

CHRISTIAN UTZ

»Plastisch greifbare Präsenz«

**Raum-zeitliches Klang-Denken bei György Ligeti
und seine musikhistorischen Konsequenzen¹**

Angesichts der verbreiteten Ansicht, György Ligetis Auffassung von Räumlichkeit habe ausschließlich oder vorwiegend imaginäre Raumvorstellungen betroffen, scheint es geboten, eingangs auf einen wesentlichen Ausgangspunkt von Ligetis Klang-Denken in der »realen« Raumkomposition der frühen elektronischen Musik der 1950er Jahre hinzuweisen. Die vierkanalige Fassung von *Artikulation* aus dem Jahr 1958, wie sie die Besucher*innen des Ligeti-Symposiums im Curt-Sachs-Saal des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin am 14. Februar 2023 erleben konnten, ist hierfür ein besonders gut geeigneter Anknüpfungspunkt. Selbst wenn die gehörten Klänge einem Großteil der Anwesenden vertraut gewesen sein mochten, so konnte man sich der Faszination ihrer neuartigen Inszenierung im Klangraum durch die vier trapezartig um das Publikum positionierten Klangquellen doch kaum entziehen. Noch heute, wo wir in jedem Kinosaal und oft genug auch in Wohnzimmern hyperrealistische Surround-Beschallungen als Standard gewohnt sind, kann die Attraktivität solcher Projektionen des Klangs in den Raum für Komponierende und das Publikum der 1950er Jahre nachvollzogen werden.

Als die erste mehrkanalige Lautsprecherkomposition gilt Karlheinz Stockhausens fünfkanaliger *Gesang der Jünglinge* aus dem Jahr 1956.² Das Prinzip einer räumlichen Verteilung von Klangquellen übertrug Stockhausen zeitgleich auf das

¹ Diese Publikation entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Points of Discontinuity. Theory, Categorization, and Perception of Cadences and Openings in Post-tonal Music* (1.3.2021–29.2.2024), finanziert vom Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF (FWFP 34097-G). ² Die Synchronisation der fünften Spur bei der Uraufführung dieses Werks mit dem standardisierten Vierspurabspielgerät gestaltete sich allerdings so unbefriedigend, dass Stockhausen die Spuren 4 und 5 zu einer Spur zusammenfasste und in der Folge nur die vierspurige Fassung zur Aufführung kam, bis in jüngerer Zeit von Pascal Decroupet Versuche einer Restauration der fünfspurigen Fassung unternommen wurden, die schon allein deshalb zu bevorzugen ist, weil im zentralen Formabschnitt C zeitlich genau abgestimmte Klang-Rotationen in jeweils fünf Stadien vorgesehen sind, die bei einer Zusammenfassung der Spuren 4 und 5 kompositorisch im Grunde nicht vorgesehene Zäsuren entstehen lassen. Siehe Pascal Decroupet: »A Question of ›Versions‹!? Three Case Studies about ›Performing‹ Tape Compositions of the 1950s (Taken from the European Repertoire)«, in: *The Performance Practice of Electroacoustic Music. The Studio di Fonologia Years*, hrsg. v. Germán Toro Pérez / Lucas Bennett, Bern 2018 (Zürcher Musikstudien 10), S. 65–74 sowie Germán Toro Pérez / Lucas Bennett: »Spatial Concepts and Performance Practice. On the Impact of Evolving Sound Diffusion Standards on Electroacoustic Music«, in: *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference, Nagoya, September 2017: Communication in/through Electroacoustic Music*, www.ems-network.org/spip.php?article440 [13.11.2024].

Orchester in seinen *Gruppen* für drei Orchester (1955–1957). Eine Reihe weiterer Raum-Klang-Kompositionen wie Pierre Boulez' *Poésie pour Pouvoir* (1958) und Installationen wie die Projektion von Edgard Varèses *Poème électronique* für den Philips-Pavillon bei der Brüsseler Weltausstellung 1958 über 420 Lautsprecher prägten die späteren 1950er Jahre,³ ein Zeitraum, in dem auch die ersten stereophonen Schallplatten produziert wurden. Auffällig ist, dass Ligeti mit seinen Instrumentalwerken nicht direkt an dieser Strömung partizipierte, sondern seine Poetik des Räumlichen bereits in seinen berühmten frühen Orchesterstücken *Apparitions* (1958–1959) und *Atmosphères* (1961) auf innere, implizite oder »imaginäre« Strukturen und Wahrnehmungsprozesse begrenzte und dies obgleich besonders in *Atmosphères* zahlreiche Techniken und Verfahren der elektronischen Musik in das Komponieren für Orchester einfließen, wie Jennifer Iverson und Benjamin Levy umfassend aufgezeigt haben.⁴

In diesem Beitrag möchte ich mich darauf beschränken, die wichtigsten Stationen und Ansatzpunkte von Ligetis Poetik des Räumlichen überblicksartig darzustellen mit dem Ziel, einerseits wichtige Veränderungen in dieser Poetik sichtbar zu machen, andererseits Konstanten hervorzuheben, die vielleicht als eine Art Grundsubstanz von Ligetis Raumbegriff verstanden werden können. Abschließend soll Ligetis Raumpoetik knapp musikhistorisch gedeutet und ihre Transformation im Schaffen anderer Komponisten angesprochen werden.

Ausgangspunkt:

Raum- und Zeitgestaltung in der seriellen und elektronischen Musik

Zweifellos ging die Entdeckung des Raums in der Musik der 1950er Jahre direkt aus seriellen Konzepten des Komponierens hervor. Musikalische Raumwirkungen, wie sie Ligeti später etwa in seinen bekannten Aufsätzen zu Gustav Mahler und Charles Ives beschrieb, waren zwar seit der Venezianischen Mehrchörigkeit gängig und seit dem 19. Jahrhundert, etwa in Form des Fernorchesters, Grundelement einer auf Entgrenzung und Transzendenz zielenden Ästhetik des Erhabenen. Doch war unübersehbar, dass die Möglichkeiten der Lautsprechermusik und das serielle Konzept von überlagerten Tonreihen oder Klangkonstellationen geradezu dazu aufforderten, die Raum-Kategorie systematischer in das Komponieren zu integrieren. Der Zusammenhang der Raumdimension mit der seriellen Zeitorganisation wurde dabei in Stockhausens *Gruppen* besonders explizit gemacht, verdeutlichte hier die räumliche

3 Dazu u. a. Christa Brüstle: »Raumkomposition und Grenzüberschreitungen zu anderen Kunstbereichen«, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. v. Jörn Peter Hiekel / Christian Utz, Stuttgart 2016, S. 88–102.

4 Jennifer Iverson: »The Emergence of Timbre. Ligeti's Synthesis of Electronic and Acoustic Music in ›Atmosphères‹«, in: *Twentieth-Century Music* 7, 2010/1, S. 61–89; dies.: *Electronic Inspirations. Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde*, New York 2019, S. 97–103; Benjamin R. Levy: *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*, New York 2017, S. 62–73.

Separierung der Gruppen doch die strukturelle Überlagerung unterschiedlicher Tempi und Metren, selbst wenn Stockhausen in seinem Brüsseler Vortrag *Musik im Raum* im Jahr 1958 ausführte, dass der »Tonort« an sich »keinen eigenen Kompositionsparameter« beanspruchen könne, da er sich aus den »Daten der Tonfarbe und der Tonstärke« ergebe. Die räumliche Trennung der drei Orchestergruppen in Stockhausens Orchesterwerk sollte also nicht einfach einen weiteren »Parameter« der kompositorischen Kontrolle unterwerfen, sondern hatte zum Ziel, »mehr oder weniger lange Gruppen von Klängen, Geräuschen und Klanggeräuschen in verschiedenen Tempi gleichzeitig darzustellen«,⁵ also die unterschiedlichen Klang- und Zeitebenen dieses Werks und ihr Wechselspiel für die Wahrnehmung plastischer nachvollziehbar zu machen:

»So wurde es zunächst möglich, längere punktuelle Strukturen zu artikulieren, indem man sie im Raum wandern ließ, sie von einem Ort zum andern bewegte. Es ergab sich sogar eine Lösung des Problems, gleichzeitige Überlagerungen von solchen punktuellen Strukturschichten durch räumliche Aufteilung verständlich zu machen; die vorausgegangene Auflösung aller ›mehrstimmigen‹ Prinzipien, der ›Stimme‹ als musikalischem Formbegriff überhaupt, ließ eine permanente Einschichtigkeit (wie in der asiatischen Musik) als einzige Möglichkeit offen. Die Auflösung in ›Punkte‹ zerstört die ›Gleichzeitigkeit‹, denn überlagerte Punkte ergeben bestenfalls mehr oder weniger dichte Punktfolgen, und erst Linien, das heißt kontinuierliche Punktverbindungen, ermöglichen die Darstellung verschiedener gleichzeitiger Vorgänge. Teilt man nun eine Punktstruktur in 2 Gruppen und läßt gleichzeitig die eine von links, die andere von rechts erklingen, so erlebt man sehr wohl 2 Schichten ein und desselben Klanggebildes.«⁶

Eine solche gleichsam hördidaktische Nutzung des Räumlichen lässt sich auch in der Konzeption des Raumklangs in Ligetis *Artikulation* nachweisen. Ansätze zu einer Analyse der quadrophonen Struktur von *Artikulation* sind bereits von Rainer Wehinger und Benjamin Levy vorgelegt worden.⁷ Ich möchte hier auf zwei Aspekte kurz eingehen, die auch für die Konzeption von Räumlichkeit in den späteren Orchesterwerken von Bedeutung ist: die durch die Klangprojektion möglich werdende räumliche Separierung von Schichten und die dynamisierende Bewegung einzelner Klangelemente im Raum.

Generell ist in der quadrophonen Disposition Ligetis Konzeption des formalen Prozesses gut erkennbar, die von einem distinkten Kontrast der sprachähnlichen Materialien am Beginn zu ihrer allmählichen Annäherung und Durchdringung führt. Dies spiegelt sich in der räumlichen Anordnung der Formabschnitte, die zu Beginn

⁵ Karlheinz Stockhausen: »Musik im Raum« [1958/1959], in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, hrsg. v. Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 155. ⁶ Ebd. ⁷ Rainer Wehinger: *Ligeti, Artikulation. Elektronische Musik. Eine Hörpartitur*, Mainz 1970, S. 33 und Levy: *Metamorphosis* (wie Anm. 4), S. 82–84.

räumlich deutlich getrennt lokalisiert sind.⁸ Wir hören bis zu Abschnitt A 6 fast ausschließlich deutlich separierte »Klangorte«, erst ab A 7 beginnt eine Interaktion zwischen den räumlichen Ebenen. Der virtuose Höhepunkt einer spatialisierten Klangverteilung findet in Abschnitt F kurz vor Schluss des Werkes statt.

