

Erzählte Zeit – Zeiterfahrung als Narrativ im Musiktheater heute

Ulrich A. Kreppein & Fabian Czolbe

Mit dem ausgehenden 20. Jahrhundert scheint die Auseinandersetzung mit Werken des Musiktheaters vom Begriff der Struktur zu Gunsten des Begriffs der Wahrnehmung abzurücken. Musiktheatrale Arbeiten, egal ob opernhafte auf großer Bühne oder als performative Miniatur in engen Kellerräumen, erscheinen nicht mehr als zu decodierende Erzählung in musikalischer Struktur, sondern bilden ‚Wahrnehmungsfabeln‘ aus, die sich vielmehr in ihrer Zeitlichkeit und Sinnlichkeit konfigurieren. Hier findet man für die Betrachtung aktueller Musiktheaterwerke Parallelen zur performativen Wende in den Bühnenkünsten.¹ Diese Entwicklung scheint dabei allerdings nicht auf narrative Strategien zu verzichten. Ganz im Gegenteil, wie sich beispielsweise erst im Herbst 2018 auf einem Podium des BAM-Festivals in den ästhetisch vollkommen unterschiedlichen Positionen einiger Musiktheaterprotagonisten der Berliner Szene zeigte.² Nun ist durch eine Akzentverschiebung hin zur Konfiguration der Wahrnehmung und Zeitlichkeit durch narrative Strategien im Musiktheater allein noch nichts gewonnen und die Begriffe selbst könnten, ähnlich dem der Struktur, nur als Platzhalter für die Schwierigkeit dienen, über aktuelles Musiktheater zu sprechen. Zu fragen ist also, inwiefern ein narratologisch grundlegender Wahrnehmungsbegriff zu einer Theoriebildung dienen kann, die präzise und in den Werken selbst nachprüfbar Beobachtungen erlaubt.

Wir werden dazu im Folgenden die Grundlage phänomenologischer Zeitwahrnehmung zu klären versuchen um Zeitlichkeit als fundamentale Voraussetzung für unsere Welt- und Kunstwahrnehmung transparent zu machen. Im Anschluss daran soll der bei Paul Ricœur entwickelte Narrationsbegriff als Zeit konfigurierende Erzählung zwischen Werk und Rezipient ins Spielfeld gebracht werden, da dieser als operativer Begriff ebenjene Zeitkonfigurationen im Musiktheater anhand narrativer Strategien zwischen Wahrnehmung und den werkspezifischen Gestaltungsebenen aufzeigen und untersuchen kann. Denn mit Ricœur ist jede von einem narrativen Werk entfaltete Welt eine zeitliche.³ Ziel unserer Überlegungen ist es, die Zeitwahrnehmung in bzw. an musiktheatralen Werken mit Hilfe eines operativen Begriffs der Narration als Zeitkonfiguration theoretisch zu bestimmen.

Zunächst ist es jedoch nötig, einen Werkbegriff zu schärfen, der im soeben bestimmten Kontext produktiv werden kann. Allzu häufig nämlich beschränkt sich die

1 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004; Hans Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999.

2 Unter dem Titel „Erzählformen. Zeitgenössisches Musiktheater zwischen Abstraktion und Narration“ befragte das Podium am 23. September 2018 im Rahmen des BAM Komponisten, Dramaturgen, Bühnenbildner, Filmemacher und Composer-Performer nach den jeweiligen narrativen Strategien in ihren Arbeiten. Letztlich zeigte sich dabei, dass das Narrativ in musiktheatralen Arbeiten ganz entgegen der Annahme zunehmend narrationsloser Konzeptionen trotz unterschiedlichster ästhetischer Ansätze nach wie vor einen nicht unwesentlichen Teil der konzeptuellen Grundlage bildet.

3 Vgl. Paul Ricœur: *Temps et récit*, tome 1, Éditions du Seuil, Paris 1983 S.°17.

Auseinandersetzung mit dem Musiktheater der letzten Jahre darauf, neue Arbeiten mit historischen Werkbegriffen – üblicherweise denen des ausgehenden 19. Jahrhunderts – zu vergleichen, um dabei Abweichungen oder Negationen, Erweiterungen oder Verweigerungen deutlich zu machen. Ein solcher, analytisch deskriptiver Zugriff ex negativo läuft allerdings Gefahr, dem beschriebenen Gegenstand die künstlerische Eigenständigkeit abzusprechen und lediglich auf den Abgrenzungswert des Aktuellen gegenüber dem tradierten Modell hinauszulaufen.⁴ Die Grundausrichtung unserer Überlegungen, die dem operativen Potenzial der Narration für die Zeitwahrnehmung als fundamentaler Aspekt musiktheatraler Arbeiten orientiert, erfordert auch eine operative Ausrichtung des Werkbegriffs. Dabei geht es zunächst um die Reduktion von Komplexität in den musiktheatralen Wirkungs- und Erfahrungsfelder, kurz gesagt den Wahrnehmungsgegenständen, um Beobachtungen der Zeitkonfiguration in der Erzählung überhaupt zu ermöglichen. Das Werk definieren wir dabei aus der Dialektik von Medium und Form, in der das Werk einen Teil von Wirklichkeit eingrenzt und so als Form in einem Medium zu verstehen ist.⁵ Solch ein Werkbegriff hat den Vorteil, dass die Werkgrenze durch Entscheidungen im Werk selbst konstituiert wird. Er ist damit unabhängig vom Künstler bzw. indifferent hinsichtlich der Frage, ob ein solches Werk durch einen Künstler oder ein Kollektiv, durch akribische Planung oder spontane Improvisation zu Stande kam, sich als strukturell fixiert oder performativ ausweist, da in jedem Falle Entscheidungen zu einer Medium-Form-Differenz führten, die das Werk/den Wahrnehmungsgegenstand als begrenztes Faktum – also als operativ geschlossenes – beobachtbar macht. Im Rahmen dieser Differenz zwischen Medium und Form organisiert sich das Werk, so dass diese Differenz auch die Wahrnehmung, bzw. die Zeitwahrnehmung, die im folgenden im Zentrum stehen wird, prägt.

Fragen wir nun, basierend auf diesem Werkbegriff, nach der Wahrnehmung in der Kunst, so vielfältig und subjektiv Wahrnehmung auch ist, läßt sie sich in ihrer phänomenologischen Grundausrichtung nach zwei Pfeilern hin bestimmen: zum einen hinsichtlich der Intentionalität, also der Hinwendung des Bewusstseins auf das wahrzunehmende Objekt, und zum anderen in der Restrukturierung der sinnlichen Eindrücke im wahrnehmenden Bewusstsein. Solch ein phänomenologischer Ansatz, ermöglicht es dann, nicht nur den Beobachtungsgegenstand, sondern auch die eigenen Beobachtungsmodi zu befragen. In dieser Hinsicht schlägt die Methodik einer auf Wahrnehmung basierenden Analyse einen anderen Weg als die Strukturanalyse ein: Aus der Wahrnehmung heraus müssen die (Re)Konfigurationsbedingungen des jeweiligen

4 Zumal auch zu fragen wäre, ob solch ein emphatischer, enger Werkbegriff auf das historische Musiktheater in jedem Falle wirklich zutrifft, oder ob hier nicht eher mit einer Art Pappkameraden operiert wird, der in dieser Form nur auf einen kleinen Teil der musiktheatralischen Werke wirklich zutrifft.

5 Der Begriff der Komplexitätsreduktion ist Niklas Luhmanns Systemtheorie entlehnt (vgl. etwa Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Kapitel 3, *Medium und Form*, S°165ff., in: *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995) und zugleich Voraussetzungen für Komplexität, so etwa auch im Sinne des Musiktheaters (vgl. dazu: Fabian Czolbe und Ulrich Kreppein, „Gesamt:Kunst?Werk! Gesamtkunstwerk als Genre - eine systemtheoretische Annäherung“, in: *MusikTexte*, Heft 154, August 2017, S. 51-56).

