

I. Ästhetische Diskurse

Jörn Peter Hiekel

Das Mehrperspektivische der Neuen Musik. György Ligetis Stellung in der Moderne als Kristallisationspunkt

Der Perspektivenreichtum der Musik Ligetis geht einher mit vielfältigen Bezügen zu Ideen anderer Künste sowie mit substanziellen Gemeinsamkeiten mit anderen kompositorischen Ansätzen. Ligetis Dialoge mit Adorno, die in der Forschung bislang nur wenig berücksichtigt wurden, sind für die Beschreibung solcher Perspektiven ein überaus hilfreicher Kristallisationspunkt, zumal die Gemeinsamkeiten zwischen beiden Persönlichkeiten bemerkenswert groß sind und auch Kriterien zum Verständnis der Besonderheiten von Werken wie dem Requiem oder Le Grand Macabre bereithalten. Umso nachdrücklicher bekräftigen sie die Einschätzung, Ligetis Schaffen keineswegs als Widerspruch zur Avantgarde der 1950er-Jahre zu kategorisieren, sondern als dessen schlüssige – und dabei bewusst widerspruchsvolle und originelle – Fortsetzung. Und Ligeti wird damit zu einem signifikanten Beispiel für die früher oft übersehene pluralistische Dimension dieser Avantgarde, aber auch für die Notwendigkeit, den immer noch von vielen Klischees und Einseitigkeiten geprägten Diskurs über Neue Musik zu präzisieren.

The Multi-Perspective Nature of New Music. György Ligeti's Position in Modernism as a Point of Crystallisation

The richness of perspectives in Ligeti's music goes hand in hand with diverse references to ideas from other arts as well as substantial similarities with other compositional approaches. Ligeti's dialogues with Adorno, which have so far received little scholarly attention, are an extremely helpful crystallisation point for describing such perspectives, especially since the similarities between the two personalities are considerable and also provide us with criteria for understanding the special features of works such as Ligeti's Requiem or Le Grand Macabre. They emphatically confirm the assessment that Ligeti's work should not be categorised as being in contradiction to the avant-garde of the 1950s, but rather as a coherent continuation of it, albeit at the same time deliberately contradictory and original. Ligeti thus becomes a significant example of the pluralistic dimension of this avant-garde (a dimension hitherto often overlooked) while underlining the need to clarify the discourse on New Music, which is still characterised by one-sidedness and many clichés.

Prägungen des Diskurses in einer geistigen Gemengelage

»Ich interessiere mich sehr für die neuen Umwälzungen in der Musik – in Ungarn war ich von all dem völlig isoliert«,¹ schrieb György Ligeti im Frühjahr 1957 an Wolfgang Steinecke, den damaligen Leiter der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Im Sommer desselben Jahres

1 Ligeti 1957.

besuchte Ligeti Seminare und Vorträge an diesem international renommierten Forum. Und nur wenige Jahre später war er selbst in Darmstadt ein wichtiger Impulsgeber. Doch trotz dieser und vieler anderer deutlicher Hinweise auf Ligetis zentrale Rolle in der Neuen Musik seit 1950 werden die Bezüge seiner Werke und seines Musikdenkens zu Ansätzen anderer bedeutender europäischer Komponisten dieser Zeit in der Musikwissenschaft manchmal heruntergespielt.²

Der Ausgangspunkt des Nachfolgenden liegt in der Einschätzung, dass diese Sichtweise überaus problematisch ist: Sie repräsentiert eine charakteristische Akzentuierung innerhalb des Diskurses über Neue Musik, die von einem allzu einseitigen Verständnis der musikalischen Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundiert ist. Diese wird oft als etwas vermeintlich Einheitliches betrachtet; zudem werden ihre Verbindungen zur Musik der ersten Jahrhunderthälfte mit einer gewissen Beharrlichkeit allzu sehr auf die Rezeption der Zwölftonwerke Anton Weberns eingeengt – und ihre Bezüge zu wichtigen Facetten der Musik des 18./19. Jahrhunderts zuweilen ganz übersehen.

Dementsprechend kann das Verständnis eines Großteils von Ligetis eigenem Schaffen – auch das der späteren Jahrzehnte – eher dadurch gefördert werden, wenn man neben den Differenzen zu anderen Ansätzen hinreichend deutlich zugleich die Einbindung des Komponisten in die Nachkriegsmoderne und deren weitreichende Impulse bedenkt.

Der vorliegende Beitrag sucht Letzteres zumindest umrisshaft zu leisten. Er geht von einzelnen signifikanten Aspekten des Briefwechsels zwischen Ligeti und dem Philosophen Theodor W. Adorno aus – und zugleich von der zwar bekannten, aber oft nicht hinreichend differenziert betrachteten Tatsache, dass Adornos Denken ein Kristallisationspunkt der Neuen Musik seit 1950 ist. An einzelnen Stellen wird auch Ligetis Oper *Le Grand Macabre* in die Betrachtung einbezogen. Dieses Beispiel mag überraschen, weil diese Komposition im Wesentlichen nach dem Tod Adornos entstand und erst 1978 uraufgeführt wurde. Doch gewählt wurde sie, da sich die eben angedeutete Problematik des Musikdiskurses mit Blick auf sie in besonderem Maße vertiefen lässt. Ist sie doch dazu angetan, zumindest in einzelnen exemplarischen Ausschnitten einen Teil jener produktiven Widersprüchlichkeit zu reflektieren, der für die Neue Musik nach 1950 charakteristisch ist, aber im Diskurs über sie oft viel zu wenig beachtet wurde.

Letzteres hängt vor allem in vielen Beiträgen journalistischer Provenienz mit arg eindimensionalen Betrachtungsweisen zusammen. Diese erscheinen oft wie eine Simplifizierung von Adornos Argumentationen.³ Und obwohl der Philosoph seinerseits einen gewissen Anteil an der eben skizzierten einseitigen Betrachtung der Musik der 1950er-Jahre hatte, da er die kompositorischen Neuansätze nicht zu differenzieren und einzuordnen vermochte, lassen sie verständlich erscheinen, warum Adorno im Jahre 1963 vom »Mißbrauch dialektischer Erwägungen für restaurative Zwecke« sprach.⁴ Konkret zeigt sich dies vor allem in vielen in den letzten Jahrzehnten – und zum Teil auch noch nach Adornos Tod – verfassten Beschreibungen und Beurteilungen von Neuer Musik, die explizit oder zumindest unausgesprochen in der seriellen Musik schlichtweg einen Irrweg sehen und zudem auf teleologischen Denkmodellen basieren. Mit bemerkenswerter Beharrlichkeit werden vor allem Werke der 50er-Jahre, etwa jene von Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen oder Henri Pousseur, pauschal als fortschrittsorientiert und traditionsfeindlich angesehen – und die Musik der 60er/70er-Jahre ebenso pauschal als Abkehr hiervon.

2 Vgl. etwa den Versuch der Abgrenzung von Ligetis Komponieren gegenüber der Moderne in Seherr-Thoss 1998, S. 199.

3 Zur musikjournalistischen Resonanz vgl. Zupancic 2016.

4 Adorno 1963, S. 12.

Ligeti gehört zu den prägenden Persönlichkeiten des 20./21. Jahrhunderts, deren Rezeption mit diesem allzu schlichten Modell in besonderem Maße verflochten ist. Dabei sind viele seiner eigenen Äußerungen zu musikalischen Strömungen oder zum eigenen Komponieren mit expliziten oder impliziten Legitimierungsversuchen sowie mit entsprechenden Narrativen verknüpft. Für Letzteres lassen sich unschwer einige Gründe rekonstruieren. Ein nicht zu unterschätzender erster Grund sind die Resonanzen von Adornos Argumentationen einschließlich ihrer geschichtsphilosophischen Grundierungen und ihres Anspruchs auf Deutungshoheit, ein zweiter die Einflüsse Stockhausens⁵ sowie einzelner weiterer prägender Komponistenpersönlichkeiten dieser Zeit. Bei beiden Gründen ist zu bedenken, dass die Aufbruchssituation der 1950er-Jahre nicht nur jene überaus fruchtbare Seite der von Ligeti benannten »neuen Umwälzungen« hervorbrachte, die zu manchen aus heutiger Sicht epochalen Werken sehr unterschiedlicher Komponistenpersönlichkeiten führte, sondern auch etwas überaus Problematisches. Gemeint ist jene geistige Gemengelage, zu der einerseits die oft diskutierten Widerstände gegenüber der Neuen Musik sowohl im Musikschrifttum als auch bei vielen Musikinstitutionen gehörten, doch andererseits beharrliche Abgrenzungsrituale, polemische Bemerkungen und Einseitigkeiten auf Seiten nicht weniger prägender Komponist:innen und Theoretiker:innen. Oft war dabei eine Nachdrücklichkeit zu vernehmen, die man sich heute kaum mehr vorstellen kann.

