

György Ligeti

Geburtsname: György Sándor Ligeti

* 28. Mai 1923 in Tarnava-Sanmartin, Ungarn

† 12. Juni 2006 in Wien, Österreich

Komponist, Musiktheoretiker, Hochschullehrer

„Musik selbst unterdrückt nicht, ist weder demokratisch noch antidemokratisch; sie befindet sich außerhalb dieser Kriterien. Man kann freilich politisch ganz bestimmte Ungerechtigkeiten im Zusammenhang mit der musikalischen Gesellschaft kritisieren. Aber die Musik selbst lassen Sie bitte aus dem Spiel! Verwechseln Sie nicht die musikalische Struktur mit den auf einer anderen Ebene liegenden sozialen und ökonomischen Gegebenheiten!“

György Ligeti, Gesammelte Schriften. Bd. 1. S. 236.

Profil

György Ligeti gilt als einer der innovativsten und einflussreichsten Komponisten der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts. Nicht zuletzt aufgrund der ursprünglich nicht autorisierten Verwendung seiner Werke in Filmen von Stanley Kubrick (insbesondere in „2001: A Space Odyssey“ von 1968) wurde Ligeti dabei auch von einem breiten Publikum rezipiert. Bezeichnend für seinen markanten Individualstil, der zwar an kompositorische Traditionen anknüpft, gleichzeitig aber etablierte Parameter sprengt, war vor allem die Arbeit mit mikropolyphonen Texturen, die durch die Übereinanderschichtung einer großen Anzahl von Einzelstimmen entstanden. Ligeti ging aber auch auf anderen Ebenen über etablierte kompositorische Grenzen hinaus, etwa durch die Auseinandersetzung mit nicht-westlichen rhythmisch-metrischen Musikstrukturen und Stimmungssystemen. Seine Werke, welche dadurch die für einen Menschen technisch spielbaren Möglichkeiten erweiterten, wurden mehrfach von Musikerinnen uraufgeführt, die als solistische Vorreiterinnen in ihrem Bereich gelten.

Ligeti, der als Lehrer diverse international etablierte Komponistinnen und Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts weit über den europäischen Raum hinaus geprägt hat, zeichnete sich darüber hinaus durch ein vielschichtiges, weit über die Musik hinausgehendes Interessenspektrum aus: Er ließ sich nicht nur von literarischen Werken, bildender Kunst und Architektur inspirieren, sondern beschäftigte sich auch intensiv mit naturwissenschaftlich-mathematischen Themen wie der Fraktalen

Geometrie Benoit Mandelbrots oder den Arbeiten Douglas Hofstadters. Diese Fokussierung auf die Form und Trennung von Musik und politisch-sozialen Aspekten hat nicht nur in Ligetis eigenen Schriften, sondern vor allem auch in den biographischen Darstellungen oftmals zu einer starken Ausblendung gender-bezogener Aspekte geführt.

Orte und Länder

Ligeti, der aufgrund seines biographischen Hintergrunds mindestens fünf Sprachen (Rumänisch, Ungarisch, Deutsch, Englisch, Französisch) beherrschte, galt als kosmopolitischer Künstler: Der Komponist, der im siebenbürgischen Diciosânmartin (ungarisch: Dicsőszentmárton; deutsch: Sankt Martin, ab 1943: Târnăveni bzw. (1952-92): Tîrnăveni) in eine jüdisch-ungarische Familie geboren wurde, wuchs in einer multikulturellen Region auf. Neben rumänischen (58,3%), ungarischen (26,7%) und deutschen (9,7%) Bevölkerungsgruppen lebten hier u.a. auch jüdische, Roma-, ukrainische, serbische und slowakische Minderheiten. Die Familie zog 1929 nach Cluj (Klausenburg bzw. seit 1974: Cluj-Napoca) um, während er in der Sommerzeit in Budapest Musikunterricht erhielt, wo er später auch studierte. Im Dezember 1956 floh Ligeti nach dem ungarischen Volksaufstand, der am 4.11.1956 mit dem Einmarsch der Sowjetarmee geendet hatte, nach Wien, das zu seinem Hauptwohnsitz wurde (er erhielt 1967 die österreichische Staatsbürgerschaft). Parallel dazu wirkte er aber auch in Köln (1957/58), Stockholm (1961 bis 1971: Gastprofessur an der Musikhochschule); Berlin (1969 bis 1972; u.a. mit DAAD-Stipendium) sowie an der Stanford University in Kalifornien/USA (1972 als Composer in Residence). Von 1973 bis 1989 hatte er einen Lehrstuhl für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater, Hamburg. Ligeti lebte ab 2003 bis zu seinem Tod 2006 fast ausschließlich in Wien.