Kunstwerks nachvollziehbar gemacht werden. Werk und Wahrnehmung treten in einen Dialog, der – wenn es gelingt, zirkuläre Schlüsse zu vermeiden – in der gegenseitigen Befragung tiefere Ebenen der Werk- und Wahrnehmungsgestalt aufzeigen kann. Es geht dabei also nicht um die Ausdifferenzierung des Musiktheaters nach spezifischen „Verknüpfungen von klanglichen, textlichen und szenischen Ebenen“, die sich u.a. in der „räumlichen Disposition, in der Welt- und Alltagsbezogenheit der Konzepte, in ihrer jeweiligen Art der Einbeziehung von Mitwirkenden, des Publikums oder von Medien (besonders von Videoelementen) sowie in der Akzentuierung einer spezifischen Art von Körperlichkeit, aber punktuell auch in der Verschränkung von Elementen der klassischen Oper mit ganz anderen Erfahrungen bzw. Darstellungsformen“⁶ zeigen, sondern um die sich in der Wahrnehmung rekonfigurierte und rekonfigurierende Zeiterfahrung.

Da Intentionalität in einem phänomenologischen Zugang als Voraussetzung von Wahrnehmung überhaupt zu sehen ist,⁷ tritt vor allem die Restrukturierung der sinnlichen Eindrücke an die erste Stelle jeden analytischen Zugangs. Wir wollen im Folgenden versuchen, diesen restrukturierenden Zugang genauer zu fassen, indem wir, phänomenologischen Konzepten von Edmund Husserl folgend, den zentralen Moment der Restrukturierung von Wirklichkeit ausgehend von einer „Urimpression“⁸ in einer ‚ausgedehnten Gegenwart‘ als Bewusstsein verorten. Das heißt, das Zeitbewusstsein bildet den Dreh- und Angelpunkt der Restrukturierung erlebter Bewusstseinsinhalte. Mit Blick auf die sich aus dem Zeitbewusstsein heraus konstituierenden Narrative im Erleben von Kunstwerken interessieren uns die, wie Husserl sagt, „Erlebnisse nach ihrem gegenständlichen Sinn und ihrem deskriptiven Gehalt.“⁹

Die interpretatorische Wahrnehmung von Kunstwerken, ausgehend von der

6 Jörn Peter Hiekel, „Grenzüberschreitungen und neue Arbeitsweisen. Zu einigen künstlerischen Suchbewegungen im Musiktheater der Gegenwart“, in: Jörn Peter Hiekel und David Roesner, *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen*, Bielefeld 2018, S.°16.

7 Wir schlagen daher einen vermittelnden Weg ein, der zwischen John McDowells und Maurice Merleau-Pontys Wahrnehmungskonzeptionen die Intentionalität menschlicher Wahrnehmung sowohl als begrifflich als auch leiblich bedingt versteht. (Vgl. dazu John McDowell, *Geist und Welt*, Frankfurt am Main 2001, Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin u.a. 1966 und David Lauer, „Leiblichkeit und Begrifflichkeit. Überlegungen zum Begriff der Wahrnehmung nach McDowell und Merleau-Ponty“, in: Ingo Günzler und Karl Mertens (Hrsg.), *Wahrnehmen, Fühlen, Handeln. Phänomenologie im Wettstreit der Methoden*, Münster 2013, S.°365–381)

8 Husserl beschreibt die Urimpression beispielsweise an einem Ton folgendermaßen: „Der „Quellpunkt“, mit dem die „Erzeugung“ des dauernden Objekts einsetzt, ist eine Urimpression. Dies Bewusstsein ist in beständiger Wandlung begriffen: stetig wandelt sich das leibhafte Ton-Jetzt in ein Gewesen, stetig löst ein immer neues Ton-Jetzt das in die Modifikation übergegangene ab. Wenn aber das Bewusstsein vom Ton-Jetzt, die Urimpression, in Retention übergeht, so ist diese Retention wieder selbst ein Jetzt, ein aktuell Daseiendes.“ Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, mit einer Einleitung hrsg. von Rudolf Bernet, Hamburg 2013, S.°31f. Husserl betrachtet also die Urimpression als eine Art Startmoment, wobei dieser Punkt im Bewusstsein sogleich eine Abschattung erfährt, also verzeitlicht wird. Ihm selbst ist dieser Widerspruch zwischen dem im Fluss seienden Objekt im Bewusstsein und dem Konzept des Jetzt-Moments durchaus bewusst, er stellt hierzu klar: „Der Fluß der Bewusstseinsmodi ist kein Vorgang, das Jetzt-Bewusstsein ist nicht selbst jetzt.“ Ebd., S°368.

9 Ebd., S.°10.

phänomenologischen Ebene, muss aus unserer Sicht von einer ‚aktiven Passivität‘¹⁰ geprägt sein. Sie kann sich weder als aktive in der gezielten Suche nach Strukturen und Narrativen noch als passive im bewusstseinslosen Ereignisstrom erschöpfen, sondern muss permanent im Dazwischen dieser beiden Pole oszillieren. Erst diese Bewegung macht einen Vollzug der ausgedehnten Gegenwart mit aktiven und passiven Momenten in Retention und Protention für die ästhetische Erfahrung von Musiktheater möglich. Dass eine solche aktive Passivität im Nachvollzug eines Kunstwerk zeitlicher Ordnungen in der wahrnehmenden Restrukturierung mit Hilfe eines erweiterten Konzepts von Narration gelingen kann, ist die Hauptthese der folgenden Überlegungen. Dabei geht es nicht darum, verschiedene Narrative in das Werk hineinzulesen oder -zuhören, sondern vielmehr, und darin weicht unser Zugang von klassischen Narrationskonzepten in musikalischen Analysen ab, um das immer wieder andere Herausarbeiten narratologischer Strategien über die Konstitution der Zeiterfahrung im erlebten Kunstwerk.

In den folgenden Abschnitten sollen dazu nun zunächst die theoretischen Grundlagen was die Zeitwahrnehmung, wie die Narratologie als solche angeht, gelegt werden. Beide Aspekte werden dann im Kontext der Narrationstheorie Paul Ricœurs zusammengeführt, um so schließlich den Raum für einen zeitlich basierten Narrationsbegriff zu öffnen, der die theoretische Grundlage einer wahrnehmungsbasierten Analysemethode legen kann.

I. Grundlagen phänomenologischer Zeitwahrnehmung

Die Frage nach der Zeit zu stellen, scheint mehr Probleme zu verursachen, als zu lösen. „Was also ist die Zeit?“, fragte Augustinus und versuchte das Ungreifbare zu fassen: „Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es; wenn ich es einem Fragenden erklären will, weiß ich es nicht. Trotzdem behaupte ich fest zu wissen, dass es keine vergangene Zeit gäbe, wenn nichts vorüberginge, keine zukünftige, wenn nichts herankäme, und keine gegenwärtige Zeit, wenn es nichts gäbe, das da ist. Wie kommt also jenen zwei

¹⁰ Martin Seel verweist mit der Vorstellung einer ‚aktiven Passivität‘ im Denken und Handeln auf die grundsätzliche Reibung im menschlichen Dasein zwischen dem „aktiven Bestimmen des eigenen Weges“ und dem „passiven bestimmt Werden“ auf dem eigenen Weg des in der Weltseins. Mit Blick auf die Kunstwahrnehmung spitzt Seel das Konzept der aus Th. W. Adornos *Ästhetik* entlehnten ‚Aktiven Passivität‘ folgendermaßen zu: „Die Begegnung mit Werken der Kunst verlangt die Fähigkeit und Bereitschaft, sich ihnen so zuzuwenden, dass ihre Prozessualität sich entfalten kann, und zwar so, dass die Hörer, Betrachter oder Leser von diesem Prozess mitgenommen werden. Sie bestimmen sich aktiv auf ein passives Bestimmtwerden hin.“ Es kommt dabei darauf an, „sich dem Kräftespiel der jeweiligen Objekte ohne weiteres zu überlassen. Die „präzise sinnlicher Erfahrung“ der Kunst schließt eine erinnernde und antizipierende, differenzierende und kombinierende, folglich stets implizit und explizit interpretierende Aufmerksamkeit mit ein.“ Vgl. Martin Seel, *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt am Main 2014, hier S. 254. Für die Frage nach der Zeiterfahrung im Musiktheater bietet dieser Ansatz eine Pendelbewegung in der Zeiterfahrung, die sowohl das Werk als zeitlich konfiguriertes ästhetisches Objekt als auch die die Zeit konfigurierende Wahrnehmung, also die ‚ästhetische Aufmerksamkeit‘ des Rezipienten als aktiv passiven, zugleich aber selbstbestimmten Mitgestalter bei der Suche nach den Narrativen der Zeiterfahrung im Musiktheater anzunehmen vermag.

