Zur »Liminalität« der Musik Debussys und Griseys

von Lukas Haselböck

Der Begriff »Liminalität« (lat. limen = Grenze, Schwelle) wurde in den letzten Jahrzehnten in so unterschiedlichen Fachbereichen wie der Ethnologie[1] oder der Literatur- und Medienwissenschaft[2] diskutiert. Auch im Zusammenhang mit Neuer, insbesondere mikrotonaler Musik ist dieser Terminus relevant, geht das mikrotonale Komponieren doch häufig mit Grenz- und Schwellenphänomenen einher. Dabei ist vor allem auch das Verhältnis zwischen Struktur und Wahrnehmung von Bedeutung. Dort, wo einander die Tonhöhen so weit angenähert werden, dass sie tendenziell ineinander fließen, wird der Hörer – man könnte beinahe sagen – zu einem zweiten Komponisten. Instinktiv oder bewusst findet er (oder sie) sich innerhalb mikrotonaler Schwellensituationen zurecht, trifft Entscheidungen, schafft sich eine individuelle Orientierung, die dann – vom subjektiven Standpunkt aus betrachtet – die jeweilige Perspektive auf ein musikalisches Werk konstituiert, die von dessen Grundlegung als Text oder Notat nicht eindeutig zu trennen ist.

Als Beispiele könnte man Werke György Ligetis, aber auch spektraler Komponisten nennen. So war etwa Gérard Grisey gegenüber der Etikettierung seiner Musik als »spektral« skeptisch. Er bevorzugte die Bezeichnung »musique liminale«[3] (liminale Musik), die sich aber im öffentlichen Sprachgebrauch nie durchsetzte. Drei Begriffe waren für seine Musik von Bedeutung: »différentielle«, »transitoire« und »liminale«.[4] Der dritte Begriff, »liminale«, verweist auf ein Spiel an der Grenze der Wahrnehmung. Jenseits eines Denkens in Punkten oder Positionen werden jene Schwellen erforscht, an denen psychoakustische Interaktionen stattfinden.[5]

Grisey lenkte die Aufmerksamkeit des Hörers also vor allem auf die Schwellen- und Grenzbereiche musikalischer Prozesse, auf die man seiner Ansicht nach in der seriellen

1 Vgl. Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Aldine 1969.

2 Vgl. Achim Geisenhanslüke, *Schriftkultur und Schwellenkunde? Überlegungen zum Zusammenhang von Literalität und Liminalität*, in: *Schriftkultur und Schwellenkunde*, hrsg. von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein, Bielefeld: transcript 2008, S. 97–119.

3 Brief Griseys an Hugues Dufourt, in: Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, hrsg. von Guy Lelong, Paris: Éditions MF 2008, S. 281.

4 Gérard Grisey, *La musique, le devenir des sons*, in: ders., *Écrits* (s. Anm. 3), S. 45.

5 Vgl. Gérard Grisey, *Écrits* (s. Anm. 3), S. 138: »*Liminale,* parce qu'elle s'applique à déployer les seuils où s'opèrent les interactions psycho-acoustiques entre les paramètres et à jouer de leurs ambiguïtés«. Vgl. auch Lukas Haselböck, *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, Freiburg i. Br. u. a.: Rombach 2009, S. 57.

Musik zu wenig Bedacht genommen hatte. Zugleich war ihm aber bewusst, dass Liminalität in der Musik – sofern man sie nicht auf mikrotonale Phänomene reduziert, sondern im historischen Kontext musikalischer ›Ambiguitäten‹ erörtert – keineswegs eine spektrale Erfindung ist. In diesem Zusammenhang verwies er auf Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. Dort findet sich das bekannte Zitat, Musik sei »Zweideutigkeit […] als System«.[6] Grisey fügte hinzu, der heutige Komponist liebe es, mit anderen Formen der Ambiguität zu spielen.[7]

Ausgehend von dieser Aussage Griseys möchte ich den Begriff Liminalität weit fassen und ihn auch auf die Musik des frühen 20. Jahrhunderts (im vorliegenden Beitrag auf die Musik Claude Debussys) beziehen. Dabei soll dargelegt werden, dass Liminalität in der Musik nie ausschließlich an mikrotonale Phänomene gebunden ist. Was aber verbindet die Ambiguität oder – wenn man so will – Liminalität der Musik um 1900 mit jener der mikrotonalen Musik?

Obwohl ich hier nicht historische Modelle konstruieren möchte – in dem Sinne, dass Debussy ein ›Vorläufer‹ Griseys gewesen sei –, ist nicht zu übersehen, dass Debussy *und* Grisey mit Vorliebe wahrnehmungspsychologische Schwellensituationen auskomponieren – Situationen, in denen die Wahrnehmung auf die Probe gestellt wird und sozusagen auf der Kippe steht: harmonische Ambiguitäten, melodische Gestaltbildungsprozesse und vieles mehr. In diesen Situationen modelliert sich der Hörer sozusagen seinen individuellen Zeit- und Erfahrungshorizont.

Bei der Erforschung liminaler Phänomene geht es also – egal, ob sie sich in mikrotonale oder gleichschwebend-temperierte Stimmungssysteme einfügen – stets um das Ausloten der Bedingungen der Wahrnehmung musikalischer Zeit. Nicht zufällig ist für Debussy *und* für Grisey die Zeit die zentrale Dimension musikalischen Denkens und Hörens. So findet sich in einem Brief an Jacques Durand (1907) Debussys bekannte Aussage, Musik bestehe aus Farben und rhythmisierter Zeit.[8] Und Grisey legte in seinem letzten Text *Vous avez dit spectral?* (1998) dar, dass die Bedeutung der musique spectrale nicht in der Verwendung von Spektren, sondern in ihrem zeitlichen Ursprung liege.[9]

In diesem Sinne sind auch die folgenden Kommentare und Analysen zu verstehen.

6 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Stockholm: Bermann-Fischer 1947, S. 74; vgl. auch Hans-Peter Haack, *Zweideutigkeit als System. Thomas Manns Forderung an die Kunst*, Leipzig: Haack & Haack 2010.

7 Gérard Grisey, *La musique: Le devenir des sons* (s. Anm. 4), S. 49.

8 Claude Debussy, *Letters*, hrsg. von François Lesure und Roger Nichols, London u. a.: Faber & Faber 1987, S. 184.

9 Gérard Grisey, *Vous avez dit spectral?*, in: ders., *Écrits* (s. Anm. 3), S. 121: »Aucun musicien n'a attendu la musique spectrale pour utiliser ou mettre en valeur des spectres sonores pas plus qu'on a attendu le dodécaphonisme pour composer de la musique chromatique mais de même que la série n'est pas affaire de chromatisme, la musique spectrale n'est pas affaire de couleur sonore. Pour moi, la musique spectrale a une origine temporelle«.

