

Auf der Schwelle von Moderne und Postmoderne

Gerard Grisey:
„Quatre chants pour franchir le seuil“

Zulassungsarbeit zur Diplomprüfung

Ulrich Alexander Kreppein

Inhalt:

1. Vorwort	Seite 3
2. Gerard Griseys „quatre chants“	Seite 10
3. Form und Inhalt	Seite 14
4. Kompositorische Zeitmodelle	Seite 24
5. Zur Ästhetik spektralen Komponierens im Hinblick auf die „quatre chants“	Seite 28
6. Gesamtform und Instrumentation, die Dramaturgie eines Liederzyklus	Seite 39
7. „Der Tod des Engels“	Seite 46
8. Trauermarsch: „Der Tod der Zivilisation“	Seite 61
9. „Der Tod der Stimme	Seite 70
10. Komponieren im goldenen Zeitalter	Seite 74
11. „Gilgamesch“ – oder die gescheiterte Apokalypse	Seite 78
12. Berceuse – ein Versuch, die Dauer zu beschreiben	Seite 86
13. Zum Schluss	Seite 91
Verwendete Literatur	Seite 93

Vorwort

„La musique, c'est l'organisation des délires“

(Gerard Grisey)

„Die Musik hat ihren Fluchtlinien schon immer freien Lauf gelassen, als lauter „transformierende Mannigfaltigkeiten“, wobei sie sogar ihre eigenen Codes, die sie zur Struktur oder zum Baum machen, umwarf; deshalb ist die musikalische Form, bis in ihre Brüche und Wucherungen hinein, dem Unkraut vergleichbar, ein Rhizom.“

(Gilles Deleuze / Félix Guattari: „milles plateaus“ dt. „Tausend Plateaus“ Einleitung: „Rhizom“)

Um mein Thema, sowie die Herangehensweise schon von Beginn zu systematisieren, werde ich zunächst versuchen, einige Problemstellungen, die mir später zum Ausgangspunkt werden sollen, in diesem Vorwort aufzeigen. Die spätere Analyse wird immer zu diesen Punkten zurückkehren.

Ich möchte zwei Hauptgebiete meiner Analyse zunächst angeben, deren Verbindungen im Verlauf der Arbeit – so hoffe ich – hervortreten werden:

1. Problemstellungen der Analyse von Musik:

Immer wenn ich mich mit der Analyse von Musik befasse, bleibt ein Unbehagen, das vielleicht aus der Situation herkommt, dass man sich theoretisch mit etwas auseinandersetzt, das man praktisch herzustellen versucht. Es gibt eine deutliche Diskrepanz zwischen der Erfahrung des Komponierens, bei der die Musik dem Komponisten ja – in verschiedener Ausprägung und zu verschiedenen Graden natürlich – Sprache oder besser Denken ist, also über seine konkrete Machart hinaus Bedeutung produziert und einer Analyse, die sich allzu oft damit begnügt, die Beschreibung der Machart schon für die Analyse zu halten.¹

¹ Hierbei kann man sich leider auch nicht einfach mit einer sprachlichen Analyse von Musik behelfen, denn obwohl Musik zwar sprachähnlich ist, bleibt sie doch abstrakte Sprache, was eben nicht heißt, dass sie nichts bedeute und gerade in diesem Spannungsverhältnis befindet sich die Kritik permanent. *„Musik zielt auf eine intentionslose Sprache. Aber sie scheidet sich nicht bündig von der meinenden wie ein Reich vom anderen. [...] Musik ohne alles Meinen, der bloße phänomenale Zusammenhang der Klänge, gleiche akustisch dem Kaleidoskop. Als absolutes Meinen dagegen hörte sie auf, Musik zu sein. [...] Sie verweist auf die wahre Sprache als auf eine, in der der Gehalt selber offenbar wird, aber um den Preis der Eindeutigkeit, die übergang an die meinenden Sprachen“* (Theodor W. Adorno: „Quasi una fantasia“, „Fragment über Musik und Sprache“ in Adorno, ges. Werke Bd. 16, musikalische Schriften © Suhrkamp 1978). Gerade aufgrund ihrer Abstraktion sieht Adorno die Musik als „wahre Sprache“, die aber das eindeutige Meinen der Abstraktion opfert. Ein Prinzip, auf das noch vielfach zurückgegriffen werden wird.

Die Erfahrung beim Komponieren ist allerdings die, dass die technische Machart nur zu einem geringen Teil wirklicher Inhalt der künstlerischen Reflexion ist, sondern vielmehr Mittel zum Zweck. Die künstlerische Reflexion, die Erzeugung von Bedeutung und Inhaltlichkeit – im weitesten Sinne – entsteht natürlich durch die Machart und die Form, geht aber über diese hinaus. Die Form wird vielmehr zum einem Medium der Inhaltlichkeit und der Reflexion.

Deshalb ist das Schreiben von Musik trotz seiner wuchernden, fast chaotischen Struktur das Produkt eines rationalen Denkens. Durchaus ist es zwar möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass diese Rationalität nur dem Komponisten im Moment des Schreibens zugänglich und verständlich ist. Doch ist damit noch nichts über die Kritik und ihre Möglichkeiten gesagt. Denn selbst wenn die Logik nur im Entstehen des Werkes mehr oder weniger bewusst Teil eines schöpferischen Prozesses ist, der nur im Moment des Vollzugs hervortritt – somit prinzipiell unverständlich ist – bleibt das Werk doch ein rationales Gebilde, dessen Eigenlogik nachzuvollziehen Aufschluss über seine Bedeutungsstrukturen geben müsste. Die Schwierigkeit, die sich daraus ergibt, ist vielmehr die, dass die Analyse des Neuen sich nicht auf bereits existierende Methoden stützen kann, aber dennoch die Aufgabe hat, das Gebilde systematisch zu erfassen.

Hermetik und Analyse:

Tatsächlich stellt sich die Frage, wie man einerseits dem Subjektiven, der Eigenlogik, die beim autonomen Kunstwerk als vorhanden voraus gesetzt werden muss, und andererseits dem Allgemeinen, das ebenso notwendig Teil des Kunstwerkes sein muss, um die Möglichkeit zur Interpretation und damit zur Kommunikation herzustellen, in einer Betrachtung gerecht werden kann.

Es geht also nicht darum, das Unverständliche als das Letzte und Höchste zu verstehen und sich in den Mystizismus der reinen Subjektivität oder Irrationalität zu flüchten, noch weniger soll hier die Nutzlosigkeit von analytischer Betrachtung behauptet werden. Vielmehr geht es um die Methoden, die in einem Kunstwerk ein Art Bedeutungsüberschuss erzeugen; – also darum, die Rationalität zu beschreiben, mit der die Kunst eine Hermetik zu erzeugen vermag, die dennoch – oder gerade auf Grund dieser Hermetik – nach Interpretation verlangt, ohne letztendlich eine anzubieten und sich dennoch von einem bloßen Mystizismus unterscheidet.²

² Friedrich Schlegel stellt hierzu fest, dass es ein Missverständnis wäre, die Unverständlichkeit grundsätzlich als der Analyse und der Kritik als entgegensetzend zu betrachten, vielmehr versucht er im Gegenteil, gerade die Notwendigkeit der Unverständlichkeit als Grundlage der Kritik zu verstehen: „Der gesunde Menschenverstand, der sich so gern am Leitfaden der Etymologien, wenn sie sehr nahe liegen, orientieren mag, dürfte leicht auf die Vermutung geraten können, der Grund des Unverständlichen liege im Unverstand. Nun ist es ganz eigen an mir, dass ich den Unverstand durchaus nicht leiden kann, auch den Unverstand der Unverständigen, noch weniger aber den Unverstand der Verständigen. ...ich wollte zeigen, dass man die reinste und gediegenste

„Kunst bedeutet nichts, sie ist Bedeutung“³, was Peter Handke hier so lapidar feststellt, bezeichnet gerade den Grundsatz von Hermetik. Noch zugespitzter liest sich das bei Botho Strauss:⁴ „Das Missverständliche wird so um so mehr zum Privileg des Kunstwerks, das Deutung fordert und nichts meint“.

Wie aus dem eben Gesagten hervorgeht, ist eine Analyse des Kunstwerks, die sich mit Bedeutung auseinandersetzt, geradezu auf die Hermetik angewiesen. Gerade die Hermetik eines Kunstwerks macht es zum Gegenstand der Deutung. Hermetik ist der Ausgangspunkt der Kritik und somit fast eine definierende Eigenschaft des Kunstwerks. Diese letztendlich triviale Tatsache scheint mir doch folgenreich für die Analyse zu sein, denn es genügt durchaus nicht, nur Hermetik zu behaupten, sondern sie muss sich auch nachweisen lassen, sie muss erzeugt worden sein im Rahmen der Eigenlogik des Kunstwerks. Wie dies strukturell geschieht, wird eine der Fragen der Betrachtung sein.

Form und Inhalt:

Eng mit der Fragestellung der Hermetik verknüpft ist die Frage nach der Inhaltlichkeit, bzw. dem Verhältnis der materiellen Erscheinung des Werkes zu seinem Gehalt. In einer Forderung an die Kritik – einer aus den Schriften Schlegels abgeleiteten Idee von Kritik – schreibt Walter Benjamin: „Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt. Das Verhältnis der beiden bestimmt jenes Grundgesetz des Schrifttums [hier der Komposition], demzufolge der Wahrheitsgehalt eines Werkes, je bedeutender es ist, desto inniger an seinen Sachgehalt gebunden ist.“⁵ Selbst, wenn man hierbei präventöse Begriffe wie Wahrheitsgehalt außen vor läßt, bleibt der Anspruch an die Kritik erhalten und das Problem bleibt bestehen, wie sich die inhaltliche Dimension (der „Wahrheitsgehalt“,

Unverständlichkeit gerade aus der Wissenschaft und aus der Kunst erhält, die ganz eigentlich aufs Verständigen und Verständlichmachen ausgeht, aus der Philosophie und Philologie; ...Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fordert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet?“ (Friedrich Schlegel: „Über die Unverständlichkeit“ in Schlegel sämtliche Werke 2. Band 1. Abt. © 1967 Ferdinand Schöningh, Paderborn)

„Eine klassische Schrift muss nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr draus lernen wollen“ (Friedrich Schlegel: „Lyceum, kritische Fragmente Nr.20 edb.)

³ Peter Handke, „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“ © Suhrkamp

⁴ Zweifellos ist für Botho Strauss dieses Unverständliche – durchaus auch im Sinne Schlegels – ein beinahe ethisches Postulat, eben durch seine Hermetik wird die Deutung zur Durchdringung und unterscheidet sich vom bloßen Austauschen von Meinungen und Geschmacksurteilen, Vorlieben und politischen Korrektheiten zu Gunsten wirklicher Kritik, die das in sich aufnehmen und das Weiterdichten des Kunstwerks bedeutet. vgl. Botho Strauß, Anschwellender Bocksgesang, © Hanser Verlag München 1999

⁵ Walter Benjamin: „Goethes Wahlverwandschaften“ in Benjamin ges. Werke Bd. 1/1 Suhrkamp 1974

um in Benjamins Terminologie zu bleiben) aus der Machart und der Form (dem Sachgehalt) herauslesen läßt.

Zweifelloos ist das im Falle von Literatur einfacher zu bewerkstelligen als bei Musik und wohl deshalb sind solche Ansätze im Fall von Musik selten verwirklicht worden. Dennoch scheint eine weitgehende Einigkeit zu herrschen, dass – falls es Gehalte aus der Musik herauszulesen gäbe – diese mit Hilfe der Form und deren Analyse zu erkennen wären. *„Die Zukunft der Musiksoziologie* (hier bleibt zu erwähnen, dass Musiksoziologie im Rahmen dieses Textes der Kritik von Musik fast gleich gesetzt wird, deshalb hier durchaus in dieser Funktion verstanden werden kann) *wird wesentlich von der Verfeinerung und Reflexion der musikalisch-analytischen Methoden selber und ihrer Beziehung auf den geistigen Gehalt abhängen, der nur vermöge technischer Kategorien in der Kunst sich verwirklicht.“*⁶

Folglich ist die erste Frage, die zu stellen wäre, die nach der Form. Es sei gleich angemerkt, dass Form hier nicht im engen Sinn als irgend eine bestimmte musikalische Form zu verstehen ist, sondern als die – wenn man so will – materielle Erscheinungsform des Kunstwerks.

Die Frage wird sein, wie eine Formdefinition aussehen könnte, welche die Möglichkeit einräumt, zum Medium der künstlerischen Reflexion zu werden und die somit die Inhaltlichkeit sichtbar machen könnte und diese Inhaltlichkeit gleichzeitig verschleiert, im Sinne des Prinzips der Hermetik.⁷

2. Zur Frage der Postmoderne:

Grisey selbst rückte seine „quatre chants“ in die Nähe der Postmoderne.⁸ Das kann in vielerlei Hinsicht nachzuweisen sein. Schon die „multikulturelle“ Textwahl, die „New Age“ Religiosität des ganzen Werkes ist eindeutig Produkt einer postmodernen Gesellschaft. Aber bis in die Musik selbst hinein lassen sich postmoderne Vorgehensweisen finden. Es wird also zu zeigen sein, inwiefern sich postmoderne Einflüsse in der Struktur des Stückes selbst finden lassen, wobei zunächst erst einmal diese Postmoderne zu definieren wäre. Es wird hierbei deutlich werden, dass das postmoderne Denken der „quatre chants“ eng mit den Problemen der Analyse und der Definition der Form als Medium der Reflexion, wie sie in den vorherigen Abschnitten angesprochen wurden, zusammenhängt.

⁶ Theodor W. Adorno: „Klangfiguren“, „Ideen zur Musiksoziologie“ in Adorno, ges. Werke, Bd. 16 © Suhrkamp Verlag 1978

⁷ Wobei die Hermetik und die Inhaltlichkeit der Form in letzter Konsequenz zusammenfallen, da Hermetik als notwendige Bedingung von Bedeutung gedacht wird.

⁸ Zumindest Philippe Hurel zitiert in seinem kurzen Text „La musique spectrale...à terme!“ ein Gespräch mit Gerard Grisey, in dem Grisey seine „quatre chants“ als postmodern bezeichnet hatte. Vgl. Philippe Hurel: „La musique spectrale...à terme!“ Almanach des Festivals WIEN MODERN 2000

Der Begriff der Postmoderne:

Ohne eine letztendliche Definition des Begriffsfeldes „Postmoderne“ versuchen zu wollen, was den Rahmen einer solchen Arbeit auch sprengen würde, kann man doch verschiedene Gesichtspunkte, die in Zusammenhang mit dem Begriff immer wieder auftauchen, benennen. Zunächst ist es wichtig, festzuhalten, dass die Postmoderne sich vor allem als ästhetikzentrierte Philosophie darstellt.⁹ Häufig wird die Postmoderne in Gegensatz zur Moderne gesetzt. Während letzterer ein teleologisches Geschichtsbild zugeordnet wird, soll die Postmoderne ein Jenseits der Geschichte (im linearen Sinne) bezeichnen, als gegenaufklärerischer Schatten oder Gegenstück zur Moderne. *„Modern im zu kritisierenden Sinne wäre ein geschichtsphilosophisch spekulativer Glaube an Versöhnung und Erlösung durch den Fortschritt. Das ist die heils- und glückbringende Aufklärung, die schließlich, wie es in der Dialektik der Aufklärung heißt, die vollends aufgeklärte Erde im Zeichen triumphalen Unheils‘ strahlen läßt. Modernität hätte so gesehen etwas von jener Naivität des Anfangs, die an die Aufklärung noch glaubte wie an eine Lichtreligion. Postmodern wäre demgegenüber eine reflexive Selbstaufklärung der Aufklärung.“*¹⁰

Die Teleologie wird also ersetzt. Der großen Erzählung – wie Lyotard es nennt – wird eine andere Logik entgegengesetzt. *„In der allgemeinen Narratologie gibt es ein metaphysisches Element, das nicht der Kritik unterzogen wurde, eine Hegemonie, die man einem Genre, nämlich dem narrativen, über allen anderen eingeräumt hat, ...“*.¹¹ *„En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits.“* schreibt Lyotard in „La condition postmoderne“.¹²

Er wird deutlich, dass diese Art der Betrachtung sich notwendigerweise von einem linearen Zeitbild abwendet. Um der Linearität und der Richtung zu entgehen, sind viele Modelle entworfen worden. So versucht Gilles Deleuze die Wirklichkeit als „Rhizom“ zu fassen und schreibt dazu: *„...Fassen wir die wesentlichen Merkmale eines Rhizoms zusammen: im Unterschied zu Bäumen oder ihren Wurzeln verbindet das Rhizom einen beliebigen Punkt mit einem anderen beliebigen Punkt, wobei nicht unbedingt jede seiner Linien auf andere, gleichartige Linien verweist; es bringt ganz unterschiedliche Zeichenregime und sogar Verhältnisse ohne Zeichen ins Spiel. Das Rhizom läßt sich weder auf das Eine noch auf das Mannigfaltige zurückführen. Es ist nicht das Eine, das zu zwei wird, oder etwa direkt zu drei, vier oder fünf, etc. Es ist kein Mannigfaltiges, das sich aus der Eins herleitet und dem man die Eins hinzuaddieren kann (n+1). Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen, oder vielmehr aus beweglichen Richtungen. Es hat weder Anfang noch Ende, aber immer eine Mitte, von der aus es wächst und sich ausbreitet.“* „... das Rhizom ist eine

⁹ „Die Ästhetik taucht immer dann auf, wenn man die Geschichte eliminiert.“ (Jean Duvignaud: in „le Language perdu“ in Bezug auf „Tristes Tropiques“ von Lévi-Strauss). Diesen Bezug zur Ästhetik als einer Erkenntnisgrundlage teilt die Postmoderne im Übrigen mit der Romantik.

¹⁰ Walter Reese-Schäfer: „Vom Erhabenen zum Sublimen ist es nur ein Schritt“

¹¹ Jean François Lyotard: „Postmoderne für Kinder“ © Edition Passagen 1987

¹² Jean François Lyotard: „La condition postmoderne“ ©1979 Les Éditions de Minuit

Art Anti-Genealogie.“¹³ Ähnliche Ideen sind sicher noch bei zahlreichen weiteren Philosophen der zweiten Hälfte des 20. Jh. zu finden, etwa bei Foucault oder bei Derrida. Entscheidend für meine Überlegungen ist weniger die genaue Eingrenzung, noch die Definition des Phänomens Postmoderne, eher geht es um die Haltung, die postmodernes Denken von modernem Denken unterscheidet. In dieses Spannungsfeld möchte ich die „quatre chants“ einordnen. Dabei ist es weniger mein Ziel, das Stück an den Konzepten der Postmoderne zu messen, als vielmehr zu sehen, welche Haltung das Stück selbst in seiner kompositorischen Machart und seiner ästhetischen Haltung einnimmt und hoffe, davon ausgehend, dass sich daraus rückwirkend eine Unterscheidung und ein Definitionsversuch von postmodernem Denken in der Musik herleiten lässt.

Postmoderne in der Musik:

Obwohl es zahlreiche Ansätze gibt, postmoderne Musik zu definieren, scheint es doch vielfach, als sei die neue Musik noch am Wenigsten im 21. Jh. angekommen. Noch immer wird Postmoderne mit Beliebigkeit gleichgesetzt und ist in vielen Kritiken und ästhetischen Kampfschriften nichts anderes als ein Sammelbegriff für alles, was abgelehnt wird.¹⁴ Dem gegenüber gibt es allerdings zahlreiche kompositorische Versuche, die in Richtung auf eine positive Bestimmung des Begriffs arbeiten, so etwa das Zeitkonzept Bernd Alois Zimmermanns, die Schnitttechnik von Hans-Jürgen von Bose, usw. die es eigentlich möglich machen müssten, sich mit der Frage der Postmoderne in der Musik in anderer Weise zu beschäftigen. Es wird versucht werden, eine solche positive Bestimmung anhand von Griseys „quatre chants“ zu finden und deren Manifestation in der Struktur der Musik.

Zum Schluss:

Ich möchte diese Analyse der „quatre chants pour franchir le seuil“ dazu nutzen, die eben bezeichneten Problemstellungen unter verschiedenen Aspekten zu beleuchten und dabei die Frage in den Vordergrund rücken, wie Musik Bedeutung erzeugen könnte und wie sich möglicherweise die Rationalität und die verschiedenen Fluchtlinien, die ein Kunstwerk durchziehen, sichtbar gemacht werden könnten. Dass

¹³ Gilles Deleuze: „Tausend Plateaus“ – „Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie II; Introduction: Rhizome“ © 1980 Les Éditions de Minuit. Man könnte hier („es hat weder Anfang noch Ende, aber immer eine Mitte“) auch Verbindungen zu Zimmermanns Kugelgestalt der Zeit finden.

¹⁴ Hierzu genügt völlig ein Studium der meisten Programmheft Texte einschlägiger Festivals (Donaueschingen, Darmstadt, Eklat in Stuttgart) um festzustellen, wie naiv hier längst überwundene Klischees wiederbelebt werden, ob das nun durch den immer noch vorhandenen Kult des „Neuen“ geschieht, oder durch solche programmatische Forderungen einer „zweiten Moderne“ bleibt letztlich gleichgültig.

es hier natürlich nur bei Ansätzen bleiben muss, gebietet die Problemstellung selbst. Dass jedes Deuten nur einen Teil des Ganzen erfasst, liegt in der Natur der Sache, aber möglicherweise erlaubt das Nachzeichnen von Inhalten ja eine Möglichkeit der bewussteren Wahrnehmung des eigenen Arbeitens und der genaueren Bestimmung einer Kompositionsweise in einer postmodernen Ästhetik.

Ich möchte weniger versuchen, eine genaue detaillierte technische Analyse der „quatre chants“ zu machen, vielmehr interessiert mich, wie die eben genannten Fragestellungen sich in der Machart des Stückes widerspiegeln. Dabei interessiert mich, inwieweit ästhetische Überlegungen, sowie zeitliche Tendenzen (der „ideengeschichtliche“ Zusammenhang) sich aus der technischen Analyse herleiten lässt.

Gerard Griseys „quatre chants“

Die Frage, warum ich mich gerade mit diesem Stück beschäftige, ist nicht leicht zu beantworten. Auf den ersten Blick ist mir die messianische, weltuntergangsträchtige Religiosität des Stückes zuwider. Es stört mich, wie dieses Stück schon durch seine Textvorlage und sein Programm Bedeutung behauptet, die doch eigentlich erst im musikalischen Text entstehen müsste.¹⁵ Dazu kommt noch Griseys plötzlicher Tod, der zur Verkitschung geradezu einlädt. Wenn man Veröffentlichungen liest, wird man das Gefühl nicht los, dass so viele geradezu danach hungern, endlich wieder ein tragisches, großes Komponistenschicksal – mehr oder weniger, aber zumindest einen tragischen Tod – vor sich zu haben. Die gesamte populistische Mystifizierung, welche die Entstehung und das Thema mit sich gebracht hat, will ich aus der Kunst heraus halten, ebenso wie alle extremistischen Weltuntergangsszenarien, die ganze Negativität und bedeutungsschwere Dunkelheit, die sich in der neuen Musik nun schon ewig hält. Nach wie vor scheint es so, als gäbe es das unausgesprochene Gesetz, Depression und Anspruch wären identisch.¹⁶ Eben so sehr, wie mich der salbungsvolle Ton, mit dem der späte Nono so penetrant bedacht wird, stört, so sehr ärgert mich, dass die Griseyrezeption in die gleiche Richtung zu laufen scheint.

Gleichzeitig allerdings ist es eindeutig, dass diese Züge mit zum künstlerischen Ganzen und in bestimmter Weise mit zum Kunstkonzept von Grisey selbst gehören. Dennoch glaube ich es müsste unterschieden werden zwischen Rezeptionsschemata und der Art und Weise, wie sie im Stück und im künstlerischen Handeln angelegt sind und zum Ausdruck kommen.

Liest man Analysen, Betrachtungen und Artikel zu den „quatre chants“, dann fällt auf, dass es ein Nebeneinander gibt von genauer Analyse, die sich – da Griseys Musik meistens enorm genau geplant ist – oft in mathematischen Fragestellungen, im Ausmessen von Dauern und Dauernverhältnisses erschöpft und irrationalen Mystizismus.¹⁷ Offensichtlich herrscht die Meinung vor, eine nur technische Betrachtungsweise wäre dieser Musik am angemessensten, da sie ja auch – theoretisch – auf physikalischen Grundlagen basiert. Es scheint ja auch so, dass gerade auch die Selbstdarstellung der Komponisten, die dem Spektralismus

¹⁵ „quel programme, quel choix!“ ruft Gerard Zinsstag aus und man wird das Gefühl schwer los, dass es völlig genügt, sich dem Thema Tod, Weltuntergang oder ähnlichem anzunehmen, um solche emphatischen Reaktionen hervorzurufen.

¹⁶ Es ist noch immer so, dass jede Analyse, die die „Gebrochenheit“ eines Werkes entdeckt, meint, sich damit schon verdient genug gemacht zu haben.

¹⁷ Man betrachte dazu Analysen, so z.B. : „Gerard Grisey – Fondements d’une écriture“ von Jérôme Baillet, oder Artikel von Gerard Zinsstag („Simplicité et dépouillement – quatre chants pour franchir le seuil“) oder die Artikel von Peter Niklas Wilson.

zugerechnet werden, die Objektivität der eigenen Verfahren deutlich artikulieren und die Analyse und Literatur über diese Schule ihnen dabei einfach nur folgt.

Zur gleichen Zeit aber scheint diese Art der Analyse bei den „quatre chants“ unangemessen, es geht schließlich um große Themen. Gerade die „quatre chants“ sind eben ein Liederzyklus und sie benutzen die Sprache. Es ist also ebenso klar, dass es um die Vermittlung von Inhalten geht. Der Versuch, Technik und Inhaltlichkeit zu trennen, lässt also in jedem Fall ein Gefühl zurück, dass man dem Werk nicht angemessen begegnet sei, das von vielen Betrachtern dann dadurch zu kompensieren versucht wird, dass man neben der genauen Analyse immer wieder – allerdings völlig unverbunden – sentimentale Betrachtungen über die Aussage der Texte oder über Grisey dazuschreibt. Die Künstlichkeit der Trennung zwischen dem technisch analysierbaren Werk und der Bedeutung, oder der Inhaltlichkeit, die es über seine Machart hinaus hat, zeigt gerade in diesem Stück ihre Absurdität besonders deutlich. Es bleibt also ein Unbehagen, eine Lücke.

Diese Lücke ist es, die mich interessiert. Bei Grisey handelt es sich auf der einen Seite um einen Avantgardisten, der in typischster Weise alle Klischees, die man kennt, auf sich vereinigt (der Sucher nach neuen Klangräumen, Nutzung neuer Technologie, die Absage an alle neoklassizistischen, neoromantischen oder sonstigen „regressiven“ Strömungen, etc.), der sich dann aber in diesem Stück gänzlich naiv mit der traditionellen Form des Orchesterliedes beschäftigt, was einen beinahe auf die Idee bringen könnte, dass Grisey schon immer eigentlich auf der Suche nach etwas anderem war als „neuen Klangräumen“.

Es muss zudem festgestellt werden, dass musikalische Strömungen, die sich nicht als „Avantgarde“ begreifen, grundsätzlich weniger Probleme mit der Inhaltlichkeit von Musik haben, weil das Komponieren mit bekannten Formen eine Reflexion über die Inhaltlichkeit der verwendeten Materialien sowieso nötig macht. Daher ist in den Werken dieser Komponisten eine größere Reflektiertheit in dieser Frage zu beobachten.¹⁸ Die Avantgarde hingegen hat sich mit der Inhaltlichkeit von Musik immer schwer getan und kommt im Grunde über pseudophilosophische, halbreligiöse Betrachtungsweisen nicht hinaus, und das, obwohl viele Komponisten eindeutig ein Ausdrucksbedürfnis in den Vordergrund stellen.¹⁹ Es ist erstaunlich, dass man sich einer, wie auch immer avancierten Musik, immer nur unter dem Blickwinkel ihrer Machart oder der Art ihrer Avanciertheit nähert, ohne sie nach ihrem Ausdrucksgehalt

¹⁸Insbesondere Komponisten der „Neuen Einfachheit“ sind, was die Konnotationen des verwendeten Materials betrifft, wesentlich bewusster und sozusagen „avancierter“ als die der „Avantgarde“ (auf das Verhältnis von Spektralismus und „Neuer Einfachheit“ wird noch zurückzukommen sein).

¹⁹Der Begriff Avantgarde wurde der Einfachheit halber gewählt. Unterschieden werden soll eine sich an Fortschritt der Materials orientierende Kompositionsweise im Unterschied zu einer, die sich eher mit der Neudefinition von Inhaltlichkeit beschäftigt. Es ist natürlich unnötig festzustellen, dass Beides nie in Reinform vorkommt. Ebenso erübrigt es sich zu verkünden, dass andere Definitionen von Avantgarde möglich sind. Aus diesem Grunde merke ich das nur als Fußnote an.

zu fragen. Der wird entweder geleugnet oder dann in bloßem Biographismus oder irgendwelchen religiösen Seltsamkeiten zu finden versucht.²⁰

In jedem Falle ist eine Vereinfachung und Verkürzung der Musik festzustellen. Eine bürgerliche Genieästhetik breitet sich gerade dort aus, von wo sie angeblich am meisten bekämpft wird und zwar gerade deshalb, weil man, etwa im Vergleich mit der Romantik oder dem Barock, keine Sprache mehr hat, die es der Analyse erlauben würde, die inhaltliche, irrational-emotionale Seite mit der analytisch-technischen zu verbinden. Das ist um so absurder, da viele Versuche zur Theorie künstlerischen Handelns diesen Gegensatz überhaupt als Missverständnis erkennbar gemacht haben. Dieses Phänomen ist zweifellos auch ein Zeitspezifisches. Am Anfang des 21. Jh. lassen sich viele Erscheinungsformen des vergangenen Jahrhunderts mit Distanz anders betrachten. Vielleicht fallen Klischees deutlicher ins Auge, wahrscheinlich sind verschiedene Gräben, vor allem der zwischen angeblich avancierter und angeblich regressiver Musik eher geschlossen worden und man kann vermutlich in der Musikbetrachtung viele entweder-oder-Situationen vermeiden.

Für mich als im Moment tätigen Komponisten ist das Überwinden dieser Trennung wesentlich. Solange es noch möglich ist, sich zu fragen, wie z.B. eindeutige Rhythmen oder Allusionen in der Musik von Lachenmann denn ästhetisch zu rechtfertigen wären oder gefragt wird, ob so etwas wie „Vers un Symphonie fleuve“ von Rihm denn dem heutigen Materialstand entspreche, wird es langfristig unmöglich sein, Substanzielles zu Musik zu sagen.

Gerard Griseys Stück ist in diesem Zusammenhang ein Beispiel, aber eines mit besonderer Aussagekraft. Durch seine Anlage als Liederzyklus und seinen Anspruch durch die Textwahl tut sich in Verbindung mit der sich auf avantgardistischen Traditionen basierenden Kompositionsweise ein Spannungsfeld auf, das mich sehr interessiert. Der Versuch, mit neuen Mitteln klassische Ausdrucksmusik zu schreiben und der ungeheure Anspruch, der in der Textwahl liegt, verbinden sich zu einem gerade in seinen Widersprüchen enorm widersprüchlichen und interessanten Gebilde. Ich möchte in dieser Arbeit diesen Fragen nach Ausdruck, Inhaltlichkeit und ästhetischer Einordnung nachgehen. Ich hoffe, dass es dabei gelingt, zu zeigen, wie Gerard Griseys „quatre chants“ eben nicht nur die Geschichte der Endzeitstücke fortschreiben, sondern dass ihre historische und ästhetische Position – die wie immer bei interessanten Kunstwerken wesentlich komplexer und vielschichtiger ist, als der erste Blick zeigt – in einem sehr interessanten und widersprüchlichen Verhältnis zu der Situation des Komponierens am Ende des 20.Jh., bzw. am Beginn der 21.Jh. stehen. Ich glaube, dass sowohl die Machart, als auch die Ästhetik dieses Liederzyklus viele Rückschlüsse auf die bestimmten Bedingungen des Komponierens, aber auch auf die Einflüsse, die in das Stück eingegangen sind, – seien sie nun historischer, ästhetischer

²⁰Beispiel hier wäre die Nono Biographie, die Jürg Stenzl bei rororo veröffentlicht hat. Viele Schriften über Nono und nun auch über Grisey gehen in diese Richtung.

oder kultureller Art – zulässt, die zu einem Bild heutigen Komponierens interessante Aspekte beitragen können.

Vorausgesetzt wird bei der Analyse, dass aus der Form eines Werkes, seiner bestimmten Erscheinungsform, Rückschlüsse auf zahlreiche Einflüsse möglich sind, die im Rahmen einer künstlerischen Handlung in das Kunstwerk eingeflossen sind und die dann in der Form und der charakteristischen Machart des Werkes sich niederschlagen.²¹

Für mich nimmt dieser Liederzyklus eine Position zwischen zahlreichen Stühlen ein und ich glaube, dass die Schwelle, von der in Griseys Titel die Rede ist, eine letztendlich viel breitere Bedeutung hat, als es sich vielleicht sogar der Komponist selbst dachte. Das Stück verbindet, wie schon angedeutet, auf widersprüchliche Weise viele verschiedene Ansprüche und Einflüsse. Zu zeigen wird sein, wie diese sich in der Struktur oder besser der Form (verstanden als materielle Erscheinungsform des Werkes) finden lassen, als auch, wie sie in der Charakteristik ihres Auftretens über eine rein musikalische Ebene hinausweisen.

²¹ Auf das Problem der Form und des Inhaltes wird noch eingegangen werden.

Form und Inhalt

„Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, und doch über sich selbst erhaben ist.“

(Friedrich Schlegel: Athenäumsfragmente, Fragment Nr. 297)

Bevor ich mich mit der eigentlichen Analyse beschäftige, ist es notwendig, sich über verschiedene Grundprobleme der Analyse von Musik überhaupt Rechenschaft abzulegen. Die Frage nach der Analysierbarkeit von Musik ist vor allem eine Frage nach der Form, wobei Form hier als die allgemeine materielle Erscheinungsform eines Werkes zu verstehen ist. Je nachdem, wie Form in der Musik verstanden wird, kann ein Werk in verschiedener Weise interpretiert und analysiert werden.