Zeiten, der vergangenen und der zukünftigen, Sein zu, da einerseits das Vergangene nicht mehr ist, und andererseits das Zukünftige noch nicht ist?“¹¹ Dass die oft bemühte Metapher des Zeitstrahls nicht genügt, wird hier bereits deutlich, zugleich scheint die lineare Zeiterfahrung aber zentral für die menschliche Existenz, sodass Martin Heidegger darin letztlich sogar das bestimmende Moment des menschlichen Seins sah.¹² Bleiben wir jedoch bei Augustinus, so finden wir bei ihm einen zentralen Aspekt für die Gedanken dieses Beitrags: „Zutreffend könnte man vielleicht sagen: es gibt drei Zeiten, nämlich Gegenwart von Vergangenenem, Gegenwart von Gegenwärtigem und Gegenwart von Zukünftigem.“¹³ Erinnerung und Erwartung, zwei narratologische Grundlagen, und die Präsenz von Vergangenheit und Zukunft innerhalb der Gegenwart werden betont: Die je aktuelle Zeit damit nicht nur ein Punkt auf der Zeitlinie, sondern erfährt eine Ausdehnung.¹⁴

Hier setzt auch Husserls phänomenologischer Ansatz an.¹⁵ Husserl spricht von Jetztmomenten (sogenannten Urimpressionen) die sobald sie vergangen sind als Retentionen, das heißt als in die Dunkelheit des Bewusstseins gesunkene Vergegenwärtigungen präsent bleiben.¹⁶ Die Aufmerksamkeit kann sich auf die aktuelle Wahrnehmung, ebenso wie auf die Retention oder die Retention der Retention etc. richten, da diese nicht vergangen sind, sondern den Jetztmoment permanent durchschneiden und somit Teil der Gegenwart werden: „diese [aktuelle] Jetztauffassung ist gleichsam der Kern zu einem Kometenschweif von Retentionen, auf die früheren

11 Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse (Confessiones)*, XI, 17, S.°25 übersetzt von Norbert Fischer, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2009.

12 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.

13 Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse*, (s.°Anm.°11), S°35.

14 Augustinus verortete diese Ausdehnung in der Seele (*distentio animi*). Vgl. Augustinus, *Bekenntnisse* (s.°Anm.°11), Ebd. S°51.

15 „Wenn wir etwas sehen, hören oder überhaupt wahrnehmen, so geschieht es regelmäßig, daß das Wahrgenommene eine Zeitlang in uns gegenwärtig bleibt, allerdings nicht ohne sich dabei zu modifizieren.“ Husserl, *Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (s.°Anm.°5), S.°11.

16 Husserl beschreibt diesen Vorgang anhand eines Tons wie folgt: „Der Quellpunkte, mit dem die Erzeugung des dauernden Objektes einsetzt, ist eine Urimpression. Dies Bewußtsein ist in beständiger Wandlung begriffen: stetig wandelt sich das leibhaftige Ton-Jetzt in ein Gewesen, stetig löst ein immer neues Ton-Jetzt das in die Modifikation übergegangene ab. Wenn aber das Bewußtsein vom Ton-Jetzt, die Urimpression, in Retention übergeht, so ist diese Retention selbst wieder ein Jetzt, ein aktuell Daseiendes. Während sie selbst aktuell ist (aber nicht aktueller Ton), ist sie Retention von gewesenenem Ton. Ein Strahl der Meinung kann sich auf das Jetzt richten: auf die Retention, er kann sich aber auch auf das retentional Bewußte richten: auf den vergangenen Ton. Jedes aktuelle Jetzt des Bewußtseins unterliegt aber dem Gesetz der Modifikation. Es wandelt sich in Retention von Retention und das stetig. Es ergibt demnach ein stetiges Kontinuum der Retentionen derart, daß jeder spätere Punkt Retention ist für jeden früheren.“ Ebd., S.°32.

Jetztpunkte der Bewegung bezogen“.¹⁷ Ein entsprechendes Phänomen bestimmt auch die Zukunft, indem das Bewusstsein einen offenen Horizont an Protentionen in jedem Jetztmoment mitdenkt, in welchem mögliche Zukünfte in Form von Erwartungen mit enthalten sind.¹⁸ Die Gegenwart, indem sie Vergangenheiten und Zukünfte inkorporiert, ist ausgedehnte Gegenwart, wobei auch innerhalb der Retentionen die vormals aktuellen Protentionen Anteil haben, sodass sich die Jetztmomente in Vergangenheit und Zukunft erweitern. Dies geschieht mehr oder weniger unbewußt, ist Teil der gewöhnlichen Aktivität des Bewusstseins und muss von der bewußten Erinnerung getrennt werden, die ein Jetztmoment der Vergangenheit aktiv ins Bewusstsein holt und damit zum aktuellen Bewusstseinsinhalt macht (inklusive der damaligen als auch der neuen Protentionen und Retentionen in transformierter Form).¹⁹

Bewußte Reproduktion wird von Husserl also gezielt aus dem Zeitkontinuum herausgenommen. Reproduktion ist frei, der lineare Zeitfluss verzweigt sich.²⁰ Wir können hier von aktiv strukturiertem Zeitbewusstsein sprechen, das sich mit der Gegenwart verändert: „Hier zeigt sich also eine a priori notwendige Rückwirkung. Das Neue weist wieder auf Neues, das eintretend sich bestimmt und für das Alte die reproduktiven Möglichkeiten modifiziert.“²¹ Gleichzeitig bleiben auch die Andeutungen (Protentionen) des vergangenen, nun erinnerten Jetztmoments zurück und zwar als erfüllte Erwartung.²² Die Wechselwirkung zwischen nicht zwingend linear verlaufender Restrukturierung im erinnernden Bewusstsein und die lineare Wirkung der Folge von Jetztmomenten interagieren auf charakteristische Weise und bilden in der Linearität polyphone Zeitkonfigurationen. In welcher Weise dieses Wechselspiel zentral für narrative Restrukturierungen werden kann, wird noch zu zeigen sein. Zunächst ist jedoch festzuhalten: Die Wahrnehmung selbst gibt bereits Ordnung vor, sodass alles Wahrgenommene in Form eines Vorher und Nachher linear geordnet ist und zwar so, dass Erwartung und Erinnerung in Form von Retention und Protention bereits auf dieser

17 Ebd., S.°33.

18 Ebd., S.°57.

19 Husserl unterscheidet zwischen primärer und sekundärer Erinnerung bzw. zwischen Retention und Reproduktion, wobei er die Reproduktion als aktiven Akt der Phantasie von der Wahrnehmung trennt. Ebd., S.°49ff.

20 „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“. Ebd., S.°52

21 Ebd., S.°59.

22 „Jeder ursprünglich konstituierende Prozeß ist beseelt von Protentionen, die das Kommende als solches leer konstituieren und auffangen, zur Erfüllung bringen. Aber: der wiedererinnernde Prozeß erneuert erinnerungsmäßig nicht nur diese Protentionen. Sie waren nicht nur auffangend da, sie haben auch aufgefangen, sie haben sich erfüllt, und deshalb sind wir uns in der Wiedererinnerung bewußt.“ Ebd., S.°57.

basalen Ebene aktiv werden. Zeitwahrnehmung weist damit eine Art aktiver Passivität auf, die unserer Ansicht nach die Basis der Kunstwahrnehmung bestimmt. Strukturierung von Wirklichkeit geschieht im Grunde so auf einer Art ‚Null-Ebene‘ von Zeitlichkeit, die einerseits als bloße Abfolge von Zeitobjekten zu verstehen ist, die in Form von Protention und Retention aber eine aktiv lineare Zeitgestalt aufweisen, kurz: Alles was nicht in anderer Weise strukturiert ist, ist zeitlich linear strukturiert.