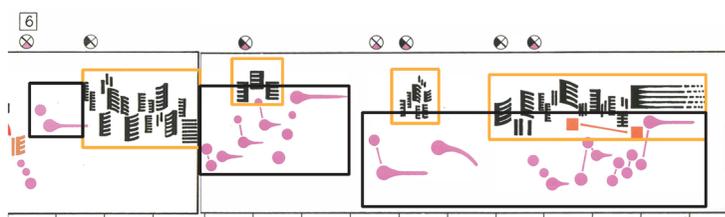
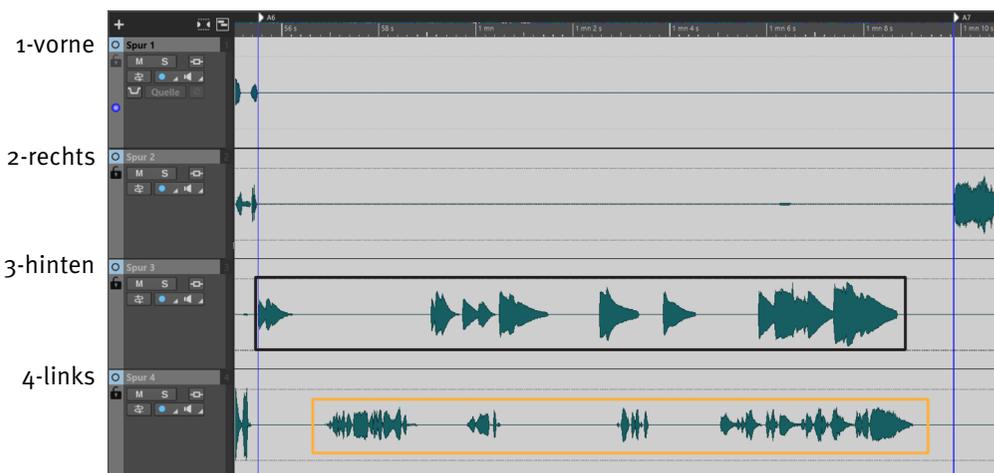
Anhand von drei kurzen Beispielen lassen sich die Prinzipien der räumlichen Disposition in diesem Werk genauer darstellen:

(1) In Abschnitt A 6 nutzt Ligeti die Mehrkanaligkeit, um die Polyphonie bzw. Schichtung von zwei unterschiedlichen Materialtypen hervorzuheben (siehe Abbildung 1). Über ca. 14 Sekunden verlaufen diese auf den Kanälen 3-hinten (gefilterte Impulse, mittlere Tonhöhe) und 4-links (grob gefiltertes Rauschen), ohne sich zu vermischen.⁹ Räumlichkeit verdeutlicht die musikalische Struktur, wobei die klar nachvollziehbaren Unterschiede zwischen den beiden Materialien ihre räumliche Trennung unmittelbar plausibel machen. In den Skizzen ist dieser Abschnitt als »Dialog« zwischen »nassen Impulsen« und »hohem Rauschen« beschrieben (Texte 5 und 2 der präkompositorischen Materialsammlung von insgesamt zehn sogenannten »Texten«).¹⁰

(2) Abschnitt 7 hingegen ist in den Skizzen als »Monolog« charakterisiert¹¹ und beschränkt sich dementsprechend auf nur ein Grundmaterial: harmonische und subharmonische Spektren (Text 10). Der Abschnitt ist relativ deutlich in vier bzw. fünf Binnenphasen untergliedert, hier mit a–d (a, b, c1, c2, d) bezeichnet (siehe Abbildung 2). Dabei treten nun erstmals räumliche Bewegungen auch innerhalb dieser Phasen auf. Es wird dabei insgesamt eine Rotation hinten-rechts-vorne-links beschrieben (Spuren 3-2-1-4), wobei die Material-Übergänge (Phrasen b–c1 und c2–d) innerhalb einer Klangposition stattfinden. Hier ist also im Gegensatz zu Abschnitt 6 die Ebene der Raumbewegung weitgehend von der Materialebene getrennt, die Materialien werden gleichsam räumlich gedehnt und ihre reale Bewegung im Raum wird damit besonders eindrücklich nachvollziehbar.¹²

(3) Eine besondere Verdichtung der Klangbewegung erfolgt im Pänultima-Abschnitt F, der in den Skizzen mit den Worten »Zack« und »Simult« beschrieben ist.¹³ Es handelt sich um eine »zerhackte« Struktur, in der laut Wehinger »sämtliche Materialien« des Werkes eingearbeitet sind, allerdings im Gegensatz zu den vorangehenden Abschnitten B–E wieder in deutlich unterscheidbarer, gleichsam »atomistischer« Weise.¹⁴ Dies ermöglicht es hier, die Klangbewegungen so zu verdichten,

8 Die Bezeichnung der Formabschnitte (A1–A12, B–G) geht auf Ligeti Skizzen zurück. Vgl. ebd., S. 28–33 und Levy: *Metamorphosis* (wie Anm. 4), S. 80, Fn. 51. **9** Vgl. Wehinger: *Ligeti, Artikulation* (wie Anm. 7), S. 32, 36f., 48. **10** Vgl. Skizze Ligetis in ebd., S. 29. **11** Vgl. ebd. **12** Levy: *Metamorphosis* (wie Anm. 4), S. 82: »Once Ligeti establishes the precedent of allowing one type of material to change spatial location, the stage is set for drawing more connections between events in different speakers, and this actuality is quickly compounded by more extensive overlapping of more diverse material in different channels for the rest of the piece. The orderly dialogues of the beginning give way to a more complex conversation with multiple voices sounding at once.« **13** Vgl. Wehinger: *Ligeti, Artikulation* (wie Anm. 7), S. 31. **14** Ebd., S. 28, 32.



6 Dselof:
Nasse Imp (5) III. Schicht
Fettimp (2) IV. Schicht

» 6 Dialog:
Nasse Imp[ulse] (5) III[.] Schicht
Höher transp[onieren] (2) IV[.] Schicht«

Abbildung 1 Ligeti, *Artikulation*, vierkanalige Fassung, Abschnitt A6: Amplitudendarstellung, Ausschnitt aus Rainer Wehingers grafischer Partitur mit gekennzeichneten Spuren, Ausschnitt aus einer Konzeptionsskizze Ligetis (Wehinger: *Ligeti, Artikulation* [wie Anm. 7], S. 48, 29)

dass drei Mal hintereinander Raumrotationen über alle vier Lautsprecherpositionen (hier nun von links gegen den Uhrzeigersinn nach hinten, rechts, vorne) in leicht unterschiedlichen Geschwindigkeiten ausgeführt werden können, eine Technik aus Abschnitt C von Stockhausens *Gesang der Jünglinge* aufgreifend (siehe Abbildung 3). Dabei lässt der distinkte Kontrast zwischen den Materialien den Eindruck einer hoch virtuellen Collage entstehen, oder, im Sinne der von Ligeti hier evozierten »imaginären Sprache«, den Eindruck eines hektischen Disputs mehrerer Personen, die einander ins Wort fallen.

Wie Jennifer Iverson dargestellt hat, ist es von dieser stark morphologisch bestimmten Konzeption des Klanges in *Artikulation* und dem zeitgleich konzipierten, unrealisiert gebliebenem *Pièce électronique no. 3* (1957–1958) nur ein relativ kleiner Schritt hin zu den folgenden Instrumentalwerken *Apparitions*, *Atmosphères* und

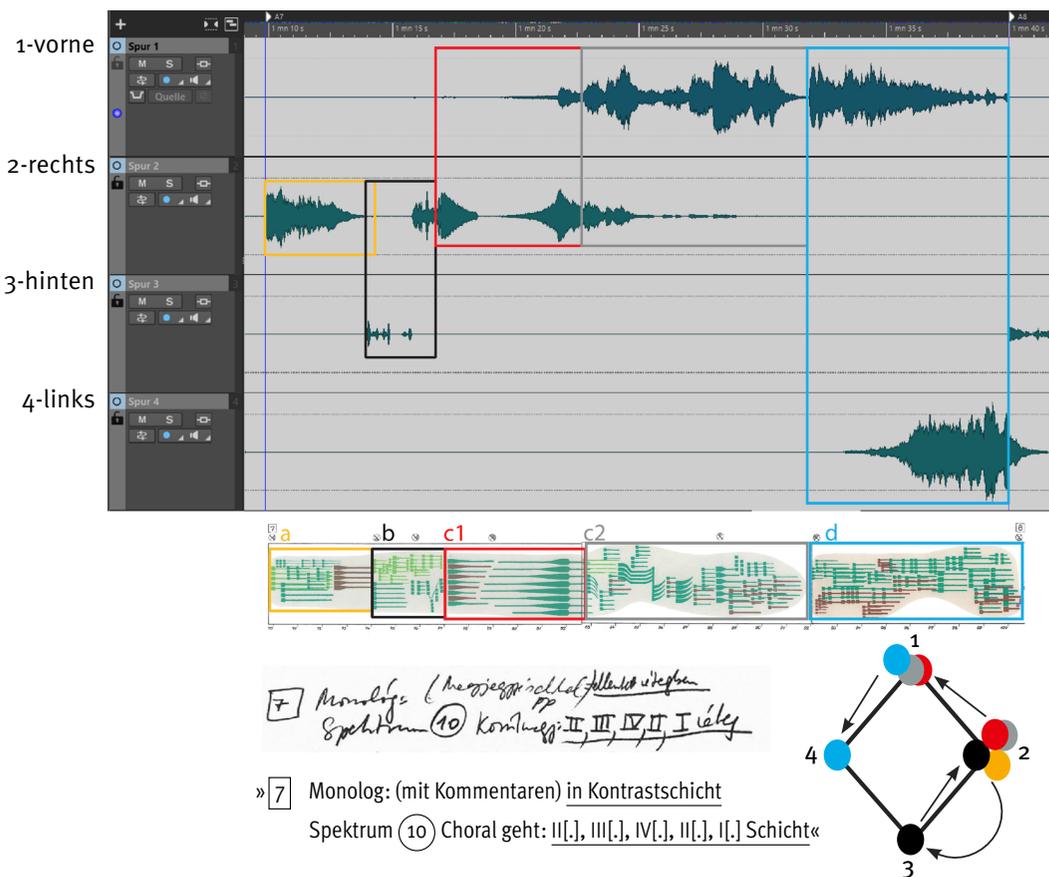


Abbildung 2 Ligeti, *Artikulation*, vierkanalige Fassung, Abschnitt A7: Amplitudendarstellung, Ausschnitt aus Rainer Wehingers grafischer Partitur mit gekennzeichneten Spuren, Ausschnitt aus einer Konzeptionskizze Ligetis (Wehinger: *Ligeti, Artikulation* [wie Anm. 7], S. 49f., 29), schematische Darstellung der Klangbewegungen

Volumina (1961–1962, rev. 1966).¹⁵ Zugleich zeigen die bekannten Orchesterwerke eine besonders ingenieure Umsetzungen von Stockhausens anhand von Claude Debussys *Jeux* entwickelten Gedanken der »statistischen Form«, in der tonräumlich-morphologische Prinzipien, besonders Konturen eine zentrale Rolle spielten, die grundlegend für Stockhausens Konzept der Gruppenkomposition waren.¹⁶ Die Skizzen zu *Apparitions* und *Atmosphères* lassen deutlich die Bedeutung solcher morphologischen Prinzipien für Ligeti erkennen, wie etwa anhand einer von Iverson diskutierten Planungsskizze für *Atmosphères* zu sehen ist¹⁷ (siehe Abbildung 4): Die Klangbewegungen vollziehen sich in einem gegliederten Tonraum, sie werden

¹⁵ Jennifer Iverson: *Historical Memory and György Ligeti's Sound-Mass Music 1958–1968*, Diss. University of Texas at Austin, S. 77, <http://hdl.handle.net/2152/6905>. ¹⁶ Vgl. Karlheinz Stockhausen: »Von Webern zu Debussy (Bemerkungen zur statistischen Form)« [1954], in: *Texte zur Musik 1* (wie Anm. 5), S. 75–85; ders.: »Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören)« [1955], in: ebd., S. 63–74 sowie Jennifer Iverson: »Statistical Form amongst the Darmstadt School«, in: *Music Analysis* 33, 2014/3, S. 341–387. ¹⁷ Vgl. Iverson: *Historical Memory* (wie Anm. 15), S. 63.

