

FLORIAN BESTHORN

Von der Rolle? – Zu Ligetis Ideal einer ›lebendigen Interpretation‹

Gipfelte György Ligetis Begeisterung für die Musik Conlon Nancarrow in den Aufnahmen seiner eigenen Werke, die in Bearbeitungen von mechanischen Instrumenten gespielt wurden? Oder zeigt sich sein Faible für dessen Kompositionen eigentlich eher in seinem Engagement für Aufführungen des amerikanischen Freundes in Europa, als dass dessen *Studies for Player Piano* Spuren in Ligetis Werken hinterlassen haben? – Eine klare Beantwortung dieser Fragen kann hier nicht geleistet werden, doch erscheint es mir stattdessen lohnend, an dieser Stelle Ligetis Sympathie für Nancarrow Kompositionen auf Klavierrollen mit seinem Ideal einer ›lebendigen Interpretation‹ in Verbindung zu bringen. Kann doch die Vorstellung einer ›lebendigen Interpretation‹ gewissermaßen als ein Kontrapunkt zu Nancarrow Kompositionen verstanden werden, welche sich gerade durch Ligetis Beschäftigung mit eben diesen herauskristallisierte.¹ Einerseits ist damit schlicht die Interpretation von lebendigen Musiker:innen gemeint, die Werke vor den Augen der Zuhörer:innenschaft aufführen, wobei Ligetis Interesse insbesondere dem Grenzbereich gewidmet ist, in dem sich eine sehr gute einer utopisch perfekten Wiedergabe annähert; andererseits diagnostiziert er in den mechanischen Kompositionen Nancarrow ebenso ein ›lebendiges‹ Rubato, das bei jedem Hören wie eine neue Interpretation wirke. Einer fast perfekten menschlichen Aufführung kann gerade dieser Aspekt wiederum fehlen, sodass sie dennoch nicht ›lebendig‹ wirkt. Im Folgenden soll daher ein Spannungsfeld aufgezo- gen werden, das in der Lage ist, den Widerspruch zwischen Ligetis Werken für mechanische Instrumente und seiner Wertschätzung von menschlichen Interpret:innen sowie deren imperfekter Wiedergabe aufzulösen. Wenn Nancarrow durch seine Freundschaft zu Ligeti im fortgeschrittenen Alter seine Vorbehalte gegenüber ›lebendigen‹ Interpret:innen abbaute, soll dennoch keineswegs ein Überkreuzen von zwei teleologischen Entwicklungslinien postuliert, son-

¹ Den im Folgenden verwendeten Begriff der ›lebendigen Interpretation‹ habe ich aus diesem Satz Ligetis von 1987 abgeleitet: »Nancarrow's herrliche Musik für mechanische Klaviere gab mir den Anstoß, über Wege nachzudenken, auf welche Weise man *lebende* Interpreten zur Hervorbringung solcher musikalischen Verwicklungen bringen, und vor allem, ob man *einem* Solisten eine derart komplexe Polyrythmik anvertrauen könnte«, aus: »Études pour piano – Premier livre«, Text zur CD-Ersteinspielung bei Wergo, zitiert nach: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 291.

dern vielmehr diskutiert werden, wie sich verschiedene Realisationen eines Werkes, die nachweislich von den Komponisten geschätzt wurden, zueinander verhalten. Als Beispiel dienen hierfür Dokumente zu ausgewählten Klavieretüden Ligetis.

1. »Die Verwandlung von Ungenügen in Professionalität«

»Die Komplexität dessen, was ich vorgeschrieben habe, geht darüber hinaus, was menschenmöglich zu realisieren ist. Man kann nur versuchen, sich anzunähern.«² Im Gegensatz zur durchhörbaren Dichte einer enormen rhythmischen und metrischen Komplexität, die Nancarrow dank des Player Pianos zu Gehör bringen konnte, ist diese Exaktheit bei Ligeti entsprechend dieses Zitats Utopie und nicht Resultat. Zwar gäbe es Möglichkeiten einer ›perfekten‹ Wiedergabe, doch reizt Ligeti zugleich die Aussicht, auf dem Weg zur Vollendung immer an anderer Stelle zu ›scheitern‹. In Bezug auf sein Violinkonzert hält er im gleichen Gespräch, das er mit Manfred Stahnke kurz nach seinem 70. Geburtstag geführt hatte, fest, dass er deshalb nur ungern auf technische Hilfsmittel zurückgreife: Er möchte »lieber lebende Musiker. Dann wird es wohl nie perfekt sein«,³ dafür werde aber eben eine menschliche, wenngleich fehleranfällige, Interpretation dargeboten. Diese ›imperfekte‹ Ausführung habe ihren eigenen Reiz, wie ein Vergleich des Komponisten von seinen Klavieretüden mit Stillleben von Paul Cézanne zeigt. Denn Ligeti ist der Ansicht, dass jener »Schwierigkeiten mit der Perspektive« gehabt habe, was seine Kunstwerke jedoch erst einzigartig werden lässt: »Die Äpfel und Birnen in seinen Stillleben scheinen jeden Augenblick wegrollen zu wollen. [...] Und trotzdem: Welches Wunder hat Cézanne mit seinen Farbharmonien vollbracht, mit der emotionell durchseelten Geometrie, mit seinen Rundungen, Volumina, Gewichtsverlagerungen!« Ganz Ähnliches wolle Ligeti selbst anstreben, nämlich – so bringt er es prägnant auf den Punkt – »die Verwandlung von Ungenügen in Professionalität.«⁴

Ligeti sucht in einigen seiner Kompositionen die Grenzen des Spielbaren auf und entwirft dabei komplexe Gebilde, die scheinbar nicht mehr von Menschen realisiert werden können. Bei der Auseinandersetzung der Interpret:innen mit dem Notentext kommt es nach den ersten ›ungenügenden‹ Wiedergaben jedoch zu einer

2 György Ligeti / Manfred Stahnke: »Ein Gespräch« [29. Mai 1993], in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten* (Musik-Konzepte Sonderband), München 2003, S. 76. **3** Ebd., S. 80. **4** György Ligeti: »Études pour piano« (1985–1998), im Programmheft Gütersloh 2000: György Ligeti (3), Theater Gütersloh (Stadthalle), 23.–26. November 2000, S. 21. – Vgl. hierzu auch die Werkeinführung des Komponisten »Études pour piano« (1996), die er für die CD in der »György Ligeti Edition« bei Sony schrieb. Deren Beginn lautet »Wie kam ich auf die Idee, hochvirtuose Klavieretüden zu komponieren? Der auslösende Umstand war vor allem meine ungenügende pianistische Technik«, zitiert nach Ligeti: *Gesammelte Schriften 2* (wie Anm. 1), S. 288f. Dort ist ebenfalls der Cézanne-Vergleich zu finden.

