

# New Europe College Yearbook 1997-1998



---

IOANA BOTH

DAN DEDIU

DAKMARA-ANA GEORGESCU

ANDREEA-CRISTINA GHIȚĂ

GHEORGHE-ALEXANDRU NICULESCU

IOANA PÂRVULESCU

SPERANȚA RĂDULESCU

LUANA-IRINA STOICA

ANDREI STOICIU

ION TĂNĂSESCU

---

Tipărirea acestui volum a fost finanțată de  
Published with the financial support of



**BANCA ROMÂNĂ  
PENTRU DEZVOLTARE**

**GROUPE SOCIETE GENERALE**

Copyright © 2000 – New Europe College

ISBN 973 – 98624 – 5 – 4

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

70309 Bucharest

Romania

Tel. (+40-1) 327.00.35, Fax (+40-1) 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro



## DAN DEDIU

Geboren 1967 in Brăila

Promotion in Musikologie, Musikakademie Bukarest, 1995  
Dissertation: *Phänomenologie des Komponierens. Archetypus, Archetropus  
und Ornament im musikalischen Schaffen*

Professor und Leiter des Seminars für Komposition, Musikakademie Bukarest

Herder Studienstipendium, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst,  
Wien, 1990-1991

Alban Berg-Stipendium, Wien, 1991

Kunstdirektor, „New Music Festival“, Bukarest, 1999, 2001

Mitglied des Vereins der Komponisten und Musikologen Rumäniens

Mitglied der International Society of Contemporary Music (ISCM)

Mitglied der Rumänischen Mozart-Gesellschaft

Mitglied SACEM, Paris

Preise (Auswahl):

Erster Preis, Nationaler Komponistenwettbewerb, Cluj-Napoca (Rumänien),  
1986 und 1988

- Erster Preis, Internationaler Komponistenwettbewerb für Blaskammermusik, Budapest-Barcs (Ungarn), 1990
- Erster Preis und den „George Enescu“ Hauptpreis, Internationaler Komponistenwettbewerb „George Enescu“, Bucharest, 1991
- Zweiter Preis, Internationaler Komponistenwettbewerb, Ludwigshafen am Rhein, 1991
- Dritter Preis, Internationaler Komponistenwettbewerb „Mozart 1991“, Wien, 1991
- Dritter Preis, Internationaler Komponistenwettbewerb für Saitenquartett „Carl Maria von Weber“, Dresden, 1991
- Musikpreis der Rumänischen Akademie, 1991
- Preis für Kammermusik, Verein der Komponisten und Musikologen Rumäniens, 1992
- Auswahl und Aufführung, I.S.C.M. World Music Days, Warschau, 1992
- Preis für Chormusik, Verein der Komponisten und Musikologen Rumäniens, 1993
- Auswahl und Aufführung, Composers' Forum, Tokio, 1993
- Preis für Symphonische Musik, Verein der Komponisten und Musikologen Rumäniens, 1995
- Preis für Musikologie, Verein der Komponisten und Musikologen Rumäniens, 1998
- Preis für Chormusik, Verein der Komponisten und Musikologen Rumäniens, 1999
- Auswahl, World Music Days Festival in Luxemburg, 2000
1. Preis, Galliard Ensemble Internationaler Komponistenwettbewerb, London, 2000
1. Preis, Internationaler Komponistenwettbewerb für Flötenorchester, Paris, 2000

90 Werke: Orchestermusik, Kammermusik, Vokalmusik, Chormusik, Oper, Ballett, Film- und Experimentalmusik aufgeführt in Rumänien, Österreich, Deutschland, Nordirland, Japan, Republik Moldau, Polen, Ungarn, Norwegen, Ägypten, USA, Hongkong

#### **Bücher:**

- Episoden und Visionen* – Ludovic Feldman. Bukarest: Editura Muzicală, 1991
- Dan Constantinescu – komponistische Essenzen*. Bukarest: Inpress Verlag, 1998 (zusammen mit Valentina Sandu-Dediu)

Zahlreichen Studien, Rezensionen, Interviews, Radio- und TV-Programme.

# Die Ästhetik des Imaginären in der Musik

## I. Allgemeines

### 1. *Das Imaginäre in der Musik*

Während der Arbeit an einem Orchesterstück ergab sich die Notwendigkeit, Ferne, „Lontanéité“<sup>1</sup>, anzudeuten. Die Möglichkeiten der musikalischen Techniken, den Begriff der Ferne umzusetzen, sind theoretisch unerschöpflich. Zu welchem sollte ich zuerst greifen? Zum barocken Echo (der Abstufung der Lautstärke), zum Haydn'schen allmählichen Verklingen in der *Abschieds-Sinfonie*, zu den gedämpften Signalen der Jagdhörner Mahlers oder dem undeutlichen Gemurmel in *Lontano* von Ligeti? Es führt zu nichts, hier den ganzen Gedankengang, der schließlich zu der Wahl für meine eigene Komposition geführt hat, nachzuvollziehen. Die Problematik der gestellten Frage eröffnet jedoch die Sicht auf einen sozusagen unbekanntem Bereich der musikalischen Poetik, der nur sporadisch in deskriptiven musikwissenschaftlichen Arbeiten berührt wird: das Imaginäre in der Musik.

Bevor ich aber mit der Analyse des Imaginären in der Musik beginne, muß ich den Forschungsgegenstand vorliegender Arbeit definieren. Ich werde demnach im folgenden nicht den Begriff des Imaginären in der Musik umreißen, weil ich davon ausgehe, daß die Forschungen über die literarische Vorstellung von J. P. Sartre, G. Durand, J. Le Goff, V. Jan-kélévitch und G. Bachelard überzeugende Argumente für die analoge Übertragung aus dem literarischen in den musikalischen Bereich liefern. Nicholas Cook hat das übrigens schon in seiner wissenschaftlichen Untersuchung *Music, Imagination and Culture* und in anderen Artikeln getan. Ebenso werde ich mich nicht mit dem Begriff des musikalischen Bildes befassen, und ich werde dieses auch nicht in einem fest umrissenen phänomenologischen Kontext betrachten (etwa als Ergebnis oder Ursache der musikalischen *Sicht*). Ich werde mich darauf beschränken festzustellen,

daß diese Arbeit ein existierendes musikalisches imaginäres Material systematisiert und vom Standpunkt der Ästhetik kommentiert.

Was die übliche musikwissenschaftliche Betrachtungsweise im Zusammenhang mit dem existierenden musikalischen Material betrifft, kann dieses mit Hilfe von zwei Paradigmen definiert werden, die Carl Dahlhaus systematisiert und geklärt hat: einerseits die *absolute Musik*<sup>2</sup>, andererseits der *musikalische Ausdruck*. Ich werde hier nicht wiederholen, was Dahlhaus in seinen Schriften ausgeführt hat. Für die Ziele der vorliegenden Arbeit ist allein die Hervorhebung der Tatsache wichtig, daß die *absolute Musik* als Musik *an sich* und *für sich* betrachtet wird, die zum Imaginären keinerlei Verbindung hat (oder höchstens von einer rein musikalischen, ungegenständlichen Vorstellung hervorgerufen wird), während der *musikalische Ausdruck* als Zeichen für etwas anderes, als mögliche bildlich-musikalische Interpretation eines Sujets aufgefaßt wird. Diese Unterscheidung wird noch deutlicher, wenn wir an die Fragen im Zusammenhang mit dem Titel eines Musikwerkes denken: Ist der Titel ein notwendiges Übel, das eine "absolute Musik" benennt (wie im Falle der *Sinfonie*, der *Sonate*) oder bezeichnet er eine determinierende Beziehung zum verwendeten musikalischen Material (*Nocturne*, *Impromptu*, *Bild-Studie*, *Dichtung*)?

## **2. Die Frage des Titels und der Agogik**

Für den Erforscher des Imaginären in der Musik stellt sich unmittelbar die Frage: *Ist es legitim, die musikalischen Bilder einer Komposition vom Titel ausgehend zu interpretieren*, falls sich der Titel eindeutig auf eine Wirklichkeit bezieht, die das Stück wiedergeben (oder gar simulieren) will? Ist es denn der Titel, der das musikalische Bild benennt? Wenn das wahr ist, was machen wir dann mit den Werken, die dem Paradigma der absoluten Musik angehören? Fehlt diesen jedes musikalische Bild? Sind diese also "reine" Musik? Daß die Musik an sich eine spezifische Vorstellung besitzt, steht außer Zweifel. Problematisch wird es dann, wenn wir das Wesen dieser musikalischen Einbildung definieren wollen: Ist es denn eine allgemeine, an die Klangwelt angepaßte künstlerische Vorstellung? Ist es, im Gegenteil, eine deskriptive Ergänzung, die von einem in Worten definierten Bild abhängt (der Titel)? Oder ist es eher eine selbständige, monadische Welt, die allein von einem Bezugsfeld der Klänge determiniert ist? Jede dieser Fragen offenbart einen bestimmten Aspekt

des Imaginären in der Musik. Sie ergänzen sich demnach. Es gibt Klang-Bilder, die unwillkürlich eine visuelle Bildlichkeit hervorrufen, andere simulieren natürliche Prozesse, die nicht unbedingt sichtbar gemacht werden können, andere, für sich selbst stehende Klang-Bilder wiederum haben überhaupt keine Beziehung zu einem anderen Wirklichkeitsbereich. Aber ich will zur Frage des Titels zurückkehren.

Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit gilt folgende Methode: *Der Titel eines Stückes wird mit den Klang-Bildern in der Komposition verglichen und es wird festgestellt, ob sie zueinander eine bestimmte Beziehung haben, ob die bestimmte Absicht (des Autors) erkennbar ist, zwischen beiden eine Verwandtschaft anzudeuten, der Wille, zwei Welten miteinander zu verbinden, die an sich unvereinbar sind (siehe das Kapitel über den Reiz des Unmöglichen).* Diese Methode ist wichtig, weil immer der Verdacht besteht, der Komponist könne die Wahrnehmung des Musikstücks und das Assoziationspiel der Zuhörer allein durch die Titelgebung leicht manipulieren und in die gewünschte Richtung lenken. Denn der Musikschröpfer hat vor allem in neueren Zeiten seine Fähigkeit zur exzentrischen Titelgebung oft unter Beweis gestellt. Ein flüchtiger Blick auf die Titel einiger berühmter Werke und die Frage nach ihrem Sinn läßt eine erste Unterscheidung zu: *Es gibt Titel, die sich auf den musikalischen Inhalt, den poetischen Bereich des musikalischen Bildes beziehen, indem sie dieses durch eine sich unwillkürlich einstellende Verbindung zu "etwas" Bekanntem umreißen, und es gibt Titel, die sich nicht auf den musikalischen Inhalt beziehen.* Letztere können in zwei weitere Kategorien geteilt werden: *Titel ohne jede Beziehung zur Musik, wie Density 21,5, das berühmte Stück für Soloflöte von Varese, dessen Titel sich auf die Dichte der Legierung bezieht, aus der das Soloinstrument hergestellt ist, und Titel, die im Widerspruch zur Musik stehen, deren verblüffende (ironische, groteske) Wirkung eben auf den getäuschten Erwartungen des Wahrnehmungshorizonts beruhen – ein wohlbekanntes poetisches Mittel.* Der sozusagen filmische Kommentar zu dieser letzten Kategorie wird einiges vom Wesen der Beziehung zwischen Titel und Musik ans Tageslicht bringen.

Nehmen wir an, wir gehen in ein Konzert. Im Programm ist ein Stück – selbstverständlich ein zeitgenössisches! – mit dem Titel *Nachtmusik. Aus der Ferne* für Violine und Orchester (für die Anhänger italienischer Termini *Notturna. Da lontano*) angekündigt. Wir erwarten demnach eine ruhige Musik mit verlöschenden, verhauchenden Klängen, einer zarten, nachklingenden, manchmal sonderbaren Melodie, aber wie immer eine

gedämpfte und ruhige Musik, denn unsere musikalische Bildung weiß sehr wohl, was eine Nachtmusik ist, sie hat bereits ein Bild von dem, was ein Nocturne für Violine und Orchester zu sein hat. Selbst solche, die das nicht wissen oder nur eine sehr ungefähre musikalische Bildung haben – vor allem in Rock und Pop – können aus dem Titel ableiten, in welchen Bereich diese Musik gehört: eine Art *Blues* ohne Worte. Aber es folgt die Bestürzung! Nach den ersten Klängen merken wir, daß wir betrogen wurden, daß der Titel ein Köder war und wir uns ganz anderswo befinden: Grelle, apokalyptische Klänge, viele Dezibel, für die Wahrnehmung unentwirrbare Tonkonstruktionen, Lärm, Chaos. Was tun wir nun? Wir haben zwei Möglichkeiten: Entweder wir denken, es sei ein Fehler im Programm, es werde etwas anderes als angekündigt gespielt (auf diesen Gedanken verzichten wir, wenn wir uns davon überzeugen, daß das vom Programm genannte Instrumentalensemble stimmt) oder der Titel erhält schließlich irgendwie seine Rechtfertigung, die Musik beruhigt sich und erreicht eine Übereinstimmung mit der im Titel enthaltenen Idee. Es ist falsch anzunehmen, daß das Auditorium durch die Betitelung eines Stückes im Widerspruch zu dem in der Musik entworfenen Bild von Vorurteilen befreit werden könne. Ebenso falsch ist es zu denken, der Rezipient werde aufgrund der Erfahrung vom Anfang des soeben imaginierten Konzerts die Schlußfolgerung ziehen (und das früh genug!), daß er sich in seiner bildlichen Vorstellung nicht nach dem Titel richten könne und daß er weiter ohne Vorurteile, ohne jedes vom Titel hervorgerufene Bild zuhören werde. Denn das kann nur ein Zuhörer sein, der das Programm nicht gelesen hat, der nicht weiß, was gerade gespielt wird, und aus diesem Grund ist seine Erwartungshaltung nicht auf ein bestimmtes Bild ausgerichtet. Er ist für alle Möglichkeiten offen. In dem Augenblick aber, in dem der Zuhörer den Titel eines Stückes kennt, suggeriert ihm dieser auch ein Bild, das er in Tönen widerspiegeln hören möchte (abgesehen von dem – übrigens bemerkenswerten – Fall, in dem der Titel total undurchsichtig ist und eine Abstraktion benennt wie *Sonate*, *Sinfonie*). Während des Zuhörens wird er im ganzen Stück über Fragmente rätseln, die die Aussage des Titels rechtfertigen. Seine Wahrnehmung verwandelt sich allmählich zu einer Art Polizeiverfolgung der Indizien, die eine mögliche Verbindung zwischen Musik und Titel verdeutlichen.

