

Ein Suchender

Schon lange bewegt sich sein Œuvre mit bemerkenswerter Individualität jenseits aller Klischees von Avantgarde und Postmoderne – biblisch lange.

Am 28. Mai wird **György Ligeti** 80 Jahre alt. Anlass für Dirk Wiescholke, einen ausgiebigen Blick zurück nach vorn zu werfen. Denn zur lebenden Legende taugt der Schöpfer der legendären „Atmosphères“ nicht.

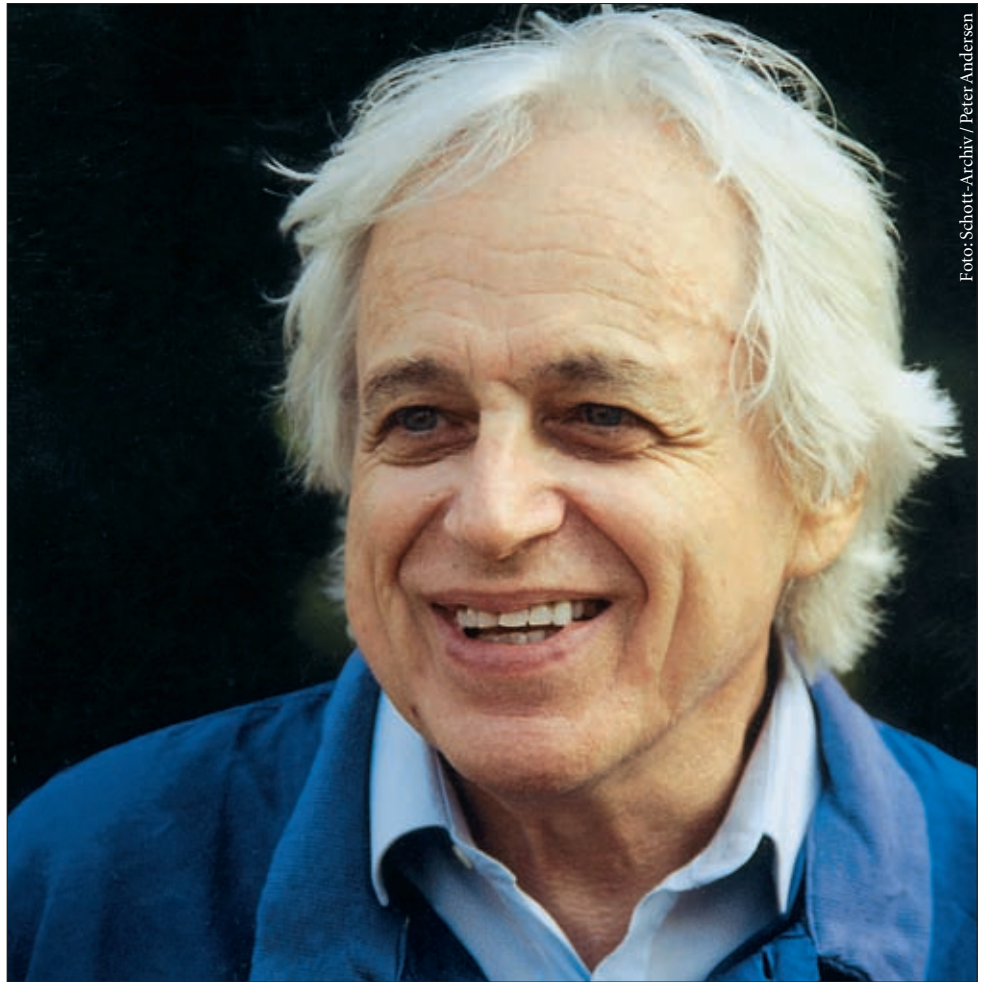


Foto: Schott-Archiv / Peter Andersen

So verschieden die Kriterien für die Künste und die Wissenschaften auch sind, gibt es insofern Gemeinsamkeiten, als die Menschen, die in diesen Bereichen arbeiten, von Neugier angetrieben werden. Es gilt Zusammenhänge zu erkunden, die andere noch nicht erkannt haben, Strukturen zu entwerfen, die bis dahin nicht existierten.“ Seit mehr als einem halben Jahrhundert bestimmt diese Neugier das kompositorische Denken György Ligetis. Bis heute begreift er sich als ein Suchender, stets gewillt, sich neuen kompositorischen Problemen zu stellen, neue Ver-

fahrensweisen, Systeme, Ausdrucksformen zu erforschen.

