

Florence Eller

Im Spannungsfeld zwischen Material und Rezipient: die musikästhetische Konzeption des Komponisten bei Gérard Grisey

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Florence Eller

Im Spannungsfeld zwischen Material und Rezipient: die musikästhetische Konzeption des Komponisten bei Gérard Grisey

Der französische Komponist Gérard Grisey (1946–1998) verfasste wie viele seiner Generation im Lauf seines Lebens nicht nur musikalische Werke, sondern auch eine Reihe von Texten über Musik. Nach dem derzeitigen Kenntnisstand erschienen zu seinen Lebzeiten Programmnotizen zu beinahe allen Kompositionen, Partiturvorworte, in Fach- und Tageszeitungen publizierte Interviews, essayistische Schriften sowie Texte zu dezidiert musikalischen Fragestellungen.¹ Im Gegensatz zu den Kompositionen bedient sich Grisey in ihnen des Mediums Sprache, um mit dem Publikum zu kommunizieren. Indem alle Texte enger oder weiter auf das Thema Musik bezogen sind, verhandelt er darin Fragestellungen, die ihn in seiner Funktion als Produzent von Musik selbst betreffen. Außerdem diskutiert und reflektiert Grisey im Rahmen seiner musikästhetischen Überlegungen die Position des Komponisten, das musikalische Material sowie die Beziehungen zwischen Komponist, Musikwerk und Hörer. Die Beobachtung, dass Grisey die Konzeption des Komponisten aus den Grundzügen seiner Musikästhetik ableitet, ist in zweifacher Hinsicht aufschlussreich. Diskursstrategisch definiert er die eigene Rolle als Urheber musikalischer Werke und produktionsästhetisch thematisiert er Herausforderungen, vor denen er selbst im Herstellungsprozess steht.

I. Die Grundzüge der Musikästhetik Griseys

Zwar sind alle zu Lebzeiten publizierten Texte thematisch auf musikalische Aspekte bezogen, doch fragt Grisey nur in den folgenden explizit danach, was Musik überhaupt sei, welches musikalische Material zur Verfügung stehe, welche Rolle der Hörer bei der Sinnengesehe und welche Konsequenzen daraus für die Funktion des Komponisten zu ziehen seien:

1. »Zur Entstehung des Klanges...«, in: *Ferienkurse 1978*, Darmstadt 1978 (*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 17), S. 73–79.²
2. »Tempus ex machina. Reflexionen über die musikalische Zeit«, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart* 3 (1982/83), S. 190–202. Diesen Aufsatz überarbeitete Grisey einige Jahre später und veröffentlichte ihn in englischer und französischer Sprache als »Tempus ex machina. A composer's reflections on musical time«, in: *CMR* 2/1 (1987), S. 239–275 sowie als »Tempus ex machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical«, in: *Entretiens* 7–8 (1989), S. 83–121. Die übereinstimmenden Passagen werde ich im Folgenden aus der deutschen Version zitieren, die abweichenden aus der englischen.³
3. »La musique: le devenir des sons«, in: *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?*, Darmstadt 1984 (*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 19), S. 16–23.⁴

¹ Guy Lelong edierte den Großteil der Texte Griseys in französischer Sprache: *Gérard Grisey. Écrits, où l'invention de la musique spectrale*, Paris 2008.

² Der Text wurde 1986 unter Auslassung der Abschnitte »Kultur« und »Messias« in französischer Sprache erneut abgedruckt: Gérard Grisey, »Devenir du son«, in: *Siècle* 1 (1986), S. 130–136. In dieser Version ist er auch in den *Écrits*, S. 27–33, zu finden.

³ Ein Textvergleich zeigt, dass die englische und französische Fassung identisch sind. Die in den *Écrits*, S. 57–88, abgedruckte französische Fassung gibt hingegen nicht das französische Original, sondern eine Herausgeberfassung wieder.

⁴ Der Text wurde zu Griseys Lebzeiten dreimal in identischer Form wieder abgedruckt: 1986 in *Conséquences* 7–8, S. 123–131, 1991 in der Zeitschrift *La Revue Musicale* 421–424, S. 291–300, und 1998 in der von Danielle Cohen-Levinas herausgegebenen Publikation *Vingt-cinq ans de création musicale. L'itinéraire en temps réel*, S. 291–300.

4. »Structuration des timbres dans la musique instrumentale«, in: *Le timbre. Métaphore pour la composition*, hrsg. von Jean-Baptiste Barrière, Paris 1991, S. 352–385.

Der posthum publizierte Text »Did you say spectral?«, der in der Spezialausgabe des *Contemporary Music Review* im Jahr 2000 erschien,⁵ verhandelt ebenfalls musikästhetische Fragen. Da es sich um die englische Übersetzung eines Textes aus dem letzten Lebensjahr Griseys handelt, der in seinem Nachlass nur als Computerdatei vorliegt, ist unklar, ob der Text in der veröffentlichten Form von Grisey zum Druck freigegeben war oder lediglich einen Entwurf darstellt.⁶

Formal bilden die genannten Texte eine einheitliche Gruppe innerhalb des Schriftenkorpus Griseys. Sie wurden in Fachzeitschriften zur zeitgenössischen Musik veröffentlicht und sind dadurch an einen informierten, interessierten Rezipientenkreis gerichtet. Die verwendete Sprache kann als komplex und wissenschaftlich beschrieben werden. Als einzige der Texte bedienen sie sich intertextueller Verweise, die zudem auf ein konsistentes Bezugsfeld zurückgreifen.⁷ Dadurch bilden diese Schriften eine homogene Textsorte, die dem Muster eines Aufsatzes entspricht. Zwischen den Aufsätzen »Zur Entstehung des Klanges«, »Tempus ex machina« und »La musique : le devenir des sons« besteht zudem ein auffallend enger Zusammenhang. Sie greifen durch intertextuelle Verweise oder Zitate auf den jeweils vorangehenden Text zurück und führen den Gedankengang fort.⁸

