

Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.05.2023, Nr. 119, S. N3

Schwindel, Gedanken

Das Berliner Symposium über György Ligeti erschließt anhand von Skizzen aus dem Nachlass, wie penibel er die Realisierung seiner Kompositionen vorbereitete - durch planmäßige Überforderung der Interpreten.

Vor hundert Jahren, am 28. Mai 1923, wurde der Komponist György Ligeti in Sankt Martin (rumänisch Tîrnaveni, ungarisch Dicsoszentmárton) in Siebenbürgen geboren. Er starb am 12. Juni 2006 in Wien. In der Berliner Philharmonie wurden jetzt zur Feier seines hundertsten Geburtstags einige seiner Werke aufgeführt (F.A.Z. vom 16. Februar), und das benachbarte Staatliche Institut für Musikforschung widmete ihm ein fachwissenschaftliches Symposium. Eine Ligeti-Forschung existiert seit Ende der Sechzigerjahre. Namhafte Gelehrte wie Rudolf Stephan, Carl Dahlhaus, Harald Kaufmann und Constantin Floros haben im deutschsprachigen Bereich zu ihr beigetragen; Richard Steinitz hat eine monumentale englische Biographie verfasst, die zum Referenzwerk geworden ist.

Zu wenigen anderen Komponisten der Musik nach 1945 ist international so viel publiziert worden wie zu Ligeti. Das Symposium mit den beiden thematischen Schwerpunkten Raum und Interpretation beziehungsweise Aufführung bescherte dennoch neue Einsichten, zumal durch intensive Nutzung der Schätze des Ligeti-Archivs in der Paul Sacher Stiftung in Basel. Ligeti hatte zwar mit der Vorbereitung der von ihm autorisierten zweibändigen Edition seiner "Gesammelten Schriften" (erschienen postum Basel/Mainz 2007) noch zu Lebzeiten versucht, die Rezeption seiner Musik auktorial zu steuern. Doch erhellen die Archivfunde, darunter Skizzen und Vorstufen zu seinen Werken, Druckvorlagen und Korrekturen seiner Partituren, unpublizierte Texte und Korrespondenzen mit Musikern, die Vielschichtigkeit und Interpretationsbedürftigkeit seiner Selbstdeutungen.

Volker Helbing (Hannover/Berlin) demonstrierte an den Skizzenblättern des späten Violinkonzerts (1992) den eigentümlichen Kristallisationsprozess von Ligetis Werken. Liegt ihnen doch eine Art von gedanklichem Concetto zugrunde, das zunächst in kleinen Notizheften schriftlich festgehalten wird. Diese Formidee wächst sich dann

auf größeren handbeschriebenen Blättern zu dichten Text-Labyrinthen aus, mit Stichworten zu Klängen und Rhythmen (auf Ungarisch, Deutsch, Französisch, Englisch, Schwedisch und so weiter), mit literarischen Assoziationen, visuellen Metaphern und musikgeschichtlichen Referenzen, in deren Durcheinander Buntstiftspuren energische Orientierungsmarken setzen. Aus solchen Schmelztiegeln des Imaginären kristallisiert sich die musikalische Form, die erst dann in Noten umgesetzt wird, wenn ihre Konzeptualisierung abgeschlossen ist. Die formale Vollendung von Ligetis Musik, wie auch ihre Ikonizität, ihre Bildkraft, mit der sie nicht nur räumliche Nähe und Ferne, Höhe und Tiefe evoziert, sondern auch Farbenspiele, Aufschwünge und Zusammenbrüche, wilde körperliche Exaltationen und totale Stillstände, mag in diesem Entstehungsprozess verwurzelt sein, der eine eigene genetische Edition verdiente.