Adornos Resonanzen

In Ligetis regelmäßigem Austausch mit Adorno, der sich Mitte der 60er-Jahre entwickelte und zu etlichen Gemeinsamkeiten führte,⁶ klingen alle hier skizzierten Aspekte unverkennbar nach. Bevor dies im nächsten Abschnitt konkretisiert werden soll, sei versucht, diesen Austausch zumindest umrisshaft zu kontextualisieren.

Zu den Faktoren, die ihn begünstigten, gehörte eine für Adorno charakteristische Grundhaltung: Er verstand seine Rolle vor allem in Darmstadt als die eines Mahners, aber zugleich die eines Vermittlers von Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen der neueren und der allerjüngsten Musikgeschichte. Doch ein weiterer, vielleicht noch wichtigerer Faktor lag darin, dass er Ligeti seinen Platz in der neueren Musikgeschichte keineswegs streitig zu machen suchte. Hatte der Philosoph doch in den 60er-Jahren einen gewissen Anteil daran, dass die bekannteste Facette von Ligetis Schaffen – das oft von Mikropolyphonie geprägte Klangflächenkomponieren – große Beachtung fand und als musikgeschichtlich relevant gedeutet wurde.

Aber gerade dieses Erklärungsmuster steht exemplarisch für jenes hegelianische Denken, das in den Musikdiskurs ja besonders durch Adorno hineingetragen wurde. In nicht unproblematischer Weise trug es, obwohl gut gemeint, oft sogar von Enthusiasmus erfüllt, zu vielen jener Einseitigkeiten bei, die den Blick auf Ligeti prägten. Denn ähnlich wie bei etlichen anderen namhaften Komponisten entwickelte sich die Tendenz, sein Komponieren mit einer bestimmten Position zu verknüpfen und die Varietät sowie die Entwicklungspotenziale des jeweiligen Schaffens schlichtweg zu ignorieren. Und gerade das war ein Faktor dafür, einigen viel zu einfachen Narrativen – und besonders jenem des musikalischen (Material-)Fortschritts – den Weg zu ebnen.

Nicht nur, aber auch im Falle Ligetis brachte dies neben den im Schrifttum der 60er-Jahre sichtbaren Versuchen einer Nobilitierung eines Teilaspekts seiner Musik als etwas geschicht-

5 Vgl. die Hinweise auf Stockhausen in Ligeti 1993.

6 Mit Adorno zusammen wirkte Ligeti etwa im Jahre 1966 in einem Gremium zur Konzeption und Vorbereitung einer Veranstaltung in Darmstadt. Vgl. hierzu u. a. Metzger/Riehn 1999.

lich Relevantem zugleich eine eigentümliche Gegenbewegung hervor: In jenem eher kleinen Teil der Musikwissenschaft, der sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt mit Neuer Musik befasste,⁷ etablierte sich eine dezidiert kritische Haltung gegenüber seinen Werken der 70er- und 80er-Jahre, um deren Differenz zum Begriff der Avantgarde zu beleuchten.⁸ Vor allem in späteren Zeiten trugen einige von Ligetis eigenen Äußerungen, insoweit sie auf eine ebenso pauschale wie diffuse Kritik an der Avantgarde hinauslaufen, kaum zur Entkrampfung der eben skizzierten Gemengelage bei, zumal sie in Teilen des Musikdiskurses mit gewisser Vorliebe übernommen werden, um zum Teil sogar Ligetis eigene Musik summarisch als nicht-avantgardistisch zu rubrizieren.⁹

Petrifiziert wurden hierdurch vielerlei ungute Lagerbildungen. Sie verkennen, wie vielfältig die kompositorischen Resultate der von Ligeti benannten »Umwälzungen« de facto waren – und welche Traditionsbezüge sie enthalten. Gerade an diesem Punkt erweisen sich weder die Narrative der Fortschreibung des seriellen Denkens noch die zuletzt genannten Rubrizierungen als hilfreich für das Verständnis seiner Musik. In jüngerer Zeit hat sich – auch weit über Ligeti hinaus – abgezeichnet, zu welchen Unschärfen und Dynamiken ein Begriff wie jener der »Avantgarde« im Musikdiskurs beigetragen hat. Da er immer noch allzu oft mit der zumindest impliziten Behauptung einer weitreichenden Einheitlichkeit verwendet wird, statt die große ästhetische und konzeptionelle Bandbreite der mit ihm verknüpften Ansätze zu reflektieren, sollte man ihn vielleicht schlicht beiseitelegen, auf teleologische Modelle verzichten und den wesentlich offeneren Begriff der musikalischen Moderne verwenden. Ausgehend von der heute weithin gängigen Einschätzung, dass auch die Postmoderne keine Antimoderne, sondern eine redigierte und produktiv veränderte Moderne ist,¹⁰ lässt sich Ligetis Bezug darauf als substantiell bezeichnen.

Mit Ligeti und den in seiner Musik angelegten konzeptionellen Weiterungen befasste sich Theodor W. Adorno in den 60er-Jahren sogar intensiver als mit anderen Komponist:innen dieser Zeit. Doch im Vorliegenden noch wichtiger: Den Gedankenaustausch dieser beiden Persönlichkeiten zu vergegenwärtigen, kann im Sinne des eben Angedeuteten nicht nur dazu dienen, die Varietät vieler anderer kompositorischer Ansätze im Felde der Neuen Musik sichtbar zu machen, sondern gleichermaßen auch zum Verständnis einiger der von Ligeti in späteren Jahrzehnten entwickelten eigenen kompositorischen Ansatzpunkte. Bei alledem erscheint dieser in der Ligeti-Forschung bislang weithin vernachlässigte Aspekt¹¹ sogar dazu angetan, das Reden über Adornos Musikverständnis zu vertiefen, wurde dieses doch oft – und ebenfalls mit unangemessener Einseitigkeit – auf wenige gesellschaftskritische Perspektiven verengt.

Adornos Sonderstellung im Musikdiskurs ist geläufig: Er wird seit Langem als der wichtigste Theoretiker der modernen Musik wahrgenommen. Doch daraus resultierte im Diskurs über die Musik der zweiten Jahrhunderthälfte eine höchst problematische Schieflage. Zum einen wurde sein Einfluss auf das Komponieren der 1950er-Jahre oft schlichtweg überschätzt. Und zum anderen wurde im Musikdiskurs viel zu wenig beachtet, dass Adorno selbst auf die prägenden kompositorischen Arbeiten dieser Zeit immer nur sehr allgemein und kaum je in wirklich spezifischer Weise reagierte und dies auch einen erheblichen Teil des sonstigen Schrift-

7 Näheres zu dieser Thematik in Hiekel 2023.

8 Vgl. etwa Zenck 1987.

9 Vgl. etwa Stahnke 2022.

10 Vgl. Hiekel 2016.

11 Eine der wenigen Ausnahmen bietet der erhellende Beitrag Edwards 2015. Und das Verhältnis zwischen Ligeti und Adorno wird – allerdings weniger anhand von Werken, sondern fast ausschließlich auf die Konvergenzen und Divergenzen der theoretischen Schriften bezogen – auch erörtert in Paland 2004.

tums beeinflusste. Noch heute entstehen Versuche zur Musik des 20. Jahrhunderts, die sich ihr nicht anhand von Werken, sondern anhand von Sekundärtexten zu nähern suchen.