Die große Homogenität gerade dieser Aufsätze lässt sich durch ihren Entstehungskontext erhellen. Alle drei basieren auf Vorträgen, die Grisey im Rahmen seiner Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen in den Jahren 1978, 1980 und 1982 hielt. Neben den im Internationalen Musikinstitut Darmstadt archivierten Typoskripten der Vorträge⁹ macht dies im Fall von »Zur Entstehung des Klanges« und »La musique : le devenir des sons« die Publikation in den *Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik* deutlich. Im Fall von »Tempus ex machina« verweist der Paratext in allen drei Versionen auf den Darmstadt-Vortrag als Ursprung. Auch »Structuration des timbres dans la musique instrumentale« basiert auf einem Vortrag, doch bildet diesmal eine Tagung des IRCAM zur Bedeutung der Klangfarbe für die Komposition im Jahr 1985 den situativen Kontext. Grisey hielt dort einen gleichnamigen Vortrag, der im sechs Jahre später erschienenen Tagungsband publiziert wurde.¹⁰

Die Entstehungskontexte zeigen, dass Griseys explizite Formulierung musikästhetischer Fragestellungen in engem Zusammenhang mit den Darmstädter Ferienkursen steht. Durch die intertextuellen Bezugnahmen und die Verwendung nur einer Textsorte vermittelt Grisey auf der formalen Ebene den Eindruck eines homogenen und konsistent entwickelten Gedankensystems. Auf der inhaltlichen Ebene zeichnet sich in den Titeln zunächst eine Fokussierung der Aufsätze auf jeweils einzelne Aspekte ab, die musikästhetisch vier thematische Schwerpunkte bilden.

⁵ Gérard Grisey, »Did you say spectral?«, in: *CMR* 19/3 (2000), S. 1–3.

⁶ Sowohl im *CMR* als auch in *Écrits* finden sich keine Hinweise zum Status des Textes.

⁷ Bis auf »Zur Entstehung des Klanges« verweist Grisey in allen Aufsätzen auf die einzelnen Werke seines Zyklus *Les espaces acoustiques*.

⁸ Zwar findet sich auch in »Structuration des timbres dans la musique instrumentale« ein Verweis auf »Tempus ex machina«, doch unterscheidet er sich in der Bedeutung für den weiteren Gedankengang. Grisey bemerkt lediglich, das »Zoomspiel« und die musikalische Zeit ausführlich dort behandelt zu haben, baut seine weiteren Überlegungen jedoch nicht darauf auf; »Structuration des timbres dans la musique instrumentale«, S. 363.

⁹ Mein herzlicher Dank gilt dem IMD für die Ermöglichung eines Forschungsaufenthaltes im Februar 2016.

¹⁰ Joshua Fineberg, »Bibliographie«, in: *CMR* 19/3 (2000), S. 111–117, hier: S. 113.

1. Klang

Der erste zentrale Aspekt fällt mit dem Hauptgegenstand des frühesten Aufsatzes »Zur Entstehung des Klanges« zusammen: Klang. Spektrographische Verfahren und akustische Forschung stellten zu Griseys Zeit Wissen über den internen Aufbau und zeitlichen Verlauf des Klangs zur Verfügung und machten ihn bis ins Detail analysierbar. Im Anschluss daran zielt Grisey mit dem Begriff »Klang« auf die akustische Dimension von Musik und fasst sie als bedeutsame musikästhetische Kategorie.¹¹ Die beiden Qualitäten akustische Prägnanz und Prozessualität besitzen dabei besondere Relevanz.

Für Grisey zeichnet sich jeder Klang durch die spezifische Zusammensetzung und Intensität seiner Teiltöne aus und unterscheidet sich darin von den anderen. Der distinkte Grad an Harmonizität löst einen je anderen Höreindruck aus und verleiht jedem Klangtyp eine ihm eigene Qualität: »So wird ein aus harmonischen Obertönen bestehender Klang niemals dieselbe Prägnanz haben wie weißes Rauschen oder ein aus unharmonischen Obertönen gebildeter Klang [...]«. ¹² Die psychoakustische Spezifik des Spektrums bezeichnet Grisey als »Natur der Klänge«. ¹³ Da sie vom Sinuston bis zum weißen Rauschen jedem akustischen Phänomen eignet, gehören für Grisey – entgegen der Fachterminologie – alle zum Bereich des Klangs. Im Gegensatz zur psychoakustischen Qualität ist die Bewertung eines Klangs als schön oder hässlich, dissonant oder konsonant musikästhetisch unerheblich. Sie ist nicht aus der »Natur der Klänge« ableitbar und kommt dem Klang daher nicht wesensmäßig zu. Eine derartige Beurteilung stellt lediglich eine kulturelle Zuschreibung dar, die sich mit dem gesellschaftlichen Wandel radikal ändern kann. Aus der Einsicht in die Inadäquanz zugeschriebener Werte für den ästhetischen Umgang folgt jedoch nicht die Leugnung oder Nivellierung klanglicher Unterschiede, vielmehr fordert Grisey ihre bedingungslose Akzeptanz.¹⁴

Daneben proklamiert Grisey die Auffassung des Klangs als dynamisches Kraftfeld. Im Spektrogramm erscheint der Klang nicht als statisches Gebilde, sondern in seiner Mikrostruktur als prozessual und transitorisch. Die unterschiedlichen Einsatzzeiten und Intensitäten der Teiltöne sowie die einzelnen Phasen des Klangs bilden seine spektrale Energie, die sich stets in Veränderung befindet. Folglich fasst Grisey Töne nicht mehr als »untereinander permutierbare Objekte« auf, sondern als »Bündelungen zeitlich gerichteter Kräfte«. ¹⁵ Er schreibt dem Klang einen grundlegenden Dynamismus zu, der sich weder durch isolierte Momente noch die Folge einzelner genau beschriebener zeitlicher Zustände, wie sie das Verfahren der Fast-Fourier-Transformation liefert, fassen lässt:

»Der unbewegliche, fixierte Ton existiert nicht, so wenig wie die Felsschichten der Gebirge unbeweglich sind. Es macht geradezu die Definition des Tones aus, dass er vorübergeht.«¹⁶

Griseys dynamische Auffassung des Klangs, die sich epistemologisch aus der spektralen Struktur der Klänge ableitet, schlägt sich sprachlich in der Metapher vom Klang als Organismus und lebendiges Wesen

¹¹ In »Zur Entstehung des Klanges« verwendet Grisey auch den Begriff »Ton«. In den französischen Aufsätzen findet sich nur das Wort »son«, das sowohl mit »Klang« als auch mit »Ton« übersetzt werden kann. Grisey trifft außerdem keine begriffliche Unterscheidung, so dass davon ausgegangen werden kann, dass er die Termini synonym gebraucht. Da im deutschen Sprachgebrauch »Ton« eine Unterkategorie von »Klang« bildet, Grisey jedoch die akustische Dimension von Musik im Allgemeinen fassen möchte, werde ich in meinen Ausführungen nur von »Klang« sprechen.