Biografie

Jugend

György Sandor Ligeti, väterlicherseits Großneffe des Geigers Leopold Auer (1845-1930), wurde 1923 im rumänischen Dicsőszentmárton (nach 1943: Târnăveni) in Siebenbürgen in eine linksintellektuelle jüdisch-ungarische Familie geboren. Der liberal-sozialistisch orientierte Vater Sándor Ligeti (1890-1945), ein studierter Nationalökonom und Bankfilialleiter, hatte Ligeti seine Begeisterung für die Naturwissenschaften vermittelt. Die ersten

– und damit zentral prägenden – musikalischen Erfahrungen erfolgten jedoch vor allem über die weibliche Sphäre: Seine Mutter, Ilona Somogyi (1893-1982) die als Augenärztin zur ersten Generation studierter Medizinerinnen in Rumänien/Ungarn gehörte, hatte ihm die ersten Klavierlehrerinnen aus ihrem Umfeld vermittelt, seine Tante Marcsi, die ihrerseits Klavier spielte, besorgte ihm die ersten musiktheoretischen Fachbücher, während ihn die Köchin Zsuzsi häufig in die katholische Messe mitnahm und damit in die christliche Musikpraxis einführte (György Ligeti, Gesammelte Schriften. Bd. 2. S. 11). Wie sich Ligeti erinnerte, stand sein Vater dem Wunsch nach einer weiterführenden musikalischen Ausbildung zunächst kritisch gegenüber: „Mein Wunsch, ein Instrument spielen zu dürfen, scheiterte zunächst an der Ablehnung meines Vaters.“ (György Ligeti, Gesammelte Schriften. Bd. 2. S. 14). Erst, als der jüngere Bruder Gábor (1928-1945) Geigenunterricht erhielt, durfte auch Ligeti seine erste institutionalisierte musikalische Ausbildung am Klausenburger Konservatorium (nun in einer rein männlichen Ausbildungssphäre) erhalten und studierte dann auch im Sommer bei dem ungarischen Pianisten und Komponisten Pál Kadosa (1903-1983) in Budapest. Ligeti hatte nach dem Abitur ursprünglich Physik studieren wollen, erhielt aufgrund der restriktiven antijüdischen Numerus Clausus-Praxis unter dem Horthy Regime keinen Universitätszugang und begann daher, ab 1941 Orgel und Musiktheorie am Musikkonservatorium in Klausenburg zu studieren.

Krieg

Wie Ligeti in seinen „Persönlichen Schriften“ ausführt, hatte er die Volksschule noch als geschützte Welt erfahren; Erfahrungen mit dem Antisemitismus machte er erst auf dem Gymnasium (György Ligeti, Gesammelte Schriften. Bd. 2. S. 21). Im Januar 1944 wurde er – wie ein Großteil der männlichen jüdischen Bevölkerung – zum Zwangsarbeitsdienst in der ungarischen Armee unter dem Horthy-Regime eingezogen. Der nachfolgenden Deportation entkam Ligeti nur dadurch, dass er sich durch die Flucht aus dem Lager im Oktober 1944 nachfolgend mit seinen Kameraden im Wald versteckte. Ligetis Bruder Gábor, ihre Eltern und viele weitere Verwandte wurden in die Konzentrationslager deportiert; der Vater wurde 1944 im KZ Bergen-Belsen, der 16jährige Bruder 1945 im KZ Mauthausen ermordet. Die Mutter überlebte das KZ Auschwitz-Birkenau nur knapp aufgrund ihrer medizinischen Ausbildung.