Das Kunstwerk, das bedeutet und nichts meint, wie Botho Strauss es ausdrückt,²² bestimmt sich gerade durch Form. Da es nichts meint, also sein Inhalt nicht das gleiche wie seine Deutung ist, braucht es ein Medium, das wie es selbst über sich hinausweisen kann, das ein Kunstwerk fassbar und reflektierbar macht. Dieses Moment ist notwendigerweise seine Form, da sie über sich weisen kann, ohne inhaltlich festlegbar zu sein.

Im Folgenden werden kurz einige Vorüberlegungen zum Verständnis von Form gemacht, die später Grundlage der Analyse sein werden, vor allem im Bezug auf die Interpretation der Inhaltlichkeit der „quatre chants“.

Wie ja bereits im Vorwort angesprochen, stellt sich die Frage, was genau unter der Form und somit letztlich auch unter Kritik der Form (Kritik der materiellen Erscheinung eines Kunstwerkes) verstanden werden müsste, um von der formalen Ebene auf eine über sie hinaus weisende zu schließen. Hieran schließt sich die Frage an, inwieweit auch der Begriff der Kritik in seinen verschiedenen historischen Erscheinungsformen Teil der Inhaltlichkeit eines Stückes wird, oder anders ausgedrückt, dass sozusagen die Entscheidung, einer Analyse ein bestimmtes Analyseverständnis zu Grunde zu legen, bereits nicht nur Teil der subjektiven Annäherung an ein Kunstwerk ist, sondern – natürlich nur, wenn dieser Kritikbegriff sich dem Werk als angemessen erweist – selbst schon zur Inhaltlichkeit des Werkes gehört. Es besteht also eine Wechselwirkung: die Analyse nähert sich dem Kunstwerk durch bestimmte methodische Entscheidungen, die dann selbst wiederum durch den Dialog mit dem Kunstwerk zu einem Teil des Kunstwerkes werden. Insofern geben die angewendeten Analysemodelle²³ ihrerseits den Inhalt des Werkes an. Die Kritik ist selbst Teil des Kunstwerkes.

²² Vgl. Botho Strauss: „Anschwellender Bocksgesang“ © Hanser München 1999

²³ Eine Erkenntnis, die letztlich trivial erscheint. Niemand würde wohl versuchen, eine Symphonie von Mozart mit Hilfe einer spektralen Analyse zu verstehen, aber wichtig ist hier, dass eine Entscheidung,

Der Kritikbegriff, der in den folgenden Überlegungen umrissen werden soll, versteht sich also durchaus als Teil der Ästhetik der „quatre chants“ und ich hoffe, dass es gelingt, im Zusammenhang mit anderen Kapiteln zu diesem Thema deutlich zu machen, wie diese Form und somit auch Kritik und Analyse-Definition der Vorgehensweise spektralen Komponierens einerseits entspricht, andererseits auch im Rahmen einer Einordnung der „quatre chants“ in das historische und kulturelle Umfeld, in dem sie entstanden sind, dazu beiträgt, die spezifische Ästhetik und Inhaltlichkeit dieses Stückes zu umreißen.

Es lässt sich in der Herangehensweise auf jeden Fall eine Grundunterscheidung treffen: nämlich die zwischen einer rekonstruktiven und einer vergleichenden. Die Form wird in ersterem Falle aus der Eigenlogik des Stückes gewonnen, im zweiten wird das Stück an formalen Normen gemessen.

Diese Unterscheidung beinhaltet bereits ästhetische Implikationen. Wird im Falle eines rekonstruktiven Formverständnisses der Versuch gemacht, jedes Werk als ein Individuelles, Unvergleichbares zu behandeln, setzt das vergleichende Verfahren Normen fest. Ohne nun behaupten zu wollen, dass diese Verfahren in reiner Form jemals einer Analyse zugrunde lägen, geben sie doch eine Grundunterscheidung an. Nämlich die zwischen einem dynamischen und einem statischen Zugang.

Wird ein Kunstwerk in seiner materiellen Erscheinung an einer festgelegten Form gemessen, so muss davon ausgegangen werden, dass es gewisse Grundformen – Goethe spricht in diesem Zusammenhang von Urbildern – geben muss, die unveränderlich hinter den Werken stehen, bzw. dass es bestimmte Prinzipien gibt, die auf Kategorien Rückschlüsse zulassen, an denen ein konkretes Werk dann gemessen werden kann, wie es zum Beispiel lange Zeit im Einflußbereich von Donaueschingen und Darmstadt möglich war, musikalische Kunstwerke an ihrer Avanciertheit zu messen. Gemeinsam allen Normen ist, dass sie unabhängig vom Kunstwerk existieren, sie könnten als sein Ideal bezeichnet werden. Das Ideal der Kunst ist eine Art klassischer Topos, der sowohl bei Goethe (die Urbilder) als auch bei den Griechen („die Idee der Musen unter der Hoheit Apollons“²⁴) zu finden ist. Benjamin definiert das Ideal als: *„Erfassbar ist es allein in einer begrenzten Vielheit reiner Inhalte, in die es sich zerlegt. In einem harmonischen Diskontinuum also manifestiert sich das Ideal. [...] Wie die innere Struktur des Ideals eine unstetige im Gegensatz zur Idee ist, so ist auch der Zusammenhang dieses Ideals mit der Kunst nicht in einem Medium gegeben,*

die Analyse der Mozart Symphonie mit Hilfe einer auf dem klassischen Formenkanon basierendem Analyseverständnis zu versuchen, bereits ein Teil der Inhaltlichkeit der Symphonie ist. Im Falle von Grisey ist es natürlich so, dass die Kategorien noch nicht so klar sind (einmal davon abgesehen, dass sie so klar auch bei Mozart nicht sind), und das deshalb die Frage nach der Methodik der Analyse und nach dem Verständnis von Kritik eine wesentlich wichtigere Bedeutung hat.

²⁴ Walter Benjamin: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“; daraus „Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe“ in Walter Benjamin, ges. Werke Bd. 1/1 © Suhrkamp 1974

sondern durch eine Brechung bezeichnet.“²⁵ Es ist hier sicher nicht Thema dieser Arbeit, die klassische Kunsttheorie genauer zu beschreiben, eher geht es um Unterscheidungskriterien, die im oben Beschriebenen zu finden sind: Das Prinzip eines Ideals in der Kunst ist eine normative Vorstellung, bei der das Ziel vor dem Weg liegt, gleichzeitig ist bei Goethe und den Griechen noch ein religiöses Prinzip zu finden, nämlich, dass das Ideal bei den Göttern (bei Goethe in der Natur) liegt, dem Menschen unerreichbar bleibt. Dennoch bleibt es normatives Prinzip des Werkes und seiner Form. Jedes Kunstwerk strebt einem Ideal nach – einem Urbild – das als solches nicht erreicht werden kann und in der Brechung, im Nichterreichen seinen Ausdruck findet. Dieses Ideal ist statisch, oder, wenn man so will, zielgerichtet. Es verschließt sich einer Dynamik von immer neuer Deutung.

Wichtig ist mir hierbei festzustellen, dass das Moment eines normativen Denkens, die Moderne in der Mitte des 20. Jh. stark beherrscht hat, zwar nicht direkt unter der Vorstellung von reinen Formen, aber unter der Grundidee, dass die formale Ebene der Kunst an die Norm eines Fortschritts des Materials gebunden ist.²⁶

Letztlich kann man diese Überlegungen in folgendem Punkt zusammenfassen: in einer normativen Kunstkritik wird das Kunstwerk an etwas ihm äußerlichen gemessen. Die Inhaltlichkeit des Kunstwerkes ist ihm gewissermaßen vorgelagert. Dabei wird der Kontext und die Inhaltlichkeit (sie es das Urbild, das Ideal, das philosophische, geschichtliche, oder sonst wie geartete Programm – wie für die Avantgarde der Fortschritt des Materials) nicht aus dem inneren Kontext und der formalen Struktur des Werkes heraus abgeleitet, sondern aus der vorgelagerten Idee. Es besteht kein selbstreflexives Verhältnis von Ideal und dem konkreten Werk, statt dessen ist Erstes die Instanz des Zweiten.

Gegenüber diesem normativen Denken beschreibt Friedrich Schlegel das Kunstwerk und damit seine Form als Medium: *„Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“* ... *„...eine Idee lässt sich nicht in einen Satz fassen. Eine Idee ist eine unendliche Reihe von Sätzen, eine irrationale Größe, unsetzbar, inkommensurabel ... Das Gesetz ihrer Fortschreitung lässt sich aber aufstellen.“*²⁷ Hier wird eine dynamische Auffassung deutlich, Schlegel selbst bezeichnet sie sogar als organisch. Die „Idee“, von der der zweite Text spricht, ist anders als das Ideal, von dem vorher die Rede war, ein flexibles, reflexives Prinzip. Im Folgenden möchte ich auf diese Ideen noch genauer eingehen.

²⁵ Siehe Fußnote 3

²⁶ Es ist fast unnötig zu erwähnen, dass diese Überlegungen der Idee des Fortschritts nicht notwendig aus dem bei Goethe und den Griechen hervorgehen, ja diesen vielleicht sogar fremd wären. Allerdings lässt sich dieser Zugang abgrenzen von einem, der sich als nicht-abschließbare Bewegung um das Kunstwerk herum begreift, der es als immer neu Interpretierbares versteht. Dies wird später noch genauer beschrieben werden.

²⁷ Vgl. Friedrich Schlegel: Athenäumsfragmente in Schlegel gesammelte Werke 2. Bd. 1. Abt. ©1967 Ferdinand Schöningh München

*„Die romantische Theorie des Kunstwerks ist die Theorie seiner Form. Die begrenzende Natur der Form haben die Frühromantiker mit der Begrenztheit jeder endlichen Reflexion identifiziert und durch diese einzige Erwägung den Begriff des Kunstwerks ihrer Anschauungswelt determiniert.“*²⁸ Die Form von der hier die Rede ist, ist eine gänzlich andere, als das Formideal. Bezog sich das Ideal auf eine vorgelagerte inhaltliche Bestimmung, so ist die Form, von der hier die Rede ist, ein Ausgangspunkt für Reflexion.

Reflexion ist im romantischen Denken eine Grundfigur. Sie ist eine unendliche Reihe: das Denken denkt nicht nur, sondern es denkt sein Denken, welches wiederum sein Denken denkt, usw.²⁹ Was zunächst nur wie ein leeres sich Drehen wirkt, ist in Wahrheit ein für die Kunstkritik einflussreicher Gedanke, der sich als enorm brauchbar erwiesen hat. Denn: *„Die Unendlichkeit der Reflexion ist für Schlegel und Novalis in erster Linie nicht eine Unendlichkeit des Fortgangs, sondern eine Unendlichkeit des Zusammenhanges.“*³⁰ Der unendliche Zusammenhang bringt letztlich alles mit jedem in Berührung, die Form wird durch ihre Begrenzung lediglich zum Ausgangspunkt, der auf Allgemeines führt, betrachtet. In diesem Denken gerät alles zu einem Medium, das über sich hinaus auf Allgemeines zielt. Novalis bezeichnet diese Operation gar als Romantisieren: *„Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem besseren Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzenreihe sind...“*. *„Die Kunst ist eine Bestimmung des Reflexionsmediums, wahrscheinlich die fruchtbarste, die es je empfangen hat. Die Kunstkritik ist die Gegenstandserkenntnis in diesem Reflexionsmedium.“*³¹, so schreibt Walter Benjamin. Die Form der Kunst als Reflexionsmedium zu denken, hat für die Kunstkritik erhebliche Konsequenzen. Zum Einen verliert das einzelne Kunstwerk an Bedeutung zugunsten des Zusammenhanges, in dem es steht, bzw. der Reflexion, die es in Gang setzt, zum Anderen wird die Form individueller betrachtet.³² Es geht schließlich weniger um die einzelne Form, als vielmehr um ihre Bedeutung als Medium. Die Idee, man könne *„auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen...“*, wie Schlegel sich ausdrückt, wird als etwas absolut Produktives gesehen. Damit rückt Schlegel die Kritik selbst in die Nähe der Kunst. Ja, die Kritik lässt sich in diesem

²⁸ Vgl. Walter Benjamin: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“; daraus „Das Kunstwerk“ in Walter Benjamin, ges. Werke Bd. 1/1 © Suhrkamp 1974

²⁹ Vgl. Walter Benjamin: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“; daraus „Erster Teil: die Reflexion“ in Walter Benjamin, ges. Werke Bd. 1/1 © Suhrkamp 1974

³⁰ siehe Fußnote 8

³¹ Vgl. Walter Benjamin: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“; daraus „Zweiter Teil: Die Kunstkritik“ in Walter Benjamin, ges. Werke Bd. 1/1 © Suhrkamp 1974

³² *„Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich.“* vgl. Friedrich Schlegel: Athenäumsfragmente in Schlegel gesammelte Werke 2. Bd. 1. Abt. ©1967 Ferdinand Schöningh München

Denken vom Kunstwerk überhaupt nicht mehr trennen, da die Kritik ja die im Kunstwerk angelegte Reflexion ausdrückt und realisiert.³³ Kritik und Kunstwerk werden eins auf einer höheren Ebene der Reflexion. *„Das Subjekt der Reflexion ist im Grunde das Kunstgebilde selbst, und das Experiment besteht nicht in der Reflexion über ein Gebilde, welche dieses nicht, wie es im Sinn der romantischen Kunstkritik liegt, wesentlich alterieren könnte, sondern in der Entfaltung der Reflexion, d.h. für den Romantiker: des Geistes, in einem Gebilde.“*³⁴

Das Kunstwerk und seine Form sind das Medium der Reflexion, und als solches ist die Reflexion Teil des Kunstwerks – das heißt auch die Kritik –, als auch das Kunstwerk Teil der größeren Reflexion ist, die in ihm angelegt ist. Das Kunstwerk ist somit als Kunstwerk selbstreflexiv, *„jede kritische Erkenntnis eines Gebildes ist als Reflexion in ihm nichts anderes, als ein höherer selbsttätig entsprungener Bewusstseinsgrad desselben.“*³⁵ Somit betrachten die Romantiker die Kritik als im Kunstwerk selbst enthalten: *„Manche Bücher bedürfen keiner Rezension, nur einer Ankündigung; sie enthalten die Rezension schon mit.“*³⁶ Der Leser und der Kritiker wird in der Beschäftigung mit dem Werk selbst sein Teil, die Kritik ist ein Fortschreiben des Kunstwerks mit anderen Mitteln – *„der wahre Leser muss der erweiterte Autor sein“*³⁷ – das zum Kunstwerk selbst gehört.

Der Anspruch der Selbstreflexivität fällt natürlich auch auf die Kritik selbst zurück, so fordert Schlegel, dass *„jede philosophische Rezension zugleich Philosophie der Rezension sein sollte.“*³⁸ Grundüberlegung bei allen diesen Betrachtungen ist, dass jedes Werk unvollständig sei. Diese Unvollständigkeit zeigt sich aber nicht als Folge der Unerreichbarkeit des Ideals, wie in einem normativen Denken, sondern als die Voraussetzung für die Inhaltlichkeit des Kunstwerkes überhaupt. Die Unvollständigkeit ist der Ansatzpunkt zur Kritik. Dabei wird neben der Unvollständigkeit auch die Unverständlichkeit zu einer ähnlichen Kategorie. *„Der gesunde Menschenverstand, der sich so gern am Leitfaden der Etymologien, wenn sie sehr nahe liegen, orientieren mag, dürfte leicht auf die Vermutung geraten können, der Grund des Unverständlichen liege im Unverstand. Nun ist es ganz eigen an mir, dass ich den Unverstand durchaus nicht leiden kann, auch den Unverstand der Unverständigen, noch weniger aber den Unverstand der Verständigen. ...ich wollte zeigen, dass man die reinste und gediegenste Unverständlichkeit gerade aus der Wissenschaft und aus der Kunst erhält, die ganz eigentlich aufs Verständigen und Verständlichmachen ausgeht, aus der Philosophie und Philologie; ...Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fordert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand*

³³ „Die Erkenntnis in dem Reflexionsmedium der Kunst ist die Aufgabe der Kunstkritik.“ ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Novalis Schriften

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Schlegel: Athenäumsfragmente – Fußnote 11

aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet?“³⁹. Die Unvollständigkeit, der Mangel, die Unverständlichkeit sind positive, notwendige Bestimmungen des Kunstwerks, ohne die es lediglich in sich selbst gefangen bleibt: „Nur das Unvollständige kann begriffen werden, kann uns weiter führen. Das Vollständige wird nur genossen. Wollen wir die Natur begreifen, so müssen wir sie als unvollständig setzen.“⁴⁰

Das heißt, indem das Werk zu denken gibt, indem es weitergedacht werden kann, konstituiert es sich als Kunstwerk, das heißt als Reflexionsmedium. Die Kunst wird somit in ein lebendiges System von Zusammenhängen gebracht. Durch ihre Erscheinung als Reflexionsmedium steht sie mit dem Rest der Welt in einem Wechselspiel von Deutungen. Da das, was die Kunst zu denken gibt, als Teil des Kunstwerkes gedacht wird, gewinnt die Interpretation an Bedeutung und an Flexibilität. Die so eröffneten Möglichkeiten sind gewaltig, lassen sich aber dennoch deutlich von bloßen freien Assoziationen trennen, da sie trotz allem aus dem Werk selbst gewonnen werden müssen. Das Werk selbst bleibt Ausgangspunkt der Reflexion, auf den diese sich immer wieder zurück beziehen muss, um wirklich den Anspruch zu erfüllen, eine Entfaltung des Werkes auf höherer Reflexionsebene zu sein. Natürlich hat diese Überlegung eine weitgehende Konsequenz für die Kritik selbst: wenn nämlich die Kritik als das Weiterführen der im Kunstwerk angelegten Reflexion betrachtet wird, so ist ihr die Möglichkeit einer Bewertung genommen. Sie ist ja in ihren Bemühungen Teil des Kunstwerks, kann sich also nicht mit einem Urteil außerhalb stellen. Das Kriterium, ob ein Kunstwerk gut oder schlecht sei, wird somit nicht mehr Sache der Kritik, dieses Problem ist der Kritik vielmehr vorgelagert. Dies führt zu folgender Konsequenz: da die Kritik die Reflexion, die in dem Werk vorhanden ist, zur Entfaltung bringen muss, ist es also für die Bestimmung des Kunstwerkes von Wichtigkeit, dass ein solcher Keim in ihm angelegt ist. Daraus folgt, dass die bloße Möglichkeit von Kritik bereits das positive Werturteil darstellt. Dadurch, dass es zu denken gibt, erhält ein Werk seine Qualität. Die Romantiker standen dem Beurteilen von Kunst enorm kritisch gegenüber und versuchten, die eigene Person und das eigene Urteil auszuklammern, – „Der Geschmack allein beurteilt nur negativ.“⁴¹ – klare Kategorien zu vermeiden um statt dessen das Werk selbst, seine Eigenenergien zum Sprechen zu bringen: „Kritik der Poesie ist ein Unding. Schwer schon ist es zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poesie sei oder nicht.“⁴² Die Kritik wird somit in diesem Denken der Subjektivität entgegengesetzt. Sie versucht, entgegen von Geschmacksurteilen, die allerdings als Ausgangspunkt der

³⁹ Friedrich Schlegel: „Über die Unverständlichkeit“ in Friedrich Schlegel: gesammelte Werke 2. Bd. 1. Abt. ©1967 Ferdinand Schöningh München

⁴⁰ Vgl. Schlegel, ebd.

⁴¹ Novalis, Schriften

⁴² Vgl. „Athenäumsfragmente“ in Friedrich Schlegel: gesammelte Werke 2. Bd. 1. Abt. ©1967 Ferdinand Schöningh München

Kritik von Bedeutung sein könnten,⁴³ nur das was sich im Werk selbst befindet, zum Ausdruck zu bringen.

Zweifelloos ist diese Bestimmung problematisch, da sie den Kunstbegriff enorm weitet und die Kategorien, mit deren Hilfe man bestimmen könnte, ob nun etwas tatsächlich rekonstruktionslogisch aus dem Werk hergeleitet ist, oder nur assoziativ angehängt wurde, sehr unscharf sind. Letztlich kann nur die Betrachtung des Werks selbst entscheiden und die Methode muss sich – wie alles andere auch – an den Ergebnissen messen lassen, die es hervorbringt. Festzustellen bleibt aber doch, dass dieses Denken erlaubt, über ein Werk hinaus Rückschlüsse zu ziehen auf weiteres, ohne jedoch den Kontext des konkreten Werks verlassen zu müssen. Wenn Kritik als Weiterdenken und dieses Weiterdenken als Teil des Werks verstanden wird, dann wird die Bedeutung eines Kunstwerkes ebenso wie die der Kritik erweitert. Da dieser Vorgang als unabschließbar verstanden wird – die Reflexion ist unendlich und potenziert sich stetig – heißt das, dass auch widersprüchliche Deutungen, zeitliche Unterschiede im Verstehen durchaus nicht als Gegensätze gesehen werden, sondern in die Bewegung und das unabschließbare Werden integriert werden können.⁴⁴ Folgerichtig findet sich auch bei den Romantikern ein Zeitkonzept, das fast schon mit erstaunlicher Genauigkeit dem gleicht, was zum Teil in der Postmoderne zu finden ist: *„Man kann niemanden zwingen, die alten für klassisch zu halten oder für alt, das hängt allein von den Maximen ab.“ ... „Die Antiken sind zugleich Produkte der Zukunft wie der Vorzeit.“*⁴⁵ Das heißt, durch die Aneignung und das Fortschreiben der Werke in der Kritik, sind alle gleichzeitig zeitgenössisch, wie sie auch Möglichkeiten auf die Zukunft hin enthalten, bzw. der Vergangenheit angehören. Zimmermann hat für diese Idee den Begriff der „Kugelgestalt der Zeit“ gefunden.

Letzten Endes hat das auch Konsequenzen für die Idee eines Fortschrittes in der Kunst. So sehr die Romantiker immer vom Werden reden oder von der kommenden Zeit, – was die Versuchung, sie als Modernisten zu missverstehen sehr nahe legt – so anders ist doch diese Idee gemeint. *„Die Unendlichkeit der Reflexion ist für Schlegel und Novalis in erster Linie nicht eine Unendlichkeit des Fortgangs, sondern eine Unendlichkeit des Zusammenhanges.“*⁴⁶ Diese „Unendlichkeit der Reflexion“ ist also nicht als „Fortgang“ auf einer Linie zu sehen, in welchem jeder weitere Schritt einen Schritt vorwärts im Rahmen eines linearen Zeitbildes bedeutet, wie es dem

⁴³ Auch in meiner Betrachtung der „quatre chants“ ist ein Impuls unter anderem der, dass mich vieles an diesen Liedern stört – wie ja im vorigen Kapitel bereits angemerkt – allerdings wäre es im Sinne einer Kritik nach den eben beschriebenen Prinzipien ein interessanter Versuch, dies nicht als negatives Urteil zu benutzen, sondern vielmehr zu sehen, was mir meine eigene Ablehnung bestimmter Aspekte eigentlich sagt.

⁴⁴ *„Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“* Friedrich Schlegel: „Athenäumsfragmente“ in Friedrich Schlegel: gesammelte Werke 2. Bd. 1. Abt. ©1967 Ferdinand Schöningh München

⁴⁵ ebd.

⁴⁶ siehe Fußnote 8

Fortschrittsdenken zu Grunde liegen müsste, sondern viel eher eine Art Kreisbewegung um den immer gleichen Mittelpunkt oder vielleicht sogar eine rhizomartige Struktur eines unendlichen Zusammenhanges, der richtungslos in jede beliebige Richtung wuchern kann. *„Was soll das unbedingte Streben und Fortschreiten ohne Stillstand und Mittelpunkt? Kann dieser Sturm und Drang der unendlichen Pflanze der Menschheit, die im Stillen von selbst wächst und sich bildet, nährenden Stoff oder Gestaltung geben? Nichts ist es, dieses leere unruhige Treiben, als eine nordische Unart.“*⁴⁷ Interessant an dieser Aussage sind der Bezug zu Sturm und Drang, also der der Romantik vorhergehenden Epoche, die mit dem schlechten Fortschrittsdenken in Verbindung gebracht wird. Schlegel versteht zudem gerade die Unendlichkeit des Wachstums der Pflanze, mit der er die Menschheit vergleicht, als Voraussetzung dafür, dass ein simples Fortschrittsbild unsinnig ist, obwohl er gleichwohl eine Entwicklung nicht leugnet, die er aber als grundsätzlich selbstgesteuert versteht, mit unendlichem Wachstum vergleicht und eben nicht mit bewusstem normativem Gestalten. Sein Bild der Entwicklung ist also das eines Wucherns. Gleiches lässt sich letzten Endes auch von seiner Idee der Kritik sagen, die ein Wuchern von Reflexion ist, die sich um ein Kunstwerk legt.

Das romantische Denken erlaubt einen Kosmos von Verbindungen, von Vernetzungen, die sich um verschiedene Mittel lagern, in alle Richtungen wuchern können. In diesem Denken verliert sich das Einzelne, im romantischen Denken gibt es keine Idee eines Ideals der Kunst, vielmehr gibt es nur die Bewegung der Formen und die unendliche Reflexion, die unendlichen Zusammenhang konstituiert. Dieses Denken beinhaltet Implikationen, die sich in postmodernen Ideen wiederfinden, nämlich die eines unhierarchischen, anti-normativen Zusammenhanges.

„...anders als zentrierte (auch polyzentrische) Systeme mit hierarchischer Kommunikation und feststehenden Beziehungen, ist das Rhizom ein azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System ohne General. Es hat kein organisierendes Gedächtnis und keinen zentralen Automaten und wird einzig und allein durch eine Zirkulation von Zuständen definiert. Im Rhizom geht es um eine Beziehung zur Sexualität, aber auch zum Animalischen und Pflanzlichen, zur Welt, zum Buch, zu natürlichen und künstlichen Dingen, die sich völlig von der baumartigen Beziehung unterscheidet: um alle möglichen Arten des „Werdens“ ... Das Rhizom lässt sich weder auf das Eine noch auf das Mannigfaltige zurückführen. Es ist nicht das Eine, das zu zwei wird, oder etwa direkt zu drei, vier oder fünf, etc. Es ist kein Mannigfaltiges, das sich aus der Eins herleitet und dem man die Eins hinzuaddieren kann ($n+1$). Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen, oder vielmehr aus beweglichen Richtungen. Es hat weder Anfang noch Ende, aber immer eine Mitte,

⁴⁷ Vgl. „Athenäumsfragmente“ in Friedrich Schlegel: gesammelte Werke 2. Bd. 1. Abt. ©1967 Ferdinand Schöningh München

*von der aus es wächst und sich ausbreitet.*⁴⁸ Ohne hier so verschiedene Denker wie Deleuze und Schlegel zu sehr in eine Nähe rücken zu wollen, die beiden Seiten unangenehm sein könnte,⁴⁹ möchte ich feststellen, dass hier Übereinstimmungen im Grundmodell vorliegen. Ein unhierarchisches Denken, ein Denken in Zusammenhängen, die nicht nach Prinzipien und Richtungen ausgerichtet sind, sondern frei wuchern, scheint mir ein zentraler Punkt dieses Denkens zu sein.

Folgerungen:

Meine Analyse von Griseys „quatre chants“ möchte versuchen, sich dieses Konzept von Kritik zunutze zu machen. Mich interessiert, wie aus formalen musikalischen Gegebenheiten inhaltliche Momente herausgelesen werden könnten. Zugleich möchte ich versuchen, im Verlauf der Analyse zu zeigen, dass das Konzept eines rekonstruktiven Nachzeichnens der Eigenenergien – also der Reflexion – des Werkes in der spektralen Kompositionsweise ein Gegenstück findet. Der Versuch, die Eigenenergien des Klanges, sein Werden, zur Basis des kompositorischen Prozesses zu machen, entspricht der Idee, die im Werk entfaltete Reflexion zur Basis seiner Analyse zu machen. Im Nachzeichnen des Klanges werden nämlich nicht nur akustische Phänomene musikalisch verdoppelt, vielmehr werden sie interpretiert. Letzten Endes könnte man die Rolle der akustischen Analyse für die Spektralistin mit dem Begriff des Reflexionsmediums fassen, sie wird ähnlich behandelt, wie die Form in der romantischen Kunstkritik: sie bildet den Startpunkt, von dem aus und um den herum sich die kompositorische Reflexion vollzieht.

Gleiches gilt für das inhaltliche Moment der „quatre chants“: während französische Komponisten den Klang analysierten, um seine Eigenenergien erkennen und kompositorisch nutzen zu können, versuchten Komponisten in Deutschland ebenfalls, die Eigenlogik der Klänge zu verfolgen – ich werde auf dieses Phänomen später noch eingehen – nur, dass sie die Klänge nicht akustisch verstanden, sondern den historisch-kulturellen Konnotationen nachgingen. Grisey versucht ebenfalls – wie noch zu zeigen sein wird – diese Tendenzen in den „quatre chants“ mit zu reflektieren. Es wird also auch den historisch-kulturellen Konnotationen der verwendeten Klänge und ihrer möglichen Inhaltlichkeit nachzugehen sein.

⁴⁸ Gilles Deleuze / Félix Guattari: „Introduction: Rhizome“ in Deleuze / Guattari: „Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2“ © Les Éditions de Minuit 1980

⁴⁹ Wobei es interessant wäre, die Maximen, die Deleuze für „Rhizom-Bücher“ in „Mille Plateaux“ aufstellt, auf das Konzept der „Athenäumsfragmente“ zu übertragen. Ich denke durchaus, dass Gemeinsamkeiten zu finden wären, wie z.B. die labyrinthartige Struktur beider Werke, die Idee, dass das Buch in jeder beliebigen Reihenfolge gelesen werden kann, die Idee, dass es verschiedene Wege durch das Buch gibt, etc. sind auffällig ähnlich. Auch die Prinzipien, die dem romantischen Roman zugrunde liegen, entsprechen dieser Idee und sind ja auch in postmodernen Romanen aufgegriffen worden, am deutlichsten und klarsten vermutlich in Botho Strauß: „Der junge Mann“.

Ich glaube, dass es möglich ist, sowohl im Rahmen der Kritik, als auch in der Machart des Stückes selbst, eine Art postmodernes Komponieren sichtbar zu machen, so dass dann am Ende Kritikmethode und beschriebenes Werk aufeinander bezogen werden können und so die Kritik tatsächlich dann als das Weiterdenken der Werkes mit anderen Mitteln verstanden werden kann.

Im Sinne des beanspruchten Kritikbegriffs bildet das Werk, seine Form und Machart den Ausgangspunkt, um den sich die Betrachtung gruppiert und von dem sie ausgeht. Ich möchte versuchen, dabei in verschiedenen Annäherungsversuchen jeweils bestimmte Aspekte zu zeigen und sie nachher in der Analyse des Notentextes zum Ausgangspunkt zu nehmen. Ich hoffe, dass sich im Prozess der Analyse und der Kritik schließlich aus vielen Bausteinen ein Gesamtbild zusammenfügt.

Kompositorische Zeitmodelle

„Il semble qu'il y ait deux types d'appréhension du temps: l'un directionnel, c'est le temps irréversible de la biologie, de l'histoire, du drame, le temps 'occidental'; l'autre non directionnel, c'est le temps de l'inconscient et des psychotropes, l'éternel présent de la contemplation, le temps 'oriental'. La musique que j'écris s'inscrit résolument et consciemment dans le premier type d'appréhension.“

(Gerard Grisey in einem Programm des „Radio France“ (Journée Gérard Grisey, Perspectives du XXème siècle, 15 mars 1980), datiert 1979, zitiert in Jérôme Baillet: Gérard Grisey: „Fondements d'une écriture“ © Harmattan / L'itinéraire 2000)

Griseys einfacher und überzeugender Unterscheidung zweier Umgangsweisen mit dem Phänomen der Zeit ist nichts weiter entgegensetzen. Man ist fast dankbar, dass in diesem einfachen Modell die beiden Grundmöglichkeiten dargestellt werden und man somit die zahlreichen Überlegungen und Programmhefttext-klischees, die seit geraumer Zeit schon durch die Beschreibungen neuer Musik geistern und unzählige Auslassungen zum Thema der Zeit in der Musik produziert haben, auf die letztlich banale Ausgangssituation, die man nun mal vor sich hat, zurückführt. Es bleibt höchstens noch zu ergänzen, dass es – wie bei allen Phänomenen die in eindeutigen Kategorien gefasst werden – hier auch noch Mischformen gibt, oder besser: ein Stück oder die Musik eines Komponisten muss sich durchaus nicht in nur eines der beiden möglichen Zeitmodelle einschreiben. Lineare Zeitverläufe können durch stehende Felder unterbrochen werden, der Zeitverlauf kann angehalten oder beschleunigt werden.

Für Griseys eigene Musik ist festzustellen, dass die Zeitlichkeit von Klängen für ihn zur Musikerfindung sehr wesentlich war. Wichtiger fast als die spektrale – also vertikale – Analyse der Klänge (ihr harmonischer Inhalt) war für ihn die zeitliche – also horizontale – Analyse von Klängen. Der Anfang von *Partiels* beispielsweise basiert weniger auf einer klanglichen Idee als vielmehr auf einer Zeitdehnung. Der Klang, der aus der Analyse des tiefen Es der Posaune gewonnen wird und der den Anfangspunkt dieses Stückes bildet, entsteht dadurch, dass ein in Sekundenbruchteilen ablaufender Prozess auf ein paar Sekunden ausgedehnt wird. Grisey legt eben keine vertikale, sondern eine – sozusagen – horizontale Lupe auf den Klang, die die Zeitlichkeit vergrößert.⁵⁰

Grisey hat sich in seinen frühen Werken sehr mit der Dehnung der Zeit beschäftigt, später eher mit Stauchung und Verkleinerung. Alle diese Techniken gehören übrigens zu der „okzidentalen“ Idee von Zeit, da selbst eine Verlangsamung natürlich immer

⁵⁰ „Grisey a toujours procédé de la même manière : il imagine ce que deviendrait un objet sonore s'il était exprimé dans une temporalité différente de celle, à laquelle il est normalement associé.“ (Jean-Luc Hervé : „Formes et temporalités dans les dernières œuvres de Gerard Grisey“ in „Le temps de l'écoute“ © L'Harmattan 2004)

und notwendigerweise ein zielgerichtetes, lineares Zeitbild als Ausgangspunkt hat. In seiner eigenen Bildwelt sprach Grisey gerne von der Zeit der Gesteine, der Wale, der Menschen (die „normale“ Zeit) und die der Insekten, um die verschiedenen Grade von Verlangsamung und Beschleunigung zu beschreiben. So sehr Griseys anschauliche Bilder das Prinzip erläutern, muss man jedoch natürlich feststellen, dass man, selbst wenn man strukturell die Zeit der Insekten komponiert oder die der Wale, diese doch stets nur in der Zeit der Menschen wahrgenommen werden, da die Musik Machenden und Hörenden nun einmal Menschen sind und nichts anderes. Ich werde mich daher in dieser Untersuchung auch mit dem Phänomen der Zeitdehnung und Streckung nur am Rande beschäftigen und möchte auch die Überlegungen zur Psychoakustik, die Fragen nach der Erlebnisqualität und der Kommunikation der vom Komponisten genutzten zeitlichen Vorstellungen zu den Hörern (wie Grisey sie in seiner Schrift: „Tempus ex Machina“ behandelt) eher außen vor lassen, da sie nicht direkt mit der Frage der Inhaltlichkeit in Griseys Musik verknüpft sind.