1. Harmonik

Zunächst einige Bemerkungen zur Ambiguität der Harmonik in der Musik um 1900: In der Harmonielehre der Dur-Moll-Tonalität besteht die Tendenz, dass harmonische Phänomene zumeist einem übergeordneten Ganzen funktional zugeordnet werden können. Innerhalb solcher Zuordnungen können Zwei- oder Mehrdeutigkeiten auftreten, wie z. B. jene zwischen Dominantseptakkord und übermäßigem Quintsextakkord. Dies sind Verzweigungen innerhalb eines funktionalen Systems. Im Hörerlebnis bleibt die Erwartungshaltung[10] trotz aller Ab- und Umwege immer auf das Ganze bezogen.

Im Verlauf der Musik des 19. Jahrhunderts wird diese Bezugnahme auf das tonale Ganze häufig aufs Äußerste gedehnt und ausdifferenziert. Häufig gibt es keine eindeutige Tonika mehr, und Spannungsakkorde werden oft nicht aufgelöst. Als Beispiel könnte man auf den Beginn des *Prélude à l'aprés-midi d'un faune* (1892–94) eingehen (siehe Abb. 1).

Nach dem Flötensolo in Takt 1–3 erklingen in Takt 4 und 5 die Akkorde *cis-e-gis-ais* und *b-d-f-as*. In der dur-moll-tonalen Harmonielehre gilt letzterer Akkord als Spannungsakkord: Man könnte erwarten, dass die Sept *as* schrittweise weitergeführt werde und den Akkord daher zielgerichtet hören. Zugleich ist es aber ungewiss, ob ein zielgerichtetes Hören hier überhaupt sinnvoll wäre: Eine mögliche Auflösung des *as* wird durch Wiederholungen und Pausen hinausgezögert. Dadurch rückt die Klangqualität ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Zudem wird der zweite Akkord im Vergleich zum ersten durch Abschattierung quasi in den Hintergrund gerückt, und zwar sowohl in dynamischer (*p–pp*) als auch in klanglicher Hinsicht (ein rauschendes Harfenarpeggio mündet in zarte Hörnerklänge). Eine Weiterführung des Akkords folgt erst zu Beginn des nächsten Abschnitts in Takt 11.

Diese Beobachtungen legen nahe, dass es Debussy weniger um die Dynamisierung und Auflösung von Spannungsakkorden, sondern eher um das Erschließen zeitlicher und räumlicher Tiefenschichten geht. Beim Hören dieser Musik driften chronometrische Zeit und Erfahrungszeit auseinander, oder, um mit dem Philosophen Jean-Luc Nancy zu sprechen: Aus dem »Vernehmen« (*entendre*) wird ein »Lauschen« (*écouter*).[11] Hinter dem chronometrischen Ablauf öffnet sich ein Klang-, Zeit- und Erfahrungsraum, in den der Hörer lauschend eindringt, und es wird einsichtig, warum häufig von einem neuen zeitlichen Atem in der Musik Debussys die Rede ist.[12]

10 Beim Hinweis auf »Erwartungshaltungen« gehe ich hier und auch im Folgenden stets von einem »idealen Hörer« aus, der das Stück zum ersten Mal hört. Hört man ein Stück zum zweiten, dritten oder x-ten Mal, so kann sich dieser Erwartungshorizont nachhaltig verändern.

11 Vgl. Jean-Luc Nancy, *Zum Gehör*, Zürich – Berlin: Diaphanes 2010, S. 9, 11 und 13. Im Unterschied zu *entendre* (den Sinn verstehen, ›vernehmen‹) bedeute, so Nancy, *écouter (être à l'écoute)* »ganz Ohr *sein*, auf Empfang *sein*, so wie man sagt ›auf der Welt sein‹«. Vernehmen und Lauschen sind jedoch nicht strikt voneinander getrennt, sondern durchdringen einander: »In jedem Sagen […] gibt es Vernehmen, und im Vernehmen selbst, an seinem Grunde, ein Horchen.« *Écouter* heißt »gespannt sein hin zu einem möglichen Sinn, der folglich nicht unmittelbar zugänglich ist«.

12 Ein direkter Hinweis auf inhaltliche Deutungsmöglichkeiten dieses Spiels von zeitlicher und örtlicher Nähe und Ferne findet sich im 1. Akt von Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* (Ziffer 13). Auf die Frage Golauds »Ou êtes vous nées« (»Wo seid ihr geboren?«) antwortet Mélisande: »Loin

