

Jörn Peter Hiekel
Johann Casimir Eule (Hg.)

neue musik wissenschaft

Zwischen Apokalypse und Groteske

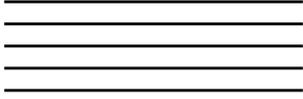
György Ligeti: LE GRAND MACABRE



et+k

edition text + kritik

neue musik wissenschaft
Schriften der Hochschule für Musik Dresden
Herausgegeben von Michael Heinemann
und Jörn Peter Hiekel



neue musik wissenschaft

Jörn Peter Hiekel/Johann Casimir Eule (Hg.)

Zwischen Apokalypse und Grotteske

György Ligeti: LE GRAND MACABRE

et+k

edition text+ kritik

Mit freundlicher Unterstützung der Semperoper Dresden
und der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden



Semperoper
Dresden



Hochschule für Musik
Carl Maria von Weber Dresden

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-96707-846-6 E-ISBN 978-3-96707-847-3

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz

Umschlagentwurf: Johannes Ayen

Umschlagabbildung: © Semperoper Dresden/Ludwig Olah

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2024
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Konstanz

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Jörn Peter Hiekel

Die vitale Überwindung des Konventionellen

Zum historischen Ort sowie einigen Kontexten
von Ligetis Oper *Le Grand Macabre* 9

Heidy Zimmermann

Von Kylwiria nach Breughelland

Konzepte und Vorstufen auf dem Weg zu Ligetis *Le Grand Macabre* 33

Wolfgang Rathert

»Vorsätzliche Unverständlichkeit«

Dimensionen des Grotesken und Absurden im Werk György Ligetis 57

Lydia Rilling

»Oh long-lost paradise, where are you now?«

Liebe in György Ligetis Oper *Le Grand Macabre* 73

Peter Edwards

Critical Composition, Creativity and Style

in *Le Grand Macabre* 85

Jürgen Müller / Jan-David Mentzel

Karneval in Brueghelland

Die Rezeption Pieter Bruegels bei Michel de Ghelderode
und György Ligeti 97

György Ligeti: *Le Grand Macabre*

Inszenierung von Calixto Bieito, Semperoper Dresden, 2019 123

Autorinnen und Autoren 133

Herausgeber 135

Vorwort

Die 1978 uraufgeführte, geradezu überbordend vitale Oper *Le Grand Macabre* kann auf mehrfache Weise als wichtiger Kristallisationspunkt im Schaffen György Ligetis wie auch im Rahmen des neueren Musiktheaters gelten. Die sechs Beiträge des vorliegenden Bandes vertiefen diese Einsicht sowohl durch Werkbetrachtungen als auch durch Kontextualisierungen. Sie richten den Blick auf den historischen Ort von Ligetis Komponieren insgesamt, aber reflektieren vor allem einige thematische und stoffliche Perspektiven sowie groteske und absurde Gestaltungselemente dieser außerordentlichen musikalischen Vergegenwärtigung einer Apokalypse.

Le Grand Macabre gehört zu jenen vergleichsweise seltenen neueren Musiktheaterwerken, die nicht nur mit gewisser Regelmäßigkeit aufgeführt werden, sondern auch im Musikschrifttum eine erhebliche Rolle spielen und denen musikgeschichtliche Relevanz zugestanden wird. Trotzdem lässt sich, in Aufführungen wie durch musikwissenschaftliche Forschung, immer wieder Neues entdecken. In der Forschung hat dies fraglos mit der Notwendigkeit zu tun, bei Beschreibungen die gängigen musikgeschichtlichen Narrative wie auch einige griffige Interpretationsmuster – einschließlich mancher Eigeninterpretationen des Komponisten – nicht einfach zu übernehmen, sondern kritisch zu befragen.

Solche und ähnliche Überlegungen bezeichnen die Ausgangslage der vorliegenden Sammlung von Beiträgen. Die in ihnen reflektierten Kontexte tangieren nicht nur die Entstehungs- wie die Rezeptionsgeschichte dieses ungewöhnlichen Werkes, sondern auch andere wichtige musikalische Arbeiten sowie Ansätze aus anderen künstlerischen Bereichen. Alles dies verhilft einigen Beiträgen zu neuen Deutungsvorschlägen und notwendigen Präzisierungen der Forschung.