Vielleicht materialisierte sich Ligetis Wille, kompositorisches Neuland zu betreten, jedoch nie wieder mit solcher Drastik wie am 22. Oktober 1961. Verblüfft sah sich das serielle Donaueschingen einem Orchesterstück ohne nennenswerte rhythmische und motivisch-thematische Gestalten gegenüber, das mit sinnlicher Unmittelbarkeit ganz auf den Parameter Klangfarbe abzuheben schien. Ligetis flächige Transformationen von Farbe und Dynamik mit ihren irisierenden Binnenstrukturen und suggestiven Raumwirkungen

benötigten dabei die weltrekordverdächtige Anzahl von 87 Systemen, in denen die einzelnen Elemente des Ganzen mit geradezu mikroskopischer Genauigkeit ausnotiert sind, um den gewünschten Gesamteffekt zu erzielen: „Atmosphères“ avancierte zum Markenzeichen und Prototyp für Ligeti und seine Konzeption der „Mikropolyphonie“ und wurde zu einem Schlüsselwerk der Musik des 20. Jahrhunderts. Sein Erfolg bedeutete den Durchbruch eines Komponisten in Westeuropa, der erst vier Jahre zuvor aus dem kommunistischen Ungarn geflohen war. Ein Namenloser,

mit nicht viel mehr als einer Hand voll Partituren, aber einer entscheidenden Vision im Gepäck.

György Ligeti wurde am 28. Mai 1923 als Sohn ungarisch-jüdischer Eltern in der siebenbürgischen Kleinstadt Dicsőszentmárton (heute Tirnaveeni) geboren. 1929 zog die Familie nach Klausenburg. Die Mutter war Augenärztin, der Vater arbeitete als Bankangestellter, entsprach jedoch in nichts den Klischees seines Berufsstandes. „Mein Vater hat wirtschaftswissenschaftliche Bücher und einen utopischen Roman geschrieben. Er hasste das Geld und dachte, ei-

ne Gesellschaft ohne Geld wäre die gerechte Gesellschaft. Sein utopischer Roman handelt vom Ende des Kapitalismus ... Er wollte auf einer Insel ein Laboratorium bauen. Dort würde er erforschen, was das Leben ist ... Irgendwie habe ich die Vorstellungen meines Vaters mit dem Laboratorium verinnerlicht“, erinnert sich Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke. Der junge György baute schon als Fünfjähriger an seiner eigenen Welt, entwarf mit wissenschaftlicher Akribie Landkarten, Stadtpläne, geologische Aufrisse, ja eine ganze Grammatik der Sprache eines imaginären Reiches, genannt „Kylwyrria“. Und als der 14-Jährige endlich den lang ersehnten Klavierunterricht erhielt, entstanden mit einigen Walzer-Adaptionen im Stile von Grieg sogleich die ersten Kompositionen.

Nach dem Abitur 1941 entschloss sich Ligeti jedoch, seinen naturwissenschaftlichen Neigungen den Vorzug zu geben. Vielleicht muss es so als Glücksfall für die Musik der Gegenwart betrachtet werden, dass er als Jude keine Möglichkeit bekam, Physik und Mathematik zu studieren und stattdessen am heimischen Konservatorium ein Kompositionsstudium bei Ferenc Farkas aufnahm. Doch Ligetis erste Auseinandersetzungen mit dem musikalischen Handwerkszeug fanden bald ein Ende: 1944 wurde er zum Arbeitsdienst eingezogen, geriet mitten hinein in die europäischen Kriegswirren, deren Schrecken er mehrfach nur um Haaresbreite überlebte. Seiner Familie war dies Glück nicht beschieden: Ligetis Vater und der jüngere Bruder Gábor starben in den Konzentrationslagern von Bergen-Belsen und Mauthausen, die Mutter überlebte Auschwitz.