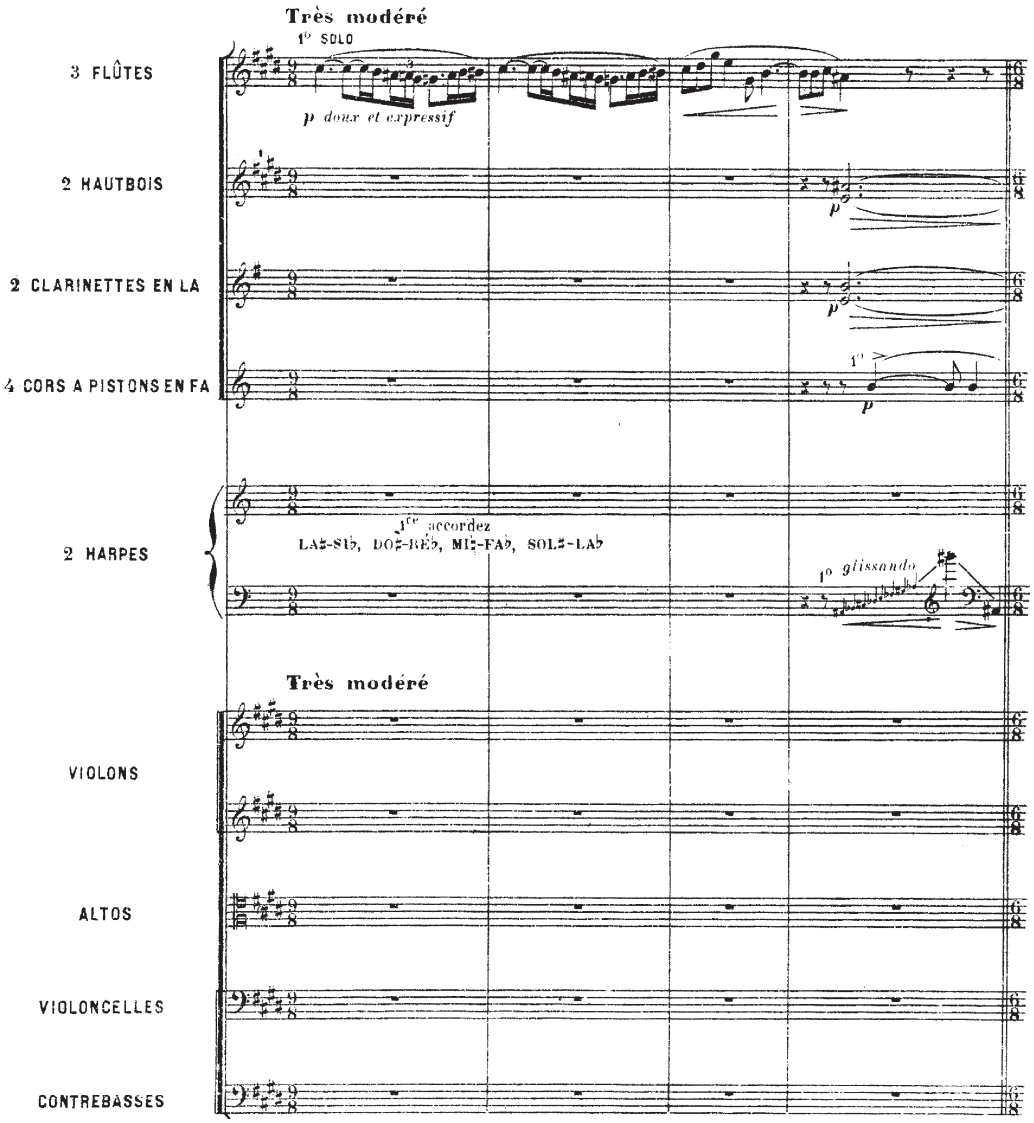

Abb. 1: Claude Debussy, *Prélude à l'aprés-midi d'un faune*, Takt 1–4 (New York: Dover Publications, 1981)

Zugleich lässt sich die Wahrnehmung dieser Musik aber nicht auf die Hörhaltung des Lauschens reduzieren. Bei Debussy ist die Auflösung von Spannungsakkorden nicht gänzlich abgeschafft, und wir wissen daher häufig nicht, ob und wann wir Spannungsakkorde zielgerichtet oder stationär hören sollen. In dieser Grenzsituation übernimmt

d'ici« (»Fern von hier«), und bei Ziffer 13 findet sich exakt der gleiche halbverminderte Holzbläserakkord wie zu Beginn des *Prélude à l'aprés-midi d'un faune*, nämlich *ais-cis-e-gis*. Dieser Akkord ist hier sozusagen ein Signum der Ferne in Zeit und Raum.

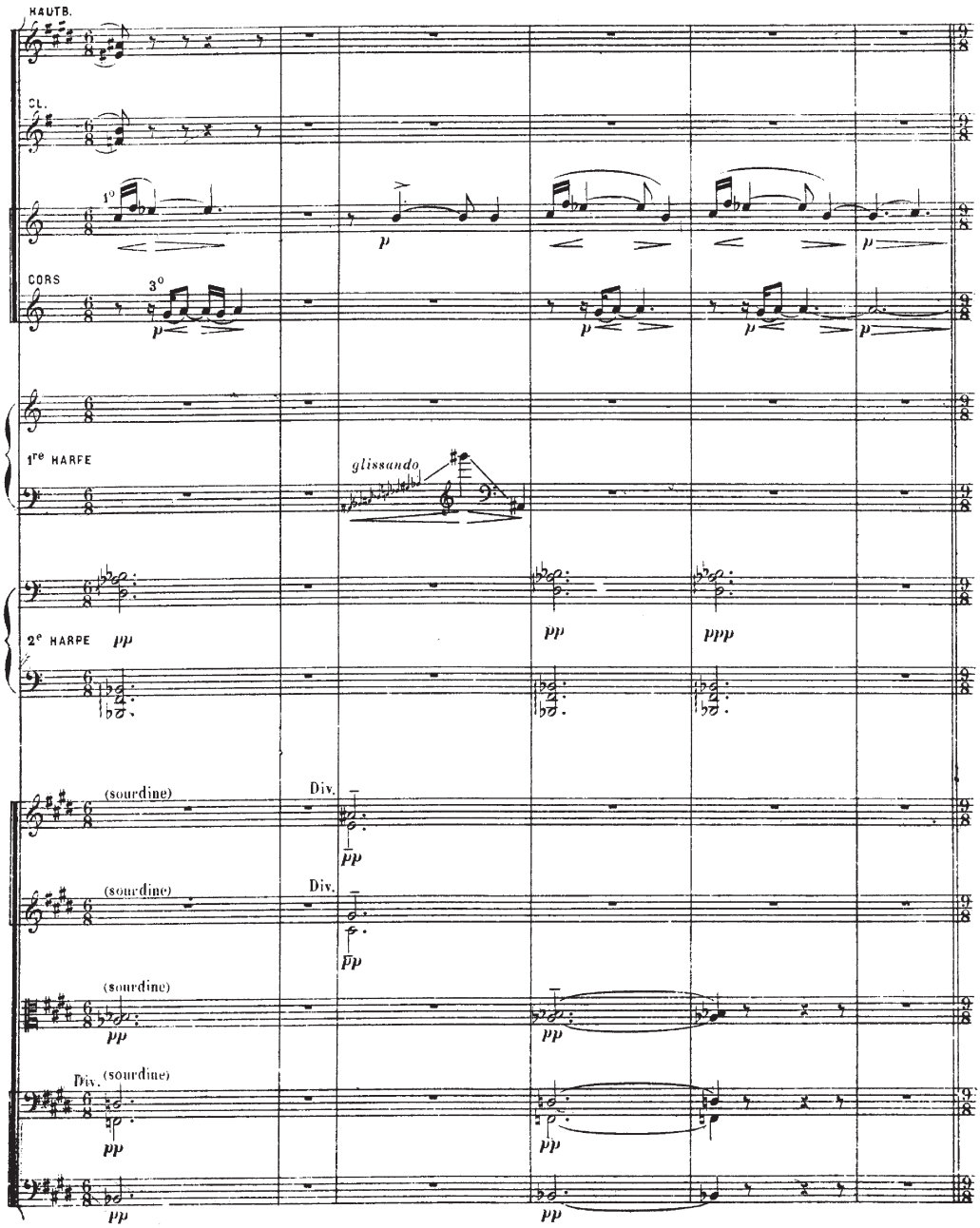

Abb. 1 (Fortsetzung): Claude Debussy, *Prélude à l'aprés-midi d'un faune*, Takt 5–10 (New York: Dover Publications, 1981)

die Hörerin/der Hörer eine aktive Rolle: Antizipierend und rückblickend komponiert sie/er gleichsam mit und bewegt sich dabei in unterschiedlichen Präsenzschichten des Klanglichen.

Hier lässt sich eine direkte Analogie zur Musik Griseys herstellen. Die bei Debussy anzutreffende Tendenz zur formalen Offenheit setzt sich in der Spektralmusik verstärkt fort. Bei Grisey ist die musikalische Form prinzipiell offen, und die Hörerin/der Hörer hat den Eindruck, die Stücke hörten nicht auf. Dies lässt sich auch dadurch begründen, dass – anders als bei Debussy – hier die letzten Reste übergeordneter harmonischer Bezugssysteme getilgt sind: Jeder Klang ist einmalig, ist Teil einer komplexen, unendlich abgestuften Klangrealität und wird nicht in seiner thematischen Identität und Bezugnahme auf das Ganze, sondern in seiner Relation zu anderen Klängen gehört sowie in jeweils werkindividuelle zielgerichtete Bezugssysteme eingegliedert: Grisey nennt sie Prozesse.