Ein weiterer Aspekt in der Frage der Zeit ist die Frage der Richtung. Es ist durchaus möglich, eine Bewegung zu komponieren, die aber wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückfindet; so findet sich vielfach bei Brahms in den letzten Sätzen seiner späten Werke eine Annäherung an den Anfang, auch bei Schumann ist alles häufig auf ein Thema aufgebaut, das wieder – oder immer wieder – zu sich zurückkommt. Hier ist ein Fall von Zeit zu finden, wo die Bewegung eher in einem Kreis konzipiert ist, bzw. sich um ein Zentrum herum legt. Diese Idee steht merkwürdig zwischen dem okzidentalen und dem orientalischen Modell, da zwar eine Bewegung da ist, die jedoch keine wirkliche Richtung hat. Gerade der Unterschied zwischen den „teleologischen“ Stücken Beethovens und dem ziellosen Umherwandern in Schuberts Musik zeigt diese unterschiedliche Konzeption. In der linearen, teleologischen Variante geht alles in eine Richtung und ist auf ein Ziel ausgerichtet, im anderen Falle streift die Musik ziellos umher oder bewegt sich im Kreis, das Erste ist eine Entwicklung mit Ziel, das Zweite eher eine Art musikalischen Flanierens, ein Bündel von zahlreichen Bewegungen, von denen keine sich als Hauptrichtung des ganzen Stückes etablieren könnte.⁵¹

Denkbar ist übrigens immer, dass sich verschiedene Parameter der Komposition in verschiedene Zeitmodelle einschreiben, so dass die Harmonik etwa kreisförmig, die Rhythmik statisch, aber die Melodik zielstrebig verläuft. Hier ist dann die Frage der Gesamtwirkung und der Bewertung der einzelnen Charakteristika interessant.

Zentral für die Analyse erscheint mir die Unterscheidung von der statischen Zeit – der Idee der Dauer – und der dramatischen Zeit – der Idee des linearen Verlaufs, wie sie

⁵¹ Interessant wäre übrigens hier auch die Überlegung, ob dieser Unterschied in der Behandlung der musikalischen Zeit, oder – wenn man so will – Richtungshaftigkeit einer der zentralen Unterschiede zwischen dem aufklärerischen Denken der klassischen Komponisten – allen voran Beethovens – bildet, im Vergleich zu einem romantischen Musik- und Weltverständnis.

in dem Grundmodell von „okzidentaler“ und „orientalischer“ Zeitideen von Grisey beschrieben wurde, sowie die Frage nach der Richtung; kreist die Bewegung – das heißt, sie bleibt im Ganzen statisch und bewegt sich in sich selbst – oder findet sich ein teleologisches Prinzip – das heißt, die Bewegung geht in eine bestimmte Richtung. Diese spezifische Zeitbehandlung weist oft über eine bloße innermusikalische Absicht hinaus und konstituiert in einem Stück auch dessen Bedeutung. Die statischen Augenblicke in den Symphonien Mahlers, wo die Bewegung wie angehalten erscheint, der dauernde Fluss in den Opern Wagners konstituieren eben auch die Sinnzusammenhänge der Werke und deren Semantik.

Grisey selbst nimmt gerade in der Zeitlichkeit von Musik deren metaphysisches Potential wahr: *„Mit Zeit befruchtet, ist die Musik mit jener Gewalt des Heiligen ausgestattet, von der Georges Bataille spricht, welche der Klang und sein Werden – vielleicht nur für einen Augenblick – beschwören und austreiben können.“*

Betrachten wir also kurz die „quatre chants“ im Lichte dieser Überlegungen. Folgt man Griseys Selbstaussage – ein bei Komponisten immer fragwürdiges Unterfangen – dann wird man vermuten, dass sich wohl meist das als „okzidental“ beschriebene Zeitmodell finden lässt. Das bedeutet, Dramaturgie, Entwicklung und musikalische Richtung müssten zu finden sein. Dies trifft bestimmt auf fast das ganze Stück zu. Das erste Lied beschreitet eine Entwicklung, in der Harmonik (absteigende Ganztonleiter als Grundtöne), und auch in der Form. Es hat eine Bogenform, die sich zu einem Höhepunkt aufschwingt und dann verklingt, allerdings stellt die Harmonik die Frage, ob diese Bewegung nicht im Kreis geht, denn der zweite Grundton, der dem letzten Grundton des Stückes folgen müsste, wäre wieder der Grundton des Beginns. Beim zweiten Lied ist eine Progression zwar festzustellen, wenn auch versteckter als im Ersten. Allerdings findet man auch in diesem einen formalen Höhepunkt, der zudem – betrachtet man die Zeitverhältnisse – am fast gleichen Punkt auftaucht, wie im ersten Lied (etwa nach $\frac{3}{4}$ der Dauer). Allerdings ist eine gewisse Statik in diesem Lied schwer zu leugnen – also auch hier die Frage, wie das wirkliche Bild der Zeitentwicklung aussieht. Das dritte Lied lässt sich wieder problemlos auf das okzidentale Zeitmodell beziehen. Es besteht aus vier großen Decrescendo-Bögen, die jedesmal den Weg von einem Akzent, der ein Klanggewebe in Bewegung setzt, bis zum komponierten Ausklang beschreiben. Dieses Lied ist wie ein viermaliges Ansetzen am gleichen Punkt, die Frage der Richtungshaftigkeit stellt sich also dergestalt, ob von einem Punkt aus sternförmig verschiedene Bereiche angesteuert würden, oder ob es eher ein viermaliger Versuch, das Gleiche zu sagen, darstellt. Das letzte Lied ist schließlich nur ein einziger Decrescendo-Bogen, der sich auch harmonisch nach chaotischem Beginn immer mehr einem reinen F-Spektrum annähert. Dieses Lied scheint sich als einziges ganz deutlich in ein „teleologisches“ Zeitbild einzuschreiben; interessant ist hier allerdings, dass es sich aus einem – von Grisey selbst so genannten – „falschen Zwischenspiel“ heraus entwickelt. Dann jedoch folgt die Berceuse, die weder in ihrer Harmonik, noch in ihrem formalen Verlauf in das erste Zeitmodell passt. Das kann man

fast schon mit dem Anfang hören, der schon kein richtiger Anfang ist. Die Berceuse setzt mit einem Schnitt ein, als würde man sie einfach mit einer willkürlichen Stelle anfangen lassen, als wäre schon vorher etwas gekommen, wie ein Geräusch, das man plötzlich anstellt. Sie endet auch entsprechend, als schnitte jemand die Musik einfach ab. Zwar finden harmonische Wechsel statt, die aber keine Richtung haben und eher wie Farbwechsel wirken. Weder gibt es bestimmte Höhepunkte noch eine sonstige dramatische Entwicklung.⁵² Das vierte Lied scheint also die klarste Gestaltung der Zeit zu haben, da allerdings mit der Berceuse, die noch zum vierten Lied gehört, am deutlichsten ein statisches Zeitbild komponiert wurde, während das Lied davor ein sehr deutlich richtungshaftes Stück ist, ist der Widerspruch um so wirkungsvoller und interessanter.

Ich möchte diese kurzen Vorüberlegungen hiermit abschließen und werde dann vielmehr im Rahmen der wirklichen Werkanalyse darauf zurückkommen. Es zeigt sich allerdings schon hier, dass die Zeitlichkeit zu einem Ausdrucksmoment des Inhaltlichen wird. Ich hoffe, es wird gelingen, diese Phänomene in der Analyse dann noch klarer zu deuten und am Notentext festmachen zu können.

⁵² Was die genaue Analyse dieser Entwicklungen betrifft, so findet sich diese in den Kapiteln zu den einzelnen Stücken, so dass die Nachweise am Notentext zu den hier aufgestellten Behauptungen daraus hervorgehen müssten.

Zur Ästhetik spektralen Komponierens im Hinblick auf die „quatre chants“

Gerard Griseys „quatre chants“ bezeichnen eine Schnittstelle zahlreicher ästhetischer Einflüsse. Einerseits sind sie das Produkt spektraler Ästhetik, zum anderen vertonen sie Texte und bedienen sich sprechender, fast expressionistischer Gesten. Formal sind sie beherrscht vom spektralen Prozessdenken, andererseits handelt es sich bei den „quatre chants“ um einen recht orthodox strukturierten Liederzyklus. Es treffen also mehrere Modelle aufeinander, die in diesem Zyklus verschmelzen oder auch in Widerspruch zueinander treten.

In den folgenden Betrachtungen möchte ich eine Ortsbestimmung der spektralen Ästhetik im historischen Vergleich und im Vergleich mit anderen ästhetischen Modellen versuchen, um so diese besondere Stellung der „quatre chants“ genauer bezeichnen zu können.

Komponieren im Schatten des Serialismus:

Unabhängig von der Tatsache, dass die Musikgeschichte stets mehr ist als eine lineare Entwicklung und vielmehr in einem Nebeneinander zahlreicher mehr oder minder verbundener Ästhetiken besteht, sind doch bestimmte Ästhetiken zeitweilig von solcher Bedeutung, dass sie die Diskussion über Musik beherrschen. Ein solches Phänomen ist sicherlich der Serialismus, wie er sich in der „Avantgarde“ von Darmstadt und Donaueschingen in den 50er und 60er Jahren ausprägt. Die serielle Ästhetik ist hinlänglich bekannt und wird hier nur kurz zusammengefasst werden. *„Nous n’ignorons pas que nous ne sommes pas encore arrivées à une cohérence inattaquable [...]. Mais il est impossible de ne pas constater que les exigences de la musique actuelle vont de partir avec certains courants de la mathématique ou de la philosophie contemporaine.“* (Pierre Boulez: „Au près et au loin“, Boulez 1954) Die Philosophie, von der Boulez spricht, ist der frühe Strukturalismus. Der Versuch, der hier fast parallel in der Musik sowie in verschiedenen Geisteswissenschaften stattfindet, ist der, Phänomene auf eine Ausgangsstruktur, die mathematisch herleitbar ist, zu beziehen. Man nimmt an, dass den Phänomenen ein Code zugrunde liegt, der zu finden sei. Die serielle Musik allerdings, im Gegensatz zur strukturalistischen Methode, die aus gegebenen Phänomenen den Code herauszulesen versucht – also mit einer Interpretation startet – versucht vielmehr, den Code gleich zugrunde zu legen. Während der Strukturalismus das menschliche Gestalten fast systematisch ausschließt, indem die einzelnen Äußerungen des Gestaltenden zurückgeführt werden in die

Struktur des Gestalteten, ist die Struktur in der seriellen Musik beinahe schon gewaltsam gesetzt und eben nicht abgeleitet.⁵³

Der Serialismus versucht damit ein Doppeltes: einerseits, musikalische Phänomene als Konsequenz einer immanenten Struktur, die auf einen mathematisch beschreibbaren Nenner gebracht werden kann, zu verstehen, aber zugleich dies eben nicht aus einem gegebenen Werk herauszulesen, sondern es Kraft der kompositorischen Logik in das Werk direkt einzuschreiben. Während die strukturalistische Analyse versucht, Strukturen aufzudecken, die unter der Oberfläche da sind, somit in letzter Konsequenz, den Menschen als handelndes Subjekt der Geschichte negiert,⁵⁴ will der Serialismus das Subjekt vielmehr in noch stärkerem Maße zum Herrn der Geschichte erklären, indem das Material komplett dem Willen des Komponisten unterworfen wird, der nicht nur die Strukturen aufdeckt, sondern sie vielmehr erschafft. Das bedeutet letzten Endes, dass die Struktur eine jeweilige vom Menschen geschaffene ist, die dieser bewusst, als handelndes Subjekt schafft.⁵⁵ Lachenmann schließt sich dieser aktiven Interpretation auch an und versteht im Rückblick den Serialismus als bewusstes Reinigen des musikalische Materials.

⁵³ In seinem kurzen Text über die ideengeschichtliche Einordnung des Serialismus und des Spektralismus schreibt Fabien Lévy im Bezug auf Texte von Lévi-Strauss und Umberto Eco, die die Unterschiede zwischen seriellem Komponieren und der strukturalen Methode aufzeigen: „...Lévi-Strauss reproche en particulier à la pensée sérielle son intellectualisme et y oppose « les couleurs du matérialisme » de la méthode spectrale. Umberto Eco réplique que la pensée sérielle cherche par essence à produire des réalités « structures savantes » alors que la pensée structuraliste étudie des « réalités structurales ». La seconde est une méthode d'analyse alors que la première est une méthode de création, ce qui la rend plus abrupte, plus monolithique et plus abstraite." ... „La pensée sérielle cherche donc à faire l'histoire alors que les méthodes structurales cherchent à étudier l'objet et à en tirer des constantes universelles." (vgl. „Tournant des années 70 – de la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception", Fabien Lévy in „Le temps de l'écoute – Gerard Grisey ou la beauté des ombres sonores" © L'Harmattan 2004 in Bezug auf Lévi-Strauss: „Le cru et le cuit" und Umberto Eco: „Pensée structurale et pensée sérielle")

⁵⁴ „Wird die Geschichte des Menschen mehr sein als eine Art gemeinsamer Modulation der Veränderungen in den Lebensbedingungen (Klimate, Fruchtbarkeit des Bodens, Anbauweisen, Erschließung der Reichtümer), der Transformationen der Ökonomie (und infolgedessen der Gesellschaft und der Institutionen) und der Aufeinanderfolge der Formen und Gebrauchsweisen der Sprache? Dann aber ist der Mensch nicht selber historisch: die Zeit kommt ihm von woanders her als von ihm selbst..." „Der Mensch hat keine Geschichte mehr oder vielmehr: da er spricht, arbeitet und lebt, findet er sich in seinem eigentlichen Sein völlig mit Geschichten verflochten, die ihm weder völlig homogen noch untergeordnet sind." so schreibt Foucault in Die Ordnung der Dinge (Foucault: „Les mots et les choses" © Gallimard 1966, dt. „Die Ordnung der Dinge" © Suhrkamp 1974), vgl. dazu auch Lévi-Strauss bzw. Lacan.

⁵⁵ Sicher nicht zufällig kann man hier eine Verbindung zu einer politischen Überzeugung sehen, die vor allem idealtypisch in den Studentenprotesten 68 zu finden war, dass man, da man nun die Strukturen der Geschichte verstanden zu haben glaubte, der Ansicht war, man könnte nun auch endgültig zum handelnden Subjekt der Geschichte werden. Eine Art Gleichsetzung von rezeptiver Analyse mit produktivem Hervorbringen, als bedeute das Erkennen von Strukturgesetzen im Vergangenen das Erschaffen richtiger Strukturen für das Kommende.

Dazu passt, dass der Serialismus und dessen Umfeld eine starke Affinität zur Idee eines Fortschritts hatten. Dabei stand natürlich lediglich der des Materials im Vordergrund, da nur dieses mit den seriellen Methoden erfasst werden konnte.⁵⁶ Der Glaube an das geplante Bestimmen der Struktur und der Glaube, dieses könnte rational geschehen, hatte also zur Folge, dass man den Fortschritt nicht nur suchte, sondern sogar glaubte, er könne bestimmt werden, man könne also Regressives von Progressivem unterscheiden – also: das Neue bzw. Andere wäre im Voraus definierbar.⁵⁷ (Zweifellos ist diese Idee absurd, da ja das bestimmende Merkmal der Hervorbringung des Neuen das ist, dass es im Vornherein eben noch nicht bestimmt werden kann, das definierende Merkmal des Neuen ist seine Unvorhersehbarkeit.⁵⁸)

Man kann also eine Unterscheidung zwischen dem rezeptiven Erklären vorgefundener Tatsachen durch strukturelle Methoden und dem Anspruch, diese Strukturen von vornherein zu schaffen, machen. Letztere Idee könnte als modernistisch bezeichnet werden, Erstere hat nicht direkt einen aktiven Begriff von gestaltbarem Fortschritt (sie ist eher strukturalistisch). Der Unterschied ist der zwischen einem normativen (modernistischen) und einem rekonstruktiven Denken. Es wird noch deutlich werden, wie gerade das postserielle Denken sich wieder der Nachzeichnung und der rezeptiven, bzw. rekonstruktiven Aneignung bestehender Strukturen als Ausgangspunkt einer Ästhetik annimmt.

Als die direkte Reaktion auf serielles Komponieren wird allgemein gerne die Aleatorik ins Feld geführt. Tatsächlich ist in der Musik von Cage ein beinahe schon genau negatives Bild der seriellen Determiniertheit zu finden. Dennoch bleibt sie in gewisser Weise als Gegenbild auf den Serialismus bezogen. Wie Ligeti richtig feststellt, sind

⁵⁶ „La primauté de la théorie sur la pratique implique également la notion de « recherche musicale », liée à celle de progrès.“ („Tournant des années 70 – de la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception“ Fabien Lévy in „Le temps de l’écoute – Gerard Grisey ou la beauté des ombres sonores“ © L’Harmattan 2004)

⁵⁷ Diese Überlegungen mögen überspitzt klingen, aber die Erfahrung vor allem der Musikkritik in Darmstadt und Donaueschingen zeigt, dass der Glaube daran, man könnte tatsächlich vor dem Erscheinen des Neuen sagen, wie es sein sollte, oder zumindest wie es nicht sein könne, nach wie vor weit verbreitet ist und die Tatsache, dass eine im Rückblick eindeutig „progressive“ Richtung wie die „Neue Einfachheit“ zunächst als regressiv betrachtet wurde (und zum Teil auch nach wie vor wird), macht diese Tendenz deutlich.

⁵⁸ Ulrich Oevermann macht diese Frage des Neuen zum Anfang seiner Überlegungen zur Theorie künstlerischen Handelns: „Wir haben es hier mit einem Problem zu tun, das der allgemeinen Klasse von Problemen der Erklärung des Neuen zuzurechnen ist. Neues ist dadurch bestimmt, daß es unerwartet und unvorhersehbar ist. Neues, das sich, wie die Betriebswirte sich notorisch die Innovation vorstellen (nicht nur die Betriebswirte, leider, noch notorischer sind Kulturfunktionäre...), planen und rational vorhersagen läßt, ist in dem Maße, in dem dieses Kriterium tatsächlich erfüllte, immer schon bekannt und routinisiert. Ist es dann überhaupt möglich, die Entstehung von Neuem erfahrungswissenschaftlich zu erklären?“

Unabhängig, ob es dann im Nachhinein analysiert werden kann, muss als Konsequenz in jedem Fall festgestellt werden, dass das Neue nicht zu planen noch vorher zu definieren ist.

auch im Klangbild von ganz errechneten und ganz „ausgewürfelten“ Partituren kaum klangliche Unterschiede. Der totalen Planung folgt der totale Zufall, in seiner Totalität noch Teil der seriellen Ästhetik. Im aleatorischen Komponieren findet das rezeptive Verhalten noch keine positive Bestimmung, da es bei der Rezeption stehen bleibt und noch nicht zur Rekonstruktion wird; es bleibt nur Gegenbild, das Material wird in seiner ihm eigenen Strukturlogik nicht wirklich ernst genommen, es wird vielmehr gänzlich ignoriert, da das klangliche Ergebnis von zweitrangiger Bedeutung ist (eine Haltung, die es ebenfalls mit einem auf die Spitze getriebenen Serialismus teilt). Die kompositorischen Prinzipien bleiben von außen an das Material angelegt und sind nicht aus ihm immanent hervorgegangen.⁵⁹

Nach dem Serialismus, Wechsel der ästhetischen Positionen:

Während der Serialismus – trotz vorhandener kleiner nationaler Unterschiede – doch als europäische Strömung verstanden werden konnte (mit Auswirkungen bis in die Vereinigten Staaten) – und sich auch selbst durchaus universalistisch verstand, sind die ihm folgenden Ästhetiken eher national begrenzt gewesen. Sicher ist das mit ein Grund, weshalb so parallel verlaufende Strömungen wie der Spektralismus und die „Neue Einfachheit“⁶⁰ nie direkt in Zusammenhang gebracht wurden.

Die Übereinstimmungen in den Ausgangspositionen sind erstaunlich, aber lassen wir einige Protagonisten selbst zu Wort kommen. Folgt man nämlich den Beschreibungen der kompositorischen Arbeit so z.B. stellvertretend für die anderen bei Rihm und Grisey, so stößt man auf Aussagen wie diese: *„Jede Arbeit in ihrer Eigendynamik schafft sich ihre Vorgänge selbst und neu durch den, der ihr folgt, sie verfolgt,“* oder *„So bekommt das Handwerk etwas Organisches zurück, es muß das Organ des Künstlers gewesen sein“* am besten vielleicht: *„Indem der Komponist die Energie eines musikalischen Augenblicks in und an sich selbst erfährt, indem er sich in diesem Augenblick befindet und dessen Tendenz wahrnimmt, also so etwas wie den ‚Willen des Materials‘, dessen Wachstumsenergie, vage vernimmt, indem der Komponist also diese scheinbare Selbstaufgabe vollzieht, komponiert er erst“*, – soweit Rihm (man könnte vermutlich noch mehr solche Zitate finden); bei Grisey klingt es etwas

⁵⁹ „...auch das von Cage lancierte Zufallsprinzip blieb so ichfremd wie sein scheinbares Gegenteil, das serielle, ... Der reine Zufall bricht zwar die sture ausweglose Notwendigkeit, aber ist dem lebendigen Gehör so äußerlich wie diese. Cage hat einmal folgerichtig formuliert, wenn man Webern höre, so höre man immer nur Webern, aber man wolle in Wahrheit nicht ihn hören, sondern den Ton. Damit verfißt er ebenso eine fast physikalische, dinghafte Objektivität, wie die der seriellen Musik es war.“ (Theodor W. Adorno: „Impromptus“, daraus: „Schwierigkeiten I – beim Komponieren“ in Adorno ges. Werke Bd. 17, musikalische Schriften IV © Suhrkamp 1982)

⁶⁰ ich benutze diesen Begriff der „Einfachheit“ halber, er hat den Vorteil, dass jeder weiß, welche Komponisten gemeint sind, und das, obwohl keiner von ihnen je dazugehört hat (ein ganz erstaunliches Phänomen) – außerdem: wenn schon die Protagonisten von damals keinen passenderen Begriff gefunden haben, möchte ich jetzt auch keinen suchen müssen, ich werde den Begriff aber in Anführungszeichen setzen.

wissenschaftlicher und abstrakter: *„Es ist mir nicht länger möglich, die Töne als festgesetzte und untereinander permutierbare Objekte aufzufassen. Sie erscheinen mir eher wie Bündelungen zeitlich gerichteter Kräfte. Diese Kräfte – ich verwende diesen 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 Transformation ihrer Energie.“*; – das alles hört sich vielleicht inhaltlich im Grunde so verschieden nicht an...

Was also gefordert wird, ist ein Folgen der Eigenenergie und der Eigendynamik der Klänge oder der Musik. Wir finden eine rekonstruktive Haltung, die nicht etwa – wie absurderweise immer von der „Neuen Einfachheit“ gesagt wurde – die Betonung auf dem kompositorischen Subjekt, als einem sich seine Realität schaffenden, legt – wie noch im Serialismus – sondern der Musik und den Klängen selbst wird Individualität zugebilligt. Die Klänge werden zu den Individuen der Komposition, deren Eigenkräfte zunächst respektiert werden müssen. Dem radikalen Anspruch der Serialisten, das Neue, die Musik eigenmächtig zu erschaffen, wird eine Zurücknahme des subjektiven Elements entgegengesetzt.⁶¹

Der Unterschied, den die jeweiligen kompositorischen Ergebnisse haben, ist folglich nicht eigentlich in der grundsätzlichen Haltung und Kompositionsweise zu suchen, sondern einfach und einzig in der Definition des musikalischen Materials. In der spektralen Musik ist das Material physikalisch-akustisch definiert, in der „neuen Einfachheit“ historisch-kulturell.

Man könnte zwar aus dieser Materialdefinition schließen, dass die spektrale Methode doch – bei allen Unterschieden zum Serialismus – dessen enge Verbindung mit einer „Wissenschaftlichkeit“ ebenfalls sucht. Das ist zunächst richtig, führt jedoch in die falsche Richtung, denn während die seriellen Komponisten die Musik verobjektivieren wollten, das heißt Musik auf der Basis wissenschaftlicher oder besser mathematischer Strukturen zu denken versuchten, basiert der Spektralismus auf dem Gegenteil: naturwissenschaftliche Phänomene werden sozusagen subjektiviert, aus dem Klang wird ein Lebewesen, das eigenen Gesetzen folgt, die „Wissenschaft“ und die Physik

⁶¹ Tatsächlich ist es daher gänzlich unverständlich, wie man der „Neuen Einfachheit“ jemals ungezügelter Subjektivismus vorwerfen konnte. Ebenso, wie dies mit der Bezeichnung der „Neoromantik“ versucht wurde auszudrücken. Ein gleich doppeltes Missverständnis (siehe hierzu auch das Kapitel über Form), da ja gerade die Theorie der Romantik (vor allem der Frühromantik) dem Subjektivismus – der wohl eher in den „Sturm und Drang“ gehört – eine völlige Absage erteilte (dazu Novalis: *„Echte Kunstpoesie ist bezahlbar“ ... „Kunst ... ist mechanisch“ ... „Der Sitz der eigentlichen Kunst ist lediglich im Verstande“* – zitiert nach Walter Benjamin: der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in Walter Benjamin ges. Werke Bd. I / I © Suhrkamp 1974) Am deutlichsten hat sich von Bose gegen subjektivistische Tendenzen gewehrt und forderte in einem Interview, dass alle Dinge wie persönlicher Stil, Handschrift endlich verschwinden sollten zugunsten eines kompositorischen Ansatzes, der seine Inspiration aus der ganzen Wirklichkeit bezieht und sich nicht auf Inseln zurückzieht. (vgl. Pauseninterview des bayrischen Rundfunks mit Hans-Jürgen von Bose anlässlich des live Mitschnitts der Uraufführung von „Schlachthof 5“ in München)

der Klänge wird auf der Basis musikalischer Strukturen gedacht. Die Poetik spektraler Musik kommt ganz wesentlich aus dieser Art der Naturmystik.⁶²

Die Abkehr vom Serialismus hat also ein gewisses Charakteristikum, das in der Haltung dem musikalischen Material gegenüber liegt. Im Gegensatz zur modernistischen Ästhetik der Serialisten, versuchen ihre Nachfolger dem Material, das sie verwenden, eher zuzuhören. Die Musik wird „objektiver“, weniger „gemacht“. Die Betonung wird auf den Vorgang des Entstehens gelegt, im Falle des Spektralismus, dem Werden und Vergehen des Klanges selbst, in der „Neuen Einfachheit“ dem künstlerischen Handeln und den historisch kulturellen Konnotationen, die das Material selbst hat und die zum Sprechen gebracht werden.

Hier ließe sich eine moderne (normative) und eine postmoderne (rekonstruktive) Haltung unterscheiden. Die moderne Haltung der seriellen Methode kennzeichnet der Wille, die Wirklichkeit zu erschaffen, die postmoderne Haltung der folgenden Komponistengeneration ist eine der „Wirklichkeit“ gegenüber demütigere Haltung, die den Phänomenen zu folgen versucht. Weniger geht es also um Bewertung im Sinne der Realisation einer kompositionstechnischen Doktrin, sondern zunächst um das Verstehen der klanglichen Realitäten selbst.

Diese Haltung ist also eine grundsätzlich unideologische. Sie gibt Raum für Mannigfaltigkeiten und Unterschiede (schon allein die Unterschiedlichkeit von Spektralismus und „Neuer Einfachheit“ deuten darauf hin).

Ungleiche Brüder: Spektralismus und „Neue Einfachheit“

„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, die Astrologie oder die Akupunktur.“ (Gerard Grisey: „La musique: le devenir des sons, in *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?* Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band XIX, Mainz 1984)

Dieses Zitat dient eindeutig der Abgrenzung, ebenso wie diese Aussage: *„Wir erleben, wie sich die Liebhaber des Vergangenen zu einer Parade versammeln: Apostel der neuen Einfachheit, einfältige Expressionisten oder modehörige Kleinmeister [...] So sei jedem sein Weg zurück gegönnt: gestern war es noch der Primitivismus, heute ist es die aggressive Nostalgie. Für uns hingegen ist der Weg deutlich vorgezeichnet: kompositorische Disziplin, Mut zum künstlich Gemachten, entschiedener Rationalismus. Nur auf diesem Wege verwandeln sich die Träume in schöpferische Impulse.“* (Hugues Dufourt im Beiheft zur LP von Tristan Murail: „Mémoire/Erosion“ – „Ethers“ – „C'est un jardin secret...“ Sappho S 003).

⁶² Am deutlichsten ist diese Tendenz bei Tristan Murail, der die Natur selbst sprechen lassen will. Schon die Titel machen das deutlich, so z.B.: „Serendib“, „L'esprit des dunes“, „Ethers“, „Vues aériennes“, „Sable“, etc.

Wo ästhetische Differenzen nur mäßig groß sind, ist die Abgrenzung um so deutlicher. Wie ja zu Beginn festgestellt, scheint eine grundsätzliche Übereinstimmung zwischen den Komponisten der „musique spectrale“ und denen der „Neuen Einfachheit“ zu herrschen, was den Umgang mit musikalischem Material angeht. Auch die jeweilige Kritik am Serialismus geht von den gleichen Hauptkritikpunkten aus. Der ästhetische Unterschied liegt damit in der Interpretation des Materials selbst. Die Idee der Spektralist, das Material radikal nach seinen eigenen akustischen Gesetzmäßigkeiten zu definieren, gibt dieser Richtung eine Art „wissenschaftlicher“ Selbstabsicherung. Der Musik wird so eine Selbstgenügsamkeit zurückgegeben, ein nur akustisch definiertes Material gaukelt eine Situation vor, in der angeblich der Klang selber spreche und nicht der Komponist. Zudem erschafft sich diese Ästhetik eine Situation, in der auf jegliche andere Konnotationen des verwendeten Materials – zum Teil sogar sehr bewusst – keine Rücksicht mehr genommen wird.⁶³

Nun ist durchaus jedoch nicht gewährleistet, dass Musik (und darum – und nicht um Klang – scheint es Grisey ja auch maßgeblich zu gehen, wenn man seine Bemerkung am Anfang dieses Absatzes liest) notwendigerweise und einzig sich nur aus den akustischen Gesetzen des Klanges ergibt. Viele Aussagen der Komponisten der spektralen Musik begeben sich allzusehr in die Gefahr, akustische Analyse und Musik einfach in Eines zu setzen und verlieren hierbei mitunter die Unterscheidung zwischen Klang als natürlichem Phänomen und Musik als kulturellem, von Menschen erschaffenen. Musik ist gemacht (wie Dufourt richtig feststellt) und kulturell bzw. historisch vermittelt.⁶⁴ Die Betonung auf rein physikalische und akustische Prozesse – so wichtig und unverzichtbar ihre Analyse und Kenntnis auch sein mag – verdeckt die Sicht auf all das, was Musik sonst noch ist. Die Idee des Klanges als Organismus verdeckt zudem die Manipulationen, die notwendig sind, um aus der Analyse und der Erforschung der Eigenheiten eines Klanges Musik zu machen.⁶⁵

Entsprechend sind auch viele der Kritikpunkte, die von deutscher Seite dem Spektralismus entgegengebracht werden, die, dass seine musikalische Sprache letztlich bei der musikalischen Grundlagenforschung stehenbleibe und Musik sich nur noch darauf beschränke, dass Bewegungen langsamer oder schnell sein könnten, dass

⁶³ Grisey schreibt: „[nachdem er verschiedene Komponisten, die er schätzt aufgezählt hat]: Jede Ähnlichkeit zwischen den Klängen, die ich verwende und jenen, die man bei den obengenannten Autoren finden kann, ist mit Wissen und Willen unbewusst.“ (Gerard Grisey: „Zur Entstehung des Klanges...“ aus Darmstädter Beiträge der 29. Internationalen Ferienkurse für neue Musik, 30.7. bis 15. 8.1978).

⁶⁴ Es ist übrigens, ein interessantes Phänomen, dass die Betonung auf akustischen Gesetzmäßigkeiten in Frankreich zur Tradition gehört, im Gegensatz zu Deutschland, wo die musiktheoretisch- formale Vermittlung eine große Rolle spielt (motivische Arbeit, etc.). Der Bezug zu akustischen Gesetzen findet sich schon in den Überlegungen von Lully, dann wieder bei Berlioz und natürlich bei Debussy.