Studium und Flucht aus Ungarn

Nach Kriegsende setzte Ligeti sein Kompositionsstudium 1945 an der Franz Liszt-Musikhochschule in Budapest fort, das er 1949 abschloss. Die in den Biographien erwähnten Namen seiner prägenden Lehrer sind ausschließlich männlich: Ferenc Farkas (1905-2000), Zoltán Kodály (1882-1967), dessen Schüler Pál Kadosa, Pál Járdányi (1920-1966) und Lajos Bárdos (1899-1986) sowie vor allem Sandor Veress (1907-1992), der 1949 in die Schweiz emigrierte. 1949 führte Ligeti unter der Leitung der führenden rumänischen Ethnomusikologin Emilia Comişel (1913-2010) ein Jahr lang ethnomusikologische Feldforschungen in Rumänien durch (György Ligeti, Gesammelte Schriften. Bd. 2. S. 45). Von 1950 bis 1956 wirkte Ligeti als Dozent für Harmonielehre, Kontrapunkt und Formanalyse in Budapest; er hatte aber eigenen Aussagen zufolge in dieser Zeit kaum Zugang zum westeuropäischen Kunstmusikkanon, so dass zeitgenössische Komponisten wie Arnold Schönberg ihm relativ unbekannt blieben (vgl. Wolfgang Burde, György Ligeti. S. 37-38). Dies sollte seinen kompositorischen Ansatz entscheidend prägen – Ligeti beschrieb sich wiederholt in einer Linie mit Béla Bartók, Igor Strawinsky und Claude Debussy. Die extrem restriktive Atmosphäre wurde auch in Verbindung mit seiner Sonate für Violoncello (1948 bis 1953) deutlich: Das Werk, das auf Bitten der Cellistin Vera Dénes (1915-1970), die ab 1949 als Professorin für Cello Budapest wirkte, entstanden war (wobei Ligeti den ersten Satz ursprünglich für eine damalige Mitstudentin, Annus Virányi komponiert hatte (vgl. György Ligeti, Gesammelte Schriften. Bd. 2. S. 147)), wurde zwar im Rundfunkstudio aufgenommen, aber wahrscheinlich nie gesendet, weil es von der sowjetisch beeinflussten Komponisten-Union als zu modern empfunden wurde. Auch das zwischen 1951 und 1953 entstandene „Musica Ricercata“ konnte erst 1969 in Schweden uraufgehört werden. 1956, nach Niederschlagung des ungarischen Volksaufstandes durch die Sowjet-Armee, flüchtete Ligeti mit seiner zweiten Ehefrau Vera nach Österreich und ließ sich in Wien nieder, das zu seinem zentralen Wohnsitz wurde.

Von Wien nach Köln

Im Studio für Elektronische Musik des WDR in Köln kam Ligeti zwischen 1957 und 1958 erstmals in intensiven Kontakt mit den zentralen Komponisten der westlichen Avantgarde. Die für Ligeti wichtigsten Vermittler

waren zu diesem Zeitpunkt vor allem Herbert Eimert (der das Studio von 1951 bis 1963 leitete) sowie die damaligen Mitarbeiter Karlheinz Stockhausen und Gottfried Michael König. Ligeti experimentierte in dieser Phase in Kompositionen wie „Glissandi“ (1957) und „Pièce électronique“ (1958) sehr intensiv mit den technischen Möglichkeiten der elektronischen Musik, die auch als Ausdruck eines neuen Lebensabschnittes verstanden werden kann. Ligeti hatte bereits in Ungarn die Vorstellung einer statischen, in sich ruhenden Musik (ohne Taktschlag) gehabt, die sich erstmals in den „Apparitions“ für Orchester (1958 bis 1959) andeutet. Der zentrale Durchbruch erfolgte jedoch dann mit dem auf den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführten Orchesterwerk „Atmosphères“ (1961). Hier zeigte sich erstmals klar ausgeprägt die neue kompositionstechnische Arbeit mit mikropolyphonen Formstrukturen, die auch als Abgrenzung gegenüber der seriellen Musik entstanden waren: Während die individuelle Konzeption der Einzelstimme in dem engmaschigen Klanggewebe bestehen bleibt, können die einzelnen Veränderungen hörend bewusst nicht mitvollzogen werden, so dass der Klang zu einem formbildenden Parameter wurde.

In den nachfolgenden Werken „Aventures“ (1962) und „Nouvelles Aventures“ (1962 bis 1965) erkundete Ligeti andere Klangdimensionen über die Entwicklung einer „imaginären Sprache“, indem, bei fehlender sprachlicher Semantik, der Gegensatz zwischen Klanglichem und Gesprochenem aufgelöst wurde. 1963 bis 1965 entstand das „Requiem“, das – als eines der zentralen Werke Ligetis – die sprachkompositorischen Interessen aufgreift, gleichzeitig aber auch zentrale mikropolyphone Elemente seines vorherigen Schaffens integriert.

□Ligetis Vernetzungen zeigten sich vor allem durch seine Mitwirkung bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, wo er von 1959 bis 1972 als Dozent aktiv war. Er war hier Adorno 1965 erstmals begegnet, der etwa 1966 Ligetis Zusammentreffen mit Herbert Brun, Wolfgang Rosenberg und Rudolf Strohm initiierte. Parallel dazu hatte Ligeti von 1961 bis 1971 eine Gastprofessur an der Stockholmer Musikhochschule inne, was die Uraufführung zahlreicher Kompositionen wie die „10 Stücke für Bläserquintett“ (1969) im skandinavischen Raum erklärt.

In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre kehrte Ligeti in seiner kompositorischen Arbeit zu Intervallstrukturen zurück (zentral für „Lux aeterna“ (1966) und „Lontano“ für großes Orchester (1967)). Ligeti hellte in dieser Phase auch die mikropolyphone Struktur mit harmonischen

Elementen, aber auch mit der Einbindung durchsichtigerer Texturen wieder auf – wie etwa im 2. Streichquartett (1968) und dem „Kammerkonzert für 13 Instrumentalolisten“ (1969/70). 1968 wurde „Continuum“ für Cembalo von Antoinette Vischer (1909 bis 1973) uraufgeführt, die dieses Werk auch in Auftrag gegeben hatte. „Continuum“ mit seiner fast repetitiv-mechanischen Bewegungsstruktur gilt als beispielhaft für die Auflösung der rhythmischen Seite als musikalischer Parameter. Nachfolgend wirkte Ligeti von 1969 bis 1972 in Berlin und arbeitete anschließend für ein Jahr als „Composer in Residence“ an der Stanford University in Kalifornien.