Die Texte basieren auf Vorträgen einer Tagung, die im November 2019 in der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden stattfand. Anlass war die viel beachtete Dresdner Erstaufführung von *Le Grand Macabre* in der Inszenierung von Calixto Bieito in der Semperoper Dresden – in einigen Fotos am Schluss des Bandes ist diese Produktion dokumentiert. Beide Institutionen wirkten bei dieser Tagung – wie regelmäßig auch bei ähnlichen anderen Gelegenheiten – zusammen, um Erfahrungen beim Aufführen von Werken mit jenen der musikwissenschaftlichen Forschung in fruchtbarer Weise zu verknüpfen.

Zu danken ist den Leitungen beider Institutionen für die finanzielle und organisatorische Unterstützung dieses Projekts, Frau Konstanze Kremtz (HfM Dresden) für Korrekturarbeiten, Herrn Johannes Fenner (edition text + kritik) für das Lektorat und vor allem den Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge.

Jörn Peter Hiekel und Johann Casimir Eule, Dresden, im Sommer 2023

Jörn Peter Hiekel

Die vitale Überwindung des Konventionellen

Zum historischen Ort sowie einigen Kontexten von Ligetis Oper *Le Grand Macabre*

György Ligetis Oper *Le Grand Macabre* ist von überbordender Expressivität erfüllt, in der heitere, groteske, karikierende, aber auch düstere, pathetische und erzählerische Elemente zum Zuge kommen. Damit entfernt sie sich von dem, was die besonders geläufigen Teile der neuen Musik der 1950er und frühen 1960er Jahre auszeichnet. Insofern mag man versucht sein, das Werk vor allem als Abkehr von diesen zu beschreiben. Doch wird man diesem außerordentlichen Musiktheaterstück dadurch gerecht? Das Nachfolgende geht von der These aus, dass dies nicht der Fall ist. Vielmehr versteht man das Spezifische und einige der zuweilen übersehenen Qualitäten von Ligetis Komposition wohl erst dann, wenn man neben den starken Unterschieden auch ihre Bezüge zu verschiedenen zentralen kompositorischen Ideen, Techniken, Ausrichtungen und Strategien der beiden ersten Nachkriegsjahrzehnte reflektiert. Und das gilt umso mehr, da Ligeti selbst zu Letzteren viel Wichtiges beisteuerte, an das er auf unterschiedlichste Weise in späteren Jahrzehnten – und gerade auch in seiner Oper – anknüpfte. Das betrifft nicht zuletzt einige Bezüge der Musik zu anderen Künsten.

Um diese Überlegungen zu vertiefen, enthalten die nachfolgenden Reflexionen kurze Seitenblicke auf einzelne jener Einseitigkeiten und Verkürzungen im Diskurs über charakteristische Strategien der neueren und neuesten Musik, die das Schrifttum über Ligeti an nicht wenigen Stellen tangieren. Gewissermaßen als Reaktion hierauf sei zudem aber auch ein Aspekt einbezogen, der auf den ersten Blick wenig mit Ligetis Oper zu tun zu haben scheint, jedoch für die Betrachtung ihrer Strategien und ihres historischen Ortes sogar besonders hilfreich sein dürfte. Gemeint ist der im Musikediskurs bislang nur recht wenig beachtete Dialog des Komponisten mit Theodor W. Adorno, der ja seinerseits den Diskurs zur Neuen Musik nicht unerheblich prägte und sich gleichermaßen als Wegbegleiter wie als Mahner verstand. Ins Spiel gerät dabei zunächst eine Einschätzung, die für Adorno ebenso zentral ist wie für weite Teile der musikalischen Avantgarde nach 1950 – und gerade mit Blick auf solche Gemeinsamkeiten auch für die Reflexion von Ligetis Komponieren produktiv zu machen ist: Ein nichtkonventionelles, auf ungeahnte Möglichkeiten gerichtetes Komponieren sei zwar *Conditio sine qua non*