⁶⁵ Zur Kritik dieser Einseitigkeit siehe auch Peter Niklas Wilson: „Unterwegs zu einer ‚Ökologie der Klänge‘“, daraus: „Partiels und die Idee einer Ökologie der Klänge“

es laute und leise, harmonische und inharmonische Klänge gibt, etc. und dies dann eben vorzuführen. Zweifellos hat die gegenseitige Abgrenzung und ästhetische Positionierung dazu beigetragen, diese Klischees so weiterzutragen. Zudem man auch den deutschen Komponisten sicher Technikfeindlichkeit und eine erstaunliche Resistenz dagegen bescheinigen muss, dass auch eine wissenschaftliche, akustische Analyse ästhetische Konsequenzen haben kann, die sich in einer bestimmten Kompositionsweise niederschlagen. Interessant ist nebenbei auch die Tatsache, dass viele kritische Äußerungen gegenüber dem Spektralismus sich haargenau so anhören, wie jene Vorbehalte, die man dem Impressionismus von deutscher Seite damals entgegengebracht hat.⁶⁶

Die Betonung des Spektralismus, sich nur mit dem Klang und sonst mit nichts zu beschäftigen, ist eine Vereinfachung der eigenen Ästhetik, der die meisten Stücke widersprechen. Murails naturmystische Wüstenstücke, ebenso wie die Musik Griseys, spielen mit Konnotationen und traditionellen Gesten. Am deutlichsten ist das ganz sicher in den „quatre chants“. Trauermarschgesten werden aufgegriffen, Wiegenliedrhythmen, etc.

In gewisser Weise lässt sich anhand der „quatre chants“ zeigen, wie solche kontrollierten Prozesse, die die spektrale Musik kennzeichnen, aus ihrer Selbstbezüglichkeit heraustreten und zu sprechen beginnen. Die „quatre chants“ positionieren sich zwischen den in „Neuer Einfachheit“ und Spektralismus aufgestellten Extremen (wobei natürlich immer gilt, dass keine der beiden Richtungen jemals die eigenen Extrempositionen rein ausgeführt hätte). Obwohl sie auf strengen organisatorischen Prinzipien beruhen, die sich aus der Vorstellung des Klanges als eigendynamische Kraft herleiten, versucht Grisey in diesen Stücken die kulturellen, inhaltlichen Implikationen mitzudenken.

Spektrale Musik und Textvertonung

Die Verwendung von Text in einer Komposition hat ganz beträchtliche Auswirkungen auf die musikalische Struktur. Während bei absoluter Musik eine Eigenlogik der musikalischen Prozesse (wie immer diese auch aussehen) postuliert werden kann, verändert die Anwesenheit von Text die Interpretation des Erklingenden. Text – das heißt Sprache als Träger semantischer Inhalte – verwandelt das musikalische Material allein durch sein Vorhandensein selbst in einen Träger semantischer Inhalte. Ein bestimmtes Motiv, ein Klang, ein Rhythmus, kann (im schlimmsten Fall) im Rahmen absoluter Musik als abstrakte Struktur wahrgenommen werden, die nicht unbedingt – über ihre Funktion in der Logik des Stückes hinaus – etwas meint oder bedeutet. Wenn man jedoch das gleiche Motiv, den Klang, den Rhythmus mit Text kombiniert, so erhält

⁶⁶ Vgl. dazu zahlreiche Bemerkungen von Adorno oder Richard Strauss' Reaktion auf „Pelléas et Mélisande“.

dieses musikalische Moment sofort eine semantische Konnotation, die zwar nichts eindeutig Benennbares sagt, aber durch den Bezug zum Text etwas meint, also eine Bedeutung erhält.⁶⁷

Die entstehenden Bedeutungszusammenhänge sind unendlich kompliziert und man hat sich im 20. Jahrhundert – vermutlich deshalb – eher mit Scheinfragen beschäftigt wie, ob die Musik den Text in Oper oder Lied verdoppelt, deshalb eines von beiden unnütz sei, ob die Musik in ihrer strukturellen Logik rein sein solle und so weiter – wir wollen uns den Rest schenken – statt die Wirkungsweisen dieser Bedeutungszusammenhänge zu ergründen, wie es mir überhaupt so vorkommt, als wäre die Frage nach dem Sprachcharakter von Musik im 20. Jahrhundert eher vernachlässigt worden, – zumindest von Seiten so mancher Komponisten findet man beträchtliches Mißtrauen gegen einen „Erzählton“.

Das semantische Verstehen, der Sprachcharakter von Musik muß sich natürlich nicht notwendigerweise bei jeder Art von Textverwendung einstellen. Außerdem ist es ja auch durchaus so, dass eine musikalische Phrase semantische Konnotation erhält, aufgrund der Assoziationen, die sie auslöst und vor allem auf Grund ihrer Beziehung zu Tradition (man könnte hier zum Beispiel auf Killmayer verweisen, dessen Musik deutlich erzählerisch wirkt, da sie auf Tradition und bereits Bekanntes verweist).

Allerdings kann man wohl behaupten, dass wenn jemand Text vertont, also semantische Inhalte mit musikalischen Strukturen kombiniert, im Grunde schon vorausgesetzt wird, dass Musik den Text kommentieren und reflektieren könne und man somit der Musik Sprachcharakter zubilligt.

Es gilt also eigentlich zwei grundsätzlich verschiedene Ästhetiken zu unterscheiden: die Eine – nennen wir sie vorläufig eine absolutmusikalische Haltung – versteht ihr Material nur im Hinblick auf die Struktur der Komposition; die Andere – nennen wir sie vielleicht erstmal semantische Haltung – begreift das Material so, dass es auf andere Sinnzusammenhänge (im Endeffekt vor allem historisch-kulturelles Vorverständnis) verweist. Es ist also deutlich zu ersehen, dass Textvertonung bei Liedern, Opern, usw. auf einem Materialverständnis basiert, das man in der Ästhetik der „Neuen Einfachheit“ findet, während der Spektralismus in seiner reinen Form letztlich eine absolutmusikalische Haltung einnimmt.

Eine absolutmusikalische Haltung läßt Textvertonung im Grunde strukturell kaum zu, es sei denn nur als klangliches Material, die zweite Haltung eignet sich hervorragend zur Textvertonung, da sie kommentierend und assoziativ mit dessen Semantik umgehen kann. Auch kann man sagen, dass die erste Haltung – im Gegensatz zur

⁶⁷ Bevor ich dieses Thema weiter zu umreißen versuche, möchte ich jedoch zunächst kurz die Art der kompositorischen Arbeit mit Text, von der ich hier sprechen möchte, von einem Textumgang trennen, bei welchem der Text lediglich als klangliches Material benutzt und zerlegt wird und der Inhalt dann höchstens noch als Subtext aus dem im Normalfall enorm umfangreichen Programmheft zu entnehmen ist. Bei dieser Art Textumgang entsteht im Grunde absolute Musik.

zweiten – ihr Material als unhistorisch bzw. nicht kulturell vorgeprägt begreift und versucht, das Material auf allgemeine Grundlagen, die nicht von Tradition durchdrungen sind, zurückzuführen, da Tradition die Strukturen ja immer „semantisieren“ würde.

Es ist aus dem vorher Festgestellten wohl schon deutlich geworden, dass der Spektralismus – zumindest in seiner „reinen“ Form – der Prototyp einer absolutmusikalischen Haltung ist. Im Grunde ist die spektrale Ästhetik fast schon ein Extremfall dieser Haltung, denn selbst die Definition der „tönend bewegten Form“ ging nicht so weit zu sagen, dass es bei Musik um nichts als nur den Klang selbst gehe, womit dieser im spektralen Denken noch zu einer der Form vorgelagerten Instanz wird. Versucht wird, sogar die Form noch aus den dem Klang eigenen Gesetzen zu gewinnen (wobei hier erst einmal dahingestellt bleiben soll, ob der Zugang durch akustische Analysen tatsächlich so einfach mit dem Wesen des Klanges in eins zu setzen wäre). Jeder „außermusikalische“ Zugang wird vermieden – wobei auch hier die Frage bleibt, ob ein „semantisches“ Materialverständnis nun gerade außermusikalisch ist – um eine Selbstgenügsamkeit des Materials zu erreichen, eine Art Reinheit. Es ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich, dass sich in den Werken spektraler Komponisten kaum Textvertonungen finden, während die Komponisten der „Neuen Einfachheit“ (die sicher teilweise als Prototyp der semantischen Haltung verstanden werden kann) zahlreiche Opern und Liederzyklen geschrieben haben.⁶⁸

Nun sind jedoch die „quatre chants“ ein Liederzyklus und schon seine ambitionierte Text- und Themenwahl verbieten es fast, mit dem Gedanken zu spielen, dass der Text hier nicht Träger von Inhalten sein soll. Was Grisey versucht, ist auf der Basis des spektralen Denkens die durch die Reinheit der Methode zunächst ausgeblendete Inhaltlichkeit erneut einzufangen. Man kann diese Tendenz fast schon an den Titeln seiner Werke ablesen: hatten die ersten Werke noch Titel, die sich jeweils nur auf die Machart der Stücke bezog – auf ihre absolutmusikalische Struktur (z.B. besonders in „Les Espaces acoustiques“) – so finden sich in den späteren Stücken viele, deren Titel auf außermusikalisches verweist (z.B. „Le noir de l'étoile“, „Anoubis et Nout“, „Stèle“, etc.)⁶⁹, es scheint fast, als hätte die frühe Reinheitsästhetik Grisey nur dazu gedient, quasi experimentell neue Möglichkeiten zu finden, die dann erst später musikalisch ausgenutzt wurden.

⁶⁸ Murail äußerte mir gegenüber sehr deutlich, dass er sich höchstens die Vertonung lateinischer Texte vorstellen könnte (wie in seinen „sept Paroles de Christ en Croix“), da der Text hier nur akustisches Material ist.

⁶⁹ Einen Sonderfall bilden die Stücke, die sich mit Zeit beschäftigen, da Zeit zweifellos sowohl innermusikalische Implikationen hat und in der akustischen Analyse von Klang wichtig ist, aber bei Grisey auch stets in umfassenderem Sinn gesehen wird, als existentielle Kategorie. Auf die Frage der Zeit wird allerdings später noch ausführlicher einzugehen sein.

Zusammenfassung:

Die „quatre chants“ versuchen eine Überschreitung in vielerlei Hinsicht. Im Rahmen ihrer musikgeschichtlichen und ästhetischen Positionierung wurde deutlich, dass viele Einflüsse zusammenkommen. Interessant ist hier vor allem das Spannungsfeld zwischen einem Denken, das von Musik absolute strukturelle und kompositionsästhetische Immanenz verlangt, aber auf der anderen Seite eindeutig auf der Suche nach Ausdruck und Inhaltlichkeit ist, ohne dabei die Kompositionsweise grundsätzlich zu verändern. Vielleicht ist die Schwelle, die im Titel angesprochen ist, auch hier zu suchen (lässt man einmal die metaphysischen Implikationen außen vor).

Es wird also zu zeigen sein, wie sich dieses Spannungsfeld in der Musik niederschlägt, bzw. ob diese Verbindung tatsächlich ein stimmiges Ganzes ergibt, oder ob zwischen der Inhaltlichkeit und der formalen Strenge ein Widerspruch entsteht.

Zudem wird zu zeigen sein, wie die rekonstruktive Haltung, die meiner Meinung nach den Komponisten nach dem Serialismus zum ästhetischen Konzept wurde, sich in den „quatre chants“ niederschlägt. Dies ist letztlich eine Frage nach der eigenen Inhaltlichkeit dieses Zyklus, die Frage, wie sich dieses Werk am Ende des 20. Jh. positioniert.

In jedem Fall sind die „quatre chants“ ein interessantes Experiment, das in seiner Zwischenstellung sowohl dazu beitragen könnte, verschiedene Gegensätzlichkeiten aufzulösen und vielleicht ein etwas umfassenderes Bild dessen zu geben, was Komponieren alles vereinen könnte oder müsste, um das Phänomen der Musik in seinen ganzen verschiedenen Facetten darzustellen, als auch dazu, die Frage aufzuwerfen, wie eine Musik, die sich sowohl als immanent stimmiges Gebilde präsentiert als auch Inhalte zu vermitteln sucht, mehr sein könnte als nur ein innermusikalischer Diskurs.

Gesamtform und Instrumentation, Die Dramaturgie eines Liederzyklus

Zur Form der „quatre chants“ als Liederzyklus:

Die „quatre chants“ sind als Zyklus von vier Liedern mit einem Nachspiel konzipiert. Alle Lieder sind durch sogenannte Zwischenspiele – „Interludes“ – verbunden. Dem Zyklus geht ein Vorspiel – „Prélude“ – voraus. Es gibt also keine Pause zwischen den nummerierten vier einzelnen Stücken. Einzige Ausnahme ist die abschließende Berceuse, die durch eine lange Pause, in der die Instrumentalisten reglos sitzen sollen (eine vielleicht etwas platte Visualisierung der Textstelle, die dort von der Rückverwandlung der Menschen in Ton spricht) vom vorigen Lied getrennt wird. Interessant ist hier, dass die Berceuse musikalisch deutlich abgesetzt ist, aber den Text des vorigen Liedes fortsetzt und in der Partitur auch nicht als eigenständiges Stück behandelt wird. Da sie allerdings weder das musikalische Material des vorherigen Liedes, noch – und das scheint das Wichtigste – die Zeitbehandlung der vorherigen Lieder teilt – alle Lieder sind direktional in ihrer zeitlichen Struktur, sie bewegen sich in eine Richtung, durchlaufen Prozesse von A nach B – , hat nur die Berceuse eine statische Struktur, die Zeit erscheint kreisförmig, was für Grisey ungewöhnlich ist⁷⁰. Ich werde auf die Frage der Zeit allerdings noch später an verschiedenen Stellen zu sprechen kommen. Alles in allem steht die Berceuse außerhalb des Zyklus, man könnte fast von vier Liedern mit einem Nachspiel sprechen (was ja auch der Logik der Vor- und Zwischenspiele entsprechen würde). Sie hat wohl eine ähnliche Funktion wie die Nachspiele, die wir aus Schumann Liederzyklen kennen (so am Ende von „Dichterliebe“ oder von „Frauenliebe und Leben“), in denen durch die Musik dem Text noch eine Dimension hinzugefügt wird, die manchmal den Sinn des ganzen Zyklus neu beleuchtet.⁷¹

Die Zwischenspiele sind auffällig, da sie nicht die Charakteristika von Zwischenspielen aufweisen. Sie verbinden die Lieder nicht, sie überbrücken nur die Pausen durch

⁷⁰ Grisey unterscheidet zwei Arten der Zeitbehandlung (siehe dazu auch vor allem das Kapitel über Zeit): „Il semble qu’il y ait deux types d’appréhension du temps: l’un directionnel, c’est le temps irréversible de la biologie, de l’histoire, du drame, le temps ‘occidental’ ; l’autre non directionnel, c’est le temps de l’inconscient et des psychotropes, l’éternel présent de la contemplation, le temps ‘oriental’. La musique que j’écris s’inscrit résolument et consciemment dans le premier type d’appréhension.“ In den „quatre chants“ findet man das erste abendländische Modell (in bestimmten Ausprägungen, auf die noch einzugehen sein wird) in allen vier Liedern, die Berceuse allerdings bewegt sich eher in dem von Grisey als ‚orientalisch‘ bezeichneten Modell.

⁷¹ Im Falle von Dichterliebe drückt der hoffnungsvolle, sehnsuchtsvolle Tonfall des Nachspiels fast das Gegenteil des Textes aus. Man hat den Eindruck, der Zyklus als Ganzer wird auf eine Traumebene gehoben. Die Aufhebung der Liebeserfahrung in der Dichtung wird so zum Thema.

Klangerzeugung. Abgesehen vom letzten Zwischenspiel – als falsches Zwischenspiel bezeichnet – leiten sie die Lieder nicht ein. Viel eher zeigen sie eine Art klanglichen Aggregatzustand, ein weißes Rauschen an. Letzten Endes sind die Zwischenspiele eher komponierte Stille als wirkliche musikalische Zwischenspiele (wir finden die gleiche Idee, die Stille hörbar zu machen in „Ethers“ von Tristan Murail).

Die Lieder sind jeweils um einen Themenkomplex des Todes angeordnet, wobei deren Folge höchstensfalls in der Subjektivität des Komponisten als sinnvolle Anordnung oder Dramaturgie erscheinen kann, sonst jedoch als einfache Folge von Aspekten gelten muss, in der das letzte Lied, das eine Textstelle aus dem Gilgamesch-Epos zum Ausgangspunkt nimmt, seine Stellung wohl vor allem den dramatischen Möglichkeiten verdankt, die der Text bietet. Die Lieder beschäftigen sich in der folgenden Sequenz mit dem „Tod des Engels“; dem Tod der Zivilisation“; dem „Tod der Stimme“ und zu guter Letzt natürlich dem „Tod der Menschheit bzw. Menschlichkeit“ (je nachdem, wie „humanité“ übersetzt wird).

Der gesamte Zyklus ist in etwa bogenförmig entwickelt. Während die ersten beiden Lieder eher als dramatische Steigerungen mit einer Klimax im letzten Drittel komponiert sind, beschreiben die Lieder drei und vier Decrescendo-Bögen. Das vierte Lied ist im Grunde ein einziges großes auskomponiertes Decrescendo.

Da die spektrale Kompositionsweise konkrete thematische oder melodische Momente eher vermeidet, verschleiert oder sie auf basale Bewegungsformen reduziert (absteigende, aufsteigende Bewegungen, etc.) wird man wohl nach thematischen, melodischen oder rhythmischen Verbindungen fast vergeblich suchen. Allerdings werden diese Grundformen der musikalischen Bewegung in der Gesamtform benutzt. Das erste Lied besteht fast ausschließlich aus absteigenden Tonfiguren, während das zweite in wirkungsvollem Kontrast aufsteigende Figuren dagegen stellt. Gegen die breiten, flächigen Klänge des ersten und dritten Liedes, setzt das vierte stotternde, staccatohafte Figuren, die eher kleingliedrig sind. Gegen die rhythmisch nicht konturierten Flächen des ersten und dritten Liedes, sowie die unrhythmisch chaotischen, fast plappernden Klänge des vierten Liedes, setzt das zweite Lied und die Berceuse ein deutlich wahrnehmbares Pulsieren.

Es wird also deutlich, dass Grisey sehr bemüht ist, Möglichkeiten zum Kontrast, die diese klangzentrierte Kompositionsweise bietet, sehr breitgefächert zu nutzen.

Es gibt jedoch ein Motiv oder eine Figur, die im Verlauf des Zyklus eine gewisse Prominenz erhält, nämlich das Seufzermotiv. Im Grunde ist es ja nichts anderes als ein Ausschnitt aus einer absteigenden Bewegung und wäre somit im Rahmen eines spektralen Komponierens vielleicht nicht charakteristisch, es wird allerdings von Grisey besonders herausgehoben. Wie ein Nachhall materialisiert es sich am Ende des dritten Liedes (Seite 72ff) und beherrscht das „falsche Zwischenspiel“ fast gänzlich, ist dann als Hauptstimme in den beiden Tuben im vierten Lied als zu finden, wo es sich langsam zu einer absteigenden Seufzerkette erweitert (Seite 96ff) und am Schluss

dieses Liedes gänzlich allein stehend (Seite 117ff). Es scheint mir sehr unwahrscheinlich, dass ein derart besetztes Motiv zufällig in einer solchen Deutlichkeit eingesetzt wurde (wobei der wirklichen Bedeutung dieses Motivs noch nachzugehen wäre, da es so deutlich in Verbindung mit dem „falschen Zwischenspiel“ auftritt).

Instrumentation und Struktur:

Die Instrumentation der „quatre chants“ ist auffällig bis originell. Das Ensemble ist zu einem großen Teil aus ungewöhnlichen Instrumenten zusammengesetzt, bzw. bestimmte Instrumente erhalten eine Bedeutung, die ungewöhnlich ist.

Es gibt vier Gruppen: die erste gruppiert sich um die Singstimme und besteht aus verschiedenen Instrumenten, die die Sänglichkeit der Sopranstimme aufnehmen. Es handelt sich um Melodieinstrumente – Flöte, Trompete und Violine – die in gewisser Weise das melodische Element jeder im Orchester vorhandenen Instrumentengruppe vertreten, um sich mit der Singstimme zu verbinden. Diese erste Gruppe darf man getrost als Herzstück der Instrumentation betrachten. Sie befindet sich vorne in der Mitte direkt vor dem Dirigenten. Schon allein diese Prominenz, die dem cantablen Element eingeräumt wird, zeigt die liedhafte, gesangszentrierte Charakteristik des Zyklus.

Die drei anderen Gruppen befinden sich im Hintergrund, als eine Art dreifach aufgeteiltes Tutti (man könnte fast an ein Concerto grosso denken). Jeder dieser drei Gruppen ist ein Schlagzeug zugeordnet, das sich vor allem aus Instrumenten mit Tonhöhen zusammensetzt, wobei auch solche seltenen Instrumente wie Gongs und Steeldrums mit einbezogen sind. Die Schlagzeuge vereinen zahlreiche Stabspiele, so dass sie durchaus eine Ähnlichkeit mit der Klanglichkeit von Gamelan Orchestern haben. Die Klangfarben, aus denen jede der drei Gruppen zusammengesetzt ist, sind dunkle Farben. Es werden – abgesehen von Kontrabass, Cello, Violine und Harfe – nur Blasinstrumente verwendet: in der Gruppe (Gruppe I) die links hinten sitzt (vom Dirigenten aus gesehen) zwei Saxophone und ein Cello, in der rechten hinteren Gruppe (Gruppe II) zwei Klarinetten (Bass- und B-Klarinette), sowie ein Kontrabass und in der Gruppe (Gruppe III),⁷² die sich hinten in der Mitte befindet, schließlich zwei Tuben und eine Harfe (die an zwei Tönen vierteltönig verstimmt ist). Die Harfe ist als gezupftes Saiteninstrument eine Ausnahme, wobei jeder dieser drei Gruppen ein Saiteninstrument zugeordnet ist (Cello, Harfe und Kontrabass); die Klangfarben sind sonst sehr ähnlich und lassen sich gut mischen. Letztlich schafft sich Grisey als Hintergrundensemble einen in sich sehr variablen dunklen Holzbläserklang, der durch die Stabspiele der Schlagzeuge konturiert und gefärbt werden kann.⁷³

⁷² Die Nummerierungen entsprechen denen, die sich in den Anmerkungen in Griseys Partitur befinden.

⁷³ Zur Aufstellung und Nummerierung der Ensembles siehe vor allem die Voranmerkungen in der Partitur sowie die darin enthaltene Skizze.

Diese Ausgangssituation wird in jedem Lied zu neuen Klangwirkungen und Grundfarben genutzt, wobei im Verlauf des Zyklus eine zunehmende Verschmelzung des Ensembles stattfindet. Im ersten der Lieder sind die Gruppen strukturell deutlich getrennt, im zweiten Lied verbinden sich die drei „Tutti“-Ensembles schon zu einem nahezu homogenen Klangkörper, ab dem dritten Lied ist dann ein Klanggeflecht vorherrschend, in dem selbst die „Melodie“ – Gruppe fast verschmilzt, im vierten Lied und in der darauf folgenden Berceuse schließlich sind alle Gruppen im Gesamtgeflecht zu einem Klangkörper zusammengefasst.

Letzte Lieder: der Topos Liederzyklus in „Spätwerken“:

Die „quatre chants“ sind bestimmt nicht der erste Zyklus von Liedern, die sich mit dem Tod auseinandersetzen und das letzte Werk im Leben eines Komponisten bilden. Im Grunde gibt es eine Tradition dieser letzten Lieder, die sehr häufig zu finden ist und in der Jahrhundertwende beginnt: Johannes Brahms schrieb seine „Vier ernsten Gesänge“, Mahler „Das Lied von der Erde“, Richard Strauss „Vier letzte Lieder“, Ravels letztes Werk ist ein Liederzyklus (wenn auch ohne Tod, zum Glück), Hans Eisler hat seine eigenen „ernsten Gesänge“ geschrieben, usw. Es scheint so, als besitze die Form des Orchester- oder Ensembleliedes viele Möglichkeiten, sich persönlich zu äußern. Die meisten dieser Lieder wollen Bilanz ziehen und verbinden dabei zwei charakteristische Momente: einmal ist das Kunstlied seit der Romantik eine sehr intime Form der persönlichen Mitteilung, durch seine ursprünglich kleine Besetzung (Klavier und Sänger) garantiert es einen intimen Rahmen, durch den Text lässt sich vieles klarer und persönlicher ausdrücken. Die Jahrhundertwende – vor allem im Werk von Mahler – hat sich dann mit dem Orchesterlied beschäftigt. Interessant, ist, dass sich dabei eine Art Spannung ergibt: auf der einen Seite wird der intime Bekenntnischarakter gewahrt, die Textwahl ist oft persönlich, reflexiv und zeichnet psychologische Befindlichkeiten nach (vor allem im „Lied von der Erde“, oder Zemlinskys „Lyrischer Symphonie“ oder den Liedern Bergs), was sich auch in der entschieden kammermusikalischen Orchesterbehandlung niederschlägt, die dieser Form eigen ist, auf der anderen Seite allerdings haben diese Liederzyklen meist symphonische Ausmaße, das heißt, ihre Aufführungsgegebenheiten sind folglich alles andere als intim.⁷⁴

Die „quatre chants“ schreiben sich in genau diese Tradition ein. Wobei sie sich sicher weiter von der persönlichen Ebene entfernen und das symphonische Erbe, das

⁷⁴ Diese Spannung scheint mir in Bergs „Altenberg Liedern“ fast Programm zu sein und vielleicht liegt darin auch zum Teil der Skandal der Uraufführung begründet: wie konnte man für solche kleinen subtilen Miniaturen, die gänzlich persönlich und kammermusikalisch bleiben, solch einen repräsentativen, symphonischen Rahmen wählen! Es herrscht hier eine Kluft vor, die in den anderen Werken aufgrund der Dauer und der symphonischen Momente weniger spürbar wird, aber dennoch im Werk angelegt ist.

Sendungsbewusstsein eher betonen. In ihrem Programm sind sie – und das scheint mir sehr typisch für das 20. Jh. zu sein – präventiöser als die vorher zitierten späten Liederzyklen. Schließlich geht es nicht mehr um persönliche Erfahrungen, wie immer auch verallgemeinert, um den altersweisen Blick (wie bei Brahms, Strauss oder Eisler) oder um die persönliche Betroffenheit über ein trauriges Lebensschicksal, das dann verallgemeinert wird (wie bei Mahler), oder um die Erkenntnis des eigenen Sterbens, sondern vielmehr um das Ende der Menschheit. Mit dieser inhaltlichen Ausrichtung reißen sie sich in eine Tradition der „großen Katastrophenstücke“ ein, zusammen mit den „Soldaten“ oder dem „Requiem für einen jungen Dichter“ von Zimmermann, als dem einzigen wirklich bedeutenden Vertreter, der solche Stücke geschrieben hat, die nach meinem Dafürhalten in die 70er, bzw. 80er Jahre gehören würden. Griseys „quatre chants“ sind also eine Art späte Wiederauferstehung der Weltuntergangsstücke; ich glaube sogar, dass diese deshalb die rein katastrophische Perspektive verlassen, bzw. diese nicht mehr gänzlich glaubhaft erscheint (Grisey lässt das vierte Lied, in dem dieser Topos vertont wird, sich aus einem „falschen Zwischenspiel“ entwickeln). Insofern scheint mir der Bezug zu dieser Tradition und dieser Inhaltlichkeit gerade durch dieses Später-Sein enorm aufschlussreich. Es wird zu sehen sein, in welchem Licht dieser Topos in den „quatre chants“ beleuchtet wird. Die persönliche Ebene ist also zurückgedrängt, was sicher auch nicht verwundert, da die „quatre chants“ nicht am Ende eines Lebens geschrieben worden sind, wie die anderen erwähnten Stücke. Griseys Tod, der sich kurz nach der Vollendung dieses Zyklus ereignete (oder fast vor Vollendung, da die Berceuse noch ergänzt werden mußte, was von Brice Pauset besorgt wurde), war zu plötzlich, als dass man die „quatre chants“ zu einem dieser Requiems für sich selbst machen könnte. Die Machart und die Inhaltlichkeit erscheint auch eher so, als habe Grisey Neues versucht, als etwas Abschließendes zu schreiben. In vielerlei Hinsicht ist die Schwelle, von der im Titel die Rede ist, auch so gemeint, dass Grisey sehr deutlich versucht hat, seinem Schaffen eine neue Richtung zu geben. Deshalb ist auch der Text so allgemein und abstrakt mit dem Thema Tod befasst. Eine persönliche Erfahrung könnte sich nie mit dem Tod der Menschheit beschäftigen, das wäre geradezu absurd.

Die „quatre chants“ folgen also im Großen und Ganzen der Tendenz, die bei der Übertragung des Liedes für das Orchester – bei Mahler zum Beispiel⁷⁵ – anfängt, und lösen den Liederzyklus aus dem eher intim-persönlichen, kammermusikalischen Umfeld heraus, um ihn für symphonische Botschaften – die Symphonie als „Volksrede an die Menschheit“ – zu benutzen. Damit verändert sich eben auch die Inhaltlichkeit, und solche Themen wie der Tod der Menschheit (oder der Tod von sonstigen Dingen von allgemeinem Interesse, von denen der Text spricht, wie der Stimme, dem Engel, etc.) wird für diese Form zu einem möglichen Inhalt.

⁷⁵ Zahlreiche Momente der „quatre chants“ scheinen an Mahler zu erinnern, so der Anfang des zweiten Stückes mit der Benutzung der Harfe, oder verschiedene Momente im vierten Lied.

Dieser Anspruch auf Allgemeingültigkeit wird durch die Textwahl geradezu ins Zentrum gerückt: Grisey nimmt Texte aus verschiedenen Kulturen zur Grundlage (konkret: neue französische Lyrik, sowie Texte aus Griechenland, Ägypten und dem heutigen Irak). Diese New-Age Haltung behauptet universale Bedeutung. Der Tod der Menschheit geht tatsächlich die ganze Menschheit an, da verschiedene Kulturen ohne Rücksicht auf deren Charakteristika zusammengefasst werden. Die Textwahl, die zudem nicht nur Texte aus allen Hemisphären, sondern auch noch aus vier verschiedenen Zeiten vereint (es ist ein moderner Text, ein altgriechischer, ein altbabylonischer Text, sowie der Ausstellungskatalog zu einer Ausstellung ägyptischer Mumien, in dem sich der „moderne“ Text des Katalogs – die Aufzählung – mit dem alten Text – den Zitaten – sogar noch vermischt) stellt damit ihre Allgemeingültigkeit geradezu aus. Sicher entspricht dies auch einem Anspruch der spektralen Methode. Im spektralen Komponieren wird ja versucht, auf Grundgegebenheiten der Akustik aufzubauen. Dieser Bezug sollte also letztlich kulturunabhängig sein.⁷⁶ In der spektralen Ästhetik wird versucht, natürliche Grundlagen wiederzufinden, die außerhalb, bzw. vor jeder irgendwie sonst bestimmten Musikanschauung stehen.⁷⁷ Dies gilt im Übrigen auch für die Instrumentation, die sich von den europäischen „Standards“ weg bewegt und Instrumente aus verschiedenen kulturellen Kontexten einbezieht. So finden sich Saxophone und selbst exotische Instrumente wie Steeldrums, sowie zahlreiche Schlaginstrumente, die – wie ja bereits erwähnt – Assoziationen an ein Gamelan Orchester auslösen. Diese zahlreichen Einflüsse werden ebenfalls verschmolzen.

Mit den „quatre chants“ wird die Form des Liederzyklus näher an eine symphonische Inhaltlichkeit gerückt. Der immense Anspruch, den sie durch die Textwahl vertreten, zielt auf Allgemeines, das Genre hingegen kommt aus einer eher kammermusikalischen Tradition. Diese beiden Ebenen stoßen aufeinander. Dabei beschäftigen sich die Lieder mit abstrakten Inhalten und sie versuchen eine möglichst allgemeine, an die gesamte Menschheit gerichtete Perspektive einzunehmen. Der Begriff „symphonischer Liederzyklus“ passt in dieser Hinsicht am besten zu den „quatre chants“ und man könnte behaupten, dass sie diese Idee am konsequentesten verfolgen. Damit könnte man sie in eine Tradition einordnen, die – vom romantischen Kunstlied herkommend – diese Form immer mehr erweitert (so vor allem zu Zeiten der Jahrhundertwende), bis sie symphonische Ausmaße annimmt.⁷⁸ Dennoch bleiben die

⁷⁶ Wobei es interessant ist, dass gerade der Spektralismus, wie sonst eigentlich nur noch der Impressionismus, trotz dieses Anspruchs häufig als typisch französisches Phänomen wahrgenommen wird.

⁷⁷ Inwieweit diese Idee ihrerseits nicht schon das Ergebnis einer bestimmten kulturellen Grundhaltung ist, sei im Moment dahingestellt. Es scheint mir, als wäre die Natürlichkeit dieser Klänge ähnlich wie der Bezug der Romantiker zum Wald: erst nachdem er in seiner Natürlichkeit verloren war, wurde er zum Topos für die Kunst.

⁷⁸ In Zemlinskys „lyrischer Symphonie“ sind Lied und Symphonie zum ersten Mal auch im Titel in eins gesetzt, da das Stück sowohl ein Liederzyklus ist (ein Zyklus von Liebesliedern, also mit der

Inhalte in diesen symphonischen Zyklen zumeist noch persönlich, also dem romantischen Lied verpflichtet. Bei Grisey jedoch verlassen die Texte den persönlichen Rahmen und nähern sich somit auch inhaltlich der Symphonie an.

Grundthematik des intimen Klavierliedes) als auch die dritte Symphonie, die Zemlinsky geschrieben hat.

Der Tod des Engels

Das erste Lied der „quatre chants“ ist „Der Tod des Engels“. Der Text stammt von Christian Guez-Ricord, einem französischen Dichter des 20. Jh., den Grisey persönlich noch in der Villa Medici in Rom kennen gelernt hatte und ist aus „Les heures à la nuit“ entnommen. Dieser Text ist der einzige zeitgenössische Text, der sich im ganzen Zyklus findet.

