

Über die Mehrschichtigkeit der Zeiterfahrung in der seriellen und postseriellen Musik

GIANMARIO BORIO

In der Geschichte der seriellen und postseriellen Musik spiegelt sich das Bewusstwerden der musikalischen Zeit als komplexes Phänomen wider.¹ In den 1950er und 1960er Jahren schritt die kompositorische Technik gleichzeitig mit der Reflexion über diesen Bereich fort, was die Verdichtung von Stellungnahmen und Beobachtungen zur Zeitfrage erklärt. Damit glich die von Komponisten getragene Musiktheorie gleichsam ein Vakuum aus, das die Abhandlungen zu Rhythmik und Metrik im 19. Jahrhundert nur geringfügig gefüllt hatten. Karlheinz Stockhausens Aufsatz ... *wie die Zeit vergeht* ... steht am Anfang dieser Neuorientierung und galt lange Zeit als Bezugspunkt der öffentlichen Diskussion.² Die Distanz zur theoretischen Tradition wird besonders an der engen Beziehung zwischen Klang und Zeit erkennbar, die zunächst aus Beobachtungen physikalischer Vorgänge stammte: Der Klang besteht aus periodischen Schwingungen, die zeitliche Dimension ist ihm also immanent. Jede Manipulation eines gegebenen Klanges bedeutet, in dessen Zeitstruktur einzugreifen, und eine ganze Komposition kann auf Vorkehrungen im Zeitbereich zurückgeführt werden. Diese scheinbare Vereinfachung der theoretischen Betrachtung hatte eine viel differenziertere Einsicht in die Zeitprozesse zur Folge, deren Komplexität erst jetzt durchschaubar wurde.

Die mehrtägige Veranstaltung *Le temps musical*, die 1978 am Pariser Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM)

¹ Die folgenden Ausführungen gehen von den musiktheoretischen und -historischen Ergebnissen aus, die ich in einem früheren Aufsatz dargestellt habe. Vgl. Gianmario Borio, *Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik*, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hrsg. von Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfgang Ette, Göttingen 2000, S. 313–332.

² Vgl. Karlheinz Stockhausen, ... *wie die Zeit vergeht* ... [1956], in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln 1963, S. 99–139.

stattfind, setzte einen vorläufigen Endpunkt dieser Entwicklung und kann dabei helfen, die theoretische Lage zusammenzufassen.³ Nach Pierre Boulez, der die Veranstaltung initiierte, besteht die Relevanz des Themas darin, dass sich die Musik des 20. Jahrhunderts von der früheren Epochen gerade im Verständnis der musikalischen Zeit fundamental unterscheidet. Denn die Kompositionspraxis der tonalen Sprache basiert stillschweigend auf einem konstanten Pulsieren, einem gerichteten Zeitprozess und einer engen Koordinierung der Zeit mit den anderen Bereichen (etwa der Harmonik in Bezug auf Phrasenbildung und Metrum). Boulez behauptet, dass sich dieses Bild mit Strawinsky grundsätzlich verändert habe. Diese Veränderung betraf eine Prämisse des traditionellen Musikdenkens: die Teilung eines Grundwertes (des Takts) in kleinere Einheiten, die ja dann immer auf jenen größeren Wert bezogen oder ihm untergeordnet wurden. Dagegen operiert Strawinsky mit der Addition kleinerer Werte, wodurch Rhythmik und Metrik als zwei Seiten desselben Phänomens erscheinen. Diese neue Basis des Musikdenkens hatte dann Auswirkungen auf die Behandlung der Dauer in Olivier Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités*, einem Werk, das für die Entstehung der seriellen Kompositionstechnik eine fundamentale Rolle gespielt hat. Boulez bezeichnet Messiaens Vorgehensweise der Chiffrierung jedes einzelnen Dauerwertes als „temps numérique“. Die wichtigste Folge dieser Technik ist jedoch, dass die RezipientInnen Zeit nicht als einen einheitlichen und zielgerichteten Prozess, sondern als globales Phänomen auffassen. In einer späteren Phase wird die Zielgerichtetheit selbst als eine der Möglichkeiten der Zeitkomposition wieder ins Spiel gebracht.

