

Georg Hajdu

Von der Mövenstraße zum Ligeti Zentrum Mein Werdegang im Spiegel eines großen Komponisten

Die elterliche Plattensammlung

Ich stamme aus einer assimilierten ungarisch-jüdischen Familie, die 1956 aus Ungarn geflohen ist und sich eine neue Existenz in Deutschland aufgebaut hat. Mein Vater ist emeritierter Professor für Theoretische Physik, meine Mutter eine Lehrerin, die in späten Jahren ihre Liebe zur Malerei entdeckt hat. Ihre eigene Mutter war Pianistin und Dozentin an der Budapester Franz-Liszt-Akademie. Ein Jahrbuch aus dem Jahre 1954 führt ihren Namen, wie den von Ligeti und Kurtág. Ich bin 1960 in Göttingen geboren. Mein Vater wollte an der Universität studieren, an der Werner Heisenberg tätig war, und blieb auch dort, als dieser nach München ging. Aufgewachsen bin ich in Köln, wo ich bis zum 30. Lebensjahr lebte. Meine Kindheit und Jugend, die auch durch die Musik Bartóks geprägt war, welche meine Großmutter auf Schallplatten anlässlich ihrer alljährlichen Besuche aus Ungarn mitbrachte, weist einige erstaunliche Parallelen zu dem auf, was Ligeti in seinem Aufsatz *Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik* schildert: Etwa, dass mein Bruder, der in meinem fünften Lebensjahr auf die Welt kam, zuerst Musikunterricht bekommen durfte, für den ich dann selber kämpfen musste (nur die Instrumente waren andere). Wie Ligeti hatte ich in meiner Jugend auch großes Interesse an anorganischer und organischer Chemie (bzw. Biochemie und Genetik) und träumte von einem Leben zwischen Naturwissenschaften und Musik. Glücklicherweise waren mir Ligetis traumatische Kriegs- und Nachkriegserlebnisse erspart geblieben, doch das Leid meiner Eltern, deren Väter von Soldaten der Wehrmacht auf langen Märschen im Osten Europas erschossen wurden, legten sich (und legen sich zum Teil immer noch) wie ein Schleier auf meine Seele und prägen mein menschliches Miteinander.

Musik als Fixpunkt in meinem Leben entdeckte ich nach und nach, vor allem, seit ich mit knapp 14 Jahren anfing, klassische Gitarre zu lernen. Doch hatte ich bereits vorher entscheidende Erlebnisse. Als ich den *Sacre du Printemps* im Alter von 12 Jahren zum ersten Mal im Musikunterricht hörte, war ich wochenlang von dieser Musik benommen. Aber auch die Musik von Beethoven, Chopin und Liszt, nicht selten von meiner Großmutter dargeboten, machte auf mich einen großen Eindruck. Später kamen dann Messiaen, Schönberg, Berg und Skrjabin dazu. Ein folgenschwerer Moment ereignete sich, als ich 17 Jahre alt war. Ich begann als 15-jähriger zu komponieren und fing allmählich an, mich für die Musik des 20. Jahrhunderts zu interessieren. Im Musikunterricht am Kölner Gymnasium Kreuzgasse waren die Namen der Granden der Neuen Musik hier und da gefallen, vor allem war mir natürlich der Name Stockhausen ein Begriff, dem ich 1975 durch seine Tochter Majella begegnet war. Auch mit der Familie Kagel hielten meine Eltern eine Zeitlang Kontakt. Nur konnte ich mit der Musik dieser Komponisten noch wenig anfangen. Als sich aber im Laufe des Jahres 1977 mein Hunger für „Abseitiges“ entwickelte, fand ich in der väterlichen Plattensammlung zwei LPs, die ich mir anhören wollte. Auf der einen LP befanden sich *Lontano*, das *Requiem* und *Continuum* von György Ligeti, auf der anderen *Match für 3 Spieler* sowie *Musik für Renaissance-Instrumente* von Mauricio Kagel. Als ich *Lontano* hörte, fühlte ich mich sofort wie weggeblasen. So etwas hatte ich noch nie gehört: Das amöbenhafte Gleiten von Clusterklängen, die in eine Oktave und später in den betörenden Tritonus mutierten, waren für mich wie eine Offenbarung. Gebannt hörte ich mir das Stück bis zu Ende an und genoss jeden Moment, anders als mit *Match*, das

zwar in den ersten Minuten sehr überzeugend klang, dann aber Längen aufwies, als wäre Kagel einer formalen Idee gefolgt, die der Musik ihre Dramaturgie aufzwingt. Nach dieser Erfahrung nahm ich Ligeti in meine Liste musikalischer Heroen auf und war auch ganz stolz auf mich, als ich ein Jahr später bei einem Referat im Französischleistungskurs auf die Parallelen zwischen Ligetis Mikropolyphonie und der Erzähltechnik in den *Tropismes* von Nathalie Sarraute hinwies.¹



