

Harry Lehmann: »Narrativität in der Musik - Eine Skizze«, in: Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven, hg. v. F. Döhl u. M. Feige, Berlin: transcript 2015, S. 245-256.

## **Narrativität in der Musik.**

### **Eine Skizze**

---

HARRY LEHMANN

Geschichten werden im Medium der Sprache erzählt; Musik ist höchstens in einem übertragenen Sinn narrativ, so wie man auch die Musik nur in einem metaphorischen Sinne eine ›Sprache‹ nennen kann. Doch selbst wenn man nur diesen metaphorischen Sinn von musikalischer Narrativität klären will, benötigt man eine Begriff oder besser noch, ein Modell davon, was in der Alltagssprache und in der Literatur ein Narrativ ist. Mit dieser Aufgabe beschäftigt sich der erste Abschnitt. Im zweiten soll mit Hilfe dieses Narrativmodells sowohl die Klassische als auch die Neue Musik auf ihren narrativen Charakter befragt werden. Kapitel drei diskutiert anhand eines Beispiels ein Paradox, mit dem sich heute das zeitgenössische Musiktheater bzw. die zeitgenössische Oper konfrontiert sehen – eine Art Grundwiderspruch der Narrativität, der sich sowohl beim Verwenden als auch beim Nichtverwenden von narrativen Elementen zeigt.

### **WAS IST EIN NARRATIV?**

Erzählen gehört zur Grundausrüstung der Alltagskommunikation. Man erzählt jemandem, dass man einen Bekannten getroffen hat; man erzählt sich, wie es im Urlaub war. Auch die Frage: ›Wie geht es Dir?‹ beantwortet man, wenn schon, mit einer kleinen Erzählung. Die Voraussetzung dafür, dass wir uns im Alltag etwas zu erzählen haben und uns nicht nur unterhalten ist ein gemeinsam geteilter Sinnhorizont zwischen Erzähler und Zuhö-

rer. Nur so kann durch eine Mitteilung im Zuhörer eine Spannung aufgebaut werden, die durch den Fortgang der Erzählung aufgelöst wird.

Ein Modell für eine *Alltagsgeschichte* wäre entsprechend, dass es erstens zwischen Erzähler und Zuhörer einen geteilten Sinnhorizont gibt. Dass zweitens ein narratives Ereignis in diesen Kontext eintritt und hier eine Unbestimmtheitsstelle generiert, womit die Erzählung ihren Lauf nimmt. Das Ereignis besitzt einen ›narrativen Charakter‹, weil es beunruhigt, weil es Spannung erzeugt, weil es eine Frage aufwirft und man seine Auswirkungen im vorgegebenen Sinnhorizont noch nicht abschätzen kann. Das narrative Ereignis könnte diese oder jene Bedeutung besitzen oder diese oder jene Implikationen haben. Drittens definiert ein narratives Ereignis nicht nur den Anfang einer Erzählung, sondern, in abstrakter Form, auch ihren Verlauf und ihr Ende. Es werden all jene Details und Wendungen aufgezählt, welche potentiell etwas zur Auflösung der hervorgerufenen Sinnambivalenz beitragen könnten. Die Geschichte findet schließlich ihr Ende, wenn alle relevanten Einzelheiten, die den Ausgang der Geschichte beeinflussen könnten, erzählt sind. Zumeist nehmen Erzähler und Zuhörer noch gemeinsam eine interpretative Bewertung des in eine Erzählform gebrachten Geschehens vor.

Die Alltagsgeschichten, die man sich in der Familie oder unter Freunden erzählt, haben zumeist keine ›Moral der Geschichte‹, sondern sie werden erzählt, um eine Rückmeldung zu bekommen. Ein gravierender Unterschied zwischen dem alltäglichen und dem literarischen Geschichtenerzählen besteht darin, dass der gemeinsam geteilte Sinnhorizont nicht durch einen geteilten Alltag geschaffen wird, sondern dass die Erzählung diesen Kontext selbst erst schaffen muss, indem sie etwa das soziale Umfeld, die Lebensideale und Wertevorstellungen von Personen beschreibt.

