

EMMANOUIL VLITAKIS

Die Körperlichkeit des Gedankens.

Der mehrdimensionale Klang in Ligetis *Lontano*

im Spiegel raumphilosophischer Konzepte Kitarō Nishidas

»Im Grunde der Wahrnehmung befindet sich wohl etwas unendlich Tiefes, das keiner begrifflichen Analyse unterzogen werden kann. [...] wenn wir davon sprechen, daß wir im Hintergrund der Wahrnehmung etwas sehen, das den Begriff übersteigt, so muß dies einem künstlerischen Inhalt ähnlich sein. Allein, indem wir mit diesem zusammen leben – wie Bergson sagt –, ist es ein wißbarer Inhalt.«¹

Scheinbar widersprüchlich siedelt Kitarō Nishida in diesem Zitat das Künstlerische zunächst als begriffsübersteigend jenseits von Diskurs an, um anschließend eine (mindestens partielle) Möglichkeit des Diskurses einzuräumen – »wißbare Inhalte« implizieren doch eine Möglichkeit ihres begrifflichen Zugangs. Wahrnehmung, gerade in Bezug auf künstlerische und in Besondere musikalische Inhalte, kann durchaus »unendlich tief« sein und ihre eigenen – mehr oder weniger labyrinthischen – Wege einschlagen. Bezeichnend ist es, dass Nishida innerhalb dieses kurzen Zitats drei Begriffe verwendet (»unendliche Tiefe«, »Grund«, »Hintergrund«), die Räumlichkeit implizieren, um auf verschiedene Ebenen und auf die Komplexität der Wahrnehmung hinzudeuten. Was kann und was will also ein diskursiver Versuch leisten, der den quasi-metaphorischen (und in diesem Fall philosophisch herausgearbeiteten) Begriff ›Raum‹ am Beispiel einer geradezu emblematischen und vielschichtigen Komposition wie *Lontano* bemüht?

Der Ansatz ist sicherlich nicht auf Anhieb nachvollziehbar. Einen Kontext zwischen philosophischen Denkfiguren und musikdramaturgischen Bewegungen herzustellen, scheint in diesem Fall nicht direkt durch die Künstlerpersönlichkeit des Komponisten motiviert zu sein. Zwar entwickelte Ligeti eine außerordentliche Faszination für außermusikalische Inhalte aller Art² mitsamt der Fähigkeit, ihnen

¹ Kitarō Nishida: »Ort« [1926], übers. v. Rolf Elberfeld, in: Rolf Elberfeld (Hrsg.): *Kitarō Nishida: Logik des Ortes. Der Anfang der modernen Philosophie in Japan*, Darmstadt 1999, S. 116f. ² Ligeti äußerte sich in zahlreichen Gesprächen und Kommentaren zu seiner grundlegend synästhetischen Art und Weise, Musik wahrzunehmen und zu denken. Entfernteste assoziative Verbindungen schienen quasi-generativ sein. Besonders einleuchtend hat Volker Helbing im Rahmen des Ligeti-Symposiums (SIM 2023) gezeigt, auf welcher schillernden Weise verschiedenste – vor allem visu-

vielfältigste musikalische Konsequenzen abzugewinnen und sie in ein kohärentes Ganzes einzufügen, was sicherlich zu seinen größten kompositorischen Leistungen gehört. In Bezug auf Philosophie war er aber in seinen Schriften, Kommentaren etc. recht sparsam (mit der deutlichsten Ausnahme seiner bewundernden – dennoch nicht unkritischen – Haltung den musikphilosophischen Ausführungen Adornos in der *Philosophie der neuen Musik* gegenüber). Dazu noch wurde mit Nishida ein japanischer Philosoph ausgewählt, den bzw. dessen Werk Ligeti wahrscheinlich nicht gekannt hat. Überhaupt scheint zunächst kaum ein größerer Kontrast denkbar als derjenige zwischen dem Komponisten und Weltbürger Ligeti, dessen Leben und Werk wie kaum ein anderer die moderne ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ reflektierte und dem zen-geübten Denker Nishida, der aus der festen geographischen Verankerung in seinem Heimatland Japan heraus allmählich um seine philosophische Position gerungen hat.

Kitarō Nishida (1870–1945) steht am Anfang einer Entwicklung, die die moderne japanische Philosophie im Zuge einer intensiven Auseinandersetzung mit europäischer und amerikanischer Philosophie etablierte, dies aber auf dem Hintergrund indischer und ostasiatischer Denktraditionen. Man kann u. a. Nishida als einen Philosophen betrachten, der phänomenologische und erkenntnistheoretische Denkrichtungen unter Einfluss zenbuddhistischer Traditionen und einer originellen Ausarbeitung des Begriffs des *Absoluten Nichts* radikalisierte. Dieses Sich-Üben in grundverschiedenen Denktraditionen begründet auch die Andersartigkeit Nishidas im Vergleich zu europäischen Phänomenologen, mit denen ihn ansonsten oft vergleichbare Fragestellungen verbinden.

Weiterhin ist die Philosophie Nishidas in einer besonderen Betrachtung von Sinnlichkeit verankert:

»Der intelligible Charakter liegt weder außerhalb des Sinnlichen noch vereinheitlicht er es von einem Standpunkt außerhalb des Sinnlichen, vielmehr muß das Intelligible mitten im Sinnlichen liegen und in ihrem [sic] Innersten funkeln. [...] Es muß sich um eine sinnliche bzw. empfindende Vernunft (*kanzuru risei*) handeln.«³

Diese Verankerung in der Sinnlichkeit korreliert in gewisser Hinsicht mit der sinnlichen, plastischen, nahezu körperlichen Klanglichkeit Ligetis. Diese Körperlichkeit des Klangs, die durchaus auf der jeweiligen instrumentalen Spezifik und Realität basiert und kompositionstechnische Systematiken sowohl unterwandern als auch begründen kann, ist gerade in ihren raumtechnischen Implikationen besonders relevant.

elle – Materialien bei der Komposition des Violinkonzerts vielfältigste Verknüpfungen eingehen; siehe Volker Helbing: *György Ligetis Violinkonzert. Konzeption, Schaffensprozess und (syn)ästhetische Welt. Analyse und Skizzenforschung*, Würzburg 2024. Zur Synästhesie-Thematik bei Ligeti siehe u. a. Nina Noeske: »Ein violetter Ort von blecherner Beschaffenheit und ebensolchem Klang«. Ligetis Synästhesien«, in: *Studia Musicologica* 2016/1–2, S. 49–60. 3 Nishida: »Ort« (wie Anm. 1), S. 109.

Nicht zuletzt scheint eine gewisse Kreisförmigkeit bzw. Zirkularität sowohl in der kompositorischen Dramaturgie von *Lontano* (nämlich in seinen drei groß angelegten Entwicklungszügen) als auch in der Methodik Nishidas eine weitere Verbindung herzustellen. So schreibt John C. Maraldo zur Methodik in Nishidas Denken:

»Instead of investigating a problem in a series of straightforward linear arguments, he tended to write in spirals that kept circling back on previous formulations and reworking them in new contexts.«⁴

Als weiterer verbindender Punkt wäre hier die Interkulturalität der Ansätze zu nennen und zwar in dem Sinne, dass sowohl Ligeti als auch Nishida sich wesentlich und für ihr Werk konstitutiv mit verschiedenen kulturellen bzw. philosophischen Traditionen auseinandergesetzt haben und ihren eigenen Weg im Spannungsfeld dieser multiplen Begegnungen gesucht haben.

Selbstverständlich bilden diese (und weitere Punkte) lediglich *Möglichkeiten* einer Begegnung, eines Konnexes zwischen Denkfiguren Nishidas und der Klangwelt *Lontanos*; einen zwingenden kausalen Zusammenhang kann es nicht geben. Insoweit wird sich das Abenteuer dieses philosophisch-musikalischen Ansatzes an der Vermittlung möglicher »wißbarer Inhalte« und anders gearteter, *denkender* Wahrnehmungsperspektiven messen lassen müssen.

Ort / Nishida lesen

Für die philosophisch motivierte Lektüre von *Lontano* wurde der für die Entwicklung des Denkens Nishidas zentrale Aufsatz *Ort* (geschrieben im Jahr 1926 und veröffentlicht im Buch *Vom Wirkenden zum Sehenden* ein Jahr später) herangezogen.⁵ Rolf Elberfeld beschreibt die damit eingeschlagene Wende im Denken Nishidas folgendermaßen:

»Der Gedanke des Ortes [...] nimmt noch grundlegender eine Ebene an, die kein Wirkendes mehr ist, sondern alles Wirken in sich selber sein läßt. Die Metapher, die Nishida hierfür wählt, ist das Sehende im Grunde, das aber selber niemals gesehen werden kann – ähnlich wie das Auge, das sieht, sich selber aber im Sehen nicht sehen kann und somit immer als das Sehende im Grunde des Sehens verborgen bleibt. Dieses Sehende im Grunde, das selber in keiner Weise ein Wirkendes oder ein Gegenständliches ist, nennt Nishida den Ort des absoluten Nichts, in dem alle Dinge und alle Bestimmungen so entstehen können, wie sie von sich aus sind.«⁶

⁴ John C. Maraldo: »Nishida Kitarō«, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Februar 2024, hrsg. v. Edward N. Zalta / Uri Nodelman, <https://plato.stanford.edu/entries/nishida-kitaro> [17.12.2024].

⁵ Rolf Elberfeld: »Einleitung«, in: ders.: *Nishida* (wie Anm. 1), S. 8. ⁶ Ebd.