Unmittelbar nach Kriegsende ging Ligeti nach Budapest, um an der dortigen Musikhochschule sein Kompositionstudium bei Sándor Veress, Pál Járdányi und Ferenc Farkas fortzusetzen. Nach Abschluss der Studien 1949 fand er dort Anstellung als Lehrer für Harmonie und Kontrapunkt. Ligetis Kompositionen aus seiner Budapester Zeit lassen zunächst kaum den späteren Neuerer vermuten. Den ca. 80 Titel umfassenden Werkkatalog jener Tage dominieren kleinere Klavierstücke, Chorwerke, Kantanten, vor allem Volksliedbearbeitungen, die Ligeti zunächst als typisch ungarisch-nationalen Komponisten ausweisen, der vor allem im Idol Bartók den Gipfelpunkt moderner Musik sah. Doch bereits zu Beginn der 50er Jahre keimte in ihm der Wunsch nach einer „Abkehr von der Bartók-Nachfolge“: „Ich stellte mir Aufgaben wie: Was kann ich mit einem Ton anfangen? Was mit zwei Intervallen? Was mit bestimmten rhythmischen Beziehungen?“ Zentrale Werke dieser Experimentierphase sind der elfteilige Klavierzyklus „Musica Ricercata“ (1951-53), der aus einem begrenzten Tonvorrat (ein bis elf Töne, das erste Stück ist somit eine Komposition über einen Ton) vielfarbige Charakterstücke entwickelt, und die „Méta-

Dissonanzen jede Aussicht auf eine Aufführung unmöglich, immer öfter verschwanden seine ambitionierteren Kompositionen, unvereinbar mit der Doktrin des sozialistischen Realismus, in der Schublade.

Die Vorstellung, Ligeti habe im Sinne eines plötzlichen Befreiungsschlages erst im Westen begonnen, eine gänzlich andere Musik zu schreiben, ist ein weit verbreiteter Trugschluss. Schon in Budapest habe er „Vorstellungen einer statischen Musik“ gehabt, irgendwo zwischen Klang und Geräusch, die er aber lange Zeit nicht zu realisieren wusste. Keine Frage, dass Ligeti, dem selbst zentrale Werke der Wiener Schule wie Schönbergs Klangfarbenstück op. 16 damals unbekannt waren, auch von den musikalischen Entwicklungen seiner Zeit weitestgehend abgeschottet blieb. Lediglich beim Mithören verzerrter Nachtprogramme deutscher Sender, kam er – in denkbar abstrusen „Stör-Versionen“ – erstmals mit Stücken von Nono, Boulez und Stockhausen in Berührung. Vielleicht aber genug Inspiration, um im Sommer 1956 eine Partitur zu entwerfen, die seinen Ideen einer „synästhetischen Musik“, wo „visuelle Assoziationen von Farbe, Licht sowie taktile Assoziationen von Materie, Dichte, Volumen und Raum an die Stelle von Moti-

In Köln fand er bei Stockhausen Unterkunft

morphoses nocturnes“ (1953-54), Ligetis erstes Streichquartett, das deutlich an die klangliche Kompromisslosigkeit der mittleren Bartók-Quartette, aber auch an Bergs „Lyrische Suite“, gemahnt. Trotz der deutlichen Folklore-Elemente beider Werke machten scharfe

ven, Melodien, Harmonien, Rhythmus traten“, denkbar nahe kam: Mit „Viziók“ schuf er erstmals ein total chromatisches Orchesterstück mit ausgeprägten Clustergebilden, das später zur Grundlage des 1. Satzes der „Apparitions“ (1958-59) werden sollte.