Zudem haben sich eine ganze Reihe von literarischen Genres herausgebildet, in denen sich – vor allem in ihren Trivialformen – das eben skizzierten Erzählmodell in Reinform manifestiert. Der Krimi folgt zum Beispiel dem Schema: Es gibt ein Ereignis (einen Mord), einen Gerechtigkeitskontext (die Polizei muss den Mörder suchen), daraufhin setzt die Erzählung ein (man verfolgt die Spuren, die zu einer Reihe von Verdächtigen führen, die aber unschuldig sind), schließlich wird der Fall aufgeklärt und die Erzählung im Krimiformat ist zu Ende. Ebenso funktioniert die Liebesgeschichte: Das Ereignis, das die Erzählung in Gang setzt heißt: zwei Menschen verlieben sich; es gibt einen Kontext, in dem es schwierig erscheint,

dass die Verliebten wirklich zusammenfinden, die Erzählung handelt von den Hoffnungen, Ängsten und Widerfahrnissen der beiden, bis sich ihre Liebe am Ende erfüllt oder scheitert.

Dieses allgemeine Narrativmodell findet sich auch in den anspruchsvollen literarischen Erzählungen wieder, etwa in Anton Tschechows *IN DER SOMMERFRISCHE*. Ein jungverheiratetes Pärchen verbringt den Sommerurlaub auf dem Land und spaziert abends am Bahnhof vorbei; sie sind so glücklich verliebt, dass selbst der Mond sein einsames Junggesellendasein zu beklagen scheint. Dieser Sinnhorizont wird durch ein unerwartetes narrative Ereignis durchbrochen: ein Zug fährt ein und der Onkel steigt mitsamt seiner Familie aus. Das Urlaubsglück ist dahin; der junge Mann wirft seiner Frau vor, seine Verwandten seien wegen ihr zu Besuch gekommen, die junge Frau wirft dem Mann vor, dass es sein Onkel sei. Und der Mond schien zu lächeln, weil er keine Verwandten hat.

Im Unterschied zu den standardisierten Narrativen wie dem Krimi und der Liebesgeschichte, bei denen im Normalfall das Ende der Geschichte – die Lösung des Falls oder das Happy End – dem Genre eingeschrieben ist, ist bei der literarischen Erzählung der Schluss nicht vorherbestimmt. Tschechows Geschichte hätte in dem Moment, in dem sich das Liebespaar wegen des gestörten Urlaubs zu streiten beginnt, auch erst anfangen und den Beginn einer anderen, umfangreicheren Geschichte markieren können, in welcher beschrieben wird, wie es dem Paar zusammen mit den missliebigen Gästen in der Sommerfrische ergeht. In einer literarischen Erzählung kommt das Ende für den Leser sehr oft überraschend und es ist nicht sofort klar, weshalb und warum die Geschichte abbricht und nicht weitergeht. Das faktische Ende der Erzählung wird für die Erzählung selbst konstitutiv; der letzte Punkt im Text behauptet zugleich, dass etwas erzählt worden ist. In anspruchsvoller Literatur ist dieser Sinn des Erzählten nie offensichtlich, vielmehr ist der Leser aufgefordert, ihm lesend nachzusinnen. Anders als in einer Fabel oder in religiöser Erbauungsliteratur, wird die ›Moral der Geschichte‹ in literarischen Erzählungen nicht mitgeliefert. Dass sich in Tschechows Kurzgeschichte der Mond als stiller Beobachter des Liebespaares erst einsam fühlt und sich am Ende über seine Einsamkeit zu freuen scheint, ist eine Rahmenhandlung, die betont, wie brüchig die Liebesbeziehung oder gar die Liebe an sich ist – zumindest wäre dies eine naheliegende Interpretation dieser Erzählung.

Wenn Anfang und Ende einer Geschichte wie in der Trivilliteratur standardisiert sind, wird automatisch ein Spannungsbogen zwischen diesen beiden Punkten aufgebaut. Die Frage ›wer ist der Täter‹ oder ›wie kommen sie zusammen‹ treibt die Erzählung in jedem Moment voran und garantiert eine je verschiedene Form von Unterhaltung, die durch das detektivische Rätselraten oder durch die romantische Einfühlung aufrechterhalten wird. Die Frage nach dem Sinn der Erzählung fällt weg oder tritt vollkommen in den Hintergrund, die Form der Erzählung erfüllt primär eine unterhaltende und keine reflexive Funktion.

