

Gérard Grisey: »Unhörbares hörbar machen«

JAN SEBASTIAN NIMCZIK

Was wir beim Hören eines Musikstücks wahrnehmen, ist gewiss keine lineare Funktion der im Notentext festgehaltenen Informationen. Graduelle Unterschiede in Tonhöhen und -dauern, in Instrumentation und Klangfarbe, in Textur und Dichte eines Satzes resultieren in über- oder unterproportionalen Veränderungen unserer Wahrnehmung des musikalischen Geschehens. Ebenso ist die Beziehung zwischen Notentext und Klangergebnis keine stetige – vielmehr bringt die Beschaffenheit des menschlichen Ohrs und Gehirns bei zunehmender Komplexität des Gehörten Sprünge und Diskontinuitäten zwischen den physikalischen Vorgang und seine Perzeption. Auf die Spitze getrieben führt dies hin zu einer Schwelle, an der wir vielschichtige Gebilde nicht mehr in ihren einzelnen Bestandteilen wahrnehmen können, sondern mit einem scheinbar statischen Feld konfrontiert sind. Bekannt ist dieses Phänomen beispielsweise aus den Klangflächenkompositionen György Ligetis oder auch seiner berühmten Analyse der seriellen Kompositionstechnik, deren zunehmende Radikalität zur Nivellierung von Intervallphysiognomien und Gestaltcharakteren führen kann. Das Phänomen mag der physikalischen Begrenztheit der Präzision im Gehör, Grenzen der Verarbeitungsfähigkeit des Gehirns, aber auch oberflächlichen Gegebenheiten wie momentaner Gemütslage und äußerer Ablenkung geschuldet sein.

Ähnliche Diskontinuitäten ergeben sich – spätestens seit Bergson und Stockhausen wichtiger Bestandteil der musika-

lischen Debatte – in der Wahrnehmung von Zeit. Messbare Zeit und Erlebniszeit als unterschiedliche Ebenen und Qualitäten der Zeitwahrnehmung rücken ins Zentrum kompositorischer Bestrebungen des 20. Jahrhunderts. Der französische Komponist Gérard Grisey (1946-1998), der in diesem Jahr seinen 65. Geburtstag gefeiert hätte, begriff diese Multidimensionalität von Zeit als »Skelett« und »Fleisch« der Zeit. Zudem treten die erwähnten oberflächlichen Störungen als »Haut der Zeit« ins Bild. Zeitmonismus versus Zeitdualismus, Figuration versus Abstraktion, Strukturelle Organisation versus Wucherndes Werden – wie lässt sich die Position der Musik Griseys in den zentralen musiksöpferischen Konflikten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verorten?

In einer faszinierenden Abhandlung stellt der Wiener Musikwissenschaftler Lukas Haselböck¹ die kompositorischen Gedanken Griseys in einen breiten Kontext der philosophischen und musikalischen Strömungen jener Zeit. Dabei geht er von einem Verständnis der Postmoderne aus, das Post-Moderne nicht als Anti-Moderne begreift, sondern als eine Art »Anamnese«, ein Hinterfragen des Selbst der Moderne. Das gilt parallel auch für den Strukturalismus im französischen Kulturraum. Die kohärenten Systeme des Strukturalismus werden im Poststrukturalismus durch Radikalisierung und Durcharbeitung einer Anamnese unterzogen, die in die zugespitzte Aussage mündet, alles sei Struktur, ohne Zentrum und ohne Grenze.

¹ Lukas Haselböck, *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen*, Freiburg: Rombach 2009.

Vor diesem Hintergrund entwickelt Haselböck eine Beschreibung des Konflikts, mit dem der Analytiker von Griseys Werk konfrontiert wird. Auf der einen Seite steht das zentrale Anliegen des Komponisten, das sich in der Forderung äußert, »alle Struktur [müsse], so komplex sie auch sein mag, bei der Wahrnehmbarkeit der Aussage haltmachen ...« Als paradigmatisch für einen an diesem Ziel ausgerichteten Kompositionsstil kann der *Prologue*, der erste Teil des abendfüllenden Zyklus *Les Espaces Acoustiques*, aus dem Jahr 1976 gesehen werden. Flexible, aber voraushörbare Strukturen zeitigen hier eine Entwicklung, die der Hörer gleichsam »hörend mitkomponieren« kann. Auf der anderen Seite finden sich in Griseys Œuvre höchst komplexe, strukturalistische Elemente, beispielsweise im äußerst dichten 20-stimmigen Permutationskanon aus *Modulations* (1978) oder der an den Proportionen der ungeraden Teiltöne eines Posaumentones orientierten großformalen Anlage von *Les Espaces Acoustiques*. Durch unheimliche Verdichtung, aber auch Beschleunigung oder Verlangsamung wird die Schwelle der Wahrnehmbarkeit überschritten. Der Hörer erlebt ein »Schwindelgefühl reiner Dauer«. Das Überschreiten der Wahrnehmungsgrenzen führt zum »Gegenpol des Hörbaren: das ›Unerhörte‹. Der Hörer wird mit einem Paradoxon konfrontiert. Er hört Musik, die er – auf Grund ihrer Langsamkeit oder Schnelligkeit – nicht hören kann.« (181)

In kursorischen Werkbeschreibungen, Hörprotokollen und Analysen einiger Ausschnitte zentraler Werke Griseys spitzt Haselböck diese Widersprüche zu. Dabei nimmt er immer wieder Bezug auf Werke der für Griseys Werdegang maßgeblichen Komponisten: Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen und György Ligeti. Gemeinsamkeiten in den

grundlegenden Fragestellungen des Komponierens hinsichtlich Figürlichkeit, Form und Struktur sowie Zeitgestaltung, aber auch Unterschiede im Finden von Lösungen werden so deutlich. Die Brüche in der Wahrnehmung einerseits und die Unschärfen durch Überkomplexität andererseits nehmen eine Selbstbefragung strukturalistischer Tendenzen gleichsam von zwei verschiedenen Seiten vor. Eine Auflösung des entstehenden Paradoxons verlangt nach neuen Mitteln der Analyse.