Es ist interessant, daß wir in unserer Vorstellung über ein unerschöpfliches Angebot an *Formen* verfügen, die sich auf bestimmte, uns bekannte Dinge beziehen, wir wissen, "wie die klingen", wir können sie uns vorstellen. Trotzdem empfinden wir jedes Mal, wenn wir eine



neue Musikkomposition hören, die auf ein bestimmtes Bild aufgebaut ist, die gleiche brennende Neugierde: Wie setzt Mark-Anthony Turnage zum Beispiel die "Ferne" in *Blood on the Floor* in Klänge um? Wird sie sich von jener bei Ligeti, Kurtág, Nono, Heiner Goebbels, Tan Dun oder Frank Zappa unterscheiden? Es interessiert uns also, wie das geschieht und was die Musik von dem von uns ungeduldig erwarteten Bild erfaßt. Da wir von der Gewißheit ausgehen, daß die Musik unserer Vorstellung entspricht, daß der Titel ein Schlüssel, ein Garant für die Musik ist, können wir uns gründlich mit dem Stück befassen und die neuen Darstellungsmöglichkeiten des Bildes auskosten, das wir zu hören erwarten. Ich werde diesen Gegenstand hier nicht näher behandeln, weil ich später ausführlich darauf zurückkomme.

Jedoch mit dem Titel, der sich im Gegensatz zur Musik befindet und ihr widerspricht, kann man sich als Voraussetzung für unsere Forschungsarbeit beschäftigen. Er muß nur als Zeichen für das Vorhandensein eines Bildes aufgefaßt werden, das zu seinen Konnotationen im Gegensatz steht. Titel und Klangwelt können auf diese Weise als sich ergänzende Teile eines Ganzen betrachtet werden. Im folgenden werden wir den Titel eines Stückes als Symbol (was er eigentlich auch ist) des musikalischen Bildes verstehen, das er hervorruft. Bei den Stücken, deren Titel sich nicht auf den musikalischen Inhalt bezieht, wird jeweils angegeben, in welcher Art er sich zu diesem verhält (ohne jede Verbindung oder im Widerspruch stehend).

Außer dem Titel können auch die agogischen Termini in der Partitur als Kennzeichen des Klangbildes verwendet werden.<sup>3</sup> Das gilt natürlich nur für jene Hörer, die sich gründlich mit der Musik auseinandersetzen wollen und zu ihrer materiellen Erscheinungsform, der Partitur, greifen. Dasselbe ist – in geringerem Maße – auch für Hörer möglich, wenn im Programmheft oder auf dem Plattenumschlag (oder auf der Kassette) die Tempi der Sätze angegeben sind (denen meist ein oder mehrere agogische Termini beigegefügt sind): *Andante malinconico*, *Allegro appassionato* usw. Davon ausgehend, kann eine tiefe Verbindung zwischen Bild und Musik festgestellt werden. Denn im wesentlichen ist jeder agogische Hinweis ein Versuch des Komponisten, dem Interpreten durch Worte einen *Zustand*, eine *Kraft* oder einen vorgestellten *Ablauf* mitzuteilen. Betrachtet man die zur Andeutung des Bildes benutzten Begriffe, kann man die Art des verwendeten musikalischen Bildes feststellen und seine Klänge im allgemeinen beschreiben.

Kann man demnach vom *musikalischen Bild* sprechen, wenn wir weder den Titel noch die Agogik beachten? Schlittert ein Stück, dessen Titel und expressive Tempobezeichnungen wir nicht kennen, unter das Paradigma der "absoluten Musik"? Die Frage bleibt offen, vor allem weil in diesem Bereich des Imaginären die Ausnahmen die Regel sind. Für den Augenblick halten wir fest, daß es Musikstücke gibt, die erkennbare Bilder andeuten, ohne außermusikalische Hinweise zu enthalten, und Musikstücke, die nicht eine bestimmte Bildlichkeit hervorrufen (weil sehr leicht *mehrere* Möglichkeiten der bildlichen Interpretation angedeutet werden können). Desgleichen kann man noch folgendes feststellen: In der Romantik kam das Bedürfnis auf, die musikalische Klangwelt durch Titel oder Bezeichnungen genauer zu umschreiben, die mehr oder weniger poetisch waren, aber einen Gemütszustand hervorriefen, der ein Musikstück oder einen Teil davon (in der Regel den prägnantesten) kennzeichnete. Es ist interessant, daß dieser entschiedene Wille zur Konkretheit nicht nur bei neuen Schöpfungen angewendet wurde, sondern auch rückläufig auf Werke, die zum festen Bestand des Konzertlebens gehörten. Berühmte Beispiele wie die *Schicksalsinfonie* oder die *Mondscheinsonate* veranschaulichen dieses Bedürfnis nach Sinndeutung der Musik mit Hilfe außermusikalischer poetischer Bilder. Weiter oben habe ich einige Fragen angeschnitten, die das Vorhandensein des Bildes als immanenten Teil der Musik – in der aggressiven Form der Programmusik und des Deskriptivismus – in der Musikästhetik aufgeworfen hat.<sup>4</sup> Aus der von mir verfolgten Sicht, jener des Titels und der Agogik, kann beobachtet werden, daß sich zur Zeit der Romantik eine radikale *Verlagerung* der musikalischen Bildlichkeit vollzieht. Eine andere Vorstellung erscheint in der Musik, und diese geht aus einer anderen Wahrnehmung der Wirklichkeit hervor.

### **3. Die Provokation der Vorstellung**

Es können drei *Ebenen der musikalischen Vorstellung* unterschieden werden: eine *rein* klangliche, eine *illustrative* und eine *virtuelle* Klangebene. Die *rein klangliche* Ebene der musikalischen Vorstellung ist für eine ausschließlich musikalische Sicht kennzeichnend und sie ist demnach an Tonschöpfungen ohne jede Verbindung zu außermusikalischen Erwägungen gebunden. 1) *Es wird eine Musik ohne jeden bildlichen Bezug geschaffen, es ist die Musik einer Essenz.* Die *illustrative Klangebene* fußt auf einer Entsprechung (gewährleistet durch einen meist

*metaphorischen Mittler*) zwischen den der Umwelt innewohnenden Bildern und den ihnen zugeordneten spezifischen Klängen. 2) *Es wird eine Musik mit einer auf das Bild ausgerichteten Absicht geschaffen; es ist die Musik einer Existenz.* Schließlich gibt es die *virtuelle Ebene*, die in der "Vertonung" eines *virtuellen Bildes* besteht, also eines möglichen Bildes transzendentaler (subjektiver) Überhöhung, eines imaginären Bildes. 3) *Es wird eine Musik geschaffen, die von einem möglichen Bild ausgeht; es ist die Musik einer Existenzmöglichkeit.*

Durch folgende Beispiele können die drei Ebenen der musikalischen Vorstellung veranschaulicht werden: der ersten Ebene des *reinen Klangs* entspricht die Formel der oben erwähnten *absoluten Musik*; dem *illustrativen Klang* entspricht die *Programm*musik, der *Deskriptivismus*, die *Simulation*; die dritte, die *virtuelle Klangebene*, kann mit einem von der Musikästhetik noch nicht definierten Phänomen verbunden werden, das aber im Bewußtsein des Publikums des 20. Jahrhunderts immer mehr an Boden gewinnt: *die Musik der möglichen Bilder*. Die Titel solcher Stücke helfen uns, ihr Wesen zu unterscheiden. Bei der *reinen Klangebene* bezieht sich der typische Titel auf eine musikalische Tatsache: *Sinfonie*, *Sonate* (zum Beispiel die *IV. Sinfonie* von Brahms); bei der *illustrativen Klangebene* nennt der Titel das *Programm*: die *Phantastische Sinfonie* von Berlioz, die *Sinfonie Faust* von Liszt, *Till Eulenspiegel* von Richard Strauss, *La Mer* von Debussy; bei der *virtuellen Ebene* bezeichnet der Titel die vom Klang angestrebte mögliche Wirklichkeit und verweist diese in den Bereich der subjektiven Vorstellung: *Le Grand Macabre* von Ligeti (die Handlung findet in einer *Scheinwelt*, in *Bruegelland* statt), *Griffon* und *Lumineszenz des Schreieins* des Verfassers dieser Arbeit, aber auch Teile der Tetralogie von Wagner, wo phantastische Wesen wie die Walküren, Gnomen musikalisch versinnbildlicht werden. Diese drei Ebenen können sich überschneiden und sich innerhalb des gleichen Werkes verbinden. "Reine" Werke von diesem Standpunkt sind äußerst selten und können im allgemeinen nicht als solche ausgewiesen werden.

Die drei Ebenen des Imaginären in der Musik haben jedoch eine ganz unterschiedliche Geschichte. Die beiden ersten Ebenen laufen sich gegenseitig den Rang ab, wenn man feststellen will, welche im Verhältnis zur anderen die Vorherrschaft hat. Es ist das bekannte Dilemma, wer zuerst existiert hat, das Huhn oder das Ei. Dieser zeitliche Ablauf wird uns jetzt nicht weiter beschäftigen. Ich will nur bemerken, daß zwischen den beiden Ebenen in der Musikgeschichte eine ständige Wechselwirkung bestanden hat, unabhängig davon, ob es sich um Instrumental- oder Vokalmusik,

um Miniaturen oder Sinfonien, um "ernste" (oder mit einem Begriff des heutigen Marketing um "classical") Musik handelt oder um "Unterhaltung" (Rock, Pop, usw.) Die dritte Ebene ist neu und von ihr können wir noch die Entfaltung ihrer schöpferischen Kräfte erwarten. Sie tritt mit der neuen Art der Vorstellung auf, von der der Philosoph Vilém Flusser in seinem Artikel *Eine neue Einbildungskraft*<sup>5</sup> spricht: "Die Bilder der bisherigen Einbildungskraft sind zweidimensional, weil sie aus der vierdimensionalen Lebenswelt abstrahiert wurden, und die Bilder der neuen Einbildungskraft sind zweidimensional, weil sie aus nulldimensionalen Kalkulationen projiziert wurden. Die erste Art von Bildern vermittelt zwischen dem Menschen und seiner Lebenswelt, die zweite Art vermittelt zwischen Kalkulationen und ihrer möglichen Anwendung in der Umwelt. Die erste Art von Bildern bedeutet die Lebenswelt, die zweite bedeutet Kalkulationen. Die Bedeutungsvektoren der beiden Einbildungskräfte weisen in entgegengesetzte Richtungen, und die Bilder der ersten Art müssen anders gedeutet werden als die der zweiten."<sup>6</sup> Die Revolution der Bilder, von der Flusser in seinem Buch spricht, geht auf die neue Technologie zurück, die die Art der Wahrnehmung und des schöpferischen Schaffens des zeitgenössischen Menschen beeinflusst. In diesem Sinn ist die *virtuelle* Ebene der musikalischen Einbildungskraft eine erst kürzlich erworbene Fähigkeit, die, meiner Ansicht nach, die beiden bisher anerkannten und theoretisierten musikalischen Paradigmen der "absoluten Musik" und des "musikalischen Ausdrucks" in Frage stellen wird. In Anlehnung an Flusser kann man sagen, daß die beiden Ebenen der *reinen* und der *illustrativen Klänge* aus der traditionellen musikalischen Vorstellung hervorgegangen sind, die auf der *Entdeckung* von Klängen beruht, während die *virtuelle* Ebene von einer neuen Vorstellung ausgelöst wird, die in der Epoche der Möglichkeit der Reproduktion von Kunstwerken (W. Benjamin) oder der elektrischen und elektronischen Mittel zur Schaffung, Verbreitung und für den Empfang von Bildern entstanden ist und die auf der *Erfindung* von Klängen beruht.

Die drei Ebenen ändern sich mit den musikalischen Ausdrucksmitteln und erfahren periodisch eine Belebung und Bereicherung: die Entwicklung der Harmonie und der Orchestration im 19. Jahrhundert führte zum Entstehen der Programmmusik, die Revolution der Klangfarben und die Erfindung der elektronischen Klangwelt (der Klangsynthese und -analyse) belebt die Musik des 20. und des 21. Jahrhunderts mit virtuellen Bildern. Im Laufe der Zeit hat die bildliche Vorstellung in der Musik die Strategien der Verbindungen zwischen ihren Ebenen immer wieder geändert, sie

hat die eine in den Dienst der anderen gestellt, sie hat sie überlagert, abwechselnd eingesetzt und hat sie im Einklang mit den Notwendigkeiten des Schöpfungsaktes miteinander verbunden.

## II. Die Ästhetik der Simulation

### 1. Der Reiz des Unmöglichen

Unter Simulation verstehen wir hier die *Schaffung einer spezifisch musikalischen bildlichen Entsprechung einer Wirklichkeit*. Es kann nicht genau gesagt werden, was vom Wesen des bestimmten Wirklichkeitsausschnitts simuliert wird, weil die *poetische* Einbildungskraft des Komponisten den ganzen klanglichen Gedankengang umsetzen und ungeahnte Möglichkeiten der Wiedergabe finden kann. Im Grunde beruht die Stärke der musikalischen Simulation auf dem Spiel zwischen dem Angebot, das man (durch die Vermittlung der auditiven Wahrnehmung) der Vorstellung macht, und dem, was sie selbst nachher daraus entwickelt. In einem Interview sprach der Regisseur Fritz Lang 1931 von einem psychologischen Prinzip, das bei der Arbeit mit dem Bild nicht vernachlässigt werden darf: Nie darf dieses extrem gefühlsgeladen sein, damit die Einbildungskraft des Wahrnehmenden sich entfalten kann. Etwa das gleiche geschieht mit dem Klang-Bild, das eine bestimmte Wirklichkeit mit Hilfe von prägnanten Merkmalen simuliert: *Es deutet etwas Bildliches an, das erst im Inneren des Wahrnehmens vervollständigt und abgeschlossen wird*. Das Klang-Bild schlägt ein Scheinbild vor, das wir neu interpretieren und als Sinnbild des bestimmten Wirklichkeitsausschnitts wiedererkennen. In welchem Maß das vorgeschlagene Klang-Bild wiedererkannt wird, kann nur ungefähr festgestellt werden, denn verschiedene Faktoren, von der musikalischen Bildung der Zuhörer bis zur unterschiedlichen kulturellen Bedeutung desselben Klangzeichens, wirken sich auf den Versuch, klare Verhaltensnormen des Vorstellungsvermögens aufzustellen, aus. Andererseits ist auch die Gewohnheit, die musikalischen Bilder eines Werkes ausgehend vom Titel als vermutetes inneres oder äußeres Bild zu interpretieren, ebenso unbefriedigend, wie aus dem bisher Gesagten hervorgeht.