## **NARRATIVITÄT IN DER MUSIK**

Musik ohne Bindung an einen Text ist eigentlich nicht zum Erzählen geschaffen. Man kann aber auch in der reinen Instrumentalmusik Werke finden, die zumindest im übertragenen Sinn einen narrativen Charakter besitzen, wobei sich insbesondere in der Klassischen Musik eine Struktur-analogie zur literarischen Erzählung erkennen lässt. Wie jede Erzählung hat auch eine musikalische Komposition einen Anfang, einen Verlauf und ein Ende. Entscheidend ist, dass sich in der Musik ebenfalls Erwartungen aufbauen lassen, die sich enttäuschen oder sich, auf vielen spielerischen Umwegen, erfüllen lassen. Dieses Vermögen besitzt vor allem die tonale Musik, die an einem Grundton ausgerichtet ist und in der es das Spannungsgefälle zwischen konsonanten und dissonanten Akkorden gibt. Man erwartet von Melodien, dass sie zu ihrem tonalen Zentrum zurückkehren und von Akkordfolgen, dass sie sich am Ende in der Tonika harmonisch auflösen.

Am stärksten aber zeigt sich das Muster eines Narrativs in der Sonatenhauptsatzform, die sich in Exposition, Durchführung und Reprise gliedert. In der Exposition werden zwei Themen vorgestellt, die sich in ihrem Charakter und in ihrem Ausdruck widersprechen und als Gegensatz empfunden werden. Der Widerspruch wird hörbar gemacht, indem das erste Thema in der Grundtonart, der Tonika, und das zweite Thema in der Dominante bzw. in der Tonikaparallele erklingt. Dieser exponierte ›Widerspruch‹ in der Musik ist vergleichbar mit einem Ereignis, das am Anfang einer Erzählung steht.

Dem geteilten Sinnhorizont, welcher in einer Erzählung verletzt wird, entspreche hier das tonale System, dem eine Präferenz für Harmonie – und

infolgedessen auch für ›Widerspruchsfreiheit‹ – eingeschrieben ist. Das Medium der tonalen Musik impliziert immer schon die Erwartung, dass es zu einem Ausgleich von Gegensätzen kommt – und diese allgemeine Tonalitätserwartung wird von der Sonatenhauptsatzform noch einmal forciert. In der athematischen, ruhigen und unaufgeregten ›Einleitung‹, die in manchen Stücken der Exposition vorausgeht, artikuliert sich das unberührte harmonische Universum der tonalen Musik; es wird dem Hörer in seiner Reinform präsentiert, bevor der Widerstreit der beiden Themen beginnt.

Nach der Exposition der gegensätzlichen Themen folgt die ›Durchführung‹, in welcher der Konflikt nach allen Richtungen hin durchgespielt wird. Diese thematische Arbeit in der Komposition ist vergleichbar mit dem eigentlichen Vorgang des Erzählens, bei dem alle nötigen Details, die zu einer Geschichte gehören, zusammengetragen und miteinander verwoben werden. In der Reprise kommt es zur Wiederholung der Exposition, wobei das zweite Thema jetzt, so wie das erste, in der Tonika erklingt, was gewöhnlich als eine Auflösung des Konflikts und als eine Versöhnung der Gegensätze erfahren wird.

Spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sich in allen Zeitkünsten stark ausgeprägte antinarrative Werkformen finden, bei denen weder in einem direkten noch in einem übertragenen Sinne ›Geschichten‹ erzählt werden. James Joyce *ULYSSES* ist eine Niederschrift von Bewusstseinsströmen, in denen sich Wahrnehmungen, Gedanken, Assoziationen, Handlungen und Gespräche aneinander reihen, vermischen, unterbrechen, überlagern und verfransen. In dieser Art des inneren Monologes erfährt man etwas über den ungefilterten psychischen Zustand des Subjekts, bevor es sich auf eine Erzählsituation einlässt, bevor es seine Aufmerksamkeit auf einen geteilten Sinnhorizont mit einem Zuhörer einschränkt und bevor es aus diesem Bewusstseinstrom jene erzählenswerten Begebenheiten auswählt, welche die Form einer Story annehmen können.