Was aber bringt dann der Seitenblick auf Adornos Musikdenken gerade im Falle Ligeti? Um diese Frage zu beantworten, sind jene Aspekte zu differenzieren, an denen Ligeti mit Adornos Position übereinstimmte oder sogar direkt an diese anknüpfte. Genannt seien hier zunächst die für Ligetis eigene Position konstitutive kritische Distanz gegenüber einer strengen Handhabung der seriellen Musik, seine auf Adornos Idee einer »musique informelle« beziehbaren neuartigen Strategien der Formgestaltung, seine tiefe Skepsis gegenüber politischer Musik und sein emphatisches Werkverständnis. Alle diese Kriterien haben, wie zu zeigen sein wird, größte Relevanz nicht nur für Ligetis Komponieren, sondern auch für das Schaffen einiger wichtiger anderer Komponistenpersönlichkeiten. Das aber meint im Kern einige Grundsatzentscheidungen, die als Bekenntnisse zur europäischen Musiktradition lesbar sind und zugleich erhebliche Spielräume für unterschiedliche Konzepte bereithalten. Sie klammern andere Wege aus, namentlich jene Erweiterungen des Musikbegriffs, die mit Namen wie John Cage, Alvin Lucier und vielen Komponistinnen und Komponisten der späteren Generationen verbunden sind. Das kann man kritisieren und als konservative Seite gerade von Adornos Musikdenken charakterisieren. Aber es lässt gleichzeitig jene Lagerbildungen innerhalb des europäischen Kontextes absurd erscheinen, die teilweise noch heute im Musikdiskurs vorkommen.

Adornos Denken wurde für Ligeti bereits 1949 zu einem Bezugspunkt, als er mit Begeisterung dessen *Philosophie der neuen Musik* zum ersten Mal las. Diese Erfahrung wurde dann in mehreren Begegnungen sowie in einer umfassenden Lektüre etlicher anderer Schriften fortgesetzt. Dabei waren Ligetis Leseerfahrungen keineswegs nur von Zustimmung geprägt. Wie fast alle namhaften Komponistinnen und Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stand Ligeti vielen relevanten Einseitigkeiten dieser Schrift, namentlich der darin entwickelten Strawinsky-Sicht, die etwa Helmut Lachenmann als Adornos »Strawinsky-Debakel« charakterisierte,¹² höchst skeptisch gegenüber.¹³

Kristallisationspunkte der Korrespondenz von Ligeti und Adorno¹⁴

Anders als etwa der ein Jahr jüngere Luigi Nono, der früh Distanz gegenüber Adorno einnahm, hinderten Ligeti die eigenen, zeitweise sicherlich ebenfalls stark ausgeprägten Vorbehalte nicht daran, seine Meinung über den Philosophen zu revidieren und das Gespräch mit ihm fortan zu suchen und die gerade für sein eigenes Schaffen anregenden grundsätzlichen Äußerungen Adornos zu reflektieren. Im Jahre 1964 teilte er Ove Nordwall mit, dass er sich mit Adorno versöhnt habe und dass seine früheren, teilweise kritischen Äußerungen über den Philosophen nun »nicht mehr gültig« seien.¹⁵ Aus den bereits angedeuteten Gründen sollte diese Äußerung nicht überbewertet werden. Und keinesfalls sollte man sie als eine vollständige Annäherung der beiden Positionen verstehen. Dennoch lässt sie sich ernst nehmen. Denn Ligeti, der im Jahr 2003 sogar den Theodor-W.-Adorno-Preis der Stadt Frankfurt erhielt (ähnlich wie zuvor bereits Boulez) war offensichtlich von vielen zentralen Gedanken des Philosophen beeinflusst oder konnte sich zumindest in ihnen wiederfinden.

12 Vgl. Lachenmann 1982, S. 65.

13 Zu diesem in der Forschung geläufigen Aspekt vgl. Burde 1993, S. 140; später (1991) hat Ligeti Adornos *Philosophie* sogar als »Parteischrift« bezeichnet (vgl. ebd., S. 266) – was sich ebenfalls mit der Sicht vieler anderer prägender Komponistenpersönlichkeiten decken dürfte.

14 Das Nachfolgende weist einige Überschneidungen mit dem ausführlicheren und etwas anders akzentuierten Beitrag Hiekel 2024 auf.

15 Ligeti 1964a; dazu und zur Beziehung Adorno-Ligeti insgesamt vgl. Edwards 2015.

Bei alledem belegt die Korrespondenz Ligetis und Adornos aus den 60er-Jahren – besonders ein kürzlich erstmals in der Zeitschrift *Sinn und Form* veröffentlichter Brief Ligetis vom 4. November 1964¹⁶ – den deutlichen Willen, den Dialog auszubauen. Und dieser war auf beiden Seiten vor allem von Übereinstimmungen geprägt. Entsprechendes dokumentieren etliche andere Äußerungen sowie einige Erwähnungen Ligetis in Adornos Schriften.¹⁷

Im Brief vom 4. November 1964 reagiert der Komponist explizit auf jenen mit *Schwierigkeiten* überschriebenen Text des Philosophen, den dieser im selben Jahr zunächst in Vorträgen vorstellte und wenig später auch publizierte. Es geht darin um ein Panorama unterschiedlicher Wege des aktuellen Komponierens – und dem Titel entsprechend besonders um deren Anzeichen einer Krise. Diese Krise – deren Hervorkehrung auf ein schon seit Hegel im Reden über Kunst etabliertes Argumentationsmuster deutet – gründet nach Adornos Auffassung auf der im Kontext seriellen Komponierens besonders sichtbar gewordenen Notwendigkeit von Musik, »ihre eigene Sprache sich erst zu schaffen«.¹⁸ Doch es beruht für ihn auch auf den nach seiner Einschätzung weithin virulenten Tendenzen zur »Liquidation des Individuums«.¹⁹ Ligetis Komponieren wird dabei nicht reflektiert, wohl aber stützt sich Adorno in bemerkenswerter Weise auf eine Einschätzung von ihm:

Der ebenso scharfsinnige wie wahrhaft originale und bedeutende ungarische Komponist György Ligeti hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß im Effekt die Extreme der absoluten Determination und des absoluten Zufalls zusammenfallen.²⁰

Enthusiastischere grundsätzliche Äußerungen zu Komponisten, deren Schaffen die Musik nach 1950 prägte, formulierte der Philosoph nur selten. Und Gewicht hat das hier Zitierte gerade darin, dass es einen zentralen Baustein von Adornos eigener kritischer Reflexion über »Entlastungstechniken« darstellt.

Dieser Aspekt, der ja zuvor schon in anderen Texten Adornos einen Hauptakzent bildete und im Kern Strategien der Reduktion oder gar Vermeidung von Subjektivität meint, deutet auf eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen Ligetis und Adornos Positionen hin, sprach doch Ligeti selbst in seinem Grundsatzbeitrag »Wandlungen der musikalischen Form« kritisch von der »Gleichgültigkeit solcher Strukturen« und von »Indifferenz«.²¹ Aber er hilft auch, die in manchen Werken – etwa in *Le Grand Macabre* – stark forcierte Grundhaltung überbordender Expressivität und Subjektivität zu kontextualisieren. In signifikanter Weise richtet es sich auf das, was gerade dieses Werk – ähnlich wie etwa Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* – mit einigen einschlägigen Ansätzen der 50er-Jahre verbindet.

Und diese Kontinuität markiert sogar etwas eminent Wichtiges, das im Musikdiskurs oft völlig unbeachtet blieb: Pointiert gesagt, entfachen Werke wie diese jeweils auf ihre Art jenes Feuer an Expressivität, das in gewisser Weise schon in einigen Werken aus der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts lodert, etwa in Stockhausens Orchesterwerk *Gruppen*. Sie lassen sich in dieser Hinsicht sogar als überpointierte Antwort auf die für Ligeti wie auch für Adorno oder Zimmermann kennzeichnende Skepsis gegenüber den einschlägigen Strategien einer rigiden Vermeidung des Ich-Sagens interpretieren. Aber zugleich gehören sie zu einer Fülle von Werken,

16 Ligeti 1964b.

17 Vgl. z. B. die recht zahlreichen Erwähnungen Ligetis in seiner 1966 in Darmstadt gehaltenen Vorlesungsreihe »Funktion der Farbe in der Musik« (Adorno 1966).

