

Friedrich Jaecker

Ein Annäherungsversuch

Als György Ligeti mich im Herbst 1975 in seine Kompositionsklasse aufnahm, hatte ich fünf Jahre lang in Detmold studiert. Schon als Jugendlicher war ich von neuer Musik fasziniert: Nach Weberns expressiv-zarten Miniaturen begeisterten mich Klangflächenkompositionen wie die *Spiegel* von Friedrich Cerha und Ligetis Orchesterwerke. Meine Examensarbeit schrieb ich über sein *Requiem* und schickte sie ihm zusammen mit einigen meiner Kompositionen zu. Ich wollte meinen Horizont erweitern, den bewunderten Komponisten kennenlernen und mich an seinen Maßstäben messen.

In der Hamburger Musikhochschule fand ich mich in der kleinen Gruppe der Ligeti-Studenten wieder. Wir legten Partituren vor, an denen wir gerade arbeiteten, diskutierten gemeinsam über Konzepte, Instrumentierung, Ästhetik. Jeder brachte seine eigenen Prägungen, Ideen und Utopien mit, alles wurde auf den Prüfstand gestellt, festgefahrene Positionen lösten sich auf, neue Perspektiven zeichneten sich ab. Ligeti sah sich dabei als ein Diskussionspartner auf Augenhöhe, sprach uns gar als „Kollegen“ an, aber natürlich dominierte er die Diskussion. Als hochgebildeter und sprachgewandter Weltbürger brachte er uns Komponisten, bildende Künstler und Dichter nahe, von denen wir nie gehört hatten. Es war faszinierend, wie er Querverbindungen zwischen den scheinbar entlegensten kulturellen, wissenschaftlichen, politischen und historischen Entwicklungen ziehen konnte.

In seinem künstlerischen Anspruch war Ligeti kompromisslos. Sein Urteil war oft hart, aber nie unbegründet oder persönlich verletzend. Gerade in seiner schonungslosen Kritik zeigte sich, dass er uns als Künstler ernst nahm. Als Komponist zahlreicher Orchesterwerke konnte er uns vor allem seine praktische Erfahrung im Bereich der Instrumentation vermitteln. Vehement kritisierte er überladene Partituren: Alles, was in den Noten stehe, müsse hörbar sein, Effektivität war das Gebot der Stunde. Ebenso lehnte er verborgene Konstruktionen ab, die in der klanglichen Realisierung unwahrnehmbar bleiben. Unklares, Verschwommenes fand keine Gnade. Über Mittag gingen wir oft in ein nahegelegenes Café und setzten unsere Diskussionen bei einem kleinen Imbiss fort. Die Rechnung übernahm Ligeti großzügig für uns alle.

Meine persönliche Situation war damals durch Mangel an Zeit und Geld geprägt. Im Dezember 1975 kam unser Sohn zur Welt. Ich teilte die Betreuung unseres Kindes mit meiner Frau, die ebenfalls noch studierte, und musste durch Unterricht Geld herbeischaffen. Wir waren finanziell so eingeschränkt, dass das Sozialamt jede Förderung mit dem Argument ablehnte, man könne mit so wenig Geld gar nicht leben, wir wären ungläubwürdig und würden offenbar andere Einkünfte verschweigen. Das Studium der Musikwissenschaft, das ich anfangs noch parallel weiterführte, musste ich bald aufgeben. Für den Besuch von Konzert, Theater, Kino oder Ausstellungen blieb so gut wie keine Zeit. In dieser bedrängten Lage bemühte ich mich, die wenigen Freiräume fürs Komponieren zu nutzen. Unsere wirtschaftliche Situation verbesserte sich erst im Herbst 1977 durch meine Berufung an die Kölner Musikhochschule. An Ligetis Unterricht konnte ich daraufhin allerdings nicht mehr regelmäßig teilnehmen. In den Achtzigerjahren wurden meine Besuche in Hamburg dann immer seltener.