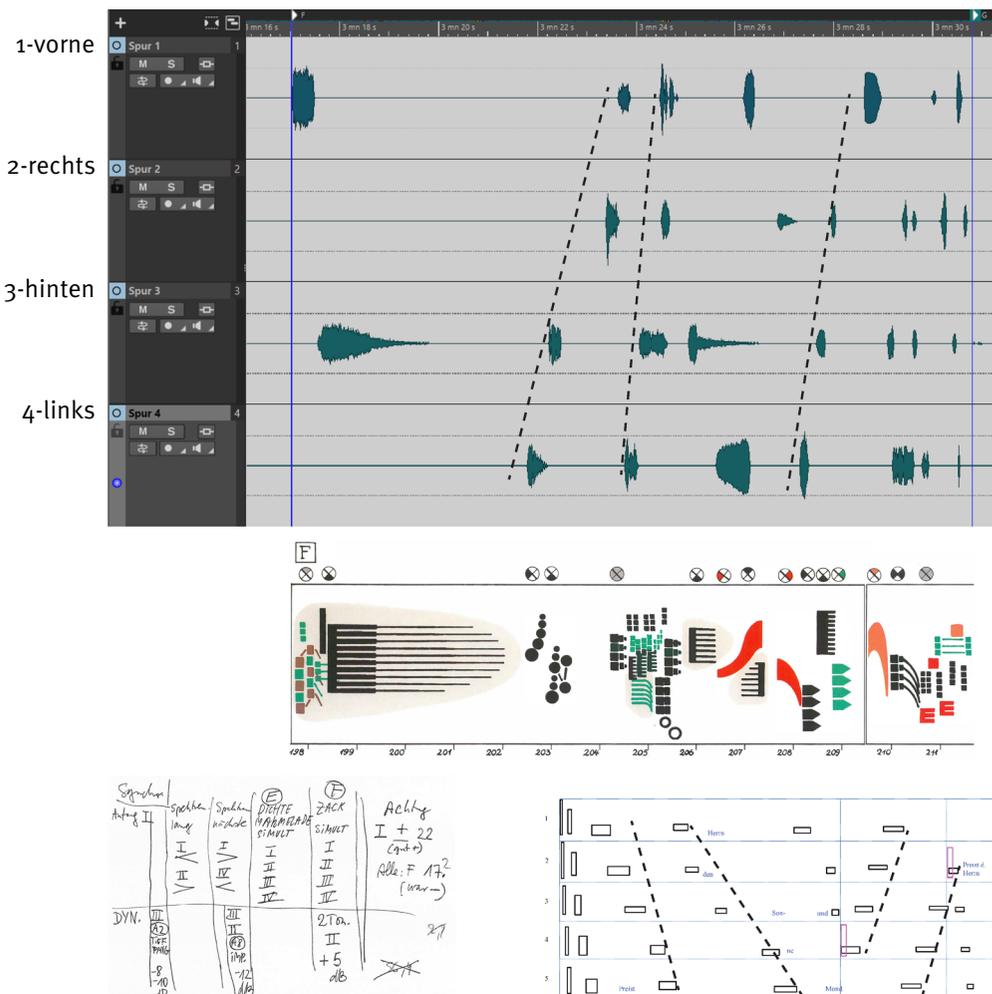


Abbildung 3 Ligeti, *Artikulation*, vierkanalige Fassung, Abschnitt F: Amplitudendarstellung, Ausschnitt aus Rainer Wehingers grafischer Partitur, Ausschnitt aus einer Konzeptionskizze Ligetis (Wehinger: *Ligeti, Artikulation* [wie Anm. 7], S. 54f., 31), schematische Darstellung der Klangbewegung in der fünfkanaligen Fassung von Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (Toro Pérez / Bennett: »Spatial Concepts and Performance Practice« [wie Anm. 2], S. 3)

als räumliche Linien konzipiert und empfunden, verbinden sich zu klangmorphologischen Gestalten, denen durchaus intermodale Qualitäten zukommen, da sie visuelle Bilder evozieren können. Die Klänge erhalten dadurch, so Monika Lichtenfeld, eine »plastisch greifbare Präsenz«. ¹⁸ Bekannte vergleichbare Verfahren bei Iannis Xenakis und Karlheinz Stockhausen aus demselben Zeitraum zeigen, wie sinnfällige sich solche Liniengeflechte als Ausweitungen des seriellen Prinzips aufdrängen. ¹⁹

18 Monika Lichtenfeld: »György Ligeti oder das Ende der seriellen Musik«, in: *Melos* 39, 1972/2, S. 77.

19 Vgl. hierzu die berühmten Form- und Strukturskizzen zu Xenakis' *Metastasis* (1953/1954) (Iannis Xenakis: *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, Stuyvesant, NY 1992, S. 3) und zu Stockhausens *Gruppen* (Karlheinz Stockhausen: »... wie die Zeit vergeht ...« [1957], in: *Texte zur Musik 1* [wie Anm. 5], S. 123).

Die räumliche Verteilung der Klangkomplexe im ersten Satz von Ligetis *Apparitions* wird in Emmanouil Vlitakis' Diagrammen besonders anschaulich.²⁰ Der Wechsel dieser Komplexe folgt trotz der (post)seriellen Dauernstruktur keinem abstrakten Prinzip und emanzipiert sich damit von seriellen Formen ebenso wie von traditionellen Entwicklungsformen. Gianmario Borio sieht damit Adornos Ideal der informellen Musik eingelöst: »Diese sich vom Einzelnen her entfaltende dramatische Form, in der das Vorhergehende immer vom Folgenden neudefiniert wird, die nicht zielgerichtet, aber auch nicht zufällig ist, kann als Modus der Formgebung eines informellen Kunstwerkes verstanden werden.«²¹ Die Amplituden- und Spektraldarstellung des ersten Satzes zeigt plastisch diese formdynamische Bedeutung der zäsurierenden Ereignisse und die so wiedergewonnene formdynamische »Vektorialität« des Werkes.²² Diese Temporalisierung verräumlichter Strukturen bleibt auch in der Folge entscheidend für Ligetis Versuch, der verbreiteten Kritik an der formalen Gestalt von Werken der Klangkomposition entgegenzutreten, die Carl Dahlhaus 1971 so formulierte: »Der tönende Verlauf tendiert dazu, in tönende Augenblicke zu zerfallen, die sich in sich selbst erschöpfen, statt als Teile eines Ganzen zu fungieren.«²³

Der Transfer von elektronischen auf instrumentale (später vokale) Klangkörper ist von Ligeti selbst differenziert dargestellt und von Iverson und Levy minutiös dokumentiert worden. In unserem Zusammenhang ist die Beobachtung von besonderem Interesse, dass mit dem Komponieren im Studio, mit der montageartigen Anordnung von präkomponierten Elementen in simultanen Schichten und sukzessiven Blöcken, eine »objekthafte« Denkweise musikalischer Form einherging, die Ligeti im Aufsatz »Wandlungen der musikalischen Form« explizit hervorhob:

»Aus gegenseitiger Durchdringung verschiedener Strukturen resultiert die Konzeption jener besonderen Formen, die durch Überlagerung mehrerer qualitätsverschiedener Schichten entstanden. In elektronischen Kompositionen ist eine solche Konstruktion schon von technischen Gegebenheiten des Realisationsprozesses inspiriert, vom notwendigen Verfahren, verschiedene Strukturen zuerst einzeln herzustellen und später zu synchronisieren.«²⁴

20 Vgl. Emmanouil Vlitakis: *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey* (Sinfonia 11), Hofheim 2008, S. 63. **21** Gianmario Borio: *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber 1993, S. 57. **22** Vgl. Christian Utz: *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 125), Hildesheim 2023, <https://doi.org/10.25366/2023.151>, S. 148. Das hier diskutierte Videobeispiel ist verfügbar unter <http://mediathek.slub-dresden.de/vid90002399.html>. **23** Carl Dahlhaus: »Neue Formen der Vermittlung von Musik« [1971], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 225. Vgl. Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 53–62. **24** György Ligeti: »Wandlungen der musikalischen Form« [1960], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 90f.

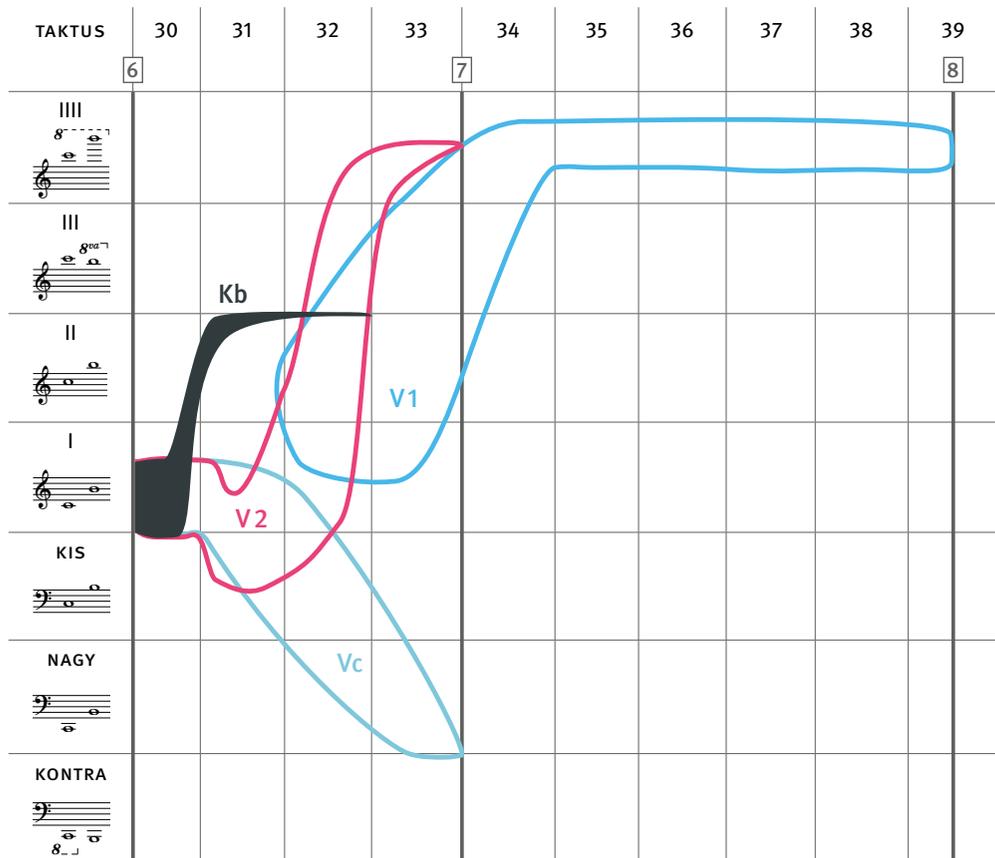
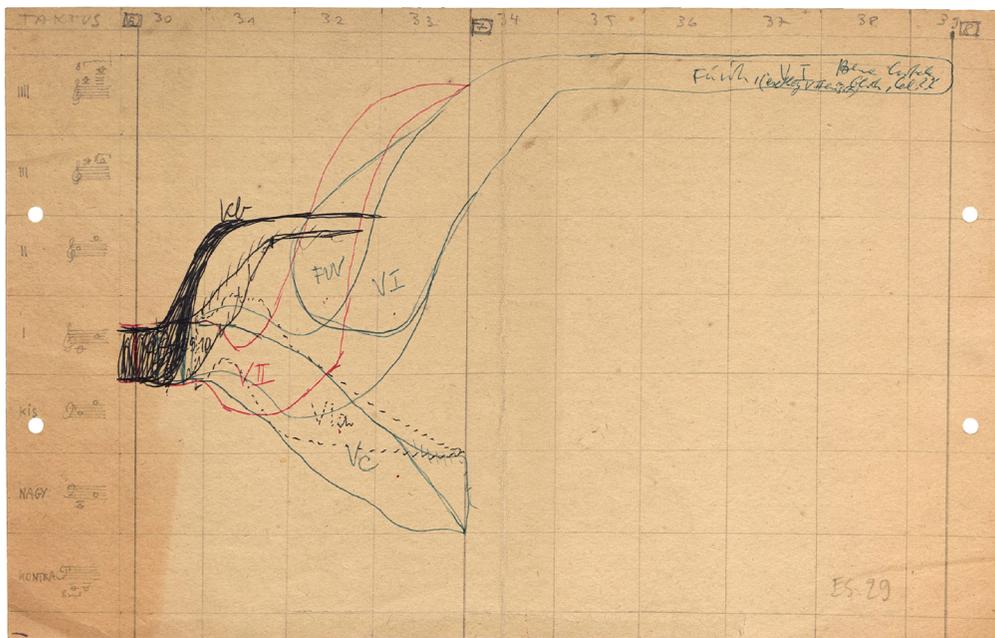


Abbildung 4 Ligeti: Planungsskizze zu *Atmosphères* (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti. Mit freundlicher Genehmigung), Teiltranskription nach Iverson: *Historical Memory* (wie Anm. 15), S. 63