Husserl problematisiert noch einen weiteren zentralen Aspekt für unsere Überlegungen: die Unterscheidung von Zeitobjekten und nichtzeitlichen Transzendenzen wie etwa in Werten, Konzepten oder Begriffen.²³ Es liegt auf der Hand, dass Zeitobjekte im Vergleich zu Transzendenzen auch in der Wahrnehmung zeitliche Ausdehnungen haben.²⁴ Im Hinblick auf das Musiktheater oder performative Kunstformen insgesamt, sind es Zeitobjekte, welche die primäre Wahrnehmungsebene bilden. Begriffe, Konzepte oder Werte werden, wenn überhaupt, erst im Folgenden durch die Interpretation (re)konstruiert. Auf die Konsequenzen wird noch einzugehen sein, für den Moment wollen wir uns darauf beschränken, auf den fundamentalen Unterschied hinzuweisen, der sich daraus für eine Analyse der Narrative ergibt: Texte, egal ob literarische Werke wie Romane oder musikalische wie der Notentext, bilden zwar den Ausgangspunkt der Narratologie, diese Untersuchungsgegenstände sind selbst jedoch keine Zeitobjekte. Husserl spricht im Sinne dieser Unterscheidung grundsätzlich von „Ding“ und „Verlauf“, wobei beim Verlauf die Verlaufsdauer mit der Wahrnehmungsdauer koinzidiert.²⁵ Helmut Lachenmann folgt einem ähnlichen Ansatz, wenn er mit Blick auf seine „Klangtypologie“ von der Eigenzeit eines Klangereignisses spricht und dabei die Unterscheidung zwischen Zustand und Prozess betont.²⁶ Daraus ergibt sich eine doppelte Perspektive auf die Objekte: einmal als Zeitobjekt – in welchem Falle sie in ihrem Verlauf wahrgenommen werden – und andererseits als Qualitäten – in welchem Falle sie in ihren Dingeigenschaften wahrgenommen werden. Es ließe sich hieraus eine Differenzierung Teleologien gewinnen, die der Frage nachgeht, ob eine Folge von Objekten ein Verlaufsobjekt erzeugt oder aber als bloßes Nebeneinander wahrgenommen wird, also als Null-Ebene von Zeitlichkeit verstanden werden kann.

II. Narratologische Konzepte

Insbesondere für Geschichten, wie sie jeder kennt oder selbst schon einmal gehört bzw. erzählt hat, gilt, dass sie mehr als das bloße Nebeneinander sind und sie sich nicht selten

23 „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.“ Ebd., S.°105/106.

24 „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.“ Ebd., S.°24/25.

25 Vgl ebd., Ergänzende Texte, „Zeit in der Wahrnehmung“, S.°300ff.

26 Vgl. Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966 – 1959*, Wiesbaden 1996, S.°8.

durch linear teleologisch orientierte Handlungsvorgänge auszeichnen. Zugleich sind uns aber auch Erzählungen bekannt, die zwar in der Abfolge einzelner Ereignisse scheinbar voranschreiten, jedoch auf kein zu erwartendes Ziel hinstreben, oder aber parallel verlaufen und sich in unzähligen Strängen verlieren. Das *Was* und *Wie* in diesen Erzählformen artikuliert wird, bildet das Erkenntnisinteresse narratologischer Forschung. Interessanterweise kam es erst im 20. Jahrhundert dazu, dass Erzählungen und Erzählformate auf ihre jeweilige Struktur und die funktionalen Beziehungen hin untersucht wurden.²⁷ Diese literaturwissenschaftlich fundierten Zugriffe boten zwar eine methodisch disparate Vielfalt, verloren jedoch aufgrund ihres vorrangig strukturalistischen Ansatzes die Zeitlichkeit der Erzählung sowie des Erzählens selbst aus dem Blick.

Mit Gérard Genette boten sich schließlich analytische Zugriffe, die sowohl die konkrete Erzählung als auch den Akt des Erzählens zusammen in den Blick nahmen. In dem Maße allerdings, in dem die Untersuchungen von literarischen Erzählformen nur nach den Inhalten, also den Geschichten oder dem Geschehen fragen, bleiben sie allein auf die zu ergründende Struktur des Werktextes ausgerichtet. Die Frage nach dem ‚wie‘ eine Geschichte erzählt wird, verschiebt zwar den Blick auf die Art und Weise bzw. die literarischen Mittel, läßt aber nach wie vor den Aspekt des Erzählens und Hörens, und der damit verbundenen Wahrnehmungsphänomene als Grundlage jedes zu erfahrenen Plots, jeder erzählten Geschichte als ästhetischem Gegenstand weitestgehend außer Acht. Wie Daniel Martin Feige zu Recht betont, ist die Unterscheidung der klassischen Narratologie in ein *Wie* und *Was* in Kunstwerken erzählt wird, eine analytische und keine aus den ästhetischen Gegenständen heraus begründete.²⁸ Die narratologische Grundsatzunterscheidung überspringt damit das Spezifische des ästhetischen Gegenstandes, „denn das ästhetische Erzählen ist nichts anderes als ein jeweils spezifischer Gebrauch der entsprechenden künstlerischen Mittel“.²⁹ Der eigentliche Plot ist meist schnell erfasst und im Wesentlichen bekannt – was sicherlich auch für das Musiktheater bis heute gilt. Entscheidend ist aber, über die Frage nach dem strukturalistischen ‚wie‘ etwas erzählt hinaus, die Frage nach dem ‚wie‘ und ‚was‘ der ästhetische Gegenstände in der Wahrnehmung erzählen kann. Das ‚Erfahrbar werden‘ einer Erzählung ist unserer Auffassung nach von der werkimmanenten Zeitlichkeit und der erfahrenen Zeitlichkeit geprägt, dies gilt besonders im Falle des Musiktheaters. Das verschiebt die narratologische Unterscheidung eines *Wie* und *Was* zu Gunsten der ästhetischen Erfahrung, die nicht allein auf literarische Erzählarten und -weisen zielt,

27 So bildeten etwa für Vladimir Propp ‚funktionalistische Handlungssphären‘ in Volksmärchen und für Claude Levi-Strauss die ‚Grammatik der Mythen‘ den Fokus linguistisch und strukturalistisch geprägter Zugänge klassischer Narratologie. Darüberhinaus waren es u.a. Algirdas Julian Greimas, der nach formalistisch semantischen Einheiten suchte oder Tzvetan Tudorov, der die strukturalistischen Ansätze Roland Barthes mit den russischen Formalisten verknüpfte und ebenfalls mit Blick auf die *histoire* oder das Geschehen Erzählgrammatiken formulierte.

28 Daniel Martin Feige, „Musik als Paradigma ästhetischen Erzählens“, in: Frédéric Döhl und Daniel Martin Feige (Hg.), *Musik und Narration: Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, Musik und Klangkultur, Bielefeld 2015, S.°59–84, hier S.°66.

29 Ebd., S.°67.

sondern auf die Zeitlichkeit im bzw. des Wahrnehmungserlebnis(es).

Die auf Genette aufbauenden und bis heute aktuell verhandelten Erzähltheorien bilden seit gut drei Jahrzehnten den Ausgangspunkt für narratologische Ansätze in der Musik. Prominent machte die Frage nach narratologischen Ansätzen in der Musik 1990 Jean-Jacques Nattiez mit seinem Essay „Can One Speak of Narrativity in Music?“³⁰. Erwartungsgemäß antwortete Nattiez auf diese Frage mit einem kategorischen ‚No‘. Dass man dagegen durchaus von Narrativen in der Musik sprechen kann, zeigen bereits die Arbeiten von Carolyn Abbate, Eero Tarasti oder Anthony Newcomb Ende der 1980er Jahren.³¹ Zweifelsfrei kann Musik nicht im Sinne eines Romans erzählen,³² doch bieten semiotische Kontextualisierungen, die sich nicht zuletzt auf die Zeitlichkeit in der ästhetischen Präsenz und der ästhetischen Erfahrung gründen modellhafte Ansätze. Häufig steht dabei weniger der Zugang als solcher zur Debatte, sondern die Frage, wie eine musikalische Narration überhaupt verstanden werden kann – seien es instrumentale Stimmen, die im Dialog miteinander stehen, seien es kadenzierende Bewegungen, die auf eine Auflösung hinstreben, formale Strukturen, die einer ‚musikalischen Grammatik‘ folgen oder Klangfarben und Texturen, die Bewegung/Veränderung forcieren.³³ Zunehmend scheinen sich kulturwissenschaftlich orientierte Narratologen einig, dass die Realisierung des Narrativen medienübergreifend und zumindest in Teilen unmittelbar ist.³⁴ Verankert man diese Axiome zudem in einem ‚kognitiven Ansatz‘, der das Narrativ nicht nur als Qualität bestimmter Artefakte, insbesondere bestimmter Textgattungen versteht, sondern als kognitiven Rahmen im Sinne der *frame theory*³⁵, so zeichnet sich die Basis unserer Überlegungen ab: Das Narrativ als transmediale kognitive Rahmung. Dieses Verständnis bringt gleichermaßen den Produzenten einer Geschichte, das Werk und den Rezipienten in Verbindung miteinander. „Das Erzählerische ist aus kognitiver Sicht eben

30 Jean-Jacques Nattiez, „Can One Speak of Narrativity in Music?“, in: *Journal of the Royal Musicological Association* 115 (2), S.°240–257.