Trotz dieser Stringenz der musikalischen Prozessualität können aber auch hier Zweifel über die Zielgerichtetheit des Ablaufs aufkommen. Diese Ungewissheit, ob die musikalische Zeit fortschreite oder stillstehe, kann der »spektrale« Komponist auf unterschiedliche Weise forcieren. Eine Möglichkeit, liminale Situationen in Bezug auf die Wahrnehmung musikalischer Zeit auszukomponieren, besteht in der Wiederholung und zeitlichen Dehnung von Stationen des Prozesses, eine andere in der prozessualen Bruchlosigkeit und Glätte, die der Wahrnehmung keinerlei Zäsuren oder Hörstationen bereitstellt. Der Eindruck, dass sich die Musik von A nach B bewege, wird dadurch unterminiert.

Drittens ist das spektrale Konzept »harmonie-timbre«[13] zu nennen, wofür die Mehrdeutigkeit zwischen Harmonik und Klangfarbe, genauer gesagt die sich in der Spektralanalyse und Instrumentalsynthese offenbarende unscharfe Trennung zwischen Spektren und Akkorden konstitutiv ist: Ein Spektrum, z. B. in Griseys *Partiels* das tiefe *E* einer Posaune, wird als komplexe Konstellation von Teiltönen analysiert und als Orchesterklang resynthetisiert. Man könnte nun annehmen, dass die einzelnen Teiltöne beim Hören ineinander verschmelzen, dass diese Gebilde also in der Wahrnehmung als Klangfarbe zur Geltung kommen. Zugleich bringen die einzelnen Teiltöne jedoch ihre eigenen Obertöne hervor. Der Hörerin/dem Hörer drängt sich somit auch die Interpretation als Akkord auf, dessen dynamisches Potenzial in den Vordergrund rückt. Instrumentierte Spektren sind daher hybride Gebilde, die je nach Situation als Klangfarbe oder Akkord gehört werden können. Die Hörerin/der Hörer schwankt zwischen diesen beiden Hörhaltungen und übernimmt eine aktive Rolle: Sie/Er komponiert gleichsam mit.[14]

13 Vgl. z. B. Gérard Grisey, *Structuration des timbres dans la musique instrumentale*, in: ders., *Écrits* (s. Anm. 3), S. 101: »Enfin, nous venons de créer un *être hybride pour notre perception,* un son qui, sans être encore un timbre, n'est déjà plus tout à fait un accord, sorte de mutant de la musique d'aujourd'hui, issu de croisements opérés entre les techniques instrumentales nouvelles et les synthèses additives réalisées par ordinateur«.

14 Auch in der Harmonik Debussys oder Messiaens finden sich Akkorde, deren Töne in der Wahrnehmung tendenziell zu einem einheitlichen Komplex im Sinne einer »Klangfarbe« zusammengefasst werden. In der Literatur zu spektraler Musik wird darauf nicht selten

2. Melodik

In Debussys *Syrinx* für Flöte solo (1913) lassen sich unterschiedliche melodische Präsenzschichten herausarbeiten. Im obersten System von Abbildung 2 sind die ersten acht

hingewiesen, wobei jedoch die Gefahr der Stilisierung Debussys und Messiaens zu spektralen ›Vorläufern‹ besteht.

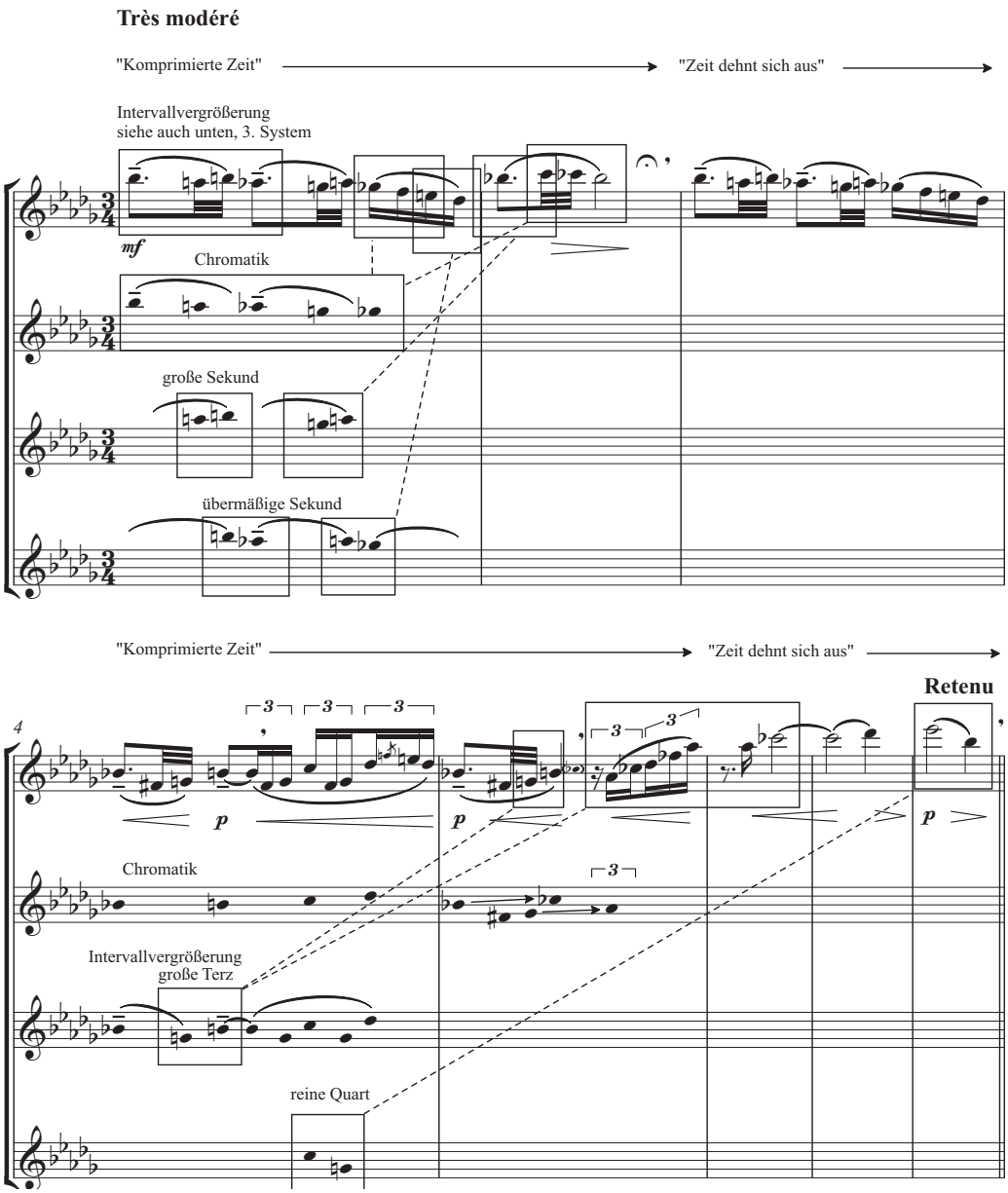

Abb. 2: Claude Debussy, *Syrinx* für Flöte solo, Takt 1–8: Original (System 1) und Analyse (Systeme 2–4)