Hamburg

Von 1973 bis 1989 war Ligeti als Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg tätig, was für ihn erstmals eine dauerhafte Anstellung mit regelmäßigem Einkommen bedeutete. In Hamburg entstand zwischen 1974 und 1977 eines seiner Hauptwerke, die Oper „Le Grand Macabre“. Der Weltuntergangsgroteske mit ihrer inhaltlichen Figurenkonstellation (und der damit verbundenen Überspitzung etablierter Paarkonzepte wie Ehepaar oder Liebespaar) sowie dem Ausreizen oftmals extremer stimmlicher Ebenen und als obszön-erotisch ausgedeuteter Textelemente wurde mit einer Vielfalt an sexuellen Interpretationsansätzen begegnet.

Kompositorisch wurde diese Zeit jedoch vor allem von Ligetis Auseinandersetzungen mit rhythmisch-metrischen Strukturen und Stimmungssystemen sowie dem künstlerischen Umgang mit Aspekten der fraktalen Geometrie bestimmt. Gerade in dieser Phase findet sich eine beachtenswerte Anzahl an innovativen instrumentalen Solistinnen und Solisten, die an den Uraufführungen beteiligt waren: 1978 entstand etwa „Hungarian Rock“ für Cembalo, das von Elisabeth Chojnacka (*1939; auch Widmungsträgerin) uraufgeführt wurde. Die Arbeit mit nicht-westlichen Tonsystemen und mikrotonalen Elementen wurde auch in der „Passacaglia ungherese“ (1978) deutlich, in der Ligeti mit den reinen Terzen der mitteltönigen Stimmung arbeitete. Das Stück, dem schwedischen Musikwissenschaftler Ove Nordwall und seiner Frau Eva gewidmet, wurde von Eva Nordwall auf dem Cembalo uraufgeführt.

Die Sonate für Viola solo (1991 bis 1994) wurde von der deutschen Bratschistin Tabea Zimmermann (*1966) uraufgeführt. Ligeti erinnerte sich: „1990 hörte ich in einem Konzert des WDR in Köln Tabea Zimmermanns Vor-

spiel, ihre besonders kernige und markige, dennoch stets zarte C-Saite war der Auslöser meiner Phantasien über eine Sonate für Viola solo.“ (György Ligeti, *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. S. 303.). Zu den Uraufführenden der Instrumentalkonzerte gehören darüber hinaus der Pianist Anthony di Bonaventura (Konzert für Klavier und Orchester, 1985 bis 1988; UA 1986), der Violinist Saschko Gawriloff (Konzert für Violine und Orchester, 1990 bis 1992; UA: 1993) und die Hornistin Marie Louise Neuncker, die 2001 und 2002 das „Hamburgische Konzert für Horn solo und Kammerorchester“, 1998 bis 2002) uraufführte, in welchem Alternativen zum wohltemperierten Tonsystem erkundet werden.

Zum zentralen Spätwerk zählen jedoch vor allem die „Études für Soloklavier“ (1985 bis 2001). Diese wurden durch die Auseinandersetzung mit komplexen polyrhythmischen und -metrischen Strukturen u.a. von west- und zentralafrikanischer Musik südlich der Sahara inspiriert, nachdem Ligeti mit der Arbeit des Ethnomusikologen Simha Arom in Kontakt gekommen war, mit dem er auch bei diversen Konzertaufführungen zusammenarbeitete. Auch hier waren neben Volker Banfield und Pierre-Laurent Aimard diverse Pianistinnen wie Louise Sibourd und Irina Kataeva beteiligt.

Ligeti, der sich aus Krankheitsgründen seit 2002 zunehmend zurückgezogen hatte, starb 2006 in Wien.

In Beziehung mit

Gerade Ligetis früher Lebenslauf kann als Beispiel einer jüdisch aufgeklärten Biographie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstanden werden, die sich auch in den engsten Privatbeziehungen ausdrückte, wobei die weibliche Sphäre für ihre Zeit sehr progressiv war:

Ligetis Mutter Ilona Somogyi (1893-1982), die als eines der wenigen Familienmitglieder Ligetis das Konzentrationslager überlebte, muss als Augenärztin zu den ersten studierten Medizinerinnen Ungarns gehört haben. Frauen waren hier erst vergleichsweise spät zum Studium zugelassen worden: So standen die Philosophischen und Medizinischen Fakultäten Frauen ab 1895 offen, während Frauen erst ab 1918 auch an anderen Fakultäten studieren konnten. Ligeti hat ihr den vierten (Lamento-) Satz des Horntrios von 1982 als Denkmal nach ihrem Tod gesetzt.