Foto: DG/Castagne

Nach der blutigen Zerschlagung des Ungarischen Aufstandes im November 1956 entschloss sich Ligeti, seine Heimat zu verlassen. Er floh mit Frau Vera zu Freunden nach Wien. Im Februar 1957 kam er auf Einladung Herbert Eimerts ans Elektronische Studio des WDR, fand Unterkunft im Hause Karlheinz Stockhausens und sich unversehens im Zentrum der Kölner Avantgarde wieder. Ligetis Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der elektronischen Musik blieb Intermezzo. Dennoch misst Ligeti den damaligen Erfahrungen große Bedeutung zu: „Ich bin sehr schnell an die Grenzen dieser Möglichkeiten im elektronischen Studio gekommen, und ich mag eigentlich den Lautsprecherklang nicht. Ich habe diese traditionelle Neigung, die akustischen Instrumente zu bevorzugen. Das ist kein Vorurteil, ich werde elektronische Instrumente akzeptieren, sobald sie die Noblesse einer Stradivari oder eines Steinway haben ... Ich habe dann beschlossen, meine Erfahrungen im Studio mit meinen vorherigen Erfahrungen mit dem vokalen und in-

CD-Hinweise

Die „Ligeti-Edition“ bei Sony

I Streichquartette; Arditti Quartett; CD 62 306

II Werke für Chor a capella; London Sinfonietta Voices, Edwards; CD 62 305

III Klaviermusik; Aimard; CD 62 308

IV Vokalwerke; div. Solisten, Aimard, Irina Kataeva, Kings Singers, Philharmonia Orchestra London, Esa-Pekka Salonen; CD 62 311

V Mechanical Music; Hocker, Chariar, Terrioux; CD 62 310

VI Werke für Tasteninstrumente; Chojnacka, Aimard, Kataeva, Szathmáry; CD 62 307

VII Kammermusik; Gawriloff, T. Zimmermann, Neunecker, Aimard, London Winds; CD 62 309

VIII Le Grand Macabre; div. Solisten, London Sinfonietta Voices, Philharmonia Orchestra London, Salonen; 2CD 62 312



Das „Ligeti-Projekt“ bei Teldec

I Melodien, Kammerkonzert, Klavierkonzert, Mysteries of the Macabre; Aimard, Masseurs, Schönberg Ensemble, Asko Ensemble, de Leeuw; CD 8573-83953-2

II Lontano, Atmosphères, Apparitions, San Francisco Polyphony, Rumänisches Konzert; Berliner Philharmoniker, Nott; CD 8573-88261-2

III Cellokonzert, Clocks and Clouds, Violinkonzert, Sippal, dobbal, nádihegedűvel; Palm, F.P. Zimmermann, Károlyi, Capella Amsterdam, Daniel Reuss, Amadinda Percussion Group, Asko/Schönberg Ensemble, de Leeuw; CD 8573-87631-2

IV Hamburgisches Konzert, Doppelkonzert, Requiem, Ramifications; Neunecker, Holliger, Zoon, London Voices, Asko Ensemble, de Leeuw, Berliner Philharmoniker, Nott; CD 8573-88263-2

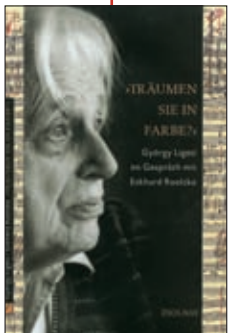
V (In Vorbereitung): Ballade und Tanz, Cellosonate, Artikulation, Aventures, Nouvelles Aventures, Musica ricercata, Big Turtle Fanfare, Régi magyar társas táncok; Geringas, Masseurs, Leonard, Hirst, Ebrahim, Asko Ensemble, Schönberg Ensemble, de Leeuw; CD 8573-88262-2