In der Klassischen Musik kommt es zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Preisgabe des tonalen Systems, was zur Ausbildung einer atonalen Neuen Musik führt. Der Verzicht auf Tonalität bedeutet vor allem, dass sich in Bezug auf Melodik und Harmonik keine starken musikalischen Erwartungen mehr aufbauen lassen. Im großen und ganzen ist die Neue Musik aber auch athematisch, was zum einen darauf zurückzuführen ist, dass es außerhalb des tonalen Systems viel schwieriger wird, prägnante wiedererkennbare Motive und Themen auszubilden, zum anderen ist für einen Großteil der

Neuen Musik ein ›Wiederholungsverbot‹ bindend, durch das jegliche motivisch thematische Arbeit von vornherein ausgeschlossen wird. Wenn hier von ›Neuer Musik‹ die Rede ist, dann ist damit immer ihr harter Kern gemeint, also jener Traditionsstrang, der sich von Schönberg über Stockhausen bis zu Lachenmann zieht. Es gab natürlich immer auch Gegenbewegungen, die man im weitesten Sinne ebenfalls noch zur Neuen Musik rechnen kann und bei denen sich tonale, narrative und thematische Elemente in der Komposition finden lassen.

Neue Musik erfordert im Vergleich zur Klassischen Musik genauso ein ›anderes Hören‹, wie die moderne Literatur ein ›anderes Lesen‹ erfordert, wenn sie einen Bewusstseinsstrom artikuliert. Sie ist auch in dem Sinne ›neu‹, dass sich vom aktuellen Hörerlebnis nicht wie in der Klassischen Musik auf das nächstfolgende Hörerlebnis hypothetisch schließen lässt. Die Aufmerksamkeit des Hörers wird auf die Wahrnehmung des je einzelnen Moments fokussiert, ohne dass Übergangserwartungen zwischen den einzelnen musikalischen Elementen generiert werden. Das Hören ist auf den Moment konzentrierte ästhetische Wahrnehmung, die den musikalischen Verlauf nicht zu antizipieren versucht. Die musikalische Zeit wird formal und abstrakt, mit Hilfe von unterschiedlichen Musikkonzepten organisiert, welche einen Ismus wie die Zwölftonmusik, den Serialismus oder den Komplexismus definieren. Wohingegen die Klassische Musik noch narrative Formen ausbilden oder besser gesagt imitieren konnte, war die atonale und athematische Neue Musik des 20. Jahrhunderts von ihrer ganzen Verfassung her antinarrativ.

Die Frage nach dem Erzählcharakter der Kunstmusik stellt sich heute neu, da sich infolge der digitalen Revolution sowohl die Praxis als auch der Begriff der Neuen Musik zu verändern beginnen. Neue Musik folgte wie die Klassische Musik einer Idee der absoluten Musik, derzufolge der Begriff von Musik losgelöst von Texten, Bildern, Handlungen und allen anderen denkbaren Referenzen der Musik gedacht wurde.<sup>1</sup> Musik war insofern per Definition reine Instrumentalmusik, alles andere wurde zum ›außermusikalischen Material‹ gerechnet. Wurde zum Beispiel Text in einer Komposition verwendet, dann wurde er, wie man es paradigmatisch bei Helmut Lachenmann beobachten kann, selbst wieder musikalisiert und in elementares Klangmaterial zerlegt. Damit verliert der Text seine Mitteilungsfunktion und wird selbst ein Moment absoluter Musik. Mit der Verbreitung leistungsfähiger Personalcomputer haben die Komponisten eine