Umwandlung des Scheiterns in einen Erfolg, eben durch eine professionelle Auseinandersetzung mit dem Material. Seit Jahrzehnten werden Ligetis Werke weltweit von Musikerinnen und Musikern auf höchstem Niveau interpretiert, die sich lustvoll den gestellten Herausforderungen aussetzen. Allerdings entstanden die meisten Werke, die eine solche gesteigerte Virtuosität voraussetzen, erst, nachdem Ligeti bereits ein gefeierter Komponist geworden war und sich Interpret:innen von höchstem Rang mit seinen Werken befassten.

Conlon Nancarrow erlebte hingegen früh mehrere Misserfolge aufgrund der mangelnden Vorbereitung der Musizierenden, sodass er aus dem ›Ungenügen‹ der Aufführungen den Schluss zog, nur noch für mechanische Instrumente zu schreiben, um sein Ideal komplexer Strukturen professionell wiedergeben zu können. Er zog sich zurück, und seine Musik konnte – von seltenen Ausnahmen abgesehen – nur von wenigen Besuchern live in Mexico City erlebt werden. Dennoch wurden seine *Studies for Player Piano* nach und nach berühmt, Aufnahmen sowie Notenmaterial davon wurden verbreitet und schließlich wollte man die Kompositionen des ›Exoten‹ auch auf der Bühne ausstellen. Im Folgenden werden seine Reaktionen auf Konzertanfragen wiedergegeben, diese allerdings noch aus der Zeit, bevor er Ligeti kennenlernte. Denn obschon dieser an verschiedenen Stellen festhielt, das Werk Nancarrow's gewissermaßen ›entdeckt‹ und berühmt gemacht zu haben,⁵ erhielt der in Mexiko ansässige Komponist spätestens ab 1980 zahlreiche Briefe, u. a. aus Deutschland, die ihn dazu bewegen wollten, seine *Studies* live aufführen zu lassen. Er hatte für dieses Ansinnen wenig Verständnis und fühlte sich zunehmend bedrängt. So schrieb er etwa Ende Oktober 1980 an Peter Garland, dass er immer mehr Anfragen aus Europa erhalte: Man sei besessen von der Idee, ein Player Piano auf der Bühne zur Schau zu stellen. Es verwundert ihn, dass gerade Anstalten wie der WDR auf ›Live-Aufführungen‹ pochten statt einfach Aufnahmen abzuspielen.⁶ Gegenüber seiner damaligen Agentin Eva Soltes zeigt er deutlich seinen Ärger über die Anfragen, die sich ein Urteil über seine Musik anmaßen, obschon sie diese selbst noch nicht live gehört hätten:

»This has been going on for well over a year, and there is nothing I can do about it to stop him [Wolfgang Becker], or rather his letters. He insists that live is so much better than recorded. He has never heard my music live, but he knows it is better.

⁵ Siehe zu dem Verhältnis beider Komponisten einführend Felix Meyer: »Dr. Seek and Mr. Hide. György Ligeti Meets Conlon Nancarrow«, in: Bianca Țiplea Temeș / Kofi Agawu (Hrsg.): *A Tribute to György Ligeti in His Native Transylvania*, Cluj-Napoca 2020, S. 247–256. ⁶ »I continue getting all these letters from Germany. Now, it has spread to Italy. Most of them are obsessed with the idea of a live player-piano performance. I don't understand it. The last German one was from Cologne Radio. Radio is not live. The Italian one is from a contemporary music society in Rome, which, from the literature they sent me, performs mainly electronic music. That is not exactly live either« (aus einem Brief von Conlon Nancarrow an Peter Garland vom 26. Oktober 1980; Sammlung Conlon Nancarrow, Paul Sacher Stiftung, Basel – nachfolgend »SCN-PSS«).

[...] Also, player pianos made today are little better than toys for children to play with (I still have to tell Becker this). I don't know what to do with him, unless simply stop answering his letters.«⁷

Nancarrow reagiert wohl deswegen so gereizt, da er von Beginn der Korrespondenz an darauf verwiesen hatte, dass die bereits erschienenen Schallplatten seine Werke so wiedergeben würden, wie er es sich wünscht. Wenn, sollten diese im Konzertsaal abgespielt werden, denn sie wurden mit seinen Instrumenten aufgenommen, die er über Jahre hinweg so präpariert hatte, bis die gewünschte Klanglichkeit wiedergegeben werden konnte. Der Versuch, seine gestanzten Klavierrollen auf anderen Instrumenten wiederzugeben, würde mit Sicherheit das akustische Ergebnis verfälschen und sei daher für ihn nicht denkbar. Noch zugespitzter formuliert Charles Amirkhanian diese Meinung, wenn er betont, dass sich Nancarrows Musik eigentlich nur in dessen eigenem Studio in Mexico City wirklich erfahren lasse.⁸

Nichtsdestotrotz zeichnet gerade Amirkhanian für die Aufnahmen bei Arch-Records verantwortlich, die seit 1977 erschienen. Ohne diese Aufnahmen wäre es wohl kaum zu der Bekanntheit Nancarrows in Europa gekommen, die schließlich zu mehreren Konzerttourneen führte. Meiner Ansicht nach änderte sich durch diese Erfahrungen auch die Einstellung Nancarrows zu den Interpretationen seiner Werke, woran sicherlich auch Ligeti seinen Anteil hatte, der eine enge Freundschaft zu Nancarrow aufbaute.

