E9
Analyse und Poststrukturalismus

Benjamin Sprick

Zusammenfassung: Eine Verbindung von poststrukturalistischer Theorie und musikalischer Analyse ist bisher lediglich in Ansätzen auszumachen, ohne dass sich diese in Form von lehr- und lernbaren Methoden etabliert bzw. institutionalisiert hätte. Die Gründe hierfür korrespondieren nicht zuletzt mit dem Umstand, dass Musik in den Primärtexten des Poststrukturalismus gegenüber anderen Kunstformen eine marginale Rolle spielt und die Praxis der musikalischen Analyse keine Erwähnung findet. Dennoch lassen sich zwischen Poststrukturalismus und musikalischer Analyse eine Vielzahl von Berührungspunkten markieren. Wie der erste Teil des Beitrages zu zeigen versucht, konzentriert sich der Poststrukturalismus auf Problemfelder, in denen sich auch die musikalische Analyse notorisch bewegt. Jeder wie auch immer entschlüsselbare musikalische »Text«, jeder analytisch explizierte Begriff einer musikalischen »Struktur« und jeder musikalische »Gegenstand« der Analyse muss sich – zumindest aus einer poststrukturalistischen Perspektive – in Bezug auf ihm äußerliche Instanzen befragen lassen, die ihn im Voraus mit der Hypothek analysierbaren Sinns belastet haben und auf diese Weise im Innersten destabilisieren. Derartig »ökonomischen« Widersprüchen soll im zweiten Teil des Beitrags anhand einer Analyse des Liedes *Ihr Bild* von Franz Schubert nachgegangen werden, die unter anderem zu zeigen versucht, inwiefern sich »Text-Musik-Bezüge« auf für sich selbst genommen asignifikante musikalische Klangmischungen aufpfropfen. Die mit poststrukturalistischen Ansätzen musikalischer Analyse verbundenen Herausforderungen werden in einem dritten Teil zusammengefasst.

1. Grundlagen

Poststrukturalistische Ansätze musikalischer Analyse gewinnen ihre methodische Ausrichtung und inhaltliche Schwerpunktsetzung aus Denkfiguren des sogenannten Poststrukturalismus (bisweilen auch »French Theory«, »Theorie der Postmoderne«, »Dekonstruktion«, »Neostrukturalismus«, »Differenzphilosophie«, seltener »Konstruktivismus« oder »Antihumanismus« genannt), einer in den 1960er- und 70er-Jahren in Frankreich aufgekommenen Theorieströmung, die bis heute eine weitverzweigte und international verstreute Rezeption erfahren hat (Angermüller 2007, 9 ff.). Wie der Poststrukturalismus im Allgemeinen geht auch dessen Rezeption in der Musikforschung häufig mit einer politisch motivierten Geste der Zurückweisung traditioneller Verfahrensweisen akademischer Wissensproduktion einher, die sich im Zusammenhang der Theorie und Praxis musikalischer Analyse in einer Reihe bewusst provokativ gehaltener Beiträge bemerkbar gemacht hat. Die Operation der musikalischen Analyse selbst gerät im Rahmen ihrer poststrukturalistischen Kontextualisierung auf den Prüfstand der (Ideologie-)Kritik: Sie muss sich den Vorwurf gefallen lassen, ihre Erkenntnisse auf der Grundlage machtförmig strukturierter Vorannahmen zu erwerben, die erst nachträglich »verifiziert« werden, um eine Wissen generierende theoretische Maschinerie nachhaltig »am Laufen« zu halten. Gemeint sind hierbei zum Beispiel »organizistische« bzw. »anthropomorphe« Gedankenfiguren, die implizieren, dass in der Musik allgemein gültige, über das einzelne Werk hinausweisende Gesetzmäßigkeiten wirksam werden, die auf das Wesen des »Menschen« oder andere transzendente Bezugspunkte verweisen. Poststrukturalismus insistiert auf die Widersprüche und Aporien von »Wissensdispositiven« (Deleuze 2005, 322 ff.), denen angelastet wird, die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit zu verschleiern. Angemessen auf poststrukturalistische Gedankenfiguren zu reagieren heißt für die Theorie und Praxis der musikalischen Analyse daher, in einen unausgesetzten Prozess der methodischen Selbstreflexion einzutreten. Insbesondere die Idee einer durch Analyse aufzuzeigenden organischen Ganzheit des »autonomen« musikalischen Kunstwerks, die in letzter Zeit

wieder vermehrt reanimiert wurde (zum Beispiel in Hindrichs 2014), aber auch Unterscheidungen von »Satzoberfläche« und »Tiefenstruktur« bzw. binäre, für viele herkömmliche Analysemethoden leitende Oppositionen der metaphysischen Tradition (Form / Material, Subjekt / Objekt, Körper / Geist) werden dabei grundsätzlich hinterfragt (vgl. Kramer 1995, 1 ff.).

Instabile Rezeption

Zwar lässt sich, insbesondere im US-amerikanischen Diskurs, eine bunte Vielfalt von Adaptions- und Kontextualisierungsversuchen poststrukturalistischer Theoriebildung ausmachen (Dell'Antonio 2004; Brett / Wood / Thomas 2006; Hulse / Nesbitt 2010). Diese stützen ihre weit ausgreifenden Interpretationsversuche allerdings häufig auf ein eher konventionelles analytisches Begriffsinstrumentarium oder verwerfen überkommene Methoden der musikalischen Analyse voll und ganz, ohne dabei methodisch klar umrissene Alternativen zu entwickeln (vgl. dazu Agawu 1997, 301 f.; zu den Vorteilen einer lückenhaften akademischen Rezeption vgl. Hulse / Nesbitt 2010, 48). Susan McClarys viel diskutierte Deutung des Repriseneinsatzes im ersten Satz von Ludwig van Beethovens 9. Sinfonie als frustriertem Vergewaltigungswunsch hält beispielsweise an den Termini »Kadenz« und »Trugschluss« fest, ohne die sexuellen Konnotationen dieser Begriffe selbst zum Gegenstand der Kritik zu machen (McClary 1987). Auch in vielen anderen Fällen lässt sich eine Tendenz ausmachen, poststrukturalistische Gedankenfiguren eher auf der Ebene der Interpretation des musikalischen Materials als auf derjenigen seiner systematischen Bestimmung zu verhandeln. Diese Tendenz kann durch den Umstand erklärt werden, dass in der Musikforschung regelhaft dann auf den Poststrukturalismus rekurriert wird, wenn es darum geht, formalistische Analyseverfahren zurückzuweisen, sofern ihnen zur Last gelegt wird, den sozioökonomischen Kontext des musikalischen Werkes zugunsten werkimmanenter Strukturbeziehungen zu vernachlässigen.

Poststrukturalistische Ansätze der musikalischen Analyse tauchen häufig im Rahmen einer »second-order study of musical research« (Korsyn 2003, 23) auf, die entweder allgemein gehaltene Reflexionen über den Zustand und die Aufgaben der Musiktheorie durch die Diskussion ausgewählter analytischer Beispiele konkretisiert (Kramer 1995, 25 ff.) oder bereits existierende Analysen quasi-investigativ und mit diskursanalytischen Mitteln des Konservatismus zu überführen versucht (Maus 2004). Während viele Gründungsdokumente des Poststrukturalismus ihre Argumentation aus eingehenden Materialanalysen generieren – genannt sei hier zum Beispiel die sich über zwanzig Seiten erstreckende Marterungsszene des überführten Attentäters Damiens in Michel Foucaults Buch *Überwachen und Strafen* (Foucault 1977, 9 ff.) –, scheuen sich musiktheoretische Adaptionen häufig, ihre Thesen und Fragestellungen aus dem musikalischen Material selbst zu entwickeln. Teilweise bleibt unklar, ob es sich bei den Kontextualisierungsversuchen um methodische Innovationen der Theorie und Praxis musikalischer Analyse oder um elaborierte Deutungen von Musik handelt, die durch analytische Beispiele untermauert werden sollen. Dieser Umstand wird durch eine teilweise bewusst gewählte subjektivistische Schreibpraxis teilweise noch verstärkt. Die Gründe für derartige »Übertragungsschwierigkeiten« von Poststrukturalismus und musikalischer Analyse korrespondieren nicht zuletzt mit dem Umstand, dass Musik in den poststrukturalistischen Primärtexten eine weniger bedeutende Rolle als andere Kunstformen spielt (Ausnahmen bestätigen die Regel, zum Beispiel Barthes 1990 und Deleuze / Guattari 1992) und die musikalische Analyse überhaupt keine Erwähnung findet (Hulse / Nesbitt 2010, 11).

