

# Illusion und Groteske

Der Komponist György Ligeti war der grosse Universalist in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts – deshalb wird sein Werk fortleben

EDU HAUBENSAK

György Ligetis Gedanken waren viel rascher, als er sie aussprechen und artikulieren konnte – so habe ich ihn einst erlebt bei der Einführung in eines seiner Werke. Diese Intensität seiner Worte stammte vermutlich aus einer erhöhten Aufmerksamkeit der Welt gegenüber, die er nach eigenem Bekenntnis synästhetisch erlebte. In dem Gesprächsbuch «Träumen Sie in Farbe?» bemerkt Ligeti an einer Stelle, er träume in intensivsten Farben, ganz in der Art von Filmen in Technicolor: Ligetis Wahrnehmung war analytisch und sinnlich zugleich. Musik ist ein sich ausdehnender grosser Körper. Ganze Landschaften werden von Musik und Geräuschen bespielt. Stehen wir am Fenster und hören hinaus ins halbkugelige Gelände, sind wir vielschichtig davon umgeben. «Atmosphères» (1961) für grosses Orchester ist eines dieser frühen Werke Ligetis, die Klänge als Skulpturen vor uns aufbauen und ein dichtes Gewebe von Tönen über den ganzen Klangraum spannen. Musikalische Form wird als Zeichnung im Raum dargestellt.

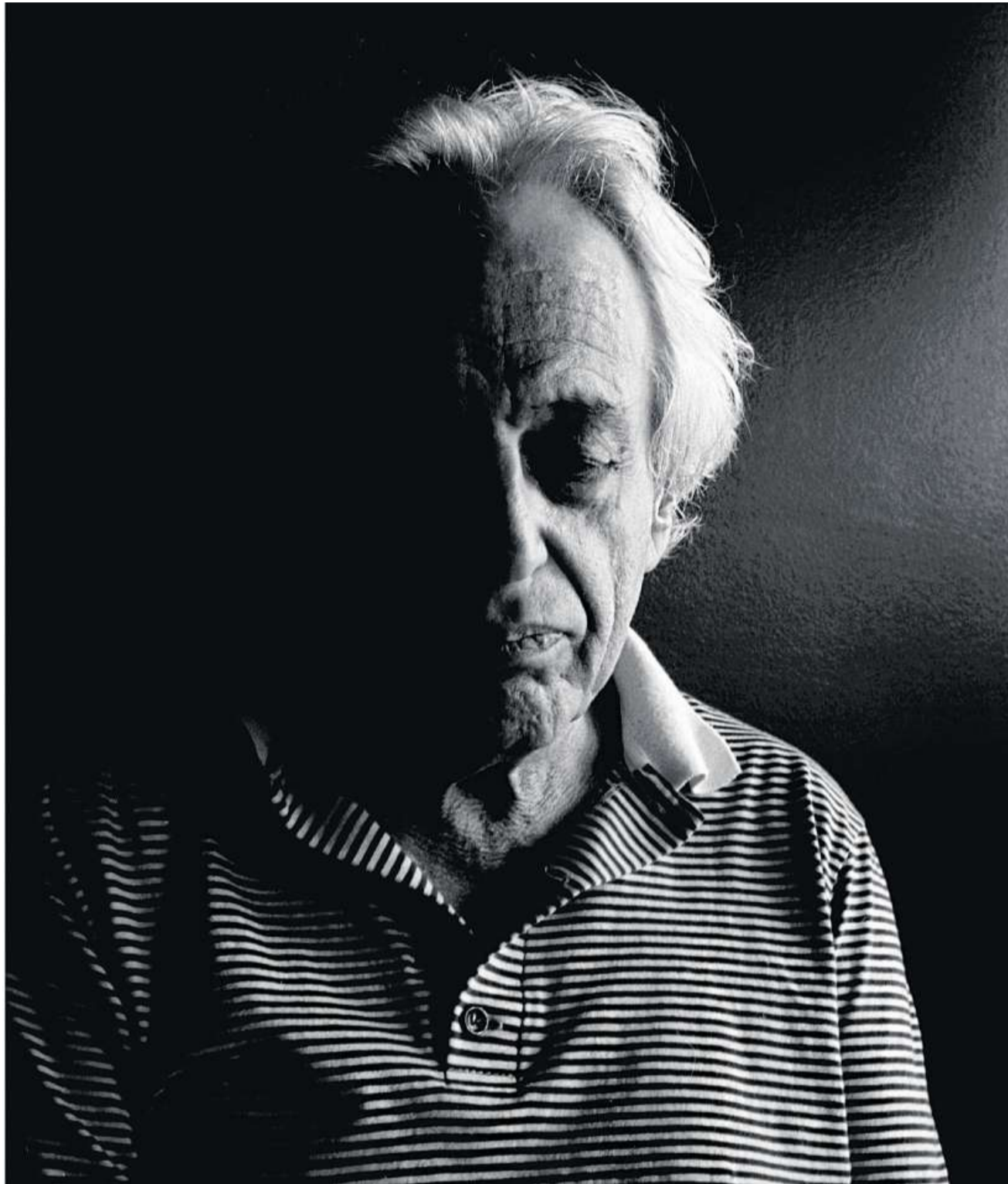
Das war neu und passte überhaupt nicht in die Vorstellungen der damaligen Avantgarde, die sich gerade ideologisch dem neuen Paradigma des Serialismus zuwandte. 1962 verursachte das Konzeptstück «Poème symphonique» für 100 Metronome, eine verbal notierte polyrhythmische Zufallsstudie, einen regelrechten Skandal. Wie ein Platzregen empfängt einen das Werk, das während einer halben Stunde kontinuierlich die Dichte verringert und immer wieder komplexe Ballungen und Streuungen der Pulse aufzeigt. Zufällig treffen die Klangpunkte der mechanischen Instrumente aufeinander, ohne aleatorisch zu sein. Diese spektakuläre Aktion ist ein Vorläufer der Minimal Music, blieb aber Ligetis einziges Konzeptwerk in der Cage-Tradition.