Der Gruppenunterricht wurde anfangs ergänzt durch Seminare, in denen Ligeti unter anderem tiefsinnige Gedanken zur Musik Franz Schuberts extemporierte. Diese Veranstaltungen gab er bald auf. Darüber hinaus hatte ich mit der Musikhochschule keine Berührungspunkte. Um

Aufführungen der eigenen Kompositionen musste sich jeder selbst kümmern, wobei Konzerte mit neuer Musik in Hamburg nicht sehr zahlreich waren. Umso eindrucksvoller war die Generalprobe eines Orchesterkonzerts im Norddeutschen Rundfunk, zu der uns Ligeti im Oktober 1976 mitnahm. Zoltán Peskó dirigierte Ligetis *San Francisco Polyphony*, die erst im Jahr zuvor uraufgeführt worden war. Die Probensituation hatte den Vorteil, Details des Werks mehrfach hören zu können. Auf dem Programm stand außerdem *Firecycle Beta* von Brian Ferneyhough, ein überambitioniertes Stück für fünf Orchestergruppen mit fünf Dirigenten. Den absoluten Kontrast dazu bildete *Piano and Orchestra* von Morton Feldman, eine stille und umso intensivere Musik, deren Bedeutung ich damals noch nicht erkannte. Ligeti hatte Feldman persönlich kennengelernt. Er schien sich nicht sicher zu sein, was er von ihm halten sollte und beschränkte sich meist auf Anekdotisches. So habe er Feldman, der gerade an einem neuen Stück arbeitete, gefragt, wie lang es denn werden würde. Daraufhin habe dieser aufs Geratewohl mit dem Finger in seinen Stapel Notenpapier hineingegriffen und gesagt: bis hierher! Das konstruktive Vorgehen Ligetis stieß sich pointiert mit dem prozessualen Feldmans.

Nach einiger Zeit meinte Ligeti zu hören, dass in seinem Unterrichtsraum in der Musikhochschule eine Leuchtröhre summte. Die Röhre wurde ausgewechselt, ohne Erfolg. Ein Techniker wurde beauftragt, das Summen, das niemand außer Ligeti wahrnehmen konnte, zu messen – ebenfalls ohne Resultat. In der Folge unterrichtete Ligeti nur noch zu Hause in der Hamburger Mövenstraße. Dadurch wurden unsere Zusammenkünfte noch persönlicher und intensiver. Er ließ uns Schallplatten mit der Musik von Harry Partch hören, die er in den Vereinigten Staaten entdeckt hatte, und brachte 1980 aus Paris Platten mit *Studies* von Conlon Nancarrow mit: Klangerfindungen und musikalische Denkweisen, die zu jener Zeit in Europa noch kaum bekannt waren. In Köln stellte Ligeti 1982 Nancarrow selbst und dessen Musik für Player Piano vor.

Auf dem Schreibtisch in Ligetis Wohnung lagen große Partiturseiten mit Szenen seiner Oper *Le Grand Macabre* oder den drei Stücken für zwei Klaviere, deren Entstehen wir Woche für Woche miterleben konnten. Ligetis eigene Stücke wurden genauso kontrovers diskutiert wie unsere eigenen, auch das durchaus auf Augenhöhe. Dabei war Ligeti oft selbst sein härtester Kritiker. Zeitweilig grübelte er darüber nach, ob sein Orchesterwerk *Lontano* Kitsch sei, den *Macabre* hielt er in späteren Jahren für misslungen. Wenn wir aber einen wunden Punkt berührten, konnte er auch empfindlich sein. Als zum Beispiel wiederholt kritisiert wurde, dass die Konstruktion des choralartigen Schlusses seiner Stücke für zwei Klaviere nicht hörbar sei, verbat er sich jede weitere Diskussion. Viele Gespräche kreisten um Klischees der neuen Musik, die sich nicht selten auch in unseren Stücken wiederfanden. Er bestand auf absoluter Originalität. Das führte zuweilen zu einer krampfhaften Suche nach noch unbesetzten ästhetischen Nischen.