New Musicology

Eine relativ stabile Rezeption poststrukturalistischer Gedankenfiguren lässt sich vor allem innerhalb der Anfang der 1980er-Jahre in den USA einsetzenden New Musicology ausmachen, deren ideologiekritischer Elan sich aus Theoremen von Denkern wie Jacques Derrida, Jean-François Lyotard oder Michel Foucault speiste und vom Wunsch getragen war, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik – und somit die Theorie und Praxis musikalischer Analyse – grundlegend zu reformieren. Insbesondere das Paradigma der »werkimmanenten« musikalischen Analyse und damit ein wesentliches Anliegen der sich in den USA seit den 1970er-Jahren neu formierenden, akademischen Music Theory, geriet dabei in den Fokus der Kritik. Diesem Paradigma wurde angelastet, an formalistischen, in ihren ästhetischen Implikationen bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Prämissen

festzuhalten, um einen begrenzten Kanon musikalischer »Klassiker« als ertragsversprechende Forschungsgegenstände dauerhaft zu etablieren. Die Immanenz der Analyse, womit in erster Linie deren Fokus auf zusammenhangstiftende und formale Relationen und Sinnbezüge im »Inneren« des musikalischen Kunstwerks gemeint war, wurde dabei als künstliche Abschließung eines ursprünglich offenen Sinngefüges kritisiert, die vor allem denjenigen zugutekommt, die sich im konservativ abgesteckten Analyserahmen heimisch fühlen. »How We Got into Analysis, and How to Get out« lautet dementsprechend der Titel eines viel beachteten Aufsatzes von Joseph Kerman aus dem Jahre 1980, der Alternativen zu einer als »organizistisch« bezeichneten Praxis der schenkerianischen und postschenkerianischen Analysemethoden, wie etwa der Pitch-Class-Set Theory, aufzuzeigen versucht und sich dabei implizit auch auf poststrukturalistische Lektürestrategien beruft (Kerman 1980). Entsprechend Kermans Forderung nach einer umfassenden Horizonterweiterung wurden in den folgenden Jahren diverse Alternativmodelle zur herkömmlichen Analyse-Praxis erstellt, Modelle, die Erkenntnisse aus Forschungsfeldern wie Ontologie, Diskursanalyse, Geschlechterforschung, Cultural Studies, Semiotik und Psychoanalyse miteinzubeziehen versuchten (eine Übersicht findet sich in Williams 2001). Während die institutionenkritische »Sturm und Drang«-Phase (Agawu 2004, 267) der New Musicology aktuell etwas abgeklungen ist bzw. dabei ist, »sich im Erreichten zu institutionalisieren« (Fuhrmann 2005, 283), ist in Frankreich – insbesondere im Zusammenhang einer intensivierten Rezeption der Schriften Gilles Deleuzes – in den letzten Jahren eine Entwicklung abzusehen, die sich in analytischer Hinsicht stark auf die Musik des 20. Jahrhunderts konzentriert (Criton / Chouvel 2015). Im deutschsprachigen Raum ist eine systematische Rezeption des Poststrukturalismus in Bezug auf analytische Fragen bis heute weitgehend ausgeblieben. Sie wird lediglich im Rahmen allgemeiner Debatten über die Rolle und Funktion der musikalischen Analyse vor dem Hintergrund der zunehmend einflussreichen »Cultural Studies« in der historischen Musikwissenschaft relevant, die sich jedoch gerade dadurch auszeichnet, differenzierte Methodologien der musikalischen Analyse durch eher kontextabhängige Parameter der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik zu ersetzen (Danuser 2014; Popovic 2017).

Intensivierung des Strukturalismus

Entgegen der durch das Präfix »post-« suggerierten zeitlichen Reihenfolge muss der Poststrukturalismus vor allem als Intensivierung und kontinuierliche Transformation des französischen Strukturalismus begriffen werden, mit dem er sich teilweise bis zur Ununterscheidbarkeit überlagert. Dabei wird vor allem die leitende Frage nach der Funktionsweise von Zeichensystemen vervielfältigt, die der Strukturalismus ausgehend von Ferdinand de Saussures *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (de Saussure 1967) ins Zentrum der theoretischen Aufmerksamkeit gerückt hatte (→ 🕮 Thorau C3, S. 273 [Zeichen/Metapher]). Während die strukturalistische Konzeption auf der Annahme beruht, »dass jede Wirklichkeit wie eine Sprache aufgebaut sei und auch so funktioniere« (Deleuze 2003, 248), werden Zeichensysteme im Poststrukturalismus nicht mehr durch eine überhistorisch gültige »Struktur« erklärt, die sich anhand abstrakter Formalisierungen erfassen ließe. Die Zeichen selbst bringen vielmehr für den Poststrukturalismus als wirksame Kräfte die flüchtigen Strukturen einer sich permanent verändernden Wirklichkeit hervor, ohne dass sie sich dabei auf dieser Wirksamkeit äußerliche Gesetzmäßigkeiten beziehen ließen. Die strukturalistische Aufteilung des Zeichens in einen »Signifikanten« (Bezeichnendes) und ein »Signifikat« (Bezeichnetes) wird daher im Poststrukturalismus ausgiebig hinterfragt und beispielsweise zugunsten »rhizomatischer«, das heißt geflechtartiger Zeichenverkettungen aufgelöst, deren Analyse sich von derjenigen der sie bedingenden gesellschaftlichen und ökonomischen Kräfteverhältnisse nicht trennen lässt. Gilles Deleuze und Félix Guattari fassen ihre, spürbar durch die Ereignisse des Pariser Mai 1968 inspirierte, Wendung des Zeichenbegriffs in *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* wie folgt zusammen:

> »Ein Zeichen verweist auf ein anderes, in das es übergeht, und das es, als Zeichen im Zeichen, zu anderen Zeichen weiterträgt. [...] Zeichen bilden nicht nur ein unendliches Netz, das Netz der Zeichen ist unendlich zirkulär. Die Aussage überlebt ihren Gegenstand, der Name überlebt seinen Träger. Ob es in andere Zeichen übergeht oder für eine gewisse Zeit in Reserve gehalten wird, das Zeichen überlebt seinen Zustand und sein Signifikat, es

springt auf wie ein Tier oder steht wie ein Toter wieder auf, um seinen Platz in der Kette wieder einzunehmen und einen neuen Zustand, ein neues Signifikat zu besetzen, aus dem es sich später wieder herauslöst. [...] Es gibt ein ganzes Regime von flottierenden, umherschweifenden Aussagen, von in der Luft liegenden Namen, von Zeichen, die auf der Lauer liegen und darauf warten, zurückzukehren und von der Kette vorangetrieben zu werden. Der Signifikant als Selbst-Redundanz des deterritorialisierten Zeichens, eine Totenwelt des Schreckens« (Deleuze/Guattari 1992, 157 f.).

Für die musikalische Analyse ist die Politisierung des Zeichenbegriffs im Poststrukturalismus mit der Herausforderung verbunden, die Aufmerksamkeit nicht mehr auf eine sprachähnliche Struktur zu richten. Vielmehr muss sie sich selber als Effekt musikalischer Semiotisierungsprozesse begreifen, die sie in charakteristischer Weise zum Sprechen bringen. Die poststrukturalistische Analyse greift das musikalische Kunstwerk dementsprechend nicht mehr als einen in sich kohärenten Organismus auf, dessen analysierbare Elemente sich in ein Verhältnis zu einem sie überwölbenden Ganzen setzen ließen (Street 1989). Vielmehr ist sie mit dem Versuch verbunden, die Differenzen, aus denen seine ästhetischen Wirkungen hervorgehen, durch Analyse und Interpretation zu vervielfachen. Analyse zeigt hier nicht mehr auf, wie das allgemein Gültige im Singulären in besonderer Weise wirksam wird. Sie versucht vielmehr, den musikalischen, an das einzelne Kunstwerk gebundenen Singularitäten durch neue Begriffe und maßgeschneiderte Analysemethoden entgegenzukommen.