Zur Textvorlage:

Ich möchte zunächst eine Gegenüberstellung der Vorlage von Guez-Ricord mit der in der Partitur zu findenden Version machen:

Aus: „Les heures à la nuit“

De qui se doit
De mourir
comme ange
.....
comme il se doit de mourir
comme un ange
je me dois
de mourir
moi même

il se doit son mourir
son ange et de mourir
comme il s'est mort
comme un ange

Christian Guez-Ricord

La mort de l'ange

A De qui se doit
De mourir
De qui se doit
De mourir
comme ange

B De mourir
comme ange
comme il se doit de mourir
comme un ange

C comme il se doit de mourir
ange
je me dois
de mourir
je me dois
de mourir
moi même
il se doit son mourir

D il se doit son mourir
son ange est de mourir
De qui se doit
De mourir
comme ange
comme ange
comme ange
comme il se doit de mourir
comme un ange
je me dois
de mourir
moi même
il se doit son mourir
son ange est de mourir

E comme il s'est
mort
comme il
s'est
mort
s'est s'est s'est
mort s'est
comme il
s'est s'est s'est s'est s'est
mort
s'est s'est
il s'est mort
s'est s'est

mort
s'est
comme il s'est s'est mort
s'est s'est s'est
comme il s'est mort
s'est mort
mort

[ül]comme un ange
comme
comme un ange

F comme un ange
comme un ange
comme
comme un ange
comme
comme un ange
comme
comme un ange

Christian Guez-Ricord / Gérard Grisey

Der Text besteht aus verschiedenen Zusammensetzungen der immer gleichen Worte. Der erste wiedergegebene Text entspricht dabei der Vorlage, der zweite dem in der Partitur, in seiner tatsächlich vertonten Form. Es zeigt sich, dass Grisey den Text stark verändert und umstrukturiert. Die Buchstaben, die ich gewählt habe, sind den Textabschnitten zugeordnet, wie sie die harmonische Gliederung der Partitur ergibt, bzw. die dramatische Form des Stückes. Ich möchte diese Teile durchaus als gegliederte Einheiten verstanden wissen.

Grisey strukturiert den Text in einer eindeutig musikalischen Form: in den Teilen A, B und C sind lediglich Wiederholungen einzelner Zeilen festzustellen. Im Abschnitt D wird der Text mehr und mehr wortweise zerlegt, in den Abschnitten E und F macht sich die Wiederholung einzelner Worte schließlich völlig selbständig. Obwohl bereits der Anfang rätselhaft ist und die Wortzusammenstellungen sich zu grammatikalisch bizarren Konstellationen vereinen („de qui se doit de mourir“ – „vom dem, der auferlegt ist zu sterben“), die vor allem bei A noch unverständlich bleiben, bzw. unvollständige Sätze bilden, bei denen das Subjekt fehlt oder verrätselt wird, ist die Syntax später – abgesehen von der seltsamen Konstruktion mit „se devoir“ was „die Verpflichtung haben“ bedeutet – nahezu „normal“ („comme il se doit de mourir

comme un ange je me dois de mourir moi même“ „wie man sterben können muss wie ein Engel, so muss ich selbst sterben“), wird dann jedoch wieder – bei Ende E Anfang F – verrätselter („il se doit son mourir son ange de mourir comme il s’est mort“ „man muss sein sterben können sein Engel zu sterben wie er gestorben ist“) und wird dann gänzlich zu einzelnen Worten zerlegt, die eigentlich keine zusammenhängende Aussage mehr bilden. Am Schluss bleibt dann nur die Aussage „comme un ange“ „ wie ein Engel“ stehen, die zwar wieder dem normalen Sprachgebrauch entspricht, aber durch das vorhergehende und durch die permanente Wiederholung dieser Worte kontextlos wirkt.

Es erübrigt sich vor diesem Hintergrund fast, den Text selbst deuten zu wollen, da er völlig zerlegt und musikalisch gegliedert ist. Die einzelnen Textelemente, Worte oder kleine Einheiten mehrerer Worte werden durcheinandergeworfen, so dass aus dem Gesamtzusammenhang des Textes nur einzelne Worte übrigbleiben (die musikalisch herausgehoben werden), die sich beim Zuhörer einprägen, so vor allem die Worte: „mourir“, „comme“, „ange“, „mort“ und der Satz „comme un ange“.

Die komplizierten Wort- und Grammatikkonstellationen und die sich daraus ergebenden inhaltlichen Rätsel, die das Gedicht von Guez-Ricord auszeichnen, werden durch die Vertonung von Grisey eigentlich aufgehoben. Die Neukombination von Worten wird zu einem musikalischen Prinzip, wobei eher einzelne Worte herausgegriffen werden und für sich stehend Inhalte angeben, als dass das Kombinationsspiel mit den Worten den Inhalt beeinflussen und hervorbringen würde, wie in Guez-Ricords Gedichtvorlage.

Einfluss des Textes auf die musikalische Struktur:

Wie ja bereits angedeutet, lässt Grisey dem Text in musikalischer Hinsicht größte Bedeutung zukommen. Der Text wird – seines Inhaltes gänzlich entleert – zur Basis des strukturellen Aufbaus des Stückes, aus dem Bewegungen und Ähnliches abgeleitet werden.⁷⁹ Dies soll kurz erläutert werden.

Ich möchte hier nochmals die einzelnen Sätze aufschreiben, wie sie in dem Gedicht von Guez-Ricord vorkommen, die Zahlen und Buchstaben in Klammern bilden jeweils die metrische Struktur ab, die sich sowohl in der Vertonung als auch in der Struktur der Begleitung findet (die Zahlen stehen für die Anzahl der Silben, k = kurz; l = lang). Es sei noch angemerkt, dass Grisey die langen Silben verschiedentlich auch doppelt zählt, so dass die Zahlen in Klammern dementsprechend geändert werden müssten.

⁷⁹ Ich muss zugeben, dass mir dieses Verfahren häufig beliebig erscheint, schließlich könnte jeder Text unabhängig von seiner Bedeutung in diesem Zusammenhang benutzt werden. Wie ja auch bereits angemerkt, zerstört die Musik Griseys durch die Zerlegung des Textes auch dessen sprachliche und poetische Charakteristika. Der Text wird nur auf einer untergeordneten Ebene ernst genommen und von ihm bleibt nichts als ein Zahlenspiel.

- | | |
|---------------------------------|---------------|
| 1. „de qui se doit“ | (4 – kkk) |
| 2. „de mourir“ | (3 – kkl) |
| 3. „comme ange“ | (2 – kl) |
| 4. „comme il se doit de mourir“ | (7 – kkkkkkl) |
| 5. „comme un ange“ | (3 – kkl) |
| 6. „je me dois“ | (3 – kkl) |
| 7. „de mourir“ | (3 – kkl) |
| 8. „moi même“ | (2 – kl) |
| 9. „il se doit son mourir“ | (6 – kkkkkkl) |
| 10. „son ange est de mourir“ | (6 – kkkkkkl) |
| 11. „comme il s’est mort“ | (4 – kkl) |
| 12. „comme un ange“ | (3 – kkl) |

Betrachtet man nun den Anfang dieses Liedes (ab Ziffer 1), so kann man sehen, dass Grisey diese Zahlenverhältnisse, wie sie in Klammern angegeben sind, dazu benutzt, die Gruppen von absteigenden Noten zu gewinnen. Betrachtet man das erste Saxophon, so sieht man, wie eine Gruppe mit 4 Tönen von einer mit 3 gefolgt wird, danach sind es 2 Töne, dann 7, dann 3 mal 3 usw. es sind also genau die Menge an Noten, die man zuvor als Hebungen in den Textzeilen gezählt hatte. Die abschließende lange Silbe wird jeweils mit einem Cellopizzicato angezeigt. Das gleiche Prinzip finden wir in der Bassklarinette, nur langsamer, im Verhältnis 4:5 und in der Tenortuba, dort allerdings noch langsamer, nämlich im Verhältnis 3:4 zur Bassklarinette. Dies geht jeweils so lange, bis alle 12 Gruppen, die durch die Textzeilen entstehen, durchgenommen wurden – das Ende dieser Folgenreihe wird meist durch die große Trommel im Schlagzeug markiert –, dann verschiebt sich die Mechanik um eine Gruppe, so dass die Silben der zweiten Zeile zuerst kommen und die erste Zeile am Schluss, und fängt wieder von vorne an. Dies geschieht zum ersten Mal bei Ziffer 2: betrachtet man wieder das Saxophon, so findet man hier die Gruppen mit der Tonanzahl 3, 2, 8 (hier zählt Grisey die lange Silbe offensichtlich doppelt), 3 (mit dem übergebundenen g), 3, (dann im zweiten Saxophon) 3, 2, 6 (wieder erstes Saxophon) 6 usw. Dieses Spiel wird, nachdem dann alle in dieser versetzten Form wieder erklingen sind, nochmals um eins versetzt und wiederholt. Die gleiche Mechanik läuft in allen anderen Schichten auch ab. Es gibt also genau 12 Möglichkeiten in dieser Variationsform der Abfolge, da jede der Zeilen ja einmal die erste Tonfolge produzieren kann. In der Partitur durchläuft nur die untere Schicht (Ensemblegruppe III) jede Möglichkeit einmal. Daraus ergeben sich folgende Abschnitte: in der Partitur am Anfang mit der ersten Gruppenfolge (1.,2.,3.,4.,5.,6.,7.,8.,9.,10.,11.,12.), dann wieder einen Takt vor Ziffer 3 die nächste Folge (2.,3.,4.,5.,6.,7.,8.,9.,10.,11.,12.,1.) wieder mit der Tenortuba beginnend, die dritte Folge dann bei Ziffer 5 (3.,4.,5.,6.,7.,8.,9.,10.,11.,12.,1.,2.), dann einen Takt nach Ziffer 7 (hier etwas unregelmäßig), dann eineinhalb Takte vor Ziffer 10, dann zwei Takte

nach 12, dann bei 15, bei 17, bei 19, 21, deutlicher dann wieder vor 23, und bei 25 dann zum letzten Mal, bevor eine neuer Abschnitt beginnt.⁸⁰ In den Schichten darüber läuft dieselbe Mechanik ab, – natürlich schneller, da die Notenwerte kleiner sind – so dass hier die Anzahl der Abschnitte nicht auf die Zahl 12 zu beziehen ist, die sich aus der Anzahl der Verse ergibt. Man kann also sagen, dass die Ensemblegruppe III, die formale Basis gibt, über der die anderen Gruppen dann davon ausgehend spielen. Allerdings kommen sie alle bei Ziffer 28 wieder zusammen. Da das Tempo jedoch stetig etwas wechselt und die Dauern auch nicht regelmäßig verteilt sind, sind die Abschnitte unterschiedlich lang und folgen keinem bestimmten Ablauf.⁸¹

Es wird also deutlich, wie Grisey versucht, Form aus bestimmten Gegebenheiten des Textes herzuleiten. Desgleichen koppelt er Worte mit Gesten in der Gesangstimme. Wie ja schon festgestellt, ist die von Grisey geschaffene Version des Textes vor allem durch das Umorganisieren von Worten bestimmt. Diese ist allerdings nicht willkürlich mit Musik verbunden, vielmehr werden bestimmte Worte einer bestimmten musikalischen Geste zugeordnet: die Worte „de“, „qui“, „se“, „doit“, „mou-“ (teilweise auch „rir“ als dessen Nachsilbe), „un“, „je“, „me“, „dois“, „moi“, „il“, „son“, „est“ und „s’est“ sind mit einer kurzen Figur vertont, einer Art Praller nach oben, zum Teil nur eine Wechsellnote, zum Teil ein Sprung. Diese Geste ist im Charakter hektisch, wie auch die einsilbigen Worte, mit denen sie kombiniert wird. Eine andere Geste ist ein stark angestoßener Ton, der immer mit dem Wort „comme“ erklingt. Die Nachsilbe „-rir“ (von mourir) wird bis auf wenige Ausnahmen mit einem tiefen langen Ton verbunden. Die Worte „ange“ oder „même“ sind auch mit einem langen Crescendo-Ton vertont, der aber in einem hohen Register liegt, wobei meist die Trompete die Singstimme dort begleitet. Das Wort „mort“ schließlich spart Grisey für den dramatischen Höhepunkt dieses ersten Liedes auf. Es ist als c3 vertont, also enorm hoch, so dass die Geste einem Schrei ähnelt. Erst nachdem der Höhepunkt vorbei ist, ändert sich die Lage und der Ton, zu dem das Wort „mort“ erklingt, wird langsam tiefer. „comme un ange“ schließlich ist die einzige Textstelle, die als Textstelle und nicht nur als Wort eine eigene musikalische Gestalt bekommt, nämlich eine absteigende Geste, die, nachdem sie am Anfang meist in einem dreitönigen Abstieg das Intervall einer Sexte durchmisst, später dann nur noch einen chromatischen Gang abwärts durchläuft. Diese letzte Geste hat durch ihre

⁸⁰ Offensichtlich ist die Umsetzung in der Partitur nicht wirklich regelmäßig. Grisey lässt hin und wieder Gruppen weg, zum Teil zählt er die langen Silben doppelt, manchmal nicht. Meist wird die lange Silbe von zwei Instrumenten gespielt (so z.B. am Anfang, indem das Cello immer die lange Silbe mit einem Pizzicato unterstreicht), aber auch das ist nicht regelmäßig und immer festzustellen, zum Teil fehlen auch Gruppen. Allerdings scheint es mir für eine Analyse, insbesondere in diesem Falle, weniger aufschlussreich zu sein, wie konsequent ein Prinzip verfolgt wurde (besonders in Fällen wie hier, wo es zwar feststellbar, aber dann teilweise auch sehr undeutlich ist), sondern vielmehr, woher es kommt und welches Denken der Wahl dieser Organisation von Material zugrunde liegt

⁸¹ vgl dazu: Jérôme Baillet: „Gerard Grisey – Fondements d’une écriture“ © L’Itinéraire / L’Harmattan 2000

Geschlossenheit etwas abschließendes, außerdem ist die absteigende Bewegung durchaus als ein Wiederaufgreifen der absteigenden Bewegungen am Anfang zu verstehen, so dass es um so mehr den Charakter eines Schlusses hat.

Grisey ordnet also verschiedenen Worten musikalische Gesten zu, die er dann durcheinanderwerfen kann, ohne dass die Verbindung zu den Worten ganz verloren ginge, da man an der Gestik das jeweilige Wort erkennen kann, zumindest bei den klar definierten Worten wie „ange“, „mort“ und „comme un ange“. Dabei werden tragende von weniger wichtigen Worten getrennt. Es scheint ihm eher darum zu gehen, einzelne Worte aus dem Zusammenhang des Gedichts zu nehmen und für sich stehend sprechen zu lassen. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Text zwar in gewisser Weise Grundlage des Stückes ist, jedoch auf abstrakter Ebene – die Ebene, die man wohl gern als strukturell bezeichnet, weil man sonst nicht richtig weiß, was sie genau sein soll. Letzten Endes ist sehr fraglich, ob die Herleitung musikalischer Gedanken aus bestimmten metrischen Gegebenheiten des Textes tatsächlich mehr ist, als eine bloße Hilfskonstruktion des Komponisten, denn der Text verliert dabei seine Identität völlig und ließe sich im Grunde durch alles ersetzen, was ähnliche Zahlenreihen liefern würde.

Vielleicht bieten jedoch weitere Betrachtungen zu diesem Lied noch Aspekte, welche der Inhaltlichkeit des Textes im Rahmen der Vertonung Rechnung tragen. Möglicherweise versucht Grisey, die Inhaltlichkeit des Textes in anderer Weise zu fassen

Formale Gliederung:

Die Form dieses Stückes ist verhältnismäßig klar: es zerfällt in drei Teile. Der erste Teil ist ein langer Aufbau, der wie ein Kreisen wirkt, das in seiner Intensität immer stärker und stärker wird. Er geht von Ziffer 1 bis Ziffer 28. Der zweite Teil ist ein kurzer statisch-hektischer Höhepunkt, der sich von Ziffer 28 bis Ziffer 33 erstreckt. Hier scheint sich das stetige Kreisen des ersten Teils aufzustauen, so dass sich fast nichts mehr bewegt. Die Bewegung ist eingefroren in einer hektischen, richtungslosen Unruhe. Der dritte Teil schließlich – von Ziffer 33 bis zum Schluß – markiert eine Art Coda oder besser eine Art Ruhe nach dem Sturm. Der resignative Grundcharakter findet sich viel mehr mit dem vorherigen ab. Der Höhepunkt (der zweite Teil) wird in ihm nicht zu einer Lösung gebracht, sondern er verliert vielmehr seine Energie und der letzte Teil blickt resignativ zurück.

Die Teile sind sehr unterschiedlich lang. Der erste Teil nimmt etwa 2/3 des gesamten Stückes in Anspruch, während der zweite und der dritte Teil sich das letzte Drittel teilen. Während der erste Teil eine Art Entwicklung durchschreitet, sind die folgenden beiden Teile deutlich statisch konzipiert und durch eine Art Überleitung verbunden, die wie ein Stehenbleiben wirkt, als wisse der Komponist nicht, wie er weitergehen soll.

Der erste Teil: gestaute Energie:

Technisch wurde ja der erste Teil bereits erwähnt. Vor allem setzt er sich aus zwei Ebenen zusammen: einer Ebene, die den Text komponiert und an der die Soloinstrumente (Violine, Flöte, Trompete und der Sopranistin) beteiligt sind, und eine Begleitungsebene, die die drei Orchestergruppen im Hintergrund (Gruppe I, II, III) vereint, so dass diese eine homogene Struktur bilden, wobei diese Struktur auch durch die Trennung der drei Ensembles konstituiert wird.

Dieser Hintergrund kann durchaus als die Begleitung im Sinne eines Kunstliedes verstanden werden, denn hier findet man regelmäßige Bewegungen, wie bei Schumann oder Schubert im Klaviersatz. Grisey vergrößert sozusagen das Lied nur: die Klavierbegleitung verzweigt sich auf drei Gruppen und der Gesang wird von vier Solisten verkörpert.

Zunächst möchte ich den Hintergrund in diesem ersten Teil betrachten. Er besteht aus einer Art Mechanik, die um sich selbst kreist, in der absteigende Tonleitern verwendet werden, bei denen die Anzahl der Töne aus der Silbenanzahl des Textes gewonnen wurde. Die Tonleitern sind in drei Ebenen von Dauern geschichtet, die jeweils einem der drei Tuttiensembles (Gruppe I, II, III) zugeordnet sind. Wobei die Dauern um so langsamer sind, je tiefer die Instrumente sind, die sie spielen. Der Aufbau ist sozusagen hierarchisch, entsprechend einem auf den Schwingungen der Klänge aufbauenden Denken, da ja tiefe Töne langsamere Schwingungen haben, und somit die Zuordnung von langen Dauern zu tiefen Instrumenten und von kurzen Dauern zu hohen Instrumenten durchaus sinnvoll erscheint. Es wird sich später zeigen, dass die Harmonie genau dem gleichen Prinzip folgt.

Wie ja schon erwähnt, ist die Mechanik im Hintergrund aus Gruppen absteigender Tonleitern gebildet, die eine bestimmte Folge, die sich aus den Silben des Textes herleitet, immer versetzt wiederholen. Die tiefste Ebene durchläuft die Mechanik dabei genau einmal, die anderen öfter, da sie schneller sind. Dabei verschiebt sich die Mechanik ständig, ohne dabei jedoch einem bestimmten System wirklich zu folgen. Weder wird sie schneller noch dichter; die Längen der einzelnen Abschnitte, in denen die Folgen durchlaufen werden, sind immer etwas unterschiedlich. Durch diese Technik entsteht das ziellose Kreisen. Die Mechanik wird als solche gar nicht wahr genommen, nur die immer abrollenden Tonreihen sind deutlich und die Tatsache, dass sie in verschiedenen Geschwindigkeiten ablaufen. Fast wie zufällig findet alles bei 28 wieder zusammen. Die Mechanik hat also eine gewisse Ziellosigkeit, sie läuft in ihrer Unregelmäßigkeit gleichmäßig ohne wirklich eine Richtung spürbar werden zu lassen. Der stauende Eindruck eines bohrenden Kreisens verstärkt sich somit ungemein.⁸²

⁸² Zur graphischen Darstellung der Mechanik siehe im Anhang 1. Dieses Bild gibt – ohne Anspruch auf Genauigkeit – die ungefähre Struktur des ersten Liedes wieder. Deutlich wird hier, wie die Mechanik

Betrachtet man jedoch die Randtonhöhen, so stellt man fest, dass sich im Verlauf dieses ersten Teiles ein langsames Absteigen ereignet, die Tonhöhen werden immer tiefer und tiefer (die Schlagzeuge machen eine Ausnahme, da sie hin und wieder mit der Solistengruppe spielen), bis sie in Ziffer 28 in einem tiefen B enden. Zudem werden die Klänge immer geräuschhafter. Dies geschieht auch durch die Schlagzeuge, die sich im Verlauf mehr und mehr einschalten und nachdem am Anfang nur bestimmte Instrumente sehr dezent eingesetzt sind, nehmen diese mehr und mehr Teil am Geschehen, vor allem auch mit den geräuschhaften Klängen der Steeldrums (ab Ziffer 19) und später mit Congas, Bongos, Tom-toms und anderen Instrumenten, die zwar die absteigenden Bewegungen des Ensembles auch ausführen können, jedoch ohne bestimmte Tonhöhe (ab Ziffer 23).

Die Begleitebene im ersten Teil bewegt sich also doch in bestimmter Weise auf den Höhepunkt bei Ziffer 28 zu. Dies geschieht auch im Tempo, das – wenn auch nur graduell – immer schneller wird, so am Anfang M.M. = 48, dann bei Ziffer 9 zu 51, bei 15 zu 54, bei 2 Takten nach 21 schließlich zu 57 und bei Ziffer 28 sind die Viertel dann 60 schnell (Grisey schreibt Achtel = 120 vor). Die Beschleunigung geht also linear vor sich: jeweils um drei Metronomschläge bei jedem neuen Tempo. Drei Metronomschläge sind sicher mit die kleinste Beschleunigung, die überhaupt wahrzunehmen ist, ja man muss sich vermutlich sogar fragen, ob sie überhaupt wahrzunehmen ist. Im Grunde lässt sich nur das Ergebnis als wirkliche Veränderung verstehen, der Unterschied zwischen Tempo 48 und Tempo 60 ist gewiss deutlich, aber Tempo 60 wird so sehr schrittweise erreicht, dass die Beschleunigung nur unterschwellig wahrgenommen werden kann. Der Effekt ist interessant: das Erreichen des dramatischen Höhepunkts findet nicht in einem wirklichen Accelerando statt; die Beschleunigung läuft so ab, dass sie eher als Stauung funktioniert. Der Klang wird immer dichter – sicher auch, da die Harmonik immer geräuschhafter wird – bleibt aber in gewisser Weise langsam. Die Musik beginnt im schnelleren Tempo nicht mehr und mehr zu strömen, sondern staut sich auf. Der Höhepunkt, der dann schließlich völlig statisch ist, beendet und erfüllt diese Tendenz.

Übrigens passt auch die Dynamik in diese Tendenz, da sie sich kaum verändert. Die absteigenden Figuren sind fast durchgehend mit vierfachem Piano bezeichnet. Im Verlauf kommen ein paar Crescendi dazu, bzw. vereinzelte Forte, die aber nicht direkt hineinpassen, sondern eher plötzlich herausstechen, etwa die Steeldrumstelle bei Ziffer 19. Erst auf den letzten beiden Seiten vor Ziffer 28 sind häufiger stärkere Dynamiken zu finden. Eine ähnliche Zwischenstellung also wieder, wie im Falle der schneller werdenden Geschwindigkeiten, zu undeutlich, um wirklich im Vordergrund wahrgenommen zu werden und doch zu sehr vorhanden, um nicht wahrgenommen zu werden.

aufgebaut ist und, dass sie unregelmäßig lange Abschnitte übereinanderschichtet, so dass dieses stehende Kreisen oder ziellose Kreisen entsteht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Begleitebene etwas fast Paradoxes versucht. Sie steht im gleichen Maße wie sie sich bewegt. Die Struktur – oder besser Mechanik – die sie in Bewegung hält, ist im Grunde richtungslos, allerdings geben die leichte Beschleunigung im Tempo und die absteigenden Tonhöhen dezent eine Richtung vor. Grisey versucht, eine unterschwellige Bewegung zu komponieren, bei der vom Hörer unbemerkt eine Verdichtung abläuft, die sich dann im zweiten Teil in einem statischen Höhepunkt entlädt. Die ganze Zeit herrscht eine immanente Spannung zwischen Bewegung und Stillstand, wobei gerade die kreisende Bewegung durch ihre paradoxe Struktur beides gleichzeitig enthält, was die eigentümliche Spannung dieses Kreisens bewirkt.

Die Textebene, die, wie bereits erwähnt, von der Solistengruppe gespielt wird, ist in diesem ersten Teil gewissermaßen unabhängig von der Begleitungsebene. Auch damit ist der Bezug zum Klavierlied wieder gegeben, bei dem die Klavierstimme ja auch eine andere Perspektive als die Singstimme einnehmen kann.

Die Behandlung der Singstimme ist stark gestisch. Es gibt harte Gesten, eine, die aus einem sehr schnell zu singenden Wechselton besteht (wobei das Intervall im Verlauf immer größer wird) und die vor allem mit kurzen einsilbigen Worten kombiniert wird, einen tiefen, leisen, liegenden Ton, der mit der Nachsilbe „-rir“ aus dem Wort „mourir“ kombiniert wird und als letzte Geste einen langen Crescendo-Ton, der das Wort „ange“ bzw. „même“ ausdrückt (wobei interessant ist, dass Grisey damit den Engel und das lyrische Ich in eins setzt, da das „même“ ja Teil von „moi même“ ist). Bei diesem langen Ton ist die Singstimme immer mit der Trompete (später auch mit Trompete und Flöte) kombiniert, die das Crescendo unterstützt, wobei Trompete und Singstimme meist im Intervall einer Terz (klein, groß, oder irgendwie noch vierteltönig verstimmt) geführt sind. Die Soloinstrumente sind eindeutig der Singstimme untergeordnet, sie sind also im Grunde nichts anderes als eine Art instrumentaler Erweiterung des Gesanges.

Die Singstimme setzt mit dem Text immer neu an (vertont im ersten Teil sind die Gedichtteile A bis D), ohne dass diese Einsätze in direkter Beziehung zur Begleitungsebene stünden. Die beiden Ebenen laufen unabhängig lange Zeit nebeneinander her. Interaktion findet erst ab 2 Takte nach Ziffer 19 statt, wenn die Steeldrums die Singstimme unterstützen, wobei dies die einzige Stelle im ersten Teil ist, wo eine solche Interaktion stattfindet. Alles in allem ist also im gesamten ersten Teil keine wirkliche Verbindung zwischen Textebene und Begleitung festzustellen.

Es sind 11 Einsätze der Textebene zu zählen: der erste bei Ziffer 4, dann bei Ziffer 7, dann 10, dann 12, 16, 18, zwei Takte nach 19, bei 21, bei 22, 24, 26, bis der erste Teil dann bei 28 endet. Im Gegensatz zu den einzelnen Einsätzen der Folgen in der Mechanik der Begleitungsebene kann man in den Einsätzen der Singstimme eine gewisse Tendenz feststellen, nach der die einzelnen Einsätze immer kürzer werden.⁸³ Auch wenn dies nicht wirklich konsequent ist, so ist die Richtung doch deutlich. Man

⁸³ Siehe dazu wiederum Anhang 1.

kann also sagen, dass die spannungsreiche Balance, die sich in der Begleitungsebene findet, zwischen Zielgerichtetheit und Statik in der Textebene auch da ist, da die einzelnen Teile nicht konsequent kürzer werden, wobei hier dennoch eine klarere Tendenz zu finden ist.

Dies bestätigt sich noch durch die dramatische Anlage. Während man in der Begleitungsebene ein Kreisen, das sich zwar staut und immer unharmonischer wird, feststellen konnte, ist die Textebene mit viel größerer Eindeutigkeit dramatisch konzipiert. Der Ambitus der Singstimme wird immer größer, das Gleiche gilt für den Ambitus der Gesten. War die Geste, die mit den einsilbigen Worten „de“, „qui“, „se“, etc. kombiniert war, am Anfang nur eine kleine Sekunde nach oben, so wird dieses Intervall im Verlauf des Stückes immer mehr vergrößert, bis es schließlich ab 19 und dann wieder vor 28 den Tritonus erreicht (nach 28 wird es gar zur großen Sexte). Die am Anfang noch ruhige Figur wird so enorm nervös und auch schwer zu singen, was der Gestik eine zusätzliche Schärfe verleiht. Zudem gewinnt der lange Crescendo-Ton immer mehr Bedeutung. Er wird höher und höher.

Das Hauptcharakteristikum des ersten Abschnittes besteht in dem Versuch, eine paradoxe Spannung zu komponieren. Verschiedene Parameter und strukturelle Gegebenheiten weisen stets in mehrere Richtungen; so findet sich eine eigentlich statische Kreismechanik, der zielgerichtete dramatische Verläufe gegenübergestellt werden. Dabei steigert sich der Teil im Ganzen gewissermaßen zur Ziffer 28 hin, ohne allerdings wirklich seine Energie loszulassen, sie in Bewegung umzusetzen, sondern in einer stauenden Form. Dies wird durch Verläufe und Bewegungen erzeugt, die immer wieder eine Richtung andeuten, aber diese nie klar zu erkennen geben. Grisey spielt ein Spiel mit verschiedenen Parametern, wobei er immer wieder eine dramatische Richtung vorgibt, sie aber nie wirklich ganz erfüllt. Unschwerwiegend bleibt eine dauerhafte Unruhe, die sich weder richtig vorwärts bewegt, noch wirklich steht. Die stets ausbrechen könnte oder in eine Richtung losbrechen könnte, aber sich staut, also ihre Absicht – noch – für sich behält.

Der zweite Teil: der erstarrte Ausbruch:

Erst der zweite Teil offenbart, worauf die merkwürdig stauende Bewegung des ersten Teils hinzielt. Es wäre ja nun ein Ausbruch, eine Auflösung der gestauten Erwartung möglich. Es geschieht aber das Gegenteil – die Musik kommt völlig zum Stillstand. Die Harmonik bleibt auf einem B-Spektrum stehen, die Bewegung bleibt stehen, auch die Gestik entwickelt sich überhaupt nicht weiter. Die Wechselnotenfigur, bei der sich das Intervall zu einer Sexte erweitert hat, wird dauernd wiederholt, mit dem immer gleichen Text („s’est“). Diese Figur wird ein paarmal wiederholt, allerdings in unregelmäßiger Abfolge (erst 3-mal, dann 2-mal, 3-mal, einmal, 6-mal, 2-mal, etc.), was die Statik und die Zufälligkeit der Ereignisse verstärkt. Dieser Figur folgt eine schreiende Geste mit dem Wort „mort“, dazu singt die Sängerin hin und wieder das

Wort „comme“, das als tiefer, kurz angestoßener Klang vertont wird. Das Ensemble spielt hier vereint im Tutti, selbst die bisher ausgesparte Violine spielt (allerdings im Hintergrund) mit langen Liegetönen, die entweder das tiefe B erklingen lassen, oder ein hohes auseinandergezogenes Cluster (c, cis, d und vierteltönig erniedrigtes g).

So bleibt die Musik etwa 13 Takte praktisch stehen und fällt dann in sich zusammen. Der Höhepunkt wird nicht abgebaut oder löst sich, er bleibt stehen, bis die Energie physisch – ganz bestimmt für die Sängerin – nicht mehr gehalten werden kann und wird dann schwächer bis zum gänzlichen Abbruch bei Ziffer 31, wo nur noch Einzelfragmente übrigbleiben.

Die Musik bleibt im Ausbruch stehen. War der erste Teil in seiner Machart noch zwiegespalten zwischen Bewegung und Stillstand, so ist dieser zweite Teil die Erläuterung des Ersten. Durch das endgültige Stehenbleiben gewinnt das stauende Moment die Oberhand. Das spannungsreich schwebende Moment des ersten Teiles findet im völligen Stillstand sein Ziel. Der Stillstand wird mit dem Wort „mort“ bestimmt.

Schluß: Neuanfang:

Auf den statischen Ausbruch folgt nun noch eine kurze Überleitung, eingeleitet von der Violine. Nach dem Stehenbleiben, dem Einfrieren der Bewegung auf dem Wort „mort“ kann aus dem Vorhergehenden logisch nichts Neues mehr erwachsen. Sinnvollerweise setzt der Schlussteil daher mit einer ganz neuen Figur ein, die lediglich ihre Richtung nach unten mit dem ersten Teil gemeinsam hat. Der Schluss bildet ein Verlöschen, wie es am Ende eines solchen Liedes zu erwarten war. Allerdings auch Ausblick auf Neues, da neues Material eingeführt wird, aber noch viel wichtiger: dreht man die absteigende Dreitonfigur, die den Schluss bildet, um, so kann man die ostinate Figur, die im zweiten Lied die Begleitung bildet, darauf beziehen. Dazu passt auch, dass der Schlussteil einen anderen Grundton hat, er ist auf As basiert.

Dennoch bildet er textlich kein neues inhaltliches Moment, die Worte „comme un ange“ werden einfach wiederholt. Allerdings ändert sich in der Vertonung etwas: das bisher gänzlich ausgesparte cantable Element erscheint zum ersten Male.

Es wird noch zu sehen sein, wie dieses im Verlauf des Gesamtzyklus immer bedeutender wird. Der abschließende Teil des ersten Liedes bildet also sowohl Rückblick als auch Ausblick auf die zukünftigen Möglichkeiten dieses Liederzyklus.

Harmonik:

Ich habe in meinen Betrachtungen die Harmonik bisher ausgespart, einmal, weil sie relativ einfach strukturiert ist, zum anderen, weil sie zwar die formale Ordnung, die

bisher festgestellt wurde, bestätigt, aber noch einen weiteren Bogen über das ganze Lied zieht.