Universalschnittstelle für Instrumentalklänge, Alltagsgeräusche, Texte, Bilder, Grafiken und Filme gewonnen und beginnen diesen neuen technologischen Freiheitsgrad so zu nutzen, dass sie einen ganz anderen Typus von Kunstmusik komponieren. Im Gegensatz zur absoluten Musik könnte man hier von »relationaler Musik« sprechen.<sup>2</sup> Wichtig ist, dass relationale Musik das Merkmal der *Alterität* besitzt, dass also die Relate, wie Texte, Bilder und Handlungen, auf die sich die Musik bezieht, ihre Andersheit gegenüber der Musik bewahren können. Das heißt konkret, dass Texte ihre Mitteilungsfunktion, Bilder ihren Symbolwert, Grafiken ihren Informationsgehalt und Handlungen auf der Bühne ihren Sinn behalten – und nicht durch die Komposition in musikalisches Material transformiert werden. Unter dieser Voraussetzung gewinnt die atonale zeitgenössische Kunstmusik von heute viel größere Spielräume, narrativ zu sein.

Ein prominentes Beispiel wäre hierfür *FREMDARBEIT* (2009) von Johannes Kreidler, der das Honorar für diesen Kompositionsauftrag von 1500 Euro dafür verwendet hat, um sich von einem chinesischen Komponisten und einem indischen Programmierer das Werk in seinem Personalstil komponieren zu lassen – für weniger als 100 Euro. In der Aufführung tritt Kreidler als Moderator auf und erzählt die Entstehungsgeschichte des Stücks: Das Ereignis, dass die Geschichte in Gang setzt, ist die Idee, das eigene Stück in Billiglohnländern produzieren zu lassen; und die Frage, welche die Geschichte vorantreibt, ist natürlich, zu welchen künstlerischen Resultaten das führt. Die Aufführung mit Ensemble und Moderator nimmt ihren Lauf, indem Kreidler einerseits den Email-Wechsel mit seinen ausländischen Subunternehmern schildert, in welchem er die Anforderungen an das Stück und die Verbesserungswünsche in Bezug auf die entstandenen Versionen formuliert, und zum anderen, indem er die entsprechenden Arbeitsversionen des Stücks der Reihe nach vom Ensemble vorspielen lässt und sie live kommentiert. Die Aufführung ist zu Ende, wenn die Entstehungsgeschichte des Stücks erzählt und die Endversion von *FREMDARBEIT* erklingen ist. Es gibt in der Neuen Musik inzwischen eine Vielzahl von Stücken, die der Logik einer relationalen Musik folgen und teilweise auch über Erzählschemata strukturiert sind. Noch deutlicher wird ein veränderter Umgang mit Narrativen sich vermutlich im Musiktheater zeigen.

## WIE MAN FINDET, WAS MAN NICHT SUCHT

Vor etwa zwei Jahren habe ich für die Kurzoper von Leah Muir *WIE MAN FINDET, WAS MAN NICHT SUCHT* das Libretto geschrieben.<sup>3</sup> Wenn ich mir jetzt die Konzeption des Stücks im Rückblick anschau, dann erscheint sie mir wie eine Versuchsanordnung, die mit den narrativen Möglichkeiten des zeitgenössischen Musiktheaters experimentiert. Man kann anhand des Stückes gut zeigen, dass und wie sich wieder narrative Formen einsetzen lassen – was nicht selbstverständlich ist, da man in diesem Genre, wie in der Neuen Musik auch, fast immer offene, nichtnarrative Formen präferiert hat. Und man kann auch die Grenzen der Erzählform diskutieren, die es sowohl in der Kunstmusik als auch im Musiktheater zweifellos gibt.

*WIE MAN FINDET, WAS MAN NICHT SUCHT* ist ein Stück über den glücklichen Zufall oder im weitesten Sinne über die Serendipität des Lebens. Das Stück besteht aus einer Abfolge von Kurzgeschichte und Aphorismen, die – vom Text her – allein durch dieses extrem allgemeine Thema miteinander verbunden sind. Der Text wird von einem Schauspieler gesprochen und dann zum Teil von den Sängern aufgegriffen, zum Teil ignoriert, zum Teil variiert und wiederholt, so dass man zusehen kann, wie der Gesangstext (das eigentliche Libretto) auf offener Bühne aus der Textvorlage entsteht. Am deutlichsten kommt das Leitmotiv des Stücks im folgenden Aphorismus zum Ausdruck:

Alles Glück,  
an das ich mich erinnere,  
kam mit einem Zufall.  
Seitdem suche ich den Zufall,  
hatte damit  
aber  
noch kein Glück.