Fruchtbar – auch in Verbindung zu *Lontano* – scheint mir hier die Denkfigur eines Ortes, der »kein Wirkendes mehr ist, sondern alles Wirken in sich selber sein läßt«. Tatsächlich kommt in *Lontano* (mindestens stellenweise) der Eindruck auf, als entwickle sich diese Musik aus sich selbst heraus, als würde sie sich von allein komponieren. Dieser Eindruck könnte als Produkt einer entsubjektivierten Klangsprache betrachtet werden, die durch prozesshafte Entwicklungen geprägt wird. Einmal ins Rollen geraten, falten sich diese Prozesse in einer ›natürlichen‹ Art und Weise, gleichsam ›willenlos‹, aus, um abschließend Klang-Archetypen zu erreichen, die sich aus der Gesamtmasse herauskristallisieren.

Elberfeld fasst dann die erkenntnistheoretischen Konsequenzen dieser (an sich phänomenologischen) Grundlegung der Philosophie Nishidas so zusammen:

»Die gewöhnliche Annahme, daß der Mensch in seinem Inneren etwas von einem äußerlich gegebenen Weltzusammenhang weiß, wird durch den Aufweis des Ortes als das Sehende im Grunde, *in* dem das Innen-Außen-Verhältnis (Geist und Gegenstände) zustande kommt, als bereits derivate Interpretation der Erkenntnis entlarvt. Noch bevor der Mensch ein eigenes Innen im Gegensatz zum Außen, von wo aus die Gegenstände gegeben zu sein scheinen, durch sein eigenes Denken konstruiert, befinden sich sowohl Mensch als auch Gegenstände *in* einem Ort als dem zugrundeliegenden In-Sein, wodurch Mensch und Dinge immer schon füreinander zugänglich gemacht sind.«⁷

Der Ort als das »zugrundeliegende In-Sein«, in dem »Mensch und Dinge füreinander zugänglich« sind, wodurch die engen und eindeutigen Grenzen einer Subjekt-Objekt-Beziehung aufgehoben werden, begründet eine weitere Grundlegung der Ort-Metapher in der Philosophie Nishidas. Dieser Punkt – auch in Zusammenhang mit der vorab besprochenen Denkfigur des ›Sehenden im Grunde‹ – zielt auf ein multiperspektivisches Wahrnehmen und Denken, das starre Zuordnungen prinzipiell ausschließt.

* * *

Nishida lesen – zumal in Übersetzung – ist ein vielfältiges Unterwegs-Sein. Dies hängt u. a. mit sprachlicher und kultureller Differenz zusammen, einerseits durch die grundlegende Verschiedenheit zwischen japanischer und deutscher Sprache, andererseits durch den Sachverhalt der vielfachen Perspektiven der Reflexion: Grundbegriffe europäischer Philosophie aus einer ostasiatischen Perspektive heraus betrachtet, die – wenn auch nicht unkritisch – zenbuddhistische Erfahrung in sich trägt. Dazu kommen möglicherweise stilistische Eigenheiten Nishidas: Die häufigen Redundanzen beispielsweise, deren Sinn und Funktion nicht immer eindeutig erkennbar sind. So lässt sich nicht ohne weiteres feststellen, inwieweit

7 Ebd.

diese Zirkularität des Denkens eine Vertiefung durch spiralartige Neu-Kontextualisierung zu erreichen vermag, eine – weiter zu entschlüsselnde – philosophische Idiomatik offenbart oder ein Zeichen mangelnder gedanklicher Stringenz ist. Bemerkenswert ist weiterhin ein Gründlichkeits-Duktus, der das Denken Nishidas charakterisiert, ein spürbarer Wunsch, die Dinge gleichsam bis in den Grund hinunter zu denken. Aus dieser Perspektive heraus lässt sich die erstaunlich offene, selbstkritische Einschätzung Nishidas am Ende des *Ort*-Aufsatzes verstehen:

»Ich muß eingestehen, daß ich das zu Erörternde nach vielen Wiederholungen noch immer nicht genügend zum Ausdruck bringen konnte. Insbesondere das Problem der Anschauung (*chokkan*) konnte nicht ausreichend behandelt werden.«⁸

›Raum‹ in der Musik

I.

György Ligeti hat in seinen Schriften⁹ die Funktion des Raumes in der Musik mit der Funktion der Zeit in der Malerei verglichen. Dieser Vergleich ist primär als Hinweis auf die jeweils latente bzw. sekundäre Qualität zu verstehen, die dem Raum in einer akustischen Zeitkunst und der Zeit in einer optischen Raumkunst zukommt.

Selbstverständlich hat der Raum in der Musik auch eine reale Dimension, die Ligeti mit dem Raum, in welchem sich Schallquellen und Hörer befinden, andeutet. Diese reale Dimension des Raums wurde in neuerer Nachkriegsmusik ab etwa 1950 immer wieder zum Gegenstand kompositorischer Überlegungen und Manipulationen bei akustischer und bei elektroakustischer/elektronischer Musik.

Ligeti scheint dennoch sowohl als Komponist als auch als sprachlich reflektierender Beobachter mehr Interesse am imaginären, assoziativen Raum zu haben. Er beschreibt diese Dimension musikalischen Raumes mit dem Schein von Bewegungen, die aus Veränderungen von Frequenz, Klangfarbe und Lautstärke resultieren und unterstützt dieses Postulat mit einer Reihe subtiler wie scharfsinniger

8 Nishida: *Ort* (wie Anm. 1), S. 139. **9** Siehe u. a. »Die Funktion des Raumes in der Musik« (1960), ferner »Raumwirkungen in der Musik Gustav Mahlers« (1974) und »Zur Collagetechnik bei Mahler und Ives« (1974), in: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 106–111, 279–284, 285–290. Zur spezifischen Thematik der Räumlichkeit in der Musik Ligetis siehe u. a. Lukas Haselböck: »Beobachtungen zum Verhältnis von Klangfarbe, Raum und Zeit bei Ligeti«, in: *Studia Musicologica* 2016/1–2, S. 61–72, Christian Martin Schmidt: »Zum Aspekt des musikalischen Raums bei Ligeti«, in: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, hrsg. von Otto Kolleritsch (Studien zur Wertungsforschung 19), Wien und Graz 1987, S. 60–67 sowie Emmanouil Vlitakis: *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey*, Hofheim 2008, S. 147–157.

Beobachtungen klangfarblicher Phänomene v. a. in Mahler'schen Partituren. Dass Bewegung bzw. Schein von Bewegung in irgendwelcher Weise Raum impliziert, ist an sich nachvollziehbar, auch wenn Bewegung innerhalb musikalischer Parameter (Frequenzen, Rhythmen, Lautstärken, Klangfarben etc.) weniger direkt Raum impliziert als beispielweise die Bewegung einer Schauspielerin oder eines Tänzers. Wir haben es hier mit subtileren Kategorien zu tun, die eine Brücke zu einer möglicherweise noch abstrakteren Dimension des Raumphänomens schlagen können: Raum als Metapher.

Nishida wählte als zentrale Metapher für seine Philosophie die Begriffe »Ort«, »Ort-Worin«, »Logik des Ortes«, um sowohl Instanzen/Zustände/Prozesse durch Verräumlichung greifbar zu machen als auch eine untrennbare raum-zeitliche Bindung (Ort des Selbstseins) zu suggerieren. Durch die Ort-Metapher versucht er, »ein Innen zu denken, in dem die verschiedenen Bestimmungen entstehen, ohne daß dieses Innen selber als Wirkendes in die Bestimmungen eingreifen würde«, so Rolf Elberfeld, Herausgeber der deutschen Übersetzung von Aufsätzen Nishidas.¹⁰

Möglicherweise sind derartige Raum-Vorstellungen und Implikationen Henri Bergson zu verdanken, dessen Werk Nishida rezipierte und der den Raum-Begriff in seiner Wahrnehmungstheorie quasi als Differenzierungsprinzip betrachtete:

»Denn es gibt kaum eine andere mögliche Definition des Raums: Er ist das, was uns erlaubt, mehrere identische und gleichzeitige Empfindungen voneinander zu unterscheiden: Er ist also ein anderes Differenzierungsprinzip als das der qualitativen Differenzierung und folglich eine Realität ohne Qualität.«¹¹

Vincent McDermott schlussfolgert daraus, dass »objects are distinct one from another only because they occupy different places in space.«¹² In vergleichbarer Weise wird in diesem Aufsatz musikalische Differenz als »raumschaffend« betrachtet werden in dem Sinne, dass alles, was eine wie auch immer geartete Identität erlangt, konsequenterweise auch eine Positionierung innerhalb eines mehr oder weniger imaginären Raums konstituiert (andernfalls wäre es – nach den vorgestellten Prämissen – nicht wahrnehmbar bzw. erkennbar).

¹⁰ Rolf Elberfeld: »Begriffserklärung«, in: ders.: *Nishida* (wie Anm. 1), S. 298. ¹¹ Henri Bergson: *Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene* [1889], übers. v. Margarethe Drewsen (Philosophische Bibliothek 632), Hamburg 2016, S. 87. ¹² Vincent McDermott: »A Conceptual Musical Space«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30, 1972/4, S. 490.

II.