31 Vgl. Anthony Newcomb, „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“, in: *19th-Century Music* 11 (1987), S.°164–174; Eero Tarasti, „On the Modalities and Narrativity in Music“, in: Veiko Rantala, Lewis Rowell und Eero Tarasti, *Essays on the Philosophy of Music*, Helsinki 1988; Carolyn Abbate, „What the Sorcerer Said“, in: *19th-Century Music* 12 (1989), S.°221–230; dies.: *Unsung voices opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton/NJ 1991.

32 Vgl. Beate Kutschke, „Semiotische Grundlegung musikalischer Narration“, in: Frédéric Döhl und Daniel Martin Feige (Hg.), *Musik und Narration: Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, Musik und Klangkultur, Bielefeld 2015, S.°193–225, hier S.°194f.

33 Vgl. Malgorzata Pawlowska, „Musical Narratology: An Outline“, in *Beyond classical narration, transmedial and unnatural challenges*, hrsg. von Jan Alber und Per Krogh Hansen, Berlin 2014, S.°197–220 und Birgit Lodes, „Musik und Narrativität“, in: *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek Stuttgart 2013, S. 367–382.

34 Werner Wolf, „Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik“, in: *Der Komponist als Erzähler: Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, Reihe: Ligaturen: Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 2, hrsg. von Melanie Unseld und Stefan Weiss, Hildesheim 2008, S.°17–44, hier S.°20f.

35 Monika Fludernik, *Towards a ›Natural Narratology‹*, London 1996; Gale MacLachlan und Ian Reid, *Framing and Interpretation*, Melbourne 1994.

nicht nur in bestimmten Artefakten schlicht vorhanden, sondern bedarf der Realisierung im Bewusstsein des Rezipienten. Er ist es, der aufgrund bestimmter, von ihm wahrgenommener Stimuli den kognitiven Rahmen bzw. das Schema des Narrativen aktiviert. Das Narrative basiert also auf einer Interaktion zwischen Wahrnehmungsobjekt und narrativierendem Wahrnehmenden.“³⁶ Und es ist eben diese aktive Rolle des Rezipienten, die es aus unserer Sicht in den Blick zu nehmen gilt. Wir stehen damit vor dem Horizont postklassischer Narratologie,³⁷ die in der Reduktion klassischer Zugänge allein auf die Untersuchung überzeitlicher Strukturen einen verkürzten Blick sieht. Postklassische Modelle machen historische, kulturelle oder kommunikative Kontexte für Erzähltexte anwendbar und öffnen damit disziplinübergreifende Zugänge. Durch diesen *narrative turn* wird das Erzählen, das zuvor zumeist als spezielle Form der Kunstproduktion aufgefasst worden ist, zu einem grundlegenden Verfahren des Menschen, der Welt und dem In-der-Welt-Sein Sinn abzurufen. Dabei geht es schlicht um die Einbindung von Ereignissen in zeitliche und Sinn konstituierende Zusammenhänge. Dies setzt zwei Dinge voraus: Zum einen die aktive Passivität des Rezipienten, die im Wechsel zwischen selbstbestimmten und vom ästhetischen Objekt mitbestimmten Wahrnehmungszuständen mittelbare als auch unmittelbare Erfahrungen mit dem Werk sowie der Aufführung macht, und zum anderen die den Wahrnehmungsprozess bzw. das Narrativ der Erfahrung begründende werkimmanente Zeitlichkeit als auch die die Wahrnehmung begründende existenzielle Zeitlichkeit.

Für ein erweitertes Konzept musiktheatraler Narration rückt damit die Restrukturierung durch das wahrnehmende Bewusstsein ins Zentrum der Untersuchung. Ein musiktheatraler Narrativ konstituiert sich für uns in der Folge Paul Ricoeurs zunächst als „agencement des faits“ (Anordnung der Tatsachen) im zeitlichen Bewusstsein. Im Zuge wahrnehmungsbasierter Analysen ist festzustellen, dass bestimmte Wahrnehmungstatsachen existieren und auf Zeitlichkeit basierend im Bewusstsein restrukturiert werden. Dies ermöglicht eine Basis anhand derer die konkreten Entscheidungen im Werk, also das *Wie* und *Was* der Erzählung, überhaupt erst beobachtbar wird. Ein solchermaßen durch Zeitlichkeit fundierter Narrationsbegriff, kann als operativ beschrieben werden, da er eine Beobachtungsperspektive ermöglicht, sich seiner eigenen Bedingungen bewusst zu werden und die Ergebnisse daran zu messen. Nicht zuletzt führt dieser Ansatz zu der Frage, ob Musik bzw. Musiktheater nicht selbst auch *Zeit erzählt*.

III. Narration durch Zeit

Zeitobjekte bilden, wie bereits erwähnt, den Ausgangspunkt der Wahrnehmung und damit auch unserer Untersuchung. Wir schlagen vor, narratologische Ansätze aus der

36 Wolf, „Erzählende Musik?“ (s.°Anm.°34), S.°21.

37 Der Begriff ‚postklassisch‘ bezieht sich letztlich auf das erneute und weitergedachte Narrationsverständnis in den Kulturwissenschaften, das sich ab den 2000er Jahren abzeichnet. Vgl. David Herman (Hg.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus 1999; Jan Alber und Monika Fludernik (Hrsg.), *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, Columbus 2010; Michael L. Klein und Nicholas Reyland, *Music and Narrativ since 1900*, Bloomington/Indiana 2013.

Perspektive der Zeitwahrnehmung heraus zu denken, denn dadurch wird das Narrativ selbst zum Zugangsmodus. „[...]c'est le caractère temporel de l'expérience humaine. Le monde déployé par toute oeuvre narrative est toujours un monde temporel. Ou, [...]: le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle.“³⁸ Die Zeit wird Paul Ricoeur zu Folge also erst dann zu einer menschlichen Zeit, wenn sie sich in narrativen Formen artikuliert und die menschliche, auf Zeitlichkeit basierende Wahrnehmung erzeugt schließlich durch die ‚Narrativierung der wahrgenommenen Objekte‘, also durch die narrative Restrukturierung, Sinn. Dies geschieht in erzählenden Formen vor Allem durch das „mise en intrigue“, also eine *Verfabelung*, in welcher sich Narrative einer einfachen Chronologie entziehen. Das heißt, den ansonsten linearen Zeitstrahl aktiv zu gestalten und zu restrukturieren: Welterfahrung und die Wahrnehmung von Kunstwerken nähern sich nicht nur einander an, sondern ästhetische Erfahrung und dessen Nachvollzug im Erzählen des Erlebten bilden den Kern des zu Beobachtenden.