Im IRCAM-Seminar hat Boulez exemplarische Werke analysiert: Stockhausens *Zeitmaße*, György Ligetis *Kammerkonzert*, Elliot Carters *A Mirror on Which to Dwell* und sein eigenes Werk *Éclat*. Diese Stücke stehen für eine Differenzierung der theoretischen Landschaft, die die Vielseitigkeit der Problematik offenbart. In Stockhausens Werk zeigt

³ Die Quellen zu dieser Veranstaltung werden im IRCAM aufbewahrt. Einige Ausschnitte sind unter folgendem Link verfügbar: <https://medias.ircam.fr/search/?q=temps%20musical&&selected_facets=year_exact:1978>, zuletzt eingesehen am 05.11.2018. Vgl. auch Pierre Boulez, *Le temps musical*, in: ders., *Regards sur autrui (Points de repère, II)*, hrsg. von Jean-Jacques Nattiez und Sophie Galaise, Paris 2005, S. 562–564.

sich etwa, wie der Faktor Geschwindigkeit für die Profilierung der Ereignisse bestimmend werden kann; die Andersartigkeit des klingenden Ereignisses gegenüber der in der Partitur optisch dargestellten Gestalt ist hier frappierend und lässt erkennen, dass die Zeiterfahrung zunächst eine akustisch konkrete und wahrnehmbare Angelegenheit ist. Ligetis *Kammerkonzert* hat dagegen mit gerichteten Zeitprozessen zu tun, die durch die gleichzeitige Transformation von Intervallen, rhythmischen Zellen und periodischen Phasen bewerkstelligt werden. In *Éclat* schließlich hat Boulez die Absicht verfolgt, die Vorstellung der „pulsierenden Zeit“ auszuklammern und eine „Kontemplation“ der vom Klang her sich entfaltenden Prozesse zu begünstigen.

Die Unterscheidung zwischen „pulsierender“ und „amorpher“ Zeit nahm bereits in Boulez' Buch *Musikdenken heute* einen wichtigen Platz ein, einer Sammlung von Vorlesungen, die er anlässlich der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1960 zusammengestellt hatte:

Bei der *pulsierenden* Zeit beziehen sich die Strukturen der Dauer auf die chronometrische Zeit, und zwar in Funktion einer Markierung, eines – man könnte sagen – regelmäßigen oder unregelmäßigen aber systematischen *Bojenlegens*: [...] Die *amorphe* Zeit stützt sich nur im großen und ganzen auf die chronometrische Zeit; die Dauern – mit festgelegten Proportionen (nicht Werten) oder ohne Proportionsangaben – vollziehen sich hier in einem Zeitfeld.⁴

Boulez verwendet hier ein Begriffspaar, das er bereits zur Umschreibung des musikalischen Raums eingesetzt hatte: „Geriffelte“ und „glatte“ Zeit sind zwei Kategorien, zwischen denen sich die kompositorische Arbeit fortwährend bewegt. Das Verhältnis der beiden Termini zueinander wird folgendermaßen ausgedrückt: „[I]n der glatten Zeit füllt man die Zeit aus, ohne zu zählen; in der geriffelten Zeit zählt man, um sie auszufüllen.“⁵ Auf diese Wechselbeziehung griff Gilles Deleuze in der Eröffnungssitzung der Pariser Veranstaltung von 1978 zurück, an der auch Roland Barthes und Michel Foucault teilnahmen. Bei dieser Gelegenheit präsentierte Deleuze

⁴ Pierre Boulez, *Musikdenken heute*, Bd. 1 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 5), Mainz u. a. 1963, S. 76.