Auch Ligetis erste Ehefrau, Brigitte Löw, mit der er von 1949-1952 verheiratet war und sich in Klausenburg ein Zimmer teilte, war Ligetis Aussagen zufolge „eine Medizinstudentin“ (György Ligeti, *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. S. 45). Löw, die in den Biographien oftmals übergan-

gen wird und zu der sich Ligeti kaum äußerte, war laut Richard Steinitz (György Ligeti: *Music of the Imagination*. London: Faber and Faber, 2003) die Tochter eines Geschäftsmannes in Kolozsvár. Er vermutet, dass Ligeti sie eventuell deswegen geheiratet hat, weil seine gesamte Familie nach seiner Rückkehr aus dem Arbeitslager verschwunden war.

Ligetis zweite Ehefrau, Vera (bzw. Veronika) Spitz (Ligeti) wird von den Biographen ebenfalls kaum oder nur in einem Nebensatz erwähnt, was umso bemerkenswerter ist, da ihre Beziehung zu Ligeti nicht nur sehr eng gewesen sein muss, sondern sie auch zu den wichtigsten österreichischen Psychoanalytikerinnen des 20./21. Jahrhunderts zählt. Vera Spitz, die wie Ligeti einen jüdischen Hintergrund hatte, wuchs in einem gutbürgerlichen Umfeld in Budapest auf, konnte aufgrund der anti-jüdischen Gesetze jedoch bereits nicht mehr in die Schule gehen und eignete sich das psychoanalytische Wissen ab dem Alter von 13 Jahren daher im Privatstudium an. 1944 entkam sie zweimal Hinrichtungen; zwar überlebte ihre Mutter, die von den Pfeilkreuzlern verschleppt wurde (Anhänger der von 1935 bis 1945 bestehenden faschistischen ungarischen Partei, die vom 16.10.1944 bis 28.3.1945 die nicht von der Roten Armee besetzten Teile Ungarns beherrschte und für die Ermordung von über 50.000 Juden verantwortlich gewesen war), der Vater kam jedoch in einem (unbekannten) KZ um. Vera und György Ligeti waren erstmals von 1952 bis 1954 verheiratet, mussten sich dann aber aufgrund der politischen Umstände trennen. Sie heirateten 1956 nach der Flucht erneut. Parallel zu den Kompositionserfolgen ihres Mannes absolvierte Vera Ligeti in Wien ein Psychologie-Studium und die nachfolgende Ausbildung zur Psychoanalytikerin. Mit ihrem Forschungsschwerpunkt zur Psychoanalyse bei Kindern und den Spätfolgen des Nationalsozialismus bei Nachkommen von Opfern und Tätern gehört Vera Ligeti, die auch Mitglied der Wiener Psychoanalytikervereinigung ist, zu den herausragenden WissenschaftlerInnen in diesem Forschungsfeld (vgl. Anna Giulia Fink, „Die Deutungshoheit“, Datum: Seiten der Zeit 11/07 (1.11.2007), <http://www.datum.at/artikel/die-deutungshoheit/>).

In späterer Zeit gehören dazu aber auch Vorreiterinnen wie die österreichische Architektin und Designerin Anna-Lülja Praun (siehe unten).

Ligeti scheint in einem vorwiegend männlichen akademischen Umfeld geprägt worden zu sein; als einzige Ausnahme lässt sich hier die – auch nur in Ligetis persönli-

chen Schriften erwähnte – rumänische Ethnomusikologin Emilia Comișel nennen, die trotz ihrer führenden Stellung in Bukarest außerhalb Rumäniens kaum wahrgenommen wurde. Auch das spätere kompositorische Umfeld wie auch die literarischen, bildnerischen und naturwissenschaftlichen Vorbilder und Freundschaften stammen vorwiegend aus der männlichen Sphäre. Es ist relativ schwer zu bestimmen, inwieweit noch weitere Ausnahmen wie Comișel existieren. Aber das Beispiel der elektronischen Szene, in der sich Ligeti von 1957 bis 1958 bewegte, verweist auf eine heterogenere Situation: Einerseits wird auch hierfür in den Biographien ein rein männliches Umfeld skizziert, andererseits hat etwa Claudia Titte (Weibliche Elektronik oder eine andere Geschichte. Basel: Begleittext Festival Frau Musica Electronica, 21.-23.4.2010) auf eine andere Situation hingewiesen. Exemplarisch ist hier das u.a. bei Wolfgang Burde (György Ligeti. S. 61) abgebildete und hier mit „Darmstadt 1958: György Ligeti neben Franco Evangelisti (rechts) und Mauricio Kagel (links)“ unentiteltete Foto. Die einzige – oftmals anonym belassene – Frau auf diesem Bild ist die Autorin, Musikpublizistin und Sprach-Interpretin Monika Lichtenfeld (*1938), die auch Ligetis „Gesammelte Schriften“ mit herausgegeben hat. Die rein männliche Perspektive verändert sich auch bei eingehender Analyse der Uraufführungen, da sich hier diverse innovative Musikerinnen unter den Solistinnen und Solisten finden:

Die in Ungarn entstandene „Musica Ricercata“ (1951 bis 1953) wurde 1969 von (Maija-)Liisa Pohjola (*1936) uraufgeführt, die ab 1976 Professorin für Klavier an der Sibelius Academy in Helsinki war und in einem Interview betonte, dass Neue Musik zu dieser Zeit in Skandinavien ein Randdasein führte, weshalb auch Frauen hier ihren Platz hatten (Karlson, Anu. „Liisa Pohjola: ‚I’ve always wanted to look upon something which no one else has ever seen before.‘“ Finnish Music Quarterly 2/1997, S. 9-13, s. auch: <http://www.fm.q.fi/1997/06/liisa-pohjola-i-ve-always-wanted-to-look-upon-something-which-no-one-else-has-ever-seen-before/>).

Es gab einige experimentelle Cembalistinnen wie Antoinette Vischer (1909-1973), die „Continuum“ in Auftrag gegeben und 1968 uraufgeführt hat. Vischer hatte sich ab 1931 intensiv mit dem Cembalo beschäftigt. Sie nahm nachfolgend nicht nur bei Wanda Landowska Unterricht und trat später selbst auf, sondern gab als Mäzenin auch Werke für Cembalo bei den bedeutendsten Komponisten der Zeit in Auftrag (neben Ligeti auch bei Hans Werner Henze, Mauricio Kagel und Isang Yun). Ein anderes Beispiel war die in Paris ansässige und auf Neue Musik spe-

zialisierte polnische Cembalistin Elisabeth Chojnacka (*1939), die 1978 „Hungarian Rock“ uraufführte.

Marie Luise Neunecker (*1955), die das Hamburger Horn-Konzert uraufgeführt hatte, ist – auch als eine der ersten deutschen Hornistinnen – wahrscheinlich die einzige international bekannte Solistin auf diesem Instrument.

Die Bratschistin Tabea Zimmermann (*1966), die die Sonate für Viola solo uraufgeführt hatte, war als Professorin an der Musikhochschule Saarbrücken (1987 bis 1989) zu ihrer Zeit die jüngste Professorin Deutschlands und wirkt seit 2002 als Professorin an der Musikhochschule „Hanns Eisler“ Berlin.

In den Biographien entsteht oftmals der Eindruck einer sehr männlich dominierten Schüler- und Arbeitssphäre mit zentralen Namen wie Manfred Stahnke (auch Ligetis Nachfolger an der Musikhochschule Hamburg), Hans-Christian von Dadelsen oder Sidney Corbett. Dies täuscht jedoch darüber hinweg, dass Ligetis Assistentin Louise Duchesneau (der auch der 5. Satz der Cello-Sonate gewidmet ist) auch als Musikwissenschaftlerin aktiv ist und dass Ligetis Kompositionsklassen von diversen später international erfolgreichen Schülerinnen besucht wurden. Darunter waren z.B.

deutsche Komponistinnen wie Renate Birnstein (geb. 1946), die 1973 zu Ligeti wechselte und damit zur ersten Schüler*innen-Generation gehörte, oder Babette Koblenz (geb. 1956), die als freischaffende Künstlerin mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde.

die argentinische Komponistin Silvia Fómína (geb. 1962), die 1989 bis 1991 Privatschülerin bei Ligeti war und nicht nur mit Elementen aus nicht-westlichen Kulturen arbeitet, sondern auch mit polyrhythmischen Überlagerungen experimentiert.

die in Berlin ansässige südkoreanische Komponistin Un-suk Chin (geb. 1961), die von 1985 bis 1988 bei Ligeti studierte.

japanische Komponistinnen wie Tamae Okatsu (geb. 1953) und Mari Takano (geb. 1960), letztere eine der wichtigsten Vertreterinnen der sogenannten Post-Takemitsu-Generation in Japan, die nach ihrem M.A.-Abschluss (1989) nach Japan zurückkehrte.

