

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von  
Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von  
Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015  
(ISBN 978-3-487-15231-8)  
(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cosima Linke

## Zu einer Ästhetik von Material, Zeit und Form bei Gérard Grisey

Werke des so genannten »Spektralismus«, wie er von der 1973 gegründeten *Groupe de l'Itinéraire* als eine Art gemeinsame musikalische Vision ins Leben gerufen wurde, sind zunächst relativ unproblematisch als solche zu bezeichnen, nämlich als in sich geschlossene Kunstwerke, in denen ein selbstreferenzieller Klang-Kosmos in der Zeit ein- und ausgefaltet, gedehnt und kontrahiert wird. Grisey selbst kritisierte die Verwendung des Etiketts Spektralismus bzw. spektral jedoch als reduzierend<sup>1</sup> und bevorzugte stattdessen die Epitheta *différentielle*, *liminale* und *transitoire* für seine Musik und die seiner Weggefährten. Damit charakterisiert Grisey drei zentrale und miteinander korrespondierende Aspekte, die über das rein technische Moment spektralen Komponierens hinausgehen:

- (1) *Différentielle* bedeutet für Grisey, innerhalb eines Bezugsnetzes von Relationen Spannungen zu organisieren. Im Zentrum des kompositorischen Interesses steht hierbei der Zwischenraum, die Differenz zwischen einzelnen Klängen oder Klanggruppen: »das Werden der Klänge«.
- (2) *Liminale* beinhaltet eine Art Paradigmenwechsel hin zu einer stärkeren Berücksichtigung und Einbeziehung der Rezipienten bzw. ihrer Wahrnehmungsfähigkeiten, -ränder und -grenzen: Diese liminale Musik bewegt sich beständig an der (Wahrnehmungs-) Schwelle vom gerade noch zum eben nicht mehr Hörbaren, von Ambiguitäten oder Virtuellem und Aktuellem.
- (3) Die Bezeichnung *transitoire* rückt den mikroskopischen Blickwinkel bzw. mikrophonischen »Hörwinkel« in den Vordergrund und damit das dynamische Innenleben der Klänge auf der mikrostruk-

1 Vgl. Gérard Grisey, »Vous avez dit spectral?«, in: ders., *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong, Paris 2008, 121–124.

turellen Ebene sowie das reziproke Verhältnis zur makrostrukturellen Ebene im Kompositionsprozess.

Ausgehend von den 2008 herausgegebenen gesammelten Schriften Griseys sowie ausgewählten Beispielen aus *Vortex Temporum* (1996–1998), möchte ich unter besonderer Bezugnahme auf Gilles Deleuze einer musikphilosophischen Kontextualisierung der sowohl impliziten als auch expliziten Formvorstellungen der von Grisey vertretenen Ästhetik des Spektralismus unter den Aspekten Material und Zeit nachspüren.<sup>2</sup>

### Zum Material: *Intermaterialität*

»Wir sind Musiker und unser Modell ist der Klang und nicht die Literatur, der Klang und nicht die Mathematik, der Klang und nicht das Theater, die Bildenden Künste, die Quantenphysik, die Geologie, Astrologie oder Akupunktur!«<sup>3</sup>

Dieses Manifest einer Ästhetik musikalischer Selbstreferenzialität spiegelt die ästhetische Haltung wider, welche Grisey insbesondere in den 70er/80er Jahren vertritt. Ausgangspunkt kompositorischen Interesses ist der Klang (*le son* bzw. *l'objet sonore*) als ein Gegenstand der *recherche musicale*, welcher dabei nicht als ein statisches, in sich ruhendes Gebilde, sondern als eine Art lebendiges Wesen, als *cellule vivante*, mit einer dynamischen Mikrostruktur aufgefasst wird.<sup>4</sup> Diese demonstrative ästhetische Haltung musikalischer Selbstbezüglichkeit wirft allerdings Fragen auf – nicht nur, weil Grisey in späteren Werken auf außermusikalische Bezüge ganz bewusst rekurriert, sondern auch in Hinblick auf das verwendete musikalische Material selbst bzw. auf die in diesem stattfindende eigentümliche Begegnung von Natur und Technik respektive Artifizialität. Das so genannte »Innenleben der Klänge«, deren »natürliche Struktur«, lässt sich nur mit Hilfe elektro-

2 Zu (expliziten) Bezügen zwischen poststrukturalistischen Philosophien und spektralen Kompositionsverfahren vgl. Pietro Cavallotti, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen (2002) 2010 sowie Lukas Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, Freiburg, Berlin u. a. 2009.

