

Im Labyrinth der Zeit

Wie „*La mort de la civilisation*“ aus *Quatre chants pour franchir le seuil* von Gerard Grisey von der Zeit erzählt

Ulrich A. Kreppein

Wer versucht, über Zeit zu sprechen, bemüht gern musikalische Metaphern.¹ Was erst abstrakt, schwer und verständlich erscheint, unsere existentielle Zeiterfahrung, wird so konkreter und vorstellbarer. Gleichzeitig wird durch den Bezug zur Zeit auch deutlich, was das Musikerlebnis zu einer so existentiellen Erfahrung macht. Zugespitzt könnte man sagen: wenn wir über die Musik sprechen, sprechen wir eigentlich über Zeit, oder: wenn wir die Zeit beschreiben wollen, sprechen wir über Musik.²

Seltsamerweise ist Zeit selten das zentrale Thema musikalischer Analysen. Nicht, dass sie keine Rolle spielt, eher ist sie immer schon vorausgesetzt, durchdringt formale und analytische Begrifflichkeiten, ohne selbst zum Vorschein zu kommen. Zeit ist der Elefant im Raum, über den nicht gesprochen wird – und das ist auf die Dauer weder gut für den Elefanten noch für den Raum, also Grund genug, einen Versuch zu starten.

„Was Zeit ist – ich weiß es nicht. Aber ich möchte es wissen.“³ – diese Frage bezeichnet das Dilemma: wie kann man Musik Anhand von Zeit beschreiben, wenn man nicht weiß, was Zeit ist (oder umgekehrt)? Nur, vermeiden läßt sich die Frage auch nicht, denn ohne Zeit fällt es schwer Musik zu definieren. Wenn wir also nach Zeit und Musik fragen, hat das nur Sinn, wenn wir aus der gegenseitigen Befragung beider Bereiche, Rückschlüsse sowohl auf Musik, als auch auf Zeit ziehen können. Ich denke, dass das möglich ist: durch die Beschreibung von Musik anhand der Zeit, bzw. der Zeit anhand der Musik Einsichten zu formulieren, die nur in dieser Verbindung möglich sind.

Ich möchte das am Beispiel des zweiten Liedes - *La mort de la civilisation* – aus den *Quatre chants pour franchir le seuil* von Gerard Grisey versuchen, zum Einen, weil dieser Gesangszyklus sich schon thematisch dafür anbietet, zum Anderen, weil gerade dieses zweite Lied durch seine sehr klare, fast simple Struktur besonders ein besonders einleuchtendes Beispiel bietet. Dabei soll ein Dialog zwischen menschlicher Zeitwahrnehmung und musikalischer Analyse entstehen. Der Text wird also weniger einer

1 So etwa Augustinus (Confessiones XI) und Husserl (Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins) verwiesen, die in ihren jeweiligen Gedanken über die Zeit eine Melodie oder einen Ton (=Klang) als Wahrnehmungsmuster für Zeiterfahrung bemühen.

2 Zur theoretischen Grundierung dieser Überlegungen von Musik als erzählter Zeit vgl. Czolbe/Kreppein: *Erzählte Zeit – Zeiterfahrung als Narrativ im Musiktheater Heute; ACT – Zeitschrift für Musik und Performance: Beharrungs- und Bewegungskräfte: Musiktheater im institutionellen Wandel zwischen Musealisierung und neuen Formaten*, hrsg. von Ulrike Hartung und Anno Mungen, Heft 9, 2019, abrufbar via <http://www.act.uni-bayreuth.de>

3 So beginnt Hans Heinrich Eggebrecht seine Überlegungen zu Musik als Zeit, vgl. Hans Heinrich Eggebrecht *Musik als Zeit*, S. 25 Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Florian Noetzel GmbH, Verlag der Heinrichshofen-Bücher Wilhelmshaven 2001, S. 9

linearen Argumentation folgen, sondern Betrachtungen aus verschiedenen Perspektiven zusammensetzen, oder anders ausgedrückt: ich möchte meine Überlegungen über die Zeit nutzen, um über Grisey zu sprechen – oder umgekehrt.

Quatre chants und die Zeit

Die *Quatre chants pour franchir le seuil* sind Lieder über den Tod. Sie evozieren die Form des Orchesterliedes, wobei die Besetzung, die lediglich ein Ensemble von 12 Spielern umfaßt, davon abweicht. Auch das Thema Tod und Abschied ist seit dem späten 19. Jahrhundert mit Orchesterliedern verbunden.⁴ Ende und Anfang stehen auch bei Grisey im Zentrum: als Tod, aber auch als Neubeginn. So endet das letzte Lied (die *Berceuse*) mit dem Erwachen und dem Blick aus dem Fenster, ebenso wie jedes Lied mit einem Zwischenspiel aus weißem Rauschen vom nächsten Lied getrennt wird, bzw. überleitet. Das weiße Rauschen kann als die Repräsentation eines Urzustands in der Gleichzeitigkeit alles klingenden verstanden werde (weißes Rauschen enthält alle Frequenzen), also als das Ausgangsmaterial aller Musik. Sowohl Anfang als auch Ende implizieren lineare Zeit. Grisey selbst betrachtet dieses Zeitverständnis als zentral für seine Musik: „Il semble qu’il y ait deux types d’appréhension du temps: l’un directionnel, c’est le temps irréversible de la biologie, de l’histoire, du drame, le temps ‘occidental’; l’autre non directionnel, c’est le temps de l’inconscient et des psychotropes, l’éternel présent de la contemplation, le temps ‘oriental’. La musique que j’écris s’inscrit résolument et consciemment dans le premier type d’appréhension.“⁵

Mit den Themen Tod und Neuanfang kreisen die *Quatre chants* also um Zeit, denn eine lineare Zeitvorstellung (die „temps directionnel“, wie Grisey sagt) ist ohne Tod nicht vorstellbar und es verwundert nicht, dass der Kontrast von Zeit als Vergänglichkeit und Ewigkeit in der christlichen Heilslehre den Weg zur ersten existentiellen Zeitdeutung in den *Confessiones* von Augustinus öffnet.⁶ Die Idee der Schöpfung schafft nämlich eine Parallele zwischen Universum und menschlicher Biographie: beide haben einen Beginn, einen Verlauf und (möglicherweise) ein Ende, so dass menschliche und kosmische Zeit in der gleichen Zeitform abläuft. Dies setzt sich in der modernen Physik in der Relativität der Zeit fort, die, da sie an Lichtgeschwindigkeit gekoppelt ist, vor dem Urknall wohl nicht existiert hat. Diese Beziehung von menschlicher und kosmischer Zeit wird noch genauer zu betrachten sein, für den Moment soll festgestellt werden, dass sich Zeit und Tod zum Verständnis menschlichen Zeiterlebens gegenseitig voraussetzen. Zeit gibt es nur in Verbindung mit Endlichkeit und so ist der menschliche Zugang zu Zeit, wie vor

4 Bekanntermaßen natürlich im *Lied von der Erde* von Mahler, weitere Beispiele sind die *4 letzten Lieder* von Richard Strauß, aber auch die *Maeterlinck Lieder* von Alexander Zemlinsky beschäftigen sich mit diesem Topos.

5 Gerard Grisey während eines Programmbeitrags zu Radio France: *Journée Gérard Grisey, Perspectives du XXème siècle*, 15 mars 1980, zitiert in Jérôme Baillet: *Gérard Grisey: Fondements d’une écriture*, Harmattan / L’Itinéraire 2000

6 Vgl. Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse (Confessiones)*, XI, übersetzt von Norbert Fischer, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2009

Allem Heideggers existenzielle Phänomenologie offen legt,⁷ stets über den Tod, als Sein-zum-Tode, zu denken. Diese Verbindung skizziert den Hintergrund, vor welchem die *Quatre chants* die Zeit implizieren (wir erinnern und an den Elefanten im Raum), so dass die Frage, was uns dieses Stück über die Zeit erzählt, sinnvoll erscheint.

Struktur und Prozess

Bevor wir die Zeit in diesem Werk genauer anschauen, sind ein paar Vorüberlegungen nötig, ein terminologischer Werkzeugkasten sozusagen, um die Erscheinungsformen musikalischer Zeit beschreiben zu können. Die Definition von Eggebrecht, dass Musik Zeit in sich habe, dass sie ein *Spiel mit Sinnesreizen in Form einer Stiftung von Zeit* sei⁸, soll dafür zunächst übernommen werden. Zentral ist dabei, dass es sich um ein aktives Verhältnis handelt: Musik ist der Zeit nicht ausgeliefert, sondern gestaltet den Zeitverlauf, ist gewissermaßen selbst dieser Zeitverlauf.⁹

Diese Definition scheint mir allerdings für das Problem der musikalischen Zeit zu kurz zu greifen: Zeit liegt bildet die Basis unserer Welterfahrung, das heißt, sie ist nicht nur dem musikalischen Werk eigen, sondern auch der hörenden, erlebenden Bewusstsein. Für die Analyse bedeutet dies, dass die jeweilige Zeitwelt (oder die Zeitwelten) des musikalischen Werks mit der Zeitwelt (oder den Zeitwelten) des Hörers in Dialog gerät, woraus sich dann erst die Wahrnehmung des Werks ergibt. Daher soll hier der Begriff einer Wahrnehmungsanalyse als Leitidee entwickelt werden. Aus Sicht einer solchen

7 Heidegger beschreibt in *Sein und Zeit* (1927) das Phänomen der „ursprünglichen und eigentlichen Zeitlichkeit“ in der Zukunft, d.h. im „Sein zum Tode“. „In solchem Sein zu seinem Ende existiert das Dasein eigentlich ganz als das Seiende“, das nicht nur ein Ende hat, sondern überhaupt endlich existiert. „Die eigentliche Zukunft, die primär *die* Zeitlichkeit zeitigt, die den Sinn der vorlaufenden Entschlossenheit ausmacht, enthüllt sich damit selbst *als endlich*.“ Heidegger macht also die teleologisch ausgerichtete Zeitlichkeit zur Bedingung des Seienden. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2001, S. 329f., vgl. ebenso § 50-53, 65 und 66.