Zwecks einer besseren Nachvollziehbarkeit werden nun einige Bereiche/Aspekte genannt, die konkret oder metaphorisch musikalische Räumlichkeit suggerieren können:¹³

- Kontinuum der Frequenzen (»hoch« – »tief«)
- satztechnische Herausarbeitung unterschiedlicher Stimmen/Schichten (Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund etc.)
- räumliche Implikationen der Dynamik:
 - ♦ *forte* = nah;
 - crescendo* = Annäherung
 - ♦ *piano* = fern;
 - decrescendo* = Entfernung
- räumliche Implikationen der Klangfarbe:
 - ♦ hell/scharf (überwiegend hohe Teiltöne) = Nähe;
 - Aufhellung = Annäherung
 - ♦ dunkel/weich (überwiegend tiefe Teiltöne) = Ferne;
 - Verdunkelung = Entfernung
- räumliche Implikationen der Artikulation:
 - ♦ hart (angestoßen)/deutlich = Nähe;
 - Verdeutlichung = Annäherung
 - ♦ weich (gebunden)/undeutlich = Ferne;
 - Verundeutlichung = Entfernung
- räumlich-architektonische Implikationen der Form:
 - ♦ hierzu gehören insbesondere Formmodelle mit Rotationen/Wiederkehr von klein- und großformalen Einheiten (Motiven, Themen, Formabschnitten, -teilen etc.)
- Positionierung der Instrumente im realen Raum
 - ♦ herkömmliche Gliederung der Instrumente in Instrumentengruppen, wodurch entsprechende Klang-Räume konstituiert werden (Streicher, Holz-, Blechbläser, Schlagzeug, elektrische/elektronische Instrumente etc.)
 - ♦ Ortbarkeit der Instrumente (Abstrahlverhalten, Richtcharakteristik)
- Zeit-Raum:
 - ♦ Thematisierung von Zeit-Räumen durch kompositorische Einbeziehung unterschiedlicher, historisch bedingter Stilstiken und Klanglichkeiten.

13 Stellvertretend für eine umfangreiche Literatur zu Aspekten des Räumlichen in der Musik sei hier hingewiesen auf Stefan Kunze: »Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffs«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31, 1974/1, S. 1–21 und insbesondere auf Christian Utz: »Räumliche Vorstellungen als »Grundfunktionen des Hörens«. Historische Dimensionen und formanalytische Potenziale musikbezogener Architektur- und Raummetaphern – eine Diskussion anhand von Werken Guillaume Dufays, Joseph Haydns und Edgard Varèses«, in: *Acta Musicologica* 88, 2016/2, S. 193–221.

Diese kurze Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und dient allein einer groben Orientierung in diesem komplexen Feld. Entscheidend ist wie immer die Kompositionsart, die allein imstande ist, aus Optionen und Möglichkeiten formale Bewegungen zu gestalten bzw. dramaturgische Wirkungen zu erzielen.

ORT – Eine Reflexion über *Lontano*

Der Titel des Werkes thematisiert Raum durch Ferne bzw. Entfernung und suggeriert dadurch mindestens zwei verschiedene Standpunkte bzw. Orte oder Räume: einen Ort, der irgendwie als *hier* fungiert, von wo aus ein *entfernt liegender* Ort definiert wird. Ligeti spricht in seinem Werkkommentar von »einem Gefühl großer räumlicher und zeitlicher Ferne« und bindet damit beide Dimensionen (Raum und Zeit) in einer nicht zu lösenden Wechselbeziehung. Der Werkkommentar endet mit einem Zitat aus der *Ode an eine Nachtigall* (1819) von John Keats, in dem der Gesang der Nachtigall – im Gedicht ein Sinnbild für Natur(-Erfahrung) und Unsterblichkeit, in diesem Sinne mit menschlicher Enge und Vergänglichkeit kontrastierend – in seiner Überzeitlichkeit auch mit entfernten, längst verlassenem Feenreichen in Verbindung gebracht wird. Insoweit wird durch das Zitat noch einmal räumliche und zeitliche Entfernung thematisiert, mit dem Nachtigallengesang eine genuin klangliche Komponente hinzugefügt und zusätzlich noch die Entfernung zwischen äußerer Realität und Phantasie angedeutet – nicht zuletzt möchte der romantische, frühverstorbene Dichter Keats auf den »viewless wings of Poesy / unsichtbaren Schwingen der Poesie« getragen werden.

Räumlichkeit aller Art gehört also zur übergeordneten Thematik von *Lontano*, Ligeti verzichtet aber auf eine reale Darstellung räumlicher Verhältnisse: Das Orchester ist herkömmlich auf der Bühne platziert, es gibt keine spezielle Aufstellung. Er verzichtet des Weiteren auf ein kompositorisch-instrumentarisches Mittel, um Räumlichkeit in einer Orchesterkomposition erfahrbar zu machen, nämlich auf die Zuordnung bestimmter Materialschichten zu bestimmten Instrumentengruppen. Auf diese Weise wird durch die räumliche und klangliche Nähe der Instrumente einer Gruppe die Konstitution von Klangschichten begünstigt, deren gegenseitiges voneinander Abheben den Eindruck einer Räumlichkeit des Orchesterklangs unterstützt. Ligeti benutzt aber das Orchester in *Lontano* eher als eine Art Hyper-Instrument: Auch wenn gelegentlich einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen herauszuhören sind, wird der Klangraum des Orchesters dadurch homogenisiert, dass alle Instrumente durch eine gleiche kompositorische Gestik und denselben Materialtypus vereinheitlichend in das Klanggeschehen eingebunden werden. Der damit verknüpfte Eindruck entspricht eher einer gewissen ›Universalität‹ als einer Teilung in einzelne Raum-Schichten.

Ort des Entstehens und Vergehens

»Der wahre Ort ist nicht bloß der Ort der Veränderung, sondern der Ort des Entstehens und Vergehens (*shōmetsu no basho*).«¹⁴

»Betrachtet man den Fluß des Bewußtseins einerseits als ein kontinuierliches Vergehen, bei dem man nicht einen Augenblick in die Vergangenheit zurückkehren kann, so muß es doch zugleich an seinem Grunde etwas geben, das ewig unverändert bleibt.«¹⁵

Die Begrifflichkeit Nishidas (»Ort des Entstehens und Vergehens«, »Fluß des Bewußtseins als kontinuierliches Vergehen«) scheint auf Aspekte und Prozesse hinzuweisen, die für die Betrachtung von *Lontano* durchaus relevant sein können.

Als »Orte des Entstehens« können in *Lontano* solche Stellen des Innehaltens betrachtet werden, die sich durch eine gewisse Bewegungslosigkeit auszeichnen und aus denen sich großangelegte und weiträumige Klangprozesse herausentwickeln. Drei Stellen sollten hier etwas eingehender besprochen werden.

Eine solche Situation von scheinbarer Bewegungslosigkeit ist konsequenterweise am Anfang der Komposition (T. 1ff., siehe Notenbeispiel 1) zu finden. Der Ton *as*¹ erklingt im *pppp* (1. Flöte, 2 Celli in Flageolet) und schwebt quasi-zeitlos mindestens zwanzig Sekunden lang, bevor der Einsatz des zweiten Tones *g*¹ die Entwicklung eines kanonbasierten Klangnetzes initiiert. In den ersten Sekunden der Komposition findet eine Verräumlichung des Klangs statt, denn immer mehr Instrumente setzen unmerklich nacheinander ein (Flöten, Klarinetten, Fagotte, Hörner), wobei ihr Einsatz durch einen unhörbaren Kanon im Unisono strukturiert wird. Was das Hinzufügen von immer mehr Instrumenten tatsächlich erzeugt, ist eine subtile Klangfarbenmodulation bzw. eine immer komplexere Struktur des resultierenden Klangspektrums, begünstigt auch durch minimale Unterschiede in Intonation und Phase der überlagerten Schwingungen. Auch wenn nach traditionellen musikalischen Kriterien bei diesem eröffnenden »Einschwingen« der Komposition »nichts« geschieht, haben wir es beim aufmerksamen Hören (oder Fühlen!) mit einer räumlichen Veränderung zu tun: Der quasi-Solo-Klang des Anfangs, der trotz der niedrigen Dynamik durchaus ortbar ist, verliert durch die Klangvervielfachung des chorischen Prinzips seine Solo-Qualität, Konkretheit und auch Ortbarkeit, der Einzelklang bekommt eine wenig greifbare und identifizierbare »Universalität«. Quasi als Ergebnis dieser subtilen Transformation erklingt – eigentlich erwartet, doch in der klanglichen Vertiefung eher unerwartet! – der zweite Ton *g*¹, der als wahrnehmbarer Auslöser der weiteren Entwicklungen wirkt.

¹⁴ Nishida: *Ort* (wie Anm. 1), S. 82. ¹⁵ Ebd., S. 98.

4 SOSTENUTO ESPRESSIVO ♩
 4 (♩ = 64)

4 SOSTENUTO ESPRESSIVO ♩
 4 (♩ = 64)

a f con sord.
senza vibr.

- a) Das Tempo $\text{♩} = 64$ ist nur ein Hinweis. Das Stück soll mit vielem Ausdruck gespielt werden; außer den angegebenen *ritardandi* und *accelerandi* können weitere Temposchwankungen ad lib. erfolgen.
 The tempo marking $\text{♩} = 64$ is only a general indication. The piece must be played with great expression; apart from the indicated *ritardandos* and *accelerandos* other fluctuations in tempo are permissible.
- b) *Fogati* = *ardore*: ein Tuch in die Schallöffnung gesteckt.
Balloon mute: a cloth placed in the bell of the instrument.
- NB. Sämtliche Vn. I, Vn. II und Vcl. nehmen *Sordino*, die Vln ebenfalls, außer den 4 ersten Bratschleuten, die *senza sord.* beginnen und erst ab Takt 17 *con sord.* spielen.
 All Vn. I, Vn. II and Vcl. are muted, as are the Vln, except for the first four Violins, which begin *senza sord.* and play *con sord.* from bar 17 onwards.

g

unmerklich einsetzen
partially dolciss., espr.
attack imperceptibly

unmerklich einsetzen
partially dolciss., espr.
attack imperceptibly

unmerklich einsetzen
partially dolciss., espr.
attack imperceptibly

unmerklich einsetzen
partially dolciss., espr.
attack imperceptibly

unmerklich einsetzen
con sord.
partially dolciss., espr.
attack imperceptibly

a f
arm. auf IX
senza vibr.

con sord.
senza vibr.