Subjektivierungen

Das Aufgreifen von poststrukturalistischem Denken im Rahmen musikalischer Analysen ist häufig mit der Thematisierung von Verzeitlichungsprozessen verbunden, die eine trennscharfe Unterscheidung eines analysierenden Subjekts von dessen »Gegenstand« ins Wanken geraten lassen (Sala 2008, 190). Selbst in sich prozessual verfasst, trifft die Musik auf das ebenfalls in Bewegung befindliche Denken einer sie analysierenden Instanz, wodurch dynamische Mischungen zeitlich verfassten Sinns entstehen, die sich nur um den Preis der Abstraktion begrifflich erfassen lassen. In diesem Zusammenhang ist eine erhebliche Ausweitung des Textbegriffs zu erwähnen, die die Ausgangssituation des analytischen Settings zusätzlich verkompliziert.

»Das, was ich Text nenne«, so Jacques Derrida in einer Bemerkung zur Dekonstruktion von 1987,

> »ist alles, ist praktisch alles. Es ist alles, das heißt, es gibt einen Text, sobald es eine Spur gibt, eine differentielle Verweisung von einer Spur auf die andere. Und diese Verweise bleiben nie stehen. Es gibt keine Grenzen der differentiellen Verweisung einer Spur auf die andere. Eine Spur ist weder eine Anwesenheit noch eine Abwesenheit. Folglich setzt dieser neue Begriff des Textes, der ohne Grenzen ist – ich habe deshalb gesagt, auch als scherzhafte Bemerkung, es gäbe kein Außerhalb des Textes –, folglich setzt dieser neue Begriff des Textes voraus, dass man in keinem Moment etwas außerhalb des Bereichs der differentiellen Verweisung finden kann, das ein Wirkliches, eine Anwesenheit oder eine Abwesenheit wäre« (Derrida 1987, 12).

Als poststrukturalistisch »disseminierter« (Derrida 1995) muss ein Notentext im Sinne der lateinischen Bedeutung von »textum« als »Gewebe« virtueller Beziehungen von Klang und Sinn, Bewegung und Zeit begriffen werden, dessen unbewegte grafische Oberfläche sich in vielfacher Weise im Denken des Analysierenden aktualisieren kann. Ein Notentext zeitigt Wirkungen, er »subjektiviert« – was zu Überlegungen herausfordert, in welcher Weise und zu welchem historischen Zeitpunkt die Praxis der musikalischen Analyse selbst Subjektivität hervorgebracht hat und weiterhin konstruiert. Das wirft Fragen von »Sex und Gender« ebenso auf (McClary 1991) wie ein Nachdenken darüber, welche Musikformen im analytischen Diskurs aufgrund mangelnder struktureller Komplexität marginalisiert und ausgeschlossen werden (Scherzinger 2004). Darüber wird Poststrukturalismus als Möglichkeit begriffen, die musikalische Analyse vom »Zwang« des strukturellen Hörens zu »befreien« (Sala 2008). Dieser Impuls ist mit der Annahme verbunden, dass strukturelle Formen des Hörens andere, weniger auf kodifizierbarem Wissen fußende Wahrnehmungsweisen ausschließen. In der akademischen Auseinandersetzung akzeptierte »Werte« wie strukturelle Komplexität oder formale Vielschichtigkeit werden in diesem Zusammenhang abgelehnt (Sala 2008, 189 f.). Insbesondere die Musikphilosophie Theodor W. Adornos wird kritisch bewertet und – in teilweise verkürzenden Argumentationsschritten – als Ausdruck von Kulturkonservatismus angesehen. Adornos zeitweilige Dominanz im musikphilosophischen Diskurs wird vor diesem Hintergrund durchgängig mit der Durchsetzung einer bestimmten struktur-

analytischen Perspektive auf die Musik in Verbindung gebracht (Maus 2004).

Während das Auftauchen poststrukturalistischer Theoreme im Rahmen der Theorie und Praxis musikalischer Analyse in den 1980er- und 1990er-Jahren von heftigen Kontroversen und teilweise öffentlich vorgetragenen Polemiken geprägt war (Agawu 1997), hat sich die Situation aktuell spürbar beruhigt. Insbesondere die kritischen Vorstöße der New Musicology wurden überaus erfolgreich in einem sich ausdifferenzierenden musiktheoretischen »Methodenpluralismus« (re-)integriert. Kofi Agawus Artikel »How We Got out of Analysis and How to Get Back in« (Agawu 2004) kann hier als paradigmatisch angesehen werden, weil er in pragmatischer Weise die produktiven Anschlussmöglichkeiten performativer oder prozessorientierter Analyseverfahren an einen aktuellen analytischen Diskurs sondiert, um zurückliegende Grabenkämpfe durch eine »Anerkennung von Differenzen« (Fuhrmann 2005, 284) zu befrieden. Insbesondere im Rahmen prozessorientierter Analyseverfahren (Fuß 2005) scheint sich das poststrukturalistische Denken implizit oder explizit teilweise zu kohärenten Systementwürfen stabilisiert zu haben, wenn es zum Ausgangspunkt von rhythmustheoretischen (Hasty 1997) oder assoziationstheoretischen (Hanninen 2012) Überlegungen gemacht wird.

Glossar

Strukturalismus: Interdisziplinäre, aus sprachwissenschaftlichen, psychoanalytischen, mathematischen, ethnologischen, marxistischen, archäologischen, semiologischen und literarischen Ansätzen zusammengesetzte Forschungsrichtung, die sich mit Gilles Deleuze durch die Grundannahme charakterisieren lässt, »dass jede Wirklichkeit wie eine Sprache aufgebaut sei und auch so funktioniere« (Deleuze 2003, 246).

Repräsentationskritik: Befragung repräsentationaler Zeichensysteme und Abbildungsverhältnisse auf ihnen zugrunde liegende Machtwirkungen: Wie sind musikalische Zeichen(-Regime) verfasst, in welcher Weise werden sie durch Analyse produktiv gemacht?

Dekonstruktion: Von Jacques Derrida ins Leben gerufene philosophische »Haltung«, die durch eine asynchrone Bewegung paralleler Textlektüre und -analyse versucht, binäre Codierungen der Metaphysik aufzusprengen und neu zusammenzusetzen.

Anti-Essentialismus: Gegen absolute Wesenheiten und feststehende Identitäten gerichtete Denkbewegung, die unter anderem bestreitet, dass eine Analyse auf im weitesten Sinn »gültige« Letztelemente stoßen kann.

New Musicology: Anti-positivistische Strömung in der US-amerikanischen Musiktheorie, die seit Anfang der 1980er-Jahre versucht, angestammte wissenschaftliche Praktiken auf der Grundlage poststrukturalistischer Theoreme zu attackieren.