2. Ligeti – ein zweiter Nancarrow?

Der Widerstand Nancarrows gegen das Aufführen seiner Musik auf anderen Instrumenten wurde insbesondere durch Jürgen Hocker gebrochen. Hocker war Chemiker bei Bayer, hegte daneben privat großes Interesse an selbstspielenden Instrumenten und kaufte 1986 – nachdem er Werke Nancarrows gehört hatte – einen Bösendorfer Ampico-Flügel, um dessen Musik aufführen zu können. Seit Sommer 1986 stand er mit dem Komponisten in Kontakt und schaffte es tatsächlich, Nancarrow dazu zu bewegen, dessen Werke auf diesem Instrument öffentlich aufführen zu dürfen. Hierzu wurden an dem Flügel u. a. die Hämmerleiste präpariert und die Notenrollengeschwindigkeit erhöht; auch der Luftdruck musste nach ersten Proben verstärkt werden, da er bei der Masse an zu spielenden Tönen zu rasch abfiel, sodass nachfolgende Töne teils zu leise wiedergegeben wurden. Ab Juni 1987 wurde die Zusammenarbeit immer enger, und die Wiedergabe des Flügels konnte zunehmend an das

⁷ Aus einem Brief von Conlon Nancarrow an Eva Soltes vom 4. August 1981 (SCN-PSS).

⁸ Charles Amirkhanian: »Introduction«, in: Conlon Nancarrow: *Selected Studies for Player Piano. With Critical Material by Gordon Mumma, Charles Amirkhanian, John Cage, Roger Reynolds and James Tenney* (Soundings 4), hrsg. v. Peter Garland, Berkeley, Cal. 1977, S. 7.

Ideal Nancarrow angepasst werden. Schlussendlich waren die Live-Aufführungen nicht mehr nur außergewöhnliche Spektakel, sondern konnten auch klangästhetisch überzeugen. Mehr noch: Es war Jürgen Hocker gelungen, zwei Player Pianos so zu koordinieren, dass sogar Nancarrow spätere Kompositionen für zwei Klaviere live synchron aufgeführt werden konnten; erstmals war dies bei den Donaueschinger Musiktagen 1994 der Fall.

Im Rahmen des Bodenseefestivals 1996 gab es eines der durchaus zahlreichen Konzerte, in denen Nancarrow Musik seit den 1980er Jahren live auf einem Player Piano vorgetragen wurde. Nach dem Konzert wurde Nancarrow eine Postkarte geschickt, auf der sich auch ein Gruß Ligetis befindet. Er hält auf der Postkarte fest, dass »die live spielenden Player Pianos« doch einen deutlich »besseren« Eindruck machten, als wenn man sie nur aufgenommen höre: »The LIVING (i. e. not virtual) player pianos are better than a recording.«⁹ Hocker erwähnt an verschiedenen Stellen, dass Ligeti sogar derart angetan war, dass er ebenfalls Musik für Selbstspielklaviere schreiben wollte. In Briefen nach Mexico City schreibt er sowohl Ende 1990 als auch nochmals im Juni 1991, dass Ligeti seinem Vorbild Nancarrow nacheifern wolle und gerne seine Klavieretüden in einem Nancarrow-Konzert ebenfalls auf einem Player Piano hören würde. Hocker schildert, dass er den Komponisten daraufhin gefragt habe, ob er nicht Angst habe, ein »zweiter Nancarrow« zu werden, statt ein »Original-Ligeti« zu bleiben; doch dieser antwortete, dass es ihm eine große Ehre wäre, ein »zweiter Nancarrow« zu sein.¹⁰

Dieser gewiss scherzhaften Unterhaltung maß Hocker meines Erachtens zu viel Bedeutung bei, denn bereits im Juli 1983 stellte Ligeti klar, dass er sich – trotz aller Bewunderung für Nancarrow – für anderes interessiere:

»Wie dem auch sei – ich bin nicht Nancarrow ... ich befasse mich mit anderem; darunter damit, für lebende Instrumentalisten zu schreiben; wobei es unmöglich ist, jene Präzision, jene völlige Exaktheit in der Realisation der Polymetrie zu erreichen, die man durch direktes Loch der Rolle für ein mechanisches Klavier erhält ...«¹¹

Nach Hockers Darstellung ist Ligeti (spätestens) ab November 1990 daran interessiert, einige seiner *Études pour piano* für Player Piano bearbeiten zu lassen.¹² Dies scheint zunächst konträr zu seiner Idee einer »lebendigen Interpretation« zu stehen, weswegen zu diskutieren ist, inwieweit die nachfolgend unterschiedlich realisierten Versionen von Kompositionen unter einem ästhetischen Blickwinkel

9 György Ligeti, zitiert nach einer Postkarte an Conlon Nancarrow vom 7. Mai 1996 (SCN-PSS).

10 Siehe die Briefe von Hocker an Nancarrow vom November 1990 und vom 13. Juni 1991 (SCN-PSS). Vgl. ebenfalls Jürgen Hocker: *Begegnungen mit Conlon Nancarrow*, Mainz 2002, S. 201.