Ein von Luigi Nono in den letzten Jahren seines Lebens mit Vorliebe zitierter Satz stammt aus *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil:

*Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben.* Nono bezog sich dabei auf die Implikation des Hörers von moderner Musik, der die von der Neuen Musik gebotenen Möglichkeiten ausprobiert. Dieser *Schlüsselsatz* bezeichnet aber auch das Kennzeichnende unseres Forschungsansatzes bei der Untersuchung des *Wesens* der musikalischen Simulation. Was das musikalische Bild als Simulation im wesentlichen kennzeichnet, das ist nicht das Spiel mit dem Möglichen, sondern *gerade das Kampf-Spiel mit dem Unmöglichen*. Bei dieser Art des Bildes sind wir von dem gefesselt, was Messiaen in seiner berühmten Schrift *Technique de mon langage musical* den Reiz des Unmöglichen (*le charme des impossibilités*)<sup>7</sup> nannte. Kants Definition der Schönheit als "freies Spiel der Einbildungskraft"<sup>8</sup> scheint in diesem Sinne die musikalische Vorstellung der Scheinbilder zu hypostasieren, nur daß das Spiel im Bereich des Unmöglichen stattfindet. Eigentlich wird die Ästhetik der Simulation vom Kampf der Überschreitung des Möglichen und dem Bedürfnis der Flucht in das Unmögliche bestimmt. Wie aber macht man das?

Ein beliebiges musikalische Bild, zum Beispiel ein Ton in der Ferne oder ein dunkler, tiefer Klang, hat mit der Tatsache, die es simulieren will – in unserem Fall Ferne oder Dunkel – wenig gemein. Im Grunde läßt das musikalische Bild das Material jener Tatsache unbeachtet – die räumliche Beziehung in dem einen, die visuelle Wahrnehmung im anderen Fall – und gibt in Klängen Zustände oder Kräfte wieder, die in ihrem Wesen klanglos sind, wodurch etwas theoretisch Unmögliches verwirklicht wird. Denn für das kartesianische Denken ist es eindeutig, daß etwas nur aufgrund des Vorhandenseins einer minimalen Ähnlichkeit zwischen dem wirklichen und dem Scheingegenstand simuliert werden kann. Bei der musikalischen Simulation gibt es jedoch gar keine Beziehung zur eigentlichen Wirklichkeit. Die Ähnlichkeit setzt die Kontinuität eines existentiellen Rahmens voraus, einer Fläche, auf der die Dinge zentral oder marginal miteinander in Verbindung stehen können, aber sie gehören demselben Universum an. Das musikalische Bild gehört jedoch nicht derselben Bezugsebene an wie die Wirklichkeit, die sie simulieren will. Nehmen wir die oben genannten Beispiele: Die Materie der Ferne – der Raum – hat mit dem gedämpften Klang der Hörner keine Berührungspunkte, so wie das Dunkel keine tatsächliche Ähnlichkeit mit den tiefen Tönen hat. Auf der Bezugsebene der simulierten Wirklichkeit gibt es keine Ähnlichkeit zwischen dieser und der eigentlichen musikalischen Simulation. Was jedoch durch das musikalische Bild verwirklicht wird, ist umso interessanter, als es das Unmögliche anstrebt. Und doch, wie ist dieses Spiel mit dem Unmöglichen möglich?

## 2. Der Vermittler

Die musikalische Vorstellung, die eine Wirklichkeit simuliert, erfaßt nichtklangliche *Zustände, Kräfte und Prozesse*, die es in der Wirklichkeit gibt. Sie stellt Kommunikationswege zwischen sich ausschließenden Erkenntnisebenen her, setzt Analogiesysteme voraus (beispielsweise zwischen visuellem und auditivem Bereich) und schafft Vorhöfe und neutrale Orte für blitzartige Begegnungen zwischen den Welten. Ferne und Dunkel, um bei den schon verwendeten Beispielen zu bleiben, werden bei ihrer musikalischen Simulation durch "Vermittler" hervorgerufen, durch Zeichen der Erfahrung ihrer Existenz. Das Bild der Ferne wird durch eine *versteckte (unsichtbare, nur fühlbare) Klangquelle* vermittelt, vielleicht durch den gedämpften Klang eines Horns, der von dem Hörer erfahrungsgemäß als gleichbedeutend mit der Entfernung, der Distanz wahrgenommen wird. Ebenso ist der Vermittler zwischen dem Visuellen und Auditiven beim Dunkel das *Bild der Tiefe*, das als allgemeinverständliches Zeichen der intuitiven Entsprechung zwischen zwei erheblich unterschiedlichen Welten interpretiert wird.<sup>9</sup>

*Der Vermittler bestimmt immer den Stil der Simulation.* Durch sein subjektives Wesen ist der Vermittler zwischen der bezeichneten Wirklichkeit und ihrer musikalischen Simulation, die meist auch ein Bild ist, unkontrollierbar. Er stellt die aktive Einbildungskraft dar und provoziert das Erscheinen der schöpferischen Unmöglichkeit. Die Intuition des Vermittlers entscheidet plötzlich und seine Wahl beeinflusst die Art der Simulation. Für die gleiche Wirklichkeit können mehrere Vermittler gewählt werden, was selbstverständlich jedes Mal zu einer Änderung des Vortrags führt. Im Grunde beschränkt sich die Kreativität bei den musikalischen Bildern auf die Frage nach der Wahl des Vermittlers. Was möchte ich klanglich vom Element Wasser, zum Beispiel, simulieren? Die flüssige Beschaffenheit, den Stillstand, das Fließen, den Wirbel, das Säuseln, die Widerspiegelung? Um nur einige der Vermittler zu wählen, von denen jeder über ein Potential an Klang-Bildern mit unendlichen Möglichkeiten der Verwirklichung verfügt. Der Vermittler ist deshalb die Essenz des Simulationsstils, denn er wählt den Weg, auf dem unsere Einbildungskraft ihre Scheinbilder entwickeln wird. Der Vermittler zwingt der Vorstellungskraft die Ausrichtung auf, die auf einer vernunftmäßig unmöglichen Ähnlichkeit beruht und die er zwischen der Wirklichkeit und der musikalischen Simulation entdeckt oder erfindet. Die oben gestellte Frage, *wie* die Verbindung zwischen zwei Welten, die verschiedenen Ebenen angehören, hergestellt werden kann, findet somit ihre Antwort: durch den Vermittler, den Boten, der – gleichsam engelhaft

– die unmögliche Angleichung zwischen der Wirklichkeit und der Einbildung vollzieht.

Im folgenden werde ich versuchen, in die Substanz der Simulation vorzudringen. Ich werde das durch die Analyse der vier imaginären Grundstoffe tun, auf denen jedes simulierte musikalische Bild beruht: die *Entfernung*, die *Bildlichkeit*, die *Elemente* und die *Alterität*. Bei Gaston Bachelard deckt sich die Idee der Grundmaterie der Vorstellung mit jener ihres Urstoffs, der als *Gruppe*, *Grundlage* und *Auslöser* von Bildern definiert wird. Sie wird von dem französischen Philosophen durch die Fähigkeit ihres Wesens gekennzeichnet, sich sogar in kontrastierenden, widersprüchlichen Darstellungsweisen zu äußern: "... ein Stoff, dem die Einbildungskraft keine Zweideutigkeit verleihen kann, eignet sich nicht für die psychologische Rolle des Urstoffs."<sup>10</sup> Um das Klang-Bild als Simulation zu verstehen, ist die Unterscheidung zwischen dem *Grundstoff* und dem *Urstoff* der Vorstellung, die in anderem Zusammenhang wichtig ist, nicht relevant. Weil der Urstoff nichts über die Qualität des vorgetäuschten Klang-Bildes besagt, sondern nur über seinen Ursprung. Dieser aber interessiert bei der Simulation nur in dem Maße, in dem er einen Vermittler zur Verfügung stellt und durch diesen einen hochwertigen Stil des Bildes. Deshalb ziehe ich es vor, die großen Wirkungsbereiche der musikalischen Täuschung *Grundstoffe* zu nennen.

Obwohl die vier Grundstoffe sich ständig miteinander verbinden und dabei verschiedene imaginäre Kombinationen entstehen, werden sie in vorliegender Arbeit gesondert behandelt. Mit der Absicht, unseren Ausführungen mehr Klarheit zu verleihen, haben wir es vorgezogen, die Darstellung unserer Forschungsergebnisse zu vereinfachen. Wir hoffen, dabei nicht zu weit gegangen zu sein, denn wir haben uns trotz der beachtlichen Menge an mitzuteilenden Informationen bei der Darstellung der Schlußfolgerungen auf eine schematische Formel festgelegt, die sich von vornherein auf das Wesentliche beschränkt. Schließlich muß doch gesagt werden, daß diese erste theoretische Untersuchung des Gegenstandes keinen Anspruch auf eine erschöpfende Darstellung erhebt, denn bekanntlich ist es unsinnig, im schöpferischen Bereich von so etwas zu sprechen.

### **3. Grundstoffe der Vorstellung**

#### **3.1. Die Entfernung**

Die ganze Dialektik der Simulation der Entfernung mit den so oft verwendeten Spielarten der Ferne, der fortschreitenden Entfernung, der



Annäherung beruht auf folgendem Komplex von Analogien: Aus Erfahrung wissen wir, daß jede Geräuschquelle, die sich vom Hörer in einer gewissen Entfernung befindet, umso schwächer wahrgenommen wird, je weiter sie sich vom Wahrnehmungsort befindet. Es wird dann die Verbindung zwischen der räumlichen Wahrnehmung der Distanz, die in ihrem Wesen visuell ist, mit dem Effekt hergestellt, den die Entfernung bei jedem auditiven Signal auslöst, nämlich mit der Verringerung der Lautstärke. Diese Erfahrung verwandelt sich zum Zeichen der Wirkung von Entfernung. Übrigens gibt das natürliche Phänomen des Echos diese Erfahrung der Entfernung, des Verlöschens sehr genau wieder und bestätigt sie. Es entsteht eine Verbindung zwischen der Entfernung und der Lautstärke, die bei verschiedenen musikalischen Bildern genutzt werden kann. Aber die Entfernung bezieht sich nicht nur auf eine einzige Perspektive. Das musikalische Bild der Entfernung hält auch den "Ton" der Entfernung fest, den von ihr ausgelösten seelischen Zustand. Denn dieser kann in unzähligen Arten beschrieben werden, je nach dem Vermittler, den wir als Bedeutungsträger wählen: Es gibt eine deskriptive Ferne wie in den Echos der Konzerte von Vivaldi und Corelli, in denen man sich die Ferne filmartig vorstellen kann – ein Filmbild ist nahe, das nächste weit –, eine nostalgische Ferne wie in den postumen Klavier-sonaten von Schubert oder in den langsamen Sätzen der Sinfonien von Mahler, eine bedrohliche, kriegerische Ferne, die ebenfalls in Mahlers Sinfonien vorkommt, eine an das Faschingstreiben erinnernde Ferne wie in *Petruschka (La Settimana grassa)* von Strawinsky oder eine ungewisse, nebelige Ferne wie in *Lontano* von Ligeti.

### 3.1.1. Das Simulieren der Entfernung

Es gibt zwei Möglichkeiten, die Entfernung klanglich darzustellen: als *Stillstand* und als *Bewegung*.

Die *Entfernung als Stillstand* ist durch Reglosigkeit gekennzeichnet und verwendet als Vermittler das sich von der natürlichen Erscheinung des Echos ableitende komplementäre Paar *hier – dort (hic et ibi)*, das somit zum Zeichen eines räumlichen Gedankens in der Musik wird. Ebenso geschieht die Wahrnehmung der Entfernung als Stillstand *plötzlich*; sie wird als sofortiger Übergang von Nähe zu Ferne empfunden. Die Technik der Abstufung der Lautstärke in der Musik der Renaissance oder des Barock hat ihren Ursprung in der Simulation von *hier* und *dort* als Darstellungsmöglichkeit des Echos; sie wird demnach als *plötzlich* empfunden. Ein Vermittler der Simulation von Entfernung als Stillstand ist auch das komplementäre Paar von Jankélévitch *proximité* und *lontanité*.<sup>11</sup> Der

Unterschied zwischen dem Vermittler *hic-ibi* und *proximité-lontanéité* hängt von der subjektiven Einstellung des Rezipienten ab: Bei *hic-ibi* empfindet er sich als außenstehend, während *proximité-lontanéité* zu seinem Inneren gehört. *Hic-ibi* ist die Entfernung zwischen einem *begrifflichen*, gedachten "Hier" und "Dort"; *proximité-lontanéité* die Entfernung zwischen einer *gefühlten* "Nähe" und "Ferne". Das erste Paar ist eine vernunftmäßige Feststellung, das zweite eine Gefühlsregung, eine Hoffnung. Die Entfernung als Stillstand kann somit sowohl als *Gemütszustand* in der Form des Vermittlers *hic-ibi* simuliert werden, als auch als *innere Kraft*, als *proximité-lontanéité*. Als Beispiel für die letztgenannte Art der Simulation sei wieder an die schon zitierten gedämpften Hornsignale erinnert, die Mahler in der *V. Sinfonie* (im mittleren Teil des *Scherzo*) verwendet und an die geheimnisvolle Ferne, in die Ligeti sein *Lontano* oder Nono den *Coro lontanissimo* aus der szenischen Aktion *Prometeo* versetzt.

Die *Entfernung als Bewegung* führt zwischen den vermittelnden Paaren einen Ablauf ein: Von *hic* zu *ibi* und umgekehrt oder von *proximité* zu *lontanéité* und umgekehrt tritt ein allmählicher Wandel ein. Im Unterschied zur Entfernung als Stillstand, die durch *Zustände* und *Kräfte* simuliert wird, geschieht die Simulation bei der Entfernung als Bewegung durch *Prozesse*. Diese Prozesse, die *Entfernung* und die *Annäherung*, tragen zum Übergang von hier zu dort, von Nähe zu Ferne bei. Die Substanz dieses Übergangs offenbart sich im Laufe der Zeit, sie benötigt Zeit, sie zeigt sich also nicht plötzlich, sondern fortschreitend, stufenweise. Der Vermittler zwischen der tatsächlichen fortschreitenden Entfernung und der musikalischen Simulation ist erneut ein Begriffspaar: das *Erscheinen* und *Verschwinden*, die in dieser Arbeit immer einen allmählichen Prozeß bezeichnen. Die Art der klanglichen Umsetzung dieses Paares kann verschieden sein (als Steigerung oder Verminderung der Lautstärke, als Akkumulation oder Auflösung von Dichte, als ansteigende oder absteigende Intonation usw.), sie setzt jedoch eine sich entwickelnde Sicht auf die Problematik der musikalischen Simulation der Entfernung als Bewegung voraus.