Buch-Tipps

Burde, Wolfgang: György Ligeti. Eine Monographie. Zürich: Atlantis 1993

Dibelius, Ulrich: György Ligeti. Eine Monographie in Essays. Mainz: Schott 1994

Roelcke, Eckhard: Träumen Sie in Farbe? György Ligeti im Gespräch mit Eckard Roelke. Wien: Zsolnay 2003



strumentalen Kontrapunkt zu kombinieren. Das hat mich zu neuartigen Orchesterstücken geführt ... Ich wäre ein ganz anderer Komponist geworden, wenn mir diese zwei Jahre fehlen würden, die ich damals in Köln verbracht habe.“

So fanden die komplexen Schichtungen von Sinustönen und komplizierte Verwischungsvorgänge, mit denen Ligeti in Zusammenarbeit mit Gottfried Michael Koenig experimentierte, ihren Wider-

hall in den mikropolyphonen Netzwerken und Bewegungsfarben der instrumentalen „Apparitions“. Deren skandalträchtige Uraufführung beim Festival der IGNM in Köln 1960 brachte Ligeti als Komponisten schlagartig ins Gespräch. Doch obwohl er plötzlich Teil des Kölner Avantgarde-Zirkels und ab 1959 regelmäßig als Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen zu finden war, hielt er von Anfang an Distanz zu deren

Dogmen und Apologien. Sein Aufsatz „Pierre Boulez – Entscheidung und Automatik in der Structure 1a“ etwa war eine der ersten kritischen Auseinandersetzungen mit dem Serialismus und gilt als einer der scharfsinnigsten Beiträge zum Thema. Dem „skeptischen Rationalisten“, wie er sich einmal bezeichnete, waren in Anbetracht der Erfahrungen von Nationalsozialismus und Stalinismus jede Art von Ideologien, auch in ästhetischer Hinsicht, tief zuwider – und sind es bis heute.

Eine Haltung, die zu einigen kompositorischen Randnotizen führte, welche die weihevollen Ernsthaftigkeit des Avantgarde-Betriebes ironisch kommentieren: so bestehen die „Trois Bagatelles – musikalisches Zeremoniell für einen Pianisten“ (1961) aus nicht mehr als einem Ton und zwei Pausen, klingt das „Fragment“ (1961) für ein absurd tief instrumentiertes Ensemble wie eine Persiflage der eigenen „Apparitions“, verstörte Ligetis Vortrag „Die Zukunft der Musik“ 1961 Publikum und Veranstalter des „Europäischen Forums“ im österreichischen Alpbach mit zehnmütigem Schweigen, und auch das „Poème Symphonique“ (1962) für 100 Metro-nome zeigt nicht nur Ligetis Vorliebe für komplexe Netzwerke und unregelmäßig tickende Klang-Mechanismen, sondern ironisiert in der totalen Mechanisierung von Ausführung und Klangergebnis den gesamten Konzertbetrieb.

Die Fluxus-Aktivitäten waren von kurzer Dauer. Mit den „Atmosphères“ und dem Orgelstück „Volumina“ (1962) hatten Ligetis Verfahren einen gefährlichen Extrempunkt erreicht. Um klischeehafte Stilbildungen und Selbstzitate zu vermeiden, verabschiedete er sich allmählich von der tota-

len Chromatik seiner Netzwerke und baute verstärkt rhythmische und melodische Sub-Muster ein. So werden im A-cappella-Chorstück „Lux Aeterna“ (1966) und mehr noch im Orchesterstück „Lontano“ (1967) bestimmte Intervallkombinationen, Tonhöhenkonstellationen und harmonische „Kristallbildungen“ wieder zu Eckpfeilern der Form, bekommt das Wechselspiel von motivischer Kontur und amorphem Fließen immer mehr Gewicht.