11 »György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane« [Juli 1983], in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch 5, 1984/1985, hrsg. v. Herbert Henck, S. 85f. **12** Beziehungsweise hält er in seinem Nancarrow-Buch fest, dass dies wohl schon ab 1988 der Fall gewesen sei. Hocker: *Begegnungen mit Nancarrow* (wie Anm. 10), S. 64f.

vereinbar sind. In dem eingangs zitierten Gespräch mit Manfred Stahnke geht Ligeti auch direkt auf seine Bewunderung für die Musik Nancarrow ein, grenzt sich aber zugleich davon ab:

»Ich habe z. B. meine 9. Etüde ›Vertige‹ [...] von einem Pianisten in richtiger Geschwindigkeit noch nicht gehört. Aber inzwischen habe ich sie in recht großer Geschwindigkeit gehört sowohl von [Volker] Banfield als auch von [Pierre-Laurent] Aimard. Nach zehn Jahren wird ein Pianist das vielleicht so können wie ein Sequenzer. Ich muß sagen, mir ist doch lieber die nicht ganz so gleichmäßige Interpretation, mit allen Schwankungen – wegen des Moments der ›Gefahr‹. Und deswegen bevorzuge ich lebendige Menschen und nicht so sehr Sequenzer oder, wie Nancarrow, player pianos. Es ist nicht meine Welt. Mit Staunen höre ich es, ich liebe es. Da ist meine Liebe zu Nancarrow. [...] Das ist eine unglaubliche Perfektion. [...] Dann habe ich auch Versionen für Drehorgel gehört, von Pierre Charial transkribiert, die irrsinnig schön klingen – ich liebe das. Aber mein Medium ist der ungesicherte Mensch. Und ich will die Fehler und Abweichungen.«¹³

3. Bearbeitungen der Etüden von György Ligeti für das Player Piano

Anhand zweier Klavieretüden Ligetis soll dargestellt werden, warum der Komponist möglicherweise auf die menschliche, durchaus fehleranfällige, Interpretation setzte, obschon er zugleich von der mechanischen Kunst Nancarrow sowohl begeistert war als auch beeinflusst wurde. Hierzu werden die Etüden Nr. 9 und die in verschiedenen Fassungen überlieferte Nr. 14 beispielhaft betrachtet. Der Pianist Volker Banfield, der wie Ligeti seit Mitte der 1970er Jahre an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg lehrte, war Uraufführungsinterpret zahlreicher Werke des befreundeten Komponisten. Er hob die Hälfte der Klavieretüden aus der Taufe, darunter auch die neunte, die er im Mai 1990 erstmals öffentlich spielte.

Im November jenes Jahres schrieb Hocker einen Brief an Nancarrow und behauptet darin, dass Banfield ein Konzert absagte, nachdem Ligeti ankündigt hatte, bei diesem anwesend zu sein. Laut Hocker erklang die Etüde auf einem Player Piano, da Banfield Angst gehabt habe, das vom Komponisten geforderte Tempo nicht realisieren zu können:

»Banfield wanted to perform the composition, but when Ligeti told him, that he would come to the concert, Banfield ›retired‹. He was afraid that he couldn't play the right speed. As you know, we transformed (Wolfgang Heisig) this Etude months before for a player piano because of its immense difficulties and we performed it in your Paris concerts.«¹⁴

¹³ Ligeti / Stahnke: *Ein Gespräch* (wie Anm. 2), S. 80.

¹⁴ Zitiert aus einem Brief von Jürgen Hocker an Conlon Nancarrow im November 1990 (SCN-PSS).

De facto hatte Volker Banfield jedoch am Morgen des 19. Oktober 1990 einen schweren Autounfall und seine Hand musste daraufhin mehrfach operiert werden. Dies war der Grund, weshalb er im Konzert nicht auftreten konnte und stattdessen die von Wolfgang Heisig für das Player Piano gestanzte Version aufgeführt wurde.¹⁵ Hocker überarbeitete die Etüde ebenfalls als Version für selbstspielendes Klavier und passte sie an die Wünsche Ligetis an. So entstanden die Klavierrollen zu Ligetis Etüden keineswegs aus einer Not heraus, sondern sind als alternative Versionen zu verstehen, die von Ligeti durchaus als ›gültig‹ angesehen wurden. Dies zeigt sich auch daran, dass einige der Bearbeitungen auf der CD »Mechanical Music« aufgenommen wurden und so gleichberechtigt in der »Ligeti Edition« neben den Einspielungen durch einen lebendigen Pianisten stehen.

Dieses CD-Projekt bei Sony war als eine Gesamtaufnahme der Werke Ligetis geplant, die mit 12 oder 13 CDs zu seinem 75. Geburtstag 1998 erscheinen sollte.¹⁶ Während der jahrelangen Planungen war zunächst keine Rede davon, die Bearbeitungen für mechanische Instrumente ebenfalls aufzunehmen; diese Idee scheint erst im April 1995 aufgekommen zu sein: Am 10. April 1995 wurden Jürgen Hocker, Max Bonnay (bzgl. der Bearbeitungen für Akkordeon) und Pierre Charial (bzgl. der Bearbeitungen für Drehorgel) angefragt, ob sie sich ein Mitwirken an der CD-Edition vorstellen könnten. Die Planung schritt sehr rasch voran und Ende Mai wurde mit Jürgen Hocker besprochen, welche Etüden in Versionen für Player Piano aufgenommen werden sollen.¹⁷ Ligeti wünschte sich hierfür die Etüden 1, 7, 9, 10, 13 und 14 A. Jürgen Hocker wollte dementsprechend alles vorbereiten und den Komponisten dann bei sich empfangen, damit gemeinsam die letzten Anpassungen vorgenommen werden konnten. Er weist am 20. September 1995 nochmals darauf hin, dass es »ganz wichtig [wäre], dass Herr Ligeti sich die Aufnahmen auch ›vor Ort‹, d. h. bei mir auf meinem Flügel anhört, weil es eine Vielzahl an Veränderungsmöglichkeiten bezüglich der Dynamik und der Balance gibt, die man eigentlich nur am Instrument besprechen kann.« – Dennoch hält der Komponist dies nicht für notwendig und schlägt am nächsten Tag vor, Korrekturen nur anhand von zuvor gemachten Aufnahmen an Hocker zu kommunizieren. Seine dabei versprochene »präzise Auflistung« fällt schlussendlich jedoch eher knapp aus; zur Etüde 14 A heißt der Kommentar Ligetis etwa schlicht »Tempo ok«.