Ricoeur geht in seiner Betrachtung von der Kontrastierung der Zeitphilosophie Augustinus und der Poetik des Aristoteles aus, basierend auf der Beobachtung, dass Augustinus nie das Phänomen der Erzählung erwähnt, wenn er über Zeit spricht, und Aristoteles nie das der Zeit beim Sprechen über die Erzählung. Es entsteht ein Dialog, der Narration und Zeitwahrnehmung in Bezug zueinander setzt. Für unsere Überlegungen scheint dieser Ausgangspunkt besonders fruchtbar, da sich die Frage, wie das Musiktheater erzählt, nun über den Zeitbezug stellen lässt: Wenn Musiktheater aus Zeitobjekten besteht, müssen es diese Zeitobjekte sein, die erzählen. Im Anschluss daran bietet der Narrationsbegriff einen Zugang zu deren Anordnung, der über bloße Nacherzählung der Wahrnehmung hinaus geht, indem die Restrukturierung der Zeitobjekte ins Zentrum rückt. Kurz gesagt: Narration (im Sinne Ricoeurs) ist restrukturierte Zeit.³⁹

Ricoeur versteht die Restrukturierung dabei in drei Phasen, welche er aus der Poetik von Aristoteles ableitend als Mimesis I bis III beschreibt. Mimesis I bezeichnet die basalen Voraussetzungen der „mise en intrigue“, wie etwa die Grundlagen von Aktionssätzen, symbolische Ordnungen und die zeitlich basierte Wahrnehmung von Realität, also die Grundlagen, welche sowohl Autor als auch Rezipient teilen.⁴⁰ Mimesis II ist die werkeigene Konfiguration, die die vorherigen Grundlagen in ihrer formalen Anlage gestaltet und Mimesis III betrachtet die erneute Rekonfiguration, die sich in der Rezeption des Kunstwerks artikuliert. Das Kunstwerk selbst rückt somit in eine

38 Vgl. Ricoeur: *Temps et récit*, (s.°Anm.°3), S.°17/18.

39 „Ou, pour le dire autrement: que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle.“ Ricoeur: *Temps et récit*, (s.°Anm.°3), S.°106.

40 Diese Grundlagen beziehen sich alle auf die Erzählung, die bei Ricoeur im Zentrum steht und wären entsprechend zu modifizieren, sind aber, mit Ausnahme der Aktionssätze, in den musikalischen Kontext übertragbar, sowohl was zeitliche Ordnungen, als auch was symbolische Ordnungen betrifft, wie Konzertrituale, kulturelle Konnotationen der Performanz und der genutzten Klang/Bild/etc.-Materialien.

vermittelnde Position, zwischen den Gegebenheiten der Wahrnehmung (zu denen auch kulturelle, symbolische und sonstige Kontexte gehören) und der Tätigkeit der rezipierenden Rekonfiguration.

Dreh- und Angelpunkt ist die Rekonfiguration der Mimesis II, die von der bloßen Weltwahrnehmung insofern abweicht, als sie die „Tatsachen anordnet“ (l'agencement des faits). Durch diese Tätigkeit macht die Mimesis II aus bloßen Vorkommnissen eine Anordnung, also eine Folge von Unterscheidungen und Entscheidungen.⁴¹ „Bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration.“⁴² Diese Art der Rekonfiguration macht also genau die Entscheidungen transparent, die dem operativen Werkbegriff – also der Medium/Form-Differenz – entsprechen. Im Gegensatz zum Ganzen der Wahrnehmung wird das Kunstwerk in der Mimesis II als spezifische Entscheidung (oder Entscheidungskette) im Rahmen eines oder mehrerer Medien konstituiert.

Schlagen wir nun den Bogen zurück zum Musiktheater: Die wahrgenommenen Zeitobjekte werden als bewußt Angeordnetes transparent und bilden eine Form, die die Grundlagen der Wahrnehmung in charakteristischer Weise konfigurieren.⁴³ Diese Konfiguration oder Vermittlung betrifft vor Allem die zeitliche Ebene in welcher Ricœur den Aspekt des Zeitlichen und Nicht-zeitlichen vermittelt sieht.⁴⁴ Das heißt, die einzelnen unverbundenen Tatsachen bilden in der Anordnung eine temporale Einheit.⁴⁵ Damit erzeugt die Konfiguration letzten Endes einen Ablauf, den man verfolgen kann. So wird der zeitliche Verlauf sowohl als nicht-zeitliche Konfiguration, wie auch als ablaufende Chronik erfassbar. Unter diesen Annahmen zeigt sich die Operativität des Werkbegriffs für die Frage nach der Zeitlichkeit deutlich: Die Medium/Form-Differenz als Entscheidungskette definiert eben diese nicht-zeitliche/zeitliche Konfiguration, in der sich das Werk als Objekt der Wahrnehmung offenbart.

Allerdings ist hiermit der Prozess noch nicht abgeschlossen. Das Kunstwerk vervollständigt sich im Akt des Rezipierens. Im Anschluss an Aristoteles sind es die Gefühle des Publikums, in denen sich das Kunstwerk aktualisiert.⁴⁶ Das Nacherleben wird

41 Das Transparent-Machen einer Formgebung wird auch in der systemtheoretischen Betrachtung zum Merkmal künstlerischer Formbildung: „Der Beginn der Arbeit an einem Kunstwerk besteht in einem Schritt, der vom unmarked space in einen marked space führt und damit die Grenze schafft, indem er sie kreuzt.“ Vgl. Niklas Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S.°189.

42 Ricœur: *Temps et récit*, (s.°Anm.°3), S.°127.

43 Selbst das Negieren einer zeitlichen Ordnung, wie wir es eingangs über die Null-Ebene der Zeitwahrnehmung gefasst haben, wird damit zu einer bewußten, interpretationsfähigen und hinsichtlich ihrer Zeitlichkeit nicht zufälligen Anordnung.

44 „La première constitue la dimension épisodique de récit [...]. La seconde est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l'intrigue transforme les événements en histoire.“ Ricœur: *Temps et récit*, (s.°Anm.°3), S.°128/129.

45 „de ce divers d'événements, il [l'acte configurant] tire l'unité d'une totalité temporelle.“ Ebd., S.°129.

46 „Mais, quand il [Aristote] dit que la poésie „enseigne“ l'universel, que la tragédie, „en représentant la pitié et la frayeur, [...] réalise une épuration de ce genre d'émotions“, ou encore lorsqu'il évoque le plaisir que nous prenons à voir les incidents effrayants ou pitoyables concourir au renversement de fortune qui fait la tragédie – il signifie que c'est bien dans l'auditeur ou dans le lecteur que s'achève le parcours de la mimesis.“ Ricœur: *Temps et récit*, (s.°Anm.°3), S.°136.

zum produktiven Akt, in dem sich die Erzählung verwirklicht: „Suivre une histoire c'est actualiser en lecture. Si la mise en intrigue peut être décrite comme un acte du jugement et de l'imagination productrice, c'est dans la mesure où cet acte est l'œuvre conjointe du texte et de son lecteur“.⁴⁷ Es ist es also die Weltwahrnehmung des Rezipienten, die erst die Werkwahrnehmung ermöglicht und ergänzt. Im Wahrnehmen entsteht so die temporale Erzählung mit drei Ausgangspunkten: die vorgelagerten Bedingungen der Narration, die Welt des Werks selbst und die Welt der Rezipienten. Die Mimesis III bildet schließlich die „intersection entre le monde du texte et le monde de l'auditeur ou du lecteur“.⁴⁸

Auch wenn sich Ricœurs Modell primär auf literarische sowie historische Erzählungen bezieht, lassen sich Parallelen zu musiktheatralen Arbeiten aufzeigen: Zeitliche Ordnungen, wie bei Husserl bereits beschrieben, präfigurieren die Wahrnehmung zeitlicher Objekte, die die Basis der Wahrnehmung performativer, zeitlicher Künste, wie Musik oder Musiktheater bilden. Diese Grundordnung ist dem Künstler⁴⁹ wie auch dem Rezipienten eigen und definiert die vorgelagerte Wahrnehmungsordnung jeder künstlerischen Aktivität. Das formale Anordnen der Zeitobjekte im Kunstwerk interagiert mit dieser Ordnung, wobei ein nicht-zeitlicher Aspekt ins Spiel kommt. Dies gilt übrigens auch im Falle von Zufallskompositionen, schließlich sind der Zufall, ebenso wie das Schöne, oder das Konzept etc. nichtzeitliche Transzendenzen, die aber gleichzeitig das Ganze der zeitlichen Anordnung definieren. Dieser nicht-zeitliche Aspekt bildet die Vermittlungsebene zwischen den vorgelagerten Wahrnehmungsbedingungen und der Restrukturierung des Wahrgenommenen im Rezipienten. Die Anordnung der Tatsachen, die in diesem Falle Zeitobjekte sind, wird als Anordnung, also als Werk, transparent, sie macht, um mit Ricœur zu sprechen, aus einer einfachen Abfolge eine Konfiguration auf Basis zeitlich strukturierter Grundwahrnehmung und kann damit vom Rezipienten als solche wahrgenommen werden. In dieser Wahrnehmung ergibt sich dann die Restrukturierung der zeitlichen Ordnung durch den Rezipienten.