2. Analyse

Die Noten der Heine-Vertonung *Ihr Bild* (→ ♪) von Franz Schubert (D 957, 1828) lassen sich auf einer DIN-A4-Seite abbilden (s. Abb. 1). Der oder die Analysierende kann sie sich vorlegen und zunächst im Ganzen überblicksartig erfassen. Er oder sie bekommt auf diese Weise eine Anordnung räumlich koordinierter Schriftzeichen zu Gesicht, die das musiktheoretisch geschulte Auge sogleich zu einer mehr oder weniger kompetenten Entzifferungsarbeit veranlassen. Diese macht sich in Verknüpfungen und Synthesen des musikalischen Denkens bemerkbar, die den auf dem Papier zu erkennenden Zeichen ein durch ein bestimmtes Wissen vermittelte Referenz zuweisen. Für sich selbst genommen sind die auf dem Notenblatt abgebildeten Zeichen vollkommen bedeutungslos. Ihren analytischen Wert erhalten sie erst durch ihre differenziellen Relationen zu anderen, auf dem Blatt räumlich entfernt notierten Zeichen, mit denen sie abgeglichen werden müssen. Die Tonhöhe der einzelnen Noten wird beispielsweise in Bezug auf den vorgezeichneten Notenschlüssel bestimmt, die rhythmischen Dauern abhängig vom Takt unterteilt und die harmonischen Implikationen in Anbindung an »Vorzeichen« identifiziert, die der oder die Analysierende stets im Blick behalten muss. Der analytische Zugang zu Schuberts Werk erscheint mit einer kryptografischen Hypothek belastet. Er eröffnet sich nur dem konzentrierten, zur Arbeit der De-Codierung befähigten Auge, das in die Ökonomie musikalischer Notation einzutreten bereit ist. Schweift der Blick ab bzw. werden seine

HEINRICH SCHENKER

Ihr Bild

text: Heinrich Heine
music: Franz Schubert
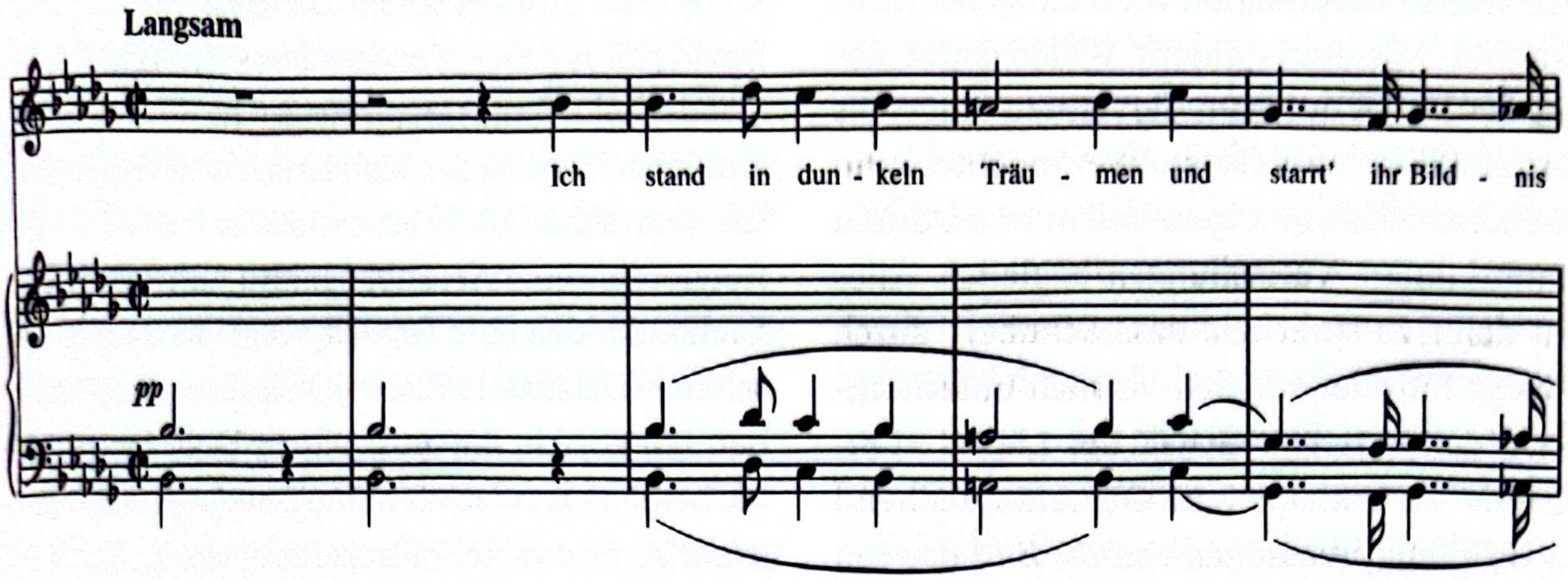


Abbildung 1: Franz Schubert, *Ihr Bild* (Anfang), aus: Schenker 2000, 8

Suchbewegungen ziellos und unscharf, erscheint der Notentext als sinnabweisend und kahl. Das Auge starrt dann in die chaotische Leere einer willkürlich anmutenden Zeichenansammlung, es droht sich in grafischen Nebenschauplätzen zu verlieren. Der oder die Analysierende muss sich daher einen disziplinierenden »Ruck« geben, um mit dem ihm in Papierform vorliegenden musikalischen Kunstwerk Kontakt aufzunehmen. Das analytische Subjekt wird aktiviert, der Blick justiert, um eine produktive, an einer vorab festgelegten Fragestellung orientierte Auseinandersetzung mit dem »Gegenstand« der Analyse in Gang zu setzten: »Wie lässt sich ein poststrukturalistischer Ansatz der musikalischen Analyse performativ konstruieren und ›handbuchgerecht‹ formatieren?«

Um die unüberschaubare Komplexität des Notenbildes pragmatisch einzugrenzen, kann sich der Blick zunächst wie der Zoom einer Kamera auf den Anfang des Liedes fokussieren und die dort verzeichneten Striche, Kreise und Linien als wiederholte und durch eine Viertelpause getrennte Oktave auf *B* identifizieren. Die Tonproduktion des Klaviers soll der schriftlichen Anweisung zufolge zweimalig durch eine Viertelpause unterbrochen werden, wodurch das getragene Metrum des Liedes einleitend angedeutet wird. Der Beginn des Liedes wirft sogleich die Frage auf, in welcher Beziehung die in den Blick genommenen musikalischen Partialobjekte zum Gesamtzusammenhang stehen. Lassen sie sich sinnvoll in eine musikalische »Struktur« integrieren? Oder gehen sie dieser sinnabweisend voraus? Welche Funktion kommt der hier auszumachenden Koordination von Tonstrom und Pausen-Einschnitt zu und wie ließe sie sich analysieren?

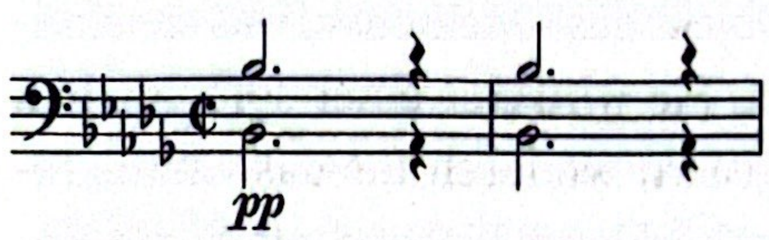


Abbildung 2: Franz Schubert, *Ihr Bild* (Anfang)

Semiotische Logistik

Einer Studie Heinrich Schenkers zufolge hat die Anfangspassage von *Ihr Bild* einen präzise bestimmbaren Sinn:

> »Jenen Ton im langsamen Zeitmaße zu wiederholen, obendrein nach einer Pause so wiederholen heißt soviel als ihn gleichsam anstarren, und indem wir dies tun, fühlen wir uns auf Wunderart gleich auch schon an die Seite des unglücklich Liebenden versetzt, der ›in dunkeln Träumen‹ steht, das Bildnis der Geliebten anstarrend: mit ihm starren auch wir nun das Bildnis an. Ein einfacher Kunstgriff ist's – nicht wahr?« (Schenker 1921, 46.)

Laut Schenker fixiert der oder die Analysierende nicht nur das ihm vorliegende Notenblatt (s. Abb. 1). Die dort zu entziffernden Zeichen verweisen zugleich auf ein imaginäres Bild, dessen »Anblick« in eine unfreiwillige Verbindung mit einem unglücklichen Liebhaber verstrickt. Wir starren einen Ton an und mit ihm »das Bildnis« – so zumindest Schenker. Noch bevor der Text einsetzt und die im Lied erzählte Geschichte ihren Anfang nehmen kann, wird ein affektiver Transport in die Gefühls-

welt des Protagonisten gewährleistet und ein multimediales Blickregime installiert: Dimensionen des Symbolischen und Imaginären, Akustischen und Optischen werden ununterscheidbar.