⁵ Ebd., S. 81.

einen Text, der Licht auf den Zusammenhang zwischen Boulez' Auffassung der musikalischen Zeit und manchen Passagen seines eigenen Buches *Mille Plateaux* wirft.⁶ Der Philosoph deutet die Richtung, die Boulez der Veranstaltung gab, als einen Versuch, in das mehrfache Verhältnis zwischen „pulsierender“ und „glatter“ Zeit durchzudringen. Deleuze seinerseits ist daran interessiert zu wissen, „worin diese nicht pulsierte Zeit genau besteht. Diese Art von flottierender Zeit, die ein wenig dem entspricht, was Proust ‚ein wenig Zeit im Reinzustand‘ nannte“.⁷ Um dies zu erläutern, zieht er die Lebensrhythmen heran, die die Biologen auf mikroskopischer Ebene untersuchen: „eine Population molekularer Oszillatoren [...], die imstande sind, heterogene Systeme zu durchqueren, in aneinandergeschlossenen oszillierenden Systemen, die nun disparate Ensembles und Dauern durchqueren werden“.⁸ Deleuze behauptet, Boulez habe in *Éclat* ein Abbild solcher molekularer Populationen gegeben; die gewohnte Dialektik von Materie und Form sei durch eine andere ersetzt, die sich zwischen einem eigens vorgeordneten Material und den durch seine Verarbeitung emporquellenden Kräften abspiele: „Das Material ist dazu da, eine Kraft hörbar zu machen, die durch sich selbst nicht hörbar wäre, nämlich die Zeit, die Dauer und sogar die Intensität.“⁹ Die Zeit, Vorbedingung allen menschlichen Wahrnehmens, gewinnt damit eine aktive Rolle; sie wird zu einer Kraft, die hinter den materialen Prozessen steht und vom Komponisten greifbar gemacht werden kann.

Aus einer solchen Perspektive überschneidet sich der Diskurs über Zeit mit dem über Form: Da die Zeit ein aktiver, wenn auch nicht als solcher wahrnehmbarer, auf allen Ebenen der Komposition wirksamer

⁶ Vgl. Gilles Deleuze, *Rendre audibles les forces non-audibles par elles mêmes*, in: ders., *Deux régimes de fous et autres écrits (1975–1995)*, hrsg. von David Lapoujade, Paris 2003, S. 142–146. Deutsche Übersetzung: Gilles Deleuze, *Kräfte hörbar machen, die durch sich selbst nicht hörbar sind*, in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche (1975–1995)*, hrsg. von David Lapoujade, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 2005, S. 148–150. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris 1980, S. 320–329 und 390–392.

⁷ Deleuze, *Kräfte hörbar machen*, S. 149.

⁸ Ebd., S. 149. Deleuze hat diese Thematik weiterentwickelt in: *Den Zeit-Raum ausfüllen, ohne zu zählen: Boulez, Proust und die Zeit*, in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft*, S. 278–285.

⁹ Ders., *Kräfte hörbar machen*, S. 151.

Faktor ist, sind die Formen im Kleinen oder Großen auch immer Formen der Zeit. Man empfindet Spuren des Austausches mit Deleuze in der letzten Vorlesungsreihe, die Boulez 1995 am Collège de France hielt und deren Abschlussteil der musikalischen Form gewidmet ist.¹⁰ Boulez' Gegenstand sind Formmodelle, die in den überlieferten Modellen keine Entsprechung finden und durch Zugriff auf Sprachlichkeit und Zeit beschrieben werden. Formtypen, die etwa an ein Mosaik oder eine Spirale erinnern, kommen aufgrund einer Entwicklung zustande, die rational (also in der Sprache gegründet) und zugleich unvorhersehbar ist. Den Erläuterungen von Boulez entnimmt man, dass die Berührungstellen von Form und Zeit in allgemeinen Kategorien der kompositorischen Arbeit wie Wiederholung, Kontrast, Variation, Regelmäßigkeit, Kontinuität und Ordnung zu finden sind; diese Kategorien schlagen auch eine Brücke zwischen der Wahrnehmung von Klangprozessen und ihrer ‚kulturellen‘ Übersetzung in eine logische Form. So können die Entwicklungen der kompositorischen Technik, die durch die serielle Erfahrung ausgelöst wurden, als Versuche zur Vermessung der zeitlichen Qualität gedeutet werden, die einem musikalischen Gebilde innewohnt. Viele Konzepte, die das Musikdenken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt haben – von Bernd Alois Zimmermanns „Kugelgestalt der Zeit“ bis zu György Ligetis „imaginärem Raum“, von Morton Feldmans „verkrüppelter Symmetrie“ bis zu Brian Ferneyhoughs „Zeit der Figur“ –, lassen sich ausgehend von diesen Prämissen besser verstehen.¹¹