Notenbeispiel 1 György Ligeti: *Lontano*, Studien-Partitur ED 6303, Schott 1969/1997, T.1–8.
 © 1967 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Die zweite Stelle (T. 54ff., siehe Notenbeispiel 2) schließt etwa das erste Drittel der Komposition ab und eröffnet den Mittelteil. Der über mehrere Oktaven ausgedehnte Tritonus-Klang (*b-e*) sollte nicht nur äußerst zart sein (Streicher *sul tasto*, *con sordino*, *ppp*), sondern auch völlig unbeweglich: im Unterschied zum Anfang gibt es hier keine dynamische Fluktuation, Vibratolosigkeit ist ausdrücklich vorgeschrieben, keine weiteren Instrumente kommen hinzu. Darüber hinaus besitzt dieser Klang aufgrund der mehrfachen Oktavierung eine räumliche Komponente im Vergleich zur nahezu eindimensionalen Konzentration auf einen Ton am Anfang des

The image shows a page of a musical score for György Ligeti's *Lontano*, measures 54 to 59. The score is for a full orchestra, including woodwinds (Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone, Tuba), strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Double Bass), and Percussion (Cymbals, Snare, etc.). The score is written in a complex, multi-stemmed format. A red circle highlights the 'e' note in the woodwinds, and a yellow circle highlights the 'b' note in the strings. The string parts are marked with 'sempre senza vibr.' and 'ten.'.

Notenbeispiel 2 György Ligeti, *Lontano* T. 54–59. © 1967 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Werkes. Der ›Ort‹, den er konstituiert, ist ein Erreichtes, und folgt, gleichsam einer Auflösung, einem genauso statischen Klang (*H*-Orgelpunkt der Bläser und höchster Cluster der Streicher-Flageolets mit einem ausgefüllten Quartraum in Posaunen und Trompete; die bei diesem zehntönigen Klang ausgelassenen Töne *b* und *e* vervollständigen dann das chromatische Total). Ähnlich wie die Eröffnung des Stückes kann aber auch dieser Klang als ›Ort des Entstehens‹ gesehen werden:¹⁶ Daraus entwickelt sich der Mittelteil des Stückes mit einem dichten, undurchdringlichen, durch kanonische Überlagerung gebildeten Stimmennetz.

Die dritte Stelle findet sich in T. 120: ein für Ligeti charakteristischer Dreiton-Komplex (*d-f-g*)¹⁷ in zwei Oktavlagen, weiterhin in zarter Klanglichkeit (*pp*, Streicher-Flageolett – diesmal aber ohne Dämpfer – und ein tiefer Klarinetton). In einigem ähnelt sich diese Stelle der vorab besprochenen, allerdings gibt es hier eine Überlappung: Der übergebundene tiefe Klarinetton verbindet diesen Klang mit dem vorausgegangenen, der aus einem *f*-Unisono besteht. Auch hier sollte es klanglich möglichst statisch gestaltet werden, wobei noch dazu die Zeit kurz quasi stehen bleibt: Ein *poco rall.* führt zu einer (fakultativen) Fermate, der einzigen in *Lontano* abgesehen von den Schlusstakten. Darauf folgt der letzte Teil des Stückes, in dem das Hyper-Instrument Orchester zu einer ultimativen Klangfaltung kommt.

Die drei besprochenen Stellen, die wir als ›Orte des Entstehens‹ betrachtet haben, zeichnen sich durch eine scheinbare oder tatsächliche Bewegungslosigkeit aus. Auch wenn die Zeit bei ihnen quasi still zu stehen scheint, befinden sich alle drei am Anfang großräumiger harmonisch-klanglicher Entwicklungen, die sich aus ihnen heraus entfalten, wodurch auch die Dreiteiligkeit des Werkes, gleichsam in der Art eines Triptychons, zustande kommt (I: T. 1 bis 56 II: T. 57 m. A. bis 120 III: T. 121 m. A. bis 165).¹⁸ Aufgrund der durch Fermaten ausgedehnten Pause am Ende des Stückes haben diese drei Teile etwa die gleiche Dauer.

16 Bruce Reiprich scheint diese Stelle ähnlich aufzufassen, denn er ordnet sie dem Beginn des zweiten Formteils A¹, genauer gesagt dem Formabschnitt a¹ zu, auch wenn er die a-Abschnitte folgendermaßen definiert: »multiple pitch canons at the unison« (Bruce Reiprich: »Transformation of Coloration and Density in György Ligeti's ›Lontano‹«, in: *Perspectives of New Music* 16/1, 1977, S. 167). Der kanonisch strukturierte Formteil beginnt erst in T. 60, sein vorgezogener Beginn scheint aber der Wahrnehmung Rechnung zu tragen, dass die kanonischen Entwicklungen aus dem statisch ausgehaltenen Klang heraus entstehen. **17** Solche Klänge werden in der Ligeti-Forschung, motiviert durch Aussagen des Komponisten, als ›Signale‹ dargelegt (vgl. u. a. Richard Steinitz: *György Ligeti. Music of the Imagination*, London 2003, S. 216). Der Signal-Charakter ist unstrittig, dennoch wirken diese Klänge – derart in Szene gesetzt wie hier – wie ›ausgegrabene‹ Zitate und Klang-Archetypen, die einerseits quasi-ursprünglich sind, andererseits erst als Ergebnisse eines kompositorischen Prozesses erreicht werden. Ligeti thematisiert in dieser Weise auch zeitliche und geschichtliche Distanz, die zugleich im Eindruck einer Zeitlosigkeit überwunden wird. **18** Diese Triptychon-Einteilung entspricht auch der großformalen Gliederung in Reiprich: »Transformation« (wie Anm. 16), S. 167.

Notenbeispiel 3 György Ligeti: *Lontano* T. 38–42. © 1967 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Als ›Orte des Vergehens‹ können wir im engeren Sinne das wie auch immer geartete Abklingen der aus den ›Orten des Entstehens‹ herausentwickelten harmonisch-klanglichen Prozesse betrachten.

Bezüglich des ersten Formteils wird dieser ›Ort‹ in den Takten 40–41 erreicht, in denen das ganze Orchester außer der Tuba ein mehroktaviges *c*-Unisono ansteuert (lückenlos von *c*² bis *c*⁵). Dieser Prozess beginnt schon in T. 31, wo die 1. Solo-Violine den Zielton *c* erreicht, unterstützt von drei Holzblasinstrumenten. Eine Art Sogwirkung entfaltet sich, denn aufgrund der kanonischen Struktur gelangen alle Instrumente nach und nach zum *c* in verschiedenen Oktavlagen, so dass dieser Vorgang in den Takten 40–41 abgeschlossen ist und der Zielklang dann für kurze Zeit unverändert und schwebend stehen bleibt, bevor er vom ₁*Des* der Tuba abgelöst wird. Der Kontrast hätte hier nicht größer sein können, vom hellen und z. T. extrem angespannten *c*-Klang des Orchesters (alle Bläser spielen in hoher bis höchster Lage) zum tiefen, undurchdringlichen, ›grobkörnigen‹ Tuba-Ton. Hier wird quasi schlagartig ein neuer ›Ort‹ oder ›Raum‹ erreicht, zu dessen kontrastierender Qualität auch die Wahrnehmung der Tonhöhen gehört: von der ganz klaren Wahrnehmung des *c* in den verschiedenen Tonlagen zu den schwer definierbaren Tonhöhen des Extremklangs ₁*Des*–*c*⁵. Trotz der in vielerlei Hinsicht starken Kontrasthaftigkeit dieser Klänge inszeniert Ligeti hier keinen Bruch: Einerseits soll der Einsatz der Tuba »quasi legato zum Tutti« erfolgen, andererseits bleibt eine erste Solo-Violine (*senza sordino*) übrig, gleichsam die Obergrenze dieses ausgehöhlten Tonraums markierend. Insoweit ist dieser ›Szenenwechsel‹ eher als ein Umschlagen, eine Art Verwandlung zu deuten (siehe Notenbeispiel 3).

Der nächste ›Ort des Vergehens‹ wird in T. 112 (Kleincluster *e-f-ges*; zwei Celli solo und Bassklarinetten) erreicht, als Endstufe eines komplexen Prozesses, der etwa in T. 93 beginnt. Dieser Prozess kann grob als eine mehrphasige Bewegung nach unten bzw. Verdunkelung des Klangs betrachtet werden, unterstützt durch ausorchestriertes Diminuendo und dynamische Rücknahme. Der in T. 112 erreichte neue Ort ist in diesem Fall einerseits graduell im Sinne eines allmählichen Übergangs erreicht, andererseits wird der Einsatz der Celli und der Bassklarinetten durch die Kontrabass-Crescendi maskiert, so dass er wie eine entfernte Resonanz wirkt (in gewisser Hinsicht wieder ein Verwandlungsmoment).