Abbildung 1. Cover der LP, die meine Liebe für die Musik Ligetis begründete.

Mövenstraße 3

Dass mein Vater mit Ligeti bekannt war, kristallisierte sich allmählich heraus, nur hatte dies für mich, der seine Jugend mit Gitarren- und Hockeyspielen verbrachte und es sogar zum Torwart der B-Jugend Nationalmannschaft gebracht hatte, eine eher untergeordnete Bedeutung. Doch im Laufe des Biologiestudiums, das sich 1979 nach dem Abitur anschloss, wurde mein Wunsch, bei Ligeti in Hamburg zu studieren, immer größer (meinen ersten Kompositionsunterricht nahm ich ab 1977 bei der in Köln lebenden Pousseur-Schülerin Susan Krebs privat und später bei Georg Kröll am Konservatorium der Stadt Köln parallel zum Studium an der Uni). Anfang 1984 absolvierte ich meine mündlichen Prüfungen und musste dann nur noch eine Diplomarbeit schreiben, die nicht länger als ein Jahr in Anspruch nehmen sollte. Mein Vater bot also an, Ligeti eine Postkarte zu schreiben und ihn darum zu bitten, sich meine Werke anzuschauen. Einige Wochen später kam dann die Antwort: Ich sollte mich dann und dann in der Mövenstraße 3 in Hamburg-Winterhude einfinden. Ich war hell erfreut und ob meiner doch recht kleinen Zahl an Stücken entsprechend nervös, als ich mich mit meiner Ledertasche in den Zug setzte und die 400 km von Köln nach Hamburg fuhr. Dort angekommen, wurde ich von Ligeti in seine Wohnung gebeten und sogleich aufgefordert, meine Sachen zu zeigen und gegebenenfalls auch vorzuspielen. Ich zeigte ihm mein 1983 entstandenes Klavierstück

¹ Nathalie Sarraute: *Tropismes*, Les Éditions de Minuit, Paris 1957

LogaRhythmen, das auch eine Ligeti-eske Passage mit sich immer weiter nach oben schraubenden Akkorden enthält, sowie meine Sonate für Violine und Klavier mit dem Titel *Verzweigungen*. Und obgleich er mich lobte und mir Talent beschied, so hörte ich in dem, was folgte, auch Zurückhaltung heraus. Er fragte mich nach meiner Motivation, ein solch faszinierendes (und seiner Meinung nach auch sicheres) Gebiet wie das der Biologie zu verlassen, und vermutete eine romantische Suche nach der Blauen Blume oder dem Zigeunerleben. Außerdem fand er mich (mit meinen 24 Jahren!) für eine erfolgreiche Karriere als instrumentaler Komponist bereits zu alt und warnte mich davor, ein Dutzendkomponist zu werden, flocht aber zugleich ein, dass auf dem Gebiet der Computermusik noch viele Möglichkeiten bestünden, die es zu nutzen gelte, vor allem, wenn man wie ich eine naturwissenschaftliche Vorbildung besäße. Dann stellte er Fragen nach meinen musiktheoretischen Kenntnissen. Basierend auf seiner Einschätzung schlug er vor, dass ich nach meinem Diplom zunächst zwei Jahre bei Diether de la Motte in Hannover Musiktheorie studieren und mich dann um die Zulassung in Hamburg bemühen sollte. Bei der Gelegenheit tauschten wir auch noch ein paar Worte über den Cousin meines Vaters, den israelischen Komponisten André Hajdu aus, der mit Ligeti seit den 50er Jahren befreundet war. Ich verließ die Wohnung, musste aber noch einmal klingeln, um meine Tasche, die ich liegengelassen hatte, einzusammeln. In tiefen Gedanken, aber weiterhin in der festen Absicht Komponist zu werden, nahm ich am selben Tag den Zug zurück nach Köln.