In erster Annäherung hat die zeitliche Qualität eines Klangereignisses bzw. -prozesses mit der relativen Dauer (Proportion zwischen Ereignissen) und der absoluten Dauer (Tempo) zu tun; grundsätzlich und noch

¹⁰ Vgl. Pierre Boulez, *Leçons de musique (Points de repère, III)*, hrsg. von Jean-Jacques Nattiez, Paris 2005, S. 705–713.

¹¹ Vgl. Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit* [1957], in: ders., *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 11–14; György Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form* [1959], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, S. 85–105; Morton Feldman, *Crippled Symmetry/Verkrüppelte Symmetrie* [1981], in: ders., *Essays*, hrsg. von Walter Zimmermann, Kerpen 1985, S. 124–137; Brian Ferneyhough, *Il tempo della figura* [1984], in: ders., *Collected Writings*, hrsg. von J. Boros und R. Toop, Amsterdam 1995, S. 33–41.

tiefgreifender hängt sie jedoch mit dem zusammen, was der Komponist bzw. die Komponistin unter den Begriffen Periodizität, Ordnung und Dichte versteht. Dies ist in der Praxis mit einer rationalen Planung verbunden. Um ebenjenen Zusammenhang geht es in den Vorlesungen über musikalische Zeit, die Gottfried Michael Koenig 1961 bis 1962 bei der Gaudeamus-Stiftung hielt; insbesondere wird darin die Frage untersucht, wie Aperiodizität zum „Vehikel formaler Zusammenhänge“ werden kann.¹² Der Neologismus „Aperiodizität“ erinnert an „Atonalität“, einen Terminus, den Schönberg verabscheute: Das ausschließende Präfix signalisiert, dass sich die Disposition der Zeitstrukturen den Prinzipien von Regelmäßigkeit und Wiederholung entzieht, auf denen das tonale System in den Bereichen Rhythmik, Metrik und Form fußt. Demgegenüber versucht die serielle Musik, das Verhältnis zwischen Regelmäßigem und Unregelmäßigem, Statischem und Dynamischem, Kontinuität und Diskontinuität zu artikulieren; sie stellt also jene Kategorien nicht in Frage, sondern wendet sie in einer eher prozessualen Weise an; aus dieser flexiblen und variablen Verwendung können formale Gebilde entstehen, die in der tonalen Syntax und ihren Ableitungen in der posttonalen Musik nicht denkbar sind. Koenig weist darauf hin,

dass es nur *eine* Periodizität gibt, wohl aber unendlich viele Formen des Aperiodischen. Aperiodizität allein wäre noch kein Charakteristikum. In jedem Fall müsste der *Grad* der Aperiodizität definiert werden. Wenn nun der Komponist seine Tongruppen oder auch ganze Abschnitte periodisch oder – in verschiedenen Graden – aperiodisch anlegt, so muss die Dauer solcher Gruppen oder Abschnitte besonders festgesetzt werden. Das setzt ein anderes Verhältnis zur musikalischen Zeit voraus: sie verstreicht nicht bloß, sondern sie verstreicht auf eine besondere Weise. Dieser Umstand ist eigentlich selbstverständlich; nur interessieren wir uns jetzt nicht dafür, dass die Zeit durch den Wechsel von Tonhöhen oder Lautstärken oder Klangfarben oder Raumorten verstreicht, sondern allein durch den Wechsel verschiedener Dauern. Kurz: durch den Grad der Aperiodizität. Zeit wird hier nur durch sich selbst artikuliert, nicht durchs Einsetzen irgendwelcher Parameterwerte in Zeitstellen.¹³

¹² Gottfried Michael Koenig, *Bilthoven 1961/62. Die musikalische Zeit*, in: *Ästhetische Praxis. Texte zur Musik*, Bd. 1, hrsg. von Wolf Frobenius, Sigrid Konrad, Roger Pfau und Stefan Fricke, Saarbrücken 1991, S. 224–297, hier S. 231.