Dass in solcher aus dem materialen Verfahren resultierender Verräumlichung des Formdenkens ein Problem gesehen werden konnte, war Ligeti vermutlich schon vor der Ankunft in Westeuropa durch die Lektüre von Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* in Budapest bewusst geworden und er reflektierte sie noch im Jahr der Vollendung von *Artikulation* ausführlich im berühmten Aufsatz »Wandlungen der musikalischen Form«. Dabei geht es ihm nicht zuletzt um die Wiedergewinnung der kompositorischen Kontrolle über makroformale temporale Prozesse und einen Abbau der Tendenz zur »Verräumlichung« der Form durch die Neuentdeckung von Unerwartetem und Überraschendem. Ziel ist das Schaffen »pseudo-kausaler« Situationen, in denen Hörerwartung und damit ein metaphorisches »Begleiten« der gehörten Musik wieder möglich wird.²⁵

Kritik des seriellen Raum- und Formbegriffs: »Verwechslung der Ebenen«

Wir können hier vorläufig festhalten, dass Ligetis Raumpoetik aus der Problematisierung von zwei miteinander zusammenhängenden Facetten der Raumdiskussion in den späten 1950er Jahren heraus entsteht: Zum einen kommt es zu einer Abwendung von der Raumkomposition im engeren Sinn, Ligetis Werke nach *Artikulation* fordern keine spezifischen räumlichen Anordnungen der Ausführenden oder Klangquellen mehr.²⁶ Zum anderen formuliert Ligeti im Anschluss an Adornos Verräumlichungsthese und Adornos Kritik an Dodekaphonie und serieller Musik²⁷ ein Programm zur Wiedergewinnung originärer temporaler Strukturen, ohne dabei konventionelle Entwicklungsformen zu restituieren. Beide Faktoren führen dazu, dass imaginäre, temporalisierte Räumlichkeit zu einem wesentlichen Thema seiner in den Jahren 1958 bis 1974 entstandenen Schriften wird und zugleich in zahlreichen Werken bis ins Spätwerk der 1980er und 90er Jahre bedeutender Teil seiner kompositorischen Konzeptionen bleibt. Diese Entwicklung kann hier nicht in allen Einzelheiten nachvollzogen werden, was auch nicht notwendig ist, liegen doch bereits

25 Vgl. ebd., S. 100–103 sowie György Ligeti: »Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu ›Apparitions« [1960], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 173. **26** Charakteristisch für Ligetis Abgrenzung von der (post)seriellen Raumkomposition ist etwa seine Anmerkung zu *Atmosphères* in einem Schreiben an den schwedischen Musikologen Bo Wallner: »Der Titel wird wahrscheinlich ›Espaces‹ sein (es hat nichts mit ›Musik im Raum‹ zu tun, denn es gibt eine ganz normale Sitzordnung der Musiker)«. Ligeti an Bo Wallner, Briefentwurf Mitte Februar 1961, Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti, Korrespondenz. **27** Die der seriellen Musik implizite Konzeption musikalischer Räumlichkeit, verständlich auch als Folge von Schönbergs dodekaphon erweiterter Raumvorstellung, wurde von Adorno als »Pseudomorphose an die Malerei« und »Pseudomorphose der musikalischen Zeit an den Raum« kritisiert; dieselbe Kritik richtete Adorno auch an Wagners Musikdrama, Debussys Flächen und Strawinskis rhythmische Form, deren »Zurücknahme der Zeit in den Raum« auch mit der Resignation einer gescheiterten politischen Utopie verbunden wird; Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* [1949] (Gesammelte Schriften, Bd. 12), Frankfurt a. M. 1975, S. 71, 171–178; vgl. auch Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 337ff.).

zahlreiche substantielle Studien zu Ligetis Raumkonzeptionen und ihrer Evolution vor, etwa von Christian Martin Schmidt, Christiane Engelbrecht, Wolfgang Marx und Britta Sweers sowie von Heekyung Lee und Emmanouil Vlitakis.²⁸ Zu beachten ist dabei insbesondere, dass Ligetis Distanzierung vom Begriff der »Raumkomposition« parallel zu seiner Distanzierung vom Begriff der »Klangfarbenkomposition« verlief, die er in den Jahren 1961 bis 64 vor allem im Kontext des spannungsvollen Verhältnisses zu Adorno vornahm.²⁹ Mit der Distanzierung von beiden Konzepten war sowohl eine Präzisierung der eigenen poetologischen Haltung verbunden, die eine klare Abgrenzung von Zeitgenossen von Pierre Boulez bis Krzysztof Penderecki einschloss, als auch die gezielte Einflussnahme auf sein öffentliches Bild als Komponist, Teil einer außerordentlich erfolgreichen bewussten Steuerung der eigenen Rezeption, bei der Ligeti in der jüngeren Musikgeschichte wohl nur von John Cage und Helmut Lachenmann übertroffen wird.³⁰

Kritik an der Raumkomposition äußerte Ligeti zunächst nicht explizit. In der veröffentlichten Fassung seines 1960 entstandenen Aufsatzes *Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik* berichtete er über diese Tendenz sachlich und deutete sie im Sinne einer historischen Notwendigkeit, in der die imaginäre Räumlichkeit der Form in die reale Räumlichkeit der Aufführung übersetzt werde:

»Man spürte, anfangs freilich noch unbewußt, das Bedürfnis, den lediglich imaginären Raum in einen realen Raum, vorgetäuschte Richtungen und Entfernungen, wie sie Frequenzänderungen der Töne und Modifikationen der Dynamik und des Klangspektrums mit sich bringen, in wirkliche Richtungen und Entfernungen zu übersetzen.

Diese Verpflanzung des imaginären musikalischen Raumes ins Reale hat weitgehende und vielfältige Konsequenzen. Hierdurch werden nicht nur die Notation und die Spieltechnik verändert, vielmehr ergeben sich auch neue Forderungen

28 Christian Martin Schmidt: »Zum Aspekt des musikalischen Raums bei Ligeti«, in: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, hrsg. v. Otto Kolleritsch, Wien 1987 (Studien zur Wertungsforschung 19), S. 60–67; Christiane Engelbrecht / Wolfgang Marx / Britta Sweers: *Lontano – »Aus weiter Ferne«*. Zur Musiksprache und Assoziationsvielfalt György Ligetis, Hamburg 1997, S. 67–79; Heekyung Lee: *Studien zu den »musikalischen Netzgebilden« in den Werken Ligetis. Konsistenzenebene als neue Formbildung, dargestellt an Atmosphères (1961), San Francisco Polyphony (1973/74) und Klavierkonzert (1985/88)*, Diss. Hochschule der Künste Berlin 1999; Vlitakis: *Funktion und Farbe* (wie Anm. 20), S. 147–157. **29** Vgl. Theodor W. Adorno / György Ligeti / Rudolf Stephan / Herbert Brün / Wolf Rosenberg: »Internes Arbeitsgespräch (1966). Zur Vorbereitung eines geplanten Kongresses mit dem Themenschwerpunkt »Zeit in der Neuen Musik««, in: *Darmstadt-Dokumente I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn, München 1999 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 313–329; Peter Edwards: »Convergences and Discord in the Correspondence between Ligeti and Adorno«, in: *Music & Letters* 96, 2015/2, S. 228–258; György Ligeti: »»Neue Wege, die mit Sicherheit alle in den Abgrund führen«. Ein Brief an Theodor W. Adorno. Mit einer Vorbemerkung von Jörn Peter Hiekel«, in: *Sinn und Form* 75, 2023/4, S. 567–573 sowie Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 55–59. **30** Vgl. Heidy Zimmermann: »Musikologische Sprachrohre. Harald Kaufmann und Ove Nordwall im Dialog mit György Ligeti«, in: *Studia Musicologica* 57, 2016/1–2, S. 161–186.

gen an die konkreten Räume, in denen ›Musik im Raum‹ erklingt. Konzertsäle zu schaffen, die durch ihre Gliederung und Einrichtung diesen neuen kompositorischen Ideen gerecht werden, ist die Aufgabe einer künftigen Zusammenarbeit von Architekten, Akustikern und Komponisten.«³¹

Diese den Artikel so beschließende Forderung nach neuen Räumen für die neue Musik kann als Echo auf Stockhausens analoge Forderung im Aufsatz *Musik im Raum* aus dem Jahr 1958 gesehen werden, in dem ein Kugelauditorium als idealer Hör-Raum gefordert wird, den Stockhausen dann tatsächlich zwölf Jahre später bei der Weltausstellung in Osaka 1970 bespielen konnte:

»Es müssen neue, den Anforderungen der Raum-Musik angemessene Hörsäle gebaut werden. Meinen Vorstellungen entspräche ein kugelförmiger Raum, der rundum mit Lautsprechern versehen ist. In der Mitte dieses Kugelraumes hänge eine schalldurchlässige, durchsichtige Plattform für die Hörer. Sie könnten von oben, unten und von allen Himmelsrichtungen eine für solche genormten Räume komponierte Musik hören. Die Plattform wäre über einen Steg erreichbar.«³²

Wenn es hier also scheint, als ob Ligeti widerspruchlos Stockhausens Argumentation folgen würde, so wird in der Abschrift eines Vortrags zum selben Thema, die vermutlich als eine Basis der Publikation von 1960 diente, am Ende ein weit kritischerer Standpunkt vernehmbar. Ligeti greift hier den Bezug auf die bereits am Schluss des »Wandlungen«-Textes sehr kritisch thematisierten »offenen Formen« auf,³³ beschreibt sie als Konsequenz der Verräumlichung von Form in der seriellen Musik und assoziiert sie mit einem »Museum, in dem [man] herumspaziert und Räume mit verschiedenen Klängen öffnet«,³⁴ vermutlich ein Bezug auf die von Stockhausen in »Musik im Raum« konzipierte neue Aufführungsform, die dann zwei Jahre später im Aufsatz »Momentform« weitergedacht wird: »Die bisher übliche Konzertpraxis würde – was das Hören elektronischer Raum-Musik betrifft – von einer Form abgelöst, die dem Besuch von Bildergalerien entspräche. Es gäbe permanente Programme, die periodisch wechselten, und man könnte zu jeder Tageszeit das elektronische Programm hören.«³⁵ Hierzu kommentiert Ligeti im Vortrag: »Bitte dieser Scherz [...] drückt [...] diesen kompositorischen Zustand [aus,] wohin

31 György Ligeti: »Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik« [1959], in: *Schriften 1* (wie Anm. 24), S. 111. **32** Stockhausen: »Musik im Raum« (wie Anm. 5), S. 153, vgl. auch S. 175. Das Kugelauditorium in Osaka wurde vom Berliner Architekten Fritz Bornemann als Konstruktion aus Stahlrohren realisiert (vgl. Paul Sigel [Sigl]: »Raum-Klang-Impressionen. Der deutsche Beitrag auf der Expo70 in Osaka«, in: *Arch+* 149/150, April 2000, S. 118–121). Bereits bei der Uraufführung des *Gesang der Jünglinge* wollte Stockhausen den fünften Lautsprecher an die Decke des Saals hängen, was aber aus sicherheitstechnischen Gründen nicht möglich war, vgl. Decroupet: »A Question of ›Versions!?!‹« (wie Anm. 2), S. 70f. **33** Vgl. Ligeti: »Wandlungen« (wie Anm. 24), S. 104. **34** Ligeti: Textmanuskripte »Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik«, Vortragstyposkript (»Nach Band abgeschrieben«, Wien 1960, O. [Österreichisches] College), Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung György Ligeti. **35** Stockhausen: »Musik im Raum« (wie Anm. 5), S. 154. Vgl. Karlheinz Stockhausen: »Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und

diese [...] funktionelle Raummusik führt. Die totale Zerräumlichung der Musik, wo die Zeit keine Funktion mehr hat.«³⁶

Die Distanz zur Raummusik bei Ligeti ist also mit dem Festhalten an einem werkbezogenen Konzept musikalischer Wahrnehmung verbunden, das grundsätzlich mit einer traditionellen Hörsituation im Konzert rechnet, wo musikalische Aufführungen als Welt der Imagination oder des »Scheins«, wie Ligeti nun immer häufiger formuliert,³⁷ mit einem metaphorischen Hören in der Zeit also, verbunden sind – ein Aspekt, der in den folgenden Jahren immer klarer und expliziter hervortritt. Grundlegend dafür dürften, neben manchen anderen Faktoren wie den intensiven Dialogen mit Harald Kaufmann, die sich in den Jahren 1964 bis 66 vertiefende Auseinandersetzung mit Adornos Position sowie die Lektüre von Susanne Langers 1957 im Druck erschienener Vortragsreihe *Problems of Art* gewesen sein. Ligeti entwickelte auf dieser Basis in seinen Aufzeichnungen zum Darmstädter Form-Vortrag 1965 die These von der »Verwechslung der Ebenen« in der seriellen Musik bzw. den Konzepten offener Form:

»Form« in der Musik = assoziative Übernahme aus dem visuellen + haptischen Sinnes-Bereich (Form als ›imaginärer Raum‹)

Form entsteht, indem man den Zeitablauf als ›Raum‹ retrospektiv überblickt (z. B. Funktion der Reprise [in der] Sonatenarchitektur) [...]