Klarenz Barlow

Mit dem Hinweis auf die Computermusik rannte Ligeti bei mir ein Scheunentor ein, hatte ich doch bereits in den frühen 80er Jahren den aus Kalkutta stammenden Komponisten Klarenz Barlow, der an der Kölner Musikhochschule einen Lehrauftrag für Computermusik hatte, auf einer Party kennengelernt. Später stellte sich heraus, dass Ligeti durchaus anerkennend über ihn sprach. Barlow liebte es, über seine Werke, Kompositionstechniken und Algorithmen zu sprechen und fand in mir den idealen Zuhörer. Ich besuchte ihn regelmäßig zuhause in der Merheimer Straße 214 und erfuhr bei diesen Gelegenheiten durchaus auch sehr Privates, was bei mir aber gut aufgehoben war. Durch die Begegnung mit Barlow geriet ich allerdings in ein echtes Dilemma. Sollte ich mich bei de la Motte in Musiktheorie weiterbilden und zu diesem Zweck die Aufnahmeprüfung in Hannover machen oder stattdessen mehr über Computermusik lernen und mich in die Klasse eines an der Kölner Musikhochschule lehrenden Kompositionsprofessors aufnehmen lassen, um so Zugang zu Barlows Unterricht zu erhalten? Ich entschied mich für das Letztere, wohl wissend, dass ich das Entgegenkommen Ligetis auf die Probe stellen würde, und begann mein Kompositionsstudium bei Johannes Fritsch im Herbst des Jahres 1985.

The image displays a musical score for 'LogaRhythmen' by György Ligeti, spanning measures 73 to 91. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system (measures 73-78) features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *8va*. The second system (measures 79-84) continues the complex rhythmic structure. The third system (measures 85-90) includes a *15ma* marking and a *fff* dynamic marking. The fourth system (measures 91) shows a bass staff with a *15ma* marking and a *fff* dynamic marking. The score is characterized by its intricate rhythmic patterns and dynamic markings.

Abbildung 2: Ausschnitt aus LogaRhythmen (1983), dem Klavierstück, das ich Ligeti bei meinem ersten Besuch in Hamburg zeigte.

Die Ligeti-Klasse

Im Jahr darauf fanden die Darmstädter Ferienkurse statt. Feldman und Lachenmann, sowie zahlreiche andere Granden der Avantgarde sollten da sein. So bewarb ich mich um ein Stipendium und fuhr im Juli 1986 nach Darmstadt. Unter den Teilnehmer:innen befanden sich auch Hans Peter Reutter und Sidney Corbett, die beide kürzlich erst in die Ligeti-Klasse aufgenommen worden waren. Hans Peter sprudelte vor Begeisterung und erzählte so viele Details über das Studium in Hamburg, dass ich mir vorkam, als wäre ich selbst dabei gewesen. Er kam auch häufig auf Manfred Stahnke zu sprechen, einen ehemaligen Studenten Ligetis, der

aber noch engen Kontakt zu ihm und seiner Klasse hielt und weiterhin regelmäßig am Unterricht teilnahm. Beide, Sid und Hans Peter besuchten mich nach den Ferienkursen in Köln und luden mich im Gegenzug nach Hamburg ein, um dem Hauptfachunterricht bei Ligeti beizuwohnen. Dieser fand immer dienstags bei ihm zuhause statt und dauerte von 15 Uhr nicht selten bis Mitternacht. Die Studierenden, neben Sid und Hans Peter, Mari Takano, Hubertus Dreyer, Kiyoshi Furukawa, Xiaoyong Chen (der aus Beijing nach Hamburg gekommen war) und später Altuğ Ünlü sowie auch die Gäste saßen meist um den Couch-Tisch herum und zeigten ihre Werke oder erzählten über ihre Erfahrungen der letzten Zeit. Häufig wurde auch über nicht-primär Musikalisches gesprochen, wie etwa gewagte Architektur in Singapur oder Hongkong oder Bücher wie das gerade Furore machende Buch *Gödel, Escher, Bach* von Douglas Hofstadter.² Ich war leicht angespannt, da ich ja eigentlich in Hannover bei de la Motte hätte sein sollen, aber Ligeti sah wohlwollend darüber hinweg. So durfte ich auch ein Stück zeigen und spielte Ausschnitte aus meinem Saxophonquintett *Stimmen der Sirenen*. Auf die 18-minütige Länge des Stücks angesprochen, meinte Ligeti, „dann müssen Sie ja ein wirklich guter Komponist sein“. Ich spürte seine Ironie und versuchte später, das Stück in einer Fassung als Quartett substanziell zu kürzen. Besser kam mein Streichquartett *Notorisch-Motorisch* weg, dessen „eingefrorener“ vierter Satz Ligeti zu gefallen schien. Allerdings bemängelte er den fünften Perpetuum-Mobile-Satz und spielte als Anregung eine Passage aus dem zweiten Satz der 8. Symphonie von Dmitri Schostakowitsch vor, dessen Musik ihm der polnische Komponist Krzysztof Meyer nähergebracht hatte. Ich bat Ligeti bei einer dieser Gelegenheiten, ein Exemplar des ersten Bandes der Klavieretüden zu signieren.