18 Adorno 1964, S. 263.

19 Ebd., S. 264.

20 Ebd., S. 270 f.; das folgende Zitat ebd., S. 271.

21 Ligeti 1958, S. 91.

die mit unterschiedlichen Gestaltungsmitteln den Weg fortsetzen und ausbauen, den gerade Stockhausens eben genanntes orchestrales Schlüsselwerk der 50er-Jahre bereits beschritten hatte – jenes Werk also, das Lachenmann voller Enthusiasmus als »eine Art ›Alpensinfonie‹« bezeichnete²² und auf das dem Vernehmen nach auch Ligetis Freund György Kurtág begeistert reagierte: »Wenn [...] Dostojewsky gesagt hat, die ganze russische Literatur komme aus dem Mantel von Gogol, dann kommt die ganze Musik des 20. Jahrhunderts nach 1950 aus Stockhausens ›Gruppen‹«.²³ Man kann davon ausgehen, dass Kurtág gerade den in Rede stehenden Aspekt der Vermeidung des Ich-Sagens meinte – und in *Gruppen* einen Impuls zur Lösung des mit ihm bezeichneten Problems sah.

Der Dialog zwischen Adorno und Ligeti ist von diesem Aspekt des Ich-Sagens in besonderer Weise erfüllt. Und er richtet sich dabei sowohl auf die besonders strengen seriellen Werke der 50er-Jahre als auch auf den konträren Ansatz von John Cage. Eines sollte man nicht übersehen, das den eben genannten Aspekt der Kontinuität unterstreicht: Auch Adornos explizit geäußerte Distanz gegenüber den strengsten Ausformungen des seriellen Komponierens ist von dem Wissen darum getragen, dass es bereits substanzielle Modifikationen gab. Denn ganz im Sinne der vorangegangenen Schrift zur »musique informelle« konstatiert sein »Schwierigkeiten«-Beitrag, im Kreise jener prägenden Komponisten, die Adorno nun fraternisierend »Kranichsteiner Kameraden« nennt, habe sich ein Bewusstsein für die Notwendigkeit von Gegenkräften zur »musikalische[n] Objektivität« entwickelt.²⁴ Ein Werk wie *Gruppen* dürfte dabei sicherlich mitgemeint sein. Und besonders Ligeti, der im Beitrag »Wandlungen der musikalischen Form« ja dieses Werk ebenfalls explizit erwähnt und als Weg aus der Einseitigkeit der frühen seriellen Musik charakterisiert,²⁵ dürfte Adorno nicht nur an diesem Punkt beeinflusst haben.

Von John Cage ist im »Schwierigkeiten«-Beitrag hingegen – wie schon in Ligetis »Wandlungen«-Text – explizit kritisch die Rede, und an diesem Punkt zeigen sich die schon skizzierten Abgrenzungsrituale der damaligen Zeit besonders deutlich, da nun Wertungen ins Spiel geraten: Adorno nennt Cages Komponieren in keineswegs wertfreier Weise »ichfremd« und spricht auch insgesamt von »Ich-Schwäche«.²⁶

Daran knüpft Ligetis Brief vom 4. November 1964 unmittelbar an. Nachdrücklich stellt der Komponist das gerade an diesem Punkt bestehende Einvernehmen heraus, verstärkt dabei die Tendenz zur Wertung und charakterisiert die aus seiner Sicht »›total unsichere‹ Musik des Cage-Kreises« als »Vorspiegelung von Sekurität«.²⁷

Ligetis Lob für Adornos »Schwierigkeiten«-Text ist geradezu überschwänglich. Und es wird von ihm nicht allein mit der Zustimmung zu den kritischen Diagnosen, sondern eben auch mit der Schärfe der darin formulierten Abgrenzungen begründet. Zumindest der Hinweis auf die Kündigung des »Einverständnisses« inmitten einer im Grundgestus enthusiastischen Äußerung erscheint sogar wie eine Art Vorausecho auf Ligetis spätere Distanzierungen gegenüber bestimmten kompositorischen Positionen:

22 »Sind Stockhausens *Gruppen* – Schlüsselwerk der Orchestermusik heute – mitsamt ihrem vielfachen Almglockengebimmel bis hinein in den Schlußklang nicht auch eine Art ›Alpensinfonie‹, mit Rufen von verschiedenen Gipfeln in der Mitte, mit obligatem Blech- und Tamtam-Gewitter, feierlichem Abgesang und mannigfachen Echos aus allen Richtungen???« (Lachenmann 2002, S. 313).

23 Vgl. die Mitteilung in Kropfinger 1996, S. 4.

24 Adorno 1964, S. 270.

25 Vgl. die Hinweise auf *Gruppen* in Ligeti 1958, S. 98.

26 Adorno 1964, S. 270 bzw. S. 273.

27 Ligeti 1964b, S. 572. Das Wort »Sekurität« hatte auch Adorno in seinem Text kritisch verwendet.

[W]as Sie [...] über die gegenwärtige Problematik des Komponierens gesagt haben, und was neu war [...], war deshalb so ausserordentlich wichtig für mich, weil Sie Gedanken in aller Klarheit ausgesprochen haben, die bisher nicht gesagt worden sind und die ich selbst dumpf ahnte, ohne sie exakt formulieren zu können. Die Diagnose, die Sie über das »Komponieren heute« aufgestellt haben, stimmt haargenau. In Frankfurt habe ich Ihnen erwähnt, dass mich in »Vers une musique informelle« einiges gestört hat, denn Sie haben dort eine etwas konziliante Haltung Werken gegenüber eingenommen, denen, gemessen an dem Niveau des gesamten Kontextes Ihrer Studie, mehr Kritik als Einverständnis gebührte. Im Wiener Vortrag blieb aber keine Spur jenes Einverständnisses übrig!²⁸

Adornos im Rekurs auf Ligeti formulierte Reflexion von »Entlastungstechniken« präzisiert die hier genannte Schrift *Vers une musique informelle*. Gegenüber diesem Text, der von Adorno selbst als wesentlicher theoretischer Beitrag angesehen wurde und in vieler Hinsicht ja ebenfalls auf Ligetis Musik verweist,²⁹ hat sich der Grundgestus im *Schwierigkeiten*-Text jedoch tatsächlich gewandelt. Und das meint unter mehreren Aspekten – die allesamt mit späteren Werken wie namentlich *Le Grand Macabre* in Verbindung zu bringen sind und den *Schwierigkeiten*-Beitrag zu einem weitreichenden Positionspapier machen – die von Ligeti begrüßten dezidiert kritischen Akzentuierungen.

Erstens ist es anhand von Adornos Distanz gegenüber vordergründiger Gesellschaftskritik ersichtlich. In diesem Text gilt dies für den Hinweis auf »das Ausarten sogenannter kultureller Produktion in Ideologie«, für das Herausstellen von »ideologischen Momente[n]« im Komponieren, für die Rede vom »»tiefen« Pessimismus, den sie zu guten Preisen verkaufen«, aber auch für die mit solchen Weltbezügen verknüpfte Formulierung »Wiederholung von bereits hundertmal Gesagtem«.³⁰ Letzteres erhält durch die Bemerkung, der »Osten« sei »gründlich mit Ideologischem verfilzt«, zudem eine politische Akzentuierung. Diese ist auf Ligetis ehemalige Heimat Ungarn beziehbar, mithin sogar auf die von Ligeti selbst immer wieder hervorgehobene eigene Gegnerschaft gegenüber fast allem, was bis etwa 1989 zum sowjetischen Machtbereich zählte. Das aber ist eine Perspektive, die auch in seiner Oper eine Rolle spielt³¹ – sucht doch deren erkennbar kritische Seite die von Adorno herausgestellten Vorbehalte in gewisser Weise zu beherrigen. Und bei alledem dürften, sicherlich über dieses Werk hinaus, sowohl Ligetis Skepsis gegenüber direkter politischer Musik als auch die gleichzeitige Überzeugung, mit musikalischen Gestaltungen zur Sensibilisierung für gesellschaftliche Kontexte beitragen zu können, von der Adorno-Lektüre beeinflusst sein. Auch etwa seine 1964 formulierte Charakterisierung von Adornos *Musiksoziologie* als »ein HERRLICHES Buch« sowie als »schärfste und gültigste Analyse der soziologischen Situation«³² indiziert dies.