8 So wie etwa Gunnar Hindrichs dies in seinen Überlegungen zur *Autonomie des Klangs* tut (vgl. Gunnar Hindrichs *Die Autonomie des Klangs* Suhrkamp Berlin 2014, daraus v.a. Kapitel 3, *Die musikalische Zeit*, S. 108ff) oder Hans Heinrich Eggebrecht in der Weimarer Vorlesung zu Musik und Zeit (Ebda Anm. 3 Hans Heinrich Eggebrecht *Musik als Zeit*, S. 25)

9 Gunnar Hindrichs kommt sogar zum Schluss, dass Musik sich hierin der Herrschaft der Zeit entziehe: „Wenn aber Musik Zeit in sich hat, dann entzieht sie sich der Herrschaft der Zeit. Zeit hat nicht sie, vielmehr hat sie Zeit. [...] Musik ist Freiheit von Zeitherrschaft.“ vgl. Gunnar Hindrichs *Die Autonomie des Klangs* Suhrkamp Berlin 2014, S. 146

Es bleibt in einer solchen Zuspitzung etwas fraglich, worin genau diese Herrschaft der Zeit besteht und wie sich die Musik entziehen kann. Folgen wir einer existenziellen Definition, so gründet sich die Herrschaft der Zeit in der Sterblichkeit, wie Heidegger feststellt. Damit sind Endlichkeit und Vergänglichkeit Grundbedingungen von Zeit. Beide sind auch impliziert in der Zeitlichkeit von Musik, daher scheint es mir eher so zu sein, dass Musik die Herrschaft der Zeit in ihrer Gestaltung konfiguriert und sie damit zugänglich und greifbar macht, ohne sie zu überwinden. Musik erlaubt uns die Akzeptanz unserer unvermeidbaren Beziehung mit der Zeit (und so auch mit dem Tod). Wir sind ihr nicht mehr ausgeliefert, aber auch nicht frei von ihr. Die Freiheit von der Zeitherrschaft wäre in letzter Konsequenz nur die Freiheit von der Zeit selbst.

Wahrnehmungsanalyse ist erst das Ergebnis dieses Dialogs von Werk und Wahrnehmung die eigentliche Werkgestalt.

Es gilt also, die immanente Werkstruktur von der Wahrnehmungsstruktur zu unterscheiden, um die Rekonfiguration des Wahrgenommenen genauer beschreiben zu können. Allerdings ist die Genese der Wahrnehmungsanalyse in diesem Dualismus noch unzureichend erfaßt. Wenn die spezifische Zeitwelt eines Werks beschrieben werden soll, ist es nötig auch die Genese, also die Seite des Komponisten hinzuzuziehen. Es ergibt sich ein Dreischritt aus Produzent, Werk und Rezipient, deren Interaktion das Werkganze ergibt. Diese drei Ebenen sollen in Anlehnung an Paul Ricœur¹⁰ als Mimesis I, II und III bezeichnet werden, wobei Mimesis I die Voraussetzungen, also die jeweiligen Weltwahrnehmungen (inklusive der Zeit) des Produzenten, die den künstlerischen Prozess vor-formen, Mimesis II die Konfiguration ebendieser Wahrnehmungen in der jeweiligen Werkform und die Mimesis III schließlich die Rekonfiguration der Werkwelt in der Wahrnehmung des Rezipienten beschreibt. Die Gesamtheit dieses Prozesses bildet die Werkgestalt einer Wahrnehmungsanalyse.¹¹

Betrachten wir zunächst – sehr verkürzt – die Grundlagen zeitlicher Wahrnehmung aus phänomenologischer Sicht, so ist der wesentliche Aspekt eine Ausdehnung der Gegenwart. Das Jetzt ist kein Punkt auf einer Linie, sondern es ist Teil einer Kontinuität, in welcher die Vergangenheit in Form von Erinnerung (Husserl spricht etwas präziser von Retentionen, also von unbewußt und stetig in den Modus der Vergangenheit versinkenden Jetzmomenten,¹² auch um diese von den bewußten Erinnerungen aus einer entfernteren Vergangenheit zu trennen) und die Zukunft in Form von Erwartung auftreten (Husserl spricht hier entsprechend von Protention um diese unbewußten Erwartungen, die in der Jetzterfahrung mitlaufen, von bewußten Prognosen zu trennen). Wenn wir annehmen, dass Kunstwerke das Resultat von menschlicher Wahrnehmung sind, wird deutlich, dass diese Voraussetzungen der Zeitwahrnehmung sowohl die Mimesis I als auch die Mimesis III präfigurieren. Die Mimesis II – die Werkgestalt – nimmt dann eine vermittelnde Rolle in beide Richtungen an: sowohl der Produzent rekonfiguriert seine Weltwahrnehmung im Kunstwerk, als auch der Rezipient durch die Werkgestalt eine Modifikation seiner Wahrnehmung erfährt. Die Mimesis II rekonfiguriert also die einfache Weltwahrnehmung durch die ihr jeweils eigene Zeitgestalt.

Wenden wir uns nun dieser Werkkonfiguration, also der Mimesis II, zu, so sind hier verschiedene Typisierungen von Zeitformen versucht worden. Zumeist kreisen sie um die Frage von linearer oder statischer Zeit. So unterscheidet Gunnar Hindrichs drei grundsätzliche Zeitstrukturen: das Zeitmaß als Prozeß, das Zeitmaß als Abbild der

10 Vgl. Paul Ricœur: *temps et récit* Bd. 1 *L'intrigue et le récit historique* Éditions du Seuil Paris 1983 S. 105ff

11 Zur genaueren Bestimmung von Wahrnehmungsanalyse und dreifacher Mimesis siehe Czolbe/Krepplein: *Erzählte Zeit – Zeiterfahrung als Narrativ im Musiktheater Heute*, siehe Fußnote 2

12 Diesen Vorgang beschreibt Husserl bildhaft so: „diese [aktuelle] Jetztauffassung ist gleichsam der Kern zu einem Kometenschweif von Retentionen, auf die früheren Jetztpunkte der Bewegung bezogen.“ Husserl, *Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (s.°Anm.°4), S.°33

Ewigkeit, das Zeitmaß als Momentform.¹³ Die Unterscheidung zwischen Moment und Ewigkeit erscheint dabei allerdings eher inhaltlich, bzw. musikgeschichtlich motiviert zu sein, da ersteres auf die serielle Musik (sowie darauf verweisende wie Komplexismus oder genaue Negativformen wie Aleatorik) anzuwenden ist, während letztere auf das christliche Mittelalter verweist. Wenn man nur die zeitlichen Aspekte betrachtet, könnte man zugespitzt sagen, dass Ewigkeit und Moment eigentlich in Eins fallen.¹⁴ Ewigkeitszeit wäre damit letztlich nur die religiöse Perspektive auf die a-religiöse Momentzeit (oder umgekehrt).¹⁵ Mir scheint daher eine Vereinfachung auf ein duales Grundmodell sinnvoller, nämlich: Zeit als dynamisch vergehender und Zeit als statisch verharrender – oder eine Unterscheidung in Struktur und Prozess.

Struktur und Prozess sind Begriffe, die so oft verwendet werden, dass man nicht mehr sicher ist, ob sie überhaupt noch etwas bedeuten. Besonders 'Struktur' scheint für Alles verwendet zu werden, das irgendeine Form von Ordnung impliziert, ohne genauer zu definieren, worin diese Ordnung besteht. Ich möchte beide Begriffe daher zunächst im Sinne der hier beschriebenen Theorie konkretisieren.

Prozess ist hierbei sicher der eindeutigerer Begriff: er meint eine Abfolge, in welcher das Nachher sich auf das Vorher bezieht: „Der Prozess bestimmt sich im Ausgang vom momentan Aktuellen durch Übergang zu einem dazu passenden, aber von ihm unterschiedenen (neuen) Element.“¹⁶ Prozesse besitzen also eine innere Folgerichtigkeit, die sich im Verlauf offenbart und einen Weg von A nach B beschreibt. Dieser kann im Anfang als Kontingent gesetzt werden (aus Zustand A selbst geht noch nicht hervor, wie Zustand B aussehen wird), verwandelt sich aber als Verlauf in Konsequenz (ist der Prozess einmal in Gang, dann legt sich der Zielzustand B aus dem Verlauf als Ziel fest). Damit sind Prozesse wahrnehmbar teleologische Gebilde, die ihr Ziel aus ihrem Verlauf verständlich machen, also selbstreferenziell und selbstexplikativ. Mögliche Zukünfte werden im Verlauf eines Prozesses sozusagen immer weiter eingeschränkt, so dass nach dem Anfang A die Erscheinungsformen möglicher Bs immer weiter begrenzt werden, bis eine einsinnige Richtung übrig bleibt, in welcher Erwartung und Entwicklung zunehmend Deckungsgleich

13 Gunnar Hindrichs *Die Autonomie des Klangs* Suhrkamp Berlin 2014, S. 123

14 Hiermit lassen sich vielleicht auch die zum Teil verblüffend ähnlichen Kompositionstechniken (wie Polymetrik, etc.) und ein ähnliches Verhältnis zum Rhythmus als mathematische Organisation von Dauern besteht erklären, die sich zwischen serieller und mittelalterlicher Musik (*Ars Subtilior* etwa) finden lassen.