¹³ Ebd., S. 230–231.

Die schlichte Möglichkeit, Formmodelle durch Eingriffe in die Anordnung konstanter Dauerwerte bzw. ihre Veränderung zu gliedern, zeigt die beträchtliche Bedeutung dieses Bereichs; die Arbeit mit Phasenverschiebungen, die zunächst von den amerikanischen Minimalisten praktiziert wurde, gehörte schon bald zum Bestand neuer Kompositionstechnik. Der ‚seriellen‘ Generation jedoch kommt das Verdienst zu, dies überhaupt erst als theoretisches Problem erkannt zu haben.¹⁴

Im Mittelpunkt der dritten Sitzung des Seminars über Anton Webern, das Henri Pousseur anlässlich der Darmstädter Ferienkurse 1957 hielt, stand die Loslösung vom traditionellen Zeitbegriff. Er sah sie im Webernschen Werk vorgezeichnet, und zwar in einem engen Zusammenhang mit seiner Abkehr von der traditionellen Harmonik. In gewisser Weise stellte Pousseur die von Stockhausen und Koenig postulierte Priorität des Zeitfaktors um: Die unendliche Variabilität, die die Zeitdimension präge, habe ihren Ursprung in der Gestaltung und Erarbeitung von „multipolaren Klangfeldern“, die für die Klangprozesse Weberns charakteristisch seien.¹⁵ Pousseur war der Meinung, dass es sich bei Unregelmäßigkeit, Aperiodizität und Asymmetrie um Charakteristika handle, die sich bereits in der sogenannten „freien Atonalität“ manifestieren; regelmäßige Phrasenbildung, bestehende Wirkung des Grundmetrums und Rekurrenz von Taktgruppen seien Aspekte, die bereits in Weberns Frühwerk deutlich zurücktreten. In einem aus dem Darmstädter Seminar hervorgegangenen Aufsatz veranschaulicht Pousseur diesen Unterschied anhand eines einleuchtenden Beispiels:¹⁶ Hier werden die Veränderungen eines polyphonen Gewebes im Sinne der Tonalität als zeitliche Umwandlung einer einheitlichen Bewusstseinsstruktur beschrieben, die nach einer Peripetie den Zustand von Ruhe und Gleichgewicht wiedergewinnt. Damit dieser Prozess bis zu seinem Schluss abrollt, muss die Dichte der Mehrstimmigkeit konstant bleiben; demgegenüber zeigt die ständige

¹⁴ Vgl. Gianmario Borio, *The ‚Serial Generation‘: Compositional Process, Theoretical Discourse, and Programming the Listening Experience*, in: *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music*, hrsg. von Nicolas Donin, Oxford (im Druck).

¹⁵ Vgl. Henri Pousseur, *Weberns organische Chromatik*, in: *die reihe* 2 (1955), S. 56–65.

¹⁶ Vgl. Henri Pousseur, *La nouvelle sensibilité musicale* [1958], in: ders., *Écrits théoriques 1954–1967*, hrsg. von Pascal Decroupet, Sprimont 2004, S. 61–94.

Neubildung der Textur bei Webern (etwa durch vorübergehende Aggregation von Stimmen oder Vertikalisierung linearer Abläufe), dass er nicht nur die Physiognomik des Klanges, sondern auch die spezifische Vorstellung der verstreichenden Zeit im Sinn hat. Webern arbeitet also in einem Zeit-Raum. Die vollkommene Sukzession und die vollkommene Simultaneität werden von Pousseur als zwei Extreme erkannt, die aus jener distributiven Anlage erwachsen können, die gewöhnlich als serielle Struktur bezeichnet wird. Im Nachvollzug der Zeitprozesse bei Webern zielt der Rezipient nicht mehr auf einen *point de perfection*, einen Gleichgewichts-Zustand, aus dem alles Übrige erklärt werden kann; stattdessen konzentrierte er sich auf die Gegenwarterscheingung in ihrer Einzigartigkeit und entdeckte sie als Ergebnis einer Struktur, die sich immer nur als Komplex vorakustischer Bedingungen gibt.