Ich halte es durchaus für möglich, dass Ligeti die Realisierung der Versionen für Player Piano bewusst aus der Hand gegeben hatte, da er nicht versuchen wollte, auf den mechanischen Klavieren eine Nachahmung des Live-Spiels (wie es ur-

¹⁵ So wird es schließlich auch von Hocker in seinem Nancarrow-Buch wiedergegeben. Hocker: *Begegnungen mit Nancarrow* (wie Anm. 10), S. 203. ¹⁶ Siehe hierzu etwa folgenden Auszug aus einer Pressemappe des CD-Labels vom Mai 1995: »The Sony Classical ›Ligeti Edition‹ will comprise about 12–13 CD's, representing the complete works of the composer. [...] The Ligeti Edition is planned for completion by 1998, the composer's 75th Birthday year« (Sammlung György Ligeti, Paul Sacher Stiftung, Basel – nachfolgend »SGL-PSS«). ¹⁷ Dies und Nachfolgendes lässt sich anhand der Korrespondenz zwischen Louise Duchesneau und Jürgen Hocker rekonstruieren (siehe SGL-PSS).

sprünglich in den Werbebroschüren zum Reproduktionsklavier am Beginn des letzten Jahrhunderts versprochen wurde) zu verwirklichen, sondern bewusst andere Bearbeitungen bzw. Versionen präsentieren wollte. Dies würde auch erklären, warum die CD »Mechanical Music« sechs der Etüden wiedergibt, die bereits auf der dritten CD der »Ligeti Edition« mit Pierre-Laurent Aimard aufgenommen wurden, obwohl viele andere Produktionen der »Originalkompositionen« nicht mehr realisiert werden konnten. Diese fünfte CD der Edition ist wohl als doppelte Hommage zu verstehen: als Dank an die Freunde Charial und Hocker, die mehrfach Konzerte auf ihren mechanischen Instrumenten ermöglicht hatten, und zugleich als eine Würdigung der Kunst von Nancarrow.

4. Die Fassungen der 14. Klavieretüde Ligetis

Trotz der Bewunderung für das Schaffen Nancarrows gibt es nur eine einzige Komposition, die Ligeti tatsächlich für mechanische Instrumente schrieb: das *Poème Symphonique*; dieses entstand allerdings bereits 1962, als Ligeti Nancarrows *Studies* noch nicht kannte. Alle weiteren »mechanischen« Werke sind meines Wissens Bearbeitungen von fremder Hand. Als Ausnahme könnte jedoch die Klavieretüde 14 bzw. 14A angesehen werden, die in zwei Fassungen von Ligeti niedergeschrieben wurde. Die Genese der Komposition sei kurz rekonstruiert: Aus der Korrespondenz wird ersichtlich, dass am 3. Oktober 1993 die Etüde in ihrer Ursprungsfassung – damals trug sie noch die Nummer 13 – an Pierre-Laurent Aimard gesendet wurde.¹⁸ Kurz darauf schreibt der Pianist, dass er die Etüde im Moment nicht aufführen könnte, da sie spieltechnisch zu schwer sei. Mitte Oktober schrieb Louise Duchesneau parallel auch an Volker Banfield, dass er sich nicht mit dem Üben dieser Etüde aufhalten sollte, da Ligeti sie für »utopisch schwer« halte und sie deshalb in den kommenden zehn Tagen umschreiben, d. h. vereinfachen wolle.¹⁹ Schlussendlich wurde die Überarbeitung als »finale Fassung«, die hoffentlich spielbar sei, am 26. Oktober 1993 an Aimard geschickt. Die ursprüngliche Fassung wurde nachträglich als »Etüde 14 A« bezeichnet, und am Ende des Manuskripts fügte Ligeti folgenden Hinweis hinzu: »Im erwünschten Presto ist die Fassung eher auf einem mechanischen Klavier zu realisieren.« Zugleich wies der Komponist jedoch darauf hin, dass »die Aufführung durch einen lebendigen Pianisten [...] ebenfalls möglich« sei, es bedürfe eben eines »entsprechende[n] Arbeitsaufwand[s]«.²⁰

18 Siehe hierzu und zum Nachfolgenden die Korrespondenz (Faxe) zwischen Louise Duchesneau und Pierre-Laurent Aimard vom Oktober 1993 (SGL-PSS). **19** Fax von Louise Duchesneau an Volker Banfield vom 18. Oktober 1993 (SGL-PSS). **20** So wurde es auch in der Notenausgabe abgedruckt: György Ligeti: *Études pour piano – deuxième livre (1988–1994)*, Mainz 1998, S. 69. Im vorliegenden Text wird darauf bezugnehmend von zwei Fassungen (Etüde 14 und 14A) geschrieben, hingegen von zwei Versionen der Etüde 14A: einer live aufgeführten und der hier diskutierten Version für selbstspielendes Klavier.

In beiden Fassungen dieser Klavieretüde lautet die Tempovorschrift »Presto possibile«, wobei je 105 Halbe pro Minute gespielt werden sollen. Obschon sich die Längen der Etüden Nr. 14 und 14A durchaus unterscheiden, sollen beide 1'41" Minuten dauern, wie Ligeti es am Ende jeweils vermerkt.²¹ Dies steht demnach im Widerspruch zu der am Beginn gesetzten Metronom-Angabe. Entgegen Jürgen Hockers Sicht, dass die Etüde Nr. 14A nur für das Player Piano geschrieben worden sei, gibt es durchaus Pianistinnen und Pianisten, die auch diese Fassung vortragen. Neben jüngst Han Chen hat zum Beispiel Idil Biret die Etüde in ihr Repertoire genommen und bereits vor rund 20 Jahren eingespielt. In einer Notiz im Booklet schreibt sie, dass sie sich dazu entschlossen habe, der Tempobezeichnung Ligetis zu folgen und sich nicht nach dessen exakten Zeitangaben in der Notenausgabe zu richten. Sie begründet das mit einer angemessenen Interpretation, die beim bloßen Spielen nach Zeitangaben nicht gewährleistet sei:

»György Ligeti has given very precise timing indications for all the *Etudes*, together with the musical markings. [...] After consideration, I have decided to follow the musical markings rather than the strict timing indications of these works. [...] The performer who wants to deliver all the nuances, all the accents and play the work as close as possible to the composer's requirements often faces the dilemma of whether to play according to the work's musical markings or follow the timing indications. The latter choice may result in omitting some important musical signs, which become practically impossible to render at high speed. My preference, where necessary, has been for the musical markings. Ligeti himself seems to point in this direction when he writes in the notes to *Etude No. 7* that »the time signature acts only as a guideline.«²²

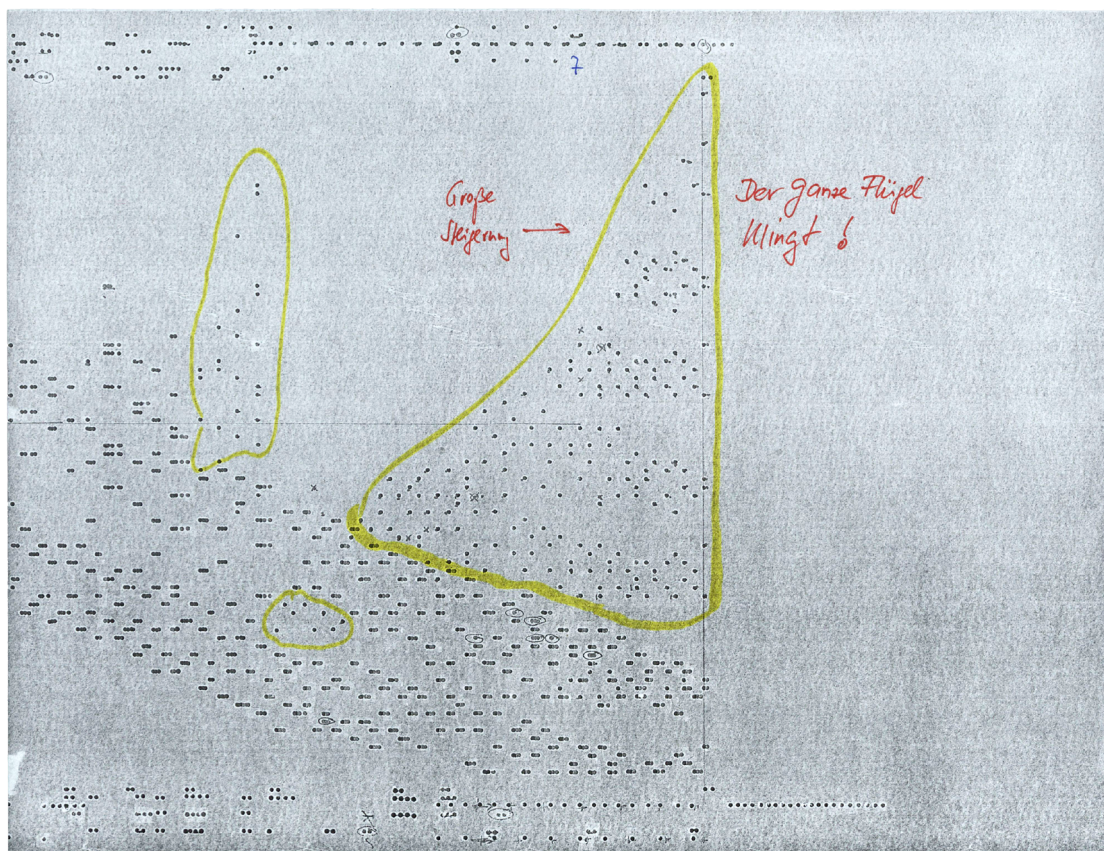
Deutlich anders interpretiert Sandra Simone Strack die Tempoangaben Ligetis, wenn sie die Meinung vertritt, dass er Vorgaben zu einer »Mindestgeschwindigkeit« gibt. Sie folgert daraus, dass dem Komponisten »das Tempo wichtiger sei als der Interpret, weswegen er das Player Piano einem zu langsam spielenden Pianisten vorziehe.«²³ Diesem möchte ich widersprechen, auch wenn ich glaube, dass eine gleichmäßige Wiedergabe im raschen Tempo Ligeti durchaus beeindruckt hätte. Ich denke, dass er nicht an einer stupenden Virtuosität interessiert war, sondern gerade an der interpretatorischen Herangehensweise an ein scheinbar unmöglich zu realisierendes Werk. Vor allem, da neben den von Idil Biret angeführten Argumenten auch mechanische Reproduktionen mitnichten »perfekt« sind. Wie anhand der Versionen der Klavieretüde 14A gezeigt werden kann, mussten einige Kompromisse

21 Siehe ebd., S. 68 und 74. **22** Idil Biret: »Interpreting the Ligeti Etudes. Musical Markings and Timing Indications«, [Booklet-Text zu] *György Ligeti: Etudes, Books I and II (1–14a)*, Idil Biret, Aufn.: Clara-Wieck-Auditorium, Sandhausen, 2001, CD Naxos 8.555777, 2003, S. 3. **23** Sandra Simone Strack: *Die Klavieretüde im 20. Jahrhundert. Virtuose »Fingerübung« für den Interpreten oder Komponisten? Analysen ausgewählter Beispiele*, Marburg 2013, S. 263.

eingegangen werden, um sie auf dem Instrument von Jürgen Hocker überhaupt aufnehmen zu können.