Christian Utz (Graz) wies anhand von teilweise noch unveröffentlichten Vortragsmanuskripten nach, wie originell Ligeti Anfang der Sechzigerjahre Motive einer von Karlheinz Stockhausen und anderen Serialisten konzipierten Raummusik aufnahm und für seine Zwecke abwandelte. Gegen eine "totale Zerräumlichung der Musik, wo die Zeit keine Funktion mehr hat" (Ligeti), setzte er das Konzept eines imaginären Raums, der sich im Zuhören "retrospektiv" aufbaut. Dank realen und imaginären Raumdimensionen sollten "neue Formen von Temporalität für die ästhetische Erfahrung" erschlossen werden. Sein Konzept einer gefrorenen Zeit, also einer im imaginären Raum gebannten, wohlproportionierten zeitlichen Entwicklung, glaubte er etwa in Stillleben von Paul Cézanne wiederfinden zu können. Exemplarisch für das Spiel mit Rhythmen und Bewegungsabläufen sind seine achtzehn Klavier-Etüden (1985 bis 2001), in die Anregungen der afrikanischen Polyrhythmik, der Kompositionen von Conlon Nancarrow für Player Piano (Florian Besthorn, Basel) und vielfältige Einflüsse zeitgenössischer mathematischer und neurowissenschaftlicher Forschungen eingegangen sind.

Als Komponist europäischer Kunstmusik wusste Ligeti natürlich, dass er auf Operationen des Zählens nicht verzichten kann (Ulrich Scheideler, Berlin), anders als die von ihm bewunderten afrikanischen Künstler, die ihre nicht selten hochkomplexen Rhythmen und Zähleinheiten gestisch-körperlich memorieren. Allerdings wurde er nicht müde zu betonen, dass seine Kompositionen keine mathematischen Rechenexempel seien, dass er vielmehr für die akustische Wahrnehmung seiner Zuhörer komponiere, freilich auch für Münder und Hände seiner Interpreten. Seine Musik sollte eine Quelle neuer sensomotorischer Genüsse sein, bei der Ausführung wie beim Hören, nicht zuletzt durch die Stimulierung der

Imagination aufgrund von akustischen Illusionseffekten ("trompes oreille").

Der Aufführung seiner Werke und ihrer klanglichen Realisation widmete er deshalb eine leidenschaftliche Aufmerksamkeit, wie die intensive Zusammenarbeit mit einigen Interpreten, die Sorge um die Einspielung seiner Werke auf Schallplatte und CD und nicht zuletzt die elaborierten Vortragsbezeichnungen in den Partituren belegen, die sich häufig zu kleinen, der Partitur vorangestellten Abhandlungen auswachsen (Clara Maria Bauer, Wien). Dieser Dimension hat das Berliner Symposium wohl erstmals die gebührende Beachtung geschenkt. Perfektionist, der er war, trug Ligeti der Spielbarkeit seiner Musik und, wie sich zeigte, in einigen Werken sogar Passagen von Unspielbarkeit auf handwerklich skrupulöse Weise Rechnung.

Aufgrund des Archivmaterials wurden Studien zur Zusammenarbeit etwa mit dem Leiter des Schwedischen Rundfunkchors Eric Ericson bei der Aufführung seines Requiems (1965) (Michael Kube, Tübingen und Würzburg) vorgestellt; mit Friedrich Cerha und dem Wiener Ensemble "Die Reihe" (Gundula Wilscher, Krems); mit den Pianisten Erika Haase (Volker Rülke, Dortmund und Falkensee) und Pierre-Laurent Aimard (Tobias Bleek, Essen/Potsdam); mit den Organisten Karl-Erik Welin und Gerd Zacher anlässlich der Orgel-Komposition "Volumina" (Markus Rathey, New Haven); mit dem Dirigenten Hans Rosbaud bei der Uraufführung von "Atmosphères" (Ulrich Mosch, Genf). Ein Gespräch mit Katalin Károlyi (Budapest), der Sängerin einer seiner letzten Kompositionen, des Lied-Zyklus "Síppal, dobbal, nádihegedüvel" (2000), machte deutlich, wie stark er sich auch von klanglichen Eigenschaften einer Gesangsstimme anregen lassen konnte.

An den Klavier-Etüden zeigte Tobias Bleek die schillernden Funktionen einer hochgezüchteten Virtuosität auf. Ligeti treibt seine Interpreten bis an die Grenzen ihres Leistungsvermögens und nicht selten darüber hinaus, durch ein Spiel mit maximaler Geschwindigkeit, dynamischen Extremwerten und oft bis zu sieben unterschiedlichen, gleichzeitig zu spielenden Akzentschichten ("Entrelacs").