In einem erhellenden Rückgriff auf die Denkansätze von Gilles Deleuze und Jean-François Lyotard bietet Haselböck Möglichkeiten zum Verständnis der »Aporie zwischen Hör- und Denkbarem« an. Immer wieder vorsichtig darauf bedacht, philosophische Denkweisen nicht vorschnell mit musikalischen Gestaltungsweisen gleichzusetzen, sieht er doch Übereinstimmungen in der Suche nach einer Kunst, »die den Hörer vom Hörbaren ins Unhörbare (oder umgekehrt) geleite und das Unhörbare hörbar mache«. (208) Es ist die Suche nach einer »Präsenz des Nicht-Darstellbaren« (Lyotard), einer Zwischenwelt zwischen Subjekt und Objekt, die den »Taumel des Subjekts« riskiert und dadurch eine Erfahrung der Anwesenheit von Abwesendem im Hier und Jetzt ermöglicht, greifbar im französischen Begriff »sensation« (Deleuze).

Im Wandel zwischen diesen Welten, so Haselböck, stellt die Musik Griseys »ein mehrdimensionales Gebilde dar, dessen Perspektivenreichtum sich aus unterschiedlichen Blick- und Hörwinkeln von einer Sprachanalogie bis hin zu einem ›Schwindelgefühl reiner Dauer‹ erschließen kann.« (239) Haselböcks spannende Erörterung von Gérard Griseys Schaffen ist ein Glücksfall für die deutschsprachige Musikwissenschaft, ist sie doch – weit über die maßgeblichen, aber auf ein-

zelne Werkbetrachtungen beschränkten Beiträge von Peter Niklas Wilson² und Pietro Cavallotti³ hinausreichend – die erste umfassende Untersuchung, die sich fundiert mit diesem Komponisten auseinandersetzt.

Der Leser sollte keine Einführung in die Kompositionstechniken der Spektrallisten (wie z. B. die Ringmodulation) erwarten. Griseys Werke einfach mit dem Label »musique spectrale« abzustempeln, machte bei der Vielfältigkeit seiner Gestaltungsweisen jedoch auch genauso wenig Sinn wie Adornos Aussage, etwas klinge »wie Zw lfertonmusik«. Vielmehr bietet der Autor eine vielschichtige, sehr tiefgehend informierte und ungeheuer materialreiche Diskussion der Zusammenhänge des philosophischen Diskurses sowie der musikalischen Gestaltungsweisen Griseys und seiner Zeitgenossen. Haselböck weist den Weg zu einer Analysetechnik solcher Klang- und Schwellenwerke, die eng auf die menschliche Wahrnehmung ausgerichtet ist. Mancherorts wünscht man sich ein noch konsequenteres Beschreiten dieses Weges, das konkret an den kompositorischen Techniken und ihrer Wirkung orientiert ist. Am Ende seines Buches bietet er eine solche, auf einem äußerst sorgfältigen Quellenstudium der Skizzen in der Paul Sacher Stiftung beruhende, Detailanalyse des Gesangszyklus *Quatre chants pour franchir le seuil* (1996-1998) –

bezeichnenderweise »Vier Gesänge zum  berschreiten der Schwelle« getauft. Dabei wird noch einmal exemplarisch deutlich, wie Grisey in einer Art Anamneseverfahren der Moderne durch das Wandeln zwischen den Dimensionen, durch »die Simultaneität progressiver Techniken der recherche musicale und von Rückblenden zur Tradition der musikalischen Retorik und Semantik ein unauflösliches Ineinander radikaler Alterität des Klanglichen und unmittelbarer Fasslichkeit der Aussage« erreicht. Er schafft so »Strukturen, die nicht an einen einzigen Typ der Wahrnehmung gebunden sind«. (337)

Dass eine solche Analyse angesichts der komplexen Skizzen und Materialien des Komponisten teilweise in einer etwas unübersichtlichen Zahlenschlacht resultiert, schmälert die Leistung und den herausragenden Verdienst des Autors keineswegs. Positiv hervorzuheben ist ebenfalls der umfangreiche Anhang mit ausführlichem Verzeichnis auch unveröffentlichter Werke, Aufnahmen und schier unerschöpflichen Literaturangaben. Haselböck ebnet mit seinem Buch hoffentlich den Weg zu einem tiefergehenden Interesse der deutschsprachigen Musikwissenschaft an Gérard Griseys Schaffen. Sein Buch gerät dabei auf jeden Fall zur Pflichtlektüre all derer, die sich mit dem spannenden Werk des französischen Komponisten beschäftigen möchten.

2 Peter Niklas Wilson, *Unterwegs zu einer »Ökologie der Klänge«: Gérard Griseys »Partiels« und die Ästhetik der Groupe de l'In nitaire*, in: *Melos* 2, 1988, S. 33-55.

3 Pietro Cavallotti, *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey*, Schliengen 2006.