15 Es soll hier nochmals darauf hingewiesen werden, dass derartige Konzepte im Rahmen der hier angestrebten zeitlichen Wahrnehmungsanalyse Eigenheiten der Werkstruktur, also der Mimesis II – in unserer Terminologie – sind. Es wäre ein Fehlschluss, davon auszugehen, dass musikalische Formen, die auf einem Konzept von Zeitlosigkeit basieren auch eine Hörerfahrung von Zeitlosigkeit erzeugen, vielmehr erzeugen solche Konzepte musikalischer Zeit einen Dialog zwischen Werkzeit und Wahrnehmungszeit, wobei diese spezifische Werkzeit der Mimesis II eigen ist, während die Zeit der menschlichen Wahrnehmung, die aufgrund der linearen menschlichen Existenz stets basal linear ist, die Grundbedingungen der Produktion (Mimesis I) und vor Allem die der Rezeption (Mimesis III) prägen. Die dann relevante Frage lautet: was machen a-temporal gedachte Strukturen mit einer Wahrnehmung, die linear ausgerichtet ist – erst hierin entsteht die wirkliche Werkform.

16 Vgl. Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984 S.388

werden. Wir beginnen – anders gesagt – mit einem Möglichkeitsspielraum und dessen linear sich selbst erklärende Einschränkung bildet dann den Prozess, der sich so auf einen Zielzustand hinbewegt. Durch diese Bewegung entsteht ein linearer Zeitpfeil.

Der Strukturbegriff, den ich nun ins Spiel bringen will, ermöglicht einen solchen Prozess, er bildet die Basis dafür, verhält sich aber, was die Zeitstruktur angeht, anders. Struktur in ihrer basalen Funktion dient zur Stabilisierung eines Systems (oder Werks in unserem Fall). Sie ermöglicht Verständnis und zwar so, dass Sinn erkannt werden kann. Luhmann faßt Struktur deshalb als Selektion von Einschränkungen, wodurch dann das Fortbestehen eines Systems ermöglicht wird.¹⁷ Diese Selektion von Einschränkungen garantiert, dass neue Ereignisse Teil des Systems werden können, oder – übertragen auf Kunstwerke – dass alles was passiert im Werk, in dem es passiert, passieren kann.¹⁸ Dies manifestiert sich in der Differenz von Medium und Form, die eine solche Einschränkung darstellt. In Kunstwerken wird die Form stets als kontingente Entscheidung innerhalb eines Mediums sichtbar und bildet so eine zweiseitige Struktur, in welcher diese Unterscheidung das Systeminnere (Form) vom Systemäußeren (Umwelt) abgrenzt.¹⁹ So wäre etwa in der Musik alles klingende das Medium, aus welcher dann die Entscheidung für etwa harmonische Klänge eine Form darstellt, die dann ihrerseits für ein bestimmtes Werk wiederum ein Medium bildet.²⁰ Grundsätzlich kann man sagen: „Die Struktur hält, weil sie selbst durch Selektion zustande kommt, einen Möglichkeitsspielraum bereit.“²¹ Dieser Spielraum bildet dann die Basis aller möglichen Entscheidungen und Ereignisse, die in ihm vorkommen, so dass diese als Teil des Systems verstanden werden können und es so ermöglichen, immer neue Formen zu bilden, die dennoch Teil einer Struktur sind.²²

Struktur, in diesem Sinne verstanden, schränkt also in einem temporalen Gebilde auch die möglichen Zukünfte ein. Allerdings geschieht dies nicht in linear zeitlicher Struktur, sondern als nicht-zeitliche Basis möglicher zeitlicher Strukturen. Während der Prozess

17 Ebda S. 382ff

18 Direkt einleuchtende Beispiele aus der Musik sind Themen und Ableitungen, Motiventwicklungen und ähnliche Methoden, die bei möglichst großer Vielfalt garantieren, dass aus dem Vorhandenen Neues entsteht, das dennoch zum Werk gehört: also Begrenzung und Reproduktion im Werk erlaubt.

19 „Formen werden in einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente gewonnen. [...] Formen, die durch feste Kopplung der Möglichkeiten eines Mediums gebildet werden, unterscheiden sich selbst (Innenseite) von den anderen Möglichkeiten, die das Medium bietet (Außenseite).“ wobei sich, wie gesagt beide gegenseitig bedingen und auch das Medium durch Form selbst wieder bestimmt wird: „Entsprechend ist die Unterscheidung von Medium und Form selbst eine Form.“ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Kapitel 3, *Medium und Form*, S°169 und S°174, in: *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995

20 Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995 – Kapitel *Medium und Form* S. 165ff – zur Analyse von Kunst im Bezug auf die Medium/Form Differenz siehe auch: Fabian Czolbe / Ulrich Krepplein *Gesamt:Kunst?Werk! Gesamtkunstwerk als Genre - eine systemtheoretische Annäherung*, in: *MusikTexte*, Heft 154, August 2017, S. 51-56

21 Vgl. Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984 S.388

22 In diesem Sinne ist eben auch der Zufall strukturell, da er als Erklärung für das, was passiert dienen kann und Elemente, die neu entstehen entstehen lassen kann.

zunehmend Vorhersagen ermöglicht, bietet eine Struktur diese Option noch nicht an, indem sie stets so viele Optionen offen läßt, dass Erwartung nie konkret werden kann.²³ Struktur und Prozess werden also im Folgenden den Hintergrund bilden, vor dem die dreifache Mimesis, beschrieben werden soll, um die zeitliche Struktur von *La mort de la civilization* im Folgenden heraus zu arbeiten.

Mimesis I zum Ersten: Musik als Zeit

Musik besteht aus Zeitobjekten, Objekten also, die sich der Wahrnehmung durch ihren Verlauf mitteilen. Für die Wahrnehmungsanalyse müssen sie von nichtzeitlichen Transzendenzen, wie Begriffen, Ideen oder Konzepten, unterschieden werden, da diese keine Zeitverläufe bilden.²⁴ Musikalische Objekte beinhalten bereits den Zeitverlauf in der Wahrnehmung: „es ist ja evident, dass die Wahrnehmung eines zeitlichen Objekts selbst Zeitlichkeit hat, dass Wahrnehmung der Dauer selbst Dauer der Wahrnehmung voraussetzt, dass die Wahrnehmung einer beliebigen Zeitgestalt selbst ihre Zeitgestalt hat.“²⁵ Zudem darf man Zeitgestalten nicht auf äußere (Umwelt-)Objekte reduzieren. Gefühle, die – so jedenfalls eine weitverbreitete Vermutung – in Musik ausgedrückt oder von ihr angeregt werden, sind ebenfalls Zeitobjekte. Meine Freude oder Trauer ist nur meine eigene als zeitlicher (Erlebnis-)Verlauf, als Begriff ist sie ohne wirkliche Bedeutung für mich.²⁶ Musik erzeugt ähnliche Wahrnehmungssituationen: als Verlaufsobjekt ist sie Teil des eigenen Zeitempfindens, also persönlich, einzigartig, gegebenenfalls berührend,

23 Vor dem Hintergrund dieser Definition erklärt sich die Beliebtheit des Begriffs Struktur in der Musik des 20. Jahrhunderts. Da tonale Musik Vorgänge in Prozesse zwingt, ist ein Strukturbegriff hier gar nicht nötig: alles ist schon Struktur und nur die Art des Prozesses ist relevant. Erst mit dem 20. Jahrhunderts wird die Werkform dann auf Basis von Strukturen gestellt. Zwölftontechnik, Serialismus, Aleatorik, ebenso wie algorithymische Komposition, sie alle stellen einen Möglichkeitsraum zur Verfügung, ohne diesem ein Prinzip zur Seite zu stellen, dass die vorhandenen Möglichkeiten in eine notwendige lineare Folge bringt. In einem dodekaphonischen Stück ist klar, dass alles, was passiert aus der Reihe abgeleitet ist – Selektion – wobei sich aus dieser Grundform in keiner Weise ergibt, welche nächste Ableitung zu erwarten wäre. Dies kann nur durch ergänzende, prozessuale Einschränkungen ermöglicht werden.

24 „Ein Wert hat keine Zeitstelle. Ein zeitliches Objekt mag schön, gefällig, nützlich sein usw. und mag das sein in einer bestimmten Zeit. Aber die Schönheit, die Gefälligkeit usw. haben keine Zeitstelle in der Natur und in der Zeit.“ Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, mit einer Einleitung hrsg. von Rudolf Bernet, Hamburg 2013, S.°105/106.

25 Ebd., S.°24/25

26 Hegel weist auf diese Verbindung hin: „Ich ist in der Zeit, und die Zeit ist das Sein des Subjekts selber. Da nun die Zeit und nicht die Räumlichkeit als solche das wesentliche Element abgibt, in welchem der Ton in Rücksicht auf seine musikalische Geltung Existenz gewinnt und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts ist, so dringt der Ton schon dieser Grundlage nach in das Selbst ein, faßt dasselbe seinem einfachsten Dasein nach und setzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung, während die anderweitige Figuration der Töne, als Ausdruck von Empfindungen, noch außerdem eine bestimmtere Erfüllung für das Subjekt, von welcher es gleichfalls berührt und fortgezogen wird, hinzubringt.“ vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, aus G.W.F. Hegel Werke in zwanzig Bänden, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1970, Bd. 15 S. 156f

während sie sich gleichzeitig auch konzeptuell, abstrakt in Form nichtzeitlicher Transzendenz fassen läßt, aber auf Kosten der ihr je eigenen Bedeutsamkeit.