3 Grisey 2008, 53 (Übersetzung C. L.).

4 Vgl. ebd., 52.

akustischer Verfahren entdecken und aufdecken. Von diesen technischen Hilfsmitteln macht sich Grisey allerdings insofern relativ unabhängig, als es ihm weniger um technische Perfektion in einem naturwissenschaftlichen Sinne geht, sondern – und das ist meines Erachtens zentral – um die Übertragung von Modellen.

Zudem spielt das Konzept eines liminalen Komponierens eine entscheidende Rolle: Grisey und seine Weggefährten vertreten eine Ästhetik der Transparenz und Nachvollziehbarkeit musikalischer Strukturen zum einen, zugleich aber auch eine Ästhetik des Spiels mit Wahrnehmungsschwellen und -grenzen, mit der Vorhersehbarkeit und Unvorhersehbarkeit musikalischer Prozesse zum anderen. In einem seiner ästhetischen Haupttexte, *Tempus ex machina*, schildert Grisey den unterschiedlich großen Einflussradius des Komponisten in Bezug auf drei verschiedene Ebenen musikalischer Zeitgestaltung und -wahrnehmung: das »Skelett der Zeit«, das »Fleisch der Zeit« und die »Haut der Zeit«, mit der Haut der Zeit als dem Ort der Kommunikation zwischen der musikalischen Zeit und der Zeit des Zuhörers.<sup>5</sup>

Eine solche Ästhetik der Kommunikation eröffnet einen über das in seiner Struktur geschlossene Kunstwerk hinausweisenden Raum der Öffnung und Entgrenzung, in welchem die im Werk entfalteten Kräfte gleichsam ihre Fluchtlinien fortsetzen. Die zentrale Stellung des Ausdrucks »Kräfte« in Griseys Ästhetik offenbart eine interessante Schnittstelle zwischen Griseys und Deleuzes Denken. So schreibt Deleuze anlässlich einer Einladung von Boulez in das *IRCAM* im Jahr 1978: »Das Material dient dazu, eine Kraft hörbar zu machen, welche von sich aus nicht hörbar wäre, nämlich die Zeit, die Dauer und selbst die Intensität. An die Stelle des Paares Material–Form tritt das Paar Material–Kräfte.«<sup>6</sup> Im selben Jahr formuliert Grisey seine grundlegende Auffassung des dynamischen Wesens der Klänge als »Bündelungen zeitlich gerichteter Kräfte. Diese Kräfte – und ich verwende den Ausdruck mit Bedacht und bediene mich nicht des Wortes Form – sind unendlich beweglich und fließend; sie leben wie Zellen, haben eine Geburt und einen Tod und tendieren vor allem zu einer ständigen

5 Vgl. Grisey 2008, 57–88:85.

6 Gilles Deleuze, »Pourquoi nous, non musiciens?«, in: *Live l'Ircam*, hrsg. von Peter Szendy u. a., Paris 1996, 149–153:153 (Übersetzung C. L.).

Transformation ihrer Energie.«<sup>7</sup> Diese Kräfte verweisen aber auch auf Außermusikalisches im Material selbst: Wenn Grisey bspw. bei dem Verfahren der instrumentalen Synthese das graphisch-visuelle Moment seines Modells in die Partitur mit überträgt oder, noch abstrakter, wie etwa in *Vortex Temporum*, unterschiedliche Wellenformen der melodischen, rhythmischen und gestischen Gestaltung einzelner Abschnitte zugrunde legt, so wird hier Außermusikalisches mit in das Material hineingenommen. Auch Griseys häufige begriffliche Bezugnahme auf kinematographische Verfahren ist nicht bloß metaphorisch zu denken. Meines Erachtens ließe sich hier die in der jüngeren Intermedialitäts- bzw. Interart-Ästhetik diskutierte Kategorie der Intermaterialität fruchtbar machen.<sup>8</sup>

In *Vortex Temporum* (»Zeitstrudel«) für Flöte, Klarinette, Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier (1994–96) stellt Grisey die so genannte »Zeit der Menschen«, die »Zeit der Wale« und die »Zeit der Vögel« bzw. »Insekten« sukzessive einander gegenüber. Weniger metaphorisch ausgedrückt, wäre das als eine gewöhnliche Zeit, eine gedehnte und eine zusammengezogene bzw. kontrahierte Zeit zu denken. In den Zeitstrudel geworfen und verschiedenen Transformationen unterworfen wird die bereits um sich selbst kreisende, einer Sinuswelle ähnelnde achttönige Ausgangsfigur. Der erste Satz entfaltet laut Grisey die »menschliche«, d. h. »gewöhnliche« Zeit<sup>9</sup> und gliedert sich noch einmal in drei Teile: Der erste Teil (Ziffer 1–37) orientiert sich dabei in Form einer visuellen Makro-Projektion auf die melodische, rhythmische und gestische Gestaltung an der Sinuswelle, der zweite (Z. 38–67) an der Rechteckwelle und der dritte (Z. 68–85) an der Sägezahnwelle.