¹² Grisey, »Zur Entstehung des Klanges«, S. 74.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 74f.

¹⁵ Ebd., S. 75. Cosima Linke sieht in der großen Bedeutung des Ausdrucks »Kräfte« eine Schnittstelle zwischen dem Denken Griseys und Deleuzes; Cosima Linke, »Zur Ästhetik von Material, Zeit und Form bei Gérard Grisey«, in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012*, hrsg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim u. a. 2015 (*Folkwang Studien* 15), S. 33–41, hier: S. 35.

¹⁶ Grisey, »Zur Entstehung des Klanges«, S. 75.

nieder, das eine Geburt und einen Tod hat sowie während des Lebens in ständiger Veränderung begriffen ist.¹⁷

2. Zeit

Das metaphorische Sprechen findet sich bei Griseys Denkweise der musikalischen Zeit wieder, die den zweiten Hauptaspekt und Reflexionsgegenstand des Aufsatzes »Tempus ex machina«¹⁸ bildet. Grisey konzipiert das musikalische Werk in seiner Zeitlichkeit als dreischichtig und umschreibt die einzelnen Ebenen als »Skelett«, »Fleisch« und »Haut« der Zeit (die Begriffe bilden die oberste Gliederungsebene des Aufsatzes). Die Metapher zeigt an, dass sich in der Musik wie bei Skelett tragenden Tieren drei Elemente zu einer Gesamterscheinung verbinden, von der im »lebendigen Zustand« jedoch nur die äußerste Schicht wahrnehmbar ist. Grisey differenziert damit zwischen ästhetisch wahrnehmbaren und nicht wahrnehmbaren musikalischen Schichten, die sich konzeptionell gegenseitig nicht ausschließen, sondern einander bedingen.

Grisey überträgt diesen Gedanken durch die Unterscheidung der chronometrischen und phänomenologischen Dimension von Zeit auf die Ebene der Struktur. Während die chronometrische Zeit durch Uhren messbar und mit objektiver Quantifizierbarkeit verbunden ist, ist die phänomenologische Zeit eine in der Wahrnehmung erst entstehende und durch sie generierte. Grisey spannt die beiden Zeitvorstellungen musikästhetisch zusammen. So besteht das »Skelett der Zeit« in der vom Komponisten nach chronometrischer Maßeinheit vorgenommenen quantitativen Einteilung der Zeit und bildet den Unterbau eines musikalischen Werkes. Er bleibt jedoch »ohne Unmittelbarkeit für die Wahrnehmung«.¹⁹ Das »Fleisch« konstituieren die qualitativen Aspekte der vorgenommenen Aufteilung, die als psychologische und phänomenologische Wirkungen gefasst werden können. Musikalisch relevant sind nicht die einzelnen Klänge, sondern ihr Verhältnis zueinander, das sich in Ähnlichkeit und Verschiedenheit artikuliert. Erst die Informationsrate zwischen den Klängen verleiht der Struktur musikalischen Wert.²⁰ Den Gegenpol zum »Skelett« bildet »die Haut der Zeit«, die vollständig im Bereich der Wahrnehmung liegt. Sie ist der Ort, »an dem die musikalische Zeit mit der Zeit des Hörers kommuniziert«, und existiert nur für die Dauer der Rezeption.²¹

Grisey koppelt die musikalische Zeit eng an die menschliche Wahrnehmung und spannt seine Konzeption zwischen den Polen Chronometrie und Phänomenologie auf. Daraus ergeben sich formal zwei Ebenen, die jeweils unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten folgen: die der Konzeption und die des wahrgenommenen Phänomens. Obwohl Grisey die beiden Dimensionen begrifflich trennt, ergibt erst ihr Zusammenwirken aus ästhetischer Perspektive die musikalische Zeit.

3. Wahrnehmung

Durch die Überzeugung, dass sich ein musikalisches Werk notwendig als gerichteter Verlauf in der Zeit vollzieht, sind Musik und Wahrnehmung in Griseys Denken unauflöslich miteinander verbunden. Die Reflexion dieses Zusammenhangs nimmt bereits in »Zur Entstehung des Klanges« und »Tempus ex machina« großen Raum ein, im Aufsatz »La musique : le devenir des sons« bildet er die musikästhetisch zentrale Frage.²² Im Anschluss an die Informationstheorie von Abraham Moles geht Grisey davon aus, dass es die menschliche Wahrnehmung ist, die zwischen den Klängen eines Musikstücks Beziehungen

¹⁷ Siehe ebd.

¹⁸ Sofern nicht anders angegeben entstammen die folgenden Zitate und Paraphrasierungen der deutschen Version.

¹⁹ Grisey, »Tempus ex machina«, S. 190.

²⁰ Ebd., S. 198.

²¹ Ebd., S. 201.

²² Die folgenden Zitate und Paraphrasierungen aus diesem Text werden in der Übersetzung der Autorin wiedergegeben.

herstellt und sie bewertet. Das Kriterium dafür bildet nicht die spektrale Charakteristik eines Klangs, sondern die festgestellte oder fehlende Differenz zum Vorhergehenden. Indem die Wahrnehmung das erfasste Objekt beständig mit den zuvor perzipierten oder in der Erinnerung lokalisierten vergleicht, arbeitet sie fundamental im Modus der Differenzierung. Die Kategorien sind dabei relativ, da wir das Wahrgenommene »nicht gemäß einer Norm, sondern durch Einfügen in ein großes Beziehungsnetz« ordnen.²³ Erst die musikalische Umgebung generiert über die akustische Qualität hinaus die Eigenart und spezifische Besonderheit eines Klangs – und damit sogar seine Existenz:

»Der Klang existiert als solcher nur auf Grund seiner Individualität und diese Individualität ergibt sich nur im Kontext, der den Klang erhellt und ihm einen Sinn gibt.«²⁴

Die Wahrnehmung schreibt jedem Klang im musikalischen Gefüge eine individuelle Besonderheit zu und perzipiert ihn als differente Entität.²⁵ Diese Funktionsweise bildet die Grundlage für die Semiose, die Grisey ebenfalls in der relativen Wahrnehmung verortet. Statt durch die physikalische Formung des Materials wird Bedeutung durch den kulturellen Kontext und Umgang erzeugt. Sie lässt sich dadurch nicht wesentlich aus dem Klang selbst ableiten und allgemein gültig definieren, sondern erweist sich in unterschiedlichen musikalischen wie kulturellen Umgebungen als variabel und polyvalent.