## Eine Ästhetik der Täuschung

György Ligeti wurde 1923 in Siebenbürgen in eine säkularisierte jüdische Familie geboren. Nur mit viel Glück überlebte er den Faschismus und den Stalinismus. Ligeti spielte die Pauke in einem Jugendorchester und hörte später – damals noch mit einer Akaziennadel – die verbotenen 78er-Schallplatten von Igor Strawinsky und anderen schwer zugänglichen Werken der inzwischen klassischen Moderne. Sein Vater hatte die damals ausgefallene Idee, die Ursprünge des Lebens zu erforschen. Er wollte nämlich auf einer Insel im Adriatischen Meer ein Laboratorium bauen, um dort seine wissenschaftlichen Studien als Biologe zu betreiben. Das blieb natürlich eine Utopie. Diese väterliche Vision übernahm dann sein Sohn György, der 1956 über die ungarische Grenze flüchtete mit einer Partitur im Gepäck, die den Titel «Vízólk» trug – «Visionen», die Frühform der «Apparitions». Nach einer ersten Station in Wien lebte er später in Köln, Berlin und Hamburg.

In «Ramifications» von 1968/69 webt Ligeti weiter an engmaschigen Netzstrukturen. Die Klang-Verschmelzung der zwölfstimmigen Partitur erreicht er mit der Aufteilung der Streicher in zwei Gruppen, die um etwa einen Viertelton differieren. Die Verästelungen der sich repetierenden Patterns ergeben ein Amalgam von im Innern nervös flackerndem Klang; die Wahrnehmung wird überlistet, das Ohr nimmt die engeren Tonstufen und die polyrhythmischen Strukturen als Einheit auf, und das Einzelne mischt sich zum Ganzen.

Theoretisch ist dieses Werk Ligetis noch keine im Vierteltonsystem gedachte Musik. Es werden kaum spezifisch vierteltönige Intervalle hörbar, wie etwa der arabische Dreiviertelton oder der 11. Oberton mit seinen 551 Cent. «Ramifications» ist klanglich eher als eine vierteltönige Verwischung zu bezeichnen. Die grosse Überraschung in «Ramifications» ist eher ein wilder, quasi zweistimmiger melodischer Einfall Li-



Hell und dunkel – der Komponist György Ligeti (1923–2006), hier auf einem Porträt von 1993.

JACQUELINE SALMON / ARTEDIA / LEEMAGE

getis gegen Ende des nur achteinhalb Minuten dauernden Stücks: Unmittelbar wird man vom musikalischen Gestus mitgerissen und in einen Schlund gestürzt. Der Kontrabass lässt dann als formalen Kontrapunkt ein archaisches Obertonspektrum entstehen, das wie eine Säule vor dem Hörer aufsteigt.