Takte von *Syrinx* in ihrer originalen Gestalt abgebildet. Bei der Analyse und beim Hören erweist sich, dass hinter dieser Linienführung ein chromatischer Abwärtszug verborgen ist. Solche inhärent mehrstimmigen Melodieverläufe sind nicht neu: In anderer, aber vergleichbarer Form treten sie zum Beispiel auch in Johann Sebastian Bachs Werken für Soloinstrumente auf.[15]

Nun könnte man die Frage stellen, welche der beiden melodischen Konstellationen beim Hören präsenter sei: die melodische Oberfläche, so wie sie von Debussy komponiert wurde, oder der chromatische Abwärtszug. Ist es die melodische Oberfläche, so könnte man davon ausgehen, dass sich die Chromatik *b-a-as-g-ges* auf den ersten beiden Vierteln im Hintergrund befinde und auf der dritten Viertel als *ges-f-e* und in Takt 2 als *c-ces-b* in den Vordergrund rücke (dies ist durch strichlierte Linien angedeutet). Wird aber der chromatische Abwärtszug im Vordergrund gehört, so wären diesem die großen Sekunden (siehe Abb. 2, 3. System) vorerst im Hintergrund beigeordnet. In Takt 2 änderte sich dies: In der melodischen Wendung *b-c* rückte die große Sekund in den Vordergrund. Die übermäßigen Sekunden auf den ersten beiden Vierteln von Takt 1 befänden sich ebenfalls im Hintergrund (siehe Abb. 2, 4. System, zudem verhindert die Bogenziehung eine direkte melodische Bezugnahme zwischen *h* und *as* bzw. *a* und *ges*). Erst mit den letzten beiden Tönen von Takt 1 rückte die übermäßige Sekund in den Vordergrund.

Beide Hörweisen legen nahe, dass hier unterschiedliche Präsenzschichten einander überlagern und in ihrer Vorder- und Hintergrundwirkung ablösen. Dabei ist nicht ohne Weiteres klar, was als Vorder- oder Hintergrund[16] empfunden wird – die Hörerin/der Hörer komponiert mit und interpretiert die Abstufung der einzelnen Schichten.

Aus der Perspektive der Wahrnehmung könnte man demnach von einer Art Wellenbewegung mit mehreren Graden von Diffusität und Konkretheit sprechen. Innerhalb der Intervallkonstellation des Beginns wird ein diffuser Hintergrund konkretisiert, gleichsam scharfgestellt. Darauf folgt die Wiederholung des Beginns. In den ersten drei Takten steigt somit die Redundanz des Materials. Die Hörerin/der Hörer muss nicht viel Energie aufwenden, um die Informationen in Takt 3 zu verarbeiten, und gewinnt daher den Eindruck, die Zeit »dehne sich aus«. Dies ändert sich in Takt 4: Infolge der Komplexität der Intervallkonstellation und der erhöhten rhythmischen Dichte wird die Erfahrungszeit der Hörerin/des Hörers komprimiert, ehe die rhythmische Verlangsamung und Tendenz zur Diatonik in Takt 6–8 wieder für eine Dehnung der Erfahrungszeit sorgen.

15 Zu derartigen Melodieverläufen schreibt Ernst Kurth in seinen *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern: Drechsel 1917, S. 258 f.: »Man strebt in der Tonvorstellung nicht nur voraus, sondern zugleich über andere Kurventeile hinweg; indem sich also derartige Krisenpunkte verbinden, entsteht der *doppelspurige Hörverlauf*, auf die augenblickliche Teilkurve und auf die übergreifende Kettung gerichtet.« Vgl. auch Clemens Fanselau, *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung*, Sinzig: Studio 2000, S. 161: »Unter Zügen sind diatonische *Ab*stiege zu verstehen. Dies dürfte die zwingendste Form eines Resultatstimmenverlaufs sein, da der Abwärtssog in der Musik wie in der durch Gravitation beherrschten Natur eine elementare Zwingkraft hat.« In diesem Zusammenhang verweist Fanselau auf das *Preludio* BWV 1006/1, T. 136 f.

16 Die Begriffe »Vorder- und Hintergrund« sollen hier nicht im Sinne Heinrich Schenkers verstanden werden.

Für die Hörerin/den Hörer erweist sich der Beginn von *Syrinx* als Spiel von Nähe und Ferne: Sie/Er kann die melodischen und zeitlichen Tiefenschichten dieser Passage ausloten, wobei die Grenze zwischen Vorder- und Hintergrund unscharf ist: In Bezug auf die Wahrnehmung entsteht ein liminales Spiel.

Unterschiedliche, in Wellenbewegungen auskomponierte Präsenzschichten finden sich auch bei Grisey. Im Gegensatz zum theorieskeptischen Debussy hat Grisey das dadurch im Hörer ausgelöste Zeitempfinden verbalisiert. Er spricht vom »Grad der Voraushörbarkeit«,[17] der die Ausdehnung bzw. Komprimierung der Zeit beeinflusse. Versuchen

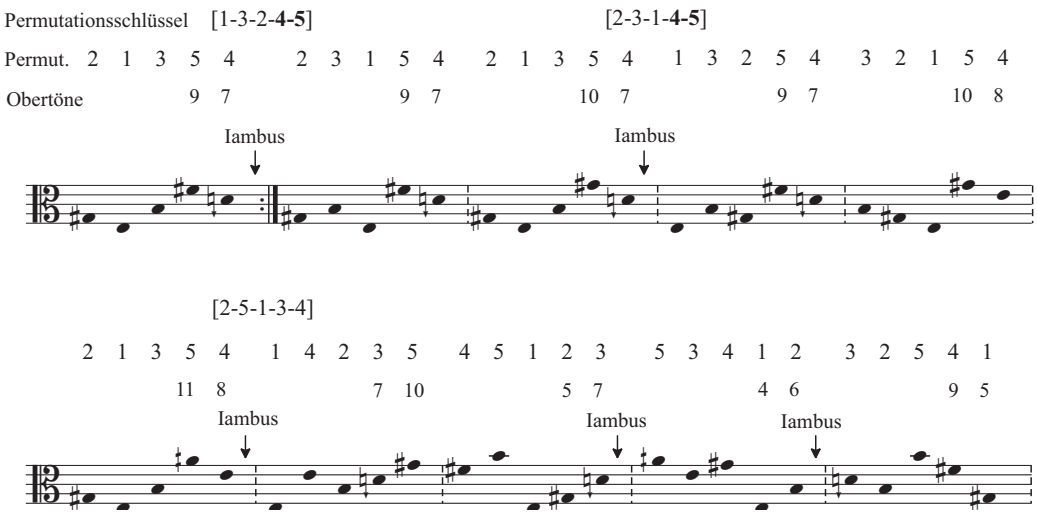

Abb. 3: Gérard Grisey, *Prologue* für Viola solo, Permutation der fünftönigen Figur (analytische Skizze)

wir dies anhand von Griseys *Prologue* für Viola solo (1976) zu konkretisieren (siehe Abb. 3 und 4).[18]