Für seine Studierenden setzte sich Ligeti bei Musikern ein, die ihm durch eigene Aufführungen bekannt waren. So ermöglichte er im Dezember 1976 ein weithin beachtetes Konzert mit dem Lübecker Orchester, in dem vier neue Kompositionen von Ligeti-Studenten aufgeführt wurden. Meine *Beschreibung eines Zerfalls* wurde angesichts der rhythmischen Schwierigkeiten respektabel gespielt. Es war die erste Aufführung eines meiner Orchesterstücke. Im selben Jahr schrieb ich *in excelsis* für drei Tasteninstrumente und drei Schlagzeuger, das 1978 vom Gaudeamus Festival in den Niederlanden ausgewählt und in Rotterdam uraufgeführt wurde. Die aus aller Welt kommenden Komponisten stellten mein Stück in einen internationalen Kontext: eine neue Erfahrung, neue Fragen, neue Denkanstöße. Mit dabei waren auch Manfred Stahnke und Tamae Okatsu aus der Ligeti-Klasse, Vertraute inmitten all des Neuen, das auf uns einstürzte.

Ligeti war von der englischen Pop-Art begeistert und träumte davon, ihre Ideen von der bildenden Kunst auf die Musik zu übertragen. Während seine eigenen Annäherungen eher indirekt und abstrakt ausfielen, ermunterte er uns Studenten immer wieder zu Versuchen in dieser Richtung. Meine Kammeroper „*Dir, immer nur Dir...*“, die ich 1977 zu komponieren begann, greift Stereotypen von Trivialromanen auf. Deren verschiedene Subgenres werden vermengt, ins Absurde getrieben und in adrette Reime gefasst. Musikalisch griff ich Muster der seichten Unterhaltungsmusik auf und entwickelte Montage- und Verzerrungstechniken, um eine Musik herzustellen, die scheinbar vertraut, gleichzeitig aber befremdlich ist. Ich bat Ligeti, der das Projekt interessiert unterstützt hatte, ihm die Partitur widmen zu dürfen, was er gerne gestattete. Nach der Premiere auf der Internationalen Biennale für zeitgenössische Musik in Zagreb 1983 führte ich ihm das Band vor, und er war ziemlich amüsiert darüber. Bald setzte sich bei mir aber die Überzeugung durch, dass mein Ausflug zum Trash ein Umweg, wenn nicht sogar ein Irrweg war.

Mehr und mehr gerieten auch rhythmische Konzepte und Tonsysteme anderer Kulturen in den Blick. Ein Stück, das von diesen Diskussionen angeregt wurde, ist mein Orchesterwerk *Turmalin* (1984). Technisch geht es von älteren mikrotonalen Konzepten aus, ästhetisch ist es reinste Romantik. Es erhielt 1985 den Stuttgarter Förderpreis und wurde vom Süddeutschen Rundfunk produziert. Erst später gelangte ich zu mikrotonalen Strukturen, die nicht durch ein System vorgegeben sind, sondern sich im Kompositionsvorgang entwickeln, etwa in dem Ensemblestück *e und a* (2009).

Die intellektuelle Klarheit, für die Ligeti stand und die er auch von seinen Studierenden einforderte, empfand ich als ständigen Ansporn. Alles Pseudotiefsinnige, Raunende war ihm ein Gräuel. Als Opfer stalinistischer und antisemitischer Gewalt musste ihm alles, was mit aufgeklärter Vernunft nicht zu vereinbaren war, suspekt erscheinen. Ein Kunstwerk betrachtete er als etwas durchaus Artifizielles, rational Hergestelltes. Er sah im „Komponieren so etwas wie die wissenschaftliche Arbeit: Es gibt bestimmte Probleme, die auftauchen. Man sucht, diese Probleme zu lösen. Ich denke an solche Bereiche der Mathematik wie Optimierung, kombinatorische Optimierung. Das sind Aufgaben, die nicht eine eindeutige, einfache Lösung haben, sondern verschiedene Strategien erfordern. Es sind Annäherungsversuche.“¹