und undenkbar ohne deutliche Momente der Negation des bereits Erprobten, dürfe aber gleichzeitig keineswegs dazu führen, die Idee eines an der europäischen Musiktradition orientierten Kunstwerks preiszugeben. Die sich an diesem Punkt abzeichnende Nähe Ligetis speziell zu Adornos Auffassungen hat zuallererst mit Fragen der Formgestaltung zu tun.¹ Doch sie kann auch auf andere Aspekte ausgedehnt und im umfassenderen Sinne für die Betrachtung von Ligetis Schaffen sowie von dessen Bezügen zu verschiedenen anderen kompositorischen Ansätzen produktiv gemacht werden. Und nicht zuletzt die Oper *Le Grand Macabre*, obschon in mancher Hinsicht ein Solitär, legt erhellende Vergleiche nahe.

Umwälzungen und nichtmusikalische Inspirationen

»Ich bin ausserordentlich interessiert an den neuen Umwälzungen, die in der Musik vorgehen – von alldem war ich in Ungarn völlig isoliert«², schrieb Ligeti im Frühjahr 1957 an Wolfgang Steinecke, den damaligen Leiter der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Im Sommer desselben Jahres war es ihm möglich, mit einem Stipendium erstmals bei diesem international ausstrahlenden Forum Seminare und Vorträge zu besuchen – und nur wenige Jahre später übernahm er gerade hier eine wichtige Rolle als Dozent und Impulsgeber.³

Ligetis Eindruck von »neuen Umwälzungen« war bereits vor seinem ersten Darmstädter Aufenthalt durch zahlreiche neue Erfahrungen grundiert, die er seit seiner Flucht aus Ungarn insbesondere in seinem zeitweiligen Wohnort Köln machen konnte. Hier entwickelten sich freundschaftliche Kontakte zu namhaften Komponisten wie Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen oder Bernd Alois Zimmermann, aber auch etwa die Gelegenheit, in einem Kreis von Gleichgesinnten, zu denen Mauricio Kagel zählte, regelmäßig *Finnegan's Wake* von James Joyce zu lesen.⁴ Gerade dieses außerordentliche literarische Werk repräsentiert die für die damalige Aufbruchzeit typischen Impulse nichtmusikalischer Art sowie deren zuweilen unterschätzte Reichweite: Für höchst unterschiedliche Persön-

1 Zu diesem Kontext vgl. Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber 1993, S. 33–37.

2 Ligeti an Wolfgang Steinecke am 15. März 1957, Archiv Internationales Musikinstitut Darmstadt.

3 Und dies zeitweilig sogar gemeinsam mit Adorno, mit dem zusammen Ligeti im Jahre 1966 in einem Gremium zur Konzeption und Vorbereitung der Veranstaltung wirkte. Vgl. hierzu u. a. folgende Veröffentlichung: »Internes Arbeitsgespräch (1966): Zur Vorbereitung eines geplanten Kongresses mit dem Themenschwerpunkt ›Zeit in der Neuen Musik‹«, in: *Darmstadt-Dokumente 1*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= *Musik-Konzepte* Sonderband), München 1999, S. 313–329.

4 Vgl. György Ligeti, »Mein Kölner Jahr 1957« (1993), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, 2 Bde., Mainz 2007, Bd. 2, S. 29–32.

lichkeiten wie etwa Kagel, Zimmermann, Luciano Berio oder John Cage wurde Joyce zur wichtigen Inspirationsquelle. Doch auch Ligeti bezieht sich, etwa in seinem grundlegenden Beitrag *Wandlungen der musikalischen Form*, auf Joyce – hier konkret auf Impulse im Bereich der Zeitgestaltung.⁵ Und überdies dürfte die Joyce-Erfahrung zugleich für die gestischen, imaginären und assoziativen Seiten etlicher seiner Werke prägend gewesen sein.⁶

