

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Band:** - (2006)  
**Heft:** 95

**Nachruf:** Zum Tod von György Ligeti  
**Autor:** Kunkel, Michael

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Zum Tod von György Ligeti

«Ich habe in Budapest einmal im Jux gesagt: Wenn ich sterbe und ihr unbedingt irgend etwas nach mir benennen wollt, nennt es 'György-Ligeti-Irrweg'. So fühle ich mich.» Es war merkwürdig: In seinen letzten Jahren zeigte sich einer der erfolgreichsten und vielseitigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts zunehmend resigniert. György Ligeti, geboren 1923 im siebenbürgischen Discsözentmárton, liess kaum eine Gelegenheit aus, um die Möglichkeit heutigen Komponierens – nicht nur des seinen – in Zweifel zu ziehen.



Dabei war seine Produktivität meistens enorm. Der Gelegenheiten, einer Ur- oder wenigstens Erstaufführung eines Werkes von Ligeti beizuwohnen, waren auch im letzten Lebensjahrzehnt Ligetis nicht wenige. Man konnte sich darauf verlassen, dann immer wieder aufs Neue etwa von einer wahnwitzig komplizierten Klavieretüde fasziniert oder von distemperierten Bratschen- oder Horn-Klängen bezaubert zu werden. Dies war Neue Musik, die nicht nur ausserordentlich gut funktionierte, sondern auch ein verhältnismässig grosses Publikum zu begeistern vermochte: Ein «Irrweg»?

Anders war es, als im Jahr 2000 ein Werk mit dem Titel *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (2000) uraufgeführt wurde: Die Mezzosopranistin Katalin Károlyi stammelte Silben mit voluminös-heiserer Stimme, ornamentierte brutal und zügellos, die vier Schlagzeuger des Amadinda-Ensembles prügeln ein auf Riesentrommeln, liessen Löwengebrüll und Sirenenpfeifen aufheulen: Ein Fall musikalischer Prähistorie, wie man sie eher Ligetis Freund György Kurtág hätte zutrauen wollen, auf eine «Fabel» des ungarischen Dichters Sándor Weöres.

Der Eindruck jeglicher Spätwerk-Konsolidierung war dahin. Wer hätte Ligeti, den «Klassiker der Moderne», solcher Zügellosigkeiten noch immer für fähig gehalten? Ein weiteres Stück überraschte in ganz anderer, geschliffener Schlichtheit: In *Keserédes* («Bittersüss»), dem vorletzten Satz aus *Síppal ...*, war es, als gäbe Károlyi eine Schlagermelodie zum Besten – ein Gassenhauer aus der Feder des Komponisten, der aufgrund von Heldentaten wie *Atmosphères* und *Lontano* schon lange als sicherer musikgeschichtlicher Wert gehandelt wird?

*Keserédes* und andere imaginäre Schlager und Folkoren (z. B. im Chorwerk *Magyar Etűdök*, 1983) sind Stücke «populärer» Musik, deren Einfachheit auf Täuschungsmanövern beruht, in die Ligeti sehr viel kompositorische Energie investierte. «Für mich ist es

wesentlich, dass in der Kunst Lügen erzählt werden können.» – diese Einstellung teilte Ligeti mit dem Poeten von *Síppal ...* Es ist kein Wunder, dass Weöres' Dichtung im Schaffen des vielgesichtigen Musikwesens Ligeti eine überragende Bedeutung gewann. In Liedern von 1946-47, zu Ligetis Studienzeit in Budapest, vertonte er nicht bloss drei Weöres-Gedichte, sondern bildete an ihnen erstmals ein eigenständiges musikalisches Vokabular aus, das von den gängigen, allzu bald staatlich verordneten Mustern wegführte. Im Ungarn der sozialistischen Diktatur war der wegen seiner «politischen Abstinenz» beargwöhnte Weöres der poetische Motor für Ligetis inoffizielles, eigentliches Frühwerk – und weit darüber hinaus!

Wie Ligeti schöpfte auch der *Poeta barbarus et doctus* Weöres gerne aus kindlichen Erfahrungsquellen – nicht in weltflüchtiger Naivität, sondern zur Formulierung von Gegenworten. Als Erwachsener schuf Weöres imaginäre Landkarten von verborgenen Landschaften, «wo die Welt immerzu begraben wird.» (Weöres). Aufs Auffälligste ähnelt dies Ligetis kindlicher Utopie *Kylwiria*: ein meta-balkanisches Reich in erlogenen Landkarten und Stadtplänen, dessen Sprache, Gesetzgebung und Reiseverbindungen der fünfjährige Ligeti in Kolozsvár erfunden hatte.