Im Grunde besteht die Harmonik im gesamten Lied in nichts anderem als einer Folge von 5 Grundtönen: E, D, C, B und As, über denen sich die Klänge aufbauen. Das harmonische Gerüst findet dabei nur in der Begleitungsebene statt.⁸⁴ Dabei ist die Teilung des Ensembles, die im ersten Teil vorherrscht, wichtig: die unterste Ebene (Gruppe III) bildet die Harmonieebene, während die oberen (Gruppe II und I) weiter entfernte Obertöne spielen, die an sich harmonisch nicht mehr einzuordnen wären, würde nicht die unterste Ebene (Gruppe III) die Grundtöne oder zumindest die Obertöne liefern, die eindeutig auf den Grundton hinweisen. Grisey bezieht sich damit wieder auf die natürlichen Gegebenheiten der Obertonreihe, da dort ja auch die harmonisch bestimmenden Frequenzen das Fundament bilden (hier findet sich ein Äquivalent zur rhythmischen Struktur, wo ja auch die langsamsten Bewegungen der Gruppe III, also der Harmonieebene zugeordnet wurden). Deutlich sichtbar ist das z.B. am Anfang in den Gongs, oder später ab Ziffer 2 spielt auch die Tuba eindeutig das Spektrum von E. Kurz vor Ziffer 9 wechselt dann der Grundton und langsam etabliert sich das D (zu sehen etwa in den Gongs nach Ziffer 9 oder auch in den Tuben ab Ziffer 10). Der nächste Grundtonwechsel findet sich dann bei Ziffer 14, dann zu C, dann wieder nach Ziffer 21 zum B. Folgt man den Einsatzabständen bisher, so ergibt sich ein ziemlich regelmäßiges Bild. Wie sich herausstellt, wechseln die Grundtöne immer, wenn die Reihe der Tonfiguren, die ihre Tonanzahl aus der Silbenanalyse des Gedichts herleiten, 3-mal erklingen ist.⁸⁵ Obwohl diese Perioden, wie ja bereits erwähnt, ungleichmäßig lang sind, ergibt das, wenn drei zusammengekommen werden, etwa gleiche Abstände. Würde Grisey dieses Prinzip fortsetzen, so müsste der nächste Grundtonwechsel bei Ziffer 28 stattfinden.⁸⁶ Hier macht Grisey allerdings eine Ausnahme. Er bleibt bei dem Grundton B stehen (eigentlich müsste hier bereits das As erklingen). Diese Ausnahme erklärt sich allerdings aus der dramatischen Struktur: nach der immer stärkeren Stauung im Verlauf des ersten Teils, um die völlige Erstarrung auch harmonisch auszudrücken, ist das längere Stehenbleiben auf dem Grundton B das beste Mittel. Wie schon in der Formanalyse festgestellt, ist auch die Harmonik im seltsamen Schwebezustand, die zwischen Statik und Dynamik hin- und herschwankt. Die harmonischen Fortschreitungen sind zwar deutlich feststellbar; da sie sich aber schleichend vollziehen, sind sie nicht klar erkennbar. Sie bleiben auch unterschwellig. Bewegung ist zwar da, aber so subtil, dass sie nicht bewusst als solche wahrgenommen wird, dennoch erzeugt gerade das Stehenbleiben die Ausnahme, den Effekt von Erstarrung. Die harmonische Bewegung ist gerade so stark, dass sie solche Effekte hervorrufen kann, ohne vorher als vorwärtstreibendes Moment in

⁸⁴ Was übrigens wieder die Verwandtschaft dieses ersten Liedes mit der Klavierliedtradition unterstreicht.

⁸⁵ Vgl. dazu auch Skizze Anhang 1.

⁸⁶ Da die Gruppe III diese Folge im ersten Teil jeweils 12 mal durchläuft, ergibt es sich, dass also der Grundton am Ende dieser zwölf Folgen (da er ja nach jeweils drei davon wechselt) zum vierten Male wechseln müsste.

Erscheinung treten zu müssen. Es ist also deutlich, dass harmonisch genauso gearbeitet wird, wie auf den anderen Ebenen.

Die verspätete Etablierung des letzten Grundtones As ist dann schließlich dem Schlussteil vorbehalten, wo der Grundtonwechsel dann wiederum den Neuansatz unterstreicht (dies geschieht bei Ziffer 34).

Der Tod des Engels – der Tod als Erstarrung:

Das erste Lied der „quatre chants“ beschreibt den Tod als Erstarrung und als Endgültiges. Die sich stauende Bewegung erstarrt bei der Nennung des Wortes „mort“⁸⁷. Alle scheinbar etablierte Bewegung führt letztlich zu ihrem Stillstand bei der Nennung des Todes. Grisey interpretiert das Gedicht somit musikalisch auf andere Weise als es die Textvorlage nahelegen würde. Statt dem Text in seinen grammatikalischen Spielereien und Bedeutungsverschiebungen durch die Neukombination der Worte zu folgen, nutzt Grisey die Kombinatorik, um durch die langsame Auflösung der Syntax – und vor allem der Auflösung der durch die Syntax gegebene Sinnhaftigkeit – das Wort „mort“ völlig unverbunden für sich alleine stehen zu lassen. Fragwürdig bleibt dabei der Bezug der musikalischen Struktur – der Mechanik, die im ersten Teil abläuft – zu den Silbenzahlen im Text, da Grisey diese in seiner Vertonung des Textes nicht weiter berücksichtigt, sondern sie nur abstrakt nutzt, um seine musikalische Struktur zu gewinnen. Zweifellos ist dies ein etwas beliebiger Textumgang, da die so entstehende Mechanik mit jedem beliebigen anderen Bezug auch hätte hergestellt werden können. Ich glaube nicht, dass Grisey das Gedicht so sehr wichtig war, er benutzt vielmehr die Idee der Kombinatorik für seine Zwecke. Das Erstarren, das im ersten und zweiten Teil komponiert ist, ist die Konsequenz einer Textbehandlung, die die Worte isoliert, bis sie nur noch einzeln und unverbunden dastehen. Damit drückt sich eine Endgültigkeit des Todes aus, die sich aus der sich spielerisch immer neu kombinierenden Textvorlage nicht ergibt.

Entscheidend für die Gesamtheit des Zyklus ist, dass die Endgültigkeit schon in diesem Eröffnungslied zum Ausdruck kommt. Sie wird strukturell in der kreisenden Stauung und dem statischen Höhepunkt zum Ausdruck gebracht. Allerdings bleibt das Lied dabei nicht stehen, sondern vollzieht eine Wandlung, sowohl in musikalischer Form als auch, was die Art und Weise der Textvertonung betrifft. Der dritte Teil beschreibt einen Neuansatz und zwar in mehrfacher Hinsicht: zum ersten Male wird der Text als Text vertont, er ist nicht mehr in einzelne Worte zerlegt, sondern bleibt als geschlossener Satz zusammen. Gleichzeitig ist die Vertonung einem gesanglichen Denken verpflichtet, ja man könnte fast von melodischen Motiven sprechen. Die Rhythmik ist sehr einfach gehalten, die Instrumente spielen mit der Singstimme zusammen, die musikalische Struktur ist enorm vereinfacht, sie ist liedhaft. Das Lied

⁸⁷ Dieses Wort wurde bis Ziffer 28 ausgespart.

überschreitet kompositionstechnisch sozusagen eine Schwelle: von einer fast seriell gearbeiteten komplexen Struktur zu einer homophonen, liedhaften Schreibweise.

Es wird sich zeigen, dass diese Tendenz auf den weiteren Zyklus ausstrahlt. Der liedhafte Typus, der sich am Ende durchsetzt, der gewissermaßen in der Rolle eines Neuanfangs sich etabliert, wird im Verlauf der weiteren Lieder zunehmend in Erscheinung treten und die Komposition mehr und mehr beherrschen. Gleichzeitig ist die Veränderung in der Textbehandlung interessant: während die ersten beiden Teile den Text in seiner Eigenständigkeit noch eindeutig der musikalischen Struktur unterordnen, erlaubt die neu entdeckte liedhafte Vertonungsweise es mehr, den Text als Text zum Sprechen zu bringen. Dies lässt sich schon im zweiten Lied zeigen.

Trauermarsch: „Der Tod der Zivilisation“

Das zweite Lied ist zweifellos das einfachste und übersichtlichste der „quatre chants“. Die Textwahl ist fast einzigartig, zumindest fällt mir kein anderes Beispiel ein, das solch einen Text vertonen würde. Es handelt sich um einen Katalog zu einer Ausstellung von Paul Barguet, in dem Inschriften ägyptischer Sarkophage thematisch klassifiziert und aufgelistet werden.⁸⁸ Der Text zerfällt also in zwei Ebenen: dem aufzählenden Text des Kataloges und den Zitaten oder Zitatfragmenten, die auf den Sarkophagen zu finden sind, also eine moderne Ebene, die katalogisiert und ordnet und eine Ebene, die aus alten Grabinschriften besteht, einer prosaischen und einer poetischen Ebene. Der Text lautet wie folgt:

La mort de la civilisation

n° 811 et 812
(presque entièrement
disparus)
n° 814: «alors que tu reposes
pour l'éternité...»
n° 809
(détruit)
n° 868 et 869
(presque entièrement détruits)
n° 870: « j'ai parcouru...
j'ai été florissant...
je fais une déploration...
Le lumineux tombe
à l'intérieure de...»
n° 961, 963
(détruits)
n° 972
(presque
entièrement détruits)
n° 973: «qui fait le tour du
ciel ... jusqu'aux confins du ciel ...

⁸⁸ Vgl. „Textes des sarcophages égyptiens du Moyen Empire“ Einleitung und Übersetzung von Paul Barguet, Paris CNRS, 1986 Grisey bezieht sich dabei auf das Ende des Buches, wo sich die Fragmente finden.

jusqu'à l'étendue des bras ...
Fais-moi un chemin de
lumière, laisse-moi
passer...»
n° 903
(détruit)
n°1050:
«formule pour être un
dieu...»

(Sarcophages Egyptiennes)

Textbehandlung:

Im Gegensatz zum ersten Lied ist enorm auffällig, dass Grisey hier sehr eng am Text bleibt. Allerdings richtet er sich nicht nach der durch den Katalog vorgegebenen Reihenfolge. Man kann behaupten, das Ausgangsmaterial – der Katalog – wird nach poetischen Gesichtspunkten neu angeordnet, dabei wird eindeutig eine dramatische Idee verfolgt: Die Zitateile werden immer länger und länger zum zweiten Drittel des „Gedichtes“ hin, um am Schluss dann wieder zurückgenommen zu werden.

Allerdings folgt die Vertonung dann den inhaltlichen Implikationen ganz genau: der Katalogteil – die prosaische Ebene – ist rezitativisch vertont, der Text ist enorm verständlich, der Zitateil – die poetische Ebene – ist gesanglich behandelt, wobei die Cantabilität im Verlauf des Liedes immer mehr in den Vordergrund kommt. So ist am Anfang (erstes Zitat aus der Katalognummer 814) die Gesanglichkeit nur durch die Bezeichnung „légèrement plus expressif“ herauszulesen, da die Bewegung noch auf einem Ton verharret, später allerdings nach Ziffer 8, sind die melodischen Bögen größer, bei Ziffer 12 noch ausladender und am Schluss wieder zurückgenommen, aber doch deutlich vom rezitativischen Charakter des Katalogteils abgesetzt.

Grisey nennt dieses Lied: „La mort de la civilisation“. Dies scheint mir etwas seltsam, schließlich geht es nicht um die Zivilisation, sondern nur um eine ganz bestimmte (die ägyptische nämlich) – allerdings um eine vergangene. Interessant ist dabei – vor allem im Hinblick auf den im ersten Lied beobachteten Inhalt, dass nach der Erstarrung, dem Tod, ein neuer Teil beginnt –, dass „Der Tod der Zivilisation“ – hier der ägyptischen – im Nachhinein betrachtet wird, er wird nicht in ihrem Verschwinden dargestellt, sondern im Dauern ihres Erbes, nämlich den überzeitlichen Zeugnissen dieser Kultur. Das Lied nimmt also bereits eine Perspektive nach dem Tod dieser Zivilisation ein und beschreibt damit eine paradoxe Situation, nämlich eigentlich das Andauern einer Zivilisation in den Zeugnissen ihres Verschwindens.

Diese paradoxe Einstellung begründet in gewisser Weise auch, warum Grisey nur fragmentarische Texte aus dem Katalog entnommen hat. Obwohl die Benutzung von Fragmenten eines der lästigsten Klischees zeitgenössischer Textwahl ist, steht sie hier in Zusammenhang mit dem Paradox von Andauern und Vergänglichkeit. Einerseits beschreibt das Fragment Vergänglichkeit durch die Tatsache, dass es die Spuren der Zeit sichtbar macht (denn es ist ja wohl davon auszugehen, dass es sich um vormals vollständige Texte handelt, die durch Beschädigung der Sarkophage teilweise verschwunden sind), zum Anderen besitzen Fragmente durch ihre Unvollständigkeit eine Offenheit, die stets zum Weiterdenken des Fragments animieren. Nicht umsonst ist das Fragment das Reflexionsmedium schlechthin für die Romantiker, da es seine Unvollständigkeit – die Voraussetzung, um zu einem Medium der Reflexion zu werden – geradezu ausstellt.⁸⁹ Vergangenheit und Zukunftsmöglichkeit sind im Fragment verbunden.

Auch die Konfrontation der alten Texte mit den Zahlen des Katalogs, aus dem Grisey sogar noch die Teile auswählt, in denen der ursprüngliche Text als verschollen beschrieben wird, zeigt diese paradoxe Idee: das Vergangene und das Neue sind in direkte Verbindung gebracht, damit werden die Fragmente ins Heute hineingeholt. Gerade die Hineinnahme der Katalogteile, die von der Zerstörung der Inschriften handeln, treibt dieses Paradox auf die Spitze: selbst in ihrem Verschwundensein sind diese Texte anwesend.⁹⁰

Betrachtet man die vier Fragmente, dann fällt auf, dass die ersten drei verschiedene Bilder – eigentlich recht gewöhnliche Bilder – aus dem Vorstellungsbereich des Hinübergehens in den Tod genommen sind.⁹¹ Das erste spricht von der ewigen Ruhe, das zweite beschreibt die Klage über ein plötzliches Sterben, das Dritte spricht vom Weg ins Totenreich. Das vierte Fragment nimmt eine andere Haltung ein: es behauptet das Gleichsein mit Gott im Formulieren – „*formule pour être un dieu*“. Vor dem Hintergrund des ägyptischen Totenkults, in dem man durch Einbalsamieren oder den Bau großer Pyramiden den Tod überwinden wollte (überwinden in einem sehr materiellen Sinn, nämlich indem man Dinge schuf, die die Zeiten überdauern würden), fasst dieses Zitat gerade die Überzeitlichkeit der Zeugnisse zusammen: gerade durch die Tatsache, dass sie formuliert wurden, konnten auch die anderen Texte und somit

⁸⁹ „Nur das Unvollständige kann begriffen werden, kann uns weiter führen. Das Vollständige wird nur genossen. Wollen wir die Natur begreifen, so müssen wir sie als unvollständig setzen.“ Friedrich Schlegel: Athenäumsfragmente, in Schlegel ges. Werke Bd. II / 1 © Ferdinand Schöningh München

⁹⁰ Schlegel scheint genau dieses Paradox im Sinn zu haben, wenn er davon spricht, wie die Kritik – indem sie die Reflexion des Kunstwerks ins Werk setzt – das eigentliche Werk verschwinden lässt, wodurch es gerade wieder eigentlich zum Vorschein kommt. Deshalb das Interesse an der Ironie, in der die Illusion zerstört wird, um das Werk als Reflexionsmedium unzerstörbar zu machen, „noch durch Abbruch zu bauen“ (vgl. Walter Benjamin: „Der Begriff der Kunstkritik in der dt. Romantik, 2. Teil, 2. Kapitel: „Das Kunstwerk“)

⁹¹ Man hätte nicht unbedingt ägyptische Särge bemühen müssen, um solche Aussagen zu finden.

gewissermaßen auch die Toten, auf die sie sich beziehen, den eigenen Tod überdauern. Letzten Endes zeichnen sich die meisten Totenkulte dadurch aus, dass sie Monumente formulieren, die dann erinnert werden können. Da das Erinnertwerden, das ewige Leben – wenn auch nur eines im kulturellen Gedächtnis durch Monumente, Inschriften, Bücher, Musik, usw. – im ägyptischen Verständnis die Gleichheit mit einem Gott bedeutet, ist das Formulieren der Weg zum Gottsein. Im Festhalten und Verobjektivieren kann die Vergänglichkeit zur Dauer werden. Dieses Zitat beschreibt also eine Idee von Kunstwerken: nämlich das Festhalten des Augenblicks, der Vergänglichkeit, die dann Dauer – das heißt hier „Gottsein“ – verleihen kann. Übrigens steht es damit in auffälliger Parallelität zum letzten Textfragment im ersten Lied – „comme un ange“ bezeichnet ja auch die Überzeitlichkeit sowie eine Art Gottgleichheit. Das zweite Lied setzt also fort, wo das erste geendet hatte.

Diese Dauer ist das eigentliche Thema dieses Liedes. Nicht der Tod – oder besser das Ende – der ägyptischen – oder jeder anderen – Zivilisation steht im Mittelpunkt, sondern deren Andauern in den Zeugnissen ihres Vergangenseins. Nachdem diese Kultur die Schwelle längst überschritten hat, bleibt sie in ihren kulturellen Leistungen immer anwesend, wenn auch in transformierter Form, und spricht so von Dauer. Diese Dauer findet sich auch musikalisch ausgedrückt.

Zur Form und Harmonik:

Das zweite Lied ist wie schon erwähnt enorm einfach. Man findet bei Ravel und bei manchen Komponisten der „groupe des six“ das Ideal eines „style dépouillé“, ein Ideal eines enorm reduzierten Stiles, so ausgedünnt wie nur möglich (bei Ravel findet sich das etwa in „Ma mère l’oie“ oder am radikalsten in dem kleinen Lied „Ronsard à son âme“). Griseys Komposition schreibt sich haargenau in diese französische Tradition ein. Sieht man die im Lichte des ersten Liedes, wird deutlich, wie sehr das zweite die Tendenz am Ende des ersten Liedes aufgreift: klare Textvertonung, strukturelle Einfachheit und die Annäherung an eine cantable Schreibweise.

Das Stück besteht lediglich aus der Singstimme (die ihr zugeordneten Instrumente – die Solistengruppe – sind diesmal nicht mit beteiligt) die – wie bereits erwähnt – zwischen rezitativischen und gesanglichen Passagen, dem Text entsprechend, wechselt, sowie aus der Begleitung, die nur eine Textur von Beginn bis zum Schluß durchhält: drei Pizzicatoimpulse in der Harfe, oder dem Cello oder Kontrabass (später auch unterstützt von den Schlagzeugern) führen zu einem liegenden Akkord. Dabei verschmelzen die drei Tutti-Ensemblegruppen zu einer. Die Gesamtstruktur ist sehr genau organisiert: das Stück hat 60 Takte, die regelmäßig angeordnet sind und sich mit den Ziffern in der Partitur gruppieren lassen, wobei die Tempi im Verlauf regelmäßig, entsprechend den Gruppen von Takten, immer langsamer werden (Grisey gibt jeweils „Randtempi“ an, zwischen denen sich das Tempo bewegen soll; in meiner

Aufstellung habe ich die langsamst mögliche Version gewählt – die schnellstmögliche wäre um 10 Metronomstriche schneller als die unten, aber genauso geordnet). Das Gesamtbild sieht so aus:

Ziffern	Anzahl der Takte	Tempi, langsame Version
	6	100
1	6	90
3	5	100
4	5	90
5	5	80
6	4	90
7	4	80
8	4	70
9	4	60
10	3	70
11	3	60
12	3	50
13	3	40
14	2	30
15	2	40
	1	30

Dieser formale Plan ist sehr klar, es findet im Grunde eine Verlangsamung statt, die paradoxerweise immer schneller wird.⁹² Die Takte werden immer langsamer – folglich immer länger – aber die Tempoveränderungen folgen nach immer kürzeren Abständen. Die Folge ist, dass das, was in den Takten geschieht, gedehnt wird, die Dauern der einzelnen Tempoabschnitte aber nur schwanken, da alle Takte 8/8 beinhalten (so ist z.B. der Abschnitt von Ziffer 1 – 3 ziemlich genau gleich lang wie der von Ziffer 15 – 16, obwohl letzterer viel weniger Noten enthält). Das heißt, diese Struktur wirkt sich weniger auf die Dauer von Abschnitten aus, als vielmehr auf die Wahrnehmung des Tempos der in den Takten geschehenden Bewegungen.

Dieses Prinzip wird von Grisey noch verkompliziert: die Pizzicatofigur, die jeden Takt beginnt, ändert permanent ihre Dauern. Über das durch das Tempo angelegte Dauernetz, wird also nochmals eines darüber gelegt, dass wiederum eigenen

⁹² Vgl. zu diesem Plan auch Gerard Zinsstag: „Simplicité et dépuillement dans le deuxième chant des quatre chants pour franchir le seuil de Gérard Grisey“ in „Le temps de l’écoute – Gérard Grisey, où la beauté des ombres sonores“ © L’Harmattan 2004.

Gesetzen folgt (siehe dazu Anhang 2⁹³). Es entsteht ein sehr flexibles Tempo, das scheinbar regelmäßig ist, aber sich immer wieder leicht verändert, oft unmerklich. Ein Prinzip, das uns schon im ersten Lied begegnet ist, wird also wieder aufgegriffen: die subtile unterschwellige Veränderung, die als solche kaum wahrgenommen wird, sondern sich nur in ihren Ergebnissen ausdrückt (allerdings im Unterschied zum ersten Lied ist die unterschwellige Bewegung in diesem Stück nicht zielgerichtet). Alle Übergänge, alle Verlangsamungen und Beschleunigungen laufen relativ fließend ab und obwohl es zum Teil erhebliche Unterschiede zwischen einzelnen Pizzicatofiguren gäbe, wenn man sie direkt vergleichen könnte, entsteht durch die graduelle Verlängerung oder Verkürzung der Dauern der Eindruck von Regelmäßigkeit.

Die Musik versucht also wieder, einen Schwebezustand darzustellen, diesmal jedoch nicht einen von gestauter Nervosität, sondern von ruhender Bewegung. Im Ganzen entsteht ein schreitender Gestus, der an einen Trauermarsch erinnert.⁹⁴ Trotz des flexibel gehandhabten Tempos bleibt also ein bestimmendes Gefühl von Regelmäßigkeit, das auch nie wirklich eindeutig gestört würde, vielmehr unmerklich verändert. Diese unmerklichen Veränderungen finden dabei auf zwei Ebenen statt, einmal die generelle Verlangsamung, dann die Dauervariationen in der Pizzicatofigur. Diese sind, wie gesagt, nicht deckungsgleich und das führt zu einem recht komplizierten Schwanken, das die generelle Verlangsamung der Musik – obwohl in den Metronomzahlen sehr eindeutig – verschleiert. In gewisser Weise arbeitet die flexible Gestaltung der Dauern in der Pizzicatofigur der Tempoverlangsamung entgegen, um im Ganzen ein schwebendes Zeitgefühl zu verleihen, indem eindeutige Veränderungen im Grunde nicht erkannt werden können, und das immer darum bemüht ist, ein dramatisches lineares Hören von Entwicklungen zu vermeiden. Es ergibt sich eine eher richtungslose Wanderbewegung.

Setzt man diese Konstruktion in Beziehung zur Singstimme, dann fällt auf, dass die beiden Ebenen in der Textvertonung – die rezitativische Prosaebene und die cantable Poesieebene – auf diese Dauernverhältnisse in aufschlussreicher Weise reagieren: die rezitativischen Passagen bleiben in Bezug auf das Tempo im Grunde immer gleich; je mehr sich das Grundtempo des Stückes verlangsamt, desto schneller werden die Notenwerte, mit denen die Katalogaufzählungen vertont sind: so benutzt Grisey für diese Ebene am Anfang Achtelquintolen oder ähnlich lange Notenwerte, am Schluss – wo das Tempo ja nur noch $\frac{1}{4}$ des Anfangstempos beträgt – findet man dann Zweiunddreißigstelquintolen oder ähnlich lange Notenwerte, die Notenwerte haben

⁹³ In diesem Anhang findet sich die Entwicklung der Dauern mit den Tempoveränderungen. Die eingezeichnete Mittellinie bezeichnet dabei einen Durchschnittswert, bei dem die Figur in Takt 5 zugrunde gelegt wird, wo jede Note der Pizzicatofigur die Dauer einer Achtel hätte, die andere Linie, die sich darüber oder darunter befindet, zeigt die Abweichung der tatsächlichen Figur von diesem Mittelwert an.

⁹⁴ Gérard Zinsstag vergleicht dieses Schreiten mit dem Beginn des „Liedes von der Erde“ (vgl. Fußnote 4)

sich also im gleichen Verhältnis verkürzt, wie das Tempo breiter geworden ist. Die Funktion der Prosaebene wird so unterstützt: sie ist die Neutralitätsebene, eine unbeteiligte Aufzählung und Katalogisierung von Nummern, die mit den Ausdruckswelten, die den Zitaten innewohnen, nichts zu tun hat. Sie bleibt stets gleich unbeteiligt und definiert sich somit als Gegensatz zum Ausdruck in der Musik und zu den lyrischen Zitaten. Gleichzeitig reagiert auch die Vertonung der lyrischen Fragmentpassagen auf die Dauernveränderungen in der Begleitung. Die graduellen Verschiebungen sind subtil semantisch aufgeladen: etwa die Textstelle: „...*qui fait le tour du ciel... jusqu’au confins du ciel... jusqu’à l’étendue des bras... fais-moi un chemin de lumière, laisse moi passer... laisse moi passer... laisse moi passer...*“ (Partitur Ziffer 12 – 14), wird in ihrer drängenden Wirkung verstärkt durch die immer kürzer werdenden Dauern in der Pizzicatofigur, die Klage über den Tod (Textstelle: „...*j’ai parcouru... j’ai été florissant... je fais une déploration...*“ Ziffer 8 – 9) erhält eine zusätzliche Schwere durch die enorm langen Dauern in der Pizzicatofigur. Diese Unterstützungen der Textaussage sind sehr dezent und wieder nur unterschwellig erlebbar, aber dennoch wahrnehmbar und absolut sinnvoll mit dem Text kombiniert.

Wesentlich effektvolleres Mittel in diesem Lied ist die Harmonik. Zwar muss festgestellt werden, dass auch die Harmonik im Prinzip sehr einfach gehalten ist, aber sie sorgt für expressive Ausbrüche und starke farbliche Wechsel. Im Grunde sind zwei Hauptstadien von Klängen zu finden: Die eine Gruppe hat sehr durchsichtige, dreistimmige Akkorde, die im Grunde eher harmonisch zu nennen sind – diese finden sich in folgenden Abschnitten: vom Anfang bis eins vor Ziffer 4, von zwei Takten nach Ziffer 5 bis Ziffer 8, von einem Takt vor 10 bis 12 und von 14 bis zum Schluss. Das Charakteristikum dieser Klänge ist, dass sie dreistimmig sind, recht weit auseinandergezogen und deshalb harmonisch relativ klar, nicht sehr obertonreich. Verstärkt wird der Effekt durch die Instrumentation, da diese Akkorde oft Harfe oder Streichern zugeordnet sind, deren Spektrum relativ „sauber“ ist. Allerdings finden auch hier kleine Veränderungen statt, der erste Akkord dieser Gruppe (Anfang bis 2) ist recht harmonisch, der nächste Akkord dann etwas spannungsvoller (aufgrund der tiefen Sekunde), der folgende dann wieder harmonischer. Solche leichten Farbabweichungen sind immer wieder zu finden, sie entwickeln sich jedoch nicht wirklich, sondern sind nebeneinander gesetzt.

Die andere Gruppe bedient sich sehr dichter obertonreicher, unharmonischer Klänge – so in den Abschnitten: einen Takt vor Ziffer 4 bis zwei nach 5, 8 bis eins vor 10, 12 bis 14. Hier sind zum Teil dichte Klänge in tiefer Lage zu finden. Zudem wird der Charakter zunehmend inharmonischer: bei der ersten Stelle (vor Ziffer 4) sind es zunächst nur drei tiefe Frequenzen, die ein dichtes Spektrum ergeben, vor allem auch, da sie durch den Gong und das Vibraphon verstärkt sind. An der zweiten Stelle (8 – 10) sind es schon dichte nicht mehr drei- sondern sechsstimmige Akkorde, die durch die tiefe Lage und die dort gespielten engen Intervalle sehr schmutzig klingen und

ein enorm reiches Spektrum haben (wieder sind die Schlagzeuge etwas stärker beteiligt), an der letzten Stelle schließlich (12 – 14) ist die Instrumentation wesentlich unharmonischer, da nun die Schlagzeuge die Pizzicatofigur der Harfe und Streicher gänzlich übernehmen.

Diese harmonischen Unterschiede sind wiederum zur Textausdeutung genutzt. Die dichten expressiven Klänge begleiten die Zitate, während die eher obertonarmen Klänge dem Katalogteil zugeordnet sind – zum Ablauf der Harmoniewechsel siehe auch Anhang 2 (alle eher harmonischen Klänge sind mit einem H 1 – 7 bezeichnet – jede neue Zahl zeigt einen Akkordwechsel an – die anderen unharmonisch-expressiven mit Unh. 1 – 3). Man sieht, dass die Harmoniewechsel zur Mitte etwas dichter werden (wenn man die Tempoverlangsamung mitberechnet), dann zum Ende wieder weiter auseinander liegen, allerdings so schwach, dass das für die Wahrnehmung kaum Konsequenzen hat, man unterscheidet fast nicht, ob Harmonien schneller wechseln oder nicht. Die harmonische Struktur ist im übrigen auch nicht an die rhythmischen Veränderungen oder die Tempoänderungen direkt gekoppelt, vielmehr wird oft vermieden, dass harmonische Veränderungen mit den Tempoänderungen zusammenfallen, man könnte höchstens von Strukturähnlichkeit sprechen, da die Harmoniewechsel wieder nach unterschiedlich langen, also flexiblen Abschnitten stattfinden, ohne dass man dabei eine klare Richtung feststellen würde. Dazu kommt, dass die Harmoniewechsel selbst – in ihrer harmonischen Progression – keiner linearen Logik folgen (so wie z.B. im ersten Lied eine lineare Progression von absteigenden Grundtönen zu finden war); so folgen sehr unharmonische Klänge auf harmonische, oder zum Teil finden sich auch graduelle Veränderungen, etwa die drei verschiedenen eher harmonischen Akkorde, die sich von zwei Takten nach Ziffer 5 bis Ziffer 8 finden, hier ist der erste (zwei Takte nach 5) recht harmonisch, er hat durchläuft zwei etwa gleich große Sprünge, der nächste (eins nach 6) ist dann wieder etwas inharmonischer, da er aus einem kleinen Intervall in der Tiefe und einem folgenden sehr großen Intervall besteht, der darauf folgende (eins nach 7) ist graduell zwischen dem ersten und dem dritten: das untere Intervall ist immer noch kleiner, aber größer als im Klang davor und das obere ist entsprechend verkleinert. Man sieht also, dass die Musik sich weder für ein Modell entscheidet, wo entwickelnde Übergänge ausgeschlossen sind, noch sich wirklich linear entwickelt. Im Grunde ist also die harmonische Sprache mit ihrer unlinearen, eher wandernden Art der Folgen wiederum strukturähnlich zur rhythmischen Machart des Stückes.

Zusammenfassung: die Erfahrung von Dauer:

Das zweite Lied beschreibt im Text das Andauern einer Kultur über deren Ende hinaus, in den Überresten, die sie hinterlassen hat. Es geht um das Andauern, das heißt, einen Vorgang, der sich im Zustand der Bewegung und ständigen Neubestimmung befindet; diese Bewegung allerdings ist nicht zielgerichtet, sie hat mit dem Konzept von

Entwicklung oder Fortschritt nichts gemeinsam. Das Erinnern, das hier die Quelle der Dauer ist, ist ein unabschließbarer Vorgang stetiger Neuinterpretation unter immer neuen Bedingungen und damit der romantischen Idee der Reflexion oder dem Romantisieren verwandt. Das Andauern ist die ständige neue Interpretation des Überlieferten, eine permanente Potenzierung, die nicht ein Denken in linearer Zielvorstellung, sondern in unendlichen Zusammenhängen ist. Die Dauer ist deshalb nicht statisch, sie ist in ständiger Bewegung ohne Ziel, sie wandert.⁹⁵

Die musikalische Struktur dieses Liedes komponiert eine solche Bewegung. Einerseits bleibt sie in einem trauermarschartigen Gestus, der allerdings nichts von der Trauermarschpathetik an sich hat. Die Musik scheint durch die verschiedenen übereinandergelegten Ebenen von graduellen Veränderungen, die sich unterschiedlich verhalten und sich zum Teil gegenseitig widersprechen und relativieren, zwischen Statik und Bewegung zu schweben. Einerseits findet eine ständige Neuinterpretation des Materials statt, andererseits bleiben diese im Hintergrund und sind nicht auf eine Richtung zu reduzieren. Das Stück wandert, bewegt sich in verschiedene Richtungen ohne eine davon einzuschlagen. Trotz der repetitiven Struktur ist es somit weit entfernt von aller minimalistischen Einfältigkeit, die in ihrer Negation von Entwicklung doch nur im Entweder – Oder einer Ästhetik stehen bleibt, die doch nur Gegenpol eines linearen Zeitverständnisses bleibt.

Das zweite Lied geht also im Überschreiten der Schwelle weiter als das erste. War im ersten Lied der Tod noch als lineares Moment, als Unausweichlichkeit und Erstarrung erhalten – auch verstärkt durch die zielgerichtete Stauung auf den Moment, indem das Wort „mort“ gesungen wird –, so geht das zweite einen Schritt weiter, setzt gewissermaßen da an, wo im ersten Lied das Ende war, nämlich nach der Schwelle. Musikalisch ist seine Struktur vielschichtiger in den Entwicklungen, verschlungener und paradoxer. Obwohl der Stil sehr durchsichtig gehalten ist, sind die einzelnen Parameter individueller, bzw. widersprüchlicher ausgeführt. Auch die Textvertonung ist charakteristischer: der Text ist nicht mehr der musikalischen Struktur untergeordnet, die Musik unterstützt die Textaussage und die emotionale Kraft der Worte ohne ihre Eigenständigkeit preiszugeben. Sie ist vielmehr auf dessen Inhaltlichkeit bezogen und gibt in ihrer Machart und Struktur einen Widerschein der Dauer, um die die Textwahl letztlich kreist.