Ein zweiter Aspekt besteht in den von Adorno als »Ohnmacht« charakterisierten »Versuche[n], in der traditionellen Sprache der Musik weiterzureden«.³³ Anlässlich des im *Schwierigkeiten*-Text genannten Beispiels Jean Sibelius signalisiert Ligeti explizit Zustimmung zu dieser aus Adornos früheren Schriften längst geläufigen Kritik.³⁴ Die hier aufscheinende Abgrenzung

28 Ebd., S. 571.

29 Vgl. hierzu Borio 1993 und Ligetis Hinweis auf ein Treffen mit Adorno und Boulez vor der Fertigstellung des Beitrags: »[I]ch war zu bescheiden, ich konnte nicht sagen, Herr Professor, ich habe so etwas schon komponiert, in *Atmosphères*, aber ich hätte es vielleicht tun sollen.« Zit. nach Burde 1993, S. 140.

30 Vgl. Adorno 1964, S. 253, 254 bzw. 255. Das folgende Zitat ebd., S. 254.

31 Vgl. Hiekel/Eule 2024.

32 Burde 1993, S. 266.

33 Adorno 1964, S. 256.

34 Vgl. Ligeti 1964b, S. 571.

gegenüber dem Traditionalismus mancher Teile der neueren und neuesten Musik deutet auf die Motivation Ligetis, einen hiervon abweichenden Weg zu finden. Dabei mag man darüber spekulieren, ob beide Gesprächspartner in dem, was sie für konventionell hielten, vollends übereinstimmen.

Ein dritter Aspekt ist die Skepsis gegenüber der Möglichkeit einer permanent experimentellen Grundhaltung, hier konkret die von Béla Bartók, Richard Strauss und Richard Wagner ausgehende Überlegung, »einmalige Extravaganzen« seien »weder zu wiederholen noch von anderen nachzuahmen«.³⁵ Dieser Aspekt lässt sich auf die auf den ersten Blick vielleicht verstörende Andersartigkeit eines Werkes wie *Le Grand Macabre* gegenüber dem Gestus fast aller früheren Werke Ligetis beziehen. Aber er zeigt auch, wie sehr beide im Bewusstsein des klassischen (europäischen) Musikerbes argumentierten.

Der vierte Aspekt geht in eine ähnliche Richtung: Er liegt darin, dass sich Ligetis Zustimmung zu Adorno explizit auf die eben schon angedeuteten Überlegungen zum Schaffen von Cage bezieht. Die Kritik an Cage meint bei beiden – wie überhaupt in weiten Teilen des Diskurses in Europa – stets zugleich den Einfluss seiner Ideen auf andere Ansätze.³⁶ Dieser Aspekt tangiert in besonderem Maße den emphatischen Werkbegriff: Polemisch richtet sich Adornos »Schwierigkeiten«-Beitrag gegen jene neuen Tendenzen, die auf eine dezidierte Weiterung des Musikbegriffs zielen. Er spricht mit Blick auf sie von der »Präponderanz des Drum und Dran, des Extra-Musikalischen in der jüngsten Musik« sowie von Musik, die »durch Lärm, durch bruitistische Effekte, dann durch optische, zumal mimische Mittel etwas von dem wettmachen« wolle, »was ihr einstweilen an immanenter Entfaltung versperrt ist«.³⁷

Alle diese vier Aspekte von Adornos kritischer Diagnose dürften eine erhebliche Wirkung auf Ligeti gehabt haben. Sie ermutigten ihn, seinen Weg konsequent fortzusetzen und immer wieder neu auch Individuelles hervorzubringen, um Antworten auf die von Adorno so deutlich herausgestellte Frage nach einer eigenen Sprache zu geben. Dabei war Adornos Autorität für Ligeti offenkundig sogar größer als für viele andere Komponistenpersönlichkeiten – und gemeint sind damit nicht nur jene, die von dem Philosophen gar nicht erwähnt oder beachtet wurden.

Äußerungen wie die zuletzt zitierten – sowie Ligetis Zustimmungen hierzu – sind besonders markant. Aber sind sie, so kann man angesichts der Parallelen zu unzähligen anderen und ebenfalls viel beachteten kompositorischen Ansätzen fragen, hinreichend spezifisch, um Ligetis eigene Position zu definieren oder gar eine Abkehr von *der Avantgarde* als Ganzes zu begründen? Trotz der im Musikschrifttum so beharrlich herausgestellten Innovationen vor allem der 50er-Jahre erscheinen gerade unter dem Aspekt des emphatischen Werkverständnisses Ligeti und Adorno im Felde der neueren und neuesten Musik in Europa keineswegs als Außenseiter, sondern als Teil eines breiten künstlerischen Hauptstroms. Zu ihm gehören an diesem Punkt fast alle besonders mit Innovationen assoziierten europäischen Komponistinnen und Komponisten.³⁸ Sie alle haben einen gewissen Anteil daran, dass die am klassischen Kunstbegriff orientierte Tendenz bis heute bei europäischen – und etwa auch US-amerikanischen – Festivals oder Konzertreihen mit Gegenwartsmusik weithin dominiert (und für die Generation ihrer Schülerinnen und Schüler gilt Entsprechendes). Diese Konvergenzen meinen keineswegs etwas Homogenes. Vor allem bei Fragen nach dem Verständlichen oder womöglich sogar Ein-

35 Adorno 1964, S. 259.

36 Vgl. ebd., S. 271, die Einschätzung, von Cages Klavierkonzert ginge ein »außerordentlicher Schock« aus, aber eine Fortsetzung dieses Weges sei unmöglich.

37 Ebd., S. 272.

38 Also auch etwa (um erneut nur wenige zu nennen) Boulez, Nono, Lachenmann oder Brian Ferneyhough.

gängigen sind die Differenzen zwischen unterschiedlichen Personalstilen wie zwischen unterschiedlichen Schaffensphasen einzelner Persönlichkeiten enorm. Doch deutet dieser Aspekt auf eine für viele Komponistinnen und Komponisten unhintergehbare Selbstverständlichkeit und führte zu vielen Gesten einer dezidierten Abgrenzung, namentlich von einigen einschlägigen Ideen von Cage.

Ähnlich wie bei fast allen anderen namhaften Komponistenpersönlichkeiten dieser Zeit fand auch bei ihm die von Adorno stets geäußerte Bevorzugung eines konsolidierten Werkcharakters deutlich Resonanz. Doch zugleich haben, ähnlich wie etwa bei Zimmermann oder Stockhausen, die mit Cage und seinen Erweiterungen des Musikbegriffs verbundenen Ideen punktuell auch bei Ligeti Spuren hinterlassen – schuf er doch einige Stücke, die »mit dem subversiven Geist der Fluxus-Bewegung kokettieren.«³⁹ Das aber sind innerhalb seines Gesamtschaffens durchweg Nebenwerke.

Widerspricht es dem für den Philosophen so essenziellen Favorisierung des Werkcharakters und der mit ihr verbundenen, unangefochtenen Ernsthaftigkeit, wenn in *Le Grand Macabre* groteske Elemente eine andere Ernsthaftigkeit, nämlich jene auf stofflicher Ebene, zeitweilig suspendieren? Diese sind, so kann eine Antwort lauten, in Relation zu *Aventures* ja weit mehr als bloß die von Adorno monierten Wiederholungen von »Extravaganzen«. Aber sie entwickeln zugleich eine Form der Textpräsentation, die das Bemühen verrät, die in Adornos »Schwierigkeiten«-Text beschworene Gefahr des Eindimensionalen zu überwinden. Und im Sinne der von diesem Text ausgehenden Ermutigungen stärken sie die vitalen Gegenkräfte zu allen auf Objektivierung bedachten Strukturmomenten. Das aber reicht in Ligetis Oper bis hin zu den von Adorno herausgestellten »Entlastungstechniken« wie namentlich der Zwölftontechnik. Und zu einer anderen Form von »Entlastung« führen hier zum Teil auch jene mechanischen, gezielt nüchternen Wiederholungen, die dann in einzelnen späteren Werken Ligetis, inspiriert wohl von der Minimal Music, eine sogar noch größere Rolle spielen.