Die Einbildungskraft des Komponisten kann mit dem Paar *Erscheinen-Verschwinden* unterschiedlich umgehen: Sie kann es als solches belassen, wie in *Bydlo* aus den *Bildern einer Ausstellung* von Mussorgski (das Bild des polnischen Ochsenwagens nähert sich, gelangt vor den Hörer und entfernt sich dann) oder in *Le Grand Macabre* von Ligeti (die Verwendung des Doppler-Effekts); sie kann das Paar aber auch trennen und nur einen Begriff des Binoms simulieren, einerseits das *Erscheinen*, wie am Anfang

der Oper *Rheingold* von Wagner, andererseits das *Verschwinden*, das so anschaulich in der Abschieds-Sinfonie von Haydn oder so desolat in der *Lyrischen Suite* von Berg simuliert wird; als letzte mögliche Kombination kann die Imagination die Folge der Begriffe tauschen, um das Binom *Verschwinden-Erscheinen* zu erhalten, das meisterhaft in der Es-Dur-Klaviersonate op. 81a *Das Lebewohl ...* von Beethoven oder in der Dialektik der Abschnitte der choreographischen Dichtung *La Valse* von Ravel behandelt wird.

### 3.1.2. Poetische Bezüge der simulierten Entfernung

Wann wird in einem Musikwerk das *Erscheinen*, wann das *Verschwinden* verwendet? Wann verwendet man *ibi* und wann *hic*? Wann *proximité*, wann *lontanité*? Es ist offensichtlich, daß auf diese Art von Fragen nicht geantwortet werden kann. Es sind ganz einfach falsche Fragen. Warum habe ich sie dann gestellt? Weil sie ein Problem aufdecken, das aufmerksam erforscht werden muß, das aber nicht korrekt angegangen wurde: *das Problem des Ethos*, das die Bilder ausstrahlen, die Entfernung simulieren. Schon aus den Beispielen ging hervor, daß vor allem das *Verschwinden*, also die allmähliche Entfernung, hauptsächlich am Ende der Werke oder ihrer Sätze vorkommt. Auf diese Feststellung folgt die Frage, ob nicht vielleicht etwas vom Wesen des *Verschwindens* dieses zum *bevorzugten Schlußbild*, zur abschließenden rhetorischen Figur (der musikalischen Bildvorstellung) bestimmt, und wenn das so ist, was ist es dann? Kann ebenso das *Erscheinen* als bevorzugtes rhetorisches Bild für den Anfang des Stückes oder eines Abschnitts aufgefaßt werden?

Der Schlüssel für die Antworten auf diese Fragen ist das *Ethos*, und unter *Ethos* verstehen wir hier den *Gefühlsgehalt* eines Bildes, seine *emotionale Wertigkeit*. Das *Ethos* bestimmt die Verwendungsart des Bildes. Der Vermittler schlägt der Imagination einen Berührungspunkt zwischen Wirklichkeit und Simulation vor. Dieser Punkt muß jedoch interpretiert werden, und nach der Interpretation erhält der Vermittler ein bestimmtes *Ethos*. Das *Ethos* ist demnach *die Resultante zwischen der immanenten Bedeutung des Vermittlers* (der übliche Sinn mit seinen rationalen und emotionalen Implikationen) *und der zusätzlichen Bedeutung, die der Komponist ihm* – durch seine eigene Erfahrung – *verleiht*. Anders ausgedrückt, das Klang-Bild des *Verschwindens* besitzt ein *Ethos*, das ihm einerseits vom semantischen Feld des Begriffs vom *Verschwinden* (mit Anstößen sowohl auf der Verstandes- als auch auf der Gefühlsebene) verliehen wird, andererseits von der Färbung, die die Persönlichkeit des

Komponisten in den Bereich der Darstellung einbringt. In diesem Sinne kann eine analytische Untersuchung nur teilweise auf die sichtbare "Fläche" des Ethos, und zwar auf immanente die Bedeutung, hinweisen. Die zusätzliche Bedeutung kann selbstverständlich nicht den Gegenstand einer sachlichen wissenschaftlichen Arbeit abgeben.

Wir nehmen die Entfernung nur im Verhältnis zu etwas anderem wahr, indem wir uns auf etwas oder jemanden, der sich "anderswo" befindet, beziehen. Sind wir in diese Beziehung gefühlsmäßig impliziert, werden wir die Entfernung als Trennung, als Bedrückung empfinden, und daraus entsteht das nostalgische, melancholische Ethos der Klang-Bilder, das von Jankélévitch in *L'irréversible et la nostalgie* so schön definiert wird: als Wunsch, sich dort zu befinden, wo man nicht mehr sein kann. Das vermittelt das Binom *proximité – lontanité*. Die Ferne wird als Verlust, als Entsagung empfunden, und gerade dieses Unvermögen des Wesens eröffnet der Einbildungskraft die unwillkürliche Verbindung zum Gedanken des Endes, des Todes. Als Ausdruck des rumänischen *dor*, der deutschen Sehnsucht oder der spanischen *soledad* – Begriffe, die gerade wegen ihrer poetisch-musikalischen Komponente nicht übersetzt werden können – ist *lontanité* nur als Gegensatz zu *proximité* vorstellbar, zwischen denen übrigens eine ständige gefühlsmäßige Verbindung besteht. Beide sind eine *Einheit*, die zerstört wurde, sie sind Hälften des gleichen Wesens, Bilder, die ihren Sinn nur zusammen erhalten. *Lontanité* regt den musikalischen Verlauf durch den Bezug zur erinnerten Zeit an und ordnet ihn in Ebenen: Es erscheinen verschiedene Zeitebenen (Gegenwart – Vergangenheit, Handlung – Betrachtung) und räumliche Ebenen (Nähe – Ferne, Sichtbares – Unsichtbares). Innerhalb einer imaginären Syntax des musikalischen Verlaufs kann die Aussage<sup>12</sup> *proximité – lontanité* theoretisch in jedem Augenblick des musikalischen Geschehens auftauchen und ihr kann jede andere Aussage folgen, vorausgesetzt, daß diese letzte Aussage wieder dem *proximité*-Bereich angehört und somit zu den ursprünglichen Kennzeichen des Verlaufs zurückkehrt. In diesem Sinne ist die Simulation der Ferne ein Interludium, eine Zäsur, eine diskursive Klammer, ein Blick in einen anderen Definitionsbereich, eine andere Welt.

Falls die Beziehung zu dem entfernten Bezugspunkt keine gefühlsmäßige, sondern nur eine rationale Komponente wie bei dem Binom *hic – ibi* enthält, kann das Ethos ganz anders definiert werden. Wenn mich das, was in der Ferne ist, nichts angeht, bleibt meine Beziehung dazu eine rein äußerliche, es handelt sich um eine Feststellung. Was sich dort befindet, geht mir nicht "nahe", wie das im *lontanité*-Fall geschieht,

es ist mir fremd. Eigentlich sind "hier" und "dort" undurchdringlich, zwischen ihnen gibt es keine Verbindung, sie sind getrennt und schließen sich sogar aus. Obwohl sie die gleiche Beschaffenheit haben können, wie bei dem schon erwähnten Echo in der barocken Musik – dasselbe Musikfragment wird mit unterschiedlicher Lautstärke wiederholt – bleiben sie sich gefühlsmäßig total fremd und beschränken sich darauf, die räumliche Entfernung zu simulieren. Die zeitliche Entfernung ist hier nicht vorhanden, denn die Erinnerungen werden nicht heraufbeschworen, sie bleiben verschlossen. Als Aussage kann *hic – ibi* wo immer während des Verlaufs erscheinen, und es folgt ihr wie bei *proximité – lontanéité* immer eine Aussage, die zu *hic* zurückkehrt.

Schließlich stellt das letzte Vermittlerpaar der simulierten Entfernung, das *Erscheinen – Verschwinden*, den Prozeß der inneren Problematik der Entfernung dar. Gleich von Anfang an muß gesagt werden, daß der prozeßhafte Charakter, der Entwicklungsgedanke das Paar *Erscheinen – Verschwinden* in die Gefühlsebene *proximité – lontanéité* weist. Gehörte beim *Ethos* des letzteren das Unvermögen der Kommunikation zwischen *Nähe* und *Ferne* zu seinen Wesensmerkmalen, macht das *Erscheinen – Verschwinden* die Wandlung von einem zum anderen möglich, und das in beide Richtungen. Diese Tatsache ist nicht zu vernachlässigen, denn sie beeinflusst die Gefühlsebene, das *Ethos* erheblich. Ein wichtiges Merkmal des Binoms *Erscheinen – Verschwinden* ist, wie schon gesagt, der *prozeßhafte Charakter*.<sup>13</sup> Die Prozeßhaftigkeit beeinflusst in diesem Fall das *Ethos* je nach unserer Sicht auf die Einzelteile des Binoms: Es kommt darauf an, ob wir sie einzeln oder zusammen betrachten. So unterscheidet sich das *Ethos* des *Erscheinens* (taghell, um beim Begriff von G. Durand zu bleiben) von jenem des *Verschwindens* (nächtlich), und beide unterscheiden sich wesentlich vom *Ethos* des *Erscheinens – Verschwindens* (taghell – nächtlich) oder von jenem des *Verschwindens – Erscheinens* (nächtlich – taghell). Befinden wir uns durch *proximité – lontanéité* in einer imaginären Zeit, in welcher die Ferne bereits vergangen war, in der die Entfernung von etwas oder von jemandem schon eine Tatsache war, so geschieht diese Entfernung durch das *Erscheinen – Verschwinden* unmittelbar in der Gegenwart. Wir sind somit in den Prozeß der Entfernung oder Annäherung einbezogen, wir befinden uns im Inneren der Handlung, wir empfinden den Verlust (Entfernung) oder den Gewinn (Erscheinen) intensiv, mit der Hoffnung und spannenden Erwartung des folgenden Augenblicks. Nicht eine melancholische oder konstatierende Haltung charakterisiert diese Klang-Bilder, sondern die Intensität des

Empfindens und der gefühlsmäßigen Anteilnahme. Als Aussage im musikalischen Verlauf wird das *Erscheinen* gewöhnlich für den Anfang von Stücken oder Abschnitten bevorzugt (*Das Meer* von Debussy, *Bolero* von Ravel, der fulminante Einsatz der Pauke im ersten Takt des *Konzerts für Klavier und Orchester* von Grieg, der erste Satz der *VII. Sinfonie* von Schostakowitsch, *Lontano* von Ligeti), während das *Verschwinden* im klanglichen Schlußbild anzutreffen ist (die *IX. Sinfonie* von Mahler, *Pelleas und Melisande* von Debussy, der letzte Satz des *Streichquartetts Nr. 2* von Ligeti, *Sterne* von Kurtág, *Ison II* von Niculescu, das Finale der *V. Sinfonie* von Vieru, *Motto-Studien* des Verfassers dieser Arbeit). Was die Aussage anbelangt, die den oben beschriebenen Bildern folgen könnte, sind die Dinge etwas komplexer: nach dem *Erscheinen* kann im Grunde jede Aussage folgen; nach dem *Verschwinden* aber beschränken sich die Aussagen auf drei Möglichkeiten: 1. *entweder es folgt ein Erscheinen* (der Entwicklungsgedanke wird also beibehalten); 2. *oder es folgt eine Pause* (der Zweck wäre die Möglichkeit, neue determinierende innere Entwicklungen zu schaffen, die sich zu einer neuen Vortrageebene verdichten); 3. *oder es folgt ein abrupter Bruch* (durch die Verwendung der Gewalt kommt es zum "Massaker der Determinationen"<sup>14</sup>, die vorausgegangen sind, und es besteht die Möglichkeit, *ex abrupto* im Kontext neue Determinationen zu schaffen).

### 3.1.3. Das verwendete musikalische Material

Es ist schwer, wenn nicht gar unmöglich, darüber zu theoretisieren, welches das entsprechende Material in den einzelnen Fällen ist. Ich werde mich deshalb darauf beschränken, worüber theoretisiert werden kann, und werde beim Begriff des musikalischen Materials eine Unterscheidung vornehmen, die allgemein, dafür aber höchst effizient ist. Es wird einerseits das *homogene* Material betrachtet, dessen Merkmale aus der *Gleichartigkeit* der verwendeten Techniken und Klänge hervorgehen, und andererseits das *heterogene* Material, das von der *Vielfalt* der Techniken und Klänge gekennzeichnet ist. Durch diese Unterscheidung kann man feststellen, welches das Verhältnis der bevorzugt verwendeten Materialarten bei der klanglichen Wiedergabe der vorher besprochenen Binome ist.

Für *hic – ibi* und *Erscheinen – Verschwinden* zieht man meist homogenes Material vor, während für *proximité – lontanité* sowohl homogenes als auch heterogenes Material verwendet wird. Das heißt aber nicht, daß nicht auch andere Kombinationen möglich sind.

Ich erinnere daran, daß die vorausgegangenen Feststellungen auf einer sowohl räumlich (die Tradition der westlichen Musik) als auch zeitlich (fast ausschließlich die hohe Musik der rund 800 Jahre) beschränkten Erfahrung beruhen. Man kann sich ebenso das *Erscheinen – Verschwinden* und auch *hic – ibi* aus nichthomogenem Material vorstellen. Wozu dann die bisher ausgeführte Theorie?

Die Antwort kann folgendermaßen lauten: Es wurde bisher über die *bevorzugte* Verbindung (manchmal aus der Semantik des Bildes abgeleitet, also eine *natürliche* Verbindung) zwischen einem Klang-Bild und dem musikalischen Material gesprochen. In diesem Sinne ist es vom kompositorischen und gleichzeitig vom Standpunkt der musikalischen Wahrnehmung vorzuziehen, bei der Schaffung von Effekten des plötzlichen Wechsels in der Beziehung "hier – dort", der musikalischen Verwirklichung des *Echos*, oder bei der allmählichen (fließenden) Wandlung von "Nähe – Ferne" dasselbe (homogene) musikalische Material zu verwenden. Nennen wir relativ bekannte Beispiele: die "Abstufung" in der Barockmusik, die das Echo wiedergibt, beruht auf der Verwendung des gleichen musikalischen Materials, eben um die Wahrnehmung auf die veränderte Lautstärke zu konzentrieren; desgleichen ist es logisch, daß sich bei dem Prozeß *Erscheinen* und *Verschwinden* der langsame oder rasche Wandel von *hic* zu *ibi* auf das gleiche Tonmaterial stützt, das sich *verdichtet* (beim Erscheinen) oder das *verklingt* (beim Verschwinden). Deshalb sind die bevorzugten Verfahren der meisten Komponisten, die dieses Bild benutzt haben, vor allem wenn es sich über einen größeren Zeitraum spannt, das *Ostinato* (sowohl bei der Verdichtung als auch beim Verklingen) und das *Fugato* (nur bei der Verdichtung). Es muß hier auch bemerkt werden, daß die *Verringerung der Lautstärke* beim *Verklingen* und ihre *Verstärkung* bei der *Verdichtung* mit den vorher genannten Verfahren zusammengehen. Diese Kompositionstechniken haben in der Geschichte der westlichen Musik Hervorragendes hervorgebracht: das *Erscheinen* im *Bolero* von Ravel oder im zweiten Satz der *I. Sinfonie* von Mahler (*Meister Jakob* in Moll-Tonart) und das *Verschwinden* im Finale der *IX. Sinfonie* von Mahler oder bei Debussys "Regenfällen"<sup>15</sup> (*Jardins sous la pluie* für Klavier, *Pour remercier à la pluie du matin* für Klavier vierhändig), die Streichquartette von Kurtäg oder Gubaidulina, wobei bei letzteren diese Verfahren mit einer allmählichen *Aufhellung* kombiniert sind. Gewiß kann man sich barocke "Abstufungen" oder das *Erscheinen – Verschwinden* auch mit heterogenem Material vorstellen, nur kommt es dann zu einem anderen Effekt: die Änderung des verwendeten Materials

wird in Wechselwirkung mit dem vorher gebrauchten Material empfunden, die Wahrnehmung der simulierten Entfernung wird demnach verdeckt, sie wird von der Materialänderung überlagert.