⁹⁵ Bewegung und Ruhe fallen zusammen in der Dauer „.....denn was ist Ruhe, wenn nicht der Gegensatz zur Bewegung? Sie ist allerdings kein Gegensatz, der die Bewegung von sich aus-, sondern einschließt. Nur das Bewegte kann ruhen. In der Bewegung als bloßer Ortsveränderung eines Körpers ist die Ruhe freilich nur der Grenzfall der Bewegung. Wenn Ruhe die Bewegung einschließt, so kann es eine Ruhe geben, die eine innige Sammlung der Bewegung, also höchste Bewegtheit ist, gesetzt, dass die Art der Bewegung eine solche Ruhe fordert. Von dieser Art ist jedoch die Ruhe des in sich ruhenden Werkes.“ (Martin Heidegger: „Der Ursprung des Kunstwerkes“ © Reclam 1960)

Der Tod der Stimme

Das dritte Lied basiert auf einem Text der altgriechischen Dichterin Erinna. Es handelt sich also wiederum um einen Text aus einer vergangenen Kultur, die in ihren Zeugnissen in transformierter Form überlebt, wie im zweiten Lied. Auch das dritte Lied basiert auf solch einem Text, so dass das erste Lied – indem die Überschreitung der Schwelle ja auskomponiert worden war – das einzige mit einer zeitgenössischen Textvorlage ist. Alle späteren Stücke handeln bereits aus der Perspektive nach dem Tod der Kultur, aus der die Textvorlage stammt. Grisey ist also in der Idee der Überschreitung konsequent und geht nicht zurück. Der Text handelt vom Sterben der Stimme. Er lautet:

3. La mort de la voix

Dans le monde d'en bas,
l'écho en vain dérive.
Et se tait chez les morts.
La voix s'épand dans l'ombre

Erinna

Dieser Text – und auch das Lied – ist der kürzeste des gesamten Zyklus. Grisey fügt in seiner Vertonung jeder Zeile am Ende noch Vokale an, die eine Art Ausklingen darstellen sollen, dabei bleibt allerdings der Text selbst unangetastet.

Der Text spricht vom Ersterben der Stimme, die dann im Schatten sich ausbreitet. In gewisser Weise führt sie damit den Schlusssatz des Liedes davor weiter: „formule pour être un dieu“ richtet sich zunächst an die Stimme – das Formulieren. Also macht es Sinn, diese als nächstes zum Thema zu machen. Auch dieses Mal bleibt der Text nicht beim Tod stehen. Obwohl die ersten drei Zeilen das Ersterben der Stimme im Totenreich besingen, widerspricht die vierte Zeile dieser Aussage: „la voix s'épand dans l'ombre“ – „die Stimme breitet sich im Schatten aus“. Zwar könnte man darunter auch verstehen, dass die Stimme sich verliert, indem sie sich ausbreitet, allerdings scheint es mir auch im Hinblick auf Griseys Vertonung sinnvoller zu sein, das Ausbreiten der Stimme als eine transformierte Weiterführung zu verstehen (Grisey tut genau das, er wiederholt die letzte Zeile – später die letzten Worte – mehrmals in einer Seufzerfigur, die dann von den Instrumenten weitergeführt wird – also transformiert wird – und die dann ins vierte Lied überleitet). So verstanden fügt sich der Text in das im zweiten Lied beschriebene Konzept von Dauer ein: wieder geht es

nicht um das Ende, sondern um das Überschreiten der Schwelle, also um eine Transformation, um ein Andauern.

Musikalische Struktur:

Das Stück besteht entsprechend den vier Zeilen des Gedichtes aus einem viermaligen Decrescendo. Die Instrumentation unterscheidet sich von den ersten beiden Liedern deutlich, da hier nun nicht die Bläser (Saxophone, Klarinetten und Tuben) die Hauptrolle spielen, sondern der Klang diesmal von Streichern und hohen Schlagzeuginstrumenten dominiert wird. Im Verlauf des Stückes wird – entsprechend der Idee der Transformation des Echos im Schatten – die Instrumentation immer dunkler und die tiefen Blasinstrumente werden mehr und mehr benutzt. Auch die Einsatztöne der Singstimme werden mit jedem Neueinsatz des Decrescendos immer tiefer. Dies gilt auch für die anderen Instrumente. Zudem nimmt auch die Anfangsdynamik jedes Neueinsatzes im Vergleich zum vorherigen ab, besonders was die hohen Frequenzen angeht. Die Einsatzabstände werden immer länger: zwischen dem ersten und dem zweiten Einsatz (von Ziffer 1 bis 3) sind es 10 Takte, vom zweiten zum dritten Einsatz (Ziffer 3 bis 5) sind es 13 Takte, vom dritten zum vierten Einsatz (Ziffer 5 bis 8) schließlich 18 Takte. Dieser vierte Einsatz geht über 28 Takte (das Ende ist durch Taktwechsel zu sehen, da am Ende jeden Abschnitts – d.h. vor Beginn des neuen Einsatzes der 4/8 Takt zu einem 3/4 Takt vergrößert wird, was in Takt 69 nach dem vierten Einsatz passiert), mit zwei angehängten Takten. Die Abstände vergrößern sich also in einem exponentiellen Verhältnis. Jeder Neueinsatz, obwohl schwächer ansetzend, breitet sich weiter aus. Das nächste Lied wird dann zum sich ausbreitenden Echo des dritten Liedes (das Seufzermotiv im „Faux interlude“ ist aus dem dritten Lied entnommen).

Man kann die Struktur jeder dieser Einsätze als langsam sich vereinfachende Textur bezeichnen. Es werden verschiedene rhythmische Schichten übereinandergelegt, dabei bevorzugt Duolen, Triolen und Quintolen – also eine Struktur, in welcher der Rhythmus durch diese Überlagerung unmöglich zu erkennen ist. Die Schwerpunkte werden verschleiert, es bleibt ein Geflecht. Allerdings ist dieses Geflecht durchaus in rhythmischer Hinsicht konturiert: die einzelnen Stimmen führen meist Pendelbewegungen aus (etwa die Singstimme in Takt 2, das Vibraphon, Violine und Violoncello ab Takt 12), oder ähnliche Bewegungen, die einen gewissen Schwung und Organik in sich tragen. Trotz der so unterschiedlichen rhythmischen Schichten entsteht so ein organisches Ganzes, in dem ein Gefühl von Anspannung und Entspannung, von schwer und leicht erhalten bleibt. Das ganze Gewebe scheint in seiner Struktur von der Singstimme auszugehen, die, nach starkem Beginn, in dem der Text syllabisch vertont ist, nach jeder Zeile zu Melismen über bestimmte Vokale übergeht, die langsam verklingen. Das Ensemble imitiert diese Struktur oder wuchert um sie herum,

ebenso stark, melodisch gefärbt beginnend, um dann in einer Bewegung des Auspendelns zu verklingen. Auffällig ist, dass im Partiturbild kaum ein Unterschied zwischen den einzelnen Instrumenten zu finden ist. Die Singstimme ist im Grunde recht instrumental geführt – ohne jedoch unsänglich zu sein –, bzw. die Instrumente spielen sehr cantable Linien. Allerdings geht bei dieser Vertonungsweise die Textverständlichkeit etwas verloren. Durch die Verwendung reiner Vokale in der Gesangslinie entsteht zudem ein Aufweichen der Textverständlichkeit. Die Textaussage wird also vielmehr in die musikalische Struktur so übernommen, dass beide Eins sind: beide handeln vom Verlöschen eines Klanges. Im Grunde wählt Grisey eine sehr naheliegende Möglichkeit, diesen Text zu vertonen.

Die Harmonik in diesem Lied ist enorm kompliziert und es scheint mir fast unmöglich, eindeutige Grundtöne oder Ähnliches festzustellen. Möglich, dass die Klänge auf bestimmten Analyseergebnissen aufbauen, möglich auch, dass sie durch bestimmte Verfahren hergeleitet wurden, einen oder mehrere bestimmte Grundtöne haben, allerdings ist das unmöglich festzustellen, ohne genau zu wissen, welche Quellen der Komponist benutzt haben könnte, um diese Klänge zu finden.⁹⁶ Was allerdings möglich ist, ist bestimmte Charakteristika zu benennen, die den Klängen ihre Farbe geben. Zunächst fällt auf, dass die Tonauswahl am Anfang die hohen Lagen bevorzugt; je höher die Klänge sind, desto dichter die Intervalle – es handelt sich also um eine Schichtung nach obertönigen Prinzipien. Im Verlauf des Decrescendos werden dann mehr und mehr tiefe Töne mit einbezogen, allerdings laufen diese nicht – zumindest nicht erkennbar – auf einen Grundton zu (die tiefen Töne zwischen Ziffer 2 und 3 etwa bilden eine große Sekunde, es ist also nicht festzustellen, dass einer von ihnen ein Grundton wäre). Allerdings gilt, dass im Verlauf der Decrescendi die Dichte der Klänge, auch was ihre Obertonzusammensetzung betrifft, abnimmt, allerdings ist das vor allem durch die Instrumentation realisiert, indem die eher fahlen Blasinstrumente langsam die Streicher und die Schlagzeuge ablösen. Diese Farbveränderung bleibt jedoch recht subtil, da die Streicher – wenn auch etwas weniger – doch beteiligt bleiben. Wie schon erwähnt, bilden die Klänge dichte Reibungen in den oberen Registern, so trifft gleich am Anfang e und es aufeinander, reiben sich ein cis mit einem vierteltönig erhöhten c im Oktavabstand (was enorme Reibungen in den Obertonreihen dieser Töne nach sich zieht). Diese sehr hellen Reibungen verschwinden jedoch im Verlauf des Decrescendos jedesmal, so dass die Klänge weicher werden, sie kehren jedoch mit jedem Neuansatz wieder (etwa bei Ziffer 3 reibt sich wiederum e und es, sowie ein b mit einem um einen Dreiviertelton erhöhten a, etc.; oder bei 5 ein g mit einem einen Dreiviertelton erhöhten f). Die einzelnen Stimmen bewegen sich sehr häufig in Terz-

⁹⁶ Im Grunde gilt das bereits für das erste Lied, zwar sind dort die Töne der dritten Gruppe leicht als Obertonreihen erkennbar, das Verhältnis der Tonauswahl in den anderen Gruppen dazu ist allerdings nahezu unbestimmbar, lediglich lässt sich annehmen, dass auch diese auf die Grundtöne bezogen sind, was ab einer bestimmten Entfernung zum Grundton in der Obertonreihe allerdings nicht mehr ins Gewicht fällt.

oder Sextschritten weiter (wobei die Terzen oftmals leicht verstimmt sind). So liegen unter diesen hohen sehr dichten Reibungen viele Terzen, was die Helligkeit der Klänge erhöht, da die Terz ein sehr helles, offenes Intervall darstellt. Diese Terzen werden im Verlauf der Decrescendi dann oft durch tiefe Sekunden in den Bläsern (große, kleine oder vierteltönig dazwischen liegenden) ersetzt (etwa ab Ziffer 2 in den Tuben und als kleine None in den Klarinetten, oder ab Ziffer 4 wieder in Klarinetten und Tuben, oder ab Ziffer 6 in den Klarinetten), was einen eher mulmigen dunklen Klang ergibt.

Der letzte Einsatz der Singstimme fällt allerdings aus diesem Schema heraus. Die tiefen Frequenzen sind von Anfang an anwesend, die Singstimme ist nur syllabisch vertont auf einem Rezitationston. Nur die Violine bringt eine Art Erinnerung an die hohen hellen Klänge der vorherigen Decrescendo Einsätze. Die Textaussage wird so wiederum musikalisiert: die Transformation der Stimme im Schattenreich vollzieht sich in einer musikalischen Transformation. Die Klänge, die bisher das Verklingen darstellten (die tiefen Bläserklänge), entfalten nun ein Eigenleben, der folgende Abschnitt und das nächste Zwischenspiel sind aus ihnen geboren. Das Decrescendo, das bisher nur verdoppelnd die Textaussage verstärkte, entwickelt ein Eigenleben und wird transformiert, damit weist die Musik an dieser Stelle endlich über die bloße Illustration des Textes hinaus und vollzieht die Inhaltlichkeit des Textes musikalisch nach. Die letzten Sätze scheinen Grisey besonders wichtig zu sein, denn durch die einfache, syllabische Textvertonung wird die Verständlichkeit des Textes enorm verstärkt. Dazu kommt, dass die Singstimme nun nicht mehr Teil einer Textur ist, in der sie nur eine – wenn auch die zentrale – Stimme darstellt, sondern sich vom Hintergrund abhebt, einerseits durch die Lage, da abgesehen von der Geige kein Instrument im Bereich der Sängerin mitspielt (ganz im Gegensatz zu allem, was in dem Lied vorher passierte), andererseits dadurch, dass die Singstimme die einzige pulsierende Stimme ist, während alles andere nur Liegetöne sind, die an- und wieder abschwellen. Die Pendelbewegung, die den Charakter der drei vorherigen Decrescendos bestimmt hatte, ist ebenfalls transformiert zu den an- und abschwellenden Liegetönen, die der Struktur als Ganzes etwas Wiegendes geben, sowie durch kleine pendelnde Ansätze in der Trompete kurz nach Ziffer 8. Die Singstimme bleibt schließlich auf den Worten „dans l'ombre“ stehen, die sie wiederholt, bis am Ende nur das Wort „ombre“ bleibt. Aus diesem ist dann eine lange Seufzerfigur abgeleitet (zum ersten Mal in der Singstimme vor und nach Ziffer 9), die dann – wieder gewissermaßen transformiert – vom Ensemble weitergeführt wird, in einem dreimaligen Seufzer (ab Ziffer 11), der jedesmal vom a einen Halbton plus Viertelton absteigt (gefärbt durch hohe Geigenflageoletts). Mit diesen Seufzern, die das Ergebnis der Transformation darstellen, klingt dieses Lied aus und bereitet gleichzeitig das letzte Lied vor, wie die Stimme im Text, die nach ihrem Tod als transformierte Energie in neues Terrain aufbricht und im Schatten weiter lebt.

Komponieren im goldenen Zeitalter

„Jemand, der vor der freien Gesellschaft, vor dem Großen und Ganzen, Scheu empfindet, nicht weil er sie heimlich verabscheute, sondern im Gegenteil weil er eine zu große Bewunderung für die ungeheuer komplizierten Abläufe und Passungen, für den grandiosen und empfindlichen Organismus des Miteinander hegt, den nicht der universellste Künstler, nicht der begnadeteste Herrscher annähernd erfinden oder dirigieren könnte. Jemand, der beinahe fassungslos vor Respekt mitansieht, wie die Menschen bei all ihrer Schlechtigkeit auf so schwerelos aneinander vorbeikommen, und das ist so gut wie: miteinander umgehen können. Der in ihren Geschäften und Bewegungen überall die Balance, die Tanzbereitschaft, das Spiel, die listige Verstellung, die artistische Manier bemerkt – ja, dies Miteinander muss jedem Außenstehenden, wenn er nicht von einer politischen Krankheit befallen ist, weit eher als ein unfassliches Kunststück erscheinen denn als ein Brodelkessel, als eine „Hölle der anderen“...“⁹⁷

Die zweite Hälfte des 20. Jh. ist eine Blütezeit. Die Kunst, die Wirtschaft, der Lebensstandard, die allgemeine Bildung in Europa sind in einer Hochphase, es herrscht dauerhafter Frieden. Großzügige Förderung der noch absurdesten kulturellen Ideen erlauben es der Kunst, einen seltenen Reichtum zu entwickeln. Wohl nie zuvor in der Kunstgeschichte war das Künstlersein so einfach. Nie vorher gab es Platz für so viele und nie zuvor konnte die Kunst so völlig ohne öffentliches Interesse existieren. Rundfunkanstalten, staatlich gefördert, ersetzten die Nachfrage. Festivals, elektronische Studios entstanden einzig und allein, weil die Sache der Kunst und ihre Entwicklung so wichtig genommen wurden. Ästhetische Grabenkämpfe, der Kampf der Avantgarde gegen regressive Strömungen, Heinz Klaus Metzger, Adorno und viele andere publizistisch tätige Leute ließen das Gefühl entstehen, die zeitgenössische Musik sei im Gespräch. Fast noch bis in die achtziger Jahre hinein gaben diese ästhetischen Diskussionen – obwohl nur innerhalb der Szene existent – den Protagonisten das Gefühl als wäre das, was da entstand, wichtig und kontrovers. Eine Epoche des Reichtums also – und zwar ganz sicher nicht nur, was die Qualität der Kunstwerke anging, sondern auch in Bezug auf die große Vielfalt der Ästhetiken, die sich zudem auch noch im – häufig sehr produktiven – Streit befanden.

Wie komponiert man in so einer Zeit und was sind, wären eigentlich die beherrschenden Themen? Es wäre fast unnötig eine Statistik anzufertigen, die meisten Werke beschäftigen sich, wie nicht anders zu erwarten, mit dem Untergang, der Orientierungslosigkeit des modernen Menschen, der Katastrophe, die in verschiedensten Formen – mal als faschistoide Gefahr, mal als ökologische

⁹⁷ Botho Strauss: „Anschwellender Bocksgesang“ © Hanser 1999

Katastrophen, mal in der Form der Vereinzelung des modernen Menschen, der in einer gefühllosen Gesellschaft selbst schon bei lebendigem Leibe ein Toter ist, und natürlich als Atomkrieg – zur Zerstörung von allem – führt. Nie vorher waren die Prognosen, die in Kunstwerken zu finden waren, so düster und nie zuvor erwiesen sich die düsteren Prognosen so sehr nur als reine Phantasieprodukte wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁹⁸

Wer nach den Katastrophen der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nun endgültig den Weg in eine friedliche idealere Welt finden wollte, wer daran glaubte, man könne eine „Welt schaffen wie sie die Welt noch nicht gesehen hat“ (Rudi Dutschke) dem musste freilich die Wirklichkeit bald nur allzu katastrophal erscheinen. Zweifellos wurde die Welt nicht idealer, ob sie – zumindest in Europa – etwas besser wurde, darüber lässt sich streiten, wenn jedoch keine wirklichen Katastrophen da sind und die Wirklichkeit nur am Ideal gemessen wird, vergrößert sich das Unbehagen. Waren die bisherigen Tragödien noch aus der Realität geboren, wurden sie, als die Realität aufgrund der Übersättigung und eines allgemeinen Wohlergehens keinen Raum mehr für das Tragische ließ, ins Gigantische gesteigert. Die Idee der Katastrophe, die Zerrissenheit des Menschen in der modernen Zeit, die Beschwörung des Weltuntergangs in Kunstwerken, die Idee, die Kunst müsse Warner sein, der Realität den Spiegel vorhalten und aus moralischen Gründen – weil das Spiegelbild doch nicht so schlimm aussah – das Bild verzerren, sind Folgen eines uneingestanden Wohlstandes.

Die Kultur schwamm lange auf dieser Welle mit und tut es gern bis heute. Die Heroisierung des Don Quixote als Idealbild des Künstlers, propagiert von Lachenmann und anderen, drückt das Dilemma aus. Weil die Realität Erfolg hat, muss der Künstler scheitern als letzter Protest gegen eine unerträglich erträgliche Wirklichkeit.

Immer schon hat die Wirklichkeit Vernunft und Ideal als ihr unangemessen demaskiert und trotzdem – oder gerade deshalb – hat man um so mehr daran festgehalten, sie daran zu messen. Aber das Schreiben von Musik und von Kunst ist nie zunächst Protest und nie Negation, wie die kritische Betrachtung es gerne hätte. Man schreibt nicht etwas auf, weil man auf seine Zerstörung hofft oder mit ihr rechnet, man schreibt für die Dauer. Die Entscheidung, sich mit Kunst zu beschäftigen, ist immer und zunächst Affirmation des Bestehenden.

Wer allerdings im Bestehenden nur das sieht, was dem eigenen Ideal widerspricht, wer die Welt auf die „Hölle der anderen“ reduziert, ohne wahrzunehmen, wie sehr die eigene Perspektive den Blick verengt, dem bleibt nur der verengende negative Blick, dem bleibt aus Phantasielosigkeit nur der Protest.

⁹⁸ Griseys „quatre chants“ fügen sich da nahtlos, wenn auch als Späterscheinung, in diese Tradition ein, wobei ihr Zu-spät-sein gerade diese Tendenzen offenlegt, da das eine Art Misston erzeugt, der die Glaubwürdigkeit der Katastrophe (vor allem im vierten Lied) fraglich erscheinen lässt.

Wenn man nur aufhören würde, von Gesellschaft und anderen verallgemeinerten Begriffen auf das zu schließen, was ist! *„Es ist überhaupt keine Frage, dass man glücklich und verzweifelt, ergriffen und erhellt leben kann wie eh und je, freilich nur außerhalb des herrschenden Kulturbegriffs. Was sich stärken muss, ist das Gesonderte. Das Allgemeine ist mächtig genug.“*⁹⁹ Das Allgemeine ist allerdings die Fiktion, die das Wirkliche ersetzt. Dabei ist es auch keine Frage, dass die Mehrheit längst außerhalb des „herrschenden Kulturbegriffs“ lebt und glücklich und verzweifelt, ergriffen und erhellt lebt, wie eh und je. Die Frage ist die des Blickwinkels: wer nur Kategorien des Gesellschaftlichen zur Verfügung hat, wer wie Heinz-Klaus Metzger oder Lachenmann in der Nachfolge von Adorno, nur die Kulturindustrie, die Gesellschaft und das Allgemeine als Kategorien der Analyse benutzt, wird das Besondere, das Einzelne vergeblich suchen.

Im zwanzigsten Jahrhundert ist der Blick für das Besondere verloren gegangen und nun schwer unter den Theorien von Gesellschaft und Kollektivität wieder herauszugraben. Wem die Tragödie deshalb entglitten ist, weil er keine individuellen Maßstäbe mehr für das Tragische zulassen will, weil ihm alles gesellschaftlich und damit politisch ist, der kann nur entweder das Ende der Menschheit als Ganzes beschwören und das Besondere nur als Studienobjekt für das Allgemeine missbrauchen – wie etwa Zimmermann den Text von Lenz in den Soldaten – oder gleich ganz auf die Perspektive des Einzelnen verzichten – wie Nono in „Al gran sole“ oder Lachenmann in „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“. Es verwundert nicht, dass Grisey in den „quatre chants“ den Tod immer nur als allgemeines Abstraktes definiert.

Das Einzelne und Versprengte, das Mannigfaltige – um mit Deleuze zu sprechen – ist nicht der Wirklichkeit abhanden gekommen und nicht in der ewigen Gleichmacherei der modernen Gesellschaft verschwunden, es ist nur als Kategorie der Betrachtung verloren gegangen. Allerdings behauptet es sich trotzdem.

Während das moderne Bewusstsein immer versucht hat, Kategorien aufzustellen, ist es die Möglichkeit eines postmodernen Bewusstseins, dem Bestehenden zuzuhören. Die Wirklichkeit ist widersprüchlicher, aber auch dauerhafter als die Idee des Fortschritts sie gerne denken würde. *„Wirklichkeit ent- und besteht aus Verwirrung und Widersprüchen, und wenn man diese ausschließt, kommt auch die Wirklichkeit abhanden.“*¹⁰⁰ Wenn es gelingen könnte, diesen Widersprüchen zu folgen, sie rezeptiv aufzunehmen und nicht normativ zu deuten, wäre es denkbar, der Kunst damit einen anderen Sinn jenseits eines modernistischen Künstlerpathos zu geben.

⁹⁹ Botho Strauss: „Anschwellender Bocksgesang“ © Hanser 1999

¹⁰⁰ Haruki Murakami: „Untergrundkrieg – der Anschlag von Tokyo“ © der deutschen Ausgabe 2002 DuMont, und 2004 btb Taschenbuch

Während die Moderne an die Entwicklung glaubte, die, wenn sie sich nicht im irdischen Paradies verwirklichen kann, dann logisch in die Hölle führt, da dieses Denken nur für oder wider kennt, besteht die Postmoderne auf der Dauer. Die Erfahrung der Dauer als Kontinuum der Bewegung ohne Richtung, als widersprüchliches Rhizom von Verwandlungen, die trotzdem gemeinsam haben, dass sie nicht enden und das Vergangene nicht vom Kommenden unterscheiden.

Grisey wurde kurz nach dem zweiten Weltkrieg geboren, also gehört zur Erfahrung dieser Generation einerseits die Hoffnung und der Glaube an der Fortschritt, wie er sich 1968 in seiner aktivsten Form äußerte, genauso wie das Ende dieses Glaubens. Viele Angstszenarien, die sich nach der Enttäuschung der großen politischen Hoffnungen entwickelt haben, sind im Grunde nur deren Gegenbild. Allerdings wurde auch deutlich, dass die in Folge dieses Gegenbildes antizipierten Katastrophen nicht eintrafen.

Die „quatre chants“ spiegeln diese Spannung, da sie nicht nur die Katastrophe warnend darstellen, sondern ihrer dunklen Prognose eigentlich nicht mehr so recht trauen. Gleichzeitig stellen sie ein Konzept der Dauer musikalisch dar, das Wiedererwachen, das eigentlich im Grunde nichts als Kontinuität bedeutet.

Gilgamesch – oder die gescheiterte Apokalypse

Das letzte Lied der „quatre chants“ schließlich schreibt sich in die Tradition der „Katastrophenstücke“ ein. Der Tod der Menschheit setzt ein Topos fort, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert oft zu finden ist. Sei es der Atomtod oder die Umweltzerstörung, oder nur die Kälte und Unpersönlichkeit der modernen Welt, in der der Mensch im Grunde schon tot ist, ohne es zu merken. Alle diese Klischees, sowie das pathetische Bestreben, diese in Musik zu setzen, um „aufzurütteln“, um dem künstlerischen Tun die nötige Ernsthaftigkeit angedeihen zu lassen, sind nach wie vor überall zu finden. In Griseys Lied finden wir allerdings einen entscheidenden Unterschied: der Text vermeidet jeden Bezug zur Realität und versucht nicht zeitgenössisch zu sein. Der Tod der Menschheit wird zu einem eher mystischen Topos. Dazu kommt noch, dass, wenn man den Gilgamesch Epos als Ganzes berücksichtigt, diese Weltuntergangsszene bereits im Epos aus der Erinnerung erzählt wird. Schon in der poetischen Zeit des Gilgamesch Gedichts ist diese Szene vorzeitig. Das heißt – wie schon in den anderen Liedern – ist es wieder die Perspektive nach dem Untergang, er droht nicht als zukünftige Katastrophe, wie es ja den Stücken Zimmermanns oder Lachenmanns oder anderer Mahner eigen wäre, er bleibt eher als mythologische Tiefenerinnerung. Die Wirklichkeit ist dann nachher in der Berceuse dargestellt, in der das Erwachen geschildert wird und die Erkenntnis, dass die Welt noch da ist. Dem Traum vom Untergang folgt die Erkenntnis der Dauer. Die Katastrophe ist so fast schon in eine Traumebene verlagert.

Der Text zum vierten Lied – ohne den Teil der Berceuse – lautet wie folgt:

4. La mort de l'humanité

... Six jours et sept nuits,
Bourrasques, Pluies battantes
Ouragans et Déluge
Continuèrent de
Saccager la terre.
Le septième jours arrivé.
Tempête, Déluge et
Hécatombe cessèrent
Après avoir distribué
Leurs avoir de hasard,
Comme une femme
Dans le douleurs,

La mer se calma et
S'immobilisa.

Je regardai alentour:
Le silence régnait!
Tous les hommes étaient
Retransformés en argile:
[Et la plaine liquide
Semblait une terrasse]

Der Text in eckigen Klammern wurde von Grisey nicht vertont. Er beendet diesen Teil des vierten Liedes mit der Rückverwandlung der Menschen zu Staub. Der Text zerfällt deutlich in zwei Teile: der erste beschreibt die verschiedenen Naturkatastrophen, der zweite bringt ein lyrisches Ich ins Spiel, das als Zeuge auftritt. Das Ganze ist als Erinnerung, also in der Vergangenheit erzählt.

Griseys Vertonung folgt dem sehr genau. Er komponiert einen chaotischen ersten Teil, der die Naturkatastrophen in Musik zu setzen versucht (Takt 44 bis 138), sowie einen zweiten ruhigen Teil, in dem die Erstarrung der Welt dargestellt wird (von 138 bis zum Beginn der Berceuse). Lediglich die erste Zeile des zweiten Teiles wird bereits im ersten verwendet, so als wolle Grisey die Perspektive verändern und von der bloßen Erzählung zum Beobachter zoomen, indem die Bezeichnung der Beobachterperspektive („je regardai alentour“) zunächst im Umfeld der Darstellung der Naturkatastrophen stattfindet, so dass der Beobachter in den Kontext gesetzt wird, dann verändert sich die Musik, wird ruhiger und die Gesangstimme wird wichtiger, so dass nun der Beobachter aus dem Kontext herausgenommen und ins Zentrum gerückt wird.

Im ersten Teil wird der Text zusätzlich geteilt, nämlich einmal in die Darstellung der Katastrophen (Zeilen 1 bis 12), die in hektischen comicartigen Bewegungen vertont sind und die Stille des Meers, die mit einem langen ruhigen Seufzermotiv, das aus dem dritten Lied entnommen ist, dargestellt wird. Der Wechsel dieser beiden Abschnitte konstituiert auch die Form dieses Liedes, wobei der Naturkatastrophenteil immer mehr an Energie verliert, während sich die Erstarrung des Meeres immer mehr ausbreitet, also ist hier eine strukturelle Verdopplung der Textaussage.

Musikalische Struktur:

Das vierte Lied ist aus einem ihm vorausgehenden „falschen Zwischen-spiel“ abgeleitet. Mir scheint dies ein deutlicher Hinweis zu sein, dass es nicht der Weltuntergang ist; um den es Grisey geht, sondern eher das Erwachen. Deshalb ist

das Material, aus dem der erste Teil des letzten Liedes ist – der Katastrophenteil – aus dem „falschen Zwischenspiel“ abgeleitet, ebenso wie der zweite Teil, indem das absteigende Seufzermotiv, das ja eigentlich bereits aus dem dritten Lied stammt, ausgeweitet wird. Dem steht die Berceuse entgegen, deren Material wieder ganz eigen ist und nichts mit dem „falschen Zwischenspiel“ zu tun hat. Es gibt im „falschen Zwischenspiel“ zwei Elemente: ein langgezogenes Seufzermotiv und das unruhige Pochen der Schlagzeuge. Beides wird im dritten Lied wieder aufgenommen.

Am Anfang der Gilgamesch Vertonung führt Grisey zunächst für ganz beträchtliche Zeit das Schlagzeugpochen weiter. Diese Schlagzeugpassage erhält einen stark rituellen Charakter, durch ihre Länge und gewisse Statik. Sie erinnert an außereuropäische Musikkulturen. Mir scheint das Rituelle hier deutlich Zitat zu sein. Durch Allusionen an rituelle Musik wird die Distanz zum Folgenden betont. Der Weltuntergang, der vertont wird, gehört eben nicht in die Realität als zukünftiger Schrecken, vor dem gewarnt werden muss und der den Komponisten emotional beschäftigt, er ist Tiefenerinnerung, somit eher im Ritual erfassbar. Das Ganze rückt eher in die Nähe eines Weltuntergangsspiels, um die Erinnerung an das Tragische wachzuhalten. Die Tragödie wird in ritueller Form erinnert und als Teil eines kulturellen Andauerns thematisiert.

Konkret musikalisch entwickelt Grisey aus dem rituellen Schlagzeugpochen eine rhythmische Schichtung, bei der nicht nur die Rhythmen sondern auch die Frequenzen geschichtet sind: die Gruppe III spielt die langsamste Bewegung mit den tiefsten ungestimmten Schlaginstrumenten, nämlich mit Tom-toms, die mit Besen oder Ruten geschlagen werden; die Gruppe II spielt etwas schneller mit etwas höheren Schlaginstrumenten und die Gruppe I schließlich die höchste und schnellste Bewegung (das ist nicht gleich am Anfang so, aber ab Takt 19 und wird danach beibehalten). Im Grunde könnte man das als eine abstrakte Darstellung der Mechanik des ersten Liedes verstehen, es herrschen die gleichen Prinzipien des Aufbaus, ab Takt 26 sind sogar die Dauernrelationen ähnlich. Das durchgehende Schlagzeugpochen wird immer wieder durch harte Schläge auf die große Trommel unterbrochen, wobei die Abstände zwischen diesen Schlägen immer kleiner werden, allerdings nicht wirklich nach einem regelmäßigen Prinzip, so dass Richtung und Unvorhersehbarkeit verbunden werden. In diesen Schlagzeugteppich finden sich die anderen Blasinstrumente der Gruppen I – III langsam ein, wobei diese Instrumente eine Entwicklung durchmachen, die von sehr schnellen tremoloartigen Klängen (Flutterzunge und Growls) langsam zu rhythmisch stärker konturierten Klängen werden, indem bestimmte Konsonanten in das Instrument „gesprochen“ werden (ab Takt 29). Diese Bewegung steigert sich und verdichtet sich, bis sie in Takt 44 ihr Ziel erreicht und sich eine chaotische Textur ausbreitet, die aber in ihren rhythmischen nervösen Konturen aus dem Schlagzeugpochen herausentwickelt wurde. Auch diese Klänge verdichten sich weiter, bis in Takt 49 das Tutti erreicht ist, zu dem sich ab Takt 55 noch

die Sängerin mit einer Art Schreigeste gesellt. Ab Takt 52 wird den wirren, chaotischen, comicartigen Klängen noch ein Fundament verliehen, durch lange Tubatöne, die ein Seufzermotiv spielen. Betrachtet man die Tonhöhen der Tuben im Verlauf des Stückes, so wird deutlich, dass sie das harmonische Fundament bilden – auch hier wieder eine Parallele zum ersten Lied – indem sie Obertöne von F spielen.