Generell geben die Klavierrollen von Ligetis Klavieretüden deren Notentext keineswegs treu wieder, da das gewählte Player Piano Beschränkungen unterlag. Zu nennen wäre hier etwa die dynamische Differenzierung: Dynamische Vorgaben auf der Klavierrolle beziehen sich stets auf eine ganze Flügelhälfte – sie werden durch Stanzungen rechts vom Diskantbereich bzw. links vom Bassbereich gesteuert – und sind somit nur in Sonderfällen auf Einzeltöne anwendbar. Wird eine sehr leise Passage gespielt, hört man teils die ›Nebengeräusche‹ des Motors oder der Mechanik des Instruments. Als Beispiel kann man jeweils den Beginn der 9. Klavieretüde aus der »Ligeti Edition« anhören und sich einen Eindruck davon machen, welche Stärken die beiden Interpretationen je haben. Weiterhin konnten bei dieser Produktion aufgrund des beschränkten Ambitus des Bösendorfer-Modells aus dem

Abbildung 1 Ende der Klavierrolle mit György Ligeti Etüde Nr. 14 A, gestanzt von Francis Bowdery. Kopie der zweiten Version vom März 1994 mit handschriftlichen Eintragungen von Jürgen Hocker (Sammlung György Ligeti, Paul Sacher Stiftung, Basel. Mit freundlicher Genehmigung). Gelb markiert wurden von Hocker die zusätzlich gestanzten Töne, die in Ligetis Partitur nicht vorhanden sind. N. B.: Bei einer solchen Notenrolle wird über die Lochungen in der Mitte der Rolle die Tastatur angesteuert (in diesem Fall 83 Stanzungen für die 83 Tasten des Ampico-Flügels von Jürgen Hocker); die Stanzungen an den Rändern der Rolle (hier oben bzw. unten) sind für die Steuerung der Pedale, der Dynamik sowie am Ende für den Rückspulvorgang verantwortlich.



Besitz von Jürgen Hocker nicht alle von Ligeti notierten Töne wiedergegeben werden (es umfasst 83 Tasten), weshalb sie teils oktaviert erklingen. Zugleich werden Oktavierungen aber ebenso genutzt, um Hervorhebungen wie Akzente zu imitieren (vgl. Abbildung 1). Es bedarf demnach einiger Eingriffe in den Notentext, um das Klangergebnis eines mechanischen Flügels an die eigentlichen Vorstellungen des Komponisten anzupassen. Als ein extremes Beispiel kann hierbei das Ende der Etüde 14 A dienen: Dieses Werk wurde von Francis Bowdery transkribiert und die Klavierrolle anschließend an Hocker übergeben. Abbildung 1 zeigt das Ende dieser Klavierrolle in Kopie, in der Jürgen Hocker Eintragungen gemacht und mögliche Änderungen markiert hat. Sehr deutlich sind hier die zusätzlich gestanzten Töne zu sehen, die er gelb markierte.

Abbildung 2 gibt das Ende dieser auf Klavierrolle gestanzten Version im direkten Vergleich zur gedruckten Fassung wieder. Dabei wird auch deutlich, welche Töne ausgespart werden mussten: Die Spitzentöne $a_5^4/h^4/c^5$ ab Takt 35 entfallen und werden teils nach unten oktaviert wiedergegeben. Der eigentliche Effekt, nämlich dass die Klangskalen am Ende beider gedruckter Fassungen der Etüde bis in das höchste Register des Flügels geführt werden und im Sinne des Titels – »Unendliche Säule« (*Étude 14: »Columna infinită«*) bzw. »Säule ohne Ende« (*Étude 14 A: »Coloana fără sfârșit«*)²⁴ – der Anschein erweckt wird, dass das Ansteigen der jeweiligen Achtelketten sich auch über den Instrumentenkörper hinaus weiter fortsetzen könnte, ist auf dem Flügel Hockers nicht auf diese Weise zu verwirklichen. Die Grenze des oberen Flügelambitus wird bereits mit dem a^4 erreicht, weshalb sich für eine zusätzliche Art der Steigerung entschieden wurde, die meines Erachtens allerdings einen Schlusspunkt setzt, statt – wie die ursprünglichen Versionen – ein offenes Ende vorzutäuschen. Denn durch die Klavierrolle wird der Klangraum am Ende des Werkes insofern ausgeweitet, als ein Großteil des Korpus zum Schwingen angeregt wird.

Diese beiden kontrastierenden Ansätze der Interpretation seines Werkes wurden anscheinend durchaus von Ligeti gutgeheißen. Dies könnte seinem Ideal einer »lebendigen Interpretation« entsprechen, wie ich abschließend argumentieren möchte, da dieses selbstredend zugleich ein breites Feld von »Interpretations-Freiräumen« eröffnet. Weiterhin könnte hierin zugleich auch ein Moment des Einflusses von Nancarrow's Musik auf sein Schaffen ausgemacht werden.

²⁴ Vgl. Ligeti: *Études 2* (wie Anm. 20), S. 69.

Folgende Seite:

Abbildung 2 Das Ende von György Ligetis Etüde Nr. 14 A (Takte 33–36); in den oberen beiden Systemen: eigene Darstellung nach der gedruckten Fassung (siehe: *Études pour piano – deuxième livre (1988–94)*, Mainz 1998, S. 74; © 1998 Schott Music, Mainz; mit freundlicher Genehmigung) – jeweils darunter: Transkription der in Abbildung 1 abgebildeten Version der Klavierrolle (Auszug).