Schenkers Interpretation wirkt zunächst nicht unplausibel. Mit etwas gutem Willen kann der Anfang des Liedes durchaus die Assoziation eines starrenden Blicks hervorrufen. Wer möchte, kann den hörbaren Klängen folgen, indem er sie durch bestimmte innere Vorstellungen begleitet. Alles scheint dafür zu sprechen, dass Schubert durch seine karge Introduktion den Versuch unternommen hat, den lyrischen Gehalt des Liedes »tonmalerisch« zu antizipieren. Dementsprechend folgen viele Interpretationen von *Ihr Bild* der von Schenker vorgegebenen Richtung (Kerman 1962; Wintle 2000).

Dennoch gibt es Gründe, Schenkers Deutung die Gefolgschaft zu verweigern. Durch seine Formel – »Jenen Ton im langsamen Zeitmaße zu wiederholen, […] heißt soviel als ihn gleichsam anstarren« – konvertiert er die Wiederholung der Oktave in ein Objekt des »Meinens«, was sie sinnhaft präfiguriert. Sie wird mit einer sprachlichen Aussage analogisiert, wodurch ihr das Charakteristischste ihrer hörbaren Eigenschaft – die Bewegung – entzogen wird. Eine Tonwiederholung ist nicht im Sinne einer Ähnlichkeit analog. Ein sich wiederholender Ton kann ein inneres Bild des Starrens provozieren. Er selbst jedoch starrt nicht, und wenn, dann nur als Spiegelbild einer analytischen Projektion. Das fordert zunächst zu Überlegungen zum ontologischen Status der musikalischen Wiederholung heraus, die im Folgenden skizziert werden.

Differenz und Wiederholung

Einer Bemerkung aus Gilles Deleuzes Buch *Differenz und Wiederholung* zufolge ändert eine Wiederholung nichts am sich wiederholenden Objekt. »Sie ändert lediglich etwas im Geist, der sie betrachtet« (Deleuze 1992a, 99). Wie könnte die Wiederholung etwas am sich wiederholenden Fall oder Element ändern, »da sie ja von Rechts wegen eine völlige Unabhängigkeit jeder Präsentation impliziert?« (Ebd.) Das diskontinuierliche Charakteristikum einer Wiederholung lautet: »Das eine erscheint nur, wenn das andere verschwunden ist« (ebd.). Dementsprechend hat die Oktavwiederholung zu Beginn von *Ihr Bild* hat kein »An sich«. Sie bewirkt lediglich eine Veränderung im Denken des Analysierenden, die – optisch, wie akustisch – etwas Neues in dessen Perspektive einführen kann. Worin genau besteht diese Veränderung, woraus schöpft sie ihre Dynamik? Der englische Empirist David Hume geht davon aus, dass sich im Falle einer Wiederholung die unabhängigen identischen oder ähnlichen Fälle in der Einbildungskraft vereinigen, die sich dabei als Kontraktionskraft erweist: Sie fungiert als eine Art subkognitive Aufzeichnungsfläche, die das eine festhält, wenn das andere erscheint (Deleuze 1992a, 99). Aus dieser Perspektive betrachtet zieht die musikalische Einbildungskraft die beiden Oktaven als homogene Augenblicke zusammen und verschmilzt sie zu einem qualitativen inneren Eindruck. Sie macht aus der Wiederholung ein inneres Bild. Das ist keine Operation des Verstandes. Die Kontraktion, aus der das innere Bild der Wiederholung hervorgeht, ist keine bewusste Reflexion, sondern eine passive zeitliche Synthese. Die hör- oder sichtbaren »Klang-Bilder« applizieren sich erst auf die Kontraktionen der Einbildungskraft, die für sich selbst unwahrnehmbar bleiben. Bei der musikalischen Wiederholung zu Beginn von *Ihr Bild* handelt es sich für sich selbst genommen daher nicht um ein Bild, das gesehen oder gehört werden könnte, sondern um eines, das nur gedacht werden kann. Es sind »virtuelle« Bilder der Wiederholung, die die Einbildungskraft kontrahiert. Aus diesen virtuellen Bildern wird sowohl das grafische als auch das akustische Bild der musikalischen Wiederholung generiert.

Einschnitt | Strom

Dem Einschnitt kommt in dieser »transzendentalen Genese« (Deleuze 1990, 15) des musikalischen Sinns zu Beginn von *Ihr Bild* eine zentrale Rolle zu. Die bedeutungsvolle Wiederholung der Oktave wird – wie von Schenker unterstrichen – durch den Abstand einer Viertelpause ermöglicht, die die beiden Klangbewegungen auf *B* voneinander trennt. (O-Ton Schenker: »Die Pause stellt dann jenes Loch vor, in dem sich der Klang gleichsam verliert.«) Auf dem Notenblatt erscheinen die einleitenden Oktaven als durch die Pause räumlich voneinander geschieden. Auch im Falle einer klanglichen Aktualisierung des Liedes werden sie nacheinander präsentiert, was die zweite als Kommentar der ersten, die erste als Ankündigung der zweiten erscheinen lassen kann.



Abbildung 3: Viertelpause

Als musikalisches Zeichen verweist eine Pause zunächst auf eine abstrakt determinierte Verausgabung klanglich nicht ausgefüllter Zeit. Diese kann im Rahmen einer musikalischen Aufführung mit affektivem Sinn (Spannungserzeugung durch Überdehnung, Echoeffekt, bedeutungsvoller Gesichtsausdruck) angereichert werden. Auch zu Beginn von *Ihr Bild* besteht die Aufgabe der Pause darin, die Präsenz zweier Klang-Ereignisse zeit-räumlich voneinander zu trennen, um ihre Wiederholung dadurch zu ermöglichen. Das stellt den analytischen Blick allerdings vor gewisse Probleme. Die erste Oktave ist – als durch die Pause von ihrem Ebenbild getrennte – »erste« nur über den Umweg über sich selbst als Zweites. Deshalb ist sie als »erste« aber bereits ein »Drittes«. Das ahnt der Blick, wenn er auf dem Blatt rastlos von einer Oktave zur anderen pendelt, ohne beide exakt aufeinander abbilden zu können.

So wie das Auge von der linken Oktave zur rechten springen muss, um von hier aus auf den Ausgangspunkt zurückzukommen, der dadurch verspätet zum Ausgangspunkt seiner selbst erst wird, markiert auch die Oktavwiederholung zu Beginn von *Ihr Bild* in sich einen Sprung. Es ist nicht dieselbe Oktave, die der Analysierende auf der rechten Seite des Pausenzeichens erblickt, obwohl sich ihr grafisches Bild gegenüber ihrer linken Variante nicht verändert hat. Es ist die gleiche Oktave – so sagt man zumindest. Mit sich selbst gleich ist sie allerdings auch nicht, obwohl sich ihr grafisches Abbild gleicht. Jede Logik der Äquivalenz, von der sich die Kohärenz analytischer »Schlüsse« ableiten ließe, scheint hier unterbrochen zu sein. Die Einschnitte einer leeren Zeit, die sich in den gezackten Fluchtlinien des Pausenzeichens symbolträchtig kontrahieren, verunmöglichen eine synchrone optische Wahrnehmung der Wiederholungsbewegung. Das Fixieren des musikalischen »Gegenstandes« wird somit – zumindest bei einer analytischen Lektüre des Notentextes – durch die virtuelle Kinetik der musikalischen Notation unmöglich gemacht. Nicht wir starren auf die notierten Töne. Vielmehr versetzt deren Notation unseren Blick in Bewegung, indem sie sich als sinnabweisende grafische Oberfläche im musikalischen Denken aktualisiert. Wie lässt sich diese eigentümliche »Kinetik« terminologisch präziser fassen?