Frage der ›variablen‹ und ›offenen‹ ›Formen‹

– ob hier ein Denkfehler [ent]steht?? (? Niveauverwechslung)

Offenheit, Variabilität bezieht sich auf die Kompositionsmethode, NICHT auf Form (s. Boulez)

Für mich: Nicht Methoden primär, sondern die resultierende Form. [...]

RAUM-ANALOG

SCHEIN

(hier: Schein des Unendlichen, selbst nicht unendlich) – Kritik ›offene‹ etc. Form – NIVEAUVERWECHSLUNG Konzept ≠ Form [...]

Achtung: Verwechslung der Ebenen; Plan, Methode, Aufzeichnung sind nicht identisch mit Form

Rolle des ›IMAGINÄREN RAUMES‹ von den Bewegungen fingiert. FORM: Bewegungsverlauf der Musik im imaginären Raum«³⁸

Moment« [1960], in: *Texte zur Musik 1* (wie Anm. 5), S. 206 (»Die neue Instrumentalmusik mit *variablen und vieldeutigen Formen unendlicher Dauer* könnte auf entsprechende Weise ihre adaequaten Aufführungsbedingungen finden. Spieler könnten in kontinuierlich wechselnder Zahl – mit variablen ›Schichtwechseln‹ – an der Aufführung eines Werkes unendlicher Dauer beteiligt sein und von Zeit zu Zeit – periodisch oder, je nach Interesse des Publikums, unregelmäßig – das gespielte Werk gegen ein anderes auswechseln oder aus einer Gruppe von Werken täglich ein anderes (innerhalb von längeren Zeitspannen) spielen.«) **36** Ligeti: »Textmanuskripte« (wie Anm. 34). **37** Vgl. Ligeti: *Wandlungen* (wie Anm. 24), S. 99f.; Ligeti: »Funktion des Raumes« (wie Anm. 31), S. 108f. sowie »Form in der Neuen Musik« [1965/1966], in: *Schriften 1* (wie Anm. 24), S. 189, 197. **38** György Ligeti: *Lecture on Form Darmstadt 1965*; Typoskript mit handschriftlichen Notizen (Auszüge); Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti, Textmanuskripte.

»Verwechselt« würden also, so Ligeti, Konzeption und Resultat musikalischer Form: Eine offene Formkonzeption muss nicht als »offen« wahrgenommen werden, eine in diesem Zeitraum häufig artikulierte Kritik, die 1966 auch Konrad Boehmers Dissertation *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik* zugrunde liegen wird.³⁹

Die Analogie von musikalischer und räumlicher Form rechtfertigt Ligeti hingegen dadurch, dass man beim Musikhören »den Zeitablauf als ›Raum‹ retrospektiv überblickt«,⁴⁰ musikalische Form stellt sich für Ligeti also grundlegend als »imaginärer Raum« dar. Diesen phänomenologischen Formbegriff fand Ligeti in Susanne Langers vitalistisch geprägter Phänomenologie der Kunst- und Musikrezeption bestätigt, die besonders auch eine Interaktion der Wahrnehmungsmodi Raum und Zeit andeutete:

»*Virtual space* [...] in its various modes, is the primary illusion of all such art. It is created in every work that we recognize as plastic expression, and its primary character defines the realm of plastic art. Music, too, has its primary illusion, which is created whenever tonal materials beget a musical impression. [...] Music also presents us with an obvious illusion, which is so strong that despite its obviousness it is sometimes unrecognized because it is taken for a real, physical phenomenon: that is the appearance of *movement*. [...] Musical movement is illusory, like volumes in pictorial space. By means of this purely apparent movement, music presents an auditory apparition of *time*; more precisely, of what one might call ›felt time.« [...]

There are spatial effects in music; and careful study [...] shows that these are always effects of virtual, not actual, space, with the characteristics which painters and sculptors call ›plastic.« Similarly, where time-effects are achieved in the plastic arts, they always have the qualities of virtual time, the ›stuff‹ of music.«⁴¹

In der schriftlichen Fassung seines Form-Vortrags gelangte Ligeti, mit Unterstützung von Carl Dahlhaus, hiervon ausgehend zu einer in dieser Form einzigartig klaren Ausformulierung des für ihn wesentlichen Aspekts von Räumlichkeit, in der deutlich wird, dass er grundlegend auf die hörende Orientierung innerhalb von musikalischen Makroformen mit Hilfe des Langzeitgedächtnisses hinzielt:

»Die syntaktischen Beziehungen der musikalischen Einzelmomente werden von unserer Imagination [...] in einen virtuellen Raum hineinversetzt, wobei die Einzelmomente [...] wie Orte oder Objekte wirken und das musikalische Geschehen in seinem gesamten Verlauf zugegen, gleichsam als Architektur im Raum, erscheint. [...] dadurch, daß wir jedes in unser Bewußtsein eintretende neue Moment mit

39 Vgl. Konrad Boehmer: *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Darmstadt 1967.

40 Ligeti: »Form in der Neuen Musik« (wie Anm. 37), S. 186: »musikalische Form entsteht erst, wenn man den Zeitablauf der Musik retrospektiv als ›Raum‹ überblickt.« **41** Susanne K. Langer: *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, New York 1957, S. 36f., 83. In den zitierten Textmanuskripten Ligetis finden sich mehrere Hinweise auf Langers Veröffentlichung.

den bereits erlebten Momenten unwillkürlich vergleichen und aus diesem Vergleich Schlüsse auf das Kommende ziehen, durchschreiten wir den Bau der Musik, als ob dieser Bau in seiner Gesamtheit präsent wäre. Das Zusammenwirken von Assoziation, Abstraktion, Erinnerung und Prognose läßt überhaupt erst das Beziehungsnetz zustande kommen, das die Konzeption von musikalischer Form ermöglicht.«⁴²

Die hier von Ligeti formulierte Anerkennung räumlicher Vorstellungen als »Grundfunktionen des Hörens« lässt sich auf Ernst Kurths *Musikpsychologie* von 1931⁴³ zurückführen, wurde aber auch durch jüngere Forschungen bestätigt. Bob Snyder etwa führt aus, dass räumliches Gedächtnis evolutionsgeschichtlich älter als zeitliches Gedächtnis ist und alle wesentlichen Hilfsmittel zur zeitlichen Orientierung wie Kalender oder Uhren räumlich konzipiert sind. Er weist zudem darauf hin, dass musikalische Erinnerung nicht sequentiell, sondern hierarchisch orientiert ist, an »cues« oder »chunk boundaries«, die sich durch Veränderungen oder zäsurierende Ereignisse im »Erinnerungs-Raum« besonders einprägen.⁴⁴ Von hier aus wird deutlich, dass Ligetis viel beschriebene Tendenz zur Metaphorisierung und Semantisierung seiner Klangstrukturen wesentlich auf den hörenden Mit- oder Nachvollzug der Form abzielt. Zum selben Zweck entwickelt er zunehmend plastische Mittel klanglicher Formgestaltung, die sich als »Supersignale« besonders nachhaltig im Sinne quasi-räumlicher *cues* der Erinnerung einprägen.⁴⁵

Der imaginäre Raum: Wahrnehmungsgeleitetes Komponieren

Vor diesem Hintergrund werden in zahlreichen Werken Ligetis der 1960er und 70er Jahre, besonders im *Requiem*, in *Lontano* und *San Francisco Polyphony*, räumliche Klangkonstellationen explizit und implizit entscheidender Teil der Werkkonzeption. Gegenüber den kontrastierenden Klangkomplexen in *Apparitions* und den orchester-räumlichen Bewegungstypen in *Atmosphères* kommt es dabei zu zunehmend vielfältigen, durch die außerordentliche Ausweitung von musikalischen und intermodalen Bezugspunkten von Gustav Mahler bis Giovanni Battista Piranesi stark pluralisierten Ausformungen der Raumpoetik.

Im *Requiem* (1963–1965) wird im Kontext der Textausdeutung dabei ganz besonders die Semantisierung des Räumlichen vorangetrieben. Die Konzeptions-skizze zum *Dies irae* zeigt, dass die Vorstellung eines »endlosen« Raums, »offen, hoch und tief« zentral für die Kontrastschicht des Satzes ist, mit der die »Erstarrung«

42 Ligeti: »Form in der Neuen Musik« (wie Anm. 37), S. 186. **43** Ernst Kurth: *Musikpsychologie*, Berlin 1931, S. 116; vgl. Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 327–340. **44** Bob Snyder: *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge, MA / London 2000, S. 216–219. **45** Vgl. György Ligeti: »Musik und Technik. Eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen« [1980], in: *Schriften 1* (wie Anm. 24), S. 243.

DIES IRAE

I. kontraszt-réteg:

- sotto voce (majdnem suttogó, de hangmagasságokkal) réteg. Mozgalmas, sokszólamú kontrapunktika (nagy k 5, kis k 20 sz.), mozgalmas hallucináció.
- "Végtelen" tér, kinyíló, magas-mély. Sikok, térmélységek, többszörös visszhang-szövevény. Benne távoli, izolált nyomok, elhaló jelek. Mély, halk pedál-cluster, alig hallható. Sotto voce. Felületek és lassu, mozduló szövevények. "Mahler I." Mély harfa. Alombeli szoba-halló. Alakulatok be- ki usznak, puhán. Halk nyüzsgések. Távoli fanfárszerű gomolyagok, igen halk.
- Hajszja, pánik, hisztérikus rémület. Nyúgós, baljóslatu. Kis Bosch-objektumok a hajszaszövevényben. Halk, hirtelen akcentusokkal (Avent. Presto). Esetleg benne nagy oktáv-unis ~~xxxxx~~-ppp(organasz).
- Esetleg hajszához kapcsolódva (vagy annak része): nagy pppp-tutti (lehetőleg minden, vagy igen sok hangszer. Sordáno. Gomolygás, folyondárszerű. Nyüzsgő. Alig hallható, de vastag a tutti miatt. Szövevényes. ~~xxxxx~~
- Nem-hadonászo (Avent convers, Act. dramát.) szövevények, mozaik-objektumokkal. Hgsz, soli, kis, nach kar. Attört technika, "fantasztikus" polifónia. Dramatikus. Komplikált. Kontrasztok.