Erwähnung verdienen in diesem Zusammenhang gewiss noch weitere Impulse literarischer Provenienz, unter ihnen jene durch Samuel Beckett, dessen Poetik nicht nur in einigen einschlägigen Werken von Morton Feldman Spuren hinterließ, sondern auch für Ligeti bedeutsam war (darauf wird noch zurückzukommen sein). Mit Blick auf *Le Grand Macabre* noch wichtiger ist bekanntlich Alfred Jarrys groteske Machtfigur Ubu. Doch auch hier gibt es signifikante Parallelen: Auf Ubu hatte Boulez schon Mitte der 1950er Jahre angespielt⁷, er war zentraler Referenzpunkt von Zimmermanns Ballettwerken *Présence* (1961) sowie *Musique pour les soupers du Roi Ubu* (1962–66) und wurde Anfang der 1960er Jahre von Krzysztof Penderecki für ein Marionettentheaterstück verwendet. Und für Ligeti blieb Jarrys Poetik im Zusammenhang mit der Oper selbst dann noch eine Referenz, als er sich aus Rücksicht auf seine Kollegen längst für eine andere Textvorlage entschieden hatte. Es ging ihm hierbei explizit um Distanz zur »konventionelle[n] Oper«⁸. Und mit Letzterer ist seine oft zitierte, auf die Relation von *Le Grand Macabre* zu *Aventures* beziehbare Formel einer »Anti-Anti-Oper« selbst dann nicht zu verwechseln, wenn man das gegenüber frühen Werkplanungen deutlich gewachsene Maß an Narrativität und Anschaulichkeit der Oper betrachtet.

In der Musikwissenschaft geläufig ist die stetige Verbreiterung von Ligetis Erfahrungshorizont in den nächsten Jahrzehnten. Gerade das jedoch ist kein Alleinstellungsmerkmal seiner Ästhetik, denkt man an andere wichtige Persönlichkeiten seiner Generation (außer an Kagel, Zimmermann, Stockhausen oder Berio auch etwa an Pierre Boulez, Luigi Nono, Henri Pousseur, Friedrich Cerha, Hans Werner Henze oder György Kurtág). Jeder von ihnen steht für ganz indivi-

5 György Ligeti, »Wandlungen der musikalischen Form« (1958/59), in: ebd., Bd. 1, S. 85–105, hier S. 101.

6 Erstmals ist dies wohl im Orchesterwerk *Apparitions* der Fall. Vgl. hierzu die Analyse von Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960* (Anm. 1), S. 56f.

7 Vgl. Pierre Boulez, »Debussy«, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, hrsg. und übersetzt von Josef Häusser, Kassel 1979, S. 12.

8 Zu diesem Kontext sowie insgesamt zu allen nichtmusikalischen Impulsen vgl. Maria Kostakeva, *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt/M. 1996, S. 143. An seinen Librettisten M. Meschke schrieb er im Jahre 1976: »So wie Du, möchte ich auch nicht konventionelle Oper, sondern am liebsten ›Noch-nicht-dagewesenes‹. Und selbstverständlich Richtung Jarry – so wie wir es plantem« (vgl. ebd., S. 153). Vgl. zu diesem Aspekt auch Heidi Zimmermann, »Von Kylwiria nach Breughelland. Konzepte und Vorstufen auf dem Weg zu Ligetis *Le Grand Macabre*«, im vorliegenden Band, S. 33–55.

duelle Ansätze. Doch es gibt zwischen ihren Inspirationsquellen etliche Überschneidungen, die teilweise auch Ligetis Schaffen tangieren. Zu ihnen gehört neben den schon genannten Beispielen etwa die Poetik von Paul Klee, über den Boulez sogar ein Buch schrieb,⁹ dessen Schrift *Das bildnerische Denken* auch von etlichen anderen Komponisten studiert und zitiert wurde – und den Ligeti bei unterschiedlichen Gelegenheiten als Vergleichsbeispiel erwähnte.¹⁰

Die Tendenz weiter Teile der Musik nach 1950, sich in einem musikgeschichtlich nie dagewesenen Umfang an Arbeiten und Poetiken anderer Kunstbereiche zu orientieren, sollte in keiner Überblicksdarstellung fehlen. Denn die damit verbundenen unterschiedlichen Strategien widersprechen deutlich der früher gängigen, aber schiefen Behauptung, das damalige Komponieren sei im Zuge der in Ligetis Brief benannten »Umwälzungen« zu etwas weithin Einheitlichem geworden oder zur Konvention erstarrt. Behauptungen wie diese orientierten sich zumeist am Einsatz von gleichsam objektivierenden Methoden wie namentlich jenen der Zwölftontechnik sowie der seriellen Gestaltung. Beides jedoch war, wie man heute am Schaffen aller genannten (und natürlich auch zahlreicher weiterer) Komponisten sehen kann, im Kern keine Abkehr von der europäischen Tradition, sondern eher deren Fortsetzung mit anderen Mitteln sowie die gemeinsame Basis vieler individueller, jeweils auf die Überwindung von Konventionen zielender Strategien. Um diese Individualität und zugleich die Potenziale der genannten Methoden ermessen zu können, ist stets auch die erhebliche Varietät hinsichtlich der Strenge der Handhabung des Seriellen zu bedenken. Und sie wird nicht erst durch Vergleiche des Schaffens unterschiedlicher Komponisten sichtbar, sondern bereits anhand von unterschiedlichen Ansätzen aus gleicher Feder.