Der letzte ›Ort des Vergehens‹ wird in den Schlusstakten des Stückes erreicht, wieder als Prozess, der in T. 145 abrupt mit einem *sub. ppp*, spätestens aber in T. 147 mit dem signalhaften gestopften Horn-Klang eingeleitet wird. Dieser Prozess hat erneut die Wirkung einer klanglichen Verdunkelung, die mit einer allmählichen Ausfilterung der Höhe und einer Verlagerung des Klanggewichts nach unten einhergeht. In diesem Sinne gestaltet er sich zweiphasig, wobei das tatsächliche Ausklingen mit dem endgültigen Pausieren des hohen *dis*-Klangs der Violinen in der zweiten Hälfte des T. 154 beginnt. Ligeti überführt anschließend das Klanggeschehen ganz

behutsam in die Stille, die er durch eine Fermate auf der letzten Pause (und einzige ›Generalpause‹ des Stückes) noch in die Komposition hereinholt.

»Im wahren Ort ist es nicht nur möglich, daß ein Ding in seinen Gegensatz, sondern sogar, daß es in das ihm Widersprechende übergeht.«¹⁹

Spiegel / Hall / Raum

»Denken wir Dinge und Sachverhalte, so muß es einen Ort geben, der sie spiegelt. Zunächst können wir das *Bewußtseinsfeld* als diesen Ort denken. Um irgendeines Dinges bewußt zu werden, muß es in einem Bewußtseinsfeld gespiegelt werden.«²⁰

»Vertieft man die Bedeutung des Ortes weiter, so daß sich auch das Bewußtsein darin befindet, so spiegelt der wahre Ort in sich selbst sein eigenes Bild (*kage*) und wird zu einem Spiegel, der sich selbst bescheint.«²¹

Die Metapher des Spiegels/des Spiegelns ist bei Nishida recht häufig zu finden und wird laut Rolf Elberfeld verwendet,

»um das Verhältnis des Ortes-Worin und dem [sic] Worin-Befindlichen zu verdeutlichen. Während der Spiegel die Dinge, so wie sie von sich her sind, spiegelt und sich somit jeder bestimmenden Wirkung enthält, können die Dinge im Spiegeln und durch das Gespiegelt-Werden ein Verhältnis zueinander besitzen.«²²

Die Spiegel-Thematik, die für die Veranschaulichung des Verhältnisses zwischen Bewusstsein und Erkenntnisgegenstand herangezogen wird, ermöglicht zahlreiche Vernetzungen, von denen hier auf zwei kurz hingewiesen wird. Einerseits – psychologisch gedacht – wäre die Theorie des Spiegelstadiums von Jacques Lacan zu erwähnen, die explizit das Verhältnis zwischen Spiegelbild und betrachtendem Subjekt thematisiert. Lacan fasst den Kern dieser Theorie folgendermaßen zusammen:

»der bloße Anblick der vollständigen Form des menschlichen Körpers verschafft dem Subjekt eine imaginäre Beherrschung seines Körpers, die gegenüber der realen Beherrschung verfrüht ist. [...] Das Subjekt antizipiert die Vollendung der psychologischen Beherrschung, und diese Antizipation wird ihren Stil jeder späteren Ausübung der wirklichen motorischen Beherrschung aufdrücken.«²³

19 Nishida: »Ort« (wie Anm. 1), S. 82. **20** Ebd., S. 74. **21** Ebd., S. 88. **22** Elberfeld: »Begriffserklärung« (wie Anm. 10), S. 304. **23** Jacques Lacan: »Die Topik des Imaginären«, in: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2015, S. 217.

Zum zweiten wäre hier auf Ligeti selbst hinzuweisen. Über die eigene Faszination als kleines Kind bei der Betrachtung der »unendlich viele[n] Bilder«, die von einer Art Toilettentischchen mit drei Spiegeln gebildet wurden, berichtet Ligeti in einem Dokumentarfilm von Manfred Eichel und Günther Wulff.²⁴ Die Faszination Ligetis für Spiegel und Spiegelbilder ist kompositorisch verschiedentlich zu spüren und kann auch als ein (durchaus zentrales) Moment der prägenden Vorliebe für Illusionsmuster gesehen werden.

* * *

Betrachtet man die Partitur von *Lontano* mit traditionell geschultem, wenn auch etwas naivem Blick, ist eine Reihe von Kanons zu entdecken, die z.T. auch gleichzeitig ablaufen. In der Realität nimmt man aber diese Kanons meistens nicht diskret wahr: »Geschrieben ist die Polyphonie, zu hören die Harmonik«, hat Ligeti im Werkkommentar geschrieben, um auf das Umschlagen einer bestimmten Kompositionstechnik in eine andere Wahrnehmungsperspektive hinzuweisen. Allerdings ist dieses Umschlagen der Polyphonie in Harmonik, auch in diese besondere Art der »verflüssigten« Harmonik, nur ein Teil der klingenden Realität des Werkes. Das Ergebnis ist wesentlich subtiler und weniger greifbar, als der Begriff Harmonik suggeriert. Viel näher an die tatsächliche Wirkung scheint der Begriff Hall heranzukommen, der von Bernd Enders so beschrieben wird:

»ein raumakustischer Vorgang, der durch unendlich viele, statistisch verteilte Rückwürfe eines Schallsignals aufgrund von Reflexionen in einem Raum zustande kommt. Im Ggs. zu den unterscheidbaren Rückwürfen beim Echo verschmelzen die Reflexionen zu einem Gesamteindruck, so daß das Originalsignal allmählich auszuklingen scheint.«²⁵

Demzufolge wäre jeder neue Einsatz innerhalb eines Kanons als ein nicht unterscheidbarer »Rückwurf« zu verstehen, dies entspricht dem Hinweis Ligetis aus dem Vorwort, dass »sämtliche Instrumenteneinsätze [...] unmerklich zu spielen« sind. Folgt man diesem Hinweis, dann entsteht tatsächlich eine Verschmelzung der Reflexionen zu einem Gesamteindruck, »so daß das Originalsignal allmählich auszuklingen scheint«. Die Dauer des »Ausklings« wird in diesem Fall durch den zeitlichen Abstand zwischen der führenden Stimme eines Kanons und der letzten sie imitierenden Stimme bestimmt. In raumakustischer Realität ist es die Beschaffenheit des Raums, die dafür maßgeblich ist, so Jürgen Meyer:

»Die Nachhallzeit in einem Raum wird um so geringer sein, je schwächer die einzelnen Reflexionen sind, d. h. je stärker die Wände, der Fußboden, die Decke usw. absorbieren. Dagegen wird sie um so länger sein, je größer der zeitliche Abstand

²⁴ György Ligeti, Film von Manfred Eichel und Günther Wulff, Grünwald 1986, www.youtube.com/watch?v=Lod5wPFs1vw [17.12.2024]. ²⁵ Bernd Enders: *Lexikon Musikelektronik*, Mainz 1985, S. 94.

zwischen den einzelnen Reflexionsvorgängen ist; diese ›freie Weglänge‹ nimmt aber mit der Größe des Raumes zu.«²⁶

In diesem Sinne setzt der Nachhall Raum voraus und hängt von dessen Größe und von der Beschaffenheit seiner abgrenzenden Flächen, also der Wände, der Decke und des Bodens ab. So gesehen wäre jeder Kanon in *Lontano* als Darstellung eines virtuellen Raumes mit eigener Hall-Charakteristik zu betrachten. Da meistens eine Überlagerung von Kanons vorhanden ist, wäre dies als eine Überlagerung verschiedener virtueller Räume aufzufassen.

Die Reflexionsvorgänge können in gewisser Hinsicht als raumtechnische Spiegelung verstanden werden: Bestimmte ›Impulse‹ (Töne, aber auch melodische Linien) werden reflektiert bzw. gespiegelt. *Lontano* wird somit zu einem multi-dimensionalen, alles reflektierenden bzw. zurückspiegelnden Raum. Laut Nishida ist ein ›Ort‹, der Dinge und Sachverhalte spiegelt, zunächst als *Bewusstseinsfeld* zu betrachten. Vertieft man diesen Gedanken, wird ein Ort erreicht, der nicht nur Dinge und Sachverhalte enthält bzw. spiegelt, sondern auch das Bewusstsein umfasst und so auch sein eigenes Bild in sich selbst spiegelt.

Spiegelungsprozesse in *Lontano* betreffen allerdings nicht nur auskomponierte Hall-Phänomene und damit zusammenhängende virtuelle Räume, sondern auch Entsprechungen von dramaturgischen Bewegungen, die zu gewissermaßen symmetrischen Bildungen führen.

Die ›Orte des Entstehens‹ entsprechen so gesehen den ›Orten des Vergehens‹ und bilden zusammen mit den dazwischen liegenden Abschnitten, die entwickelnden Charakter besitzen, eine interne Dreiteiligkeit für jeden Formteil:

›Orte des Entstehens‹: T. 1–6⁴ T. 56⁴–59 T. 120–122³

›Orte des Vergehens‹: T. 41–56⁴ T. 112–120² T. 145–147 bzw. T. 154–165

In diesem Sinne – und auch wenn die obigen Ausführungen nicht bar einer gewissen Vereinfachung sind – spiegelt sich die triptychonartige Großform des Stückes in seinen einzelnen Teilen wider. Ligeti gestaltet dennoch jeden formalen ›Bogen‹ individuell, wodurch Symmetrien und Kreisförmigkeiten nicht statisch und einfach nur rotierend wirken, sondern in eine quasi spiralartig sich weiter entwickelnde Gesamtdramaturgie eingebunden werden. Dies führt zu einer ›Verflüssigung‹ des Räumlichen bzw. Architektonischen. Oft wird *Lontano*, auch hier durch Andeutungen des Komponisten angeregt, zu einer Art Heraufbeschwörung großformatiger Klangarchitekturen der Spätromantik betrachtet. Die hier stattfindende Verflüssigung und Entgrenzung einer vergangenen Klangwelt versinnbildlicht die zeitlich-räumliche Distanz dazu, die aber gleichzeitig durch die ›Versenkung in die Erinnerung‹ aufgehoben wird. Gleichwohl konstituiert sie ein – wie auch immer situiertes – *Hier und Jetzt* des zurückblickenden Subjekts.