Das Ziel dieser Ausführungen Pousseurs ist es, die Voraussetzungen der multidimensionalen Serialität in Weberns Kompositionstechnik zu erkennen; jedoch hat die Argumentation schon den Weg betreten, den Deleuze später als „nomadisches Denken“ umschreiben wird. Eine solche Orientierung wird in einer späteren Schrift Pousseurs noch deutlicher, in der versucht wird, den Begriff „Periodizität“ auf einer globaleren Ebene zu definieren, und zwar jenseits der Verweigerung jeglicher periodischen Gestalt, welche die Frühphase der seriellen Musik prägt.¹⁷ Ausgehend von einer Analyse der Wellenphänomene (Amplitude, Breite, Wellenform usw.) gewinnt Pousseur Kriterien zum Aufbau variabler Klangfelder, in deren Rahmen symmetrische, zielgerichtete und pulsierende Formen die Funktion einfacher und schnell erkennbarer Bezugspunkte übernehmen; derartige Bezüge sind nötig, will man Fortschreitungen und Verwandlungen in Gang setzen, die, um Sinn zu stiften, in einer durchschaubaren und klar konturierten Skala eingebettet sein sollen. Der Diskurs über Aperiodik bleibt also ein fester Bestandteil des seriellen Denkens auch im Augenblick seiner Selbstkritik. Der – oft verschwiegene – theoretische Bezugspunkt ist die Schrift *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung* von Abraham Moles, ein Buch, das nach Moles' langjähriger Zusammenarbeit mit Pierre Schaeffer und in Zusam-

¹⁷ Vgl. Henri Pousseur, *Pour une périodicité généralisée*, in: ders., *Fragments théoriques sur la musique expérimentale*, Bd. 1, Brüssel 1970, S. 241–290.

menhang mit seiner Tätigkeit am von Hermann Scherchen gegründeten und geleiteten Elektroakustischen Experimentalstudio entstand.¹⁸ Hier verbindet Moles die Periodik mit der Vorhersehbarkeit, also der Fähigkeit der RezipientInnen, das Folgende ausgehend vom gerade Geschehenen zu errahnen bzw. sich die Zukunft eines Phänomens aufgrund seiner Vergangenheit vorzustellen. Diese Verbindung ist wichtig, weil sie vor einer eher zwanghaften Gleichsetzung von Tonalität und Periodizität warnt; denn wenn Periodik auch zweifelsohne ein Unterscheidungsmerkmal verschiedener Aspekte des tonalen Satzes ist, so ist es doch ebenso unleugbar, dass – mindestens seit Beethoven und Schubert – ein Wechsel der metrischen Stellung der Motive, Auslassungen, das Ineinanderschachteln von Partikeln und andere Vorkehrungen formale Diskontinuität produzieren können. Durch die Vorstellung des „Vorhersehbarkeitsgrads“ verschiebt Moles die Problematik außerdem auf ein höheres Niveau, auf dem man die zeitliche Kehrseite motivisch-thematischer Arbeit ebenso wie Stockhausens „Veränderungsgrad“ theoretisch erfassen kann.

Zwei Aspekte der Abhandlung Moles' verdienen eine besondere Betrachtung. Erstens wird die mathematische Analyse der Phänomenologie untergeordnet und, ausgehend von dieser Prämisse, die Berechnung mit der Wahrnehmungsdynamik in Übereinstimmung gebracht, besonders mit der „Dichte der Gegenwart“ oder der „Schwelle der Dauerwahrnehmung“.¹⁹ Zweitens bindet Moles den „Vorhersehbarkeitsgrad“ an den „Stimmigkeitsgrad“ an, wodurch sich eine bedeutsame Beziehung zwischen Wahrnehmung der musikalischen Zeit und Erkennen einer Form herstellt. Letztere versteht Moles wohlgerne nicht als überlieferte Form – die aus einem über Generationen gewonnenen Einverständnis resultiert –, sondern als eine „Gestalt“, einen Komplex von Elementen, den wir nicht als Ergebnis eines zufälligen Zusammentreffens empfinden. Dieses Geflecht theoretischer Probleme steht im Mittelpunkt von *Tempus ex machina*, einem Aufsatz von Gérard Grisey, der zu den wichtigsten Abhandlungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts

¹⁸ Vgl. Abraham Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, übersetzt von Hans Ronge in Zusammenarbeit mit Barbara und Peter Ronge, Köln 1971.