Würdigung

Als Komponist der Neuen Musik bewegte sich Ligeti deutlich in einer sehr männlich dominierten Sphäre und vermittelte zugleich mit der Fokussierung auf die Form bzw. Struktur den Eindruck einer fast ‚neutralen‘ Welt. Diese Perspektive wird auch in der Kontroverse um die nicht

autorisierte Verwendung von Ligetis Musik in Stanley Kubricks Werken deutlich: Kubrick zeigte sich vor allem von der formalen Logik der Musik fasziniert; während sich Ligetis Kritik an Kubrick insbesondere auf das menschliche Verhalten Kubricks bezog (Julia Heimerdinger, "I have been compromised. I am now fighting against it": Ligeti vs. Kubrick and the music for 2001: A Space Odyssey. *Journal of Film Music* 3/2 (2011), S. 127-143).

Sexuelle Komponenten werden bei Ligeti vorwiegend auf grotesker Ebene deutlich, die sich daher nur schwer fassen lässt: Einerseits wirken Aussagen wie „Ich verliebe mich ständig in Mädchen“ fast naiv-unschuldig (György Ligeti, *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. S. 39), während sich gerade die Vokalwerke auch immer wieder durch humorvolle und ironische Elemente auszeichneten. Andererseits tragen die Darstellungen der Kindheit auch erotische Züge, die jedoch oftmals mit grotesken und makabren Elementen durchzogen sind: „Eine Zigeunerin mit einem entblößten, prallen und gleichmütig mit elastischem Fleisch ausgefüllten Oberschenkel haftet sich in meine Erinnerung“ (György Ligeti, *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. S. 11), da der Unterschenkel fehlte.

Die handwerkliche Seite – mit Betonung der Fähigkeit des Umgangs mit der Form – als Kriterium von Wertschätzung wird auch deutlich in der Würdigung der österreichischen Architektin und Designerin Anna-Lülja Praun (1906-2004), einer der ersten Frauen Österreichs, die Architektur studiert hat:

„Mir baute sie ein Komponierpult, das ästhetisch und funktional ein Meisterwerk ist. Auf diesem Pult konnte ich bessere Klavieretuden schreiben, als ich es sonst geschrieben hätte. Lüljas einziger Fehler ist ihre hartnäckige Bescheidenheit. Sie will nicht glauben, daß ich sie für ein Genie halte.“ (György Ligeti, *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. S. 519).

Im Alter von 74 Jahren hatte Anna-Lülja Praun 1980 nicht nur Ligetis Haus umgebaut, sondern auch den gesamten Innenbereich ausgestaltet. Dazu gehörte auch „ein bestechend schlichtes, blaues Arbeitspult mit ausziehbaren, roten Stellflächen, das Ligeti neben seinem Klavier zum Notieren benutzte. Auch hier studierte Praun genauestens Ligetis Arbeitsgewohnheiten, um das Möbel optimal an den Benutzer anzupassen.“ (Nicole Scheyerer, „Die Gier zu verändern“. *derStandard.at*, 5.1.2001 <http://www.nextroom.at/article.php?id=5521>). Wie in Ligetis Würdigung weiter deutlich wird, fühlte Ligeti, der Praun als „reine Künstlerin“ (ibid.) bezeichnete,

sich ihr in ihrer handwerklichen Gestaltungsarbeit sehr verbunden, da sie von dem Vorhandenen ausgehe und dadurch zu einer „Harmonie von Form und Farbe“ (ibid.) gelange.

Diese Verbindung von handwerklicher Wertschätzung mit höchsten Ansprüchen (die Ligeti eigenen Aussagen zufolge vor allem an sich selbst stellte) ist ein wiederkehrendes Thema bei vielen seinen Schülerinnen und Schülern, aber auch bei seinem Sohn Lukas (geb. 1965). Lukas Ligeti ist in den USA als Komponist, Schlagzeuger, aber vor allem auch als Improvisator bekannt geworden. Seinen Aussagen zufolge war dieser musikalische Werdegang auch eine unmittelbare Reaktion auf die hohe Erwartungshaltung seines Vaters (vgl. Vivien Schweitzer, „A Son Composes His Own Path“. *The New York Times* (24.4.2009)) – während Unsuk Chin ihre Kompositionstätigkeit zunächst für drei Jahre unterbrechen musste, bis sie ihre eigene Stimme wiederfand, da Ligeti ihre Arbeiten als unoriginell bezeichnet hatte (vgl. Franco Soda, „Musik als Spiegelbild der Träume.“ <http://www.klassik-info.de/Interview-Unsuk-Chin.244.o.html> (2007)). Gleichzeitig hat Ligeti gerade durch seine Hamburger Lehrtätigkeit jene Komponist*innen-Generation, wozu auch Unsuk Chin gehört, geprägt, die in den 1980er Jahren ihren Abschluss machte.

Quellen

Primärquellen

Lichtenfeld, Monika (Hg.), György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1 und 2. Mainz, Berlin, London: Schott, 2007.