26 Jürgen Meyer: *Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten*, Frankfurt a. M. 1972, S. 108.

Gegenwart

»Bewußtsein ist ewige Gegenwart, denn im Bewußtsein ist die Vergangenheit eine Vergangenheit in der Gegenwart, die Gegenwart eine Gegenwart in der Gegenwart und die Zukunft eine Zukunft in der Gegenwart. Die Gegenwart ist das innerhalb der Gegenwart gespiegelte Bild (*kage*) der Gegenwart.«²⁷

Die mehrdimensionale Räumlichkeit in *Lontano* transzendiert allerdings nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit. Aufgrund des ziemlich langsamen Tempos und der relativ großen Zahl der imitierenden Stimmen bzw. der raumakustischen Rückwürfe ist jedes Ereignis der Gegenwart eine Projektion in die Zukunft, das auf unbestimmte Zeit nachklingt und dadurch seinen ›Schatten‹ in die Zukunft wirft. Es entsteht die Wirkung eines quasi-›Verewigens‹ der Gegenwart, und diese Illusion gewinnt teilweise auch durch geschickte melodische Führung an Wirkung: So ist der erneute Einsatz des *as*¹ nach dem Ton *g*¹ des Eröffnungskanons (T. 8, 1. Flöte) insoweit irreführend, als er nicht unbedingt als ein neuer Ton gehört werden muss, sondern durchaus auch ein ›Nachhall‹ des Anfangstons sein könnte. Tatsache ist, dass mit all den auskomponierten komplexen Rückwürfen, Pedalwirkungen, vielfältigen Schallreflexionen und rausmausgreifenden Oktavierungen an bestimmten Stellen des Werkes nicht nur die räumliche Orientierung verloren geht, sondern auch die zeitliche: Die Gegenwart wird zu einem unübersichtlichen Kreuzungsraum zwischen Vergangenheit und Zukunft und gewinnt dadurch an unbestimmbarer Breite. Um auf Nishida zurückzukommen: Soweit im Bewusstsein sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft Qualitäten der Gegenwart sind, sollte das in der Gegenwart gespiegelte Bild der Gegenwart auch die Qualitäten Vergangenheit und Zukunft enthalten.

Bewusstseinsfeld

»Im physikalischen Raum können an einer Stelle nicht gleichzeitig zwei Dinge existieren. Im Ort des Bewußtseins hingegen besteht die Möglichkeit eines unendlichen Übereinanderlagerns.«²⁸

Eine der interessantesten Stellen eines musikalischen ›Übereinanderlagerns‹ ist in *Lontano* in den Takten 138–145 zu finden: Alle Violinen und Celli erreichen allmählich einen sehr hohen *dis*-Klang (*dis*³–*dis*⁴) im *ffff* und bilden damit einen klanglichen Höhepunkt von extrem grellem ›Licht‹. Violon und Kontrabässe (dazu Fagotte

27 Nishida: »Ort« (wie Anm. 1), S. 94. **28** Ebd., S. 113f.

und die Bassklarinetten) konstituieren eine kontrastierende Gegenschicht durch die tiefe Lage und das *pp sempre*, wobei gerade durch diese Kontrastierung der Eindruck der Überlagerung von zwei verschiedenen Räumen entsteht. Das unerwartete Hauptereignis dieser Takte erklingt allerdings am Ende von T. 145: Der extrem angespannte *dis*-Klang erfährt eine dramatische ›Implosion‹, denn bei pausierenden Celli schlagen die Violinen in ein *sub. ppp* um, wodurch sich schlagartig Klang und Dramaturgie ändern. Aus der gleichsam unerträglichen Spannung des erdrückend vordergründigen *ffff*-Klangs erreicht Ligeti völlig abrupt einen sehr weit entfernten, weichen, quasi-entkernten Klang-Raum, und dies bei fast gleicher Instrumentation und mit dem gleichen Tonmaterial. Dies geschieht ›allein‹ durch das dynamische Umschlagen, das aber reich an Konsequenzen ist. Die grelle Klangqualität des *ffff* wird durch die enorme Zahl an Obertönen verursacht, die die höchste Dynamik diesen ohnehin schon obertonreichen Instrumenten entlockt. Dies in Zusammenhang mit der chorischen Vervielfachung der üppig besetzten Violinen und Celli lässt auch einen wesentlich dissonanteren Gesamtklang entstehen, als die ›reine‹ Oktave in der Partitur vermuten lässt. Gleichzeitig ändert aber das Herausfiltern zahlreicher Obertöne durch die niedrige Dynamik das genuin räumliche Verhalten dieses Klangs, also das Abstrahl-Verhalten: Generell lässt sich sagen, dass bei Streichinstrumenten hohe und sehr hohe Frequenzanteile bevorzugte Abstrahlrichtungen haben, wodurch die Schallabstrahlung sehr gebündelt wirkt und der grelle Klangcharakter weiter an Eindringlichkeit gewinnt.²⁹ Bei tieferen Klangkomponenten ist dies wesentlich weniger der Fall oder sie haben tendenziell ein eher allseitiges Abstrahlverhalten. Somit entsteht ein dramatischer Wechsel bei der Räumlichkeit der Schallabstrahlung an dieser Stelle, der die Wahrnehmung deutlich mitprägt. Nicht zuletzt lässt die besonders niedrige Dynamik wahrnehmungspsychologisch den Eindruck von Entfernung entstehen. Die gleichzeitig mit dieser Implosion einsetzenden gedämpften Hörner hebt Ligeti dynamisch etwas hervor (*p* anstatt *ppp*), wodurch die Möglichkeit der Deutung des Hornklangs als *agens* dieser Implosion entsteht, eine Deutung, die möglicherweise durch den fast traditionell konnotierten gestopften Horn-Klang in T. 147 unterstützt wird (siehe Notenbeispiel 4).

Diese in gewisser Hinsicht wirkungsvollste Stelle in *Lontano* setzte Ligeti selbst in assoziativen Zusammenhang zu einem Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts, Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht* (1529).³⁰ Dieses Gemälde mit seiner außergewöhnlichen Komposition des Bildraums (Ligeti hebt u. a. die blauen Wolken hervor, die einen unerwartet großen Bereich der oberen Hälfte des Gemäldes beanspruchen), mit der räumlichen Vielschichtigkeit, den intensiven Lichtwirkungen und -reflexen und dem geschichtsträchtigen Kontrast zwischen lokalem Detail bzw. Geschehen und Gesamtperspektive(n) lässt sich ohne große Mühe assoziativ mit

²⁹ Zu Fragen der Schallabstrahlung bei Streichinstrumenten siehe Meyer: *Akustik und musikalische Aufführungspraxis* (wie Anm. 26), S. 89–99. ³⁰ Vgl. u. a. Steinitz: *György Ligeti* (wie Anm. 17), S. 222.

Lontano verbinden. Überlagerung entsteht hier – um zu Nishidas Thematik des Bewusstseins(felds) zurückzukehren – auf einer Meta-Ebene von Deutung bzw. Interpretation. So soll Friedrich Schlegel darüber gerätselt haben, ob das Gemälde eine Landschaft, ein historisches Gemälde oder ein Schlachtbild sei.³¹ Solche Überlagerung von (Be-)Deutungsschichten ist u. a. eine Leistung des Bewusstseins, die die gewöhnlichen Einschränkungen des physikalischen Raums übersteigt.

* * *

Die Eigenart des Begriffs des Bewusstseinsfelds in der Philosophie Nishidas fasst Rolf Elberfeld in seiner Begriffserklärung folgendermaßen zusammen:

»Hier zeigt sich deutlich, wie Nishida die Raummetaphorik für die Lösung der Subjekt-Objekt-Spaltung fruchtbar zu machen versucht. Ein Bewußtseinsfeld löst den radikalen Gegensatz von Subjekt und Objekt in einen Zusammenhang von verschiedenen Momenten auf, die sich in einem umfassenderen Innen aufeinander beziehen.«³²

Fasst man diesen »radikalen Gegensatz von Subjekt und Objekt« v. a. als unterschiedliche Perspektive des Betrachters bzw. des Betrachteten auf, dann wäre eine ›Auflösung‹ dieses Gegensatzes eine multiperspektivische Betrachtungsweise oder ein Perspektivenwechsel bei der Betrachtung eines bestimmten Objekts. Ein solcher Perspektivenwechsel entsteht durch die besprochene ›Implosion‹ des *dis*. Das Erreichen eines neuen ›Raumes‹ durch den unvermittelten dynamischen Abfall führt dazu, dass der gleiche Ton völlig anders wahrgenommen wird. Diese veränderte Wahrnehmung – in gewisser Hinsicht nicht nur ein zentraler Punkt in *Lontano*, sondern auch der Ligetischen Musik im Allgemeinen – lässt sich nur durch Auflösung starrer und einseitiger Perspektivierungen, durch eine De-Lokalisierung der Momente innerhalb eines »umfassenderen Innen« erreichen.