Doch Virtuosität ist hier kein Selbstzweck, sondern untersteht dem Ziel der Konstitution eines imaginären Raumes, etwa von alptraumartigen Szenarien, aus denen es kein Entkommen zu geben scheint, wie in der 9. und 13. Etüde ("Vertige", "L'escalier du diable"). Die letzte Etüde erinnert an M. C. Eschers unmögliche Treppen, auf denen man nicht aufhört hinauf- und hinabzusteigen, andere Etüden rufen Assoziationen an Ordnungen hervor, die auf geregelte Weise im Chaos versinken, und an Maschinen, die sich selbst zerstören. Die schiere Unmöglichkeit,

alle Einzelheiten der Partitur etwa von "Vertige" angemessen wiederzugeben, ja, das Scheitern an diesem Anspruch werden vom Komponisten, nach dem Zeugnis von Pierre-Laurent Aimard, bewusst in Kauf genommen, weil sie Teil der musikalischen Idee sind. Vergleichbare Phänomene sind eine malträtierte Orgel, die zu Hochleistungen angestachelt wird, indem exakt notierte Tonhöhen durch veränderten Winddruck Schwankungen unterworfen werden ("Volumina"), extreme Orchesteranweisungen, die kaum umsetzbar sind, und utopische Anforderungen an Chorstimmen (Requiem).

Diese Haltung gegenüber Akteuren und Aufführungen scheint aus einer kritischen Auseinandersetzung mit postseriellen Konzeptionen einer Aktionsmusik in den Sechzigerjahren hervorgegangen zu sein. Ligeti setzt, anders als etwa Stockhausen, nicht auf die spontanen und formbildenden Energien seiner Interpreten, sondern begreift die Performance als Teil der Realisierung seiner kompositorischen Ideen. Statt den Interpreten - scheinbar demokratisch - als "zweiten Komponisten" aufzuwerten, erwartet er, dass dieser entsprechend seinen minutiösen Anweisungen den Aufbau eines musikalischen Bildraums bewirkt und die "innere Dauer" eines Werks vergegenwärtigt, wie Ulrich Mosch mithilfe eines musikphilosophischen Essays von Alfred Schütz präziserte. Bedeutung, Dramatik und Theatralik erhält Ligetis Musik von innen heraus, nicht durch von außen aufgesetzte Aktionen. Ligeti bezeichnete seine "Aventures/Nouvelles Aventures" für drei Vokalsolisten und ein siebenköpfiges Instrumentalensemble (1962 bis 1965) einmal als "Oper", "mit abenteuerlichen Peripetien imaginärer Personen auf einer imaginären Bühne" - aber eben "innerhalb der Musik".

Allerdings kann bei gelungenen Aufführungen der politisch-existenzielle Erfahrungskern von Ligetis Werken anschaulich hervortreten, überwältigend etwa in den flehentlichen Anrufen und Klagen der mikropolyphonisch gefügten Chorstimmen im Kyrie des Requiems. Hier fällt es schwer, nicht an die Kataklysmen des zwanzigsten Jahrhunderts zu denken, an Erfahrungen einer Existenz unter Bedingungen von nationalsozialistischer Verfolgung und kommunistischer Diktatur; anderen Werken mögen "Kindheitserfahrungen, Tagträume, Desperationen, private Schrecknisse und Freuden" (Harald Kaufmann) zugrunde liegen, wobei auch Humor und absurde Doppelbödigkeit nicht fehlen.

Aufschlussreich war, dass diese politisch-existenziellen Bedeutungsschichten von den Musikwissenschaftlern weitgehend ausgeklammert wurden. Kultur-, politik- und mentalitätsgeschichtliche Kontextualisierungen scheint sich die neue Musikphilologie

zu verbieten, als ob sie hier eine schiefe Bahn haltloser Spekulationen witterte. Wie auch immer: Ligetis Musik lebt und provoziert weiterhin musikwissenschaftliche Forschungen und die Ohren der Zuhörer. REINHART MEYER-KALKUS

Bildunterschrift: Minutiöser Arbeiter: György Ligeti, 1977

Foto Barbara Klemm

Alle Rechte vorbehalten © Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt am Main
Vervielfältigungs- und Nutzungsrechte für F.A.Z.-Inhalte erwerben Sie auf www.faz-rechte.de