Ein zentrales Instrument in György Ligetis Komponieren wurde dann das Klavier. Selber hat er erst mit vierzehn Jahren Klavierunterricht erhalten. Das sei zu spät, um Pianist zu werden, denn Unterricht müsse man vor der Adoleszenz erhalten, meinte er. Die «Drei Stücke für zwei Klaviere» aus dem Jahr 1976 sind exemplarisch für die damalige Zeit. Der Minimalismus kommt als neues Element in die europäische Musikszene und wird heftig beschimpft und bekämpft. Ligeti komponiert im ersten Satz «Monument» ein einfaches und trotzdem komplexes Werk für die beiden Instrumente. Ausgehend von repetierten Oktaven im Fortissimo, baut er sukzessiv Melodien additiv auf. Das eigentliche Interesse Ligetis ist die räumliche Staffellung der Tonhöhen in den dynamischen Werten. Es entstehen unterschiedliche Wahrnehmungsschichten nur durch die rhythmisch versetzten Akzente in den melodischen Gestalten. Melodiebildung als Illusion, Melodie als Hologramm, als ein dreidimensionales Klangobjekt.

Der zweite Satz, eine Hommage an Steve Reich und Terry Riley, arbeitet mit klassisch minimalistischen Patterns und der neuen pianistischen Technik der *touches bloquées*. Die linke Hand drückt dabei stumm einige Tasten, und die rechte Hand spielt ein diese Tasten einbeziehendes rasches Muster. So entste-

hen asymmetrische Rhythmen, plötzlich springen Töne einen gleichsam unvermittelt an und gaukeln uns eine in sich verschobene Welt vor. Der dritte Satz ist dann eine mit «In zart fließender Bewegung» überschriebene Musik, die von den beiden Pianisten in rasch zu spielenden, sich langsam verändernden Figuren zu bewältigen ist. Diese grandiose Komposition ist eine Antizipation der späteren «Etudes pour piano», des inzwischen viel gespielten Gipfelwerks der zeitgenössischen Klaviermusik, einer in drei Bände unterteilten und achtzehn Stücke umfassenden Sammlung für das Klavier in der temperierten Stimmung.

## Neue Stimmungen

Es gibt aber eine antipodische Seite in Ligetis Schaffen, eine gänzlich andere im Ansatz als die von abstrakten musikalischen Formen in der Luft. Seine Beschäftigung mit der Groteske, der übertriebenen und verzerrten Weltsicht, dem Humor. Giuseppe Arcimboldo? Ob er diesen Künstler gekannt hat? Natürlich, er kannte vieles. Und bestimmt haben ihm «Der Gemüsegärtner», «Der Bibliothekar» oder «Die vier Jahreszeiten» dieses Malers der Spätrenaissance zugesagt. Schon in den frühen Arbeiten wie «Aventures» zeigen sich Ansätze im disparat grotesken Stil. Keine sich entwickelnden Klangflächen, sondern sprachähnliche Instrumentalklänge und instrumentenähnliche Gesänge im semantischen Feld des Nonsens. Seine Nähe zum englischen Dichter Lewis Carroll (1832–1898), mit dessen Text «Alice in Wonderland» er in den neunziger Jahren noch eine musikszenische Revue oder ein Musical mit

Akrobaten und Theatermaschinerie plante, kam leider nicht mehr zustande. Doch die späten «Nonsense Madrigals» (1988–93) sind teilweise mit Texten von Carroll versehen. Die Welt der verzerrten Wahrnehmungen hat Ligeti begeistert, und diese Affinität für das Abschweifende und Überzeichnete fand in der ersten Oper, «Le Grand Macabre» (1975–77), einen Höhepunkt.

Früh schon hat sich Ligeti für die nichttemperierten Stimmungen interessiert – alles Neuartige wollte er erforschen, und den Wissenschaften war er zeitlebens besonders zugeneigt. Das «Hamburgische Konzert», verharmlosend auch schlicht Hornkonzert genannt, ist ein schillerndes, kleinteiliges Spätwerk voller Mikrotöne. Das Solo-Horn wird zusätzlich begleitet von vier Naturhörnern im eher klein besetzten Orchester. Diese vier Hörner differieren maximal im halbtönigen Grundtonabstand (D, Es, E, F) und spielen bis zum 16. Oberton. Jedes Naturhorn kann nur die Obertöne des eigenen Grundtones blasen, so wie etwa unser Alphorn. Durch die Kombination von temperiert spielenden Orchesterinstrumenten und den Naturtönen (aber auch zwischen den Naturtönen selber) entstehen unbekannte, völlig neu zu hörende Intervalle.