Zu Beginn von *Prologue* formt sich auf der Grundlage der Kontur 2-1-3-5-4 eine fünftönige melodische Wendung. Das Prinzip, das hier verwirklicht wird, könnte man »figural« nennen – Grisey spricht bewusst von einer »Gestalt«,[19] die nicht auf festgelegten Tonpositionen basiert, sondern flexibel dehnbar ist. Durch eine zweimalige Wiederholung prägt sie sich der Hörerin/dem Hörer ein: Der Informationsgrad ist niedrig, die Voraushörbarkeit hoch, die Erfahrungszeit dehnt sich aus. Auf der Grundlage des Verfahrens der symmetrischen Permutation (vgl. Abb. 3) wird diese Figur in der

17 Vgl. Gérard Grisey, *Zur Entstehung des Klanges*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 17 (1978), S. 76.

18 Zum Folgenden vgl. Lukas Haselböck, *Gérard Grisey* (s. Anm. 5), S. 73 ff.

19 Vgl. Anm. 25.

Folge einem Spiel ausgesetzt – dies aber nur partiell. Der Permutationsschlüssel (in der Folge in eckigen Klammern) umfasst nur die jeweils ersten drei Töne jeder Figur, und die Kontur der jeweils letzten beiden Töne bleibt erhalten: [1-3-2-4-5] und [2-3-1-4-5]. Auf dieses Bruchstück [4-5], das immer weiter aufsteigt und zugleich sein melodisches Profil bewahrt, richtet sich nun die Aufmerksamkeit. Erst mit der Entscheidung, den Permutationsschlüssel auf alle Positionen auszudehnen [2-5-1-3-4], geht das Profil dieses figuralen Fragments verloren (alle Töne werden nun in die Nicht-Voraushörbarkeit des Spiels hineingezogen). Diese Spannung zwischen Voraushörbarkeit und Nicht-Voraus-

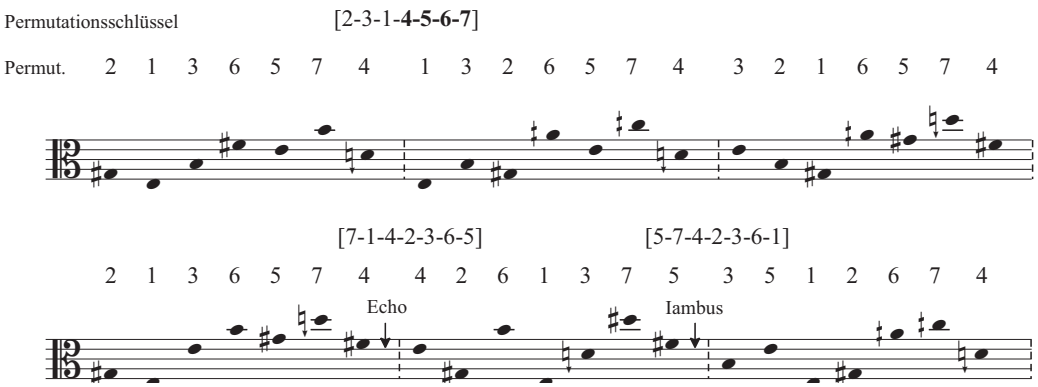

Abb. 4: Gérard Grisey, *Prologue* für Viola solo, Permutation der siebentönigen Figur (analytische Skizze)

hörbarkeit hat eine grundsätzliche Dehnbarkeit der Erfahrungszeit zur Folge. Ähnliches gilt dann später auch für den Bereich der siebentönigen Figur (vgl. Abb. 4).
Im Vergleich zwischen Debussys *Syrinx* und Griseys *Prologue* wird deutlich, dass der Wahrnehmungsprozess in beiden Werken auf einem Spiel zwischen Präsenzschichten beruht. Zugleich werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede offenbar: Im Gegensatz zu Debussy werden die Wellenbewegungen zwischen Vorder- und Hintergrund bei Grisey durch strukturelle Verfahren bewerkstelligt, die sich beinahe durch das ganze Stück ziehen. Die Konsequenzen für die Wahrnehmung, die Grisey in seinen Schriften beschreibt, erinnern zwar an Debussy – es entsteht ein liminales Spiel zwischen Dehnung und Stauchung der Erfahrungszeit –, im Unterschied zu Debussy ist Grisey aber der Überzeugung, dass es anthropologische Grundlagen gebe, auf deren Basis man die Wahrnehmung der Zeit beeinflussen oder gar steuern könne.

3. Sinn und Sinnsubversion

Wenn wir also feststellen, dass in Werken Debussys und Griseys ein liminales Spiel mit der Wahrnehmung getrieben wird, drängt sich eine weitere Frage auf: Welchen Sinn erfüllt dieses Spiel?

Kehren wir noch einmal zu Debussys *Syrinx* zurück: Befragen wir die Linienführung des Beginns nach ihrem semantischen Gehalt, fallen zunächst »naturhafte«, anti-subjektive Aspekte auf, die eine Interpretation dieses Beginns als individuell-charakteristisches »Thema« abwegig erscheinen lassen. Die Anfangstakte von *Syrinx* folgen scheinbar passiv der Abwärtstendenz der Schwerkraft, verstärkt durch den chromatischen Zug – ähnlich wie der Beginn des *Prélude à l'aprés-midi d'un faune*, wo eine chromatisch abwärtsführende Linie durch eine diatonische Gegenbewegung ausgependelt wird.[20]

Dass man eine solche Linienführung nicht als Thema im traditionellen Sinne bezeichnen kann, war auch Debussy klar. Im Rahmen seiner bekannten Ausführungen zur »Arabeske« stellte er fest: »Mit dieser ornamentalen Konzeption gewinnt die Musik die Sicherheit eines mechanischen Ablaufs, der den Hörer beeindruckt und mancherlei Vorstellungen in ihm auslöst.«[21] Das zunächst irritierende Wort »mechanisch« soll »hier offenbar die Depersonalisierung der ornamentalen Konzeption gegenüber dem subjekthaften Ausdruck einer (thematisch gebundenen) Klangrede andeuten«.[22]

Zugleich ist es jedoch mehr als zweifelhaft, ob man eine semantische Konnotierung des Beginns von *Syrinx* generell ausschließen könne, wird doch die abwärtsführende Chromatik traditionell mit Trauer assoziiert. Zugleich erinnert der punktierte Rhythmus an die französische Ouvertüre.[23] Was die Semantik des Beginns von *Syrinx* betrifft, ist daher eine Unentschiedenheit zwischen abstrakter Reinheit und semantischem Konnotationsreichtum festzustellen, wobei letzterer durch eine Ambiguität zwischen punktiertem Rhythmus und Chromatik gekennzeichnet ist.