Musik als Zeitverlauf verstanden, fragt also auch nach Wirkungen und dem emotionalen Potential musikalischer Erfahrung. Musik und Zeit sind damit nicht nur phänomenologisch verbunden, sondern die Zeitlichkeit bedingt auch die je eigene Beziehung jeden Hörers zum musikalischen Kunstwerk. Das Zeiterlebnis von Musik ist persönlich und unteilbar (was uns allerdings nicht hindern sollte, die Hervorbringungsweisen der Formen von Erlebniszeit in musikalischen Kunstwerken zu untersuchen).

Also Voraussetzung von Produzent und Rezipient im Sinne der Mimesis I bildet also die zeitliche Wahrnehmung eine Basis und die spezifische Zeitstruktur in der Wahrnehmung erlaubt es dann, Rückschlüsse auf kompositorische Entscheidungen zu ziehen. Solch eine Analyse gründet in der Phänomenologie, da sie ihren Gegenstand nicht getrennt von seiner Erscheinung in der Wahrnehmung bestimmen kann. Die Analyse versucht dann, aus der Zeitkonfiguration im Kunstwerk, dessen Machart und innere Logik offen zu legen.²⁷ Sie stellt, anders gesagt, von einer Analyse des Textes auf eine Erlebnisanalyse im Sinne der dreifachen Mimesis um, aus der heraus dann etwa der Notentext (soweit es sich um ein traditionell notiertes Werk handelt), die Form, kurz alles das was üblicherweise als (Werk-)Struktur bezeichnet wird, befragt werden kann, der so als nichtzeitliche Transzendenz im Gegensatz zum zeitlichen Werkerlebnis transparent wird. Die Zeitlichkeit rückt so ins Zentrum und die spezifische Zeitgestaltung – die Zeitfabel, sozusagen – kann nach ihren Wirkungsstrategien und Konfigurationen hin untersucht werden. Man kann im Sinne eines systemtheoretischen Ansatzes dann sagen: die Zeit ist das Medium, das die musikalische Form strukturiert.²⁸

Mimesis II zum Ersten: *La mort de la civilisation*

Betrachten wir also nun die Werkkonfiguration. Beim ersten Hören, sowie beim Blick in den Notentext erscheint das zweite Lieder der *Quatre chants* als das am Einfachsten strukturierte des gesamten Zyklus. Alle musikalischen Aspekte scheinen sich unmittelbar mitzuteilen und es wäre bereits nach einmaligem Hören möglich, die Grundzüge der musikalischen Ordnung – also die strukturellen Einschränkungen des Materials – relativ präzise zu beschreiben. Auch der Textverständlichkeit ist extrem hoch.

Betrachten wir zunächst einmal diesen Text, der bereits einen ersten Einblick in die Zeitwelt gibt. Die Textwahl ist eigentlich ziemlich originell: Grisey hat den Text einem Ausstellungskatalog über ägyptische Sarkophage entnommen, anders als die anderen Texte der *Quatre chants* handelt es sich also nicht um eine literarische Vorlage. Der Text

27 Zur Beschreibung der phänomenologischen Grundlagen zeitlicher Analysen siehe auch Fabian Czolbe / Ulrich Kreppel: *Erzählte Zeit – Zeiterfahrung als Narrativ im Musiktheater Heute*, siehe Fußnote 2

28 Die Doppeldeutigkeit ist hier beabsichtigt, da sowohl die Zeit als Medium von Musik Konsequenzen für kontingente Formentscheidungen im musikalischen Kunstwerk hat, wobei ebenso die Zeit als Medium durch die Gestaltung im Werk selbst neu konfiguriert wird, bzw. erst durch die Form(entscheidungen) als Medium sichtbar wird.

hat somit zwei Ebenen: die Auflistung durch den Katalog und die Textfragmente, die auf bestimmten Sarkophagen eingeschrieben waren. Beiden Ebenen sind sowohl historisch verschieden, die erste ist aktuell, die zweite historisch und als Genre in Form einer prosaischen Ebene – eine banale Katalogisierung – und einer poetischen Ebene – den Inschriften auf den Sarkophagen. Der Text lautet wie folgt:

La mort de la civilisation

n° 811 et 812
 (presque entièrement disparus)
 n° 814 : « alors que tu reposes pour l'éternité... »
 n° 809
 (détruit)
 n° 868 et 869
 (presque entièrement détruits)
 n° 870 : « j'ai parcouru... j'ai été florissant... je fais une déploration... Le lumineux tombe à l'intérieure de... »
 n° 961, 963
 (détruits)
 n° 972
 (presque entièrement détruits)
 n° 973 : « qui fait le tour du ciel ... jusqu'aux confins du ciel ... jusqu'à l'étendue des bras ... Fais-moi un chemin de lumière, laisse-moi passer... »
 n° 903
 (détruit)
 n°1050 :
 « formule pour être un dieu... »

(Sarcophages Egyptiennes)

Der Tod der Zivilisation

Nr. 811 und 812
 (nahezu völlig zerstört)
 Nr. 814: „nun sollst du ruhen in Ewigkeit“
 Nr. 809
 (zerstört)
 Nr. 868 and 869
 (nahezu völlig zerstört)
 Nr. 870: „ich reiste... ich erblühte... ich mache eine Totenklage... das Licht fällt im Innern von...“
 Nr. 961, 963
 (zerstört)
 Nr. 972
 (nahezu völlig zerstört)
 Nr. 973: „ich mache den Weg durch den Himmel... bis zu den Grenzen des Himmels... soweit wie meine Arme reichen... schaffe mir einen Weg aus Licht, lass mich passieren...“
 Nr. 903
 (zerstört)
 Nr. 1050
 “Sprich [Formuliere] um ein Gott zu sein...”

(Ägyptische Sarkophage)

Im Vergleich mit der Stimmbehandlung in anderen Liedern bleibt Grisey hier nahe an der Textbedeutung, der Text wird nicht umgebaut, verschwindet nicht in Klangwolken und Melismen, vielmehr bildet die Zweischichtigkeit auch die Basis der musikalischen Form. Grisey wählt nur aus dem Katalog aus und verändert am Ende die Reihenfolge, vermutlich um vor der letzten Aussage der poetischen Ebene noch einen neutralen, Text, wie ein Komma, einzuschieben. Die Anordnung scheint dabei einer Dramaturgie zu folgen, in welcher bis zum Höhepunkt nach ca. 2/3 des Stücks die Texte länger werden, um dann epilogartig zurück zu gehen, in der letzten Aussage gipfelnd. Dabei ist die prosaische Ebene stets rezitativisch, die poetische gesänglich, melodiös gestaltet, so dass, entsprechend der Textanordnung, gesangliche Momente im Verlauf an Bedeutung gewinnen. Diese Beobachtungen sind wie gesagt beim ersten Hören einsichtig und prägen die Wahrnehmung dieses sehr klar organisierten Liedes.²⁹

Titel und Text bilden im Grunde ein Paradox: der Tod der Zivilisation wird durch ihr Andauern in Form von historischen Spuren beschrieben, somit stehen eben nicht Tod und Ende, sondern die Dauer im Zentrum. Hieraus erklärt sich auch die Verwendung von Fragmenten, da diese sowohl einen Verlust beschreiben – sie sind unvollständig – als auch durch ihre Unvollständigkeit zum Beginn eines Denkprozesses werden, indem das Unabgeschlossene, das sie auszeichnet, stets nach Vervollständigung verlangt.³⁰ Die Vergangenheit als Vergänglichkeit und die Möglichkeit von Zukunft verbinden sich im Fragment. Diese paradoxe Haltung wird noch in der Aufzählung der zerstörten Sarkophage noch auf die Spitze getrieben, die gerade durch ihre Abwesenheit präsent werden.

Betrachtet man die Textfragmente, so beschreiben sie größtenteils den Übergang in den Tod, vom Wunsch nach ewiger Ruhe im Ersten, über die Totenklage im zweiten bis zur Beschreibung des Wegs ins Totenreich im dritten. Das vierte Textfragment allerdings nimmt eine dazu eine Metaperspektive ein, welche die vorherigen umfaßt: die Unsterblichkeit, bzw. die Ebenbildlichkeit mit Gott im Formulieren. Grundsätzlich wird hier auf den Akt des Formulierens verwiesen, der allen Totenkulten eigen ist, und der den Tot in Form einer Spur überdauern kann. In diesem Sinne beschreibt dieses Fragment auch die Natur eines Kunstwerkes, nämlich in der Formulierung den Moment über das Vergehen der Zeit hinweg festzuhalten und sei es nur als Andeutung oder Spur. Bereits der Text deutet also an, dass eine Ebene der Zeitlichkeit dieses Liedes in der Dauer besteht, es geht nicht nur um den Tod und das Vergehen der Zivilisation, sondern auch um Ihre Präsenz über die Grenzen der Zeit hinweg.