György Ligeti, *Werkverzeichnis* Schott Verlag, <http://www.schott-musik.de/shop/persons/featured/gyoergy-ligeti/index.html>

Sekundärquellen

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

Fink, Anna Giulia. „Die Deutungshoheit“, *Datum*: Seiten der Zeit 11/07 (1.11.2007); <http://www.datum.at/artikel/die-deutungshoheit/>.

Heimerdinger, Julia. "I have been compromised. I am now fighting against it: Ligeti vs. Kubrick and the music for 2001: A Space Odyssey. *Journal of Film Music* 3/2

(2011), S. 127-143.

Karlson, Anu. "Liisa Pohjola. 'I've always wanted to look upon something which no one else has ever seen before.'" *Finnish Music Quarterly* 2/1997, S. 9-13; s. auch: <http://www.fmq.fi/1997/06/liisa-pohjola-ive-always-wanted-to-look-upon-something-which-no-one-else-has-ever-seen-before/>.

Marx, Wolfgang und Louise Duchesneau (Hrsg.). *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.

Scheyerer, Nicole. „Die Gier zu verändern“. *derStandard.at* (5.1.2001); <http://www.nextroom.at/article.php?id=5521>.

Schweitzer, Vivien. „A Son Composes His Own Path“. *The New York Times* (24.4.2009); http://www.nytimes.com/2009/04/26/arts/music/26schw.html?pagewanted=all&_r=0.

Soda, Franco: „Musik als Spiegelbild der Träume“. In: *Klassikinfo – Das Online Magazin für Klassische Musik, Oper, Konzert*. <http://www.klassikinfo.de/Interview-Un-suk-Chin.244.o.html> (Erscheinungsjahr 2007).

Stahnke, Manfred. „The Hamburg Composition Class.“ In: Marx, Wolfgang und Louise Duchesneau. *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. S. 223-244.

Steinitz, Richard. *György Ligeti: Music of the Imagination*. London: Faber and Faber, 2003.

Tittel, Claudia. „Weibliche Elektronik oder eine andere Geschichte“. Basel: Begleittext Festival Frau Musica Electronica, 21.-23.4.2010; http://www.esbasel.ch/Festival_2010/dBale%202010%20Weibliche%20Elektronik.pdf.

Willson, Rachel Beckles. *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music During the Cold War*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007.

Forschungsbedarf

Ligeti's kompositorische und diskursive Fokussierung auf strukturelle Aspekte hat Gender-bezogene Aspekte in den biographischen Darstellungen fast vollständig ausgeblendet. Dies ist nicht nur ein Problem der Rezeption,

sondern auch der Aussagen Ligeti's selbst. Problematisch bleibt hier, dass viele persönliche Aussagen Ligeti's nur schwer greifbar sind (vgl. etwa Rachel Beckles Willson, „Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music During the Cold War“. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007. Willson hinterfragt hier auch Ligeti's Erinnerungen zu den Aufführungsverboten). Dies erschwert darüber hinaus die – bisher ausstehende – eingehendere Interpretation der Oper „Le Grand Macabre“, die sehr deutlich sexuelle und Gender-Aspekte thematisiert.

Für eine umfassendere Einordnung wäre zudem nicht nur eine differenziertere Aufarbeitung des direkten Umfeldes notwendig, sondern auch die Analyse der größeren Kontexte, in denen sich Ligeti bewegt hat. Beispiele sind hier das Umfeld der Konservatorien und Musikhochschulen in Ungarn, aber auch die verschiedenen Szenen der Neuen Musik wie etwa die frühe elektronische Musik, wo Frauen, wie Tittel („Weibliche Elektronik...“) ausgeführt hat, zwar präsent waren, aber nur wenig ernst genommen wurden, sowie die Netzwerke der Neuen Musik in den 1960er Jahren – Ligeti's Hauptwirkungsphase. Wichtig wäre darüber hinaus eine detaillierte Aufarbeitung seines pädagogischen Wirkens, da es unter den Kompositionsschüler*innen auffallend viele asiatische Studierende gab, was die Frage aufwirft, inwieweit es über diese Verbindung nicht auch deutliche Einflusslinien zum asiatischen Raum gab bzw. ob diese damit zu einer globalen Wirkung Ligeti's beigetragen haben (z.B. Mari Takano).

Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

□ <http://viaf.org/viaf/61732409>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

□ <http://d-nb.info/gnd/118572911>

Library of Congress (LCCN):

□ <http://lccn.loc.gov/n80021715>

Autor/innen

Britta Sweers

Bearbeitungsstand

Redaktion: Martina Bick

Zuerst eingegeben am 07.04.2016

Zuletzt bearbeitet am 12.10.2018

mugi.hfmt-hamburg.de

Forschungsprojekt an der
Hochschule für Musik und Theater Hamburg
Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard

Harvestehuder Weg 12
D – 20148 Hamburg