Mit Blick auf die Oper und zugleich auf mögliche Resonanzen von Adornos Schriften ist eine weitere Lektüreerfahrung erwähnenswert. »Sein schönstes Buch für mich ist das Buch über die Musik Mahlers«, äußerte Ligeti im Jahre 2003.⁴⁰ Unschwer wird man gerade von dieser Schrift des Philosophen, die für viele Komponistenpersönlichkeiten dieser Zeit dessen inspirierendste war,⁴¹ zu vielen Strategien Ligetis Verbindungen herstellen können. Und dasselbe gilt für die Tatsache, dass das Mahler-Buch ebenso wie der Essay *Vers une musique informelle* wohl zu jenen Texten Adornos gehört, die die postserielle Musik in wesentlichem Maße inspirierten.⁴² Zu denken ist hier, wenn es um Ligeti geht, etwa an jene von Adorno betonte produktive Widersprüchlichkeit sowie Instabilität der Musik Mahlers, die zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Buches noch keineswegs so geläufig war, wie dies heute der Fall sein mag. Auf sie sind in *Le Grand Macabre* jene Passagen beziehbar, in denen das äußerlich Machtvolle durch lächerliche oder witzige Momente unterlaufen wird.

Mit Blick auf die von Adorno vermittelte Mahler-Erfahrung ist in einem allgemeineren und umfassenderen Sinne zudem noch auf einen anderen Aspekt von Ligetis Musik hinzuweisen, der ebenfalls Seitenblicke auf zahlreiche andere Komponisten – in diesem Falle etwa auf Stock-

39 Dirk Wieschollek (2007, S. 31) charakterisiert sie »als überspitzte Spiegelungen musikästhetischer Positionen der Zeit« und bietet einzelne sinnfällige Beschreibungen zu diesen Stücken. Vgl. überdies das Kapitel »Fluxus and the Absurd (1961–62)« in Levy 2017, S. 128–162.

40 Ligeti 2003, S. 506.

41 Lachenmann (1982, S. 65) etwa sprach von Adornos »Mahler-Lektionen«. Doch auch Stockhausen kann hier genannt werden.

42 Vgl. Danuser 2004, S. 236.

hausen, Zimmermann, Nono oder Lachenmann – erlaubt: Sie alle agieren in jeweils wechselnden Dosierungen und jenseits des Dekorativen mit bestimmten Erinnerungsspuren oder Assoziationen sowie mit vagen, bloß zu erahnenden Momenten.⁴³ Mit unterschiedlichen Strategien geht es jeweils darum, den Entzug klarer Referenzen sowie eindeutiger Sinn-Zuweisungen, mithin Momente von Negativität, kompositorisch fruchtbar zu machen, ohne dabei in den Bereich des Beliebigen oder Unspezifischen abzudriften. Einschlägig hierfür sind die oft diskutierten *Requiem*-Spuren von Ligetis Orchesterkomposition *Atmosphères*.⁴⁴ Aber mit imaginären Momenten wartet auf ganz andere Weise auch seine Oper auf. Vergleichbares gilt für jene Gestaltungen, die ganz im Sinne einer wichtigen Facette von Adornos Mahler-Interpretationen aufzufassen sind; entwickeln sie doch einen Umgang mit Ambivalenzen und Brüchen auf allen Ebenen, zu dem es gehört, dass er »zur Entscheidung sich nicht drängen lässt«. ⁴⁵ Auch an diesem Punkt lassen sich zahlreiche substanzielle Parallelen aufzeigen, die die hier skizzierten musikgeschichtlichen Kontinuitäten aufblitzen lassen. Exemplarisch erinnert sei hier nur an eine Äußerung von Wolfgang Rihm, in der er die Mahler-Bezüge in der Komposition *Momente* seines Lehrers Karlheinz Stockhausen akzentuierte.⁴⁶

Die Aufhebung des Ideologischen

Nicht bereits das von ihm enthusiastisch aufgenommene Mahler-Buch und auch noch nicht der für ihn ebenfalls wichtige Beitrag *Vers une musique informelle*, sondern erst der *Schwierigkeiten*-Text ermutigte Ligeti dazu, im direkten Dialog mit dem Philosophen und sogar in Relation zu dessen Überlegungen das eigene kompositorische Denken zu charakterisieren. Der Brief an Adorno vom 4. November 1964 ist an diesem Punkt sogar besonders aufschlussreich. Drei jeweils auf aktuelle Arbeiten bezogene Momente seien hierfür herausgegriffen.

Eine der besonders signifikanten Stellen von Ligetis Brief bezieht sich auf sein Orgelstück *Volumina* und zeigt, wie sehr sich sein Adorno-Interesse sowohl auf dessen Reflexion von Weltbezügen als auch auf jene der neueren Künste richtete. Konkreter Bezugspunkt ist wiederum der *Schwierigkeiten*-Beitrag, in dem Adorno den Aspekt des Verstummens in den Dramen und Romanen von Samuel Beckett benennt. Ligetis Reaktion hierauf kehrt bemerkenswert deutlich jenen Aspekt der Negativität hervor, der durch Adorno mehr denn je in den Musikdiskurs geriet, und charakterisiert sein Werk *Volumina* explizit als »Negation der Musik«. Mit Blick auf Beckett fährt er fort: »an ihn dachte ich oft während des Komponierens des Stückes«. ⁴⁷

Eine andere Akzentuierung rekurriert zwar auf ein völlig anderes Werk, nämlich *Aventures*, greift den Aspekt der Negation aber ebenfalls auf. Dabei zeigt sich, wie produktiv nach Auffassung Ligetis gerade dieser Aspekt sein konnte und was der schon damals stark mit Adorno in Verbindung gebrachte Begriff der Negation, der im Musikdiskurs oft allzusehr als Modus der Destruktion und weniger als Öffnung angesehen wurde, für ihn heißen konnte: »in ›Aventures‹ habe ich jeden verständlichen Text vermieden, wodurch erst der Nicht-Text verständlich geworden ist«. ⁴⁸

Ähnlich aufschlussreich ist die dritte Textpassage. Hier geht es um den Versuch, gemeinsam mit *Aventures* auch das eigene *Requiem* in die Reflexion einzubeziehen, mithin auch ein inhalt-

43 Vgl. Hiekel/Mende 2018.

44 Vgl. Marx 2011.

45 Adorno 1960, S. 172.

46 Rihm 1997, S. 239.

47 Ligeti 1964b, S. 571 f.

48 Ebd., S. 573. Mit dieser Deutung knüpft er, bewusst oder unbewusst, an ein seit der *Philosophie der neuen Musik* geläufiges Erklärungsmuster Adornos an.

lich explizit auf die Todesthematik bezogenes Werk. Für ihn ginge es darum, so führt Ligeti aus, »das Ideologische des Textinhaltes durch die musique irrégulière aufzuheben; der Tod, um den es sich handelt, ist ein Tod der Musik.«⁴⁹

Alle drei hier skizzierten Überlegungen verdienen auch dann Beachtung, wenn es um ein erst etliche Jahre späteres Werk Ligetis wie namentlich *Le Grand Macabre* geht, obschon darin gerade die Strategien des Umgangs mit absurden und grotesken Momenten gegenüber *Aventures* noch erheblich geweitet und neu akzentuiert wurden, zudem dasselbe auch für die Tendenz zum Überpointieren gilt und dabei viele überaus üppige, stärker auf die Tradition weisende Elemente zum Zuge kommen. Doch rechnet man, wie Ligeti in seiner auf Beckett und sein eigenes Werk *Volumina* gemünzten pointierten Äußerung, mit dem »Tod« der Musik als möglichem Gestaltungsweg, so erscheint es nicht abwegig, in der Oper namentlich auch die Absurdität des Übereinanderschichtens anderer Musiksegmente in vergleichbarer Weise zu verstehen. Als »musique irrégulière« ist ja gerade diese Strategie deutbar.