Gleichzeitig fasst Grisey die Wahrnehmung dem klanglichen Phänomen gegenüber als defizitär. Ein Klang ist der Wahrnehmung in all seinen Dimensionen und seiner Ganzheit nicht simultan zugänglich, sondern erscheint ihr immer in einer bereits spezifischen Form. So entscheidet beispielsweise die Geschwindigkeit darüber, ob wir zwei nah beieinander liegende Frequenzen als Rhythmus (bei unter 20 Hz) oder als Klangfarbe (über 20 Hz) wahrnehmen. Obwohl es sich um zwei verschiedene Parameter handelt, fasst Grisey das klangliche Phänomen als ein und dasselbe auf. Nachdem die menschliche Wahrnehmung jeweils nur einen Aspekt eines Klangs ergreifen kann, bilden die Parameter lediglich perzeptive Funktionen. Sie weisen zudem auf Wahrnehmungsschwellen, an denen eine klangliche Dimension durch Veränderung des Maßstabs seine Erscheinungsweise wechselt. Jenseits der Parameter zeigt sich der Klangs als »Gewebe von Zusammenhängen« und »allein unsere begrenzten Wahrnehmungswerkzeuge verleiten uns dazu, die Skala der Parameter auf die Kontinuität der Phänomene zu projizieren«.²⁶ Musikästhetisch verknüpft Grisey die Parameter mit der Wahrnehmung und weist sie ihr als funktionale Modi zu. Indem sie die Bedingungen von Hören überhaupt bilden, fasst er sie als transzendente Kategorien der Wahrnehmung. Damit sagen die Parameter zwar etwas über die Erscheinungsweise von Klang in der menschlichen Perzeption aus, nicht jedoch über den Klang selbst.

4. Material und Basis der musikalischen Schreibweise

Aus Griseys Auffassung des Klangs, der Zeit und der Funktion der Wahrnehmung ergibt sich eine Verschiebung im Status des musikalischen Materials. Grisey übernimmt die vom Serialismus entwickelte Gedankenfigur des Materials und positioniert sich unter den beschriebenen ästhetischen Vorzeichen dazu. Er negiert ein abstraktes Grundmaterial in Form einer Melodiezelle, eines Tonkomplexes oder einer Reihe, und identifiziert es stattdessen mit der spektrale Energie eines Klangs. Sie bildet die Ausgangsidee einer Komposition.²⁷ Grisey verlegt damit die Werkidee in die akustische Dimension von Klang und definiert

²³ Grisey, »La musique : le devenir des sons«, S. 17.

²⁴ Ebd.

²⁵ In der prominenten Stellung der Denkfigur »Differenz« zeigt sich Griseys Rezeption der Philosophie Deleuzes; vgl. Pietro Cavallotti, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen 2010.

²⁶ Grisey, »La musique : le devenir des sons«, S. 19.

²⁷ Grisey, »Zur Entstehung des Klanges«, S. 73.

sie als Material im Sinne einer Keimzelle. Allerdings kann die spektrale Spezifik eines Klangs nicht im Originalzustand im musikalischen Werk verwendet werden, da sie zwar dem Auge durch spektrographische Verfahren zugänglich ist, nicht jedoch dem Ohr. Das natürliche Spektrum ist für die auditive Wahrnehmung nur theoretisch vorhanden und muss erst hörbar gemacht werden, um als Materie in der Komposition verwendbar zu sein. Grisey denkt diesen Vorgang als Aktualisierung des virtuellen natürlichen Spektrums. Nach dem Modell des Sonogramms entsteht durch das kompositorische Verfahren der instrumentalen Synthese die musikalische Materie, die einen eigentümlichen Zwittercharakter besitzt²⁸. Die erzeugten Klänge bilden aufgrund ihrer Struktur und ihrem sinnlichem Eindruck einen Klangtyp zwischen Akkord und Klangfarbe, den Grisey als »Mutanten der heutigen Musik« bezeichnet.²⁹ Insgesamt splittet Grisey den Gedanken des musikalischen Materials in die beiden Funktionen Keimzelle und Materie der Komposition. Durch das Begriffspaar virtuell-aktuell unterscheidet und verknüpft er die beiden Dimensionen und stellt zudem die Einheit von Mikro- und Makrostruktur her.

Im Gegensatz zum Serialismus unterscheidet Grisey davon die Basis der musikalischen Schreibweise. Sie gründet nicht mehr im Material, sondern in den »verschiedenen Prozesse[n], die bei der Veränderung eines Klangs in einen anderen oder einer Klanggruppe in eine andere auftreten«.³⁰ Bedeutsam wird dadurch der Leerraum zwischen den Klängen, der Übergang vom einen zum anderen. Grisey leitet daraus das ästhetische Ziel eines »Prozesses des Übergangs und der Interpolation«³¹ ab, das er kompositionstechnisch durch die Übertragung elektroakustischer Verfahren auf die Instrumentalmusik umsetzt.³² Eine derartige Schreibweise trägt dem Dynamismus des Klangs Rechnung, indem sie die kontinuierliche Transformation der Klänge erzeugt. Da die musikalischen Veränderungsprozesse ebenfalls nach dem Kriterium der Differenz perzipiert werden, erhebt Grisey die Kategorien des Ähnlichen und Verschiedenen zum Fundament der musikalischen Komposition.³³ Indem er zwischen Material und Grundlage der Kompositionsweise unterscheidet, lässt sich diese ästhetisch ohne systemische Irritationen nach nicht materialen Prinzipien ausrichten. Ausgehend von dem Zusammenhang zwischen Klang und Wahrnehmung formuliert Grisey die auf Grundlage von Ähnlichkeit und Verschiedenheit erzeugte Metamorphose als kompositorisches Ideal.