Zum Libretto gehört auch ein Video, auf dem Kinderhände zu sehen sind, die Mikado spielen. Das Stück beginnt mit einem Mikadowurf und endet, wenn das letzte Stäbchen vom Tisch genommen wurde. Während der Aufführungen werden von Zeit zu Zeit Filmsequenzen eingeblendet, in denen einzelne Stäbchen herausgezogen, hochgeworfen und weggerollt werden, so dass während der Aufführung die Zahl der auf dem Tisch verbliebenen



Holzstäbchen stetig abnimmt. Im Bühnenbild von Hanne Loosen und in der Inszenierung von Michael Höppner wurden die Sequenzen auf einen Würfel projiziert, welcher wie eine große abstrakte Uhr über der Handlung schwebt (vgl. Abb. 1). Damit ist der zeitliche Verlauf der Oper strukturiert, sie folgt der formalen Logik eines Spiels mit Anfang, Verlauf und Ende, ohne dass es sich hier um ein Erzählschema handelt. Die Spielregeln determinieren vollständig den Ablauf des Geschehens; ganz gleich wie das Spiel gespielt wird, es käme immer wieder zu demselben vorhersehbaren Ende. Die eigentlich spannende Frage beim Mikado, wer wackelt und wer gewinnt, ist neutralisiert, da hier ein Kind mit sich selbst spielt. Entsprechend erzählt das Mikadospiels nichts, sondern erfüllt viel mehr die Funktion, das Fehlen einer Rahmenerzählung zu kompensieren.



Abb. 1: *WIE MAN FINDET, WAS MAN NICHT SUCHT*

Foto: Martin Christopher Welke, 2013.

*WIE MAN FINDET, WAS MAN NICHT SUCHT* ist keine Erzählung über den glücklichen Zufall, sondern eine Konstellation von unverbundenen Kurzgeschichten und Aphorismen, in denen der glückliche Zufall die Hauptrolle spielt. Damit lässt das Libretto der Komponistin viele Freiräume, was aber ohne das Mikado-Konzept zu einem starken Spannungsverlust im Stück führen würde. Der Zuschauer nähme nur eine lose Abfolge von Storys wahr, die zu jedem beliebigen Zeitpunkt abbrechen oder auch unendlich weiter gehen könnten. Erst die Zeitmaschine des Mikadospiels bringt jene Stringenz in das Stück, welche den Zuschauer darauf einstellt und einstimmt, die unverbundenen Geschichten auf ein absehbares Ende hin zu verstehen; zugleich verbinden die immer wiederkehrenden Filmsequenzen die autonomen Storys und Sentenzen. Schließlich gibt es auch noch eine inhaltliche Klammer zwischen der ersten und der letzten Geschichte: In der Eingangsgeschichte berichtet der Erzähler, wie ihm seine Großmutter das Mikadospielen als Kind beigebracht hat; die Schlussgeschichte erzählt davon, wie die Großmutter stirbt:

»Meine Großmutter sprach langsam und leise, aber für jeden verständlich: ›da kommt ja mein Schierlingsbecher‹, als der Arzt ihr ein Glas auf den Nachttisch stellte. Durch die offenen Fenster ihres Hauses hörte man das Martinshorn eines Rettungswagens. ›Jetzt muss ich mich aber beeilen‹, sagte sie dann, ›ansonsten retten sie mich noch, bevor ich gestorben bin‹.«