¹⁹ Ebd., S. 99f.

über die Thematik der musikalischen Zeit gehört.²⁰ Griseys Umdeutung des „Veränderungsgrads“ als „Grad der Vorhörbarkeit“ ist in einem eher empirischen Terrain angesiedelt, oft polemisch gegen die serielle Ästhetik ausgerichtet; sein Augenmerk gilt vor allem der Durchschaubarkeit der Klangprozesse, nicht nur ihrer Folgen oder Epiphänomene. Die Vorstellung einer „integralen Zeitkomposition“ hat also nichts von ihrer Anziehungskraft eingebüßt, wird jedoch auf den Informationssatz jedes Ereignisses refokussiert: „Mit dem Ausmaß der Voraushörbarkeit umzugehen, bedeutet nun, die musikalische Zeit direkt zu komponieren, will sagen die wahrnehmbare Zeit und nicht die Uhrzeit.“²¹ Unter „Dichte der Gegenwart“ („épaisseur du présent“) versteht Grisey eine variable Größe, die sich in Hinblick auf die Faktur des Klangereignisses ausdehnt und zusammenzieht; und dies impliziert, dass die qualitative Zeitwahrnehmung auf den Klangprozess als solchen zurückführbar ist.²² Daher erscheint die Verringerung des „Veränderungsgrads“ – eines mit der Periodik eng verwandten Aspektes also – als eines der den KomponistInnen zur Verfügung stehenden Mittel, in den Klang durchzudringen. Mit dem Verfahren des „sillon fermé“ („geschlossene Rille“) hatte Pierre Schaeffer bewiesen, dass die wiederholte Darbietung eines Klanges – der loop – das Bewusstsein von seinen Bestandteilen und seiner inneren Dynamik befördert.²³ Grisey verwandelt dieses Resultat der wissenschaftlichen Forschung in ein konstruktives Mittel und gelangt damit zu einem „mikrophonischen Hören“; das aber ist ihm möglich, weil er die Klangobjekte als „champs de forces orientées dans le temps“ (zeitlich orientierte Kraftfelder) auffasst. In Griseys Aufsatz finden wir zahlreiche Aspekte des sich im Laufe des 20. Jahrhunderts entfaltenden Diskurses über musikalische Zeit wieder, jedoch in immer neuer Fassung. Vor diesem Hintergrund wird das Interesse verständlich, mit dem

²⁰ Vgl. Gérard Grisey, *Tempus ex machina. Reflections sur le temps musical*, in: ders., *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris 2008, S. 57–88.

²¹ Gérard Grisey, *Tempus ex machina. Reflexionen über die musikalische Zeit*, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Bd. 3, hrsg. von Herbert Henck, aus dem Französischen von Henriette Beese, Bergisch Gladbach 1983, S. 190–202, hier S. 198; französische Ausgabe: S. 76.

²² Ebd.

²³ Vgl. Pierre Schaeffer, *De la musique concrète à la musique même* [1977], Paris 2002, S. 254.

Grisey auf jene besondere Überschneidung von Raum und Zeit blickte, die sich im akustischen „Zoom“ bzw. in den Momenten von Suspension in romantischer Orchestermusik ereignet. Verglichen mit seiner Vorgeschichte erscheint der Diskurs über musikalische Zeit heute als säkularisiert und pragmatisch. Die Wahrnehmung der Zeit wird eng mit den kognitiven Vorgängen verbunden, und die musikalische Komposition zeichnet sich gegenüber den anderen Künsten gerade darin aus, dass sie diese Verbindung auf mehrfache Weise artikulieren kann.