Die mit dem Aufbruchswillen nach 1950 untrennbar verbundene Position Ligetis im Gesamtgefüge der Musik des 20./21. Jahrhunderts hat mit alledem viel zu tun. Aber dasselbe gilt für eine Gemeinsamkeit, die im Musikdiskurs, da man lange Zeit nur wenig von Aspekten wie dem Schönen, Expressiven oder Magischen sprach,¹¹ ebenfalls oft unbeachtet blieb: Wie bei zahlreichen anderen Strategien des Komponierens geht es in seinem Schaffen auf unterschiedlichen Wegen darum, über erprobte Mittel des Ausdrucks, der Form sowie später auch der Harmonik hinauszugehen, solche Dimensionen auf prononcierte Weise Befragungen auszusetzen und dabei immer wieder andere Mischungen von vertrauten und

9 Vgl. Pierre Boulez, *Das Fruchtfeld. Paul Klee*, übersetzt von Josef Häusler, Berlin 2010.

10 Vgl. den Hinweis bei Ove Norwall, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 115, sowie Ligeti, »Wandlungen der musikalischen Form« (Anm. 5), S. 99.

11 Vgl. die 1976 geäußerte Kritik an der Ausklammerung der Kategorie des Schönen aus dem Diskurs, in: Helmut Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Texte 1995–2015*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2015, S. 104–110.

unvertrauten Klangideen oder Sinnkonstellationen zu schaffen. Dies aber zielt oft, namentlich etwa im Felde mikrotonaler Konfigurationen, bei Verknüpfungen semantischer und nichtsemantischer Elemente oder beim Zusammenspiel von klassischen und ungewöhnlichen Klanggebungen, auf spezifische Formen von Übergängigkeit. Und bei alledem kann der Gestus der Suche, wie Ligetis Schaffen in besonders variabler Weise zeigt, ebenso zu Reduktionen wie zu Überforcierungen gewohnter ästhetischer Dimensionen sowie der mit ihnen verbundenen Gestaltungsmittel führen.

In *Le Grand Macabre* tritt vor allem Letzteres klar hervor. Doch mit Blick auf Ligetis Gesamtschaffen ist immer wieder auch der Gegenpol der Reduktionen relevant. Er verweist auf die angedeutete Problematik des Diskurses über die Musik seit 1950, aber zugleich auf eine Facette auch von Ligetis Komponieren, die man nicht unterschlagen sollte. Gemeint ist der im Musikdiskurs eng mit philosophischen Perspektiven verknüpfte, aber oft sehr eindimensional verwendete Begriff der Negation. Negation ist in einigen besonders konsequenten Arbeiten der Musik der 1950er Jahre sehr deutlich erfahrbar, jedoch auf diese keineswegs zu begrenzen, sondern für das Schaffen einer Vielzahl von prägenden Komponistenpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts geltend zu machen – unter ihnen so unterschiedliche wie Stravinsky, Webern, Bartók, Stockhausen, Cage und Messiaen. Auf jeweils differente Weise spielen darin Momente oder Wege der Negation vorhandener Mittel eine wesentliche Rolle. Doch sie akzentuieren das, was Niklas Luhmann als »sinnkonstituierend«¹² beschrieb, und sind der Idee einer Neuerschließung kompositorischer Möglichkeiten und Strategien verpflichtet.