Dabei blieb für Ligeti mit seinem regen Interesse für die Nachbarkünste und seinem Gespür für die Sinnlichkeit struktureller Phänomene Außermusikalisches stets eine wesentliche Inspirationsquelle. Bei unserem Gespräch in Hamburg (vgl. FF 8/02) erzählte der Komponist begeistert von seinem Besuch der Alhambra in Granada, fasziniert von der Ornamentik der maurischen Architektur, die als Anregung sicher in zukünftige Arbeiten einfließen würde. „Zu Farbe, Form und Konsistenz assoziiere ich fast immer Klänge, wie auch umgekehrt zu jeder akustischen Sensation materielle Beschaffenheit. Sogar abstrakte Begriffe wie Quantitäten, Beziehungen, Zusammenhänge und Vorgänge erscheinen mir versinnlicht und haben ihren Platz in einem imaginären Raum“, lesen wir in der ersten instruktiven Monographie von Ove Nordwall. Kein Wunder fast, dass Ligeti die Aufmerksamkeit Stanley Kubricks erregte und zum Filmkomponisten wider Willen wurde. Ungefragt und ohne jede finanzielle Beteiligung verwendete Kubrick Musik aus „Atmosphères“, „Aventures“, „Requiem“ und „Lux Aeterna“ für „2001: Odysee im Weltraum“, was den Komponisten bis heute ärgert.

Neben den statischen Kompositionen bestimmt jedoch noch ein zweiter, scheinbar gegenteiliger Form-Typus Ligetis Musik der 1960er Jahre, gekennzeichnet durch extreme Zersplitterung der musikalischen Faktur in eine Fülle von Einzelakzenten. Wilde Ausbrüche, abrupte Zäsuren und kontrastive Blöcke, Klangbilder von überbordender Ereignishaftigkeit. Paradebeispiel sind die theatralischen „Aventures“ (1962) und „Nouvelles Aventures“ (1962-65), die auf rein phonetischer Ebene mit einem ganzen Arsenal vokaler Artikulationsformen und instrumentaler Klang-Gesten menschliche Emotionen und Verhaltensweisen demaskieren und heute zu den Hauptwerken experimenteller Sprachkomposition zählen. Beide Formtypen vereinen sich im „Requiem“ (1963-65)

Ein ganzes Netzwerk von Inspirationsquellen

und im „Cellokonzert“ (1966) schließlich zu kontrastiven Klang-Dramaturgien.

Ligeti's doppelbödiges Verhältnis zur Tradition ist einer der interessantesten Aspekte seiner Musik. Selbst in den scheinbar von allen historischen Kontexten losgelösten Arbeiten der 1960er Jahre finden sich Spurenelemente der Vergangenheit: Ligeti selbst sah in „Atmosphères“ Debussysche Farben, fand in den Tontrauben von „Volumina“ Reste der gesamten Orgelliteratur und konstatierte für „Lontano“ spätromantische Anklänge an Bruckner, Wagner und Mahler. „Die Tradition negieren, indem ich etwas Neues mache, aber irgendwo indirekt die Tradition doch durch Allusionen durchscheinen lassen: Das ist für mich ganz wesentlich“, so Ligeti 1969. Geradezu provokant der Titel von Ligetis

erster orchesterlicher Komposition der 1970er Jahre: „Melodien“. Aber auch in den 1970/80er Jahren waren Ligetis Traditionsbindungen weit entfernt von postmodernen Zitaten und Stiladaptionen, selbst wenn sie teilweise historische Formtypen wieder zum Leben erweckten. Das „Trio für Violine, Horn und Klavier“ (1982) musste sich wegen seiner kantablen Elemente und dreiteiligen Liedformen den Vorwurf des „Neokonserwativismus“ gefallen lassen. Auch in den „Etudes pour Piano“ (1985-2001) steckt letztlich die gesamte romantische Virtuosen-tradition verborgen, wird die innere Mechanik klassisch-romantischer Klaviermusik mit ihren rasenden Läufen, Skalen und Oktavgängen zum Material komplexer polyrhythmischer Prozesse. Der inzwischen auf 18 Kompositionen angewachsene

Zyklus der Etüden erscheint als Ligetis zentrales Experimentierfeld der letzten Jahrzehnte und darf als eines der bedeutendsten Klavierwerke der Neuen Musik gelten. Er sprüht vor Musikalität, Einfallsreichtum und lyrischer Poesie. Ein ganzes Netzwerk von Inspirationsquellen liegt dabei den Etüden zugrunde: von der komplexen Metrik der Musik des 14. Jahrhunderts über die rhythmische Verve des Jazz, Nancarrow's Stücke für Selbstspielklaviere bis zur polyrhythmischen Musik zentralafrikanischer Kulturen.