Abbildung 5 Ligeti, Ausschnitt aus einer Konzeptionsskizze zum *Requiem* (Typoskript, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti. Mit freundlicher Genehmigung). Übersetzung der ersten beiden Abschnitte: »I. Kontrastschicht: sotto voce (fast flüsternd, aber mit Tonhöhen) (möglicherweise ungenaue) Schicht. Bewegter, vielstimmiger Kontrapunkt [...], bewegte Halluzination. »Endloser Raum, sich öffnend, hoch-tief. Ebenen, räumliche Tiefen, mehrfaches Echo- Gewebe. Darin ferne, isolierte Spuren, absterbende Zeichen. Tiefe, leise Pedalcluster, kaum hörbar. Sotto voce. Flag[oleo]t]-Oberflächen und sich langsam bewegende Gewebe. »Mahler I. Tiefe Harfe. Traumartiges Zimmernetzwerk. Formationen schwimmen zart herein und hinaus. Leises Gewimmel. Entfernte fanfarenartige Wirbel, sehr leise.«

in der Strophe »Mors stupebit« zum Ausdruck gebracht wird (siehe Abbildung 5). Die in der Skizze dokumentierte Assoziation mit dem »leeren Raum« am Beginn von Mahlers Erster Symphonie wird auch im Mahler-Interview bzw. -Aufsatz einige Jahre später wieder aufgegriffen.⁴⁶ Der Einführungstext spricht daneben von »im unermeßlichen Raum der Musik verlorene[n] Einzelstimmen der Solisten«, »Nah- und Fernwirkungen, die sich allein aus der Klangbehandlung ergeben« und der »Erzeugung einer imaginären Perspektive innerhalb der musikalischen Struktur.«⁴⁷

Diese Tendenz setzt sich in *Lontano* (1967) fort: Zu den imaginären Distanz- und Tiefenwirkungen tritt hier noch expliziter die Evokation geschichtlicher Räume als eine weitere Ausformung der imaginären Räumlichkeit, die den Gedächtnisraum von der Ebene der Makroform auf kollektive historische Intertexte und Assoziationen hin öffnet, etwa indem die historische Aura des Hornklangs ganz gezielt inszeniert wird. Auf formaler Ebene wird dabei wesentlich das Prinzip der Kontinuität gestärkt, auch wenn großformale Abschnitte weiterhin erkennbar bleiben. Der »kontinuierlichen Ausdehnung des vertikalen Tonraums« im ersten Abschnitt etwa

⁴⁶ »Solch ein stehender Ton evoziert Raum. Die Tatsache, daß dieser stehende Ton über sehr viele Register verteilt erscheint, ruft die Assoziation eines riesigen leeren Raumes hervor.« György Ligeti: »Raumwirkungen in der Musik Gustav Mahlers« [1974], in: *Schriften 1* (wie Anm. 24), S. 279. Der Aufsatz geht zurück auf ein Interview, das Clytus Gottwald mit Ligeti führte (»Gustav Mahler und die musikalische Utopie. I. Musik und Raum. Ein Gespräch zwischen György Ligeti und Clytus Gottwald« [8.1.1971], in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135, 1974/1, S. 7–11). ⁴⁷ György Ligeti: »Zum »Requiem«« [1966–1967], in: *Schriften 2* (wie Anm. 25), S. 231.

verleiht Ligeti in den Worten von Johannes Bernet eine »Tiefenstaffelung«, die »maßgeblich durch den Kontrast zwischen obertonarmen, flächigen Texturen der Bläser und obertonreichen, prägnanteren Gestalten der hohen Streicher zustande kommt«.48 Noch deutlicher als in den früheren Werken ist *Lontano* geprägt von der »Inszenierung [von] elementaren Erfahrungsqualitäten«.49 Als zeittypisch für einen *perceptual turn* der späten 1960er Jahre kann das Werk nicht zuletzt aufgrund seiner Gleichzeitigkeit mit Giacinto Scelsis Hauptwerken wie *Knox – Om – Pax* (1968) gelten, denen eine eng verwandte Erkundung der »Tiefe« des Klangs zugrunde liegt, mit Peter Brooks 1968 erschienenen Theorie des »leeren Raums« im Sprech- und Musiktheater und dem Aufkommen der Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule. Die einkomponierten »impliziten Hörer*innen« sind in den Klängen von *Lontano* allgegenwärtig. Dieses fortgeschrittene Stadium eines wahrnehmungssensitiven Komponierens macht die von Amy Bauer 2004 unternommenen Versuche, das »conceptual blending« von Klang und Metapher anhand dieses Werkes zu demonstrieren, besonders sinnfällig.50

Das auf einen halbjährigen Aufenthalt an der Stanford University in der ersten Jahreshälfte 1972 zurückgehende Werk *San Francisco Polyphony* (1973–1974), komponiert erst nach der Rückkehr Ligetis nach Europa, ist ebenfalls schon mehrfach auf seine räumlichen Wirkungen hin untersucht worden.51 Bereits in den davor komponierten Werken Zehn Stücke für Bläserquintett (1968), Kammerkonzert (1970), *Melodien* (1971) sowie im Doppelkonzert (1972) hatte Ligeti die mikropolyphone Satzweise gelockert und »echte«, »durchsichtige« Polyphonien entstehen lassen,52 in denen deutliche Melodiezüge immer wieder kurzzeitig zitatarig an der Oberfläche hörbar werden. Im Sinne einer Ästhetik der »Allusion« werden dabei freilich immer nur Fetzen vernehmbar, bedingt durch die sich ständig verschiebenden Grenzen zwischen Vorder- und Hintergrund, Figur und Grund, Oberfläche und Tiefenstruktur. Die Fragmente in *San Francisco Polyphony* sollen wie die »Unterwasser-Welt« des Kammerkonzerts oder die in Wolken verschwindenden Linien von *Clocks and Clouds* nur verschwommen hörbar werden,53 eine Anspielung auf die nebel- und wasserreiche Umgebung der Stadt, deren Nebelschwaden unmittelbar als Inspiration für die Klangraum-Disposition der Form dienten – eine Disposition, die von den frühesten Entwürfen an mit erstaunlicher Konsequenz beibehalten wurde

48 Johannes Bernet: »Imaginäre Räume und intermodale Assoziationen. Aspekte des Immersiven in György Ligetis Orchesterwerk ›Lontano‹ (1967)«, in: *Musiktheorie* 35, 2020/1, S. 70. 49 Ebd., S. 76.

50 Vgl. Amy Bauer: »›Tone-Color, Movement, Changing Harmonic Planes‹«. Cognition, Constraints and Conceptual Blends in Modernist Music«, in: *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology*, hrsg. v. Arved Ashby (Eastman Studies in Music 29), Rochester, NY 2004, S. 121–152.

51 Vgl. hierzu besonders Lee: *Studien* (wie Anm. 28), S. 148–167 und Kyoko Okumura: »Sketches Reflecting the Images of San Francisco«, in: *György Ligeti's Cultural Identities*, hrsg. v. Amy Bauer / Márton Kerékfy, New York 2018, S. 203–218. 52 Vgl. György Ligeti: »›San Francisco Polyphony‹« [1975], in: *Schriften 2* (wie Anm. 25), S. 265.

53 György Ligeti: *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, übers. v. Gabor J. Schabert / Sarah E. Soulsby / Terence Kilmartin / Geoffrey Skelton, London 1983, S. 64, 67.

und sich auch in der Sonagramm-Darstellung des akustischen Resultats größtenteils noch gut nachvollziehen lässt (siehe Abbildung 6). Auch wenn diese gleichsam naturalistische Herangehensweise an das in den frühen Werken etablierte morphologische Umriss- und Konturprinzip eine neue Qualität darstellt – zu der auch die Tendenz zum *soundscape* beiträgt, da auch Assoziationen an Umgebungsklänge, Charles Ives und Jazzmelodien durch den Nebel hindurchklingen – so ist doch das Prinzip beibehalten, mittels deutlicher Markierungen den Eindruck einer Plastizität der Makroform zu stärken: Klar nachvollziehbare Registertransformationen, Akzente von Großer Trommel, Tam-Tam und Peitsche sowie markante Wechsel der Klangdichte dienen, ähnlich wie in *Apparitions* oder *Atmosphères*, als grundlegende Pfeiler der Formwahrnehmung.

Als neuartiger Faktor räumlicher Entgrenzung tritt hier eine kompositorische Annäherung an das 1964 erstmals beschriebene psychoakustische Paradoxon der scheinbar kontinuierlich steigenden Shepard-Skalen auf, die Ligeti möglicherweise in Stanford durch John Chowning und Jean-Claude Rissets Werk *Computer Suite for Little Boy* (1968) erstmals kennenlernte:⁵⁴ Die in den Takten 70 bis 79 und 97 bis 110 des Orchesterwerks klar erkennbare Simulation eines sich ins Unendliche nach oben öffnenden Tonraums ergänzt von nun an das Repertoire von Ligetis Klang-Raum-Figuren und findet zwanzig Jahre später einen Höhepunkt in der Klavieretüde *Columna infinita* (1993). Freilich kann gezeigt werden, dass vermittelt über verwandte zirkuläre Tonhöhenstrukturen bei Béla Bartók und Alban Berg ähnliche zyklische Prozesse bereits lange zum Grundrepertoire von Ligetis Komponieren gehörten, so etwa im Ersten Streichquartett *Métamorphoses nocturnes* (1953/1954, rev. 1958).⁵⁵

Die Klarheit und Plastizität der Makroform des Werkes wird auch in einer Kritik der Uraufführung durch das San Francisco Symphony Orchestra unter Seiji Ozawa im *San Francisco Chronicle* vom 10.1.1975 sehr deutlich, in der diese räumlich-

54 Roger N. Shepard veröffentlichte seine erste Studie zu den Shepard-Skalen im Jahr 1964 (»Circularity in Judgments of Relative Pitch«, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 36, 1964, S. 2346–2353), Risset komponierte 1968 das erste Werk auf der Basis von Shepard-Skalen (»Fall« aus der *Computer Suite for Little Boy*). Ein genauer Zeitpunkt für die erste Kenntnisnahme des Shepard-Skalen durch Ligeti kann aktuell nicht eindeutig bestimmt werden; Albrecht Schneider legt 1988 als Terminus ante quem fest: »Es kann als sicher gelten, dass Ligeti die Shepard-Skalen und deren quasi-kontinuierliche, von Jean-Claude Risset entwickelte und kompositorisch genutzte Variante vor der Arbeit an *Vertige* und anderen Werken aus dem zweiten Band der *Études* gekannt hat; Jean-Claude Risset (wie John Chowning ein guter Bekannter Ligetis) nahm 1988 am Hamburger Ligeti-Kongress teil und sprach dort u. a. über auditorische Illusionen bzw. Paradoxa (Risset 1991).« Albrecht Schneider: »Was haben Ligetis ›Études pour piano‹ mit Shepard-Skalen zu tun? Über ›auditorische Illusionen‹, ›Vertige‹ und ›Columna infinita‹«, in: *Mikrotöne und mehr. Auf György Ligetis Hamburger Pfaden*, hrsg. v. Manfred Stahnke, Hamburg 2005, S. 86. Unter Ligetis Klavieretüden sind *Vertige*, *L'escalier du diable* und *Columna infinita* mit der Shepard-Skala in Beziehung gesetzt worden. Für einen breiten historischen Überblick über vergleichbare zyklische Tonhöhenstrukturen seit der Renaissance vgl. Ira Braus: »Retracing One's Steps. An Overview of Pitch Circularity and Shepard Tones in European Music, 1550–1990«, in: *Music Perception* 12, 1995/3, S. 232–351. **55** Vgl. Braus: »Retracing One's Steps« (wie Anm. 54), S. 340–343.