Wie sehr gerade diese Idee eine wesentliche Tendenz der europäischen Musikgeschichte fortschreibt, ist gewiss mehr durch musikalische Erfahrungen oder Analysen als durch die Lektüre von Kommentaren nachvollziehbar – und es ist ein Manko des bisherigen Diskurses über Musik nach 1950, dass man sich lange Zeit vordringlich auf Letzteres konzentrierte. Gezeigt haben dies viele adäquate musikalische Interpretationen in jüngerer Zeit. Sie haben damit zu einem wichtigen Prozess der Aufklärung beigetragen: Manches posttonale Werk, das man früher – ohne dieses Sinnkonstituierende hinreichend zu beachten – primär als Geste der Negation bezeichnete, kann so mit seinem entdeckenden Habitus als etwas Heiteres und Frisches erlebt werden.¹³

12 Vgl. Niklas Luhmann, »Über die Funktion der Negation in sinnkonstituierenden Systemen«, in: *Positionen der Negativität (Poetik und Hermeneutik, Bd. 6)*, hrsg. von Harald Weinrich, München 1975, S. 201–218.

13 Vgl. Jörn Peter Hiekel, »Die Überwindung der Schwerkraft. Perspektiven des produktiven Umgangs mit Neuer Musik und ihren Beschreibungsmustern«, in: *Aufs Spiel gesetzt. Interpretation im Fokus*, hrsg. von Christa Brüstle und Karolin Schmitt-Weidmann, Mainz 2023, S. 211–225.

Vergleichbares gilt für Profilierungen sehr unterschiedlicher Ansätze: für dezidiert unpathetische Werke (einschließlich einiger einschlägiger serieller Werke, die von einem antiexpressiven Duktus erfüllt sind) wie für jene durchaus zahlreichen Werke unterschiedlichster Komponisten, die mit dem Pathetischen spielen. Und gerade das ist, wiederum kulminierend in *Le Grand Macabre*, besonders typisch für Ligeti. Nicht zuletzt an diesem Punkt klingen auch einige seiner erwähnten Literatur-Erfahrungen an. Dafür steht bereits das Duo *Aventures / Nouvelles Aventures*, dessen Expressivitätsverständnis und dessen Vokaltechniken auf die Oper vorauszuweisen scheinen.

Ähnlich wie der Aspekt der Negation – auf den mit Blick auf Ligeti im Schlussabschnitt des vorliegenden Beitrags nochmals zurückzukommen sein wird – wurde im Musikdiskurs früher auch ein anderer Aspekt oft missverstanden: der Gedanke einer gemeinsamen musikalischen Sprache. Ihn assoziierte man, zumeist getragen von eher oberflächlichen Betrachtungen der Musik früherer Zeiten, mit der Idee der seriellen Musik, obschon er außerhalb von deren Reichweite liegt. Das lässt namentlich etwa den vor allem von Theodor W. Adorno geprägten Begriff »Darmstädter Schule«, der eine Einheitlichkeit suggeriert, untauglich erscheinen.

Auch diese Problematik verdient mit Blick auf Ligeti sowie die Resonanz seiner Musik Erwähnung. Denn in seiner expliziten Distanz gerade zu dieser im Musikdiskurs oft überbetonten Einheitlichkeit ist sein Schaffen kein Ausnahmefall, sondern besonders typisch für die Musikentwicklung seit etwa der zweiten Hälfte der 1950er Jahre, die sich geradezu emphatisch auf Ausdifferenzierungen und Verbreiterungen der Möglichkeitsräume richtete.

Narrative der Abgrenzung und deren Überwindung

Alle eben skizzierten Verknüpfungen widersprechen manchen bisherigen Texten zu Ligeti, die dem Komponisten außer dem Antiideologischen – das für sein Denken wohl tatsächlich eine wichtige Seite darstellt und nicht zuletzt durch seine Erfahrungen in Ungarn motiviert war – pauschal eine unüberbrückbare Distanz zur musikalischen Avantgarde unterstellen (und dieser Avantgarde zudem oft eine Homogenität).¹⁴

14 Vgl. etwa den prekären Versuch der Abgrenzung von Ligetis Komponieren gegenüber der Moderne, in: Peter von Seherr-Toss, *György Ligetis Oper Le Grand Macabre – Erste Fassung: Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikdramatischen Idee*, Hamburg 1998, S. 199.