Zumindest einige von Ligetis Kompositionen sind, wie an diesem Beispiel ersichtlich ist, mit dem durchaus vergleichbar, was in gewisser Weise auch bereits sein Brief an den Philosophen vom November 1964 zu leisten sucht: Sie knüpfen an Adornos Ideen an, namentlich an die einer »musique informelle«, um sie ebenso produktiv wie eigenwillig weiterzudenken. Die hier sichtbare Freiheit, die man nicht mit Willkürlichkeit verwechseln sollte, gehört seit jeher zu dem, wie Komponistinnen und Komponisten auf Philosophie reagieren: Meist vollzieht sich dies, in eigenen Äußerungen, doch erst recht auf künstlerischer Ebene, eher frei, assoziativ und spekulativ als auf vollständige Deckungsgleichheit bedacht – die ja ohnehin eine Illusion wäre. Doch im vorliegenden Fall verdient es besondere Beachtung, weil es sich mit den skizzierten Einseitigkeiten des Musikdiskurses unschwer verknüpfen lässt. Und es zeigt auch exemplarisch, dass man Adornos Anregungen für Komponisten des 20. Jahrhunderts falsch einschätzen würde, wollte man sie auf gesellschaftliche Fragen oder auf jene der Fortschrittsorientierung reduzieren. In erster Linie sind sie wohl die Ermutigung dazu, die Impulse der Musik früherer Zeiten – und damit meinte er vor allem die europäische Musik seit Ludwig van Beethoven und bis zur Wiener Schule – zu erkennen und aufzugreifen.

Noch ein anderer Aspekt ist hierbei einzubeziehen, gerichtet auf die für die Musik der letzten Jahrzehnte überaus wichtige Frage des Weltbezugs und namentlich auf eine in Ligetis Brief vorgeschlagene Interpretation hierzu. Sie bringt das *Requiem* mit anderen Facetten der kritischen Gegenwarts-Reflexionen des Philosophen in Zusammenhang:

Ich wählte für eine neue Komposition einen Text, der par excellence ideologisch ist, nämlich denjenigen der katholischen Totenmesse. Freilich hat die Textwahl mit Religion nichts zu tun (diese ist mir genauso fremd wie jede andere Ideologie).⁵⁰

Die Nachdrücklichkeit, mit der Ligeti das Religiöse hier explizit als »Ideologie« bezeichnet, mag überraschen. Sie hat mit seiner Grundhaltung als Komponist zu tun, die auch in seiner 1963 formulierten Selbstcharakterisierung als »Komponist ohne Ideologie [...] (darin ist mir Strawinsky das Ideal)«⁵¹ zum Ausdruck kommt. Dies weist auf die ideologiekritischen Deutungsmuster etlicher seiner Äußerungen. Diese lassen sich zumindest teilweise auch auf Perspektiven des Musikdiskurses beziehen. Und vermutlich hatte er bei seinem Hinweis auf Strawinsky auch die Tatsache im Blick, dass Strawinsky in einer spezifischen Weise gerade an Webern und die Zwölf-

49 Ebd.

50 Ebd., S. 572.

51 Burde 1993, S. 266.

tontechnik anknüpfte, mithin an das, was im Lagerdenken des Musikdiskurses früher mit erschreckender Schlichtheit oft ausschließlich mit dem Schönberg-Kreis assoziiert wurde.

Wie wichtig für Ligeti zugleich aber auch – oder sogar vor allem – die politische Dimension der Formel »Komponist ohne Ideologie« war, wird in vielen anderen Äußerungen deutlich. Zu ihnen gehört die Empfehlung, sein *Requiem* als gleichermaßen gegen das NS-Regime wie gegen das Sowjetsystem gerichtetes, mithin politisch getöntes Werk zu verstehen.⁵² Gerade diese Interpretationsmöglichkeit unterstreicht die vom Komponisten selbst ja ebenfalls akzentuierten Bezüge dieses Werkes zu *Le Grand Macabre*. Das Kritische tritt jedoch in diesem Musiktheaterwerk, das Ligeti sogar explizit als »politisches Stück« bezeichnete,⁵³ noch viel deutlicher hervor. Es spitzt die Widersprüchlichkeit zu, die bereits im zugrundeliegenden Theaterstück *La Balade du Grand Macabre* (1934) von Michel de Ghelderode angelegt ist.

Mit jenem Gestus der »Umwälzungen«, den der Komponist selbst wohl bereits 1957 als produktive Entfaltung zuvor ungeahnter Energien empfand,⁵⁴ hat auch dieser zuletzt genannte Bezug durchaus viel zu tun. Verweist er doch auf das äußerst umfassende Literatur- und Theaterinteresse im Felde der Neuen Musik, das Ligeti mit sehr unterschiedlichen Persönlichkeiten seiner eigenen oder der nachfolgenden Generation – etwa mit Luciano Berio, Boulez, Cage, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Lachenmann, Nono, Pousseur, Stockhausen oder Zimmermann – verbindet, aber das auch für Theodor W. Adorno prägend war (und, denkt man an das Joyce-Interesse, sogar für John Cage und dessen *Européras*).

Umso mehr mag man in Versuchung sein, darüber zu spekulieren, ob der für ihn zeitweilig so überaus wichtige Dialogpartner Adorno, hätte er *Le Grand Macabre* noch erlebt, die hier zum Ausdruck kommende Kontinuität mit der Aufbruchssituation nach 1950 hätte nachvollziehen können. Diese Frage ist kaum zu beantworten. Doch vermutlich klingen in den später zuweilen geäußerten Zweifeln Ligetis gegenüber seiner eigenen Oper⁵⁵ gerade jene Ansprüche beim Komponieren nach, über die er sich gemeinsam mit dem Philosophen verständigte und die er durch den Dialog mit ihm gleichsam festigte.

Dabei gehört die Oper – ähnlich wie einige der ebenfalls in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandenen Musiktheaterstücke der zuletzt genannten Komponisten – zu jenen einschlägigen Kunstwerken, die den Mut zeigen, sich nicht nur von manchen sehr allgemeinen Maximen und Kriterien philosophischer Provenienz zu entfernen, sondern auch von Publikumerwartungen und vielen Konventionen. Dieser Mut ist nicht mit schlichter Unbekümmertheit oder Eingängigkeit zu verwechseln, sondern getragen von dem Willen, zu einer Wahrnehmung von Kunst aufzurufen, die sich weit jenseits des Gewohnten bewegt. Und er konvergiert mit Ligetis so beharrlich geäußerten Vorbehalten gegenüber jenen Arten der Einordnung des eigenen künstlerischen Handelns, mit denen er – ähnlich wie alle anderen zuletzt genannten Komponisten – überaus oft konfrontiert war. Ligetis Vorbehalte sind getragen von der gewiss sinnfälligen Überzeugung, dass Kunstwerke vielfältiger, differenzierter und gleichsam klüger sein können als einfache, womöglich geschichtsphilosophisch oder ideologisch grundierte Deutungsmuster zur Neuen Musik.

Wie perspektivenreich die Neue Musik ist, hat sich in jüngerer Zeit mehr und mehr herauskristallisiert – was nicht zuletzt wohl an der deutlichen, überaus erfreulichen Entwicklung der Aufführungs- und Interpretationspraxis in diesem Bereich liegt.⁵⁶ Im Falle Ligetis zeigt sich

52 Vgl. Marx 2011, v. a. S. 72 f.

53 Vgl. Ligeti/Roelcke 2003, S. 172.

54 Vgl. den eingangs zitierten Brief an Steinecke (Ligeti 1957).

55 Vgl. etwa Ligetis Äußerungen zur Erstfassung (Ligeti/Bouliane 1984, S. 82).

56 Näheres in Hiekel 2023.

dieser Perspektivenreichtum nicht allein an den Entwicklungen des eigenen Schaffens, sondern gleichermaßen an den vielfältigen Bezügen zu Ideen anderer Künste wie auch anderer kompositorischer Ansätze. Bereits in seinen Dialogen mit Adorno ist zumindest umrisshaft viel davon zu spüren – was zweifellos zu einer Präzisierung und vielleicht auch Entkrampfung des oft immer noch von Klischees, Einseitigkeiten und Ideologischem geprägten Diskurses über Neue Musik herangezogen werden kann.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 15.8.2025.