Musikalische Bewegung

Wie die Wiederholung hat auch die musikalische Bewegung keine Struktur, zumindest nicht für sich selbst genommen. Sie kann vielfältige Strukturen annehmen, die sie unablässig transformiert, moduliert und variiert. Sie weist diese aber immer auch von sich, indem sie sich bewegt. Die musikalische Bewegung stellt somit einen geeigneten Gegenstand der post-strukturalistischen Analyse dar, auch wenn oder gerade weil sie sich – als Gegenstand – einer Analyse notorisch entzieht. Die musikalische Bewegung taucht in empirischer Hinsicht immer in Form zeit-räumlicher Mischungen auf, deren analytische »Zergliederung« auf weitere Mischungen verweist. Musikalische Bewegungen stellen strukturorientierte Methodiken der musikalischen Analyse daher vor gewisse Probleme, da diese die synchrone Existenz oder Vorstellbarkeit musikalischer Werke voraussetzen müssen, um, wie Hans-Ulrich Fuß unterstreicht, auf das »im Zeitablauf Konstante, Dauernde: Material, Struktur, architektonischer oder numerischer Aufbau« (Fuß 2005, 34) zielen zu können. Eine strukturanalytische Untersuchung muss ihren »Gegenstand« – zumindest zeitweilig – »einfrieren«, um an ihm logisch nachvollziehbare Operationen durchführen zu können. Die motorische Unruhe des Klangs muss fixiert werden, um ein analytisches »Objekt« sistieren und vor den kognitiven Apparat eines analytischen »Subjekts« platzieren zu können. Bezugspunkt erster Wahl ist dabei regelhaft der Notentext, in dem musikalische Bewegungen zwar virtuell »gespeichert«, in Form einer unbewegten grafischen Oberfläche aber immer auch räumlich dar- und somit temporär stillgestellt sind, was ermöglicht, sich in aller gegebenen Ruhe über die Verfassung des strukturellen Aufbaus einer Komposition zu informieren.

Ein Notentext enthält vor allem Informationen darüber, was in einer Komposition potenziell an Klangbewegung »vorhanden« ist bzw. was durch seine Aufführung zu Gehör gebracht werden könnte. Diese Vorhandenheit des Klangs im Notentext ist allerdings in einer eigentümlichen Weise virtuell. Nicht verzeichnete oder auch gar nicht im Rahmen seiner Systematik verzeichenbare Parameter wie Klangfarbe, klangliche Intensität, Agogik etc.

gehören ebenfalls zum klanglichen Potenzial des Notentextes, wie die Parameter, auf die explizit verwiesen wird (Tonhöhe, Tondauer und ggf. Dynamik). Ein Notentext ist immer implizit und explizit zugleich. Er trägt – zumindest aus der Perspektive des Analysierenden – Züge einer opaken Informationsfläche, die nach einer bestimmten Form der »Lektüre« verlangt. Die Opazität eines Notentextes lässt sich unter anderem daran festmachen, dass zeichen- und bildhafte Elemente in ihm unablässig ineinander überzugehen scheinen. Zwar verweisen die notierten Klangzeichen auf einen musikalischen Sinn, der »denotiert« werden kann (Mahrenholz 1998, 40 ff.). Sie drücken eben diesen Sinn aber immer auch bildhaft aus, etwa wenn im angeführten Beispiel die Notenköpfe in einer spiegelbildlichen grafischen Situation einander gegenübergestellt werden. Ein Notentext ist in einer eigentümlichen Weise »kinematografisch«. Er schreibt sich die musikalische Bewegung in Form eines unbewegten Klang-Bildes ein, das in verschiedener Hinsicht reproduziert bzw. wieder in Bewegung versetzt werden kann.

Imaginationen

Das betrifft unter anderem die (Re-)Produktion musikalischer Subjektivität. Lawrence Kramer hat in seinem Buch *Classical Music and Postmodern Knowledge* eine Analogie zwischen dem kinematografischen Bild und dem romantischen Kunstlied hergestellt und sich dabei auf den von Jacques Lacan geprägten Begriff des »Imaginären« bezogen:

> »What constitutes the image as such is not its literal or material visibility but its status as a discrete part of an imaginary scene in the Lacanian sense of ›imaginary‹. In this expressive modality, the Lied is surprisingly cinematic. [...] What makes this *analogy* [Hervorhebung B. S.] important is the dynamic relationship between the film image and the spectator, something that has a likely counterpart in the relationship between the Lied image and the listener. [...] Like film, the Lied constructs subjectivities by setting up positions of identification in and around the coupling of image and music. The listener may identify [...] with the speaker, as personified by the singing voice, with the subject adressed by the speaker, or with a presiding, virtual-author-subject who observes without. A song will typically seek to manage the interplay of text, voice, and musical technique in order to privilege one of the available positions« (Kramer 1995, 145 f.).

Wie ein Kino-Bild ermöglicht auch der Kontakt mit Schuberts Komposition eine bestimmte Form der Subjektivität. Verschiedene Positionen der Identifikation können eingenommen werden, indem einer durch »Text-Musik-Bezüge« suggerierten Narration Folge geleistet wird. Der akustisch wahrgenommene Klang ruft Kramer zufolge im hörenden Bewusstsein Imaginationen hervor, die wie eine Filmszene voranschreiten. Das Klang-Bild macht seine Rezipientinnen und Rezipienten zu Zeugen einer bestimmten Montage, Rahmung und Einstellung einer psychoakustischen »Kamera«, durch die der musikalische »Blick« energetisch geleitet und koordiniert wird. Eine Identifikation mit dem Protagonisten wird dabei – um es vorsichtig auszudrücken – nahegelegt. Das wirft Fragen auf. Denn die Szenerie, auf deren Grundlage *Ihr Bild* seine narrativen Streifzüge unternimmt, erscheint aus heutiger Perspektive mit einer Reihe von Klischees belastet, die einen sich an seinen eigenen Phantasmen abarbeitenden Mann einer schweigenden und lediglich abgebildeten Frau gegenüberstellen. Dieses überkommene Geschlechtermodell affiziert auch die Analyse. Folgt sie dem musikalisch-sprachlichen Sinn ihres »Gegenstandes«, macht sie sich zur Komplizin des Klischees. Verweigert sie der musikalischen Narration die Gefolgschaft, verliert ihr Gegenstand in einer zentralen Hinsicht die Eigenschaft analysierbar zu sein. Wie lässt sich dem Dilemma entkommen?

Im theoretischen Rahmen der von Kramer skizzierten musikalischen Kinematografik hat es die Analyse nicht mehr »nur« mit Text-Musik-Bezügen zu tun, sondern muss Amalgamierungen von Text, Musik, Stimme und einem imaginären kinematografischen Bild ins Auge fassen. Doch auch dieser Interpretationsmaschinerie droht die Bewegung des musikalischen Materials zu entgleiten. Wie immer »kinematografisch« in Szene gesetzt – die musikalische Narration in *Ihr Bild* ist keine hörbare Gegebenheit der Klänge oder Wirkung einer ihnen zugrunde liegenden musikalischen Struktur. Vielmehr ist sie eine Konsequenz der selbst hörbaren und von sich aus wahrnehmbaren Klänge. Sie ist eine Folge bzw. ein »Effekt« einer kompositorischen Montage musikalischer Bewegungen, die in einer gezielten Weise organisiert und ästhetisch produktiv gemacht werden. Das lässt sich in Registern des »Imaginären« nur unzulänglich erfassen. (»In der Tat muss man schon sehen, dass das Imaginäre weit

davon entfernt ist, mit dem Analysierbaren zusammenzufallen.« [Lacan 2006, 24]) Die Analyse muss vielmehr die Zergliederung und Auflösung konkreter musikalischer Bewegungsmischungen bewerkstelligen, die sich in ihrer Zusammensetzung unablässig transformieren und modifizieren.