Außerdem geht die Unentschiedenheit zwischen Abstraktion und Konkretion in *Syrinx* bereits aus der Wahl des Instruments und dem Titel hervor. Der Flötenklang steht für das Spiel des Hirtengottes Pan. Dieser möchte mit seinem Spiel den Wind nachahmen, der durch das Schilf streicht und bezaubernde Töne hervorbringt – sie sind deshalb so bezaubernd, weil im Schilf eine verwandelte Nymphe steckt. Selbst als Spiel des Pan erscheint die Musik somit »in doppelter Weise mittelbar als (enthumanisierter) Naturlaut: als Spiel eines Naturgottes, der […] Naturlaute nachahmt.«[24]

Anti-subjektive, also quasi »naturhafte« Aspekte finden sich auch in den Anfängen der Spektralmusik, den siebziger Jahren. In seiner Werkeinführung zu *Prologue* schreibt

20 Vgl. Ulrich Mahlert, *Die ›göttliche Arabeske‹. Zu Debussys ›Syrinx‹*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 43 (1986), S. 186.

21 Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von François Lesure, Stuttgart: Reclam 1974, S. 33.

22 Ulrich Mahlert, *Die ›göttliche Arabeske‹* (s. Anm. 20), S. 188.

23 Ebd., S. 183.

24 Ebd., S. 188. Auch im *Prélude à l'aprés-midi d'un faune* ist eine vergleichbare Unentschiedenheit spürbar: Einerseits verweist die Flöte auch hier auf die Hirtenwelt, und der Raum, der sich zu Beginn des Stücks öffnet, entsteht auch durch die inhaltlichen Assoziationen, die sich mit der Klanglichkeit dieser Takte verbinden: Harfe und Horn stehen traditionell für Raum, Ferne und Natur. Andererseits bleiben die Bilder, die uns diese gleichsam »archetypischen Klangelemente« (ein Harfenarpeggio und Sekundintervalle des Horns) vermitteln, eher vage. Die Suche nach einer konkreten Bildhaftigkeit verliert sich hier beinahe zwangsläufig in der Rätselhaftigkeit des Klanglich-Repetitiven.

Grisey, man könne eine Melodie auf zwei Arten verfassen und sich merken: als Ansammlung von Tönen oder als Gestalt. *Prologue* folge der zweiten Art.[25] Diese flexibel dehnbare Konzeption kommt – ebenso wie die Steigerungsanlage 2-1-3-6-5-7-4, die auf den Höhepunkt der vorletzten Position abzielt und somit einen langen Spannungsaufbau und kurzen -abbau konstituiert – der Wahrnehmung entgegen. Zudem verstärkt die metrische Ungebundenheit den Eindruck, es werde hier kein individuell-charakteristisches Gebilde, sondern ein melodischer »Archetyp«[26] dargeboten.

Trotz dieser ästhetischen Prämissen findet Grisey in seinem letzten vollendeten Werk, den *Quatre Chants pour franchir le seuil* (1996–98) zu einer neuen Unbestimmtheit zwischen »Archetypik« und semantischem Assoziationsreichtum. Dies legt u. a. seine gewandelte Einstellung gegenüber der Semantik instrumentaler Klangfarben nahe. In der »recherche musicale« der siebziger Jahre war man der Überzeugung gewesen, dass die traditionelle Instrumentierung obsolet sei. Den Raum als Konstituens der Klangfarbe, wie er im Orchester Debussys angekündigt sei, könne man ohne Künstlichkeiten wie z. B. Echo-Hörner oder Trompeten hinter der Bühne[27] verwirklichen, indem Spektren von Instrumentalklängen im Orchestersatz in imaginäre Instrumente verwandelt werden. Dieser den Begriff Instrumentierung ad absurdum führende Orchestersatz ist prinzipiell ahistorisch und folgt dem Anspruch einer wissenschaftlichen, nicht semantisch konnotierten Reinheit. Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass in den *Quatre Chants* Erinnerungen an die traditionelle Semantik wachgerufen werden: So gemahnt z. B. die dunkle Instrumentierung des ersten Liedes an ein Requiem, und im letzten Lied stehen, wie Grisey in den Skizzen bestätigt, mächtige Klänge der Basstuba für Elefantenschreie.[28]

25 Gérard Grisey, *Écrits* (s. Anm. 3), S. 135. Den Begriffen »Kontur« und »Gestalt« kommt in der Musikpsychologie entscheidende Bedeutung zu. So legt etwa eine viel beachtete Theorie von W. Jay Dowling »nahe, daß die psychologische Wirklichkeit von Melodien durch zwei Komponenten begründet wird: zum ersten durch die Tonskala, also den Vorrat an kategorial zueinander gehörenden Tonhöhen, zum zweiten aber auch durch die sog. Kontur einer Melodie. Unter Melodiekontur wird im allgemeinen das Auf und Ab der Tonbewegungen im zeitlichen Verlauf ohne Berücksichtigung der konstituierenden Intervalle zwischen den einzelnen Tönen bezeichnet. Die Tonfolgen C-E-C und C-F-C besitzen somit eine identische Kontur«. (Gunter Kreutz, *Melodiewahrnehmung: Funktionen von Arbeitsgedächtnis und Aufmerksamkeit*, in: *Musikpsychologie*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Günter Rötter, Laaber: Laaber 2005 [= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 3], S. 201). Vgl. auch W. Jay Dowling und Diane S. Fujitani, *Contour, interval and pitch recognition in memory for melodies*, in: *Journal of the Acoustic Society of America* 49 (1971), S. 524–531.

26 In seinem letzten Text *Vous avez dit spectral?* hebt Grisey die Bedeutung des Begriffs »Archetyp« und die formalen Konsequenzen dieser Terminologie für seine Musik hervor: »Conséquences formelles: […] Utilisation d'archétypes sonores neutres et souples facilitant la perception et la mémorisation des processus«. (Gérard Grisey, *Vous avez dit spectral?* [s. Anm. 9], S. 123).

27 Gérard Grisey, *Écrits* (s. Anm. 3), S. 154: »L'orchestration à deux dimensions est abolie et l'espace comme constituant du timbre annoncé par l'orchestre de Debussy est enfin possible sans effets théâtraux ni artifices d'écriture tels les trompettes en coulisse ou les cors en écho!«

28 Auf einem der in der Paul-Sacher-Stiftung Basel aufliegenden Skizzenblätter notiert Grisey zur Textstelle »Hécatombe«: »Épaisseur éléphantesque des 2 tubas«, vgl. Lukas Haselböck, *Gérard Grisey* (s. Anm. 5), S. 324.