Indem jeder Aufsatz den gedanklichen Kosmos des vorhergehenden aufnimmt und durch andere Schwerpunkte weiterdenkt, bildet sich über die einzelnen Texte hinweg ein homogenes musikästhetisches System. Im Aufgreifen der Informationstheorie bei der Diskussion musikästhetischer Fragen zeigt sich Griseys Auseinandersetzung mit dem Gedankengut Karlheinz Stockhausens, gleichzeitig vollzieht er wie die anderen Mitglieder der Pariser Gruppe l'itinéraire in expliziter Abgrenzung vom Serialismus einen Paradigmenwechsel.³⁴ Ausgehend von der spezifischen akustischen Prägnanz und dynamischen Mikrostruktur eines jeden Klangs verwirft er die serialistische Konzeption einer analytischen, parametrischen Betrachtung zugunsten einer synthetischen und globalen. Da Grisey den Klang als Netz von Interaktionen und

²⁸ Vgl. Peter Niklas Wilson, »Unterwegs zu einer ›Ökologie der Klänge‹. Gérard Griseys *Partiels* und die Ästhetik der Groupe l'itinéraire«, in: *Melos* 50/2 (1988), S. 33–55, hier: S. 37.

²⁹ Grisey, »La structuration des timbres dans la musique instrumentale«, S. 368.

³⁰ Grisey, »Zur Entstehung des Klanges«, S. 73.

³¹ Grisey, »La musique : le devenir des sons«, S. 21.

³² Siehe dazu »La musique : le devenir des sons«, S. 21ff., sowie detaillierter in »Structuration des timbres dans la musique instrumentale«.

³³ Grisey, »La musique : le devenir des sons«, S. 17.

³⁴ Hugues Dufourt formulierte 1979 stellvertretend die gemeinsamen ästhetischen Leitlinien der Gruppe in seinem Text »La musique spectrale«, in: *Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC)* 3 (1979), S. 30ff.

Reaktionen fasst statt als Summe isolierter Parameter, weist er ihnen lediglich den Status eines »Leserasters« zu.³⁵ Sie besitzen keine eigenständige Existenz, sondern verweisen als Wahrnehmungsfunktionen auf die psychoakustischen Schwellen, an denen das klangliche Phänomen für den Rezipienten seine Erscheinungsweise ändert. Indem die Wahrnehmung von Musik existenziell in der Zeit geschieht, bildet das Kriterium der Differenz die ästhetische Leitlinie für die Gestaltung des zeitlichen Verlaufs. Die erzeugte musikalische Zeit begreift Grisey nicht allein als Ergebnis der chronometrischen Konzeption, sondern gleichermaßen auch der produktiven Wahrnehmung. Hinsichtlich des musikalischen Materials fordert er dessen Trennung von der Basis der Kompositionsweise, die ebenfalls im Differenzprinzip gründet. Mit der Verortung der Sinngene in der Kontextualisierung und Wahrnehmung der Klänge trennt Grisey das Material außerdem von der unmittelbaren Semiose. Insgesamt definiert Grisey Musik als »Werden der Klänge« und charakterisiert seine Kompositionsweise mit den Attributen »differentielle«, auf der Differenz basierend, »liminale«, mit den Wahrnehmungsschwellen spielend, und »transitoire«, auf Übergängen basierend.³⁶

II. Die Konzeption des Komponisten

Dass Grisey im Rahmen seiner Musikästhetik die Rolle des Komponisten reflektiert und im Zusammenhang mit Material und Hörer diskutiert, zeigt, dass die Position des musikalischen Autors für ihn keine Selbstverständlichkeit darstellt. Sie erscheint als diskursiv verhandelbar und muss als Rolle vielleicht sogar individuell gefunden werden. Aufgrund ihrer Relevanz für Grisey selbst stellt sich die Frage nach der musikästhetischen Konzeption des Komponisten und seiner künstlerischen Freiheit.

1. Der auktoriale Wirkungsbereich

Aus den beschriebenen Grundzügen ergibt sich in Griseys Ästhetik hinsichtlich des Wirkungsbereichs des Autors zunächst eine Beschränkung von zwei Seiten: zum einen durch das musikalische Material, zum anderen durch den Hörer von Musik.

Für die künstlerische Freiheit des Komponisten erweist sich die These von der »Natur der Klänge« als folgenreich. Um musikalische Einheit herzustellen, soll ihre Mikrostruktur wie dargestellt als Modell für die Gestaltung der Makrostruktur der Komposition dienen. Da sich die Mikrostruktur als spektrale Spezifik aus naturwissenschaftlichen Erkenntnissen speist, entzieht sie sich dem auktorialen Gestaltungsbereich. Als der Komposition vorgelagertes Faktum bewirken die akustischen Charakteristika die Präfiguration des musikalischen Materials. In gleicher Weise bindet das Spektrum den Autor bei der Formung der im Werk verwendeten Klangmaterie. Das spektrale Modell entfaltet bei der Erzeugung der Klänge durch das Verfahren der instrumentalen Synthese starke Wirksamkeit, denn weicht der Komponist im strukturellen Aufbau davon ab, geht die spezifische Klanglichkeit verloren. Da die Klänge gerade um ihrer Charakteristik und Individualität willen in die Komposition übernommen werden, ist der Autor an die akustischen Eigengesetzlichkeiten gebunden. Grisey begreift das Material aufgrund seiner objektiv strukturierten Klanglichkeit als präterminiert und als Begrenzung des Wirkungsbereichs des Komponisten. Ihm bleibt nur, dies anzuerkennen und ein Stück weit die Kontrolle abzugeben:

»Ohne sie dominieren zu wollen, müssen wir lernen, mit der Natur der Klänge zu spielen, indem wir die verschiedenen Arten und Rassen, die sie uns vorschlägt, voll akzeptieren.«³⁷

³⁵ Grisey, »Zur Entstehung des Klanges«, S. 76.