Indirekte Repräsentation der Zeit

Dieses Vorhaben ist in *Ihr Bild* bereits zu Beginn der ersten Text-Strophe (T. 3 ff.) mit erheblichen Herausforderungen verbunden, setzt sich das musikalische Gefüge hier doch gegenüber der Einleitung merklich in Bewegung. Das »Unisono« (»Ich stand in dunkeln Träumen und starrt' ihr Bildnis an.«) bezieht die Aufeinanderfolge der Töne auf zwei energetische Zentren, die mit den Schlüsselwörtern des Textes (»Träumen« und »starrt'«) zusammenfallen. Die dem Notentext zu entnehmende melodische Bewegung lässt dabei unter anderem die sechste Note der Phrase *a* (»Träumen«) als herausgehobenen Moment erscheinen. Sie bildet den Zielpunkt einer lokalen musikalischen Entwicklung, die dem Umstand, dass der Protagonist sich selbst in »Träumen« situiert, Nachdruck verleiht. Das *a* ist sowohl metrisch, als auch – durch unhörbare, virtuelle Bezüge – harmonisch ausgezeichnet. Es rückt die ihm vorangehenden Töne in das Licht vorbereitender Ereignisse. Eine »normale Bewegung« (Deleuze 1989, 234) zeichnet sich ab, die sich durch die Eigenschaft charakterisieren lässt, dass sie auf der Existenz von Zentren basiert: »Mittelpunkte von Kreisbewegungen, Gleichgewichtspunkte gegenläufiger Kräfte, Schwerpunkte von Gegenständen« (ebd.); Beobachtungszentren für Hörerinnen und Hörer, die in der Lage sind, die einzelnen Klangereignisse – grafisch wie akustisch – zu erkennen und ihnen die Bewegung zuzuordnen. Es ist hier ohne weitere Probleme möglich, der Melodie zu folgen und sie mit dem zeitgleich präsentierten Text zu verknüpfen. Die melodische Bewegung »funktioniert« im Sinne des Textes: Indem sie energetische Zielpunkte ansteuert und die Gewichtung der einzelnen Klangereignisse dynamisch hierarchisiert, unterstützt sie die Entfaltung eines narrativen Sinnes, der verschiedene Spannungszustände durchläuft. Alles verläuft hier »nach Plan«, wodurch die musikalische Bewegung mit einer nachvollziehbaren Gefühlswelt eines empfindenden Subjekts kurzgeschlossen werden kann.

Um derartige Konvergenzen zu gewährleisten sind allerdings gewisse technische Vorkehrungen notwendig, die nicht zuletzt etwas mit der Produktion zeitlicher Abfolgen zu tun haben. Indem die von Schubert zu Beginn von *Ihr Bild* vorgenommene Klang-Montage die melodischen Bestandteile auf energetische Zentren bezieht, macht sie aus der musikalischen Bewegung eine indirekte Repräsentation der Zeit, die als Abfolge vergehender Gegenwarten charakterisiert ist. Unaufhörlich scheint die Zeit in der Gegenwart einzusetzen und in die Vergangenheit überzuleiten, um zur »vergangenen Gegenwart« zu werden. Ein Ereignis folgt auf das nächste, es ist möglich, Zukünftiges zu erwarten und Vergangenem nachzuhorchen. Deutlich wird das zum Beispiel in der tritonischen Wendung, die zum zweiten Zielpunkt der melodischen Phrase (*ges* = »starrt'«) führt. Die Anspannung der Netzhaut wird hier durch einen »saltus duriusculus« intervallisch nachgeahmt, die Erstarrung des Blicks durch die folgenden punktierten Sechzehntel, in rhythmischer Hinsicht unterstrichen. Die musikalische Bewegung wird hier so organisiert, dass sie die Narration verstärken kann. Sie fungiert als semiotisch-logistisches Vehikel, das den sprachlichen Sinn transportiert und unterstützt.

Anreicherung mit Sinn

In der dritten Phase der ersten Strophe, in der dem Protagonisten zufolge »das geliebte Antlitz heimlich zu leben« beginnt, nimmt die musikalische Bewegung harmonischen Sinn an, indem sie nach B-Dur »aufgehellt« wird. (Schenker: »Kann man das einziehende Leben anschaulicher und glaubwürdiger darstellen, als man es mit der Durtonart hier erreicht?«) Auch wenn es nur die Einbildungskraft des Protagonisten sein mag, die das starre Bildnis der Geliebten hier paranoisch mit Bewegung auflädt, so markiert dessen Illusion doch auch »eine Welle erhöhten Lebens in der Seele des Liebenden« (Schenker 1921, 47), was durch die metamorphotische Wendung von b-Moll nach B-Dur sinnfällig ausgedrückt wird. Das verlangt nach zusätzlichen klangarchitektonischen Maßnahmen. Während der Vordersatz im horizontalen Unisono noch eine eher suchende Bewegung darstellte, wird die abschließende Kadenz nun auch durch vertikal wirkende Kräfte im musikalischen Raum abgestützt. Der semiotische Mehrwert, in den zuvor so überaus sorgsam investiert wurde, wird hier wirkungs-

voll eingefahren. Die akkumulierte musikalische Spannung löst sich in einer insgesamt beruhigenden Kadenzwendung auf, was dafür sorgt, dass sich der Schleier des Imaginären nicht nur im Text tröstend auf die beklagte Gnadenlosigkeit der symbolischen Ordnung herabsenken kann.

Die Genese des musikalischen Sinnes zu Beginn von *Ihr Bild* schreitet somit in drei Schritten voran, die sich die musikalische Bewegung in je eigener Weise zunutze machen. Das zur Verfügung stehende musikalische Material wird zunächst »nackt« ausgestellt, in Form einer Unisono-Linie in Bewegung versetzt und schließlich mit harmonischem Sinn angereichert und kadenziell beschlossen. Die Genese des sprachlichen Sinnes wird mit einer Transformation klanglicher Spannungszustände enggeführt, wodurch eine Akkumulation signifikanter Bedeutung wirkungsvoll Raum greifen kann. Die Montage der Melodie ist in diesem Zusammenhang keine bloße Aneinanderreihung voneinander getrennter Klang-Objekte, sondern geht mit der Produktion differenzieller Spannungsrelationen einher. Diese lassen sich in einer empirischen Zeit nur bedingt realisieren, geschweige denn in Notation repräsentieren. Die Bewegung der melodischen Phrase findet vielmehr zwischen den Ton-Objekten statt, die sich als ihre herausgehobenen Momente aktualisieren.

3. Zusammenfassung und Ausblick

Die Interferenzen von poststrukturalistischer Theoriebildung und musikalischer Analyse überblicksartig darzustellen, kann sich nicht auf ein Lehrwerk oder eine klar umrissene Methodik beziehen. Zwar gibt es viele Texte, in denen Ansätze einer poststrukturalistisch inspirierten musikalischen Analyse auszumachen sind. Diese müssen allerdings aus ihren jeweiligen Kontexten (Interpretationen, programmatische Texte, Polemiken) herausgelöst und zu einem fragmentarischen Gesamtbild zusammengesetzt werden. Das Ziel der vorangegangenen Analyse bestand daher in gewisser Weise darin, etwas darzustellen, was es in Teilen gar nicht oder noch nicht gibt. Die vorangegangenen Überlegungen schritten dementsprechend nicht in Form einer idealtypischen Exemplifizierung einer klar umrissenen Methode voran, sondern zeigten sich als experimentelle und aus mehreren Blickwinkeln ansetzende Suchbewegung, die ausgehend von einem Zitat Heinrich Schenkers verschiedene Denkmotive miteinander in Beziehung setzte. Das Lied *Ihr Bild* war insofern geeignet, einen derartig »virtuellen« poststrukturalistischen Ansatz der musikalischen Analyse vorzustellen, als hier diverse Aspekte virulent werden, die auch die musikalische Rezeption poststrukturalistischer Theoriebildung eingehend diskutiert. Sie betreffen die ontologische Verfassung musikalischer Zeichenregime, Fragen der Ökonomisierbarkeit eines »Verhältnisses« von Musik und Sprache, Implikationen einer musikalischen Konstruktion von Subjektivität und eine zeitliche Genese des musikalischen Sinns.

Ein Charakteristikum des Poststrukturalismus besteht darin, klar konturierte Methodiken und kategoriale Begriffssysteme abzulehnen, die sich über einzelne Beispiele hinaus formalisieren und in Form eines idealisierten »Modells« abstrakt darstellen lassen. Die vorangegangene Analyse ging daher davon aus, dass das Vorhaben, einen »typisch« poststrukturalistischen Ansatz der musikalischen Analyse exemplarisch zu entfalten, damit einhergehen muss, seine methodischen Fluchtlinien aus einem Beispiel selbst zu entwickeln, statt sie – gewissermaßen von außen – auf einen musikalischen Gegenstand anzuwenden.