Grund

»Im Grunde der Wahrnehmung befindet sich wohl etwas unendlich Tiefes, das keiner begrifflichen Analyse unterzogen werden kann.«³³

»Das Allgemeine transzendiert sich in den Grund des Allgemeinen, das Innere transzendiert sich in den Grund des Inneren und der Ort transzendiert sich in den Grund des Ortes; das Bewußtsein ist das in seinem eigenen Grund *Versinkende*, es ist das Nichts des Nichts (*mu no mu*), die Negation der Negation (*hitei no hitei*).«³⁴

31 Vgl. Christoph Wetzel: *Das Reclam Buch der Kunst*, Stuttgart 2001, S. 267. **32** Elberfeld: »Begriffserklärung« (wie Anm. 10), S. 289. **33** Nishida: »Ort« (wie Anm. 1), S. 116. **34** Ebd., S. 104.

»Wenn das [...] Nichts als ein Gattungsbegriff alles subsumiert, wird das Nichts zu einer Art potentielltem Sein.«³⁵

»Das wahre Nichts ist [...] das, was Sein *und* Nichts in sich umfaßt.«³⁶

* * *

Meine Motivation, eine Verbindung der Klangwelt und Ästhetik von *Lontano* mit Begriffen aus der raummetaphorisch fundierten Philosophie Nishidas herzustellen, einer Philosophie, die u. a. eine Reflexion europäischer Philosophie mit ostasiatischen Denkfiguren konfrontiert, ist aus meiner eigenen Wahrnehmung von *Lontano* heraus entstanden. Der je nach Aufführungstempo zwölf- bis fünfzehnminütige Klangfluss dieser Komposition scheint seine Rätselhaftigkeit, trotz der zentralen Stellung des Werkes in der Orchesterkomposition der 1960er Jahre und der häufigen Aufführungen weltweit sowie der entsprechenden Fachliteratur und Rezeption, nicht verloren zu haben. Diese Rätselhaftigkeit hängt meines Erachtens auch mit vielfältigen Ebenen und Konzepten von Räumlichkeit zusammen und mit der besonderen Herausforderung der Wahrnehmung beim hörenden Erlebnis dieser Musik, die an sich so einfach und gleichzeitig so komplex ist. Wahrnehmung, Bewusstsein und Raum sind wiederum zentrale Aspekte der Philosophie Nishidas, die in ihrer Verbindung eine Herausarbeitung verschiedener Denkfiguren des *Nichts* zustande bringen. *Nichts* oder *quasi-Nichts* scheint mindestens nach traditionellen Hör-Kriterien an verschiedenen Stellen von *Lontano* erfahrbar zu sein, v. a. an Stellen mit statischer Klangqualität (Statik – wieder ein raumimplizierender Begriff). Aus solchem *Nichts* aber entwickeln sich immer wieder vielfache, undurchdringliche Klangprozesse heraus, die einer schöpferischen Auffassung des *Nichts* als potentielltem Sein entsprechen. Die räumlich-zeitliche Entgrenzung, die in *Lontano* stattfindet und meistens jeder Konkretion der linearen und vertikalen Strukturen des Stückes zuwiderläuft, vermittelt durchaus den Eindruck, als wäre diese Musik von allein komponiert, aus ihrem *Innen* herausentwickelt. Und so wären wir beim Anfangsgedanken wieder angekommen und bei der Bestimmung der Ort-Metapher Nishidas als »ein Innen [...], in dem die verschiedenen Bestimmungen entstehen, ohne dass dieses Innen selber als Wirkendes in die Bestimmungen eingreifen würde.«³⁷ Dieses *Innen* ist in *Lontano* ein übergeordneter Raum-Begriff, der alle im Stück realisierten virtuellen Klang-Räume umfasst.

35 Ebd., S. 83. **36** Ebd. **37** Solche Konzepte lassen sich möglicherweise mit später entstandenen Auffassungen bei Merleau-Ponty und Lacan in Zusammenhang bringen. Stephan Günzel fasst Merleau-Pontys Aufsatz *Das Auge und der Geist* (1961) als einen Appell für eine »neue Phänomenologie der Räumlichkeit« auf, die »die Reversibilität in Form einer Überkreuzung« denken soll, »in der ›Raum‹ nicht mehr das Außen gegenüber einem inneren Selbst ist, sondern Ich und Welt in einem Verhältnis gedacht sind.« Günzel erwähnt daran anschließende Auffassungen Lacans in Bezug auf die »gegenseitige Verschränkung von individuellem (perspektivgebundenem) *Sehen* und einem dem Menschen aus den Dingen entgegenkommenden *Blick*« (vgl. Jacques Lacan: *Was ist ein Bild/ Tableau?* [1973]). Siehe Dünne / Günzel: *Raumtheorie* (wie Anm. 23), S. 115f.

Nachtrag: Metaphorische ›Verdichtungen‹ (Lacan)

Am Beginn unserer Untersuchung und beim Versuch einer Kontextualisierung der Behandlung von ›Räumlichkeit‹ in der Musik Ligetis haben wir festgestellt, dass Ligeti von einer unmittelbaren und äußerlich sichtbaren Darstellung räumlicher Aspekte abgesehen hat. Stattdessen hat er – um einen für ihn relevanten Begriff zu verwenden – versucht, die ›Illusion‹ von Räumlichkeit kompositorisch herauszuarbeiten, wobei dadurch ›Räumlichkeit‹ mehr oder weniger metaphorisch angewendet wird. Kitarō Nishida hat ebenso den ›Raum/Ort‹ als zentrale Metapher für seine Philosophie ausgewählt, um verschiedene Ebenen der Wahrnehmung am Kreuzpunkt östlicher und westlicher Sprachen und Philosophien plastisch herauszuarbeiten. Diese Gemeinsamkeit verbindet den Komponisten mit dem Philosophen: Es handelt sich in beiden Fällen weder um eine explizite ›Raum-Musik‹ noch um eine explizite Philosophie des Raumes, sondern um die Herstellung von Beziehungen zwischen begrifflichem bzw. ästhetischem ›Denken‹ und der Kategorie ›Raum‹.

Metapher (gr. μεταφορά) bedeutet wörtlich »das Weg- und Anderswohin-tragen« und in Bezug auf sprachliche Inhalte die »Übertragung eines Wortes in eine uneigentliche Bedeutung«. ³⁸ In semantischen Kontexten kann folgendermaßen definiert werden: »Bei metaphorischem Gebrauch referiert ein Ausdruck auf Dinge, die in wesentlichen Aspekten ähnlich zu den Dingen sind, auf die der Ausdruck in seiner wörtlichen Bedeutung referiert.« ³⁹ Sebastian Löbner spricht von einem »Herkunftsbereich« (aus dem Konzepte für Dinge entliehen werden) und einem »Zielbereich« (dessen Dinge mithilfe der Heranziehung der entliehenen Konzepte beschrieben werden). ⁴⁰ Der Vorgang basiert auf Analogie: »Jede Metapher stellt eine Analogie her: Für parallele Dinge im Zielbereich werden Begriffe aus dem Herkunftsbereich herangezogen und angepasst.« ⁴¹

Wenn nun musikalische Inhalte unter dieser Perspektive betrachtet werden, indem z. B. gesagt wird, dass Ligetis Musik räumlich wirkt oder Aspekte von Räumlichkeit darstellt, stellt sich die Frage, welcher der ›Herkunfts-‹ und welcher der ›Zielbereich‹, welche die ›eigentliche‹ und welche die ›uneigentliche‹ Sphäre ist. Wird etwa *Räumlichkeit* herangezogen, um die besondere Eigenart dieser Musik plastischer herauszuarbeiten und greifbarer zu machen oder wird die *Musik* ›herangezogen‹, sogar komponiert, um räumliche Vorstellungen/Ideen/Empfindungen auf eine tiefere, intensivere, ›wirksamere‹ Ebene herunterzuziehen? Es ist in der Tat nicht einfach zu bestimmen – sobald metaphorisch über Musik gesprochen wird (und dies geschieht ja permanent, auch in Texten ›trockenster‹ Wissenschaftlich-

38 Helmut Glück (Hrsg.): *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart 2010, S. 424. **39** Sebastian Löbner: *Semantik. Eine Einführung*, Berlin und Boston, Mass. 2015, S. 63. **40** Ebd. **41** Ebd.

keit) –, welche die eigentliche und welche die uneigentliche Sphäre ist, was Herkunft ist und was Ziel. Dies ist aber im ästhetischen Prozess vielleicht auch nicht ganz relevant. Entscheidend ist, dass durch die ›Metapher‹ eine Verbindung, ein *Weg dahin* entsteht – anders ausgedrückt: ein ›Transzendierendes‹, sich über sich selbst hinausweisendes Moment, das auf einer gewissen Ebene verdichtend wirkt.