³⁶ Grisey, »La musique : le devenir des sons«, S. 16.

³⁷ Ebd., S. 75.

Am anderen Ende der auktorialen Wirkungsskala steht der Hörer, der auf das musikalische Werk enormen Einfluss hat. Indem Grisey davon ausgeht, dass es letztlich erst in der ästhetischen Erfahrung des Hörers entsteht, fasst er ihn nicht als passiven Empfänger, sondern als aktiven Mitgestalter von Musik. Dabei nimmt der Hörer ein Werk nicht in der vom Komponisten angelegten Gestalt wahr, sondern erschafft seine wahrgenommene Form in der Perzeption. Dadurch verändert er die komponierte Struktur und überformt sie mit seiner subjektiven Wahrnehmung. Indem sie zum einen vom individuellen Erfahrungs- und Erwartungshorizont abhängt und zum anderen vom momentanen physiologischen Zustand des Rezipienten gesteuert wird, stellt der Hörer für den Komponisten eine Art black box dar. Denn er wird niemals »die Wahrnehmungsfähigkeit, die Bildung, die Empfänglichkeit, den psycho-physiologischen Zustand jenes idealen Hörers«³⁸ kennen. Außer diesen individuellen Faktoren wird die Wahrnehmung von Zeit und Klang zudem von überindividuellen Gesetzmäßigkeiten reguliert. Im Anschluss an Abraham Moles geht Grisey davon aus, dass auch die Wahrnehmung von Musik den allgemeinen psychoakustischen und informationstheoretischen Gesetzmäßigkeiten folgt. Aufgrund ihrer objektiven Gültigkeit bilden sie eine ebenfalls gegebene, vom Komponisten nicht geschaffene Realität. Dadurch begrenzt der Hörer mit seiner produktiven ästhetischen Rezeption den auktorialen Wirkungsbereich:

»Am Ende erreichen wir also die Grenze der Macht jenes kleinen Demiurgen, für den sich der Komponist bewußt oder unbewußt stets hält: den Anderen. Unerreichbar, unvorhersehbar, existiert der andere, der Hörer nur als Utopie [...]«³⁹

Grisey verortet den Komponisten zwischen den beiden Polen Material und Hörer und steckt sein Tätigkeitsfeld zunächst ex negativo ab. Den entstandenen Leerraum füllt Grisey durch die Trennung des Materials von der musikalischen Schreibweise. Als Reaktion auf die Präfigurierung der klanglichen Materie erhebt Grisey die Prozesse und Veränderungen zwischen zwei Klängen zum kompositorischen Fundament und verschiebt den Fokus der auktorialen Tätigkeit. Der Komponist wirkt nicht mehr auf das Material ein, sondern auf die Zwischenräume und Verhältnisse der Klänge zueinander.⁴⁰ Im Gegensatz zum Klangmaterial bedürfen sie geradezu seiner Einwirkung. Wie dargelegt kommt den Klängen in Griseys musikästhetischem Denken neben ihrer akustischen Qualität keine aus ihnen selbst ableitbare, essentialistische Bedeutung zu, da Semantik durch Relationierung und kulturelle Zuschreibung erzeugt wird. Erst die Ähnlichkeit oder Verschiedenheit eines Klangs zum Vorhergehenden und Nachfolgenden ermöglicht die Sinnbildung, so dass Bedeutung durch die Positionierung innerhalb des musikalischen Werkes entsteht. Die Entscheidung über die Einbettung eines Klangs in das Gewebe des musikalischen Zusammenhangs fasst Grisey daher als essentielle Aufgabe des Komponisten:

»Zu determinieren, von welcher Klangfigur er ausgeht und zu welcher anderen Figur er hinläuft, darin scheint mir die grundsätzliche Wahl des heutigen Komponisten zu bestehen.«⁴¹

Musikästhetisch spannt Grisey den auktorialen Wirkungsbereich zwischen den Polen des musikalischen Materials und des Rezipienten auf. Er sondiert das Gebiet durch die begriffliche wie ontologische Trennung der kompositorischen Basis vom Material und identifiziert es mit der Gestaltung der klanglichen Verhältnisse und Prozesse.

³⁸ Grisey, »Tempus ex machina«, S. 202.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Grisey, »Zur Entstehung des Klanges«, S. 74.

⁴¹ Ebd., S. 73.

2. Gestalterischer Einfluss auf das musikalische Werk

Mit der Benennung der Ränder des auktorialen Gestaltungsbereichs stellt sich die Frage, ob der Einfluss des Komponisten auf das musikalische Werk als Produkt in allen Zonen gleich groß ist oder sich durch die beiden Pole eine Beeinträchtigung ergibt.

Grisey leitet wie beschrieben aus der ästhetischen Unterscheidung der Dimensionen Chronometrie und Phänomenologie eine unterschiedlich starke Wahrnehmbarkeit der musikalischen Zeitschichten ab. Indem sich die Tätigkeit des Komponisten auf alle drei Ebenen erstreckt, zieht die graduelle Abstufung Konsequenzen für die auktoriale Wirkungsmacht nach sich. Das originäre Handlungsfeld des Komponisten benennt Grisey als Konzeption der musikalischen Zeit, indem das »Skelett der Zeit« aus der zeitlichen Aufteilung besteht, »welche der Komponist durchführt, um den Klängen Gestalt zu verleihen«.⁴² Die chronometrische Organisation der Klänge und ihre temporale Relationierung fasst Grisey als grundlegende und exklusive Funktion des Autors für das musikalische Werk, da die zeitliche Aufteilung vom Rezipienten nicht als solche wahrgenommen wird. Der gestalterische Einfluss des Autors ist hier groß, da er die materialen Klänge nicht nur anhand des chronometrischen Zeitrasters positioniert, sondern auch auf die Richtung und Geschwindigkeit des temporalen Verlaufs einwirkt. Über das Kriterium der Periodizität nimmt er Einfluss auf die Komplexität und Dramaturgie der musikalischen Entwicklung.⁴³ Dadurch erzeugt der Komponist auf der Ebene des »Skeletts der Zeit« die strukturellen Voraussetzungen für die wahrnehmbare musikalische Zeit und entfaltet in diesem Bereich starke Wirksamkeit.