Die poststrukturalistische Kritik repräsentationslogischer Zeichensysteme ist mit der Annahme verbunden, dass sich ein bestimmtes »Bild des Denkens« (Deleuze 1992a, 251 f.) dadurch zu stabilisieren versucht, dass es ihm zugrunde liegende implizite Voraussetzungen als transzendentale (Sprach-)Strukturen verabsolutiert, um sich auf diese Weise durch den Vorgang des Denkens selbst reproduzieren zu können. Ein solches Verfahren muss die differenzierende Kraft des Zeitlichen (zumindest temporär) stillstellen, um zu stabilen und allgemeingültigen Aussagen zu gelangen. Der vorab unterstelle Sinn des »Ganzen« wird dieser Lesart zufolge nachträglich durch das Aufzeigen des sinnhaften Zusammenwirkens seiner Teile bestätigt. Um dem entgegenzuwirken, wurde der Fokus der Analyse bewusst auf ein musikalisches Detail gelegt, ohne dieses in einen analytischen Gesamtüberblick zu integrieren. Die Analyse bricht,

auch aus Platzgründen, relativ unvermittelt ab, um an anderer Stelle ggf. modifiziert und fortgeführt zu werden. Sie zeigt sich als »Ansatz«, dem es vorerst nicht gelingt, sich in Form finalisierender Schlüsse zu beruhigen.

Bei *Ihr Bild* handelt es sich um ein kanonisches »Meisterwerk«, das durch seine materiale Verfassung etlichen traditionellen analytischen Verfahren entgegenzukommen scheint. In diesem Zusammenhang ist zuallererst ein hohes Maß an kompositorischer Verdichtung zu nennen, das einem ineinandergreifenden Zusammenspiel von Analyse und Interpretation Raum für Spekulationen und umgreifende Deutungsversuche lässt. Analysierendes Subjekt und zu analysierender »Gegenstand« kommen sich hier in besonderer Weise entgegen um eine weitausgreifende Praxis der Interpretation in Gang zu setzen. Die auszumachende Vielfalt voneinander abweichender Interpretationen des Liedes korrespondiert auf der kompositorischen Ebene in paradoxer Weise mit einem Mangel an manifester Komplexität. Das Lied ist bewusst »einfach« gehalten, es trägt über weite Strecken die Form eines fragmentarischen oder skelettartigen musikalischen Verlaufs, in den sich ein über die Musik hinausgehender narrativ-psychologischer Sinn hineinlesen bzw. hineinhören lässt. Das Lied regt darüber hinaus zu Überlegungen über die Frage an, wie Musik verfasst sein muss, um sich für eine sinnhafte »Decodierung« in Form einer musikalischen Analyse zu eignen.

Literatur

Agawu, Kofi (1997): »Analyzing Music under the New Musicological Regime«, in: *The Journal of Musicology* 15/3, 297–307

Agawu, Kofi (2004): »How We Got out of Analysis, and How to Get Back in«, in: *Music Analysis* 23/2–3, 267–286

Angermüller, Johannes (2007): *Nach dem Strukturalismus. Theoriedebatte und intellektuelles Feld in Frankreich*, Bielefeld: Transcript

Barthes, Roland (1990): »Der Körper der Musik«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt / M.: Suhrkamp, 249–310

Brett, Philip / Wood, Elizabeth / Thomas, Gary (Hgg.) (2006): *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, New York: Routledge

Criton, Pascal / Chouvel, Jean-Marc (2015): *Gilles Deleuze. La Pensée-musique*, Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine

Danuser, Hermann (2014): »Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft«, in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1, Schliengen: Edition Argus, 104–123

Deleuze, Gilles (1989): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt / M.: Suhrkamp

Deleuze, Gilles (1990): *Kants Kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen*, Berlin: Merve

Deleuze, Gilles (1992a): *Differenz und Wiederholung*, übers. aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink

Deleuze, Gilles (1992b): »1837 – Zum Ritornell«, in: ders. / Guattari, Félix, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve, 423–479

Deleuze, Gilles (2003): »Woran erkennt man den Strukturalismus?«, in: ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953–1974*, Frankfurt / M.: Suhrkamp, 248–281

Deleuze, Gilles (2005): »Was ist ein Dispositiv?«, in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975–1995*, Frankfurt / M.: Suhrkamp, 322–331

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1992): »Über einige Zeichenregime«, in: dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve, 105–203

Dell'Antonio, Andrew (2004) (Hg.): *Beyond Structural Listening. Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley: University of California Press

Derrida, Jacques (1987): »Dekonstruktion«, in: *Falter, Wiener Stadtzeitung*, Beilage zum »Falter« Nr. 22a/87, laufende Nummer 302, 11 f.

Derrida, Jacques (1995): *Dissemination*, Wien: Passagen

Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen*. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt / M.: Suhrkamp

Fuhrmann, Wolfgang (2005): »Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2–3, 279–286

Fuß, Hans-Ulrich (2005): »Musik als Zeitverlauf. Prozeßorientierte Analyseverfahren in der amerikanischen Musiktheorie«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2–3, 21–34

Hanninen, Dora (2012): *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organisation*, Rochester: University of Rochester Press

Hasty, Christopher (1997): *Meter as Rhythm*, Oxford / New York: Oxford University Press

Hindrichs, Gunnar (2014): *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp

Hulse, Brian / Nesbitt, Nick (2010): *Sounding the Virtual. Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Princeton: Ashgate

Kerman, Joseph (1962): »A Romantic Detail in Schubert's *Schwanengesang*«, in: *Musical Quarterly* 48, 36–49

Kerman, Joseph (1980): »How We Got into Analysis, and How to Get out«, in: *Critical Enquiry* 7/2, 311–331

Korsyn, Kevin (2003): *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford: Oxford University Press

Kramer, Lawrence (1995): *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press
Lacan, Jacques (2006): »Das Symbolische, das Imaginäre und das Reale«, in: ders., *Namen-des-Vaters*, Wien: Turia und Kant, 11–63
Mahrenholz, Simone (1998): *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Suttgart: Metzler
Maus, Fred E. (2004): »The Disciplined Subject of Musical Analysis«, in: *Beyond Structural Listening. Postmodern Modes of Hearing*, hg. von Andrew Dell'Antonio, Berkeley: University of California Press, 13–43
McClary, Susan (1987): »Getting down Off the Beanstalk. The Presence of Woman's Voice in Janika Vandervelde's Genesis II«, in: *Minnesota's Composers Forum Newsletter*; Februar 1987, überarb. Version in: *Feminine Endings*, 112–131
McClary, Susan (1991): *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press
Popovich, Tihomir (2017): *Der Dschungel und der Tempel. Indien-Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschrifttum 1784–1914*, Stuttgart: Steiner
Sala, Uri (2008): »Reconsiling Postmodernism and Analysis«, in: *Dutch Journal of Music Theory* 13/3, 189–206
Saussure, Ferdinand de (1967): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin: De Gruyter
Schenker, Heinrich (1921): »Franz Schubert: ›Ihr Bild‹«, in: *Der Tonwille*, Bd. 1, Wien: Universal, 46–49
Schenker, Heinrich (2000): »Ihr Bild (August 1928): Song by Franz Schubert to a Lyric by Heinrich Heine«, übers. von Robert Pascall, *Music Analysis* 19/i, 3–9
Scherzinger, Martin (2004): »The Return of the Aesthetic. Musical Formalism and Its Place in Political Critique«, in: *Beyond Structural Listening. Postmodern Modes of Hearing*, hg. von Andrew Dell'Antonio, Berkeley: University of California Press, 252–278
Street, Alan (1989): »Superior Myths, Dogmatic Allegories. The Resistance Towards Musical Unitiy«, in: *Music Analysis* 8/1–2, 77–123
Williams, Alastair (2001): *Constructing Musicology*, New York: Routledge
Wintle, Christopher (2000): »Franz Schubert, *Ihr Bild* (1828). A Response to Schenker's Essay in *Der Tonwille*, Bd. 1«, in: *Music Analysis* 19/1, 10–28