33 *cresc. molto* *ff* forza estrema al fine

cresc. molto *ff* forza estrema al fine

35

36 *plötzlich aufhören, wie abgerissen*

plötzlich aufhören, wie abgerissen

5. Zu Ligetis Konzept einer ›lebendigen Interpretation‹

Ligeti hielt seine paradoxe Einstellung zum technischen Fortschritt im Gespräch mit Stahnke in folgendem Bild fest: »Ich bin im Grunde genommen ein Computerkomponist. [...] Aber ich benutze keinen Computer und mache keine computer-generierte Musik. Ich baue aus Holz ein Modell eines Computerbildes, so ungefähr.«²⁵ Diesen Transformationsprozess möchte ich versuchen, auf die Bearbeitungen von Ligetis Werken für das Player Piano zu spiegeln: Ligeti ist kein Komponist für mechanische Instrumente, aber er möchte die Optionen, die diese Instrumente bieten, auf seine Werke übertragen und auf dem herkömmlichen Instrumentarium ausreizen. Nachdem er die Chance hatte, einige Werke, die durch die Beschäftigung mit den Möglichkeiten des Player Pianos entstanden sind, auf dieses Instrument übertragen zu lassen, wird nicht ein schlichtes Abbild seines Notentextes gestanzt, sondern eine – wie im letzten Beispiel gezeigt – doch relativ freie Interpretation auf der Klavierrolle festgehalten. Diese ersetzt damit die ›lebendige Interpretation‹ durch einen Musizierenden keineswegs, sondern stellt jeweils eine weitere Facette des Werkes dar, wenn es durch ein anderes Medium zum Klingen gebracht wird. Ebenso finden sich in den Fassungen der Etüden 14 und 14 A eklatante Unterschiede, die beim Betrachten der Ausgabe augenscheinlich sind und daher an dieser Stelle nicht besprochen werden müssen. Es bleibt aber festzuhalten, dass es sich bei der späteren Fassung (Nr. 14) nicht lediglich um Kompromisse handelt, die das Werk vereinfacht haben, sondern um umfassende Eingriffe, die die Grundstruktur der Erstfassung (Nr. 14 A) neu ausfüllen. Trotz der sehr unterschiedlichen Partituren geben sie das gleiche Werk wieder oder besser gesagt: Sie artikulieren die gleiche Werkidee in zwei Formulierungen. Die Version für Player Piano fügt diesen eine dritte Lesart hinzu, die wahrscheinlich gerade deshalb, weil sie von fremder Hand angefertigt wurde, nur moderat in den Notentext eingreift.

Ligeti hat die Aufführungen der Etüden durch die mechanischen Klaviere vermutlich als mehr oder minder ›einmalige‹ Situation gesehen und sich wohl daher entschlossen, diese Versionen als mögliche Interpretation auf CD festzuhalten, ohne dass hieraus ein Vorbildcharakter entstehen sollte. Man sollte dieser Geschwindigkeit nicht nacheifern, sondern die Klavierrollen zeigen eine Möglichkeit der Bandbreite von Interpretationsvarianten auf. So verstanden dient die mechanische Wiedergabe letztendlich doch der ›lebendigen Aufführungspraxis‹ als ein Beispiel einer sehr freien Interpretation, die den Vorstellungen des Komponisten jedoch auf eigene Art gerecht wird.

²⁵ Ligeti / Stahnke: »Ein Gespräch« (wie Anm. 2), S. 81.

Ein stures Festhalten am Notentext scheint nach Ligetis Auffassung eine falsch verstandene ›Werktreue‹ widerzuspiegeln. Nach meinem Verständnis machte er sich für eine ›lebendige Interpretation‹ stark, die durchaus auch von einem Speichermedium wie einer Platte oder einer Klavierrolle kommen konnte. So beschrieb er etwa Nancarrow's *Study No. 10* in seiner Einführung zu dessen Schaffen am 31. Oktober 1982 in Graz wie folgt: Das Werk stelle als Blues gewissermaßen »ein auskomponiertes Rubato [dar]. Dieses Rubato, was sehr lebendig wirkt, als ob jemand es jetzt gerade improvisieren würde, ist aber genauestens fixiert. [...] [Es] ist gar nicht wesentlich, dass im Augenblick eine Interpretation entsteht, sondern die Interpretation ist sozusagen mit hinein komponiert.«²⁶ Ligeti bescheinigt der Komposition Conlon Nancarrow, dass sie trotz vielmaligen Hörens der Aufnahme stets wie eine ›lebendige Interpretation‹ wirke. Daraus lässt sich ein Bestandteil seines Konzeptes einer ›lebendigen Interpretationspraxis‹ ableiten, das verständlich macht, dass auch seine Werke für mechanische Instrumente in dieses eingliedert werden können, ohne im Widerspruch zu einem Aufführungsideal durch menschliche Interpret:innen zu stehen.

Abstract

Von der Rolle? – Zu Ligetis Ideal einer ›lebendigen Interpretation‹

Anhand des Begriffes einer ›lebendigen Interpretation‹ wird der Einfluss der Kompositionen Conlon Nancarrow auf das Schaffen György Ligetis diskutiert und weiterhin eine Einordnung der Bedeutung seiner eigenen Werke für mechanische Instrumente versucht. Als Beispiele dienen hierzu die *Études pour piano*, insbesondere Nr. 9 und 14, die ebenfalls als Versionen auf Klavierrollen für Player Pianos vorliegen. Die daraus abzuleitende Akzeptanz Ligetis von sich eigentlich widersprechenden Interpretationsansätzen kann dazu dienen, sein Konzept der ›lebendigen Interpretation‹ in einer Offenheit darzustellen, die Interpretationsfreiräume zulässt, statt auf einen missverständlichen Werktreue-Begriff zu referenzieren.

›Von der Rolle? – On Ligeti's ideal of a ›living performance‹

Using the concept of a ›living performance‹, the influence of Conlon Nancarrow's compositions on György Ligeti's work is discussed and an attempt is made to classify the significance of his own works for mechanical instruments. The *Études pour piano* serve as examples, in particular Nos. 9 and 14, of which there are also versions on piano rolls for player pianos. Ligeti's apparent acceptance of actually contradictory approaches to performance can serve to present his concept of ›living performance‹ with a certain openness that allows freedom of performance rather than referencing a misleading concept of faithfulness to the work.

26 Diese Einführung wurde auch im ORF übertragen; ein Mitschnitt davon befindet sich in der SCN-PSS.

Autor

Florian Besthorn wurde mit einer Studie über die Kompositionen Jörg Widmanns an der Universität Basel promoviert und arbeitete anschliessend u. a. an der Akademie der Wissenschaften in Hamburg, der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2022 ist er Direktor der Paul Sacher Stiftung; seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts.

Florian Besthorn completed his doctorate at the University of Basel with a study on Jörg Widmann's compositions and subsequently worked at the Akademie der Wissenschaften Hamburg, the Ludwig-Maximilians-Universität München and the Humboldt Universität Berlin, among others. He has been Director of the Paul Sacher Stiftung since 2022; his research focuses on the music of the 20th and 21st centuries.