Das nostalgische Ethos des Binoms *proximité* – *lontanéité* kann jedoch in verschiedener Art wiedergegeben werden: Es kann entweder dasselbe (homogene) Material beibehalten werden, wie in dem schon erwähnten Zwiegespräch der Hörner im *Scherzo* der *V. Sinfonie* von Mahler (das allerdings unterschiedlich gedeutet werden kann: als Spiegelbild, als Antwort, als Erinnerung), oder es kann auf verschiedene Verfahren und Klänge (heterogenes Material) zurückgegriffen werden, wie in dem ersten Akt der Oper *Traviata* von Verdi, wo das Spiel zwischen *proximité* und *lontanéité* aus ganz unterschiedlichen Klängen gesponnen wird (die Banalität der Trinklieder im Hintergrund wechselt mit dem überschäumenden melodischen Einfallsreichtum im Vordergrund).

### 3.2. Die Sichtbarkeit

Unter *Sichtbarkeit* wird hier nicht die ganze Vielfalt der sichtbaren Welt verstanden, sondern nur jener Bereich, der die Wahrnehmung der Umwelt mit Hilfe des spezifischen Sinnesorgans (des Auges) möglich macht. Dieser Bereich setzt sich aus *Licht*, *Dunkel* und *Formen* zusammen, die wir zuerst als zur sichtbaren Welt zugehörig wahrnehmen, um nachher ihre spezifischen Wesenszüge zu entdecken. Zunächst werden sie durch etwas Bestimmtes *sichtbar*, dann erst können sie *individualisiert* werden. Deshalb werden wir unter *Sichtbarkeit* den wesentlichen Rahmen verstehen, der einen sichtbaren Gegenstand überhaupt erst sichtbar werden läßt, und zwar das Licht mit all seinen Implikationen. Kann aber das Licht musikalisch simuliert werden? Und wenn das der Fall ist, wie wird das gemacht? Natürlich durch Vermittler. Der Vermittler stützt sich diesmal auf die *metaphorische Entsprechung* zwischen der klanglichen und der sichtbaren Welt. In einer vorangegangenen Fußnote habe ich den Gedanken der möglichen Übertragung einer Sinnesempfindung in eine andere (Hören in Sehen und umgekehrt) angesprochen, und zwar auf einer idealen Schwingung Skala, wobei das Fehlen jeder Schwingung das Dunkel bedeutet und die höchste Schwingungszahl das Licht (siehe Fußnote 9). Ich weiß nicht, ob so eine Erklärung ausreicht oder nicht. Sicher ist, daß der Vermittler zwischen visuell und auditiv immer im Bereich des Unmöglichen wirkt. Dieser Vermittler, eigentlich eine Metapher, hat sich in der Kulturgeschichte durchgesetzt und gelangt durch



Gewohnheit zur automatischen Anwendung. Er wurde zu einem Reflex sowohl des schöpferischen als auch des rezipierenden musikalischen Denkens und der musikalischen Vorstellung. Der Umgang mit der Zweckmäßigkeit dieses metaphorischen Vermittlers ist der persönlichen Entscheidung des Komponisten überlassen. Manche ziehen es vor, mit einem anerkannten Vermittler zu arbeiten und auf der strikt musikalischen Ebene der Bildwiedergabe erneuernd zu wirken, andere wiederum suchen einen neuen Vermittler, der selbstverständlich eine unterschiedliche Klangwelt für das gleiche Bild, das simuliert werden soll, schafft. Mit einigen Beispielen will ich das belegen. (Ich erinnere daran, daß der Anspruch auf eine erschöpfende Darstellung schon durch die Art des erforschten Gegenstandes ausgeschlossen ist).

### 3.2.1. Das Licht

Das Simulieren des Lichts als Zustand und als Kraft geschieht meist durch einige Vermittler, die entweder einzeln oder in verschiedenen Kombinationen verwendet werden: die *Reinheit*, verbunden mit dem Bild der *weißen Farbe*, der *Unbeflecktheit* und *Unschuld* (auf moralischer Ebene) wird gewöhnlich durch unisono oder die Benutzung von Oktaven, durch harmonische Klänge oder Dur-Akkorde wiedergegeben, wie im Vorspiel zu *Lohengrin* von Wagner; die *Schlichtheit*, begleitet vom Ethos der *Sparsamkeit*, die sich in einfachen, prägnanten melodischen Linien wiederfindet; die *Klarheit*, verbunden mit dem Bild des *Umrisses* und der *Form*, die in der Artikulation der musikalischen Gestik ablesbar ist; schließlich natürlich die *Höhe*, verbunden mit dem Bild des *Gipfels*, der *Spitze*, des *Zenits*, des *Himmels*<sup>16</sup>, die sich selbstverständlich in die oberen und höchsten Tonlagen begibt. Die Kombination dieser vier Vermittler ist im allgemeinen das Hauptverfahren bei der Simulation des Lichts. Außerdem sind auch andere Bilder möglich, die weitere Möglichkeiten, das Licht zu simulieren, erschließen und die sich dafür anderer musikalischer Kennwerte bedienen (zum Beispiel der Lautstärke<sup>17</sup> und der Klangfarbe<sup>18</sup>). Im folgenden werde ich zur Orientierung einige Beispiele geben, aber es könnten auch beliebig andere genannt werden: das *diffuse Licht* – vergegenwärtigt durch *pianissimo* vorgetragene diatonische Cluster in hohen Tonlagen; das *zarte Licht* – wie die Melodie der Piccolo-Flöte in *La Mer* von Debussy; das *blendende Licht* der Blechbläser am Schluß der langsamen Sätze der Bruckner-Sinfonien<sup>19</sup>, das *sprühende Licht* im Finale des ersten Satzes der *VIII. Sonate für Klavier* von Prokofjew, bei der zusätzlich auch der Vermittler der *Blitzartigkeit*<sup>20</sup>,

der *sofortigen Folge* verwendet wird, ebenso die von Verdi im letzten Akt von *Rigoletto* meisterhaft simulierten *Blitze*. Allen diesen Bildern ist jedoch der starke Vermittler der *Höhe* gemeinsam: alle befinden sich in hohen Tonlagen. Es ist interessant, sich mit der Analogie zwischen dem Licht und den hohen Tonlagen, die der europäischen musikalischen Tradition entspricht, zu befassen. Sie behandelt das Licht als Erscheinung, als materielle Beschaffenheit, als Phänomen, als Immanenz. Es gibt jedoch musikalische Traditionen, wie die buddhistische, vor allem die tibetanische, in denen das Licht als Noumenon, als unsichtbar aufgefaßt wird und das deshalb durch möglichst tiefe Töne wiedergegeben wird. Das verdeutlicht den vorwiegend kulturellen Charakter dieser Vorstellungen (der seinerseits auf die Wirkung metaphysischer Optionen zurückgeht) und der Arten der musikalischen Simulation des Lichts. Im Falle des Lichts erscheint in der Vorstellung eine neue Verbindung, die für die europäische, christliche Tradition kennzeichnend ist, und zwar zwischen dem Licht und dem *Guten* als höchstem moralischen Wert.

Das Simulieren des Lichts als *Prozeß der Erhellung*, als *Erscheinen* ähnelt im Grunde dem Prozeß *Erscheinen – Verschwinden*, der schon im Kapitel über die simulierte Entfernung behandelt wurde. Er kann nur bei Vorhandensein des komplementären Begriffs des Lichts, des Dunkels, stattfinden; und wir kommen auf ihn zurück, nachdem wir uns mit dem Dunkel befaßt haben.

### 3.2.2. Das Dunkel

Für die musikalische Wiedergabe des Dunkels als *Zustand* und *Kraft* hat die europäische Überlieferung zahlreiche Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen. Alle jedoch gehen von dem Grundbild – mit Vermittlerrolle – der *Tiefe*, des *Nadirs*, der *Hölle* aus. Es muß gesagt sein, daß auch bei dieser Art der Simulation von den musikalischen Merkmalen vor allem die *Intonation* eine wesentliche Rolle spielt, diesmal jedoch mit anderen Vorzeichen. Die tiefe Tonlage bildet den Bezugspunkt der Simulation.<sup>21</sup> Das Dunkel ist demnach "the bad guy" der Vorstellung. Musikalisch kann es in unzähligen Arten dargestellt werden. Das Hauptproblem besteht hier demnach nicht in der Entdeckung und Nennung der Vermittler, denn diese können leicht durch die Antonyme der Eigenschaften des Lichts (Reinheit – Unreinheit, Schlichtheit – undurchdringliche Kompliziertheit, Klarheit – Unklarheit, Höhe – Abgrund) gefunden werden, sondern in der Festlegung allgemeiner Verfahren, das Dunkel darzustellen. Diese allgemeinen Möglichkeiten beziehen sich einerseits auf das *ruhige Dunkel*, auf das *Dunkel als Zustand*, andererseits auf das *unruhige Dunkel*, auf

das *Dunkel als Kraft*. Sie können durch das *Tempo* voneinander abgegrenzt werden: das *ruhige Dunkel* spiegelt sich in einem langsamen, das *unruhige Dunkel* in einem raschen Tempo. Weitere Merkmale der beiden allgemeinen Möglichkeiten, Dunkel zu simulieren, ergeben sich, wenn man weitere Kennwerte in Betracht zieht: die *Lautstärke*, die aufgrund der Vermittler *hic – ibi* oder *proximité – lontanéité* zur räumlichen Festlegung beiträgt (und das unmittelbar – hier – anwesende Dunkel oder das künftige – dortige – Dunkel andeutet), die *Klangfarbe*, die das unaussprechliche Wesen des *Dunkels* nachvollziehbar macht (umhüllend, kalt, ätzend, gewaltig, drohend usw.)

### 3.2.3. Prozesse der Erhellung und Verdunkelung

Wie für den Fall der *Annäherung* und der *Entfernung* kann man auch für die Prozesse der *Erhellung* und der *Verdunkelung* als Vermittler das *Erscheinen – Verschwinden* wählen. Die *Bewegung* bestimmt eine allmähliche Modulation von einem Zustand zum anderen, je nach der Entwicklung vom *Dunkel zum Licht* oder vom *Licht zum Dunkel*. Der musikalische Ablauf führt im ersten Fall zu *Erhabenheit*, die Erhellung wird als *Befreiung* empfunden, im zweiten Fall verläuft sie in Richtung *Tragik*, die Verdunkelung wird als *Fesselung* betrachtet. Der Übergang von einem zum anderen Zustand wird kompositorisch durch eine allmähliche Verlagerung des Schwerpunkts in dem Binom *Erscheinen – Verschwinden* gelöst. Wenn bei der Simulation der Entfernung das Erscheinen und Verschwinden als Annäherung und Entfernung im Verhältnis zu einem Fixpunkt, an dem die Wahrnehmung des Hörers erfolgt, aufgefaßt wurde, bezieht sich die Simulation der Sichtbarkeit auf einen anderen Sinn des Binoms. Das Erscheinen und Verschwinden sind hier komplementär und gleichzeitig – das Erscheinen des Lichts heißt gleichzeitig das Verschwinden des Dunkels und umgekehrt – und sie beziehen sich nicht auf einen äußeren Bezugspunkt. Sie können also als unterschiedliche Entwicklungsstadien im Ablauf eines Prozesses, einer unmerklichen Bewegung zwischen Licht und Dunkel aufgefaßt werden. Das Erscheinen und Verschwinden bedeutet nicht mehr Annäherung und Entfernung, sondern sowohl Steigen als auch Sinken, die ähnlich wie die Arme einer Waage miteinander verbunden sind.

### 3.2.4. Schatten, Helldunkel, Halbdunkel

Verschiedene Verbindungen zwischen Licht und Dunkel finden wir in der zeitgenössischen Musik eher bei den Titeln als im Bereich der

musikalischen Bilder: *Der Schatten* von York Höller, *Im Halbdunkel* von Sylvia Fómína. Eigentlich wurde die Verflechtung der Bilder von Licht und Dunkel in der Musik noch nicht ergründet, es wurden also nicht spezifische Verfahren für die Simulation von Schatten, Helldunkel oder Halbdunkel ausgemacht. Die wesentlichen Unterschiede zwischen ihnen müssen musikalisch noch erfunden werden, wahrscheinlich auch durch eine (stets metaphorische) Analogie zur Malerei.

### 3.2.5. Die Farben

Bei der Darstellung der Farbe, des *lumen opacatum* – dunkles Licht, wie A. Kirchner es nannte; der Ausdruck wurde später von Goethe in der *Farbenlehre*<sup>22</sup> übernommen – besteht bereits eine Tradition in der Musik. Obwohl Goethe sich scheinbar nicht für einen Bezug zwischen Farbe und Tönen ausspricht, hat die romantische und später die impressionistische Ästhetik darin eine grundlegende Fragestellung gesehen. Die Spannweite der Musikbeispiele könnte ganze Bände füllen: von der farbigen Wahrnehmung der Tonalität bei Rimski-Korsakow, die sich bei Debussys Kolorit steigert, um in der Synästhesie Messiaens<sup>23</sup> zu gipfeln, bis zu den synkretistischen Visionen von Skrjabin von den seltsamen Entsprechungen zwischen den Farbwerten und den Tonintervallen bei J. M. Hauer, A. Laszlo oder I. Wyschnegradsky<sup>24</sup> bis zu den Experimenten, Musikinstrumente zu bauen, die Farben in Klänge verwandeln (wie das optophonische Klavier von Raoul Hausmann und Wladimir Baranoff-Rossiné<sup>25</sup>, wahrscheinlich die wichtigste Inspirationsquelle für das von Boris Vian in *L'écume des jours* erdachte berühmte *Piano cocktail*, ein imaginäres Instrument, das verschiedene Melodien in unterschiedliche Geschmäcker von Getränken transponiert, die wie ein *Cocktail* gemixt werden). Ich werde mich hier nicht weiter mit den verschiedenen Varianten der Wiedergabe von Farben in der Musik beschäftigen. Obwohl sie wahrgenommen werden – man spricht von der Farbe einer Musik oder eines Musikfragments – kommen diese nicht getrennt vor, sondern eher vermischt und verschwommen.<sup>26</sup> Das Mißverständnis liegt jedoch viel tiefer: "Farbe" bezeichnet man in der Musik gleichzeitig mehrere Wirklichkeiten, der Begriff der Farbe bezeichnet nämlich verschiedene "Örtlichkeiten". Versuchen wir, sie zu unterscheiden, um dann zum Problem der Sichtbarkeit der Farbe zurückzukommen:

1. Die Farbe ist eine Eigenschaft des Tons, die allgemein unter der Bezeichnung "Klangfarbe" bekannt ist. Man spricht in diesem Sinn von

der Farbe eines Instruments oder einer Stimme, einer Orchesterpartie, eines Orchesters, eines Ensembles.