- Adorno 1960 | Theodor W. Adorno: Mahler. Eine musikalische Physiognomik [1960], in: ders.: *Die musikalischen Monographien*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971 (Gesammelte Schriften, Bd. 13), S. 149–319.
- Adorno 1963 | Theodor W. Adorno: Vorrede zur dritten Ausgabe [1963], in: ders.: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973 (Gesammelte Schriften, Bd. 14), S. 9–13.
- Adorno 1964 | Theodor W. Adorno: Schwierigkeiten. 1. Beim Komponieren [1964], in: ders.: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux – Impromptus*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982 (Gesammelte Schriften, Bd. 17), S. 253–273.
- Adorno 1966 | Theodor W. Adorno: Funktion der Farbe in der Musik, in: ders.: *Kranichsteiner Vorlesungen*, hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014 (Nachgelassene Schriften, Bd. 17), S. 447–540.
- Borio 1993 | Gianmario Borio: *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber: Laaber 1993.
- Burde 1993 | Wolfgang Burde: *György Ligeti. Eine Monographie*, Zürich: Atlantis 1993.
- Danuser 2004 | Hermann Danuser: Musikalische Physiognomik bei Adorno, in: *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, hg. von Wolfram Ette, Freiburg: Alber 2004, S. 235–255.
- Edwards 2015 | Peter Edwards: Convergences and Discords in the Correspondence Between Ligeti and Adorno, in: *Music & Letters* 96/2 (Mai 2015), S. 229–258.
- Hiekel 2016 | Jörn Peter Hiekel: Postmoderne, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von dems. und Christian Utz, Stuttgart: Metzler 2016, S. 514–522.
- Hiekel 2023 | Jörn Peter Hiekel: Die Überwindung der Schwerkraft. Perspektiven des produktiven Umgangs mit Neuer Musik und ihren Beschreibungsmustern, in: *Aufs Spiel gesetzt. Interpretation im Fokus*, hg. von Christa Brüstle und Karolin Schmitt-Weidmann, Mainz: Schott 2023, S. 211–225.
- Hiekel 2024 | Jörn Peter Hiekel: Die vitale Überwindung des Konventionellen. Zum historischen Ort sowie einigen Kontexten von Ligetis Oper *Le Grand Macabre*, in: Hiekel/Eule 2024, S. 9–32.
- Hiekel/Eule 2024 | *Zwischen Apokalypse und Groteske. György Ligeti: LE GRAND MACABRE*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Johannes Eule, München: text + kritik 2024.
- Hiekel/Mende 2018 | *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Mende, Bielefeld: transcript 2018.
- Kropfinger 1996 | Klaus Kropfinger: Stockhausen: Gruppen – Kurtág: Stele · Grabstein für Stephan, in: *Karlheinz Stockhausen/György Kurtág – Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado* [CD-Booklet], Hamburg: Deutsche Grammophon 1996, S. 3–5.
- Lachenmann 1982 | Helmut Lachenmann: Affekt und Aspekt (1982), in: ders.: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2022, S. 63–72.
- Lachenmann 2002 | Helmut Lachenmann: Richard Strauss *Eine Alpensymphonie – Ausklang* [2002], in: ders.: *Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Texte zur Musik 1996–2020*, hg. von Ulrich Mosch, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2021, S. 312f.
- Levy 2017 | Benjamin R. Levy: *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*, New York: Oxford University Press 2017.
- Ligeti 1957 | György Ligeti: *Brief an Wolfgang Steinecke* vom 15. März 1957, Archiv Internationales Musikinstitut Darmstadt.
- Ligeti 1958 | György Ligeti: Wandlungen der musikalischen Form [1958/59], in: Ligeti 2007, Bd. 1, S. 85–104.

- Ligeti 1964a | György Ligeti: *Brief an Ove Nordwall* vom 2. August 1964, Sammlung Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel.
- Ligeti 1964b | György Ligeti: *Brief an Theodor W. Adorno* vom 4. November 1964, veröffentlicht (mit einer Vorbemerkung) als Jörn Peter Hiekel: György Ligeti: »Neue Wege, die mit Sicherheit alle in den Abgrund führen«. Ein Brief an Theodor W. Adorno, in: *Sinn & Form* 75/4 (Juli/August 2023), S. 567–573.
- Ligeti 1993 | György Ligeti: Mein Kölner Jahr 1957 [1993], in: Ligeti 2007, Bd. 2, S. 29–32.
- Ligeti 2003 | György Ligeti: Erinnerung an Adorno [2003], in: Ligeti 2007, Bd. 1, S. 505–507.
- Ligeti 2007 | György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld, 2 Bde., Mainz: Schott 2007.
- Ligeti/Bouliane 1984 | György Ligeti/Denys Bouliane: György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane, in: *Neuland Jahrbuch* 5 (1984/85), S. 72–90.
- Ligeti/Roelcke 2003 | György Ligeti/Eckhard Roelcke: »Träumen Sie in Farbe?« *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Wien: Zsolnay 2003.
- Marx 2011 | Wolfgang Marx: The Concept of Death in György Ligeti's Oeuvre, in: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, hg. von Louise Duchesneau und Wolfgang Marx, Woodbridge: Boydell 2011, S. 71–84.
- Metzger/Riehn 1999 | Internes Arbeitsgespräch (1966). Zur Vorbereitung eines geplanten Kongresses mit dem Themenschwerpunkt »Zeit in der Neuen Musik«, in: *Darmstadt-Dokumente I*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 1999 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 313–329.
- Paland 2004 | Ralph Paland: »... eine sehr große Konvergenz?« Theodor W. Adornos und György Ligetis Darmstädter Formdiskurs, in: *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts. Debussy, Webern, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Höller, Bayle*, hg. von Christoph von Blumröder, Münster: Lit 2004, S. 87–115.
- Rihm 1997 | Wolfgang Rihm: Ein Zeitgenosse späterer »Zukünfte«. Über Gustav Mahler. Antworten auf Fragen von Thomas Schäfer, in: *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hg. von Ulrich Mosch, Winterthur: Amadeus 1997, Bd. 1, S. 237–242.
- Seherr-Thoss 1998 | Peter von Seherr-Thoss: *György Ligetis Oper Le Grand Macabre – Erste Fassung. Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikdramatischen Idee*, Eisenach: Wagner 1998.
- Stahnke 2022 | Manfred Stahnke: *György Ligeti. Eine Hybridwelt*, Norderstedt: BoD 2022.
- Wieschollek 2007 | Dirk Wieschollek: Ligeti, György, in: *Komponisten der Gegenwart Online* (2007), www.nachschlage.NET/document/17000000342.
- Zenck 1987 | Martin Zenck: Die ich rief, die Geister / Werd ich nun nicht los Zum Problem von György Ligetis Avantgarde-Konzeption, in: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal 1987, S. 153–173.
- Zupancic 2016 | Julia Zupancic: Geehrt, gefürchtet, missverstanden. Theodor W. Adorno im Spiegel der westdeutschen Musikkritik (1949–1961), in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015*, hg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann, Mainz: Schott 2016, <https://schott-campus.com/adorno-im-spiegel-der-westdeutschen-musikkritik/>.

Jörn Peter Hiekel ist seit 2008 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Dresden, daneben Professor an der Zürcher Hochschule der Künste, war 2000–2008 Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, 2003–2019 im Vorstand des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, ist seit 2007 Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste, erhielt 2013 den Sächsischen Lehrpreis sowie 2019 den »Happy New Ears«-Preis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und der Zender-Stiftung für Publizistik zur Neuen Musik. Jüngste Buch-Publikationen: Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit (Laaber Verlag 2019), Helmut Lachenmann und seine Zeit (Laaber Verlag 2025).