Nicht zuletzt sind musiktheatrale Situationen der Weltwahrnehmung entnommen oder verweisen auf diese.⁵⁰ Anders als absolute Musik, ist das Sehen, Hören, das Wahrnehmen des Gesamten immer mitgedacht und somit näher an der alltäglichen Weltwahrnehmung. So wird die spezifisch sichtbare Anordnung zu einer Reorganisation im Sinne des Mythos bei Aristoteles,⁵¹ den Ricœur als Anordnung der Tatsachen beschreibt. Musiktheater ist wie kaum eine andere Kunstform Anordnung von

47 Ebd., S.°145.

48 Ebd., S.°147.

49 Künstler ist stets als Abstraktum zu verstehen, als Handelndes im Sinne einer Grenzziehung zwischen Medium und Form, das die Konfiguration der Mimesis II ermöglicht hat. Diese Rolle kann ein Kollektiv, ebenso wie der Zufall, oder die Improvisation, etc. erfüllen. Wesentlich bleibt hierbei stets, dass die Mimesis II als strukturiertes Werk-Objekt, Ergebnis einer Aktion ist und mittels dieser zum beobachtbaren Objekt wird.

50 Vgl. Czolbe/Kreppein: „Gesamt:Kunst?Werk!“, (s.°Anm.°5).

51 Aristoteles versteht den Mythos nicht nur als einen notwendigen Teil der Tragödie, sondern zunächst erst einmal als »eine Zusammenfügung von Geschehnissen«. (Aristoteles, *Die Poetik*, übers. und hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 1450a, S.°23)

Wahrnehmungsobjekten, die sich an die Wahrnehmung als Ganzes richten und in ihrer Zeitlichkeit beobachtbar sind.

Zusammenfassend kann man, von den phänomenologischen Bedingungen der Wahrnehmung ausgehend, sagen: Die basale Linearität aus Retention und Protention, ergänzt durch Erinnerung (Reproduktion bzw. Vergegenwärtigung) und Vorhersage (Projektion in die Zukunft) definiert Bedingungen der Wahrnehmung. Narration wiederum ist als Restrukturierung dieser Wahrnehmung im Kunstwerk zu verstehen und zwar auf Seiten der Werkgenese und als Zugangsmodus des Rezipienten. Die Zeitwahrnehmung kann daher nicht zugunsten einer Strukturwahrnehmung ausgeklammert werden. So sehr musikalische Objekte von nicht-zeitlichen Formen durchzogen sind, so sehr sind sie doch für die Wahrnehmung vor allem Zeitobjekte bzw. Folgen von Zeitobjekten. Jede Annäherung muss gewahr bleiben, dass Wahrnehmung durch zeitliche Ordnung geschieht und dabei die Zeit durch die Anordnung modifiziert oder restrukturiert wird. Zeitliche Wahrnehmungsbedingungen von Zeitobjekten treffen auf kompositorische Restrukturierung, die zeitliche Verläufe für das Bewusstsein anordnet. So läßt sich ein operativer Ansatz formulieren, mit Hilfe dessen das Kunstwerk für die Analyse zugänglich wird, einerseits durch Reduzierung von Komplexität, andererseits durch die Fokussierung auf die Wahrnehmung der zeitlichen Struktur, nämlich kurz gesagt: *Musiktheater erzählt Zeit*.

Hier zeigt sich schließlich ein erweiterter Narrationsbegriff, der einerseits die semantische Basis des klassischen Narrationsbegriffs im Sinne postklassischer Modelle abstrahiert und so die Konfiguration als auch die Rekonfiguration von Objekten in den Blick nimmt, und der sich andererseits auf die Zeit und die phänomenologische Zeitwahrnehmung stützt, die durch die konfigurativen Maßnahmen der Narrative rekonfiguriert werden.

IV. Modelle zeitlichen Erzählens

Ausgehend von diesen Vorstellungen können nun Modelle zeitlichen Erzählens skizziert werden. Man könnte auch sagen: Der erweiterte Narrationsbegriff beschreibt ‚Zeitfabeln‘. Inwiefern der Weg hier aus der Literatur ins Musiktheater gelingt, soll kurz beleuchtet werden. Zunächst ist allerdings zu fragen, was durch diesen Narrationsbegriff wirklich gewonnen wird, scheint es doch, dass Narration – treibt man den Gedanken Ricœurs auf die Spitze – im erweiterten Sinn nichts anderes als Weltwahrnehmung als solche ist. Damit ergäbe sich ein zirkuläres Argument. Dagegen steht jedoch die rekonfigurative Kraft von Narration. Das Anordnen der Tatsachen, das sich bei Ricœur aus dem Konzept des Mythos bei Aristoteles ergibt,⁵² verweist auf die Neuordnung bzw. Rekonfiguration. Daraus ergeben sich ein paar Eingrenzungen: Verfabelung (*mise en intrigue*) bedeutet die Auslassung alles Irrelevanten (Ökonomie der Erzählung), das heißt im Umkehrschluss, alles was zu beobachten ist, hat einen Grund und muss daher als notwendig für die Narration betrachtet werden. Die Verfabelung bringt also immer schon eine Selektion mit sich. Im Bezug auf die Zeit (bzw. die Zeitwahrnehmung), die unserem

52 Vgl. Ricœur: *Temps et récit*, (s.°Anm.°3), S.°69ff.

Ansatz als Material – als Tatsachenbasis – dient, bedeutet dies, dass es keine leere Zeit gibt, also dass selbst ein Nichts an Zeitobjekten nicht leere Zeit, sondern selektierte Zeit ist. Der Vergleich etwa mit dem fragmentarischen Roman zeigt, dass gerade die Verfabelung den wesentlichen Unterschied macht: Selbst scheinbar unverbunden nebeneinander Gestelltes erzeugt eine Wahrnehmungsperspektive, die sich von einer Alltagswahrnehmung unverbundener Gegenstände unterscheidet, da diese eben nicht als selektive, notwendige erscheint.⁵³ So wird gerade in solchen Werken der Rezipient zum Autor, der versucht, dem Ablauf Sinn abzutrotzen, weil er sich stets als Beobachter einer Rekonfigurierung verstehen muss. Jedes Zeitobjekt und die Wahrnehmung desselben sind also Ergebnis von Rekonstruktion, sind Intervention. Es zeichnet sich ab, inwiefern der Narrationsbegriff hier produktiv wird: Er moderiert nicht nur zwischen der reinen Wahrnehmung und der Rekonstruktion von Welt (Mimesis III), sondern vermeidet darüberhinaus eine unproduktive Zirkularität. Vielmehr wird über die Mimesis II dieser Zirkelschluss produktiv, indem die erneute Wahrnehmung nicht als bloße Weltwahrnehmung zu verstehen ist, sondern durch die Rekonfiguration im Kunstwerk modelliert wird. Daraus ergibt sich eine Spiralbewegung, die konstruktive Wirkbeziehungen zwischen den verschiedenen Stadien der Mimesis aufweist. Eine narratologische Analyse kann uns so etwas über die Rekonfiguration im Kunstwerk (die Komposition, wenn man so will) und über die Kunstwahrnehmung im wechselseitigen Dialog sagen.

Da Musiktheater aus Zeitobjekten besteht, erscheinen in der narrativen Restrukturierungsanalyse Zugänge sinnvoll, die auf den zeitlicher Wahrnehmung basieren. Hierbei ließe sich betrachten, in wieweit die Gestaltung der Werke, die basalen Bedingungen der Wahrnehmung zeitlicher Objekte restrukturiert. Hierbei ist von einer Art Null-Ebene zeitlicher Wahrnehmung auszugehen, die allerdings – und dies ist ein zentraler Punkt zeitlicher Narrative – nicht etwa eine freie, unbestimmte Zeit erzeugt, sondern die in grundlegender Form bereits linear ist, da sie nichts anderes tut, als die Grundwahrnehmung von Zeit zu reproduzieren, ohne sie zu restrukturieren. Eine solche Null-Ebene wäre also eine lineare Abfolge, im Sinne eines A,B,C,D, etc.