Die aufsteigende Naturtonreihe, ein physikalisches Faktum, verengt sich kontinuierlich, je höher die Nummer des Naturtons ist. Theoretisch betrachtet reicht sie bis ins Unendliche. Ausgehend von der Oktave (1200 Cent), erscheint der Ganzton (204 Cent) zwischen dem 8. und 9. Oberton, der Dreiviertelton (150 Cent) zwischen dem 11. und dem 12. Oberton. Die kleine Sekunde (100

Cent) erreichen wir dann zwischen dem 17. und 18., bis wir auf unserer unendlichen Skala dem Viertelton (50 Cent) bei den Obertönen 34 und 35 begegnen. Beim Oberton Nummer 100 sind wir dann bei einem Intervall von etwa 17 Cent angelangt. (Dieser kleine Exkurs erinnert mich an Beschreibungen von astronomischen Ereignissen in unserem Sonnensystem.) Niemand sollte nun denken, diese Töne könne man nicht mehr unterscheidend hören! Unser Ohr ist ein hochpräzises Organ, und bei Ligetis Hornkonzert gibt es eine Vielzahl von heute noch unbekannt harmonischen Konstellationen zu hören.

Formal ist das Konzert in sieben Sätzen eine Folge von Miniaturen. Selbst die Sätze werden noch segmentiert. Man liest Überschriften wie: Praeludium, Signale, Tanz, Choral, Aria, Aksak, Hoketus, Solo, Intermezzo, Mixtur, Kanon, Spectra, Capriccio, Hymnus. Alles, was Ligeti kompositorisch kann, wird hier aufgefächert und als ein farbiges Kaleidoskop präsentiert.

Mit zunehmendem Alter wurde Ligeti immer (selbst)kritischer. Das richtete sich gegen die eigenen Arbeiten, aber auch gegen die zunehmende Kommerzialisierung des Musikbetriebs. Er erklärte «Le Grand Macabre» für ein schwaches Werk, auch «Ramifications» wollte er nicht mehr in die gelungenen Werke einreihen. In den hervorragend zusammengetragenen beiden Bänden «Gesammelte Schriften» der Paul-Sacher-Stiftung sind unterdessen Ligetis Reflexionen über Musik greifbar. Da sind Werkkommentare, Vorträge und Essays versammelt, und im Wissenschaftskolleg in Berlin traf er mit dem Neurobiologen Gerhard Neuweiler zusammen und publizierte das Buch «Motorische Intelligenz».

## Global, nicht postmodern

György Ligeti war ein universaler Geist mit einem bohrend fokussierenden Denken und einer nie nachlassenden Intensität. Urkomisch eines seiner letzten Werke mit dem Titel «Mit Pfeifen, Trommeln, Schilfgeigen», ein bizarres Setting von Schlag- und Pfeifinstrumenten und einem tiefen Mezzosopran. Die Texte des ungarischen Dichters Sándor Weöres klingen einmal ätzend surreal, oder sie sind im kindlich träumerischen Stil geschrieben. Ligetis Neugier galt der musikalischen, wissenschaftlichen und politischen Welt, er interessierte sich für afrikanische oder asiatische Musik und war ein entschiedener Gegner jeglicher Ideologie. Seine Begeisterung galt der Musik von Conlon Nancarrow, diesem in Mexiko zurückgezogen an seinen komplexen Studien für die Player-Pianos tüftelnden Maverick, den er kurzerhand zum grössten Komponisten des 20. Jahrhunderts erklärte.

Ligetis eigene Kompositionen sind Destillationen aus Musikstilen rund um den Globus. Alles kann bei Ligeti anklängen, überall finden wir rhythmische und melodische Texturen von ausser-europäischen Musikkulturen, die er intensiv studiert hat. Seine Musik klingt aber nicht postmodern. Sie ist manchmal einfach, häufiger höchst komplex in ihrer polyrhythmischen Anlage, immer aber dringlich und intensiv. Illusionen, Allusionen, Geschwindigkeiten und Langsamkeiten, Dehnungen und Abbrüche sind in seinen Partituren allgegenwärtig.

2006 starb György Ligeti in Wien, wo er auf dem Zentralfriedhof begraben ist. Sein Grabstein ist nicht aus Stein, sein Grabstein ist durchsichtig und aus Glas. Er steht mit dem Schriftzug LIGETI als eine liegende Skulptur, mit dem zusätzlichen Namen seines Bruders Gabor, auf einem einfachen Sockel. Nie wissen wir um die Zukunft der Musik eines Komponisten und ob die Menschen diese Musik noch hören und spielen wollen. György Ligeti wird auch zukünftig gespielt werden, da besteht kein Zweifel.

Edu Haubensak ist Komponist. Er lebt und arbeitet in Zürich.