Literaturverzeichnis

- Borio, Gianmario: *Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik*, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hrsg. von Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfgang Ette, Göttingen 2000, S. 313–332.
- Borio, Gianmario: *The „Serial Generation“: Compositional Process, Theoretical Discourse, and Programming the Listening Experience*, in: *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music*, hrsg. von Nicolas Donin, Oxford (im Druck).
- Boulez, Pierre: *Leçons de musique (Points de repère, III)*, hrsg. von Jean-Jacques Nattiez, Paris 2005.
- Boulez, Pierre: *Musikdenken heute*, Bd. 1 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 5), Mainz u. a. 1963.
- Boulez, Pierre: *Le temps musical*, in: ders., *Regards sur autrui (Points de repère, II)*, hrsg. von Jean-Jacques Nattiez und Sophie Galaise, Paris 2005, S. 562–564.
- Deleuze, Gilles: *Kräfte hörbar machen, die durch sich selbst nicht hörbar sind*, in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche (1975–1995)*, hrsg. von David Lapoujade, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 2005, S. 148–152.
- Deleuze, Gilles: *Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps [1986]*, in: ders., *Deux régimes de fous et autres écrits (1975–1995)*, hrsg. von David Lapoujade, Paris 2003, S. 272–279.
- Deleuze, Gilles: *Rendre audibles les forces non-audibles par elles mêmes*, in: ders., *Deux régimes de fous et autres écrits (1975–1995)*, hrsg. von David Lapoujade, Paris 2003, S. 142–146.

- Deleuze, Gilles: *Den Zeit-Raum ausfüllen, ohne zu zählen: Boulez, Proust und die Zeit*, in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche (1975–1995)*, hrsg. von David Lapoujade, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 2005, S. 278–285.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Mille Plateaux*, Paris 1980.
- Feldman, Morton: *Crippled Symmetry/Verkrüppelte Symmetrie* [1981], in: ders., *Essays*, hrsg. von Walter Zimmermann, Kerpen 1985, S. 124–137.
- Ferneyhough, Brian: *Il tempo della figura* [1984], in: ders., *Collected Writings*, hrsg. von J. Boros und R. Toop, Amsterdam 1995, S. 33–41.
- Grisey, Gérard: *Tempus ex machina. Reflections sur le temps musical*, in: ders., *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris 2008, S. 57–88.
- Grisey, Gérard: *Tempus ex machina. Reflexionen über die musikalische Zeit*, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Bd. 3, hrsg. von Herbert Henck, aus dem Französischen von Henriette Beese, Bergisch Gladbach 1983, S. 190–202.
- Koenig, Gottfried Michael: *Bilthoven 1961/62. Die musikalische Zeit*, in: *Ästhetische Praxis. Texte zur Musik*, Bd. 1, hrsg. von Wolf Frobenius, Sigrid Konrad, Roger Pfau und Stefan Fricke, Saarbrücken 1991, S. 224–297.
- Ligeti, György: *Wandlungen der musikalischen Form* [1959], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, S. 85–105.
- Moles, Abraham: *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, übersetzt von Hans Ronge in Zusammenarbeit mit Barbara und Peter Ronge, Köln 1971.
- Pousseur, Henri: *La nouvelle sensibilité musicale* [1958], in: ders., *Écrits théoriques 1954–1967*, hrsg. von Pascal Decroupet, Sprimont 2004, S. 61–94.
- Pousseur, Henri: *Pour une périodicité généralisée*, in: ders., *Fragments théoriques sur la musique expérimentale*, Bd. 1, Brüssel 1970, S. 241–290.
- Pousseur, Henri: *Weberns organische Chromatik*, in: *die reihe* 2 (1955), S. 56–65.
- Schaeffer, Pierre: *De la musique concrète à la musique même* [1977], Paris 2002.
- Stockhausen, Karlheinz: *... wie die Zeit vergeht...* [1956], in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln 1963, S. 99–139.
- Zimmermann, Bernd Alois: *Intervall und Zeit* [1957], in: ders., *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 11–14.

Über die Mehrschichtigkeit der Zeiterfahrung

Internetquellen

<https://medias.ircam.fr/search/?q=temps%20musical&&selected_facets=year_exact:1978>, zuletzt eingesehen am 05.11.2018.