Auf der darüber liegenden Zeitschicht durchdringen sich die Einflussphären von Komponist und Hörer. Die Ebene »Fleisch der Zeit« umfasst die Wirkung der vom Autor angelegten Struktur, so dass Grisey sie als »das Nicht-Gesagte der musikalischen Komposition«⁴⁴ definiert. Hier bilden die phänomenologischen und psychologischen Aspekte der Zeit die Maßgabe, so dass die Komposition der Veränderungsprozesse zwischen zwei Klängen nach dem »Grad der Voraushörbarkeit« und dem Kriterium der Differenz erfolgt.⁴⁵ Die gestalterische Tätigkeit liegt auch hier auf Seiten des Komponisten, indem er die Abfolge der einzelnen Klänge unter der Perspektive ihrer psychoakustischen Wirkung bewertet und einrichtet. Der auktoriale Einfluss ist auf dieser Ebene ebenfalls vorhanden, indem er durch die Kontextualisierung der Klänge ihre Individualität und die Grundlage der Semiose schafft. Doch besitzt auch der Hörer über den Faktor Wahrnehmung eine produktive Funktion. Aufgrund der übergeordneten auditiven Wahrnehmungsgesetzmäßigkeiten gewinnt eine Art impliziter Hörer Bedeutung für die musikalische Gestaltung, so dass sich das »Fleisch der Zeit« partiell der Kontrolle des Komponisten entzieht.

An der »Haut der Zeit«, der Außenseite des musikalischen Werkes, kehrt sich das Wirkungsverhältnis von Komponist und Hörer um, da der musikalische Verlauf erst durch die Perzeption seine reale Existenz erlangt. Das Konzipierte schreibt sich in das Gedächtnis des Hörers ein und wird von seiner Wahrnehmung verändert. Die verschiedenen kognitiven Prozesse sowie die Auswirkungen der individuellen Physiologie auf die Wahrnehmung bewirken eine Formung von Seiten des Rezipienten, die außerhalb des Einflussbereichs des Komponisten steht. Für Grisey bleiben dem Autor auf dieser Zeitebene nur wenige Gestaltungsmöglichkeiten. Indem die musikalische Zeit im Gegensatz zur chronometrischen keine prä-existente ist, sondern nur als wahrgenommene und nur für die Dauer eines musikalischen Werkes existiert, bildet das Gedächtnis des Rezipienten den Fluchtpunkt der kompositorischen Gestaltung. Durch den

⁴² Grisey, »Tempus ex machina«, S. 190.

⁴³ Ebd., S. 191–197.

⁴⁴ Ebd., S. 198.

⁴⁵ Grisey, »Zur Entstehung des Klanges«, S. 76.

strategischen Einsatz markanter Ereignisse kann der Komponist Einfluss auf die ausgelösten Wahrnehmungsprozesse nehmen. So bilden Anfang und Ende einer Komposition als Verbindungspunkte mit der alltäglichen Zeit neuralgische Punkte, an denen der Autor eine Spur in der Erinnerung des Hörers legen kann. Ebenso ist es ihm möglich, durch Wiederholung und den Einsatz von Kontrasten zumindest partiell dem Entropie-Effekt des Gedächtnisses entgegenzuwirken und eine anhaltende Erinnerung an das musikalische Geschehen zu provozieren.⁴⁶ Durch die Bedeutung des Gedächtnisses und der Wahrnehmungsprozesse ist der gestalterische Einfluss des Rezipienten auf der Ebene »Haut der Zeit« größer als der des Komponisten, der lediglich auf die Intensität der Wahrnehmungsprozesse einwirken kann, nicht jedoch auf sie selbst.

Insgesamt ist für den Komponisten die Möglichkeit der Einflussnahme in den drei Schichten musikalischer Zeit unterschiedlich stark. Grisey denkt die Wirksamkeit seines gestalterischen Zugriffs als graduelle Abstufung, die sich reziprok zur Wahrnehmungstiefe des Rezipienten verhält:

»Wir sind von einem Bereich ausgegangen, wo die Tätigkeit des Komponisten noch wirksam ist (dem Skelett der Zeit), um nach und nach zu denjenigen zu gelangen, wo sein Eingriff behutsamer, vorsichtiger wird (das Fleisch der Zeit). Mit der Haut der Zeit treten wir in einen Bereich ein, in welchem der Komponist eher konstatiert als handelt. Die Haut der Zeit, der Ort, an dem die musikalische Zeit mit der Zeit des Hörers kommuniziert, läßt seinem Tun nur sehr wenige Eingriffsmöglichkeiten.«⁴⁷

3. Tätigkeit des Komponisten

Das schöpferisch-produktive Tun des Komponisten fasst Grisey konzeptionell unter den Prämissen der Beschränkung seines Wirkungsbereichs und der graduellen Abstufung seiner Gestaltungsmacht. Grisey verortet den Ursprung der auktorialen Tätigkeit in der Beobachtung, dass die spektrale Struktur und Entwicklung als mikrophonische Ereignisse des Klangs der auditiven menschlichen Wahrnehmung nicht zugänglich sind. Die einzelnen Frequenzen und Phasen eines Klangs liegen in ihrer Originalgestalt unterhalb der Wahrnehmungsschwelle für Tonhöhen und Dauern, so dass sie beim Hören zu einem sinnlichen Gesamteindruck verschmelzen. Wie bereits dargelegt denkt Grisey die spektrale Energie eines Klangs in ihrem natürlichen Zustand als für die Wahrnehmung nur virtuell vorhanden. Da sie der analytischen Beobachtung im Spektrogramm durch starke Vergrößerung und Visualisierung sichtbar wird, besteht grundsätzlich die Möglichkeit, das virtuelle Spektrum wahrnehmbar zu machen, zu aktualisieren. Für Grisey kann dies auch für den Hörsinn vorgenommen werden, indem durch zeitliche und räumliche Vergrößerung ein anderer, der menschlichen Wahrnehmung angemessener Maßstab geschaffen wird. Das kompositorische Handeln richtet sich fundamental auf diesen Maßstabswechsel, der mittels des Verfahrens der instrumentalen Synthese musikalisch erzeugt werden kann. Bei der Transformation des komprimierten Klangobjekts in die menschliche Größenordnung handelt es sich nicht um die bloße Nachahmung der natürlichen Struktur der Klänge, sondern um ihre Anpassung an die auditive Perzeption durch kompositorische Umformung. Grisey wählt für den gestalterischen Vorgang die Metapher von der Projektion eines natürlichen Klangraums auf eine »artifizielle und imaginäre Leinwand«, die sich als »deformierender Spiegel, Konzentrador, Multiplikator, Selektierer, Zerstörer, usw.« erweist.⁴⁸ Indem dieser Anpassungsprozess