Im zweiten Satz, welcher laut Grisey die »Zeit der Wale« darstellt, projiziert Grisey die achttönige Ausgangsfigur auf die Ebene der Makrostruktur, indem jedes Element der Ausgangsgestalt von einem Teilabschnitt mit jeweils eigenem Spektrum (auf unterschiedlichen Grundtönen basierend), Spektraltyp (harmonisch, gedehnt oder kontrahiert)

7 Gérard Grisey, »Zur Entstehung des Klanges...«, in: *Ferienkurse '78*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1978 (*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 17), 73–79:75.

8 Vgl. Christoph Kleinschmidt, *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*, Bielefeld 2012.

9 Vgl. Grisey 2008, 159.

und Register repräsentiert wird.<sup>10</sup> Die ursprüngliche Gestalt wandert nun auf die makrostrukturelle Ebene des so genannten »Skeletts der Zeit« und liegt damit jenseits der Schwelle von Gestaltwahrnehmung, durch den makroskopischen, zeitlupenhaften Maßstab auch jenseits von »menschlicher« Zeitwahrnehmung. Der Eindruck eines Verlassens menschlicher Zeitmaßstäbe entsteht auch auf dem Niveau des »Fleisches der Zeit«: Die anfangs noch gleichmäßige Viertelbewegung im Klavier evoziert ein scheinbar endloses Um-sich-selbst-Kreisen, das jegliches Gefühl für ein Taktmetrum suspendiert. Die spektral unterschiedlich ausgefilterten und sich in unregelmäßigen Abständen wiederholenden, absteigenden Linien auf der Ebene der Viertel werden dabei auf einer zweiten Ebene von einer latenten Melodie überlagert, welche sich aus den Akzenttönen zusammensetzt. Dieser herabsinkenden »Doppel-Helix« steht zu Beginn der mit jedem Teilabschnitt stattfindende Wechsel des Spektrums bzw. Registers diametral entgegen (Z. 1–12): Während die Grundtöne der verwendeten Spektren eine absteigende chromatische Linie bilden, steigt das Register an; vor jedem Registerwechsel leiten zudem allmählich deutlicher und intensiver werdende Glissandi in den Streichern in Gegenbewegung zur Klavierstimme in die neue Lage über.<sup>11</sup> Insgesamt entsteht der Eindruck einer »unendlichen Treppe« à la M. C. Escher,<sup>12</sup> die endlos in die Tiefe und zugleich in die Höhe zu führen scheint und deren Multiperspektivität die Wahrnehmung in die Irre führt. Die Suggestion einer spiralförmigen Bewegung ist von Grisey bewusst intendiert:

»Ich habe versucht, in der Langsamkeit den Eindruck einer kugelförmigen und schwindelerregenden Bewegung zu erzeugen. Die aufsteigenden Bewegungen der Spektren, das sich Ineinanderfügen der chromatisch absteigenden Grundtöne und die kontinuierlichen Filterungen des Klaviers, erzeugen eine spiralförmige und kontinuierliche Bewegung, die sich um sich selbst dreht.«<sup>13</sup>

10 Zu analytischen Details des 2. Satzes vgl. Jean-Luc Hervé, *Dans le vertige de la durée. »Vortex Temporum« de Gérard Grisey*, Paris 2001, 51–57.