29 Man fühlt sich durchaus an den *Style dépuillé* erinnert, der in den einfachen Liedern Ravel's etwa (z.B. *Ronsard à son âme*) zu finden ist und der die Musik der *Groupe de Six* prägt als klare Unterscheidung von überkomplexen spätromantischen Werken. In diesem Sinne schreibt sich das Lied durchaus in eine französische Tradition ein, auch wenn es – vor Allem in der Zeitstruktur, die im Hintergrund abläuft – so einfach durchaus nicht ist, wie noch zu zeigen sein wird.

30 Nur das Unvollständige kann begriffen werden, kann uns weiter führen. Das Vollständige wird nur genossen. Wollen wir die Natur begreifen, so müssen wir sie als unvollständig setzen. Novalis *Aphorismen und Fragmente*, Nr. 55, Insel Verlag 1992

Mimesis I zum Zweiten: Menschliche Zeit und Weltzeit

Wer nach Zeit fragt, sieht sich schnell mit metaphysischen Spekulationen konfrontiert, die der Frage nach Zeit eine Tiefendimension aufbürden, die nüchterne Überlegungen eher verstellt als ermöglicht. Das ist kein Wunder: einmal kann über Zeit, wie schon erwähnt, nicht ohne den Tod nachgedacht werden, zum anderen impliziert Zeit die Dimension des Erhabenen: sie geht weit über unsere Existenz hinaus. Wer den bestirnten Himmel über sich betrachtet, sieht die gigantischen Zeitdimensionen: Milliarden Jahre altes Licht von weit entfernten Sternen. Der Graben zwischen kosmischer und menschlicher Zeit hat sich über die Wissenschaftsgeschichte eher vertieft, als dass er geschlossen worden wäre. Die menschliche Zeit, die wir hier auch als Zeit der Wahrnehmung oder phänomenologische Zeit bezeichnet haben, entfernt sich von der Weltzeit, die schon immer größer, länger war, als jede Vorstellung (daher auch die Tendenz, sie mit der Ewigkeit in Eins zu setzen) und die sich spätestens seit der Relativitätstheorie jedem wahrnehmenden Zugang entzieht. Eine Zeit die relativ zur Lichtgeschwindigkeit ist, widerspricht gänzlich der menschlichen Intuition. Wir können mit ihr rechnen, nachvollziehen ist nur über den Umweg von Metaphern möglich.

Es gibt also in unserem Umgang mit Zeit einen konzeptuellen Abgrund zwischen Zeit als berechenbarer Größe in der Physik und Zeit als Basis des menschlichen Weltzugangs, wie in der phänomenologischen und der existentiellen Deutung bei Husserl und Heidegger. Das Sein-zum-Tode, das der vulgären Zeit, mit der gerechnet werden kann, entgegengestellt wird, läßt immer weniger vermittelnde Ebenen zu, so dass sich der Graben zwischen den verschiedenen temporalen Weltzugängen zunehmend vertieft. Dabei entsteht eine Nebeneinander zweier Zeitkonzepte, die immer weniger miteinander kommunizieren können. Wie könnte man die Komplexität der Weltzeit, die moderne Physik und Kosmologie prägt und die sich der Intuition so gänzlich verschließt auch mit einem phänomenologischen Zugang zur inneren menschlichen (Eigen-)zeitwahrnehmung, der die Zeitphilosophie ab dem 19. Jahrhundert prägt, in Einklang bringen?³¹

Nichts desto trotz sind Beide Blickwinkel teil unseres Zeitverständnisses. Die Zeit wie sie uns in der Wahrnehmung erscheint und die Zeit als physikalische Größe sind in beiden Aspekten Produkte des menschlichen Geistes. Daher verwundert es nicht, dass sich auch vermittelnde Instanzen finden, um kosmische oder historische Dimensionen auf ein menschliches Maß zu bringen. Hier wäre etwa der Kalender zu erwähnen.³² Der zyklische

31 Ricœur zeichnet diese Entwicklung sehr genau nach, indem er zunächst die Zeitphilosophie von Augustinus und Aristoteles gegenüberstellt, dann Kant und Husserl um am Ende mit Heidegger und Einstein den endgültigen Abgrund zwischen der existentiellen und der naturwissenschaftlichen Deutung von Zeit zu beschreiben. (vgl. Ricœur, Paul: *temps et récit* Bd. 3 Éditions du Seuil Paris 1983 – 1985, Kapitel 1 – 3). Diese Vertiefung dient dann vor Allem dazu, die vermittelnden Instanzen in Ihrer Funktion genauer zu fassen, insbesondere die Erzählung, die dann laut Ricœur vor Allem diese Rolle einnimmt: Zeit durch Erzählung zur menschlichen Zeit zu machen. Der Ansatz dieses Textes ist es ebenso, Musik und musikalische Strukturen als Vermittler von Zeit zu definieren.

32 Le temps calendaire er le premier pont jeté par la pratique historique entre le temps vécu et le temps cosmique. In constitue une création qui ne relève exclusivement d'aucune des deux perspectives sur le

Verlauf, der aus der Planetenbewegung gewonnen wird bezieht sich dabei auf Zeiträume jenseits der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit, während in der Dauer des Jahres, der Monate und Tage Einheiten geschaffen sind, die sich an den Lebensrhythmus anpassen. Somit lassen sich große Zeitabläufe, wie die historische Zeit in Jahren, bzw. Generationen darstellen, sodass sowohl große Zeiträume entstehen – die Zeit der Zivilisationen und der Geschichte, die zwar über individuelles Maß hinaus geht – aber auch kleinere Dimensionen, wie Tage, Stunden, etc. die einem menschlichen Maß zugänglich sind und die somit auch den Blick auf die größeren Zeiträume in eine überschaubare Perspektive bringen.³³

Die jeweilige Perspektive auf die Zeit kann also aus dem Blickwinkel der Wahrnehmung unterschiedlich strukturiert sein. Sie kann phänomenologisch aus der reinen Anschauung heraus analysiert werden, oder als zählbare Größe gesetzt werden, als solche ist sie dann an die Bewegung gebunden.³⁴ Beide Zugangswege bestimmen dabei unseren Alltag: wir nehmen den Fluss der Zeit wahr, navigieren aber zum Beispiel mit Hilfe von GPS Systemen, deren Berechnungen auf der Relativität der Zeit fußen, das heißt, auch das Zeitkonzept, das unserer Weltwahrnehmung nicht entspricht, ist Teil unserer Organisation von Wirklichkeit.

Diese Unterscheidung betrifft auch musikalische Phänomene: es ist ein Irrtum anzunehmen, dass Musik sich notwendig nur mit der phänomenologischen Seite der Zeitstrukturierung beschäftigen muss. Auch in der Musik kann man mit Dauern rechnen und sie organisieren, selbst wenn diese Organisation sich nicht in der Wahrnehmung nachvollziehen läßt. Im Hinblick auf die Unterscheidung von phänomenologischer Zeit, also menschlicher Wahrnehmungszeit, und Weltzeit, also der Größe Zeit, mit der gerechnet werden kann, muss also gefragt werden, in welches Zeitkonzept musikalische Werke sich eigentlich einschreiben.³⁵

Obwohl es scheint als ob seit dem 19. Jahrhundert – also seit Hegels Gleichsetzung von Musik und Zeit – die phänomenologische Zeit im Zentrum steht, kann argumentiert werden, dass die Musik des Mittelalters mit der Betonung der Teilbarkeit von Dauern, weniger auf eine Wahrnehmungszeit hinzielt.³⁶ Ähnliches findet sich dann wieder im 20.

temps: s'il participe de l'une et de l'autre, son institution constitue l'invention d'un tiers-temps. Ricœur, Paul: *temps et récit* Bd. 3 Éditions du Seuil Paris 1983 – 1985, S. 190

33 Il nous faut donc remonter au-delà de la fragmentation entre temps mortel, temps historique, temps cosmique [...] pour évoquer avec le mythe un "grand temps" qui enveloppe, selon le mot préservé par Aristote dans sa *Physique*, toute réalité. La fonction de ce "grand temps" est de régler le temps des sociétés – et des hommes vivant en société – sur le temps cosmique. Ebda, S. 191

34 Dieser Aspekt bestimmt seit Aristoteles, der Zeit als den Zahlmoment an der Bewegung betrachtet hat, die physikalische Perspektive zeitlicher Konzepte. Dies setzt sich dann in der Beziehung von Zeit und Lichtgeschwindigkeit in der Relativitätstheorie fort. Hierzu siehe auch nochmals Paul Ricœur *temps et récit* siehe Fußnote 32

35 Diese Perspektive konturiert auch die Konzepte von Struktur und Prozess erneut. In beiden Fällen wäre zusätzlich nach der Wahrnehmbarkeit im Sinne einer phänomenologischen Perspektive zu fragen und zu analysieren auf welcher Ebene die struktur- oder prozessbildenden Elemente aktiv werden.

36 Gunnar Hindrichs kommt zu einer solchen Einschätzung (vgl: Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs* Suhrkamp Berlin 2014, S. 123ff), ebenso ließen sich die Überlegungen von Volker Kalisch lesen,

Jahrhundert: Stockhausens Überlegungen zu Dauer und zur Skalierung von Zeit im Bezug auf Tonhöhen geht von einer Zeitvorstellung aus, die diese als berechenbare Größe im System versteht und sich explizit von der Wahrnehmungszeit unterscheidet.³⁷ Weltzeit und Wahrnehmungszeit finden sich also durchaus auch in der Konzeption von Musik. Allzu einfach wäre es allerdings, wenn man Werke, die sich mit Weltzeit befassen, einfach als der Wahrnehmung nicht angemessen bezeichnet. Vielmehr müsste gefragt werden, was denn eine Zeitkonzeption, die versucht, Zeit als physikalische Größe und nicht als Phänomen der Wahrnehmung musikalisch zu organisieren für Konsequenzen auf das Hören hat: also welche Zeitstruktur hört man, wenn das Stück auf einer Zeitkonzeption basiert, die man eben nicht hören kann.