Hajdu György
reitet
Ligeti György
Hamburg,
1989. július 4-én

Abbildung 3. Ligetis Signatur eines Exemplars des ersten Bandes seiner Klavieretüden mit persönlicher Widmung an den Autor.

Neben Hans Peter Reutter und Sidney Corbett fungierte auch Denys Bouliane, der damals in Köln lebende frankokanadische Komponist und Dirigent, als eine Art verlängerter Arm Ligetis, bei dem er von 1980-85 studiert hatte. Ich mochte Denys, der mit seiner vermeintlichen Arroganz und Besserwisserei fast alle Neue-Musik-Schaffenden in Köln gegen sich aufgebracht hatte, für seine Schlagfertigkeit, sein Wissen, seinen Mut und seine Kompromisslosigkeit.

² Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*, Basic Books, New York 1979

1987, ich kann mich leider nicht mehr an den Monat erinnern, passierte mir, für den Ligeti einen Halbgottstatus hatte, das schier Unglaubliche: Er rief mich aus heiterem Himmel an und fragte, wo ich denn bleiben würde; wir hätten doch vereinbart, dass ich nach zwei Jahren bei Diether de la Motte zu ihm in die Klasse kommen würde. Jetzt kam der Moment der Wahrheit: Ich musste ihm gestehen, dass ich bereits sehr viel in mein Studium in Köln investiert hatte und meine Bemühungen, ein Urlaubsjahr zu beantragen, fruchtlos geblieben waren. Ich fragte, ob es für ihn in Ordnung sei, wenn ich stattdessen weiterhin als Gasthörer zu ihm kommen würde. Er bejahte das, doch war ihm die Enttäuschung durchaus anzumerken. Später erfuhr ich von Manfred, dass es ihm in den letzten Jahren seines Wirkens in Hamburg zunehmend schwerer fiel, seine Klasse zu füllen.

Da ich mit dem Unterricht von Fritsch immer unzufriedener geworden war, der hauptsächlich darin bestand, dienstagsmorgens von 10 – 13 Uhr über irgendetwas zu quatschen, und dabei recht wenig über Musik, wechselte ich in die Klasse von Krzysztof Meyer, der ein musikalischer Überflieger war. Er hatte bei Nadja Boulanger in Paris studiert und Schostakowitsch persönlich kennengelernt (sowie zwei Bücher über ihn geschrieben). Meyer leierte 1988 ein Austauschkonzert mit der Hamburger Hochschule an und lud Ligeti zum Konzert ein. Es sollte mein Stück *Sleeplessness* in einer Version für Trompete und Live-Elektronik im Orchesterstudio dargeboten werden. Leider konnte der von mir vorgesehene Jazztrompeter nicht, so musste ich auf einen klassischen Trompetenstudenten zurückgreifen, der erst kurz vor dem Konzert eintraf, ohne dass wir das Stück hätten proben können - angeblich, weil er unterwegs mit seinem Wagen eine Panne hatte. Auch die Elektronik verfehlte ihre Wirkung, da die Verstärkung viel zu leise war. Für mich ein totaler Reinfall, und ich traute Ligeti anschließend im Restaurant nicht unter die Augen zu treten, was wiederum Meyer nicht verstand, da ich doch immer behauptet hatte, mit ihm bekannt zu sein. Dieser sagte mir dann im Vorbeigehen: „Ihr Stück müssen Sie noch ein wenig überarbeiten“. Es landete im Papierkorb. Allerdings habe ich die originale, Carin Levine gewidmete Fassung für Flöte in den 1990er Jahren noch einmal bearbeitet, und es wurde ein ganz anständiges Stück daraus, das auch von anderen Flötisten gespielt und von Carin in ihr Buch über Flötentechniken als Beispiel für die Notation von Live-Elektronik aufgenommen wurde.³