11 Jeweils kurz vor Z. 4, 7 und 10.

12 Vgl. M. C. Escher, *Treppauf, Treppab* (1960).

13 Grisey 2008, 159.

Zur Zeit: *Virtuelles und Aktuelles*

Aufschlussreich für eine Ästhetik des Spektralismus erscheint mir das Begriffspaar virtuell–aktuell, in welchem sich eine Ästhetik der Transparenz und eine Ästhetik des Spiels mit Wahrnehmungsschwellen begegnen können und zugleich der zentrale Aspekt des Zeitlichen und Prozesshaften zum Ausdruck kommt. Grisey spricht mehrfach vom »Schwindelgefühl reiner Dauer« und nimmt auch direkt Bezug auf Prousts bekannten Ausdruck »un peu de temps à l'état pur«. <sup>14</sup> In seinem zweiten Kino-Buch *Das Zeit-Bild* <sup>15</sup> denkt Deleuze mit den »Begriffspersonen« Proust und Bergson die Dauer in ihrer paradoxalen Simultaneität von Vergangenheit und Gegenwart in Bezug auf die Zeitkunst Film und auf das in der Filmgeschichte das »Bewegungsbild« ablösende »Zeit-Bild« bzw. das »Kristall-Bild« im Besonderen. <sup>16</sup> Laut Deleuzes Bergson-Lektüre teilt sich die Zeit »in jedem Augenblick in Gegenwart und Vergangenheit auf, in vorübergehende Gegenwart und sich bewahrende Vergangenheit«; <sup>17</sup> Vergangenheit und Gegenwart koexistieren. Dem Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart entspricht das von Virtuellem und Aktuellem; das gerade eben Vergangene ist gleichsam die virtuelle Seite der sich fortwährend aktualisierenden Gegenwart: »Die Vergangenheit folgt nicht auf die Gegenwart, die sie nicht mehr ist, sie koexistiert mit der Gegenwart, die sie gewesen ist. Die Gegenwart ist das aktuelle Bild und seine zeitgleiche Vergangenheit ist das virtuelle Bild, das Spiegelbild.« <sup>18</sup> Im Kristallbild als einer Art Selbstthematizierung des Prozesses der Bildwerdung ist diese Doppelseitigkeit von Aktuellem und Virtuellem, von Gegenwärtigem und Vergangenen und von Realem und Imaginärem objektiv vorhanden; <sup>19</sup> im Kristallbild wird die Zeit in ihrer simultanen Aufspaltung in Vergangenheit und Gegenwart sichtbar: »Das Kristallbild ist der *Punkt der Ununterscheidbarkeit* zwischen den beiden verschiedenen Bildern, dem aktuellen und dem virtuellen, während dasjenige, was

<sup>14</sup> Ebd., 60 bzw. 84.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1997.

<sup>16</sup> Vgl. das vierte Kapitel »Die Zeitkristalle«, in: Deleuze 1997, 95–131.

<sup>17</sup> Ebd., 113.

<sup>18</sup> Ebd., 109.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., 97.

man in dem Kristall sieht, die Zeit selbst [ist], ein geringer Teil der Zeit in reinem Zustand [...].«<sup>20</sup> Zwischen Deleuzes und Griseys Ästhetik bestehen auch insofern Berührungspunkte, als Grisey in Bezug auf spektrale Techniken, welche das »Innenleben« der Klänge zum Vorschein bringen, immer wieder von einem »Zoom-« oder auch »Zeitlupen-Effekt« spricht.<sup>21</sup> Dieser Maßstabwechsel zwischen Mikrophonie und Makrophonie wird zu einem eigenen Formprinzip im Spektralismus.<sup>22</sup> Aber auch über diese filmischen Metaphern hinaus gibt es eine tiefere Korrespondenz zwischen den Deleuze'schen Begriffen der Dauer, des Aktuellen und Virtuellen auf der einen Seite und Griseys Auffassung von Zeit(-wahrnehmung) und Prozesshaftigkeit auf der anderen: Das »Werden der Klänge« entspricht einer fortwährenden Aktualisierung, die immer auf ein Virtuelles bezogen ist, nämlich auf die »sich bewahrende Vergangenheit« in der Prozesshaftigkeit und als sich ausdifferenzierende auf ein differenzielles Netz von Relationen, ein Spannungsgefüge oder Bündel von Kräften. Eine solche Lesart problematisiert die Linearität, Kausalität und Gerichtetheit der Zeitentfaltung bei Grisey. Prozess wäre dann nicht mehr als eine bloße, lineare Aneinanderreihung von distinkten punktuellen Gegenwart, sondern als die Koexistenz bzw. Simultaneität von Vergangenen und Gegenwärtigen, Virtuellem und Aktuellem zu verstehen. Virtuell/aktuell ist auch die Beziehung zwischen Mikrophonie und Makrophonie, oder genauer: virtuell und zugleich aktuell sind diese in ihrem »Punkt der Ununterscheidbarkeit«, nämlich an der Wahrnehmungsschwelle. Ähnlich ließe sich das Verhältnis von Generatortönen und ihren Differenztönen als virtuell/aktuell beschreiben: Die auskomponierten Differenztöne aktualisieren ein für die Wahrnehmung nur virtuell Vorhandenes. Und auch die Relation von Mikro- und Makrostrukturen bzw. -Prozessen ist in gewisser Weise virtuell/aktuell: Wenn Grisey in *Vortex Temporum* dem zweiten Satz in seiner gesamten Dauer die Ausgangsfigur als Makrostruktur zugrunde legt, so ist dies für die Wahrnehmung eine gleichsam virtuelle, da nicht unmittelbar nachvollziehbare Struktur, die, in kleinerem Maßstab als Gestalt