Dieses Ineinander zwischen der Reinheit der recherche musicale und Erinnerungsfragmenten an den semantischen Assoziationsreichtum der Tradition lässt sich auch anhand des Vokalparts und der instrumentalen Linien des ersten Liedes verfolgen. Einerseits legt Grisey unmissverständlich dar, dass er in den *Quatre Chants* keine Synthese äußerer Handlungsschichten mit der inneren Klanglichkeit anstreben wollte.[29] Die Figuren des Vokalparts folgen jener Gestaltungsweise, die ich anhand von *Prologue* beschrieben habe. Andererseits gibt es in diesem Lied Aspekte der Melodiegestaltung, die semantisch konnotiert sind: So steht die absteigende Chromatik der Instrumentallinien der traditionellen Auslegung gemäß für Trauer.[30] Die Reinheit des Vokalparts und die semantische Aufladung der Instrumentalstimmen sorgen somit für ein Ineinander von Sinn und Sinnsubversion.

4. Kontexte

Anhand der Aspekte Harmonik, Melodik und Sinn/Sinnsubversion ist demnach nachzuvollziehen, dass die Musik Debussys und Griseys auf jeweils unterschiedliche Weise einem liminalen Spiel an der Schwelle der Wahrnehmung folgt. Es bleibt nun die Frage offen, in welche historischen Kontexte dieses Spiel einzuordnen ist. Dazu ein paar kurze Denkanstöße.

Zur Zeit Debussys erlebten die Geistes- und Naturwissenschaften eine Krise. Angesichts der Einsicht in die unermessliche Komplexität der Realität drängten sich die Fragen auf: Ist das überlieferte Wissen obsolet? Können wir überhaupt wissen? Der daraus resultierende Versuch, sich der Realität empirisch und möglichst voraussetzungslos anzunähern, hatte Auswirkungen auf die Kunst: Für die Maler des sogenannten Impressionismus wurde zentral, was der Künstler sieht und nicht was er weiß. Nähert man sich der Realität aber in dieser radikalen Konsequenz an, so stellt sie sich als beständiger Wechsel in einer Fülle von Erscheinungen dar.

Als Claude Monet 1892–94 (also zur gleichen Zeit, als Debussy das *Prélude à l'après-midi d'un faune* komponierte) die Kathedrale von Rouen malte, erkannte er, dass sie sich von Stunde zu Stunde in anderem Licht und anderer Atmosphäre zeigte, abhängig von vielen Faktoren, nicht zuletzt auch der Verfassung des Wahrnehmenden selbst. Dies brachte eine radikal empirische Haltung mit sich, die auch für die Musik Debussys kennzeichnend ist: »Thanks to the incessant movement of particles of sound, whether large or small, something in this music is always happening; something lives and dies there – takes shape, renews itself continually and flashes in every direction without ever having any *definite* meaning.«[31] Der Sinn, den diese Musik vermittelt, ist niemals fest-

29 Vgl. Gérard Grisey, Tagebucheintragung vom Juli 1996, in: ders., *Écrits* (s. Anm. 3), S. 326: »En composant la structure et la forme du mouvement ›De qui se doit …‹ des Chants de Mort et d'Éternité… [Dies ist der ursprünglich geplante Titel der *Quatre Chants*] Voir s'il est possible de dissocier la mélodie ou le geste vocal du texte qu'elle met en son.« Vgl. Lukas Haselböck, *Gérard Grisey* (s. Anm. 5), S. 265.

30 Lukas Haselböck, *Gérard Grisey* (s. Anm. 5), S. 269. Vgl. den Beginn von *Syrinx* (s. oben).

31 Stefan Jarociński, *Debussy. Impressionism and Symbolism*, London: Eulenburg 1976, S. 59 f.

geschrieben, sondern stets in Bewegung und konstituiert sich in jedem Augenblick des Wahrnehmungsprozesses immer wieder aufs Neue.

Auch nach 1945 rückte die Wahrnehmung in den Mittelpunkt des Interesses, wobei man nun allerdings auch die Fähigkeit des Menschen, Bedeutung und Sinn des Realen wahrnehmend zu erschließen, immer mehr hinterfragte. Daraus resultierte eine Frage, die auch strukturalistische Denker beschäftigte: Können wir überhaupt wahrnehmen? Gemäß der Überzeugung vieler Strukturalisten sind Bedeutung und Sinn nicht Ergebnis individueller Sinnfindung, sondern ein nachweisbares Resultat von Prozessen, die unserem Denken zu Grunde liegen. Infolge dieser Reduktion des Sinns auf die Ergebnisse struktureller Prozesse konvergieren die Thesen vieler Strukturalisten auch in Bezug auf eine wichtige Kernfrage: die Konstitution des Subjekts, die sich von der Auffassung des Menschen als Sinnstifter zum Teil auf diejenige der Struktur als Sinnträger verlagert, die ihrerseits wiederum im Poststrukturalismus hinterfragt wurde.

Vor diesem Hintergrund ist die Position Griseys zu interpretieren. Bei ihm wirkten zweifellos das wissenschaftliche Erbe und die durch Pierre Boulez mitgeprägten musikalischen Implikationen des Strukturalismus nach. Er versuchte, anthropologische Grundlagen des Hörens herauszuarbeiten und musikalisch umzusetzen. Dabei war ihm aber stets bewusst, dass sich die Hintergründigkeit der Realität letztlich nicht durchleuchten lasse. Alle Mittel, die zum Einsatz kamen, dienten letztlich dazu, die Ungreifbarkeit des Realen immer exakter zu dokumentieren.

In Bezug auf die künstlerische Einstellung zur Realität besteht somit nur ein gradueller Unterschied zwischen der Zeit Debussys, Griseys und unserer heutigen Gegenwart: Auch wir sehen uns mit einer Realität konfrontiert, die uns nicht selten fremd, ungreifbar und irreal anmutet. Daher rührt der Versuch von Künstlern, über ein sinnhaftes *Vernehmen* hinaus auch auf dasjenige hin zu *lauschen*, was uns passiv begegnet. Man möchte gleichsam die Welt selbst sprechen lassen und auf diese Weise das Sinnfeld des Menschen erweitern, wobei sich ein Ineinander zwischen sprechendem Menschen und sprechender Welt nicht anders abspielen kann als in Grenzbereichen: Wer spricht hier? Die Flöte des Pan oder der Wind, der durch das Schilf streicht? Die subjektive Innerlichkeit des Komponisten oder die sprachlose empirische Natur, das Fremde, Nicht-Greifbare, Nicht-Darstellbare?

Diese Frage, die wir uns beim Hören von *Syrinx* stellen, ist entscheidend, denn im Bewegen durch solche liminalen Bereiche wird die Hörerin/der Hörer ermächtigt, neue Sinnregionen zu erschließen.