Mit einer Annäherung mochte ich mich auf die Dauer nicht zufriedengeben. Ich wollte *in* der Musik sein. Schon seit meinen ersten kompositorischen Versuchen hatte ich die Empfindung, an der Oberfläche zu bleiben, nicht zum Wesen der Musik durchdringen zu können. Ich fühlte mich wie durch eine Membran von ihr getrennt. Dass für die Überwindung dieser Grenze die Beobachtung des Kompositionsprozesses ein entscheidender Faktor sein kann, erschloss sich mir erst durch die Musik Morton Feldmans, die Philosophie Herbert Witzgenmanns und die Malerei des abstrakten Expressionismus. „Ideas and plans that existed in the mind at the start were simply the doorway through which one left the world in which they occur.“² Mark Rothko brachte damit seine Sicht auf die Funktion künstlerischer Konzepte und Strategien auf den Begriff. Ideen können den Blick auch lenken, ohne ihn einzuengen, wenn man in einen offenen

1 György Ligeti und Manfred Stahnke: Gespräch am 29. Mai 1993, in: Manfred Stahnke (Hg.), Musik – nicht ohne Worte. „Beiträge zu aktuellen Fragen aus Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft (Musik und): Eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg), Hamburg: Bockel, 2000, 162

2 Mark Rothko: The Romantics were Prompted ..., in: Clifford Ross (Hg.), *Abstract Expressionism. Creators and Critics. An Anthology*, Abrams, New York 1990, 168

Prozess eintritt. Der Austausch von Bestimmung und Rückbestimmtheit ist ein Weg zu vollkommener Transparenz.³ Er ist der Eingang ins Innere der Musik.

Das Ringen um eine prozessuale Arbeitsweise warf (und wirft) zahlreiche Fragen auf. Wie bereite ich meine Arbeit vor? (Oder, wie es jemand einmal formulierte: Wie stimme ich mein Instrument?) Wann ist ein regelmäßiger Arbeitsrhythmus hilfreich, wann ein Innehalten? Welche Bedeutung hat Erinnerung für das Komponieren; wie verändert es sich, wenn ich Musik memoriere, anstatt den Notentext zu lesen? Was geschieht im Schlaf mit meinen Impulsen, Gefühlen und Gedanken?⁴ Welchen Stellenwert hat das Nachdenken über Musik? Was ist Denken? Was ist Bewusstsein? Was ist Hören? Ist Komponieren ein Finden oder Erfinden von Musik oder beides gleichzeitig in wechselnden Anteilen? Kann es eine Autonomie des Musikalischen geben? Ist es möglich, die Aufmerksamkeit auf das Hervorgebrachte und gleichzeitig auf das Hervorbringen zu richten? Wie gelangen wir dahin, in unseren tiefsten Schichten ein Verborgenes zu berühren, und wie können wir Methoden entwickeln, um diesen Prozess transparent zu machen und in Freiheit vollziehen zu können? Komponieren als unabgeschlossener und unabschließbarer Übungsweg, Kompositionen als Stationen auf diesem Weg. Aber war es vielleicht genau das, was Ligeti mit „Annäherungsversuchen“ meinte? Es wäre nicht die einzige seiner Maximen, die sich als fruchtbar herausstellten.

Der Blick zurück auf meine Hamburger Jahre löst zwiespältige Gefühle aus. Einerseits waren da die bedrängenden Lebensumstände, die noch nicht tragfähige künstlerische Grundlage, andererseits der Reichtum an Anregungen, das Überschreiten von Grenzen, der Weg ins Offene. In dieser Zeit der Umbrüche hat mir Ligetis wohlwollendes Interesse, seine menschliche Zugewandtheit über manchen Tiefpunkt hinweggeholfen. Dafür bin ich ihm dankbar.

Sommer 2022

Étude à G.L. „Cordes seules“

Quasi da lontano

Piano

ppp una corda

Ped. →

Durata 2'30"

17/11/21

3 Herbert Witzmann: *Strukturphänomenologie*, Gideon Spicker, Dornach 1983, 40

4 „Cum dederit dilectis suis somnum“, wie der Psalmist sagt ...