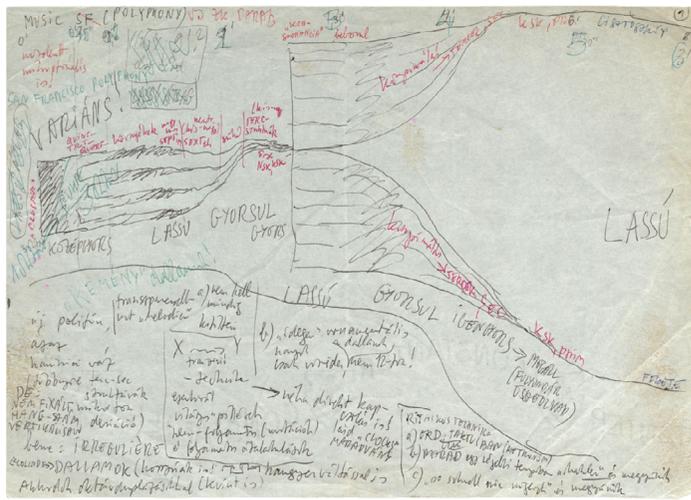
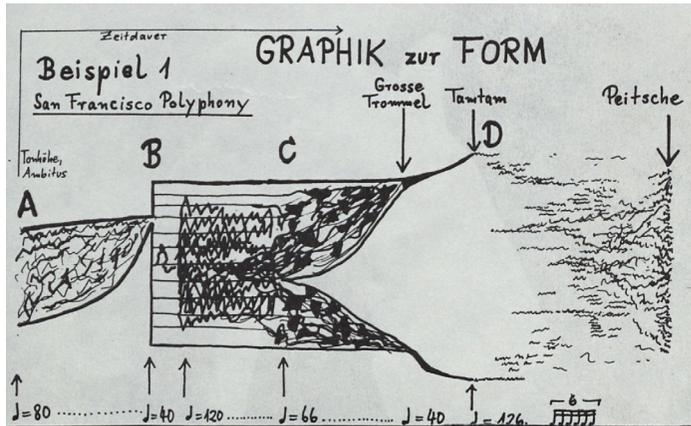
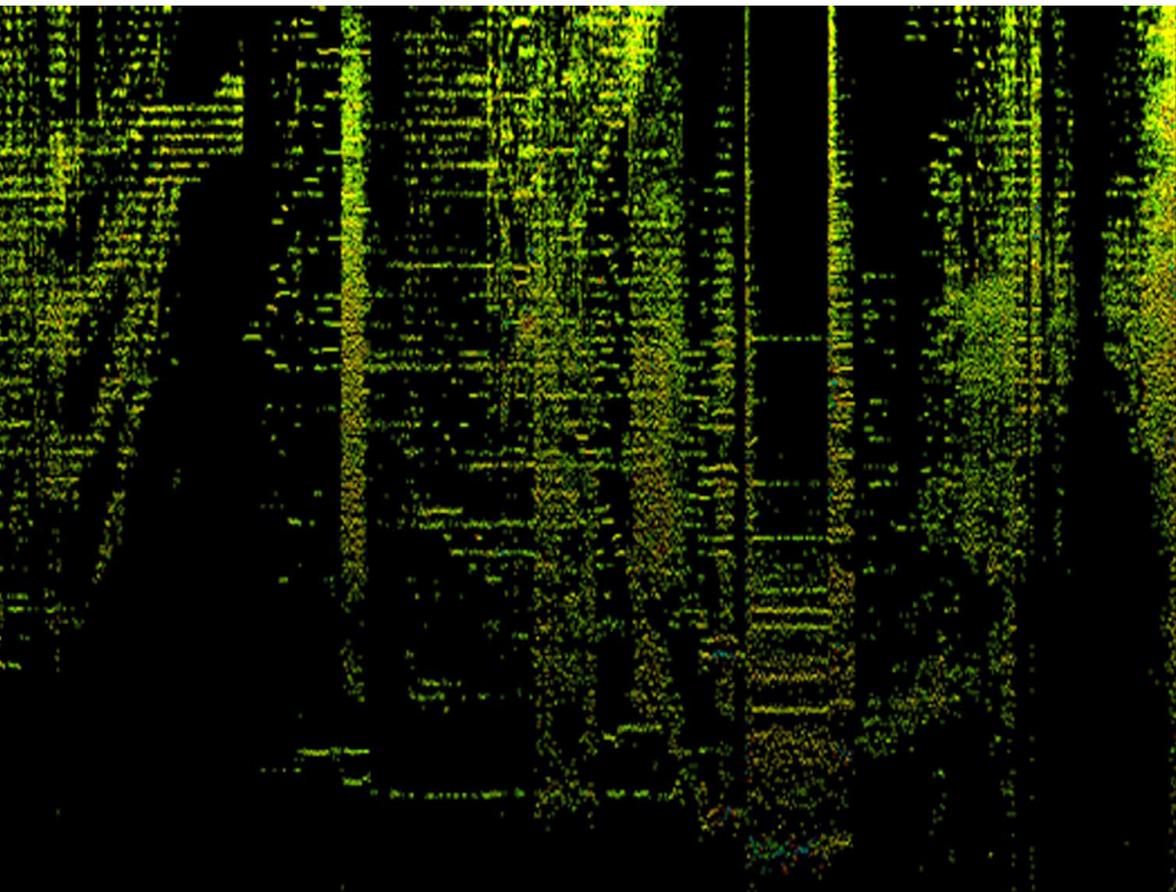


Abbildung 6 Ligeti: *San Francisco Polyphony*
oben: frühe Formskizze;

Mitte: Formskizze nach Vollendung des Werkes (beide: Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti, mit freundlicher Genehmigung. Vgl. Transkriptionen in Okumura: *Sketches Reflecting the Images of San Francisco* (wie Anm. 50), S. 207, 209);



unten: Sonogramm der Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Jonathan Nott, Berlin 2001 (Teldec 2002)



plastische formale Struktur besonders hervorgehoben wird. Robert Commanday spricht von den »larger shapes, its bigger design lines, rising and falling, reaching a stratospheric peak on string harmonies and piccolos« und der Gliederung des Verlaufs durch die Akzente in Großer Trommel, Tam-tam und Peitsche.⁵⁶ Gewiss werden dabei bereitwillig Erklärungshilfen des Komponisten herangezogen, ein in der journalistischen Ligeti-Rezeption besonders häufiges Phänomen, das Julia Heimerdinger eingehend untersucht hat.⁵⁷ Dennoch ist die Rezension ein Beleg für die Evidenz der klangräumlichen Bewegungstypen, die dieses Werk mit frühen und späteren Werken verbindet und die Ligeti hier auch bei immer heterogener werdenden Innenstruktur mit souveräner Klangsinnlichkeit gestaltet.

Auch nach dem von Ligeti selbst so artikulierten »Paradigmenwechsel der 80er Jahre« bleibt das Spannungsfeld von Räumlichkeit und Zeitlichkeit ein Kernpunkt seiner konzeptionellen Überlegungen. So wird im Klavierkonzert (1985–1988) etwa an mehreren Stellen der auf den Weimarer Klassizismus und die frühromantische Ästhetik zurückgehende Topos der »gefrorenen Zeit« mittels Bezugnahme auf afrikanische Formen der Polyrythmik kompositorisch realisiert: Mit Verweisen auf die »Bewegungsfarbe« in der elektronischen Musik, das Übergehen von Impulsen in statische Klänge, Grundlage des Prinzips der Mikropolyphonie, sowie das (im Anschluss an die *Poème symphonique* für einhundert Metronome 1962) in *Continuum* für Cembalo 1968 erstmals entwickelte Modell der Gitterkomposition geht es hier erneut um das Wahrnehmungsphänomen, dass extrem hohe Tempi und hochkomplexe Überlagerungen im Resultat statisch erscheinen können. Diese Neubeleuchtung des Topos in Ligetis Komponieren in den 1980er Jahren war möglicherweise nicht unbeeinflusst von den immer präsenter werdenden Tendenzen neuer Komplexität im selben Zeitraum, wobei Ligeti in öffentlichen Äußerungen den Bezug auf traditionelle Hemiolenbildung von Chopin, Liszt, Debussy und Ravel⁵⁸ sowie intermodale Bezugspunkte wie die Malerei Paul Cézannes⁵⁹ hervorhob. Ligeti erhebt dabei nun den Topos der »gefrorenen Zeit« zum Zentrum seiner Poetik: »Die Zeit zu bannen, ihr Vergehen aufzuheben, sie ins Jetzt des Augenblicks einzuschließen, ist primäres Ziel meines Komponierens.«⁶⁰ Er partizipiert damit an einer breiten Tendenz zum »Präsenzhören« in den Poetiken neuer Musik, die so unterschiedliche Komponisten wie Scelsi, Bernd Alois Zimmermann, Brian Ferneyhough oder György Kurtág seit den 1960er Jahren prominent herausstellten.⁶¹ Davon ausgehend fasst Ligeti im Gespräch mit Denis Bouliane noch einmal seine Poetik der Räumlichkeit pointiert zusammen:

56 Robert Commanday: »Symphony's Own ›Special‹. A Stunning Work«, in: *San Francisco Chronicle* 10.1.1975. **57** Julia Heimerdinger: »Eliminieren und Evozieren. Einige Anmerkungen zum Sprechen über György Ligetis ›Atmosphères‹«, in: *Studia Musicologica* 57, 2016/1–2, S. 207–220. **58** Denis Bouliane: »Stilisierte Emotion. György Ligeti im Gespräch mit Denis Bouliane«, in: *MusikTexte* 28/29, 1989, S. 54ff. **59** Denis Bouliane: »Geronnene Zeit und Narration: György Ligeti im Gespräch«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 149, 1988/5, S. 21f. **60** György Ligeti: »Zum Klavierkonzert« [1988], in: *Schriften* 2 (wie Anm. 25), S. 300. Vgl. auch Lee: *Studien* (wie Anm. 28), S. 30. **61** Vgl. Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 343–351.

»Was ich produziere, sind eher Zustände, Objekte, geschlossene Formen, wobei es auch in der Rhythmik und Metrik und in der Entfaltung der musikalischen Form eine Tendenz zu einer gewissen Statik gibt: die Zeit ist wie gefroren. Modelle dafür gibt es in *Apparitions* und *Atmosphères*, in *Lontano* und im Stück für hundert Metronome. Auch in den Klavieretüden, besonders in der ersten und sechsten, und im Klavierkonzert wird die chronometrische Zeit – die Zeit also, die während der Aufführung vergeht – sozusagen in Raum verwandelt: denken Sie an Wagners berühmten Ausspruch. Das ist für mich ein ganz wesentlicher Aspekt – ein Aspekt, den ich an der Musik Debussys, Strawinskys und Weberns so liebe – um meine drei Lieblinge in der Musik dieses Jahrhunderts zu erwähnen. Strawinsky beispielsweise behandelt Zeit so, daß er sozusagen Scheiben aus ihr schneidet und sie blockhaft übereinander und nebeneinander setzt. Deswegen ist es auch ganz gleich, ob er sich die Maske Bachs oder die eines russischen Bauern oder die Tschaikowskys oder Pergolesis aufsetzt: sein Formdenken ist die Konstante. Einen ähnlichen Aspekt von Statik gibt es bei Debussy: er komponiert Klangzustände. Denken Sie an *L'Isle joyeuse*: das ist ein einziger großer Klangzustand. Derartiges ist für mich ganz wesentlich. Und diesbezüglich ist meine Musik nicht narrativ, nicht dramatisch, auch nicht prozeßhaft, sondern eher objekthaft. Ich könnte es auch anders formulieren: Aus der Kontinuität der Zeit, die »ewig« dauert, zeige ich Fenster, die auf einzelne Details in diesem Zeitverlauf hinausschauen. Es sind Objekte, die immer da sind, und die wir dann eine Zeit lang sozusagen hörend betrachten.«⁶²

Pointiert gesagt könnte man somit vermuten, dass Ligetis Spätwerk seine frühere Kritik am seriellen Raumbegriff und seine Bemühungen um das Wiedergewinnen von Temporalität seit dem Jahr 1958 neu beleuchtet und vielleicht sogar dialektisch aufhebt, indem nun das ehemalige Bemühen nach Vektorialität zunehmend zurücktritt gegenüber der Akzeptanz einer perzeptuellen Verräumlichung komplexer Strukturen. Der »rasende Stillstand« der den schnellen Sätzen des Klavierkonzerts und einigen Klavieretüden zugrundeliegenden Grundpulse erneuert das Modell einer »statischen Musik« in den frühen Orchesterwerken, nun aber ohne jeden Versuch, diesen Strukturen einen Adorno'schen Dynamismus zu unterlegen.

Musikhistorische Thesen

Die musikhistorische Bedeutung von Ligetis Poetik des Räumlichen liegt in der nachdrücklichen Anerkennung von räumlichen Vorstellungen als grundlegender Dimension des Komponierens und Musikhörens. Diese Poetik darf nicht auf Autobiografisches reduziert werden und als ein gleichsam etwas schrulliger Sonderfall eines Synästheten verstanden werden, der seine subjektive Hörweise einem in dieser Hinsicht unbedarften Publikum aufzuzwingen suchte. Vielmehr vermochte

62 Bouliane: »Geronnene Zeit und Narration« (wie Anm. 59), S. 21.

Ligeti's geistige Unabhängigkeit eine theoretische Grundlegung seines Komponierens in räumlichen Vorstellungen zu erreichen, die sich sowohl von einem hörend nicht nachvollziehbaren Schichtendenken der seriellen Methode distanzierte als auch von Adornos pauschaler Ablehnung einer räumlich konzipierten musikalischen Form. Indem er Temporalität früh als ein Schlüsselproblem seiner Poetik des Räumlichen erkannte, gelang es Ligeti in hörend gut nachvollziehbarer Weise, das temporale Prinzip prozessualer Transformation und das räumliche von bewegten Morphologien im dynamisierten Klangraum zu verbinden. So machte er zunehmend auch bewusst, dass Klang und Form als aufeinander verweisende, einander ergänzende Prinzipien verstanden werden müssen: Die materiale Klanglichkeit bleibt nicht abstrakt, sondern wird über die Verräumlichungsprozesse von Wahrnehmung und Gedächtnis zu einer plastischen Struktur in der Zeit.