Die Hauptcharaktere in diesem chaotischen Beginn sind aufstrebende Holzbläserfiguren, die dann ab Takt 52 zu bogenförmigen Figuren (auf- und dann wieder absteigend, oder umgekehrt) verändert werden. Sie sind sehr schrill und durch zahlreiche Terzintervalle recht hell, was im Kontext von anderen Vertonungen von Katastrophen seltsam ist. In der Tat findet man im ganzen vierten Lied kaum die üblichen Charakteristika der Weltuntergangsmusiken – keine tiefen Klänge, kaum düstere Klänge, vorwiegend sind helle, schrille Klänge zu finden. Auch die typische Schwere, wie sie etwa das Soldatenvorspiel prägt, die Flächigkeit fehlt bei Grisey ganz. Eher ist die Musik plappernd, hyperaktiv. Peter Niklas Wilson bezieht die massiven Tubenklänge auf Mahlersche Katastrophenmomente. Ich muss zugeben, dass mich dies nur vordergründig überzeugt, zwar ist der Seufzer, den Grisey im vierfachen Forte den Tuben anvertraut, scheinbar eine Allusion an Mahler, jedoch ist die Lage, in der der Klang gespielt wird, eine sehr hohe. Die Tuben entwickeln in dieser Höhe zwar eine große Lautstärke, verlieren aber die Schwere und Düsternis, die man etwa aus Mahlers neunter Symphonie her kennt. Ich glaube nicht, dass ein akustisch so bewusst arbeitender Komponist wie Grisey einen Mahlerschen Katastrophenmoment so ungeschickt imitiert hätte. Auch fehlen Instrumente, wie große Trommel- oder Tamtameffekte an dieser Stelle völlig (Grisey verzichtet fast gänzlich darauf, diese Instrumente als dramatische Effekte einzusetzen), statt dessen spielt das Schlagzeug sehr nervöse und hektische Passagen auf so hellen Instrumenten wie Bongos, Congas oder Tom-toms. Mir scheint es eher so, als vermeide Grisey ganz bewusst die Schwere von katastrophischen Momenten, was ja auch völlig Sinn macht, denn die Weltuntergangsszene ist ein „falsches Zwischenspiel“ – also fast eine Parodie.

Wie ja bereits erwähnt, ist die Gesamtform durch den Wechsel zwischen den nervösen, cartoonartigen Klängen, die im Text den Naturkatastrophen zugeordnet sind, und den langen Seufzern, die zur Erstarrung des Meers (und später auch der Erstarrung der Menschen im Schlussteil) gehört, gebildet. Dabei ist sehr deutlich zu sehen, wie diese beiden Teile sich mehr und mehr voneinander absetzen und wie sich der Teil, der die Erstarrung zum Thema hat, mehr und mehr ausbreitet. Die erste Stelle, an der der Sopran mit dem Text zu hören ist, ist in Takt 65. Hier sind beide Ebenen noch verschränkt: die nervösen chaotischen Figuren erklingen gleichzeitig mit dem ausgebreiteten Seufzer zu „la mer“. Ab Takt 72 ist dann die nervöse Naturkatastrophenmusik allein zu hören. Die Sängerin singt sehr schnell und hektisch den Text, begleitet von den plappernden Bläserfiguren. Ab Takt 80 ist wieder der Seufzer zu hören, allerdings bedeutend ruhiger nun und stärker unterstützt durch das

Ensemble, nur einmal unterbrochen durch die plappernden Holzbläser. Ab Takt 84 wird dann zum zweiten Male der Naturkatastrophentext vertont, diesmal jedoch nur halb so lange wie beim ersten Mal und begleitet von liegenden Tönen, die eigentlich zum Seufzer gehören. Die darauf folgende Stelle, in der die Bewegungslosigkeit des Meeres besungen wird, ist schon wieder viel länger. Auch werden die ruhigen langen Töne der Sopranistin und des restlichen Ensembles nur am Schluss der Textstelle in Takt 93 kurz von den plappernden Figuren unterbrochen. Ab Takt 95 erklingt dann die nervöse Naturkatastrophen-musik zum letzten Male. Das Tempo bei jedem neuen Einsatz der Katastrophen-musik, in dem die Sängerin singt, ist übrigens langsamer, so findet man beim ersten Einsatz Sextolen vor, beim zweiten nur Quintolen und beim dritten Mal nur noch gewöhnliche Sechzehntel. Ab Takt 101 bleiben die nervösen pochenden Passagen dann fast ausschließlich in den Schlagzeugen, während der Rest des Ensembles die langen Seufzer fast ganz übernimmt. Diese werden ab Takt 108 zu einem langen expressiven Abstieg zusammengefasst, in dessen Verlauf die einzelnen Stimmen mehr und mehr auseinandertreten. Waren die Seufzer am Anfang noch unisono gewesen, so verselbständigt sich jede Stimme, bis die ganze Textur zur Fläche verfließt (etwa ab Takt 116). Auch die pochenden Schlagzeugfiguren verschwinden, bis nur noch liegende Töne bleiben. Im Verlauf dieses Abstiegs findet sich auch eine Tonalisierung wieder, an deren Schluss (etwa ab Takt 128) dann alle Töne in ein F-Spektrum passen.

Der abschließende Teil führt die Seufzer weiter, diesmal deutlich in einer F-Tonalität (der Kontrabass spielt durchgehend F). Die absteigenden Seufzer werden zunächst vom Orchester gespielt, dann von der Singstimme übernommen. Ab Takt 157 wird das vorher so reine F-Spektrum zunehmend expressiv verlassen, bis auch der Kontrabass schließlich sein F mit einem Glissando verlässt, um am Schluss ein E zu erreichen, über dem die restlichen Spieler ein H spielen, so dass zur Textstelle „tous les hommes étaient retransformés en argile“ eine stabile Quinte erreicht wird, als Symbol für die Statik am Ende dieses Liedes.

Harmonik

Zur Harmonik wurde ja bereits einiges angemerkt. Im Grunde ist sie sehr einfach gehalten und enorm zielstrebig verwendet. Das Lied beginnt mit Schlagzeugen, also mit Geräusch. Dazu treten mehr und mehr die Blasinstrumente, allerdings zunächst noch mit Luftgeräuschen, dann langsam mit Tonhöhen. Ab Takt 44 sind dann verschiedene Tonreihen zu hören, die wie Obertonreihen wirken, aber völlig chaotisch sind. Ein Grundton ist nicht auszumachen. Obwohl die Harmonik das Stadium des Geräusches verlassen hat, sind die Klänge noch sehr unharmonisch und durch zahlreiche Vierteltöne verfremdet. Ab Takt 52 findet eine zunehmende Tonalisierung statt, die zunächst in den Tuben beginnt und langsam im Verlauf des Stückes das

ganze Ensemble mit einbezieht. Es kristallisiert sich dabei langsam der Grundton F heraus, dessen Obertöne mehr und mehr die Auswahl der Tonhöhen bestimmen. Spätestens ab Takt 124 ist dann das F als Grundton deutlich zu hören, indem es zunächst durch das C der ersten Tuba vorbereitet wird und dann in der zweiten Tuba ab Takt 126 erklingt. Diese Entwicklung verdeutlicht sich noch ab Takt 136. Ab da bleibt das F als Orgelpunkt im Kontrabass liegen und wird nur zum Schluss nochmals durch ein Glissando zum E verlassen, das sich aber auch in die allgemeine Tonalisierung im Stückverlauf einpasst, denn – obwohl es so scheint, als würde die Musik ab Takt 161 wieder etwas unharmonischer und würde sich von einer Grundtönigkeit mehr entfernen – endet das Lied dann doch in dem statischsten Intervall, nämlich der Quinte (E – H).

Die harmonische Entwicklung ist also enorm linear und zielgerichtet. Anders als in allen anderen Liedern ist sie fast eine Art großer Kadenz, die auf ein F, am Ende dann auf ein E kadenziert.

Zeitliche Prozesse:

Im Anfangsteil wurde eine Unterscheidung zwischen einem „okzidental“ und einem „orientalischen“ Zeitbegriff gemacht. Das letzte Lied (abgesehen von der Berceuse), die Erzählung der Katastrophe, ist das einzige Stück im ganzen Zyklus, das sich wirklich und gänzlich in ein „okzidentales“ Zeitverständnis einschreiben lässt. Alle Prozesse sind linear: die Harmonik entwickelt sich aus einem gänzlich unharmonischen Zustand in eine reine Harmonie, die gar mit einer reinen Quinte endet. Die Form entwickelt sich zielstrebig aus den pochenden Schlagzeugfiguren des Anfangs über eine hektische, plappernde Motivik im Mittelteil schließlich zu einer statischen Klanglichkeit. Die Dynamik beschreibt im Grunde ein großes Decrescendo, aus einem Crescendo am Anfang des Liedes herauswachsend, erreicht sie in Takt 52 ihren Höhepunkt und decrescendiert von dort bis zum Schluss konsequent (mit nur wenigen dramatisch motivierten Schwankungen) in die Stille. Gleiches gilt für den Tonhöhenverlauf, da die Klänge immer tiefer und tiefer werden, bis am Schluss das tiefe F – und dann noch das E – des Kontrabass erreicht ist.

Ein weiteres Phänomen dieses Liedes ist die Zeitdehnung, die es im Verlauf durchläuft. Das kann man am besten an den Schlagzeugen sehen: ganz am Anfang des Liedes sind die schnellsten Notenwerte zu finden (32-tel), ab da werden die Notenwerte zunehmend länger bis zum Takt 92. Hier sind dann nochmals für ein paar Takte 32-tel zu finden, die allerdings nur wie ein letztes Aufbäumen zu verstehen sind, bevor die Schlagzeugbewegung dann ganz verschwindet. So ist dieses Lied auch ein langes Ritardando, das auskomponiert ist (das Metronomtempo bleibt immer gleich), bis es am Schluss auch im Grundtempo sichtbar wird (ab Takt 138 ist ein sehr langsames

Tempo vorgeschrieben). Diese Zeitdehnung erklärt übrigens auch den seltsam cartoonartigen Charakter des Stückes am Anfang. Das Stück läuft nach dem „falschen Zwischenspiel“ schlicht zu schnell. Die parodiehafte Wirkung erklärt sich dadurch, dass die enorme Zeitstauchung am Beginn des Stückes dazu führt, dass es klingt, als spiele man eine Platte in doppelter Geschwindigkeit ab. Letzten Endes führt das zurück zu der Frage der Allusion an die Musik Mahlers. Wie Jean-Luc Hervé feststellt,¹⁰¹ war es ein wesentliches Kompositionsprinzip Griseys, bestimmte Klänge in einer anderen Zeitlichkeit darzustellen (etwa der Anfang von *Partiels*). Man ist sehr versucht zu sagen, dass Grisey hier genau das tut: er lässt eine Musik, die Allusionen an katastrophische Momente – etwa bei Mahler oder Zimmermann – einfach im doppelten Tempo ablaufen. Das Resultat ist wie beim Stummfilm eine Parodie. Damit erklären sich auch die hohen Frequenzen der Seufzer in den Tuben, die hohen Schlagzeuge (statt der sonst üblichen tiefen) und die schrillen plappernden Holzbläser, da beim schnelleren Abspielen ja auch die Frequenzen höher werden. Dem entspricht dann auch das tiefer Werden der Klänge mit der zunehmenden Dehnung, die am Ende des Stückes erreicht ist. Bezieht man dies auf Griseys Bild von der Zeit der Insekten, der Menschen und der Wale, so kann man sagen, dass sich in diesem Lied eine Zeitdehnung vollzieht, die von der Zeit der Insekten – die für menschliche Hörer wie eine Parodie klingt – zur menschlichen Zeit zoomt. Die abschließende Berceuse schreibt sich dann völlig in die menschliche Zeit ein.

Zusammenfassung:

Anders als bei allen anderen Liedern (vielleicht das erste ein wenig ausgenommen) sind alle Prozesse hier eindeutig zielgerichtet und linear, zudem befinden sie sich nicht, wie etwa im zweiten Lied, in permanentem Widerspruch miteinander, sondern laufen parallel ab. Dieses Stück schreibt sich in die lineare, „okzidentale“ Zeit ein. Sie verstärkt das noch durch ihre slapstickhafte Geschwindigkeit der Zeit am Anfang, die erst im Verlauf des Stückes langsam in die menschliche Zeit zurückzoomt. Damit erklärt sich auch die Idee des „falschen Zwischenspiels“: die ganze Vertonung des Weltunterganges ist im Grunde eine Art Parodie, ein Zitat aus der Vergangenheit. Das Ende der Menschheit wird damit als „falsches“ Konzept, als „falsches Zwischenspiel“ entlarvt. Grisey steht als Komponist hinter den großen Tragödien des 20. Jh.. Zum einen ist er sicher in einer Zeit aufgewachsen – nach 68 – als lineare Geschichtsbilder, Fortschritt noch Hochkonjunktur hatte, als man noch an das Erreichen des irdischen Paradieses glaubte. Ebenso hat er erlebt, – je mehr sich die Unerreichbarkeit des irdischen Paradieses herausstellte – dass sich die daraus folgenden Ängste, dass wenn der Weg nicht zum Paradies führt, er logischerweise ins Verderben führen müsste (die Konsequenz eines linearen, auf Fortschritt bezogenen

¹⁰¹ Vgl. Jean-Luc Hervé: „Formes et temporalités dans les dernières œuvres de Gérard Grisey“ © L'Harmattan 2004.

Geschichtsbildes), ebenso nicht bewahrheitet haben. Es zeugt für die künstlerische Intelligenz der „quatre chants“, dass sie folgerichtig das lineare Modell als „falsches Zwischenspiel“ bezeichnen.¹⁰² In den „quatre chants“ wird diese Idee überwunden zugunsten eines Konzepts der Dauer, wie sie im zweiten Lied und in der Berceuse musikalisch verwirklicht sind.

¹⁰² Übrigens ist es durchaus egal, ob diese Einschätzung den Absichten Griseys entspricht. Die Logik des Stückes ist meistens sinnvoller als die des Komponisten und es scheint mir durchaus sinnvoll – im Sinne eines Kritikideals, wie ich es am Anfang dieses Textes versucht habe zu entwerfen – aus der Musik etwas herauszulesen, was ihr strukturell eingeschrieben ist, was aber über das hinaus geht, was an eindeutigen Inhalt zu finden ist. Ich bin überzeugt, dass jedes interessante Kunstwerk mehr über seine Zeit und Einflüsse zu sagen im Stande ist, als es zunächst scheint und zudem auch immer neuen Deutungen offen steht. Ich möchte diese Arbeit als nur einen Vorschlag in diese Richtung verstanden wissen.

Berceuse – ein Versuch, die Dauer zu beschreiben

*Diese Dauer, was ist sie?
War sie ein Zeitraum?
Etwas Meßbares? Eine Gewißheit?
Nein, die Dauer war ein Gefühl,
das flüchtigste aller Gefühle,
oft rascher vorbei als ein Augenblick,
unvorhersehbar, unlenkbar,
ungreifbar, unmeßbar.¹⁰³*

Die Berceuse beendet den Zyklus der „quatre chants“. Grisey hat sie nicht ganz zu Ende schreiben können. Sie wurde dann von Brice Pauset vollendet. Sie setzt den Gilgamesch Text fort, gehört also zum vierten Lied noch dazu. Dennoch ist sie von ihm getrennt, bildet sowohl inhaltlich als auch kompositionstechnisch den größtmöglichen Gegensatz zum Anfang des vierten Liedes. In der Berceuse ist von der Dauer die Rede, vom Weitergehen des Lebens von dem Augenblick, in dem Kontinuität erfahren wird. Textlich stellt sie ein Erwachen dar. Nach der Katastrophe – die in solchen Zusammenhang gestellt als Traum erfahren wird – öffnet das lyrische Ich das Fenster und sieht die Welt:

Berceuse:

J'ouvris une fenêtre
Et le jour tomba sur ma joue.
Je tombais à genoux, immobile,
[Et pleurais ...]
Je regarde l'horizon
De la mer, le monde ...

Der Text beschreibt den Augenblick, in dem die Anwesenheit von Wirklichkeit erfahren wird. Nach wie vor bleibt das lyrische Ich im distanzierten Erzählton (passé simple), was von Grisey noch verstärkt wird, indem er auf die einzige Zeile, die einen

¹⁰³ Peter Handke: „Gedicht an die Dauer“ © Suhrkamp 1986

emotionalen Kommentar beinhaltet „et pleurais“ verzichtet. Griseys Wahl, den Text, der vom Erwachen spricht, in der Form einer Berceuse zu vertonen, ist ein interessanter Widerspruch, da Grisey damit den Moment des Erwachens zugunsten des Moments der Ruhe vernachlässigt. Die Form der Berceuse zeichnet sich durch eine repetitive Struktur aus, die eigentlich – was das Genre betrifft – genau das Gegenteil von Erwachen darstellen sollte. Dennoch zerfließt genau dieses widersprüchliche Argument in der Gesamtaussage des Textes: die Erfahrung der Dauer, die im Moment entsteht und flüchtig ist, verwandelt sich in der Erfahrung in die Verlängerung des Moments. Die Musik beschreibt also den gedehnten Augenblick, der sich über seine Zeitlichkeit und Flüchtigkeit hinaus verbreitert und Erinnerung und Anwesenheit verbindet.

Sicher ist es deshalb auch nicht zufällig, dass Grisey in der Form der Berceuse letztlich eine Art Kindheitstopos mit einbezieht, oder zumindest einen solchen assoziiert, da gerade dieser Topos die Erfahrung von Dauer besonders in sich trägt.

Musikalische Struktur:

Musikalisch ist dies in Form einer flexiblen Bewegung ohne Richtung ausgedrückt. Sicher finden sich zahlreiche strukturelle Ähnlichkeiten zum zweiten Lied, allerdings in der Berceuse noch verstärkt und noch entschiedener (man könnte im Grunde die Entwicklung vom ersten zum zweiten Lied und die im vierten Lied – also dessen erster Teil und die Berceuse – in eine Art von Nachbarschaft bringen, wobei das vierte Lied deutlicher ist als das Paar aus erstem und zweitem Lied). Instrumentiert ist die Berceuse im Sinne eines Klanggewebes. Grisey bildet aus seinen vier Ensembles einen einzigen Klangkörper. Die Tuben spielen nicht mit und von den Schlagzeugern ist nur der Spieler der Gruppe III beteiligt. Hatte Grisey in den bisherigen Stücken die Unterschiedlichkeit von Bläsern und Streichern genutzt, so versucht er in der Berceuse eher, diese Klänge zu verschmelzen. Während in der Aufstellung in Gruppen diese Klangwelten noch zusätzlich getrennt waren, sind sie jetzt mehr oder weniger vereinigt.

Dauern und Rhythmik:

Die Berceuse folgt einem Prinzip von flexiblen Dauern. Die Taktlängen schwanken zwischen 8/8 und 13/8, wobei nahezu alle Veränderungen der Achtelmenge in einem Takt fließend vor sich gehen. Innerhalb der Takte sind die Achtel dann in allen möglichen Varianten zu Zweier- oder Dreiergruppen zusammengefasst – immer dargestellt durch die Schlagbilder über den Takten. Wir haben also ein System von enorm flexiblen sich dehnenden und wieder zusammenziehenden Takten vor uns. Der

Anfang, der in einem 10/8-Takt besteht, bildet eine Art Mittelachse, von der aus die Takte kürzer und länger werden.

Das gleiche gilt für die Notenwerte in den einzelnen Takten. Diese sind ebenfalls flexibel, variierend aufgebaut, zu Dreier- oder Zweiergruppen zusammengefasst, mal triolisch, mal duolisch, etc. (etwa schon in den ersten Takten in der Flöte lässt sich das beobachten. Die Zeit in der Flötenstimme wird gewissermaßen zur Mitte hin gedehnt, wo die Dauern länger sind und zieht sich zum Taktanfang und –ende wieder zusammen). Auffällig ist allerdings, dass alle rhythmischen Perioden taktgebunden sind. Jeder Takt stellt eine Art Atembogen dar und jeder neue Takt einen Neuanfang. Insgesamt besteht die Berceuse aus 13 Abschnitten (Takt 1 – 6, 7 – 9, 10 – 14, 15 – 17, 18 – 21, 22 – 25, 26 – 29, 30 – 34, 35 – 38, 39 – 43, 44 – 47, 48 – 51, 52 – 56). Alle Abschnitte sind durch kleine Ritardandi im letzten Takt, bevor der nächste Abschnitt beginnt, in der Partitur deutlich gemacht, jeder neue Abschnitt beginnt dann wieder mit „à tempo“. Betrachtet man die Längen der Abschnitte, so lässt sich folgende Tabelle bilden:

Abschnitt:	Dauer in Takten:	Dauer in Achteln:
1	6	50
2	3	29
3	5	48
4	3	30
5	4	38
6	4	42
7	4	38
8	5	55
9	4	40
10	5	48
11	4	42
12	4	38
13	5	55

Es zeigt sich, dass man im Grunde eine Dreigliedrigkeit finden kann. Der erste, der achte und der dreizehnte Abschnitt sind jeweils am längsten, die Abschnitte dazwischen pendeln hin und her, wobei die Abschnitte direkt hinter den längsten jeweils wesentlich kürzer sind, ebenso wie die, die sich in der Mitte zwischen den sehr langen Abschnitten befinden. Dabei gilt, dass die Unterschiede am Anfang etwas größer sind als am Schluss des Stückes. Man könnte auch noch die Zwischenteile weiter unterteilen, indem man die große Länge der Abschnitte 3 und 10 berücksichtigt. Allerdings ist es deutlich, dass es nicht möglich ist, ein wirklich klares Prinzip zugrunde zu legen, vielmehr führen die wechselnden Längen der Abschnitte zu einer ruhigen, wiegenden Bewegung, die trotz aller Ruhe nie statisch wird, sondern

sich immer transformiert. Die Großform der Abschnitte ist also strukturgleich mit dem inneren flexiblen Aufbau der Takte selbst, welcher wiederum der flexiblen Handhabung der Rhythmen in den Takten entspricht.

Harmonik:

Die harmonische Sprache der Berceuse ist eng an den Ablauf der Abschnitte gebunden. Die Harmonik ändert sich immer abschnittsweise. Die harmonischen Prozesse sind sehr unscharf das ganze Stück über. Alle Klänge zeichnen sich durch relative Harmonizität aus. Sie sind sehr terzreich, aber vielfältig vierteltönig verstimmt, so dass sich auch Reibungen ergeben, die den Klängen ihre silberne Helligkeit verleihen. Der erste Klang basiert auf einem C, über dem einige Töne zum Teil geringfügig verstimmt gespielt werden. Der Klang ist recht weich und durchsichtig, da keine Cluster oder ähnliches vorkommt. Der zweite Klang scheint dem ersten ähnlich in seiner Struktur, ist jedoch etwas dichter, er scheint also auf den ersten bezogen zu sein und ist eine Art Stauchung des ersten Klanges. Der dritte ist identisch mit dem ersten, wobei hier allerdings zwei Töne (ein F und ein G, die jeweils einen $\frac{3}{4}$ -Ton erhöht sind) angefügt worden sind (das Außenintervall bleibt gleich). Der vierte Klang ist harmonisch leicht dichter, da ein paar Töne ein Cluster bilden, das gestreckt ist (Nonen statt Sekunden); dieser Akkord ist etwas unharmonischer als die ersten. Der fünfte Klang vermindert dann wieder die Reibungen und klingt harmonischer. Der folgende Klang benutzt das höhere Register stärker, ist allerdings in seiner harmonischen Struktur dem vorherigen Klang durchaus ähnlich, nur etwas nach oben geschoben. Im gleichen Verhältnis befinden sich der siebte und der achte Klang. Der siebte ist wieder in einer tieferen Lage, die hohen Töne werden weniger genutzt, der Tonvorrat ist etwas dunkler und unharmonischer, allerdings durch die Instrumentation sind die Reibungen entzerrt, da sie nicht gleichzeitig auftreten. Der achte ist wieder ähnlich wie der siebte, nur nach oben transponiert und etwas anders gestaltet. Der neunte Klang schließlich entspricht wieder genau dem ersten; allerdings sind weitere Töne in der hohen Lage dazugekommen (jedoch bleibt das Außenintervall wiederum erhalten). Ab dem zehnten Klang kann man eine Art Entwicklung feststellen. Alle nun folgenden Klänge scheinen mir auf diesem zehnten Klang aufzubauen und von diesem mehr und mehr in die hohen Register zu wandeln. Dies geschieht zunächst im elften Klang durch Wegnehmen des Grundtones (und leichter Verdichtung im oberen Register). Beim zwölften Klang wird wieder der tiefste Ton entfernt und der Tonvorrat in der hohen Lage nach oben gedehnt. Die letzten beiden Klänge bleiben dann auf dem tiefsten Ton des elften Klanges stehen (einem vierteltönig erhöhten E), während die Töne im oberen Register weiter nach oben geschoben werden.

Betrachtet man diese Struktur, so fällt auf, dass die Klänge sich zwar ändern, aber keine wirkliche Richtung haben. Höchstens am Ende kann man eine Art Entsteigen

nach oben feststellen, allerdings wird dieses durch ein statisches Element gebremst, es bleibt nämlich immer der gleiche Grundton liegen (das erhöhte e), der als Ton im Grunde schon seit dem neunten Klang durchgehend zu hören ist.

Dramatische Struktur:

Das Stück bleibt in seiner Dramatik weder stehen, noch bewegt es sich in eine Richtung. Der Anfang und der Schluss haben keinerlei Anfangs- oder Schlusscharakter. Das Stück fängt einfach an und endet einfach. Weder die Harmonik, noch die Rhythmik, noch die Melodik legen ein Ende oder ein Anfangen an dieser Stelle nah. Die Melodik in der Singstimme, die übrigens recht eigenständig geführt ist und die harmonisch nur teilweise mit der Begleitung zusammengeht, hat auch keine klaren Höhepunkte, sie variiert zwischen melodischen Melismen und langen, liegenden Tönen. Die bewegten, melismatischen Passagen liegen eher in der Mitte des Stückes, umrahmt von den liegenden Tönen. Diese Dramaturgie widerspricht ein wenig der Harmonik, die sich ja am Schluss erst entwickelt. Die Singstimme schlägt auch eine Harmonik vor: sie beginnt sehr quintenlastig mit den Tönen D und A und endet auch so; mal könnte sie also nach D einordnen. Dies lässt sich allerdings nicht im Höreindruck bestätigen, da diese Harmonien nicht vom Ensemble mitgetragen werden.

Die Textvertonung ist interessant, da Grisey den meisten Text in den ruhigen liegenden Tönen vertont, die der Berceuse ebenso angemessen sind, wie der Idee der Dauer, die im Text zum Ausdruck kommt. Nur das Wort „immobile“ ist widersprüchlicherweise besonders bewegt vertont. Dieser Widerspruch macht allerdings Sinn vor dem Hintergrund einer bewegten Ruhe, wie sie in dem Stück zum Ausdruck kommt, denn es wird die Dauer beschrieben, aber nicht durch Stehenbleiben, sondern durch immerwährende Verwandlung.

Zusammenfassung:

Wie bereits im zweiten Lied versucht Grisey in der Berceuse ein Bild des Andauern zu komponieren. Dabei benutzt er jedes Mal ähnliche Techniken: ruhige Wiederholungen, die sich aber genau von einer minimalistischen Kompositionsweise unterscheiden. Die Musik wird bei Grisey nie statisch, sie bleibt in ständiger Veränderung. Dauer bedeutet nicht das Stehenbleiben, nicht den Ritus oder die ewige Wiederholung, vielmehr geht es um die ständige Verwandlung, die die Dauer garantiert. Nur im immerwährenden Wechsel, indem jedoch alles zusammenhängt und sich bewegt, ohne eine Richtung festzulegen, ist das Andauern erfahrbar. Das Erkennen der Kontinuität in der ewigen Bewegung ist die Erfahrung der Dauer. Griseys Musik in der Berceuse stellt dieses Paradox dar.

Zum Schluss

Dieser kleine Versuch über die „quatre chants“ hat sicher nicht das Ziel, dieses Stück als letztendliche Verwirklichung eines postmodernen Komponierens zu bezeichnen. Vielmehr scheint es mir exemplarisch eine Haltung zu zeigen, die sich von einer bestimmten Ästhetik des 20. Jahrhunderts, auf die es dennoch bezogen bleibt, in charakteristischen Details unterscheidet. Es spielt hierbei keine Rolle, wie bewusst diese Tendenzen in das Werk eingeschrieben wurden, auch ist es unwichtig, wie gelungen das Werk eigentlich ist, sondern es hat mich interessiert, ob es möglich sein könnte, aus der Machart des Stückes einige Rückschlüsse auf das Umfeld – im weitesten Sinne – in dem dieses Stück steht, zu ziehen.

Ich glaube in der Tat, dass sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Veränderung in der Haltung der Welt gegenüber ereignet hat. Ein Kunstwerk wie die „quatre chants“ kann diese Veränderung auf seine Weise reflektieren und darstellen. Ein veränderter Bezug der Wirklichkeit gegenüber zeitigt andere ästhetische Herangehensweisen. Die „quatre chants“ befinden sich hierbei häufig zwischen den Stühlen und vor allem wenn man Griseys eigene Aussagen liest, dann scheint es einem, als hätte er das „postmoderne Potential“, das in den „quatre chants“ eingeschrieben ist, selbst kaum wichtig genommen.

Griseys eigene Haltung schwankt gewiss noch zwischen einer messianistischen Idee, die sich in seinem Traum von einer „Ökologie der Klänge“ widerspiegelt. Sicher kann man nicht sagen, dass Grisey im umfassenden Sinne auch eine „Ökologie der Wirklichkeit“ im Sinn hatte. In seinen ästhetischen Überzeugungen blieb er weitgehend Modernist, es war ihm sehr daran gelegen, den Eigenenergien des Klanges zu folgen, allerdings hat er dieses Konzept kaum auf weitere Parameter seines künstlerischen Handelns ausgedehnt, wie seine Textbehandlung teilweise ebenso deutlich zeigt wie sein Umgang mit semantisch vorgeprägtem Material.

Grisey komponierte das Ende der Menschheit sicher aus einer messianistischen Haltung heraus.¹⁰⁴ Allerdings scheint die Textwahl, die eben Texte benutzt, die sich eindeutig nach diesem Tod positionieren, sowie das Auskomponieren einer Idee der Dauer in der Berceuse im Grunde eine andere Haltung nahe zu legen. Vielleicht geht das Stück hier weiter als Grisey das selbst wollte, mir jedenfalls kommt es so vor, als ob er das Zu-spät-sein seiner Weltuntergangsmusik im Grunde geahnt hätte und andere Konzepte gesucht hat, sich der Wirklichkeit musikalisch zu stellen, bzw. die Wirklichkeit hat das Stück gestellt.

¹⁰⁴ In seinen eigenen Aussagen liest man, dass die Berceuse das Erwachen der neuen Menschheit darstellen solle.

Wie postmodernes Komponieren aussehen könnte und was für Möglichkeiten eine kompositorische Haltung bietet, die sich dem Material – ebenso wie der Wirklichkeit – nicht normativ sondern rezeptiv nähert, ist hier sicher nicht abschließend beantwortet worden und obwohl Griseys Stück einige Schritte über die Schwelle tut, sind damit nur Ideen angestoßen worden, von denen man noch sehen muss, zu was sie werden.

Das Ende der Geschichte – der Tod der Menschheit, hinter den Grisey zu schauen versucht, und hinter dem er die Dauer der Berceuse findet – wird in den „quatre chants“ nicht als wirkliches Ende verstanden. Damit sind sie sowohl metaphysisch als auch realistisch, denn das Erwachen am Ende des vierten Liedes gründet sich einfach nur in der Erkenntnis, dass es weitergeht, selbst – oder gerade – nachdem alle Konzepte einer linearen Geschichte nicht mehr funktionieren. Insofern ist vielleicht das Ende der Geschichte nur der Anfang der Geschichten.

Verwendete Literatur:

Theodor W. Adorno: „Ideen zur Musiksoziologie“ aus „Klangfiguren“ (musikalische Schriften I), Adorno sämtliche Werke Bd. 16, musikalische Schriften I – III, © Suhrkamp 1978

Theodor W. Adorno: „Fragment über Musik und Sprache“ aus „Quasi una fantasia“ (musikalische Schriften II), Adorno sämtliche Werke Bd. 16, musikalische Schriften I – III, © Suhrkamp 1978

Theodor W. Adorno: „Impromptus“ (musikalische Schriften IV) in Adorno ges. Werke Bd. 17, musikalische Schriften IV © Suhrkamp 1982

Jérôme Baillet: „Gerard Grisey – Fondements d’une écriture“ © L’Harmattan / L’Itineraire 2000

Walter Benjamin: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“, in Walter Benjamin sämtliche Werke, Bd. 1/1, © Suhrkamp 1974

Walter Benjamin: „Goethes Wahlverwandschaften“, in Walter Benjamin sämtliche Werke, Bd. 1/1, © Suhrkamp 1974

Danielle Cohen-Levinas (Hrsg.): „Le temps de l’écoute – Gerard Grisey ou la beauté des ombres sonores“ © L’Harmattan 2004

Gilles Deleuze / Félix Guattari: „Tausend Plateaus“ org. „mille plateaux – capitalisme et schizophrénie II“ © Édition de Minuit 1980

Michel Foucault: „Die Ordnung der Dinge“ © Suhrkamp 1971

Gerard Grisey: „Selbstzeugnisse“ aus Darmstädter Beiträge Bd. 18 © Schott 1980

Gerard Grisey: „Tempus ex Machina“, ebd.

Peter Handke: „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“ © Suhrkamp

Peter Handke: „Gedicht an die Dauer“ © Suhrkamp 1986

Jean-François Lyotard: „La condition postmoderne“ © Les Éditions de Minuit 1979

Jean-François Lyotard: „Postmoderne für Kinder“ © Edition Passagen 1987

Haruki Murakami: „Untergrundkrieg – Der Anschlag von Tokyo“ © btb 2004

Novalis: Werke in einem Band © Deutscher Taschenbuch Verlag 1995

Ulrich Oevermann: „Bausteine einer Theorie künstlerischen Handelns“ © objektive hermeneutik.de Frankfurt

Wolfgang Rihm: gesammelte Schriften Bd. 1

Friedrich Schlegel: „Athenäums Fragmente“, in Friedrich Schlegel sämtliche Werke Bd. 2, 1. Abt. © Ferdinand Schöningh Paderborn 1967

Friedrich Schlegel: „Lyceum Fragmente“, in Friedrich Schlegel sämtliche Werke Bd. 2, 1. Abt. © Ferdinand Schöningh Paderborn 1967

Friedrich Schlegel: „Über die Unverständlichkeit“, in Friedrich Schlegel sämtliche Werke Bd. 2, 1. Abt. © Ferdinand Schöningh Paderborn 1967

Botho Strauss: „Der Aufstand gegen die sekundäre Welt“, daraus: „Anschwellender Bocksgesang“ © Hanser Verlag 1999

Botho Strauss: „Der junge Mann“ © Hanser Verlag 1984