Grob läßt sich beobachten, dass eine an komplexen Dauerstrukturen organisierte Zeit als abwesend wahrgenommen wird.³⁸ Für die Wahrnehmung bedeutet dies minimale Informationen über das nächste Ereignis, so dass Retention und Protention nur auf basal linearer Ebene präsent sind. Wichtig bleibt, dass sich phänomenologische Wahrnehmung nicht so einfach ausschalten läßt. Vielmehr treffen Zeitorganisationen, die der Wahrnehmung nicht zugänglich sind, auf diese phänomenologische Wahrnehmung. Aus dieser Interaktion entsteht dann die Werkwahrnehmung, die das Gehörte in eine lineare Folge bringt, die man als Nullebene der zeitlichen Wahrnehmung bezeichnen könnte, in welcher Ereignisse als einfaches Nacheinander strukturiert werden.³⁹

Es bleibt also festzustellen, dass auch Werkstrukturen, die – ob bewußt oder unbewußt – menschliche Zeitwahrnehmung außer Kraft setzen in der Erfahrung des Werks – der Mimesis III also – eine charakteristische Zeitwelt erzeugen. Dies gilt nicht nur für die extremen Beispiele, deren Werkstruktur sich explizit in die Weltzeit, bzw. die physikalische Zeit einschreiben, sondern kann auch auf kleinerer, lokaler Ebene nachvollzogen werden. Hier spielen Wahrnehmungsschwellen eine zentrale Rolle: bestimmte Dauern erlauben uns, konkrete Figuren, exakte Wiederholungen zu erkennen, während zu große und zu kleine Abstände nicht mehr klar einzuordnen sind. So lassen

anläßlich seines Vortrags (in Weimar, Januar 2018). Er entwirft dabei die These, dass die Musik des Mittelalters sich eigentlich noch gar nicht mit Zeit beschäftige und dass die Idee von Musik als Zeit erst seit dem 18. Jh. und dann vor Allem im 19. Jh. (siehe Hegel) Thema sei. Ein Gedankengang, den wir in unseren Überlegungen eher so beschreiben würden, dass sich die Zeitstrukturierung in der Musikgeschichte seit dem Mittelalter von der Weltzeit zur menschlichen Zeit hinbewegt hat.

37 So schlägt Stockhausen ein Dauernklavier vor, auf dessen Tasten statt Tonhöhen Dauer zu finden sind, die dann serialisiert werden könnten, wobei er vorschlägt, zunächst eben nicht darüber nachzudenken, was denn da klinge. (vgl. Stockhausen, Karlheinz: ... *wie die Zeit vergeht* ... in *Musikalisches Handwerk* (= Die Reihe 3), Wien 1957, S. 13-42; s. hz. *Texte I*, S. 99-139.

38 Boulez hat diese eher trocken als *temps lisse* also flache Zeit bezeichnet, während Stockhausen ein metaphysischeres Programm im Sinne hatte: „Ich spreche von musikalischen Formen, in denen offenbar kein geringerer Versuch gemacht wird, als den Zeitbegriff – genauer: den Begriff der Dauer [*Dauer wird von Stockhausen hier im Sinne eines vergehenden Kontinuums verwendet, also entsprechend unserer Definition von phänomenologischer Zeit*] – zu sprengen, ja ihn zu überwinden. Vgl. Stockhausen, Karlheinz: *Momentform in Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I*, Köln 1963, S. 198f

39 vgl. Czolbe/Kreppein: *Erzählte Zeit – Zeiterfahrung als Narrativ im Musiktheater Heute* ACT Bayreuth, siehe Fußnote 2

sich Unregelmäßigkeiten in einem relativ langsamen Puls noch erkennen (ein Ereignis alle 4 Sekunden etwa), bei einem langsameren Puls (wie ein Ereignis alle 9 Sekunden) sind jedoch die Zeiträume zu groß um Unregelmäßigkeiten präzise erkennen zu können (wie es zum Beispiel bei einem sehr langsam, aber dennoch regelmäßig tropfendem Wasserhahn nicht möglich ist, den nächsten Tropfen genau zu erwarten). Um die Zeitwelt eines Kunstwerks zu beschreiben muss also sowohl die phänomenologische als auch die Weltzeitperspektive im Hinblick auf Ihre Wirkung für die Werkwahrnehmung betrachtet werden. In jedem Fall haben beide Zeitmodelle musikalische Relevanz und so wie das Leben sich sowohl der wahrnehmbaren, menschlichen Zeit als auch der abstrakten Weltzeit angehört, so ist auch das musikalische Kunstwerk in diesem Spannungsfeld verortet und jedes Werk bietet eine eigene Perspektive dafür an.

Mimesis II zum Zweiten: Metrisch-zeitliche Anlage

La mort de la civilisation arbeitet mit Wahrnehmungsschwellen. Durch die klare, einfache Anlage wird dies umso transparenter. Diese Anlage ist ein ideales Beispiel für den oben beschriebenen Strukturbegriff einfügt: sie definiert eine Auswahl innerhalb die ihre Entscheidungsmöglichkeiten begrenzt, so dass ein Innerhalb und Außerhalb klar definiert werden kann, ebenso werden Spielregeln dieser Struktur und ihr Variationspotential teils sofort, teils im Verlauf offengelegt. Dies geschieht so, dass es für das wahrnehmende Bewusstsein beobachtbar ist. Betrachten wir also diese Einschränkungen genauer.

Die Instrumentation ist sehr reduziert. Die Stimme führt und wird von einer Textur begleitet, die im ganzen Stück immer gleich bleibt: drei Pizzicato-Impulse, gespielt von Harfe, Cello oder Kontrabass – später unterstützt durch das Schlagzeug – die die Basis einer statischen Harmonie bilden.

Insgesamt fällt die Verlangsamung des Tempos auf: das Stück hat 60 Takte, die nach der Ziffern in der Partitur gruppiert sind. Die Tempi werden regelmäßig langsamer und folgen einem System von Zehnerschritten (Grisey gibt einen Rahmen vor, unten beziehe ich mich auf die langsame Version, die schnellere wäre je 10 Schläge schneller):

Ziffern	Takte pro Abschnitt	Tempi, langsame Version
	6	100
1	6	90
3	5	100
4	5	90
5	5	80
6	4	90
7	4	80
8	4	70
9	4	60
10	3	70
11	3	60

12	3	50
13	3	40
14	2	30
15	2	40
	1	30

Dieser Formplan zeigt also eine Verlangsamung, die – paradoxerweise – immer schneller wird, da die Dauer der Abschnitte immer kürzer wird, je langsamer das Tempo ist. Das heißt, dass das erlebte Mikrotempo innerhalb der Abschnitte merkbar langsamer wird, während die Dauern der Abschnitte ähnlich lang bleiben. So dauert etwa der Abschnitt von Ziffer 1 – 3 in Sekunden mehr oder weniger genau so lang, wie der von 15 – 16, obwohl die Anzahl der Zählzeiten massiv abweicht. Wir können also von einer Anlage sprechen, die zwei Zeitformen in Beziehung zueinander setzt: Zeit als äußerlich messbare Dauer in Form von Sekunden und innermusikalische Zeit, die sich im musikalischen Metrum selbst ausdrückt – es bildet sich eine Analogie in der Wahrnehmung zur (äußeren) Weltzeit und (inneren) Eigenzeit.

Möglich ist das, weil die Wahrnehmung von Zeit und die Messung von Zeit sich – wie im letzten Abschnitt erläutert – nicht decken. Dies gilt für die Anlage dieses Liedes in mehrfacher Hinsicht: die relativ gleiche Dauer der Abschnitte wird durch die innere Verlangsamung des musikalischen Metrums für die Wahrnehmung verschleiert. Dazu kommt, dass die – im Sinne der weltzeitlichen Dauern- oder Tempomessung – lineare Verlangsamung für die Wahrnehmung exponentiell abläuft. Der Unterschied zwischen 30 und 40 auf dem Metronom wird sehr viel extremer empfunden, als der zwischen 90 und 100 (um Dauern gefühlt linear zu organisieren, müssen Sie exponentiell angeordnet werden⁴⁰) – die Zeitwelt dieses Stückes zeichnet sich also sowohl durch wahrnehmbare als auch durch nur numerisch meßbare, nicht-wahrnehmbare Zeitstrukturen aus.