⁴⁶ Grisey, »Tempus ex machina«, S. 201.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Grisey, »La musique : le devenir des sons«, S. 22. Katia Kornysheva diskutiert die theoretischen Probleme der Gleichsetzung verschiedener zeitlicher und akustischer Wahrnehmungsebenen durch die instrumentale Synthese; Katia Kornysheva, »Ich bin kein Naturalist, aber ich brauche Orientierungspunkte. Gérard Griseys Klangästhetik«, in: *MusikTexte* 92 (2002), S. 31–36, hier: S. 33f.

dem Autor überantwortet ist, bilden die so erzeugten »Klangmutanten« das erste Ergebnis der kompositorischen Tätigkeit.⁴⁹

Ausgehend von der Basis der musikalischen Schreibweise definiert Grisey die auktoriale Tätigkeit als Gestaltung von Prozessen. Die Organisation der Verhältnisse der Klänge und Übergänge liegt damit beim Komponisten, so dass er qualitativ und quantitativ auf den Zeitverlauf einwirkt. Da sowohl die zeitliche als auch relative Einbettung eines Klangs in die musikalische Umgebung die Grundlage für die Semiose ist, richtet sich die Aufmerksamkeit und Aktivität des Komponisten auf diese beiden Kriterien. Der Autor verleiht dem Klang in seiner Tätigkeit eine Vergangenheit und Zukunft und lässt ihn durch den »Filter seiner Geschichte« laufen:

»Wohin geht er? Wo kommt er her? Diese Fragen stelle ich mir in jedem Augenblick bei der Partitur, die ich gerade schreibe.«⁵⁰

Geleitet wird das kompositorische Tun von dem Ideal der »größtmöglichen Übereinstimmung zwischen Konzeptionellem und Wahrnehmbarem,«⁵¹ das Griseys bipolarem Zeitverständnis entspringt. Die Frage, ab welchem Punkt eine komplexe Struktur die Wahrnehmung in positiver Weise affiziert, statt Langeweile oder Überforderung zu bewirken, fasst Grisey als größte Herausforderung des Komponisten:

»One of the most arduous tasks for the composer will be to determine up to what point complex structuring affects perception in a non-negative way. On either side of such a point are two poles of boredom due to lack or saturation of information, but his threshold is not any less dependent upon the complete subjectivity and responsibility of the composer.«⁵²

Um eine positive Affektion der Wahrnehmung zu bewirken, gestaltet der Komponist den Zeitverlauf als Wechsel statischer und dynamischer Phasen. Dadurch wird die musikalische Zeit vektoriell ausgerichtet und der pure Zufall formal ausgeschlossen.⁵³ In Kombination mit der Aktualisierung des Spektrums erschafft der Komponist die Gesamtform, in die sowohl strukturelle als auch wirkungsästhetische Überlegungen einfließen.

Unter der Leitlinie der Annäherung von Konzeption und Phänomenologie begreift Grisey Komponieren zum einen als Aktualisierung der virtuellen Charakteristika des Klangs. Mittels instrumentaler Synthese wird er in den makrophonischen Maßstab transferiert, um durch Schwellenüberschreitung der menschlichen Wahrnehmung zugänglich zu werden. Zum anderen fasst Grisey die auktoriale Tätigkeit als Generation der Werkform durch die dynamische Ausrichtung des musikalischen Zeitverlaufs und die Kontextualisierung der Klänge. Das Tun des Komponisten folgt nicht allein seiner Imagination, sondern gleichermaßen wahrnehmungspsychologischen Gesetzmäßigkeiten.

Im Rahmen seiner musikästhetischen Überlegungen verortet Grisey den Komponisten im Spannungsfeld zwischen Material und Rezipient. Als seine originäre Funktion begreift Grisey die Gestaltung des Fundaments des musikalischen Kunstwerks. Statt auf das Material selbst richtet sich die auktoriale Tätigkeit

⁴⁹ Vgl. Ivanka Stojanova, »Klangforschung aktuell. Wege der »recherche musicale« heute«, in: *Lust am Komponieren*, hrsg. von Klaus Jungheinrich, Kassel 1985 (*Musikalische Zeitfragen* 16), S. 114–128, hier: S. 116.

⁵⁰ Grisey, »Zur Entstehung des Klanges«, S. 73.

⁵¹ Grisey, »La musique : le devenir des sons«, S. 16.

⁵² Grisey »Tempus ex machina«, S. 245.

⁵³ Grisey »Tempus ex machina« 1983, S. 193.

auf die klanglichen Beziehungen, die durch Maßstabswechsel und durch das Spiel mit den Schwellen der Wahrnehmung erschlossen werden. Die künstlerische Freiheit des Komponisten ist durch die Verbindung der strukturellen mit der wahrgenommenen Ebene der musikalischen Zeit ebenso eingeschränkt wie durch die Forderung, beide in größtmögliche Übereinstimmung zu bringen. Mit der Vorstellung eines Materials, das dem Komponisten präfiguriert und gegeben vorliegt, und der Auffassung von Musik als Wahrgenommenes knüpft Grisey strategisch an zentrale Themen im Diskurs der Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik an. Indem Grisey jedoch die aufgegriffenen Theorien als Beschränkung des Wirkungsbereichs des Komponisten darstellt, inszeniert er seine eigene Konzeption als Ausweg und Möglichkeit, die künstlerische Freiheit zu denken. Durch den notwendigen gestalterischen Anteil des Komponisten am musikalischen Werk und dadurch, dass Bedeutung erst durch die kompositorische Anordnung der Klänge entsteht, erobert sich Grisey das Spannungsfeld unter produktionsästhetischer Perspektive als Spielraum für die eigenen künstlerischen Entscheidungen.