Nachdem György Ligeti nach der Niederschlagung des ungarischen Aufstands 1956 in den Westen geflüchtet war, begann er diese «begrabene Welt» auszugraben. Stücke wie *Apparitions* (1958-59) oder *Atmosphères* (1961) werden gerne als Abrechnungen mit Darmstadt, als kompositorische Schlachtung serieller heiliger Kühe gewertet. Vielleicht sind sie auch dies. Doch der Umschlag einer serialistischen Überdifferenzierung der Schreibweise in ihr Gegenteil, in scheinbar strukturlose Gebilde, worin einzelne Tonhöhen, Dauern und Klangfarben nicht mehr auszumachen sind, erfolgte vor dem Hintergrund der verbotenen ungarischen Visionen à la Weöres, auf die Ligeti zumal in späterer Zeit immer öfter in unverblümter Weise zurückkam.

Missklang und Taktlosigkeit, zügelloser Ausdruck oder totale Statik durften im «surreal existierenden Sozialismus» (Ligeti) keinesfalls herrschen. In Budapest schärfte Ligeti seine Imagination an genau diesen subversiven Eigenschaften und bündelte in seiner Schublade Kleinsekunden zu statischen Klangblöcken. Kaum jemand, der heute genüsslich durch die Tonwolken der *Atmosphères* gleitet, dürfte ahnen, dass die schöne Cluster-Inhalation die Erfahrung einer extremen zeitgeschichtlichen, politischen Innenspannung voraussetzt.

Es folgten Versuche der umfassenden Realisierung der Utopie *Kylwiria* für das Musiktheater, bis hin zur erfolgreichen Oper *Le Grand Macabre* (1974-77). Ligeti verabscheute Theatralik. Wenn er sie in seiner Musik einsetzte, dann nur als Ironie. Er konnte ziemlich unleidig werden, wenn dies falsch verstanden wurde.

Zu den delikatesten Einfällen in seinem Oeuvre zählt die Flüsterkadenz am Ende des *Cellokonzerts* (1966): Nach Verstummen der Musik spielt die linke Hand des Solo-Cellisten einfach weiter. Offenbar beflügelt von der Gegenwart Ligetis bei den Proben kam ein Cellist einmal auf die Idee, die fast lautlos tastende Hand schliesslich vom Griffbrett zu lösen und in der Luft schmetterlingsähnliche Zuckungen zu vollführen. Ligeti war nicht entzückt. «Kein Theater!», entfuhr es ihm in ungewohnt scharfem Tonfall.

Ligeti pflegte ein seltsames Verhältnis zum Musiktheater. Das nachträglich konzipierte Libretto zu *Aventures & Nouvelles Aventures* (1962-65) ist so detailreich und kompliziert, das es eine Aufführung des Werks nahezu verunmöglicht. Ein wesentliches Element im musikalischen Zeremoniell *Poème symphonique* (1962) für 100 Metronome liegt darin, dass die Taktgeber von konzertwürdig gewandeten Aufführenden unter Leitung eines Dirigenten in Gang gesetzt werden, was zum Skandal der Uraufführung 1963 wohl nicht unwesentlich beitrug. Später verzichtete Ligeti auf den zeremoniellen Modus der Aufführung und erklärte *Poème symphonique* zu einem Stück absoluter Musik. Wichtiger als die Aktion war ihm offenbar die strukturelle Entropie, die entsteht, wenn 100 Metronome gleichzeitig ticken.

Ligeti war ein bekennder Freund von «in Schwefelsäure getauchten Lustspielen», wie er sie – nach eigenem Urteil: vergeblich – in *Le Grand Macabre* zu realisieren suchte. Eine besondere Nähe verband ihn mit dem angelsächsischen Nonsense, die in den *Nonsense Madrigals* (1988-89) Ausdruck fand und auch den lange gehegten, aber nicht ausgeführten Plan eines Musicals über *Alice in Wonderland* bestimmte.

Einmal wurde Ligeti in einem Zeitungsinterview gefragt, ob er die Gattung Oper noch für zeitgemäss halte. Unverzüglich kam er zu sprechen auf die Diskrepanz zwischen Human- und Naturwissenschaft, auf Ausformungen von Extremphilosophie, wiederholbare Vorgänge in der Geschichte, auf die Erfindung der Perspektive in der bildenden Kunst, auf seine Aversion gegen Modewörter wie «Paradigmenwechsel» und schloss: «Ich glaube, damit habe ich alles gesagt, was ich von der Oper halte.»

Viel über Ligetis Musik konnte man erfahren, wenn man darauf achtete, wie er redete. Seine lebhaft assoziative Art des Denkens schlug sich in einem äusserst sprunghaften Redestil nieder, dessen Parenthesen und Einschübe das Ausgangsthema bisweilen auszulöschen drohten. Ähnlich verhält es sich mit den fünf ineinander verschlungenen «Stories» der *Aventures*. Es sind solche sich gegenseitig stets unterbrechenden musikalischen Schichten, die sein Komponierverhalten massgeblich prägten. Dies entspricht einer buchstäblich kunterbunten, polyglotten Skizzierweise, wie sie einem «in Rumänien geborenen österreichischen Komponisten ungarischer, zugleich aber garantiert jüdischer Herkunft» (laut einem lexikografischen Vorschlag Ligetis) ansteht.