Über diese beiden Schichten, die der Abschnittsdauern und des Metrums, legt Grisey noch eine dritte Ebene, die die Pizzicato-Impulse betrifft. Diese ändern nämlich ebenfalls ihre Länge unabhängig von der jeweiligen Metronomangabe, durch die verwendeten Unterteilungen des Metrums. Diese Änderungen sind zumeist sehr weich, kaum merkbar gestaltet und führen dazu, dass die ganze Struktur etwas schwankt.⁴¹ Dabei sind die Abweichungen oft so klein, dass sie nur unterschwellig auf die Wahrnehmung wirken und oberflächlich kaum merkbar sind. Allerdings verwischen sie ein klares Metrumgefühl,

⁴⁰ Dies entspricht der Anordnung von Frequenzen in Tonleitern, die auch exponentiell ansteigend geordnet sind, um der Wahrnehmung das Gefühl einer linearen Skala zu vermitteln. Auch Stockhausen weist auf dieses Phänomen hin in seinen Überlegungen zur seriellen Ordnung von Dauern in Gruppen für drei Orchester. Vgl. Stockhausen, Karlheinz: ... wie die Zeit vergeht ... aus *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I*, Köln 1963

⁴¹ Beispielhaft sei hier nur der Anfang herausgegriffen, das Tempo – langsame Version – ist Viertel = 100, wir finden die pizzicato-Impulse rhythmisch in dieser Dauernfolge: Triolenachtel – punktierte Achtel – Triolenachtel – 6-Septolen-Zweiunddreißigstel (diese sind ein bisschen langsamer als Achtel) – Normale Achtel – 6-Septolen-Zweiunddreißigstel – neues Tempo (Viertel = 90), wieder mit Triolenachtel. Man sieht also, dass es sich um minimale Dauernveränderungen handelt, deren Abweichung nicht sofort hörbar wird.

wodurch die Struktur der anderen Ebenen der zeitlichen Ordnung zusätzlich überdeckt werden. Nur an wenigen Stellen gibt es größere Brüche, die meist mit der Ausdeutung des Textes verbunden sind.

Die Musik beschreibt im Grunde einen Zustand der Unsicherheit. Das Tempo wird linear, regelmäßig langsamer, die Dauern der Tempoabschnitte variieren dabei allerdings nur wenig und bleiben in etwa gleich. Die figurale Ebene der Pizzicato-Impulse schwankt im Tempo, so dass auch hier wieder eine unabhängige Zeitebene entsteht, die in die Wahrnehmung der anderen Zeitordnungen eingreift. So entsteht die folgende Mehrschichtigkeit von Zeitmodellen: 1.) eine große, sich langsam entwickelnde Zeit im Hintergrund, die ähnlich der großen Weltzeit eine kaum merkbare Änderung erfährt – sie ist gewissermaßen außerhalb der menschlichen Perspektive. 2.) eine Dauernzeit, die in etwa gleich großen Abständen eine Folge von Stationen bietet und auf diese Weise die Veränderung der Hintergrundzeit zusätzlich versteckt – diese Zeitebene simuliert im Grunde eine Unveränderlichkeit (sie ist immer etwa gleich lang und kann in dieser Länge auch erlebt werden) und verdeckt damit die langsame Entwicklung der 1. Zeitebene.⁴² 3.) eine konkrete Zeit in der Veränderung der Pizzicato-Impulse, die der konkreten Wahrnehmungszeit angenähert ist und somit den Vordergrund bildet (dies gilt umso mehr, da die Gesangsstimme und deren Deklamationen mit den Pizzicato-Impulsen verbunden ist).

Wir sehen also, wie die Konzepte von Weltzeit und phänomenologischer Zeit für die Hörwahrnehmung erfahrbar gemacht. Die beschriebene zeitliche Struktur symbolisiert diese Zeitmodelle dabei nicht, sie konzeptualisiert sie nicht, sondern sie erzeugt eine Wahrnehmungsordnung, die der Weltwahrnehmung dieser Zugänge zur Zeit entspricht. Die Ebenen – musikalisch könnte man von Tempo, Abschnittsdauer und Figurbewegung sprechen – sind unabhängig, nicht vermittelt, aber bilden in dieser zeitlichen Polyphonie von Entwicklung, Wiederholung und Veränderung ein Netz, das der menschlichen Situation zwischen Weltzeit, historischer Zeit und Erlebniszeit entspricht.

Auch in der Textvertonung bleibt die mehrschichtige Zeitstruktur präsent: während die prosaische Ebene die Rezitationsgeschwindigkeit relativ gleichförmig bleibt – das heißt, also je mehr das Grundtempo sich verlangsamt, desto schneller werden die Notenwerte⁴³ – reagieren die poetischen Textteile auf die Umgebung. Die prosaische Ebene entspricht also in der dreigeteilten Zeitorganisation derjenigen der Abschnitte, die im Tempo gleich bleiben. Die poetische Ebene hingegen verbindet sich mit der dritten Ebene – der phänomenologischen oder menschlichen Zeitebene – die sich in den Pizzicato-Impulsen artikuliert. Dabei bilden sich lokale Prozesse aus, in welcher sich die Bewegungen teils

42 Das ist im Grunde ein ähnlicher Effekt, wie der Jahreskreis, der auch sich auch scheinbar immer wiederholt und die kosmische Zeit in eine Periodizität bringt, die man überblicken kann, die aber hierin auch die stetige Veränderung der Welt, die ja immer vorhanden ist, verschleiert.

43 Etwa am Anfang bei Tempo 100 finden wir häufig Sechzehntel und Achtel-Quintolen, bzw. -Septolen als Rezitationstempo, am Ende bei Tempo 40 eher Sechzehnteltriolen bis zu Zweiunddreißigstel-Quintolen. Das heißt, dass versucht wird, ein normales, aber flexibles Sprechtempo beizubehalten, unabhängig von dem Tempohintergrund oder der Figurgeschwindigkeit, im Orchestersatz.

verstärken, teils gegeneinander laufen.⁴⁴ Unterstützt wird dies durch einen harmonischen Dualismus zwischen eher reinen Akkorden, die meist nur aus drei Tönen bestehen, und inharmonischen Spektren aus mehreren Tönen oder Clustern, die noch durch die Instrumentation mit Gongs bzw. Steeldrums weiter bereichert und verdichtet werden. Diese dichten – expressiven, wenn man so will – Klänge sind der poetischen, die reinen Spektren der prosaischen Ebene zugeordnet.

Für die zeitliche Wahrnehmung bedeutet dies eine interessante Aufwertung der dichten, inharmonischen Akkorde im Vergleich zu den reinen Klängen der Aufzählung, die sich sowohl auf der klanglichen Ebene, wie auch auf der textlichen verorten läßt. Dichte Klänge, die aus vielen Elementen bestehen erfordern eine längere Zeit um in der Wahrnehmung verarbeitet zu werden, als die einfacheren, reineren Klänge. Sie wirken dadurch gewissermaßen länger, da sie, dank der größeren Informationsdichte, sozusagen mehr Raum in der Wahrnehmung einnehmen. Dieser Raum übersetzt sich in ein längeres Zeitgefühl, also in Dauer, wodurch sie dann als Dauer auch in der Erinnerung präsenter und ausgedehnter erscheinen.

Gleiches gilt für die Texte. Die Aufzählungen der prosaischen Ebene sind sofort verständlich und im Ablauf vorhersehbar. Das heißt, die prosaische Ebene stellt in textlicher und musikalischer Ausgestaltung strukturell eine sehr eindeutige Selektion von Einschränkungen dar, die mögliche Protentionen begrenzen. Demgegenüber sind die poetischen Teile sowohl im Text als auch musikalisch als Brüche zu betrachten. Im Hinblick auf unseren Strukturbegriff erfordern sie eine Neuausrichtung der Selektion von Einschränkungen: obwohl sie auf den vorherigen basieren (Pizzicato-Impulse, liegende Akkorde, etc.), wird die Harmonik als neue Möglichkeit ins Spiel gebracht, somit ändert sich der Protentionshorizont, die Selektion von Einschränkungen richtet sich neu aus. Es entsteht aus dem zeitlichen Verlauf hervorgehobener, erinnerbarer Moment, welcher der Wahrnehmung über den Augenblick hinaus präsent bleibt. Es bildet sich so noch eine vierte Ebene der Zeitlichkeit: der erinnerbare Moment, der aus dem Strom der Ereignisse heraus ragt und die ist nicht zufällig mit den Textfragmenten verbunden, die in dieser Funktion als Bruch der dennoch immer präsenten dreifachen Zeitordnungsstruktur realisiert wird.

Hinter der Einfachheit dieses zweiten Liedes steckt also ein vielschichtiges Bild von Zeitkonzepten. Das im Text beobachtete Paradox der Dauer im Verschwinden findet in der Zeitpolyphonie der Musik eine Neubestimmung, welche die Frage nach dem Vergehen von Zeit und der Dauer in noch komplexerer Weise stellt. In diesen, durch die musikalische Wahrnehmung strukturierten Zeitwelten, sind Vergänglichkeit und Dauer, Bewegung und Statik nicht mehr notwendig Gegensätze, sondern bilden eine neue polyphone, in sich ruhende Zeitwelt: ein zeitliches Labyrinth.⁴⁵

44 Als Beispiel für das Gegeneinander kann Ziffer 8 bis 9 dienen, in welcher die Pizzicato-Impulse immer dichter aufeinander folgen, während die Notenwerte der Melodie linear langsamer werden; ein Beispiel der gegenseitigen Verstärkung findet sich von Ziffer 12 bis 14, wo sowohl Impulse als auch die Notenwerte der Melodie schneller werden.

Mimesis III: im Labyrinth

Zeit besteht aus Brüchen und Widersprüchen. Die unmittelbare zeitliche Wahrnehmung, die der Welterfahrung vorgelagert ist, die phänomenologische Zeit, ist nicht mit der Konzeptualisierung von Zeit in den Naturwissenschaften, noch mit den Dimensionen historischer Zeit gleichzusetzen. Die Perspektiven auf die Zeit, die menschliches Erleben, Handeln und Denken prägen sind in dieser Hinsicht immer mehrdimensional, oder anders gesagt, wir bewegen uns in einem Netz verschiedener Vorstellungen von Zeit, die sich nicht verbinden, aber koexistieren. Je nachdem, welcher Aspekt im Zentrum steht, wird ein anderes Koordinatensystem zeitlicher Strukturen verwendet.