2. Die Farbe kennzeichnet gleichzeitig die Folge von Akkorden. Messiaen spricht sogar von "farbigen Harmonien", die er in seinem eigenen Kompositionssystem genau definiert. Messiaen glaubte übrigens an die Möglichkeit, die "Farbe" des Vogelgesangs nicht durch die Orchestration, sondern durch eine korrekte Harmonisierung wiedergeben, simulieren zu können. Daraus ergibt sich die Schlußfolgerung, daß die Klangfarbe ein Problem der Harmonie ist. In diesem Sinne denkt Messiaen gleich wie Wittgenstein, der sich die Möglichkeit der Existenz einer Harmonielehre der Farben nach dem Muster der musikalischen Harmonie vorstellt: "Gäbe es eine Harmonielehre der Farben, so würde sie etwa mit einer Einteilung der Farben in Gruppen anfangen und gewisse Mischungen oder Nachbarschaften verbieten, andere erlauben. Und sie würde, wie die Harmonielehre, ihre Regeln nicht begründen."<sup>27</sup>

3. Die Farbe ist das In-bild einer Klangwelt, demnach ein hochwertiges Ergebnis des Zusammenspiels aller Klangelemente.

Die sichtbare Farbe gibt es demnach in der Musik nicht. Rot, Blau, Gelb, Weiß, Schwarz, Grün, Violett bestehen nur metaphorisch und subjektiv auf den verschiedenen Ebenen des musikalischen Ablaufs. Sie können von den Komponisten in individueller Weise eingeführt und subjektiv, aufgrund eines *ad hoc* eingesetzten Analogiesystems angewendet werden, das auf einer individuellen Wahrnehmung beruht. Mit anderen Worten, es gibt keine einheitliche Auffassung der Analogie zwischen der sichtbaren und der hörbaren Farbe. Meist weisen die Begriffe ganz andere Wirklichkeiten, als die beabsichtigten.

Eigentlich kann die Musik die Farbe nur als *lumen opacatum* wiedergeben. Den Unterschied, den Wittgenstein an einer Stelle zwischen dunkel und schwärzlich macht ("dunkel und schwärzlich sind nicht der gleiche Begriff"<sup>28</sup>) kann auf die Musik nicht angewendet werden, weil die klanglich simulierten Farben nichts anderes sind, als Zustände im Prozeß der Erhellung und Verdunkelung. Es können also verschiedene Stufen der Helligkeit oder Verdunkelung bestimmter Farben angedeutet werden, ihre Bestimmung entspricht aber keinem objektiven musikalischen Kriterium, sondern es handelt sich um Betrachtungen über subjektive Eindrücke, die

zur Definition erhoben werden. Obwohl der Begriff der absoluten Farbe selbst im visuellen Bereich diskutabel ist (was ist schon das absolute Rot?), ist der Versuch, diese aufgrund einer begrifflichen Annäherung zu definieren, trotzdem gerechtfertigt. In der Musik gibt es keine Rechtfertigung für die Verbindung zwischen der sichtbaren und der musikalischen Farbe, weil bei der letzteren das Umfeld für die Wiedergabe des Wesens der sichtbaren Farbe ungeeignet ist. Vielleicht haben gerade deshalb verschiedene Komponisten das Bedürfnis gespürt, die musikalische Farbe durch eine sichtbare und umgekehrt ausdrücklich zu verbinden (Debussy, Skrjabin, Stockhausen). Es ist auch interessant, daß viele von den Musikwerken, die sich im Titel auf die Welt der Farben beziehen, sich darauf beschränken, einen Bezug zur Idee der Farbe im allgemeinen auszudrücken und sich nicht auf eine bestimmte Farbe beziehen<sup>29</sup>: zum Beispiel *Couleurs de la Cité Céleste* von Messiaen.

Die Grundlage, auf der in der Musik Farbe simuliert werden kann, ist demnach das Spiel zwischen Hell und Dunkel und nicht sich unwillkürlich ergebende Entsprechungen. Die Verbindung von Hell und Dunkel in besonders feinsinnigen Kombinationen bietet die Möglichkeit, die Farbe ideell und materiell darzustellen. In diesem Fall simuliert die hörbare nicht die sichtbare Farbe, sondern sie vergegenwärtigt in anderer Weise die Farbe als Idee. Wittgenstein drückt das glänzend aus: "Man wird sich also fragen müssen: Wie sähe es aus, wenn Menschen Farben kennten, die auch unsre Normalsichtigen nicht kennen? Diese Frage wird sich im allgemeinen nicht eindeutig beantworten lassen. Denn es ist nicht ohne weiteres klar, daß wir von solchen Abnormen sagen müssen, sie kennten andere Farben. Es gibt ja kein allgemein anerkanntes Kriterium dafür, was eine Farbe sei, es sei denn, daß es eine unsrer Farben ist. Und doch ließen sich Umstände denken, unter welchen wir sagen würden, 'Diese Leute sehen außer den unsern noch andere Farben'"<sup>30</sup>. Tatsächlich, die Komponisten "sehen" andere Farben als die Maler, oder eher sie "hören" Farben, wenn sie aber Farben der Malerei zu simulieren versuchen, tun sie nichts anderes, als beabsichtigte Verbindungen zwischen der einen und der anderen Farbenart anzudeuten, diese Verbindungen aber bleiben unvermeidlich künstlich und fragwürdig.

Im folgenden werde ich mich darauf beschränken, die unterschiedlichen Möglichkeiten zu nennen, wie die *Elemente* und die *Alterität* simuliert werden können, ohne auf Einzelheiten einzugehen. Trotzdem will ich auf Richtungen und Probleme hinweisen, welche die Forschung weiterhin beschäftigen sollten.

### 3.3. Die Elemente

Wenn es keine Möglichkeit gibt, die Farben wirklich “zu hören”, kann man nicht dasselbe von den *Naturelementen* behaupten. Das Plätschern des Wasser, das Pfeifen des Windes, das Beben der Erde, das Knistern des Feuers – um nur einige Gemeinplätze aufzuzählen – sind durch charakteristische akustische Erscheinungen, begleitet. Es gibt also für jedes *Element* bereits einen fest umrissenen definitiven Bereich der akustischen Begleiterscheinungen, welche die Voraussetzung für ihre musikalische Simulation schaffen.

Die bisherigen Untersuchungen galten der musikalischen Simulation nichtakustischer Phänomene. Sie haben an sich keine akustische Wesensart (das Licht, das Dunkel, die Farben), konnten aber den Klang *von außen* beeinflussen (der Fall der Entfernung: sie selbst hat keinen Klang, sondern sie beeinflusst den Klang, sobald sie eintritt). Das wurde durch die Entscheidung für einen Vermittler deutlich, der im wesentlichen eine fiktive Ähnlichkeit zwischen der simulierten Wirklichkeit und der eigentlichen Simulation erfaßte.

Bei den *Elementen* wird der Vermittler von bestimmten reellen Tatsachen abhängig sein: vom akustischen Erscheinungsbild der Elemente. Ob das Simulieren des Elements nun durch Beschreibung, Kommentar oder Transfiguration geschieht – ich habe damit drei mögliche Stufen der Simulation genannt, von der *programmatischen Imitation* bis zur Wiedergabe des *metaphysischen Pathos*<sup>31</sup> des Elements – es wird diesmal nicht auf einer fiktiven Grundlage verwirklicht werden können. Der Vermittler wird also von einem bestimmten akustischen Bild, das dem Element eigen ist, determiniert. Diese Determination bedeutet jedoch nicht, daß sich der Vermittler nur strikt im Rahmen des charakteristischen akustischen Bildes des Elements bewegen darf. Dieses dient nur als Bezugspunkt zur Orientierung und setzen Vermittler in die richtige Perspektive. Die Entwicklung des Vermittlers ist in diesem Fall genötigt, sich nach der Verbindung zwischen Bild und Klang zu richten. Die Simulation unterliegt also einer Kontrolle.

#### 3.3.1. Das Wasser

Das Element *Wasser* kann auf zwei Arten simuliert werden: Entweder es werden die Eigenschaften des Wassers im allgemeinen simuliert oder seine bestimmten Erscheinungsformen (das Meer, der Fluß, der Regen usw.), wodurch wiederum neue unterschiedliche Qualitäten

hervorgehoben und andere verdeckt werden. Der am häufigsten verwendete Vermittler – *das Fließen* – richtet sich also nach den Eigenschaften des Wassers und nach seinen Erscheinungsformen, während die Entschlüsselung des Wesens der Simulation aufgrund des Titels des Stückes geschieht, obwohl das manchmal nicht ganz legitim ist. Händels *Wassermusik* hat zum Beispiel sehr wenig mit der eigentlichen Simulation des Wassers zu tun, es ist nur ein zufälliger Titel (die Musik wurde zur Begleitung von Wasserspielen komponiert), während im Gegensatz dazu bei Cage derselbe Titel das unmittelbare Erscheinen des akustischen Bildes des Wassers im Konzertsaal voraussetzt. Bei Cages *Water Music* geht es nicht mehr um Simulation, denn die Existenz des Wassers wird in keiner Art simuliert, sondern sie ist unmittelbar, konkret im Stück vorgesehen.

Bei den materiellen Erscheinungsformen des Elements Wasser können einige bevorzugte *Topoi* der musikalischen Simulation genannt werden: das Meer (*La Mer* von Debussy), der Fluß (*An der schönen blauen Donau* von Johann Strauß und die sinfonische Dichtung *Die Moldau* von Smetana), der Regen (Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* von Rossini, *Jardins sur la pluie* von Debussy oder sogar die naturalistische Simulation, die das *rain-maker* genannte Instrument hervorbringt), der Brunnen (*Der Brunnen der Arethusa* von Szymanowsky), Wasserspiele (*Jeux d'eau* von Ravel oder *Die Wasserspiele der Villa d'Este* von Liszt), der Wasserfall (*Des canyons aux étoiles* von Messiaen).

### 3.3.2. Die Luft

Es gibt zwei Möglichkeiten, die *Luft* musikalisch zu erfassen, und damit auch zwei Möglichkeiten, sie zu simulieren: im *Stillstand* und in *Bewegung*. Die Vermittler, durch die (im allgemeinen) vorwiegend die stillstehende Luft simuliert wird, sind *Schwereelosigkeit*, *Schweben*, *Geistigkeit* (*Atmosphères* von Ligeti veranschaulichen dieses Bild der Verdichtung und Verdünnung der Luft), während die Luft in Bewegung, mit dem Bild des *Windes* als Prototyp, vor allem durch die Vermittler der *plötzlichen Steigerung und des Abklingens, des Wirbels, der Verzerrung, des Flugs* (*Eine Alpensymphonie* von Richard Strauss, *Der Flug des Käfers* von N. Rimski-Korsakow) simuliert wird. Das auf diesen Vermittlern gründende musikalische Ergebnis ist durch bestimmte klangliche Eigenheiten gekennzeichnet: die Reglosigkeit wird vorwiegend durch vertikale Klangstrukturen simuliert (Akkorde, Intervalle oder auch einfach Doppeltöne während des ganzen Fragments) und durch langsame Wechsel



untereinander (langsame, harmonische Rhythmen), durch hohe Töne der Flöten und eine neutralen Melodieführung, ohne große und häufige Sprünge; Bewegung wird durch chromatische oder diatonische (oder kombinierte), aufsteigende – absteigende Tonleitern simuliert, begleitet von *crescendo* – *decrescendo*, was ungefähr einer musikalischen Stilisierung der akustischen Wirkung des Windes gleichkommt (instrumental durch die *Windmaschine* wiedergegeben). Meisterhafte Beispiele können in den beiden Präludien von Debussy *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* und *Le vent dans la pleine* gefunden werden.

### 3.3.3. Das Feuer

Was vom *Feuer* musikalisch erfaßt werden kann, ist vor allem die *Intensität*, sein *inneres Glühen*. Die verwendeten Vermittler für die Wiedergabe dieses rein geistigen Inhalts sind das *Lodern* (musikalisch durch das Verfahren des *Trillers* oder des *Tremolo* vergegenwärtigt, wie Manuel de Falla das im *Feuertanz* glänzend tut) und das *geheimnisvolle Pulsieren* (wieder ein *Tremolo*, das in eine vertikale Struktur in tiefer Tonlage eingebaut ist, wie in *Prométhée. Poème du feu* von Skrjabin oder das ansteigende chromatisch – diatonische "Flackern" in Liszts *Feux follets*).

Verschiedene Erscheinungsformen des Feuers, wie der Funke, Feuerzungen, Wärme, das flackernde Licht, Schattenspiele, die Glut können ebenso Inspirationsquellen für die musikalische Simulation bieten. So geschieht die Wiedergabe des Phänomens *Feuer* meist durch die Vermittler des *Zischens* (das man sich als ansteigendes "Klangbündel" vorstellen kann, das den Klangraum plötzlich durchzuckt), des *blendenden Strahlens* (die Verstärkung und momenthafte Hervorhebung einer sekundären musikalischen Ebene), des *brennenden Wirbels* (rasche Bewegung verbunden mit gewaltigen metallisch-dissonanten Ausbrüchen wie in Debussys *Feux d'artifices*).

### 3.3.4. Die Erde

Wie beim *Wasser* kann das Element *Erde* auf zwei Arten simuliert werden: einerseits als allgemeine Idee, andererseits als Äußerung einer Gegebenheit (oft als Reliefform vergegenwärtigt). Im ersten Fall werden die allgemeinen Wesenszüge des Elements erfaßt: *Stabilität*, *Dauerhaftigkeit*, *Solidität*. Ein Beispiel in diesem Sinne ist Luciano Berios *Erdenklavier*. Im zweiten Fall greift die musikalische Simulation auf tektonische Formen zurück: das Gebirge (*Eine Nacht auf dem Kahlen*

*Berge* von Mussorgski, *Eine Alpensymphonie* von Richard Strauss, *The Appalachian Mountains* von Aaron Copland), die *Steppe* (*Eine Steppenskizze aus Mittelasien* von Borodin), die *Prärie* (*Prairies, prières...* von Aurel Stroe), die *Wüste* (*Déserts* von Edgard Varèse oder die Widerspiegelung des Seelenzustands in *Cantece de pustiu* ("Wüstenlieder") von Constantin Silvestri), die *Kontinente* (*Amériques* von Varèse), *Canyons* (*Des canyons aux étoiles* von Messiaen), das *Erdbeben* (*II. Sinfonie "La un cutremur"* – Bei einem Erdbeben – von Vieru). Von diesen Reliefformen werden verschiedene Merkmale in spezifischer Art musikalisch dargestellt.