Der Vergleich offenbart den kommunikativen Charakter Ligetischen Komponierens: Musik war ihm durchaus eine Mitteilungsförm. Deswegen stellte sich die Frage nach einer «Musiksprache» auf besonders dringliche Weise. Deswegen musste Ligeti zuletzt daran verzweifeln: «Ich suche dauernd nach einer Musiksprache, die nicht mehr die Avantgarde ist, aber auch nicht ins 19. Jahrhundert zurückkehrt.» Diese Haltung entsprang nicht dem dunklen Verlangen nach Allgemeinverständlichkeit, einem Schielen nach Breitenwirkung. In der post-avantgardistischen Ära kam Ligetis «Suche nach einer Musiksprache» zu keinem Ende. Auf seinem «Irrweg» bereicherte Ligeti das Vokabular der Neuen Musik in ganz entscheidender Weise. Am 12. Juni 2006 ist der grosse ungarische Kosmopolit im Alter von 83 Jahren nach langer Krankheit in Wien verstorben. MICHAEL KUNKEL

### Jean-Luc Darbellay ausgezeichnet

Der Berner Musiker, Dirigent und Komponist Jean-Luc Darbellay ist am 12. Mai 2006 in der französischen Botschaft in Bern mit dem Orden «Chevalier des arts et des lettres» ausgezeichnet worden. Der Arzt und Musiker Darbellay hat in Bern Klarinette und in Paris und Rom Dirigieren und Komponieren gelernt. 1978 gründete er das Ludus-Ensemble mit Berufsschülern des Berner Konservatoriums. Darbellay konzentriert sich neben Aktivitäten als Solist und Kammermusiker auf seine Tätigkeit als Dirigent und Komponist. In Bern hat er zudem das Klassikfestival «L'art pour l'Aar» initiiert, das sich dem zeitgenössischen Musikschaffen von Komponisten und Komponistinnen aus dem Kanton Bern widmet.

### Allschwiler Kulturpreis für Roland Moser

Der Allschwiler Kulturpreis 2005 geht an den Komponisten Roland Moser. Der 63-jährige, der seit 1987 in Allschwil lebt, habe sich über die Schweiz hinaus einen Namen geschaffen. Seit 1984 lehrt er an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel Komposition, Instrumentation und Musiktheorie. Die Preisverleihung fand am 7. Juni 2006 statt, die Laudatio hielt Kaspar Ewald.

### Aarauer Kulturpreis für Emmy Henz-Diémand

Der diesjährige Kulturpreis der Stadt Aarau geht an die 70-jährige Pianistin und Musikpädagogin Emmy Henz-Diémand. Der Kulturpreis ist mit 10.000 Franken dotiert. Mit dem Kulturpreis werde die langjährige erfolgreiche internationale Konzerttätigkeit sowie das musikpädagogische und kulturpolitische Engagement von Emmy Henz-Diémand gewürdigt, teilte die Stadt Aarau mit. Den Aarauer Kulturpreis, der in diesem Jahr zum zweiten Mal verliehen wird, stiften die Einwohner- und Ortsbürgergemeinde gemeinsam. Die Preisverleihung findet am 13. September 2006 statt.

### Polar-Musikpreis für Led Zeppelin und Dirigent Gergjew

Schwedens König Carl XVI. Gustaf hat am 22. Mai 2006 in Stockholm den diesjährigen Polar-Musikpreis an die frühere britische Rockband Led Zeppelin und den russischen Dirigenten Valery Gergjew überreicht. Die Auszeichnung ist mit umgerechnet 110.000 Euro je Preisträger dotiert und wird seit 1980 jeweils an einen Vertreter der klassischen Musik und einen aus den Sparten Rock, Jazz und Blues vergeben. Preisträger waren bisher Bob Dylan, Bruce Springsteen, Dizzy Gillespie, Pierre Boulez und Dietrich Fischer-Dieskau. Gestiftet hatte die Auszeichnung der frühere Manager des Popquartetts Abba, Stig Andersson.

### Kompositionsaufträge von Pro Helvetia

Pro Helvetia vergibt für insgesamt 750.000 Franken literarische Werkbeiträge sowie Beiträge für Übersetzer und erteilt für 210.000 Franken Kompositionsaufträge. Die 16 Kompositionsaufträge gehen an Musikerinnen und Musiker aus Klassik, neuer Volksmusik und Pop und werden in Zusammenarbeit mit wichtigen