Für Ligeti hatte die Entdeckung der außereuropäischen, insbesondere afrikanischen Musik zu Beginn der 1980er Jahre immense Bedeutung. Denn das chromatische Total erscheint ihm heute nicht minder verbraucht als die Tonalität, bestimmte Elemente der Neuen

Musik genauso zur Floskel erstarrt wie der Dominantseptakkord in der Romantik. Neben Ligetis neuartiger Konzeption der Polymetrik und Polyrhythmik, die sich im „Konzert für Klavier und Orchester“ (1985-88) erstmals konsequent ausgeprägt findet, inspirierte Ligetis Blick über den europäischen Tellerrand auch sein Interesse für eine anders geartete Harmonik. Neuartige Intonationsformen und Obertonspektren waren zwar latent schon länger vorhanden, kommen im Violinkonzert (1990-92) jedoch ganz gezielt zum Einsatz: Durch die Umstimmung zweier Solostreicher und den Einsatz von Instrumenten mit unspezifischer Tonhöhe wie Okarinas und Lotosflöten reizt Ligeti bewusst den Gegensatz von temperierter Stimmung und absichtlichen Intonationschwankungen aus. Das „Hamburgische Konzert“ (1998-99) für Horn und Orchester hat diesen Weg weiter beschritten, ob er im geplanten Musiktheater-Projekt über Lewis Carolls „Alice im Wunderland“ noch eine Rolle spielen wird, bleibt abzuwarten. Man darf gespannt sein, wohin die Reise einen Komponisten noch führen wird, der von sich sagte, dass er sich von Werk zu Werk vortaste wie ein Blinder im Labyrinth, mit einer Vielzahl von denkbaren Verzweigungen für den nächsten möglichen Schritt. ■

Termine

1.6. Berlin, Komische Oper: Komponistenportrait György Ligeti und Ausstellungseröffnung „Hommage an György Ligeti“
22.6. Berlin, Komische Oper: Le Grand Macabre
30.6./1.7. Dortmund, Harenberg City-Center (Klavier-Festival Ruhr): Franz Xaver Ohnesorg im Gespräch mit György Ligeti und Pierre-Laurent Aimard; Pierre-Laurent Aimard, Asko Ensemble: Etüden 1-18, Klavierkonzert

....das wohl
**außergewöhnlichste Klavier-
festival der Welt.**
(Radio Bremen)

**The most enterprising
of Piano Festivals**
(International Piano Quarterly)



Raritäten der Klaviermusik

Schloss vor Husum

15.-23.08.2003

**Elena Kuschnerova
Marie-Catherine Girod
Cyprien Katsaris
Arturo Jaramo
Jonathan Plowright
Frederik Ullén
Seta Tanyel
Andrea Bacchetti
+ ein Liederabend**

Werke von:
**Aubert, de Bréville, B. Dale,
Fauré, Ginastera, Glinka,
R. Langgaard, J. Marx, Medtner,
Moszkowski, Nin, Piazzolla,
Poulenc, Rossini, Stenhammar,
Skrjabin, Stojowski, Sorabji,
Prokofjew, Villa-Lobos u.a.**

Prospekt und Informationen:

**Tourismus- und
Stadtmarketing Husum
Großstr. 27
25813 Husum**

**Tel.: 04841 8987 - 0
FAX 04841 8987 - 90
ti@husum.de
www.piano-festival-
husum.de**