Dabei wurde Ligeti's virtuosos metaphorisches Sprechen über solch komplexe Vorgänge zum Musterbeispiel einer anschaulichen Vermittlung aktuellen Komponierens und widerlegte eindrücklich, nicht zuletzt durch eine unermüdete öffentliche Tätigkeit, Vorurteile vom elitären Charakter neuer Musik. Ligeti's Sonderstellung in dieser Hinsicht hat zuletzt auch Heidy Zimmermann betont:

»Die Wirkungsmacht seiner Selbstpositionierung ist in hohem Maß in der Anschaulichkeit und Direktheit seiner Sprache begründet. Während Komponistenkollegen sich in abstrakten Erklärungen oder spekulativer Überhöhung ihrer Musik ergingen, bekannte Ligeti sich von vornherein zum Gefühlsmäßigen und zum Unbewussten. Für ihn gehörten Intuition und Spontaneität ebenso zum Kompositionsprozess wie Rationalität und Spekulation. Dem korrespondiert, dass Ligeti beim Sprechen über seine Arbeit Analogien und Metaphern gefunden hat, die an Anschaulichkeit nicht zu überbieten sind. Seine sensuelle Schilderung von Netzen, Geweben, Verschlingungen, Aggregatzuständen und Verwandlungen sind – auch über die einschlägigen Werke hinaus – zu geläufigen Konzepten der Wahrnehmung von Musik geworden. Bei aller Fasslichkeit ist dabei entscheidend, dass solche Bilder nicht retrospektiv zu Erklärungszwecken erdacht worden sind, sondern dass sie genuin mit Ligeti's klanglicher Imagination korrespondieren und diese überhaupt mit in Gang setzten.«⁶³

Bei all diesen persönlichen Verdiensten darf freilich nicht übersehen werden, dass Ligeti's Poetik als Fortsetzung des seriellen Projekts um 1950 aufgefasst werden muss und ohne die in dieser Art einzigartige musikhistorische Weichenstellung in den europäischen Nachkriegsjahrzehnten nicht denkbar gewesen wäre. Durch die rigorose Neuerfindung des kompositorischen Prozesses zielte die serielle Methode auf eine grundlegende Reflexion von Klang in Raum und Zeit, auf eine Neuerfindung des Musikmachens und Musikhörens. Sie führte dadurch zu paradoxen Situationen, die bewusst machten, wie sehr sich Musikhören und Musikrezeption

63 Zimmermann: »Musikologische Sprachrohre« (wie Anm. 30), S. 178.

in der Moderne gewandelt hatten oder in einer sich nur langsam verändernden Nachkriegsgesellschaft erst noch wandeln mussten. Ligetis Poetik hatte damit Teil an einem breiteren modernen Projekt, das sich der »Befreiung der Wahrnehmung«, wie es Helmut Lachenmann formulierte, verschrieb.⁶⁴

Die Bedeutung von Ligetis Beiträgen zeigt sich in diesem Kontext nicht zuletzt darin, dass zahlreiche Poetiken seit den 1960er Jahren, selbst wenn sie sich, wie jene Helmut Lachenmanns oder Brian Ferneyhoughs, nachhaltig von Ligetis Weg abzugrenzen suchten, seinen grundlegenden Ansatz eines wahrnehmungsgeliteten Komponierens aufgriffen. Dies lässt sich nicht nur mit der Beobachtung belegen, dass zahlreiche rhetorische Figuren Ligetis wie der Gegensatz von Textur und Struktur, das Prinzip der kontinuierlichen Prozessform oder die Semantisierung musikalischer Strukturen mit der Zeit feste Bestandteile des Diskurses neuer Musik wurden, es gibt auch zahlreiche Wechselwirkungen mit anderen Komponist*innen auf im engeren Sinn kompositionstechnischen und -ästhetischen Ebenen. Wie es Benjamin Levy kürzlich im *Oxford Handbook of Spectral Music* mit Bezug auf zeitgleiche und spätere Ansätze spektralen Komponierens ausführte, wurden dabei sowohl von Ligeti als auch von den (meist jüngeren) Komponistenkolleg*innen Überschneidungen ebenso wie Differenzen klar festgehalten.⁶⁵ Im engeren Sinn kann Ligetis Raumpoetik wohl mit den temporalisierten Räumen in den Formkonzepten Gérard Griseys assoziiert werden, der in Interviews nicht ohne Ironie mehrfach Ligeti, als wichtigem Orientierungspunkt des eigenen Komponierens, die Rolle des »heiligen Geistes« zuwies neben Olivier Messiaen als »Gottvater« und Stockhausen als »Messias«. ⁶⁶ Dabei verwies er besonders auf das von Ligeti übernommene Konzept der »gedehnten Zeit« (*temps dilaté*), das sich in Griseys postseriellem Konzept der »akustischen Räume« und einem räumlich-morphologischen Formprinzip spiegelt, in dem sich verschiedene Zeitebenen vermischen und überlagern können.⁶⁷ Zu denken ist auch an die Poetik Salvatore Sciarrinos, in dessen Schriften sich zwar relativ wenig explizite Ligeti-Bezüge finden, dessen »Figuren«-Poetik aber mit der Anerkennung räumlicher Vorstellungen für Kompositionsprozess und Wahrnehmung und der großen Bedeutung intermodaler Konzepte in vielfacher Hinsicht auf Ligeti beziehbar ist.⁶⁸

Dass Ligetis Komponieren neben solchen spezifischen Weiter- und Neuschreibungen zugleich breiteste Anknüpfungspunkte an die diversen Facetten neuer Musik seit den 1960er Jahren erlaubt – experimentelles Musiktheater, Komplexität,

64 Vgl. Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 49–53. **65** Benjamin Levy: »Ligeti's Distant Resonances with Spectralism«, in: *The Oxford Handbook of Spectral Music*, hrsg. v. Amy Bauer / Liam Cagney / William Mason, 2022, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190633547.013.17>. **66** Gérard Grisey: »Les dérivés sonores de Gérard Grisey. Entretien avec Guy Lelong« [1988], in: *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, hrsg. v. Guy Lelong, Paris 2008, S. 235. **67** Vgl. ebd. sowie Lukas Haselböck: *Gérard Grisey. Unerhörbares hörbar machen* (Voces 9), Freiburg 2009, S. 154, 170. **68** Vgl. Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 277ff.

Spektralismus, Minimalismus, Globalisierung – spricht ganz besonders für den Sonderstatus seiner Kunst und die Breite und Offenheit seines Klang-Denkens. Es ist somit, nicht zuletzt auch bezüglich seiner Raumpoetik, ein differenzierter Umgang der Forschung mit seinen wirkmächtigen Formen der Selbstanalyse zu finden. Britta Sweers verweist in der Auswertung einer empirischen Hörstudie zu *Lontano* treffend auf die »evident difference between uninfluenced auditory perception and the central Ligeti discourse«. ⁶⁹ Grundlegend für eine solche Differenzierung sind meines Erachtens vor allem eine noch präzisere musikhistorische Einordnung von Ligetis Werken und Poetiken sowie eine Betrachtung seines Schaffens aus Sicht der Geschichte des Musikhörens und der wahrnehmungssensitiven Analyse.

Abstract

»Plastisch greifbare Präsenz«

Raum-zeitliches Klang-Denken bei György Ligeti und seine musikhistorischen Konsequenzen

György Ligeti in der Forschung viel kommentierte »Poetik des Räumlichen« (Johannes Bernet) wird in ihrer historischen Entwicklung skizziert, wobei musikalische Werke und Schriften gleichermaßen berücksichtigt werden. Als wichtige Stationen dieser Poetik lassen sich die »reale« Raumkomposition der vierkanaligen Fassung von *Artikulation* (1958), orchesterräumliche Bewegungstypen in *Apparitions* (1958–1959) und *Atmosphères* (1961), imaginäre Distanzen und die Evokation geschichtlicher Räume in *Lontano* (1967), ein räumliche »Tiefen« erkundendes Netzwerk von Linien in *San Francisco Polyphony* (1973–1974) und das Umschlagen von Zeit in Raum in der »gefrorenen Zeit« des Klavierkonzerts (1985–1988) unterscheiden. Als Konstante erweist sich dabei das Ziel, über imaginäre und reale Raumdimensionen neue Formen von Temporalität für die ästhetische Erfahrung zu gewinnen. Morphologisches und metaphorisches Hören gehen dabei eine enge Verbindung ein. Die immanente Zeitlichkeit von Ligetis morphologischen Räumen wendet sich gegen eine »totale Zerräumlichung der Musik, wo die Zeit keine Funktion mehr hat« (Vortragstyposkript 1960), ihre metaphorischen Dimensionen entwerfen kulturelle Gedächtnisräume. Ligetis Konzept temporaler immersiver Räumlichkeit konvergiert mit vielen zeitgleichen und späteren Ansätzen, von denen abschließend die gebrochenen »Prozessformen« Gérard Griseys thematisiert werden.

»Plastically Tangible Presence«

Spatio-Temporal Sonic Thinking in György Ligeti and Its Music-Historical Consequences

The historical development of György Ligeti's »Poetics of the Spatial« (Johannes Bernet), which has been much commented upon, is outlined with musical works and writings being considered in equal measure. The »real« spatial composition of the four-channel version of *Artikulation* (1958), certain types of movement within the orchestral space in *Apparitions* (1958–1959) and *Atmosphères* (1961)

69 Britta Sweers: »Listening to ›Lontano‹. The Auditory Perception of Ligeti's Sound Textures«, in: »/ Don't Belong Anywhere«. *György Ligeti at 100*, hrsg. v. Wolfgang Marx (Contemporary Composers 4), Turnhout 2022, S. 32

can be categorised as important stages of this poetics, as well as imaginary distances and the evocation of historical spaces in *Lontano* (1967), a network of lines exploring spatial »depths« in *San Francisco Polyphony* (1973–1974), and the change of time into space in the »frozen time« of the Piano Concerto (1985–1988). The aim of gaining new forms of temporality for aesthetic experience via imaginary and real spatial dimensions proves to be a constant factor. In the process, morphological and metaphorical listening coalesce. The immanent temporality of Ligeti's morphological spaces opposes a »total spatialisation of music, where time no longer has a function« (lecture typescript 1960); their metaphorical dimensions create cultural spaces of memory. Ligeti's concept of temporal immersive spatiality converges with many contemporaneous and later approaches, of which Gérard Grisey's broken »process forms« are discussed in conclusion.

Autor

Christian Utz ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er leitet(e) vier vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanzierte Forschungsprojekte, darunter *Augmented Listening: Aufführung, Hörerfahrung und Theoriebildung* (PETAL, 2017–2020) und *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies* (MMD, 2021–2025). Er war Mitherausgeber u. a. des *Lexikon Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2016) sowie der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH, 2015–2020). Jüngste Monographien: *Musical Composition in the Context of Globalization. New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century* (transcript 2021) und *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (Olms 2023).

<https://orcid.org/0000-0002-5528-8780>

Christian Utz is Professor of Music Theory and Music Analysis at the University of Music and Performing Arts Graz and Associate Professor for Musicology at the University of Vienna. He has lead four research projects funded by the Austrian Science Fund (FWF), including *Augmented Listening: Aufführung, Hörerfahrung und Theoriebildung* (PETAL, 2017–2020) and the ongoing *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies* (MMD, 2021–2025). He was co-editor of the *Lexikon Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2016) and the *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH, 2015–2020). Recent monographs: *Musical Composition in the Context of Globalization. New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century* (transcript 2021) and *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (Olms 2023).

<https://orcid.org/0000-0002-5528-8780>