Musikalische Werke können diese Situation in polyphone Strukturen übersetzen, in denen Erlebniszeit ebenso wie die Zeit, die man messen kann, und historische Zeitkonzepte in ein System integriert werden. Dies geschieht auf der Werkebene – also der Mimesis II – durch eine Rekonfiguration von Zeit. Im unserem Fall konnte man Dimensionen von Weltzeit in Form eines nicht mehr wahrnehmbaren Verlangsamungsprozess, historischer Zeit, in Form von Abschnitten, die obgleich sie sich verändern, selbstidentisch zu sein scheinen und phänomenologischer Zeit in Form von Mikroprozessen und Schwankungen, die in Verbindung mit den poetischen Textfragmenten direkte Erfahrungen von Beschleunigung, Dichte oder Weite erzeugen, beobachten.

Eine solche Betrachtung der Werkstruktur beschäftigt sich natürlich bereits mit der Wahrnehmung und den Strategien die zur Wahrnehmungssteuerung genutzt werden. Um aber den Kreis der dreifachen Mimesis zu insgesamt durchlaufen und so zum Werkbegriff einer Wahrnehmungsanalyse zu kommen, muss noch die Werkwahrnehmung als Ganzes betrachtet werden. Welche Zeitwelt hören wir also in diesem Labyrinth, beziehungsweise welche Zeitwelt entsteht in unserer Wahrnehmung, wenn wir uns in diesem Labyrinth befinden?

Im Unterschied zum zeitlichen Fluss der phänomenologischen Weltwahrnehmung, in der vor Allem Protention und Retention Ereignisse linear organisieren, wird in der Kunsterfahrung aktive Wiedererinnerung und Rekonstruktion von Form zu einem wesentlichen Bestandteil. Man hört nicht nur eine Folge von Ereignissen, sondern rekonstruiert aus der Folge einen Gesamtüberblick. Während sich also das Werk in der Mimesis II als nicht-zeitliche Struktur zeigt, wird diese in der Wahrnehmung in eine Doppelgestalt transformiert: sie wird als Verlauf erfahren, der ein Objekt bildet, oder sie modelliert sich als Objekt aus der Verlaufszeit. In diesem Sinne ist nun auch zu verstehen, inwiefern Zeit das Medium ist, welches Musik formt.

45 [...] denn was ist Ruhe, wenn nicht der Gegensatz zur Bewegung? Sie ist allerdings kein Gegensatz, der die Bewegung von sich aus-, sondern einschließt. Nur das Bewegte kann ruhen. In der Bewegung als bloßer Ortsveränderung eines Körpers ist die Ruhe freilich nur der Grenzfall der Bewegung. Wenn Ruhe die Bewegung einschließt, so kann es eine Ruhe geben, die eine innige Sammlung der Bewegung, also höchste Bewegtheit ist, gesetzt, dass die Art der Bewegung eine solche Ruhe fordert. Von dieser Art ist jedoch die Ruhe des in sich ruhenden Werkes. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders., *Holzwege*, 4. Auflage, Frankfurt a.M. (Vittorio Klostermann) 1963, S. 37.

Der Zeitverlauf wird also als Vergangenes zum Objekt. Darin nähern sich Musik und Geschichte an: beide erfahren eine Sinnstiftung durch das nachvollziehende Beobachten, das aus dem Verlauf eine sinnhafte Gestalt macht.⁴⁶ Die geschichtliche Perspektive, die in Griseys Lied thematisiert wird, der Tod einer Zivilisation wird so in ein Kunstwerk verwandelt, das genau diesen Prozess erneut im Hören nachvollzieht: seine Prozesshaftigkeit, die von Moment zu Moment in langsamen Veränderungen eventuell erfahrbar werden kann, wandelt sich im Gesamtbild zum Objekt, in welchem das Zusammenspiel der polyphonen Zeitebenen Präferenz zu einer statischen Wahrnehmung gibt. Der großen Verlauf der Weltzeit wird verschleiert, er wirkt in der scheinbar repetitiven Struktur immer schon abgeschlossen: was wir am Ende hören, entspricht dem, was wir am Anfang gehört haben, die historische Distanz stellt sich als Gefühl einer zeitlosen Abgeschlossenheit dar.

Demgegenüber schafft Erinnerung Nähe. Erinnerung stellt sich nämlich nicht als zeitlich versetzt Retention dar, sondern bildet eine Auflösung des Zeitstrahls. Wiedererinnerung ist eigentlich Reproduktion von Wahrnehmung in einem Moment, also ein kreativer Akt des Bewusstseins.⁴⁷ Die aus dem Zeitverlauf als erinnerbare Momente herausgehobenen Objekte sind auch in Griseys Stück diejenigen, in denen lebendige Zeugen in Form kurzer poetischer Text die historische Distanz überbrücken. Sie sind musikalisch als kurze, wahrnehmbare Prozesstrukturen komponiert, deren Verlauf sich zur Gänze in eine phänomenologisch wahrnehmbare Zeitgestalt einschreibt. Sie sind gewissermaßen in der Struktur bereits als Erinnerungen komponiert: als Brüche im Zeitobjekt.

Das Zeitlabyrinth konfiguriert sich also im Wahrnehmen neu: im seinem Verlauf wird es zum Objekt, die einfache Struktur unterstützt dies: es scheint in den ersten Takten bereits abgeschlossen und diese Objektseite des Werks vermittelt sich zunehmend im Hören: der Prozess, der eigentlich abläuft friert ein und wirkt statisch, er ist zu lang um als Verlauf wahrgenommen zu werden, wie die historischen Distanzen, die im Stück

46 „Der Sinn liegt in der Musik. Und indem sie sich abspielt, entsteht Zeit. Aber in seinem Spielraum ist der Sinn auf mich angewiesen. Er kann konkret nur werden durch ein Ich. Dieses Ich bin ich. Ich entscheide den Sinn und stifte seine Zeit. – Geschichte ist im Spiel der Geschehnisse Kreation von Zeit, in der sich in Definitionsprozessen ein Sinn abspielt. Indem Geschichte geschieht, stiftet sie Zeit, die als Sinn in Erscheinung tritt. Der Sinn liegt in der Geschichte. Und indem er sich abspielt, entsteht Zeit. Aber in seinem Spielraum ist der Sinn auf mich angewiesen. Er kann konkret nur werden durch ein Ich. Dieses Ich bin ich. Ich entscheide den Sinn und stifte seine Zeit.“ Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik als Zeit*, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Florian Noetzel GmbH, Verlag der Heinrichshofen-Bücher Wilhelmshaven 2001 S. 98/99

47 „Im originären und im reproduzierten Ablauf des „Zurücksinkens“ treten bemerkenswerte Verschiedenheiten auf. Das originäre Erscheinen und Abfließen der Ablaufmodi im Erscheinen ist etwas Festes, etwas durch „Affektion“ Bewußtes, auf das wir nur hinsehen können (wenn wir überhaupt die Spontaneität des Zusehens vollziehen). Dagegen das Vergegenwärtigen ist etwas Freies, es ist ein freies Durchlaufen, wir können die Vergegenwärtigung „schneller“ oder „langsamer“, deutlicher und expliziter oder verworrener, blitzschnell in einem Zuge oder in artikulierten Schritten usw. vollziehen. Die Vergegenwärtigung ist dabei selbst ein Ereignis des inneren Bewusstseins und hat als solches ihr aktuelles Jetzt, ihre Ablaufmodi“. Husserl, Edmund: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, mit einer Einleitung hrsg. von Rudolf Bernet, Hamburg 2013, S.°52

thematisiert werden. Allein die erinnerbaren Momente sind als Brüche gekennzeichnet, sie nehmen einen anderen Zeitraum, nämlich den der menschlichen Wahrnehmung ein und bleiben so als Erinnerung präsent. In dieser Hinsicht fallen Inhalt und Gestaltung im musikalisch-zeitlichen Erlebnis zusammen.

Referenzen:

- Augustinus, Aurelius: *Bekenntnisse (Confessiones) XI* übers. von Norbert Fischer, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2009
- Baillet Jérôme: *Gérard Grisey: Fondements d'une écriture*, Harmattan / L'itineraire 2000
- Czolbe, Fabian / Kreppein, Ulrich: *Erzählte Zeit – Zeiterfahrung als Narrativ im Musiktheater Heute*; ACT – Zeitschrift für Musik und Performance: Beharrungs- und Bewegungskräfte: Musiktheater im institutionellen Wandel zwischen Musealisierung und neuen Formaten, hrsg. von Ulrike Hartung und Anno Mungen, Heft 9, 2019, abrufbar via <http://www.act.uni-bayreuth.de>
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik als Zeit*, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Florian Noetzel GmbH, Verlag der Heinrichshofen-Bücher Wilhelmshaven 2001
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*, aus G.W.F. Hegel Werke in zwanzig Bänden, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1970
- Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2001
- Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders., *Holzwege*, 4. Auflage, Frankfurt a.M. (Vittorio Klostermann) 1963
- Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs* Suhrkamp Berlin 2014
- Husserl, Edmund: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, mit einer Einleitung hrsg. von Rudolf Bernet, Hamburg 2013
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984
- Novalis *Aphorismen und Fragmente*, Nr. 55, Insel Verlag 1992
- Ricœur, Paul: *temps et récit* Bd. 1 - 3 Éditions du Seuil Paris 1983 – 1985
- Stockhausen, Karlheinz: *... wie die Zeit vergeht ...* und *Momentform* aus *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I*, Köln 1963