Was anhand der kurzen Skizze des Stückes deutlich werden sollte, ist die gewollte Ambivalenz, mit der hier auf narrative Formen zurückgegriffen wird. Das Stück ist aus elementaren Geschichten zusammengesetzt, die sich aber selbst zu keiner übergreifenden Geschichte zusammenfügen. Für diese Vorsicht gibt es Gründe. Als sich antinarrative Formen sowohl in der Neuen Musik als auch in der Prosa vor gut einem Jahrhundert durchzusetzen begannen, gab es hierfür zwei plausible Gründe. Der kunststimmante Grund war, dass die Künste, seitdem sie in den Modus der Moderne hinübergewechselt waren und sich explizit am Wert des Neuen zu orientieren begannen, in eine Überbietungslogik hineingerieten, wo Neuheit als Negation von Tradition verstanden wurde. Dass die Künste in diesem Sinne ›radikal modern‹ wurden, ist letztendlich nur das Sinnbild dafür, dass die Gesellschaft selbst modern geworden ist. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts waren in der westlichen Welt überall die sozialen Folgen der ersten indust-

riellen Revolution evident und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeichneten sich auch die großen sozialen Umbrüche einer sich anbahnenden zweiten industriellen Revolution ab. In diesem gesellschaftlichen Umfeld kommt es zur Ausbildung der sogenannten Klassischen Moderne in den Künsten und zu einer radikalen Infragestellung ihrer tradierten narrativen Formen. Der externe Grund, weshalb narrative Formate vor einem reichlichen Jahrhundert suspekt wurden, ist dementsprechend in der dynamischen und komplexen Verfassung der industrialisierten Welt zu sehen. Vielen Künstlern, Komponisten und Schriftstellern schien es unmöglich oder falsch, ihre Erfahrungen weiterhin in die Form eines Erzählschemas zu pressen. In dieser Interferenz von kunstimmanenten und kunstexternen Motiven, legiti­mierte sich ein weitverbreitetes Narrationstabu.

Würde es sich hier um einen linearen Zusammenhang handeln, dann müsste das Unbehagen an den narrativen Formen eigentlich immer mehr um sich greifen, denn auch die Komplexität und Unübersichtlichkeit der Welt nimmt permanent zu. Wenn es heute dennoch ein verstärktes Interesse für das Narrative in den Künsten gibt, dann spielen hier mehrere Motive zusammen. Zum einen ist der immanente Grund, alle Erzählformen zu negieren, längst hinfällig geworden, insofern antinarrative Werke heute genauso wenig ›neu‹ sind wie narrative. Zum anderen bleibt das Erzählen selbst eine ganz basale Kommunikationsform, auf die auch im 21. Jahrhundert niemand verzichtet. Schließlich beginnt sich auch unsere Einstellung zur Lebensweltkomplexität zu verändern.

Die kulturellen Anstrengungen richten sich heute mehr und mehr darauf, Komplexität zu bewältigen als den Nachweis zu erbringen, dass sich die Welt als Ganzes nicht abbilden oder repräsentieren lässt. Diese ›Geschichte‹ wurde in den letzten drei, vier postmodernen Dekaden oft genug erzählt. So hat sich das ›Unbehagen am Erzählen‹ in den Hochkulturkünsten längst zur Ideologie verfestigt, in einer weitverbreiteten Präferenz für dekonstruktive – und dementsprechend auch antinarrative – Kompositions- und Darstellungsformen. Selbstverständlich lassen sich heute auch Narrative zur Konstruktion von Sinn und Bedeutung nutzen; zu vermeiden wäre allerdings, dass eine Erzählung eine ontologische Gestalt annimmt, dass sie wie ein Mythos die Welt beschreibt, wie sie ist. Deshalb gibt es in *WIE MAN FINDET, WAS MAN NICHT SUCHT* auch kein Metanarrativ über den glücklichen Zufall.

## ANMERKUNGEN

- 1 In der Neuen Musik hat die Idee der absoluten Musik eine besondere »negative« Form angenommen, sie transformiert sich in eine »invertierten Idee der absoluten Musik«, vgl. das Kapitel »Absolute Musik« in Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 94ff.
- 2 Vgl. das Kapitel »Relationale Musik« in ebd., S. 115ff.
- 3 Musiktheater: *WIE MAN FINDET, WAS MAN NICHT SUCHT*, Premiere an den Neuen Szenen der Deutschen Oper Berlin am 8. April 2013. Komposition: Leah Muir, Text: Harry Lehmann, Regie: Michael Höppner: <http://youtu.be/GUQGMNueWCc> (Abruf am 4. Mai 2015).