20 Ebd., 112 (Hervorhebung C. L.).

21 Vgl. bspw. Grisey 2008, 56.

22 Vgl. Grisey 2008, 35.

noch deutlich wahrnehmbar, im Verlauf des Satzes als von der Ausgangsgestalt differierende aktualisiert wird bzw. in Bezug auf die Erinnerung an den ersten Satz »gegenverwirklicht« wird – und als Erinnerung zugleich virtuell präsent ist.

### Zur Form: *Simulacrum*

»Daher wird die musikalische Form zu einer Aufdeckung in menschlichem Maßstab, zu einer Projektion eines natürlichen mikrophonen Raums auf eine künstliche und imaginäre Leinwand; besser gesagt, diese Leinwand ist in einem Zerspiegel, Fokussierung, Multiplikator, Filter, Manipulator etc. So verstanden, eignet der musikalischen Form etwas Furchterregendes: Sie ähnelt dem Voyeurismus und der Vergewaltigung, aber auch der Vivisektion und der genetischen Manipulation.«<sup>23</sup>

Bei aller Prozesshaftigkeit und der bewusst intendierten Offenheit gegenüber der Rezeption präsentieren sich Griseys Werke doch in einer Geschlossenheit, die das Werk als solches nicht grundsätzlich in Frage stellt. Innerhalb dieser Geschlossenheit gibt es aber zahlreiche Durchlässigkeiten des musikalischen Materials gegenüber außermusikalischen Modellen, die ich unter dem Stichwort Intermaterialität angedeutet habe. Technoaffin und technomorph ist diese Musik insofern, als sie komplexe technische Verfahren nicht bloß als Hilfsmittel einer *recherche musicale* einsetzt, sondern diese auch als mehr oder weniger abstrahierte Modelle für die musikalische Gestaltung selbst verwendet. Das Verhältnis zur Natur ist im Spektralismus damit weniger als ein mimetisches – wie abstrahiert auch immer – zu verstehen, sondern eher im Sinne einer Barthes'schen »strukturalistischen Tätigkeit«.<sup>24</sup> Spektrale Prozesse sind gleichsam Simulacren de- und rekonstruierter Mikroprozesse, die in den Klängen zwar enthalten, der normalen Wahrnehmung aber nicht zugänglich sind. Auch die bemerkenswerte Analogie spektraler Kompositionsverfahren zu fraktalen Strukturen bzw. Objekten der etwa zeitgleich durch Benoît B. Mandelbrot bekannt gewordenen fraktalen Geometrie lässt nicht unbedingt an eine natürlich gewachsene, pflanzenhafte Organik denken – auch wenn Grisey selbst

23 Grisey 2008, 53.

24 Vgl. Roland Barthes, »Die strukturalistische Tätigkeit«, in: *Kursbuch* 5 (1966), 190–196:191/192.

## Zu einer Ästhetik von Material, Zeit und Form bei Gérard Grisey

von einer »approche plus ›organique‹ de la forme par auto-engendrement des sons«<sup>25</sup> spricht: Grisey lässt ein Denken in formalen Funktionalitäten sowie ein Materialverständnis im Sinne von kleinsten Zellen, Motiven, Themen oder präformierten Reihenstrukturen hinter sich; für ihn sind es die Wege und Übergänge, die Bündel von Kräften, die sich zwischen den einzelnen Klängen im Augenblick ereignen und entfalten – der so genannte »Grad der Voraushörbarkeit« –, welche im Zentrum des Komponierens stehen.

25 Grisey 2008, 123.

© 2015 Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de)

Hochschule für Musik Saar

Linke, Cosima (2015), »Zu einer Ästhetik von Material, Zeit und Form bei Gérard Grisey« [Toward an Aesthetic of Material, Time, and Form in Gérard Grisey], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 33–41. <https://doi.org/10.31751/p.132>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Form; form; Gérard Grisey; Gilles Deleuze; Material; material; time; Vortex temporum; Zeit

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015