Sehr wichtig ist bei diesem Fall das Problem des *Bildes*, diesmal als Filmbild aufgefaßt. Von diesem Gesichtspunkt aus unterscheidet man zwei Arten von *Bildern*, die musikalisch durch verschiedene Verfahren, durch Verwendung unterschiedlicher Vermittler simuliert werden: das *evozierende Bild*, die *Landschaft* und das *konjunkturelle Bild*, das *Detail*, das *Porträt*. Das erste Bild bietet eine integrierende, allgemeine Perspektive, während das zweite auf das Individuelle, Punktuelle fokussiert ist. Die verwendeten Vermittler sind demnach bestimmend: bei der *Landschaft* werden Gebirgsketten durch *ruhige und ernste Erhabenheit* simuliert (vertikale, beeindruckende Strukturen – meist Akkorde – wechseln mit langsamem, festem Pulsieren), die *Steppe* durch eine *melancholische Ruhe* (geschmeidige, hirtensongartige Melodienführung, mehrschichtig sich abspielende und perspektivisch angeordnete Klangentwicklungen, die von der Intensität und der musikalischen Substanz her stufenartig aufgebaut sind); für das *Porträt* verwendet man vorwiegend die Vermittler des *An- und Absteigens* (als kinetische Bezugspunkte), außerdem punktuelle Merkmale der dargestellten Reliefform. Zum Beispiel kann das Bild einer Höhle musikalisch durch den Vermittler des *Absteigens* und zusätzlich durch andere Vermittler simuliert werden, die spezifische Kennzeichen der Höhle wiedergeben, etwa durch *gläserne Klänge*, die sich auf die Durchsichtigkeit der Stalaktiten und die klare Akustik der Innenräume beziehen, oder durch den *Widerhall des Echos*, der sich aus der besonderen Anordnung der Karstformationen ergibt usw.

### 3.3.5. Die Hybride

Nach der Art der Kombination zwischen den Elementen unterscheidet man verschiedene Naturerscheinungen, die musikalisch simuliert werden können und als *Hybriden* definiert werden. Sie entstehen durch die Wechselwirkung und den Einfluß zwischen den Elementen: das *Gewitter* (Wasser + Luft; berühmte Beispiele in der *VI. Sinfonie "Pastorale"* von

Beethoven und in der *Ouvertüre zu Wilhelm Tell* von Rossini), der Blitz (Feuer + Luft; das schon erwähnte Finale in *Rigoletto* von Verdi), die Feuerwerke (Feuer + Luft; *Feux d'artifices* von Debussy), der Nebel (Wasser + Luft; *Brouillards* von Debussy), der Rauch (Feuer + Luft; *Fum si Templu de fum* – Der Rauch und der Rauchtempel – von Doina Rotaru), der Spiegel (Luft + Wasser; *Miroirs* von Ravel), der Regenbogen (Wasser + Luft; *Poèmes pour Mi* von Messiaen, *Lights from a Rainbow* von Doina Rotaru), Wolken (Wasser + Luft, *Nuages* von Debussy), Kot (Wasser + Erde), der Vulkan (Erde + Feuer), Lava (Wasser + Feuer), um nur einige der möglichen Kombinationen zu nennen. All diese deuten auf die Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen, die mit Hilfe von einfachen Kombinationen zwischen den Elementen erfaßt und simuliert werden können. Es kommt damit zu einer Verschmelzung der Wesenszüge, und gleichzeitig werden neue Vermittler geschaffen, die nicht selten eine viel größere Ausdruckskraft als die ursprünglichen Vermittler haben. Das liegt in großem Maße auch in dem symbolischen Charakter der Hybride begründet. Die *Wolke*, die *Feuerwolke* oder der *Feuerregen* sind alle mit einem symbolischen Gehalt befrachtet, der durch sehr komplexe Vermittler, durch ein umfassendes Netz von Merkmalen und Bildern musikalisch simuliert wird.

*Die Hybride* ist von vornherein ein ebenso wichtiges Element wie die anderen vier Elemente. Die Tatsache, daß sie als Zusammensetzung gilt, tut ihrer schöpferischen Energie keinen Abbruch, im Gegenteil: sie vervielfacht diese durch zusätzliche Einflüsse sowohl quantitativ als auch qualitativ. *Die Hybride* bildet vom musikalischen Standpunkt eine Möglichkeit, in die Tiefe der Erscheinungen zu dringen, ihre geistigen Wurzeln zu untersuchen und ein spezifisches *Ethos* zu erfassen.

### 3.4. Die Alterität

Der Begriff *Alterität* bezeichnet hier die Äußerungen verschiedener Gattungen, die als Bekundungen des *alter*, der Gesamtheit jenseits des Ichs (einschließlich bestimmter Formen desselben, zum Beispiel des *dialogischen* oder des *künstlerischen Ichs*) betrachtet werden. Sie haben gemein, daß sie *Signale* einer vielschichtigen Wirklichkeit sind, *Sinnbilder*, die die Existenz oder das Fehlen einer Hierarchie bezeichnen, die aber immer mehr bedeuten (oder in sich die Möglichkeit der Mehrdeutigkeit enthalten), als sie auf den ersten Blick erkennen lassen. Oft erhalten diese Signale *Symbolcharakter*, sie sind dann mit einer *Schlüsselbedeutung* der vielschichtigen Wirklichkeit befrachtet, aus der sie hervorgegangen sind.

In anderen Fällen verwandeln sie sich in *Klischees*. Der Großteil dieser *Signale* haben einen spezifischen akustischen Ausdruck, der sie als Klangbild individualisiert. Sie können als solche (zum Beispiel das Lachen in der Oper) oder stilisiert (der Vogelgesang) übernommen werden. Die Verwendung dieser *Signale* im musikalischen Werk kann seinen ästhetischen Gehalt entweder mindern oder, im Gegenteil, vergrößern, je nach der Rolle, die der Komponist den Bildern der simulierten *Alterität* zuweist.

Es muß darauf hingewiesen werden, daß die einfache Tatsache der Verwendung von *Signalen* der *Alterität* in einem Musikstück keine Rechtfertigung für das beabsichtigte Ergebnis bietet und seinen Wert weder positiv noch negativ beeinflusst. Messiaen zum Beispiel verwendet in seiner Musik, vor allem in den Stücken in dem von ihm benannten "Oiseau-Stil", den Vogelgesang als musikalisches Material, doch der ästhetische Wert seiner Arbeiten beruht in keiner Weise auf der inklusiven oder exklusiven Verwendung des Vogelgesangs.

Die verwendeten Vermittler erfassen metaphorisch *Zustände, Kräfte, Prozesse* der *Alterität*, die in andere, stärkere vermittelnde Metaphern integriert werden. Diese wiederum werden sich mit Vermittlern der *Entfernung, der Sichtbarkeit* oder der *Elemente* verbinden. Diese Komplexität der vermittelnden Strukturen zwischen der simulierten Wirklichkeit und der Simulation führt dazu, daß die Annäherung zwischen beiden äußerst subjektiv ist und das Ergebnis unkontrollierbar wird. Mit anderen Worten, es kann geschehen, daß wir etwas simulieren, das vom musikalischen Standpunkt nichts mit unserer Absicht zu tun hat. Deshalb wird sich der Musikwissenschaftler bei der Untersuchung der klanglichen Simulation der *Alterität* als Anhaltspunkt unbedingt dem Titel zuwenden. Von diesem Ausgangspunkt wird er die Absicht des Komponisten interpretieren können, und zwar ob der Titel die Absichten des Komponisten bestätigt oder ob er diese einfach ignoriert oder ihnen gar widerspricht (siehe das Unterkapitel über die Problematik des Titels und der Agogik). Nur auf diesem Weg wird man in der Forschung fortschreiten können.

#### **3.4.1. Signale aus der Mineralogie und dem Pflanzenreich**

Aus der Mineralogie und dem Pflanzenreich können verschiedene Bereiche musikalisch simuliert werden: die Wasserfälle und Höhlen (die bereits im Kapitel über das *Wasser* und die *Erde* erwähnt wurden), das Eis (*Gheţarul de la Scărişoara* – der Eisgletscher in der Scărişoara-Höhle –

von Marțian Negrea), das Kristall (*Crystal Worlds* von Michael Obst), das Blatt (*Feuilles mortes* von Debussy), die Blume, der Baum, das Unkraut (*Bruyères* von Debussy) usw. Ähnlich wie bei den *loci topici* des Barock können sich Ereignisse aus dem Mineral- oder Pflanzenbereich zu einem Bild verwandeln und können dann simuliert werden. Manchmal handelt es sich um etwas Sichtbares, manchmal um etwas Hörbares, oder einfach um ein bestimmtes *Ethos*, ein Empfinden des Ortes, des Augenblicks während einer bestimmten Begebenheit, das blitzartig eine Zelle der *Alterität* in der Form eines mineralischen oder vegetabilen *Signals* beleuchtet.

### 3.4.2. Signale des Tierreichs

Die Methode der Aufzählung fortsetzend, werde ich im folgenden häufig simulierte Beispiele aus dem Tierreich nennen: der Vogelgesang (es gibt eine musikalische Tradition, die dieses Element entweder sporadisch oder systematisch verwendet: angefangen von Rameau, Couperin, über Beethoven, R. Strauss, Berlioz bis zum Höhepunkt des "*Oiseau*"-Stils von Messiaen), von Insekten verursachte Geräusche (die Simulation des nächtlichen Zirpens der Grillen in der *III. Sonate für Violine und Klavier*, zweiter Satz, von Enescu, jene generische *Music of insects* im Streichquartett *Dark Angels* von George Crumb, die Musik der Ameisen – die elektronische Musik bietet unzählige Bearbeitungen der Aufnahmen von der "Musik" der Bienenschwärme, Ameisen, Heuschrecken, Stechmücken, Fliegen), Geräusche der Säugetiere (übernommene und von George Crumb in *Vox Balenae* für Klarinette, Violoncello und Klavier bearbeitete akustische Signale der Walfische), Geräusche der Schlangen (von Bach als Symbol der verschiedenen chromatischen Themen verwendet).

### 3.4.3. Menschliche lautliche Äußerungsformen

Verschiedene Arten der akustischen menschlichen Äußerungen können ebenfalls musikalisch simuliert werden. *Topoi* der menschlichen Äußerungen wie Lachen, Weinen, Schreien, Einatmen, Ausatmen, der Herzschlag, das Sprechen, Flüstern, Schluchzen, um nur die häufigsten zu erwähnen, beeinflussen und bestimmen gar manchmal die musikalische Gestik. In diesem Fall werden die Vermittler den Gefühlsbereich der Äußerungsform betreffen. Das Weinen wird beispielsweise meist durch Schmerz vermittelt, das Lachen durch Freude, der Schrei durch Verzweiflung, das Flüstern durch das Geheimnisvolle.

Von hier ausgehend, können musikalische Strukturen hervorgehoben werden, von angedeuteten Formeln bis zu Musikgattungen, die auf einige dieser menschlichen Äußerungsformen als schöpferisches Hauptmittel zurückgreifen. Das Lachen zum Beispiel bewirkt immer *staccatoartige*, chromatisch-absteigende melodische Formeln und Musikgattungen wie das *Scherzo* oder die *Humoreske*<sup>32</sup>. Auf der anderen Seite bietet das Weinen mit seinen Nebenerscheinungen – Seufzen, Schluchzen, Tränen, Klagen, Stöhnen – die *causa materialis* sowohl für die barocken Ausdrucksmittel des *suspiratio* (Seufzen), *Lamentobaß*, *passus* und *saltus duriusculus*, als auch der Gattungen *Lamento*, *Requiem*, *Passion*, *Trauermarsch* (letzterer wird auch im folgenden erwähnt, und zwar als vielseitiger Bedeutungsträger).

Die Komplexität dieser menschlichen Äußerungsformen – sie widerspiegelt sich auch in möglichen Umkehrungen ihrer Bedeutung (man kann nervös, vor Schmerzen lachen und man kann vor Freude weinen) oder in der Verbindung mehrerer Äußerungen (Lachen-Weinen, Flüstern-Schreien – bieten dem Tonsetzer die Möglichkeit, unendlich viele Nuancen eines *Topos* durch sehr unterschiedliche Vermittler auszudrücken. Für eine weitere Erforschung in diesem Unterbereich wäre eine analytische Untersuchung der erfassbaren Möglichkeiten notwendig, die jeder *Topos* der menschlichen lautlichen Äußerung einzeln eröffnet. Es würde auf diese Weise eine unglaublich mannigfaltige Palette an Ausdrucksmöglichkeiten und formschöpferischer Kraft entstehen.

#### **3.4.4. Signale der menschlichen Welt**

Wie im Falle der menschlichen lautlichen Äußerungsformen können auch Signale aus der menschlichen Welt – wir verstehen darunter *Embleme* bestimmter Existenzformen, kulturelle, auf konventionellen *Bedeutungsinhalten* beruhende *Symbole*, die ihre Erkennbarkeit und gleichzeitig eine wirksame Aussage gewährleisten – als bevorzugte *Topoi* der musikalischen Simulation aufgezählt werden: die Jagd (durch das Signal der zwei Naturhörner vergegenwärtigt, die aufeinanderfolgend eine Terz, eine perfekte Quint und eine Sexte bilden; es wurde in Hunderten von barocken, klassischen und romantischen Werken verwendet, meist ohne die Klangfarbe des Horns zu bewahren, sondern stilisiert, nur mit Beibehaltung der Struktur der Intervalle und des Rhythmus; einige Beispiele: *La chasse* von Haydn, die Es-Dur-Sonate op. 81a *Das Lebewohl* von Beethoven, die Etüde *Die Jagd* von Paganini/Liszt, *Capriccio classico* des Verfassers dieser wissenschaftlichen Arbeit), die Militärmusik (Märsche

mit einem bestimmten Klang, charakteristische Signale wie melodische Formeln der Trompete oder / und der kleinen Trommel, wie in der *Militär-Sinfonie* von Haydn, in der Ouvertüre zur Oper *Die diebische Elster* von Rossini, in den Sinfonien von Mahler, Schostakowitsch), das Fest (*Karneval op. 9* von Schumann), das Spiel (*Rodeo* von Copland), der Tanz (*Bolero* und *La Valse* von Ravel), die Hinrichtung (*Phantastische Sinfonie* von Berlioz, *Till Eulenspiegel* von R. Strauss), das Begräbnis (*Trauermarsch* aus der Sonate in h-Moll von Chopin, *Requiem* von Mozart), die Staatshymne (Zitate, verschiedene Collagen oder Variationen auf Themen von Hymnen: *God save the King* als Thema eines Variationszyklus von Beethoven oder als karikiertes Baß bei Debussy in einem seiner Präludien, *La Marseillaise*, verstümmelt zitiert von Debussy im Finale des Präludiums *Feux d'artifices* oder pompös von Schumann in dem Lied *Die beiden Grenadiere*, außerdem die elektronische Collage von Stockhausen in den Hymnen), das Trugbild (*Morgana* von Francis Burt, *The King of Denmark* von Morton Feldman).