Linearität als nur Gegebenes kann durch intentionale Linearität komplementiert werden, in diesem Fall sind nicht unverbundene Zeitobjekte in Folgen angeordnet, sondern die Zeitobjekte verbinden sich im Sinne eines Verlaufs – in phänomenologischer Hinsicht bedeutet dies, dass die Einzelobjekte in einer Weise zusammengefügt sind, dass sie sowohl objekthaft, auseinander hervorgehend, im Sinne einer größeren Perspektive etwa, als Verlauf zu betrachten sind, also als Verlaufsobjekt. Eine solche teleologische Gerichtetheit wäre als dramatische Zeit zu bezeichnen. Hierbei ist die Protention bzw. die Andeutung zu betonen. Teleologie ließe sich im Sinne einer phänomenologischen Analyse als Einengung möglicher Zukünfte begreifen, die eine höhere Erwartbarkeit möglich machen – dies gilt übrigens auch für Überraschungen, deren Basis erwartbare

⁵³ Erhellendes musikalisches Beispiel hierzu wäre etwa 4'33'' von John Cage, das im Grunde genau auf dieser Basis steht: Da es in der „mise en intrigue“ keine leere Zeit gibt, ist die Pause gefüllte, restrukturierte Zeit und nur unter dieser Bedingung kann die Werkstruktur hier wirksam werden.

Zukünfte bilden. Linearität kann dann auch durch die Bewusstseinsfunktionen wie sie die Wiedererinnerung (Rekonstruktion) und die Vorhersage erzeugen durchbrochen werden. Solche narrativen Strategien sind sowohl szenisch, textlich als auch musikalisch denkbar im Sinne von Zeitobjekten, die als bewußt wieder Erscheinende im Werk organisiert und so auch in der Restrukturierung als solche wahrgenommen werden. Wir wollen diesen Umstand als ‚anachron‘ bezeichnen.

Bestimmte Werkstrukturen können die Rekonstruktion fast zur Gänze in die Mimesis III verlegen, wenn Struktur im Werk nur angedeutet bzw. nur ermöglicht, aber nicht explizit ausgearbeitet ist (etwa in offenen oder zufälligen Formen). Grundsätzlich gilt, dass gerade sehr freie Formen eine besonders komplexe Restrukturierung erlauben, wie etwa in der Literatur Werke von James Joyce eher den Leser zum Produzenten der Geschichte werden lassen, als den Autor, der ‚nur‘ das Material zur Verfügung stellt. Hier wäre zu untersuchen, unter welchen Umständen eine solche Restrukturierung tatsächlich erfolgt, das heißt, welche Konfigurationen eine aktive Reorganisation auslösen, die dann über die Null-Ebene eines bloßen Nacheinander hinaus geht. Analog zur Welt des Textes in der Literatur, wollen wir eine Zeitwelt des Musiktheaterwerks markieren, anhand derer das Werk selbst beschrieben werden kann. Im Kontext unserer grundlegenden These wäre diese Zeitwelt eines Musiktheaterwerks eine fiktive, geschlossene Welt, die sich erst in der Wahrnehmung des Rezipienten realisiert.⁵⁴ Zusätzlich sind Modelle denkbar, die sich gerade um die Ausschaltung zeitlicher Verlaufsformen bemühen, etwa in konzeptueller Kunst, in welcher der Fokus auf die Idee – also die nicht-zeitliche Transzendenz – gelegt wird. Dies kann durch bewußt statische Verläufe, die Aufhebung der Null-Ebene der Zeitlichkeit und eine transparente Verlaufsstruktur geschehen, die in ihrer Offensichtlichkeit Protentionen irrelevant macht.⁵⁵ In jedem Falle liegt eben auch konzeptuellen Werken somit eine aktive Gestaltung der Zeit zu Grunde, die sich in ihrer Ausschaltung beobachten läßt.

Eine Analyse der Zeitfabeln kann sowohl auf der Makroebene, also das was als fiktive Gesamtzeitwelt im Kunstwerk angelegt ist, als auch auf der Mikroebene, in der der Weg von Moment zu Moment nachgezeichnet wird, angelegt werden. Zeitliche Narrative im Musiktheater sind auf jeden Aspekt bezogen, von Bewegung über Klang, Raum, Licht, hin zu Text etc. Jeder dieser Aspekte ist einerseits Teil einer Zeitwelt und bildet diese gleichzeitig mit aus. Es ließe sich ein Modell denken, das im Spannungsfeld von Linearität und Anachronie liegt (im Sinne phänomenologischer Zeitwahrnehmung hieße das: nur Retention und Protention sind relevant, bzw. Dinge aus dem Zeitstrahl werden bewußt wahrnehmbar versetzt im Sinne einer aktiven Erinnerung oder Vorhersage). Dieser Achse beigesellt wäre die Zeitwahrnehmung im Jetztmoment, also der dramatischen oder nicht-

54 „La notion de monde du texte, impliquée en tout experience temporelle fictive. [...] le texte littéraire à la clôture que lui impose [...] l'analyse de ses structures immanentes“ Ricœur: *Temps et récit*, (s.°Anm.°3), S.°286.

55 Man denke hier etwa an die vertonten Worte/Zwischentitel in *Audioguide* von Johannes Kreidler, die über visuell abgetastete Buchstaben in Klang verwandelt werden und zwar so, dass die Ergebnisse sofort klar sind und sich somit keine Erwartungshaltung mit Blick auf klangliche Entwicklung aufbaut – der Blickwinkel wird durch diese Strategie der Zeitorganisation auf die nicht-zeitliche Idee gelegt.

dramatischen Zeit (wobei die nicht-dramatische Zeit der Null-Ebene einer bloßen Chronik entspräche). Beide Ebenen können unabhängig gedacht werden, sodass man ein vierteiliges Modell entwerfen kann:

	flache Zeit	dramatische Zeit
Lineare Erzählung (Protention)	Typ 1	Typ 2
Anachrone Erzählung (Erinnerung)	Typ 3	Typ 4

Im Lichte der vorgestellten Ansätze zeitlichen Erzählens wird deutlich, dass die Beschreibung einer Werkzeitwelt, bzw. einer Zeitfabel, die nicht von der Struktur des Werks ausgeht, sondern diese basierend auf einer phänomenologischen Weltwahrnehmung als Restrukturierung begreift, den Vorteil hat, dass sie als Dialog mit der Wahrnehmung Struktur nicht abstrahiert. Beliebige nebeneinanderstehende Objekte und Situationen werden nicht als zufällige Anordnung begriffen, sondern im Sinne ihrer phänomenologischen Wahrnehmung als Null-Ebene von Zeitlichkeit, das heißt als linear, Abfolgen werden als Entscheidungen transparent gemacht, ebenso wie Strategien beobachtbar werden, die den Blick auf die Zeitentwicklung selbst, auf die Erinnerung, oder die Ausschaltung von Zeit legen und die im Rahmen der Medium/Form-Differenz dann die Zeitwelten des jeweiligen Kunstwerkes rekonfigurieren. Ein solcher Fokus verschiebt das Werk von der Fixierung als Text hin zum Erlebnis der Aufführung im Bewusstsein und macht das Werk so phänomenologisch beobachtbar. Unserer Dieser Zugriff nimmt das Musiktheater als Ganzes in den Blick, gleichzeitig ist er in seinem Bezug auf Zeitlichkeit und Erzählung konkret genug, um genaue technische Analysen zu ermöglichen, und flexibel genug, um jede Form von Konfigurationen, von der zeitlichen Null-Ebene einer bloßen Chronik hin zu komplexen Anordnungen der Wahrnehmungsobjekte, mit in seine operativen Potentiale einzuschließen.

Zeitbewusstsein bildet die Basis unseres In-der-Welt-Seins. Musiktheater erzählt Zeit: Diese These macht Zeitstrukturierung beobachtbar und stellt sie, immer wieder aufs Neue, da narrativ grundiert, in ihren je spezifisch erfahrbaren Gestalten zeitlicher Charakter der menschlichen Erfahrung zur Disposition. Mithilfe der Idee der Zeitfabel ist so eine Theoriebildung der Wahrnehmungsanalyse möglich.