Weitere Definitionen von ›Metapher‹ weisen explizit auf diesen Aspekt der Verbindung bzw. Verknüpfung hin: »eine der zentralen Tropen (gr. *tropos*: Wendung), bei der ein Ausdruck durch einen anderen ersetzt bzw. ein Vorstellungsbereich mit einem anderen verknüpft wird.«⁴² Ausschlaggebend ist bei neueren theoretischen Ansätzen (Richards, Weinrich u. a.), dass es sich dabei nicht um einen einfachen Austausch zwischen ›eigentlichem‹ und ›uneigentlichem‹ Ausdruck handelt, sondern dass durch das Zusammenwirken der verschiedenen Vorstellungen eine neue Bedeutung erzeugt wird.⁴³

Auch bei Lacan ist von »Verdichtungen« die Rede, die durch symbolische (metaphorische) Substitution entstehen und eine Voraussetzung für die Bildung von Subjektivität sind. Hermann Doetsch fasst im Anschluss an die Besprechung des Experiments des umgekehrten Blumenstraußes die Funktion dieser symbolisch-metaphorischen Substitution bei Lacan folgendermaßen zusammen:

»So integriert das Symbolische die Heterogenität und Fragmentarität des Realen und die Bilder des Imaginären, indem es dem Subjekt einen bestimmten Ort in den Verschiebungen der Signifikanten zuweist.«⁴⁴

In diesem Sinne werden die für Lacan konstitutiven Bereiche des Realen, des Imaginären und des Symbolischen als »verschiedene Perspektiven auf eine Situation« beschrieben. Doetsch postuliert einen hohen Stellenwert von Lacans Beitrag zur Raumtheorie und ordnet das Neuartige dieser Theorie einer Raum-Konstruktion zu, die einen symbolischen Aspekt und einen virtuellen Charakter beinhaltet:

»Wenn wir von Orten sprechen, sprechen wir also nicht von etwas, das einfach da und nicht anderswo ist, sondern von einem Gefüge realer, virtueller Räumlichkeit und deren symbolischen Substitutionen.«⁴⁵

Möglicherweise läge hier ein Deutungsschlüssel bezüglich der empfundenen Rätselhaftigkeit von *Lontano* aber auch der Komplexität von Ligetis metaphorischem Umgang mit Räumlichkeit. Ligeti *komponiert* einen vielfältigen Raum-Begriff, der Produkt vielfältiger Projektionen ist:

42 Charis Goer: »Metapher / Metaphorisch«, in: Achim Trebeß (Hrsg.): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart 2006, S. 261. **43** Vgl. Ebd., S. 261f. **44** Hermann Doetsch: »Einleitung« [zu Körperliche, technische und mediale Räume], in: Dünne / Günzel: *Raumtheorie* (wie Anm. 23), S. 202. **45** Ebd.

- akustisch-materiale Ebene
 - ♦ gezielter Einsatz der Klangstruktur (Anzahl der Obertöne, spektrale Energie, Klangverfremdung etc.), auch im Zusammenhang mit der Dynamik, zur Darstellung von Räumlichkeit eingesetzt (Nähe / Ferne, Richtcharakteristik)
 - ♦ Auskomponieren von raumakustischen Phänomenen (Hall)
- Ebene der geschichtlich-kulturellen Konnotationen
 - ♦ signalhafter Horn-Klang
 - ♦ übersättigter spätromantischer Klangraum, entgrenzt und verflüssigt
- formal-architektonische Ebene
 - ♦ Wiederkehr / Rotation von Prozessen und Formabschnitten
 - ♦ Spiegelungen
- Wahrnehmungs-Ebene
 - ♦ vielfach nuancierte Skala zwischen den Polen Undeutlichkeit / Unkenntlichkeit bzw. Deutlichkeit / Kenntlichkeit beim hörenden Nachvollzug des Werkes; dies betrifft u. a. folgende Aspekte:
 - einzelne Tönhöhen, Intervallik, harmonische Strukturen
 - rhythmische Struktur, Bewegungsmuster
 - Identität der Klangquellen (Instrumente)
 - ♦ subjektive Klang-Empfindungen mit unbegrenzten Verknüpfungsmöglichkeiten zu außermusikalischen Objekten / Inhalten aller Art (begünstigt durch die synästhetische Veranlagung des Komponisten und ihr kompositorisches ›Umschlagen‹).

Auch diese Zusammenfassung / Auflistung von Aspekten, die konstitutiv für die Bildung eines Ligeti'schen ›Raum-Begriffs‹ sind, kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, deutet dennoch auf die Komplexität des Phänomens hin, denn all die Einzelmomente sind nicht voneinander getrennt, sondern erst in ihrer Wechselwirkung wirksam. Diese Wechselwirkung, dies Ineinander-Verflochten-Sein trägt möglicherweise zu dem »Offenen«, »Unklaren«, »Undefinierten« bei, Qualitäten, die Martin Schläpfer als *Lontano*-Choreograph mit dieser Musik verbindet und auch als Kernmomente eines »Zeitgenössisch-Seins« betrachtet.⁴⁶ Solche Qualitäten wiederum scheinen eng mit symbolisch-metaphorischen »Verdichtungen« im ästhetischen Phänomen zusammenzuhängen, sogar dadurch bedingt zu sein.

46 So Schläpfer in einem kommentierten Trailer zur Produktion von *Lontano* und *Ramifications* mit dem Wiener Staatsballett, www.youtube.com/watch?v=LeQlJxnHemc [17.12.2024].

Abstract

Die Körperlichkeit des Gedankens. Der mehrdimensionale Klang in Ligetis »Lontano« im Spiegel raumphilosophischer Konzepte Kitarō Nishidas

Die Kategorie Raum und damit verbundene Aspekte werden häufig in Zusammenhang mit der Musik György Ligetis diskutiert. Dabei ist Räumlichkeit bei Ligeti keine explizite, sondern eine implizite, assoziativ-illusionäre und durch kompositorische Setzung bewirkte Kategorie. Der japanische Philosoph Kitarō Nishida verwendete wiederum den raumimplizierenden Begriff ›Ort‹ als zentrale Metapher für seine Philosophie des Bewusstseins, die – ähnlich wie die Musik Ligetis – Produkt interkultureller Auseinandersetzungen war.

Der Beitrag unternimmt den Versuch einer philosophisch motivierten Lektüre einer der ›räumlichsten‹ Kompositionen Ligetis (*Lontano*) und betrachtet ›Raum‹ als Differenzierungsprinzip – und im Umkehrschluss musikalische Differenz als ›raumschaffende‹ Kategorie. Subtile Beleuchtungen der Raum-Metapher in der Philosophie Nishidas (*Ort*-Aufsatz) und in *Lontano* als auch verknüpfende Denklinien zwischen ihnen exemplifizieren das Wesentliche metaphorischen Denkens: nicht einfach ›eigentlichen‹ und ›uneigentlichen‹ Ausdruck auszutauschen, sondern neue, verdichtete ›Bedeutungen‹ zu erzeugen, die durch das Zusammenwirken der verschiedenen Vorstellungen entstehen. Ausführungen Lacans und Merleau-Pontys werden dabei herangezogen, um das Synthetische solcher Verbindungslinien zu veranschaulichen. Zentraler Ausgangspunkt des Aufsatzes ist der Begriff Nishidas von einer ›sinnlichen Vernunft‹, wodurch die Körperlichkeit bzw. Räumlichkeit des Denkens in den Vordergrund gestellt wird.

The Physicality of Thought. The Multidimensional Sound in Ligeti's »Lontano« in the Light of Kitarō Nishida's Philosophical Concepts of Space

The category of space and related aspects are often discussed in connection with György Ligeti's music. However, spatiality is not an explicit category in Ligeti's music, but rather an implicit, associative and illusionary one that is brought about by the compositional techniques. The Japanese philosopher Kitarō Nishida in turn used the space-implied term ›place‹ as a central metaphor for his philosophy of consciousness, which – like Ligeti's music – was the result of intercultural preoccupation.

The article attempts a philosophically motivated reading of one of Ligeti's most ›spatial‹ compositions (*Lontano*) and considers ›space‹ as a principle of differentiation – conversely musical difference as a ›space-creating‹ category. Subtle examination of the spatial metaphor in Nishida's philosophy (his *Place* essay) and in *Lontano* as well as connecting lines of thought between them exemplify the essence of metaphorical thinking: to not simply interchange literal and metaphorical expression, but to create new, condensed ›meanings‹ that emerge through the interplay of different ideas. Lacan's and Merleau-Ponty's observations are used to illustrate the synthetic nature of such connecting lines. By taking Nishida's concept of ›sensual reason‹ as its central starting point the essay gives priority to the physicality or spatiality of thought.

Autor

Emmanouil Vlitakis ist Komponist, Musiktheoretiker und -wissenschaftler; er studierte in Athen, Berlin und Paris. In seinem kompositorischen Werk setzt sich Vlitakis mit einem erweiterten Strukturbegriff auseinander, der klanglich angereichert und oft sprachlich generiert wird. Zu seinen Hauptwerken gehören die Orchesterkomposition KYKLOS und die Werkgruppe PLOKES I–III, die sich mit dem Werk Paul Celans auseinandersetzt. In seinen Schriften befasst sich Vlitakis u. a. mit dem Zusammenhang von Instrumentation und Satztechnik/Form als auch mit interkulturellen Thematiken. Die Musik des 20./21. Jahrhunderts spielt dabei eine übergeordnete Rolle.

Er war von 2017 bis 2019 Gastprofessor für Komposition an der Universität der Künste Berlin; seit 2020 hat er dort eine Professur für Musiktheorie inne. Pädagogische Tätigkeiten im Ausland verbinden ihn mit dem V. Sarajshvili State Conservatoire in Tiflis/Georgien und mit dem CNSMD in Paris.

Emmanouil Vlitakis is a composer, music theorist and musicologist; he studied in Athens, Berlin and Paris. In his compositional thinking, he explores an extended notion of structure, which is enriched by sound and often generated by philosophy and literature. His main compositions include KYKLOS for orchestra and the series PLOKES I–III, which reflect poetry by Paul Celan. In his writings, mostly about music of the 20th/21st century, Vlitakis deals with the relationship of orchestration and technique/form as well as intercultural topics.

He was visiting professor for composition at the Universität der Künste in Berlin from 2017 to 2019; since 2020 he has held a professorship for music theory there. His pedagogical activities abroad connect him with the V. Sarajshvili State Conservatoire in Tbilisi/Georgia and with the CNSMD in Paris.