#### 3.4.5. Die Kultur

Bildliche Quellen der musikalischen Simulation können schließlich auch in den verschiedenen Kulturbereichen gefunden werden. Ich werde sie hier nicht alle aufzählen können, aber ich werde einige davon herausgreifen, die in diesem Sinne häufiger verwendet wurden: die Künste (von der Architektur – in *Arcades* von Aurel Stroe – und Malerei – *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgski – bis zur Literatur – das Streichquartett *Fragmente. Stille. An Diotima* von Luigi Nono, in dem er die Stimmung von Hölderlins Dichtung klanglich gestaltet, oder die sinfonischen Dichtungen *Mazeppa* von Liszt, *Romeo und Julia* von Tschaikowsky, *Taras Bulba* von Janacek, *Don Juan* von R. Strauss), die Wissenschaften (die euklidische Geometrie in *Circles* von Berio, *Triunghi – Dreieck – und Concentric – Konzentrisch –* von Octavian Nemescu, die fraktale Geometrie in den Klavieretüden von Ligeti, die Chemie in *Ionisation* von Varese, die Astronomie im *Gedicht Nr.2: Begrüßung der Galaxie 0140+326 RDI* von Konstanzia Gourzi), die gesellschaftliche und Verwaltungshierarchie (*General Lavine – eccentric* und *Pickwick Esq.* von Debussy, *Chairman Dances* von John Adams), die Politik (*Nixon in China* und *The Death of Klinghoffer* von John Adams, *Das Weltkonzil* von Aurel Stroe, *Weltparlament* von Stockhausen, *Embargo* des Verfassers dieser Arbeit), die Geschichte (die *Ouvertüre 1848* von Tschaikowsky, die *Leningrad-Sinfonie* von Schostakowitsch), die Mythologie (*Orpheus in der*

*Unterwelt* von Monteverdi, *Acteon* von Alfred Alessandrescu, *Sirenen* von Debussy, *Ödipus* von Enescu), die Anthropologie (*Coptic Light* von Morton Feldman), die Religion (alle Werke der Kirchenmusik – Messen, geistliche Oratorien, Kantaten -, sakrale Instrumentalmusik von Messiaen, *Deisis* von Ștefan Niculescu, *Arcana* von Varese, *Bakhti* von Jonathan Harvey).

### III. Schlußfolgerungen

Einige vorläufige Feststellungen ergeben sich als Schlußfolgerungen zu den bisherigen Untersuchungen. Vom Wesen her sind diese Feststellungen verschieden, sie bezeichnen jedoch Schlüsselinhalte der Struktur des Imaginären in der Musik.

1. *Das Imaginäre in der Musik befindet sich in einem ständigen Prozeß der Umdeutung und Umschreibung.* Es ändert sich, sobald ein Bild mit einem bestimmten Klang verbunden wird, und das geschieht, wenn verschiedene Bilder die Möglichkeit erhalten, materiell, meist sichtbar dargestellt zu werden. Es entsteht auf diese Weise ein *kulturelles Klischee*, eine *Besetzung eines bestimmten Klanges mit einem bestimmten Bild*. Die Lage ist jetzt, am Ende des 20. Jahrhunderts, wenn das Bild einen spezifischen Klang hervorruft, der unwillkürlich einer bestimmten Tradition verhaftet ist, dramatisch. Sehen wir ein Bild, denken wir sogleich daran, daß diesem Bild ein besonderer Klang entspricht, daß ihm ein geheimer Klang beigefügt oder er darin entdeckt werden kann. In diesem Sinne wurde der Komponist, vor allem beginnend mit dem Impressionismus und der Programmusik, eine Art Archäologe, ein Medium, das ganz vom Bild erfüllt ist und für dieses eine von ihm als gleichwertig empfundene Entsprechung findet. Ob dieses Bild nun bereits existiert (der Fall der *illustrativen Ebene*) oder eigens aus diesem Anlaß der Vielzahl der bildlichen Möglichkeiten entnommen wird (die *virtuelle Ebene*), der Komponist versucht, jene Bilder zu vertonen, indem er seine Vorstellungskraft einsetzt und bestimmte Verfahren der Übertragung von einem Bereich in einen anderen verwendet.

Das *Klischee* bildet somit die *causa efficiens* der Wandlung des Imaginären in der Musik, denn durch dieses – das eine tote oder im besten Fall sterbende Form ist – wird der Mechanismus der metaphorischen Annäherung (*le charme d'impossibilités*) zwischen der



simulierten Wirklichkeit und der musikalischen Simulation bewußt und kann demnach untersucht werden. Es können dadurch neue Bedeutungen geschaffen und neue Möglichkeiten der Entsprechung gefunden werden, die das *Klischee* transzendieren. Von diesem muß aber ausgegangen werden.

2. *Die Determinanten der musikalischen Simulation sind nicht in der simulierten Wirklichkeit vorgegeben, sondern im Vermittler zwischen dieser und der Klangwelt.* Nicht der Wind oder der Regen bestimmt die musikalische Simulation, sondern ihre Widerspiegelung auf der Ebene des Vermittlers, der den inneren Dialog zwischen den beiden inkommensurablen Bereichen – um einen Begriff aus der Philosophie der Wissenschaften zu gebrauchen – “*imaginiert*”. Tatsächlich befindet sich in der Tiefe der Einbildungskraft verhüllt dieser Kern, der ihr grundlegender Wesenszug ist: das *metaphorische Pathos*<sup>33</sup>, jene Fähigkeit, die – wir wissen nicht auf welchen Wegen, noch auf welche Art und auch nicht wie – den Vermittler hervorbringt. Ein Klärungsversuch wird von Anfang an zum Scheitern verurteilt sein, aus dem einfachen Grund, weil eine solche Frage nicht gelöst werden kann: der Definitionsbereich ist viel zu subjektiv, um sich als Forschungsgegenstand zu eignen. Festzuhalten ist aber die ständige Präsenz des Vermittlers, des Steins der Weisen der alchemistischen Prozesse zwischen Seele, Materie und Bild.
3. *Der Rhythmus des Wechsels der Bilder in der Komposition bestimmt das, was man als Syntax des Imaginären in der Musik bezeichnen könnte.* Verschiedene Verbindungen zwischen den Möglichkeiten der musikalischen Simulation, von bestimmten Komponisten oder sogar Stilen bevorzugte Bilder, die Aneinanderreihung und Überlagerung oder der Verschnitt von Bildern – all dies müßte noch erforscht werden. Diese Perspektive ist vorläufig noch Sache der Zukunft und bildet eine Möglichkeit, die hier genannten Interpretationsvorschläge weiter auszuführen.

Für jemanden, der selbst im Bereich der musikalischen Vorstellung arbeitet, scheint die Auseinandersetzung zwischen den beiden ästhetischen Kategorien – absolute Musik und musikalischer Ausdruck – unwichtig und irgendwie aus theoretischen Gründen erzwungen. Wenn ich sowohl bei Bruckner als auch bei Debussy *lontanité* entdeckte, *Helligkeit* und *Dunkel* bei Brahms und Liszt, *Jagdsignale*

bei Strawinsky und Schönberg, Ligeti und Boulez, dann weiß ich, daß das weder reine Musik, noch Programmmusik oder Deskriptivismus ist. Es geht einfach um die Existenzform der Musik, um ihre spezifische Vorstellung, die irgendwo in der Tiefe von einem geheimnisvollen Alberich geschmiedet wird, den ich weiter oben *metaphorisches Pathos* genannt habe, und das ist die innere Kraft, die im Besitz der Formel der Vision, der Vereinigung von Bild und Klang ist.

## ANMERKUNGEN

1. Der Begriff "Lontanéité" stammt von Vladimir Janélévitch und ich habe ihn in dem Stück "Vertiges de la Lonatneité" als schöpferischen Ansatz benützt.
2. Dahlhaus, Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel, 1978
3. Das nur, falls sie sich nicht decken, wenn also eine agogische Angabe als Titel dient.
4. Ein Beispiel in diesem Sinne ist die (von den Zeitgenossen wie einen Boxkampf empfundene) Auseinandersetzung zwischen Eduard Hanslick als Vertreter der "absoluten Musik" und Richard Wagner als Verfechter des "musikalischen Ausdrucks".
5. Flusser, Vilém, *Die Revolution der Bilder*, Bollmann, Mannheim, 1995, S.141-150
6. *idem*, S.146
7. Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*, A. Leduc, Paris, 1943. Der Begriff taucht auch auf in Messiaen, Olivier, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie (1949 – 1992), tome III*, A. Leduc, Paris, 1996, S.7
8. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790
9. Man kann hier mit der Tatsache argumentieren, daß der Ton und das Licht Erscheinungsformen derselben Kraft sind: der Schwingungen. In diesem Sinne kann die Simulation des Dunkels (als Fehlen jeder Schwingung definiert) mit Hilfe tiefer Töne, mit wenigen Schwingungen in der Sekunde (also fast schwingungslos) und des Lichts (als *Summa* der Schwingungen des Universums) mit Hilfe der sehr hohen Töne (möglichst viele Schwingungen in der Sekunde) als natürlich und berechtigt gelten. Von dieser Feststellung ausgehend, kann man sagen, daß ein System von Entsprechungen zwischen dem Visuellen und dem Auditiven möglich ist, wenn man die Beziehung zwischen den beiden Bereichen im Verhältnis oder das eine der beiden Systeme, egal welches, als die Übertragung des anderen auf der Skala der Schwingungen betrachtet.
10. Bachelard, Gaston, *Apa și visele (L'eau et les rêves)*, Univers, București, 1998, S.17
11. Siehe Jankélévitch, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983
12. Der Begriff der Aussage (énoncé) wird mit dem von Foucault definierten Bedeutungsinhalt verwendet: Foucault, Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969
13. Es ist interessant, daß der Entwicklungsgedanke zwischen Nähe und Ferne in der Musik gleichzeitig mit dem crescendo und decrescendo als Technik der orchestralen Dynamik erfunden wurde, und zwar von den Komponisten der Mannheimer Schule im 18. Jahrhundert.
14. Auch dieser Ausdruck stammt von V. Jankélévitch, *op. cit.*

15. Es handelt sich hier allerdings um ein komplexeres Bild, denn es werden gleichzeitig zwei Erscheinungen simuliert: einerseits der *Regen* (siehe auch weiter das Kapitel über die *Simulation der Elemente*), andererseits die *Ferne*.
16. Ist wohl die Postulierung von Archetypen der Vorstellung ausreichend, um das Licht dem Himmel, dem Paradies gleichzusetzen, und umgekehrt, die Hölle dem Dunkel?
17. Die Lautstärke spielt übrigens eine grundlegende Rolle sowohl beim Zustand des Lichts als auch bei dem Prozeß der Erhellung (von dem später die Rede sein wird): Der Klang des *forte* hält die Herrlichkeit des Lichts fest, der Klang des *piano* hingegen weist auf seine geistige Beschaffenheit.
18. Auch die Klangfarbe spielt bei dem musikalisch simulierten Bild des Lichts eine wesentliche Rolle. Denken wir nur an die subtilen Klänge, die man erhalten könnte, wenn man beim Anfangsakkord des Vorspiels zu *Lohengrin* die Geigen mit Querflöten oder Klarinetten ersetzt oder sie auch nur im Wechsel mit diesen erscheinen läßt: Es entstünde ein pulsendes, farbiges Licht, dessen Wesen allein von der orchestralen Klangfarbe wiedergegeben würde.
19. Diese gehen auch auf das bemerkenswerte Finale der *Walküre* von Wagner zurück.
20. Diese Art des Lichts ist das Ergebnis einer kontextuellen Strategie der Vorstellung. Sie erscheint als Licht durch den Gegensatz zu dem Vorausgegangenem und dem Folgenden, sie ist also mit dem musikalischen Verlauf und den Notwendigkeiten des Erzählflusses verbunden.
21. Es gibt auch die Möglichkeit, hohe Töne zu verwenden, wie das in der Musik der Gegenwart versucht wurde. Ihre Verwendung erfolgt nur beim *unruhigen Dunkel* und es kennzeichnet sie eine äußerste Auflehnung des *Dunkels als Kraft*.
22. "Die Farbe selbst ist ein Schattiges, deswegen Kircher vollkommen recht hat, sie *lumen opacatum* zu nennen. Aus *Zur Farbenlehre*, Goethes Werke, Band XIII, C.H. Beck, München, S.346
23. Messiaen beschreibt die Farben oder Farbkombinationen, die er bei verschiedenen Verbindungen von Tönen sieht, mit größter Genauigkeit. Siehe *Technique de mon langage musical*, *op. cit.*, und auch *Traité de rythme, de couleurs et d'ornithologie*, *op. cit.*
24. *apud Résonance*, Nr. 12, septembre 1997, IRCAM, Paris, S. 9
25. *idem*
26. "In der Philosophie muß man immer fragen: «Wie muß man dieses Problem ansehen, daß es lösbar wird»", in Wittgenstein, Ludwig, *Bemerkungen über die Farben*, Hrg. G.E.M. Anscombe, Blackwell, Oxford, 1998, S. 15
27. Wittgenstein, Ludwig, *op. cit.*, S. 12
28. *idem*, S. 29
29. Bemerkenswerte Ausnahmen gibt es: die VI. Sinfonie *Culori* (Farben) von Pascal Bentoiu, in der jeder Teil eine bestimmte Farbe und ihre chromatischen Modulationen musikalisch simuliert.

30. *idem*, S. 22
31. Der Begriff stammt von Arthur O. Lovejoy und bezeichnet "einen Gemütszustand oder eine Gefühlsnuance", die den denkenden Geist aufgrund bestimmter Assoziationen oder der Empathie mit dem Gedachten verwandtschaftlich verbindet. Für das komplette Verständnis des Begriffs mit all seinen Implikationen siehe Lovejoy, Arthur O., *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, 1964
32. Jankélévitch spricht vom *Staccato* als "dem Sohn des *Scherzos* und der luftigen *Humoreske*".
33. Der Ausdruck ist von uns geprägt und paraphrasiert das Syntagma "metaphysisches Pathos", das A. Lovejoy verwendet, siehe Anmerkung 31.