3 Carin Levine: *The Techniques of Flute Playing I*, Bärenreiter, Kassel 2019

8

port

w.t.

pp

37

38

Fl.

FX

mf

OFF

sfz

3

5

3

3

5

5

pp

39

40

Fl.

FX

p

mp

fp

sfz

OFF

41

42

Fl.

Smp

FX

f

meno

f

mp

cresc.

mf

sim

43

44

Fl.

FX

p

ff

mf

OFF

SREV

Abbildung 4. Ausschnitt aus *Sleeplessness*, einer “fraktalen” Komposition für Flöte solo und Elektronik.

Ich fuhr in den Jahren bis zu Ligetis Emeritierung im Jahre 1989 noch einige Male nach Hamburg, allerdings nicht so regelmäßig, wie ich es mir gewünscht hätte. Das Ticket war mit

rund 200 DM für einen Studenten sehr teuer und eine BahnCard oder einen Linienbusverkehr gab es noch nicht. Ich muss also insgesamt fünfmal hingefahren sein und kam immer voller Inspiration wieder nach Hause. Bei einer dieser Rückfahrten entstand die Idee zu meinem Computermusikstück *Heptadecatonic Drops* in 17-tönig temperierter Stimmung. Dieses Stück, das ich algorithmisch an meinem Atari ST 1024 generierte, entstand im Zusammenhang mit meinen Forschungen zu mikrotonalen Skalen. Barlow hatte im Rahmen seines Klavierstücks *Çoğluotobüsişletmesi* seine Musiquantenlehre entwickelt, die mir als theoretische Grundlage diente. Ich rief also Ligetis Assistentin Louise Duchesneau an und fragte, ob ich meinen Computer zur nächsten Stunde mitnehmen könnte. Sie richtete mir dann postwendend aus, dass Ligeti dies nicht wünschen würde, da wir „als Komponisten Stücke und keine Papers schreiben“. Eine Aussage mit doppeltem Boden, die ich hier an dieser Stelle nicht vertiefen werde. Ich muss aber dennoch einen Ausdruck meiner Harmonischen Energiekurven mitgenommen haben, die ich in der Stunde vorzeigte, denn ich erinnere mich gut daran, dass Ligeti auf die Bedeutung von Oktave und Quinte einging, die er als in der Wahrnehmung universale, *hard-wired* Qualitäten bezeichnete, die kulturübergreifend eine Rolle spielten, während alle anderen Intervalle gelernte Qualitäten seien (eine Tatsache, die man zum Beispiel von den 22 Shrutis herleiten könne, wo alle 12 Intervalle außer Quinte und Oktave in zwei Stimmungsalternativen existierten). Dennoch, wandte ich ein, entstünden im Intervallraum auch bei anderen Intervallen außer Oktave und Quinte *moments of stability*, die nicht zu ignorieren seien. Eine Behauptung, die sich durch die Forschungen von Carol Krumhansl und Richard Sethares durchaus zu bestätigen scheinen. Zur fortgeschrittenen Stunde kamen wir dann im Gespräch zu Dritt mit Manfred wieder auf die Frage nach den Universalismen. Ich war (und bin immer noch) der Meinung, dass der Gebrauch der pentatonischen Stimmung in zahlreichen Kulturen, die zum Teil wenig Kontakt miteinander haben, eine Folge der *emergenten* Eigenschaft des musikalischen, d.h. harmonischen Klangs sei, dass das Auftreten in unterschiedlichen Kulturen somit geradezu zwangsläufig sei. Manfred und Ligeti nahmen die entgegengesetzte Position ein und warfen mir vor, die Bedeutung kulturellen Austauschs zu unterschätzen (eine grundlegende Auseinandersetzung mit konstitutionell Anthropologischem und historisch Spezifischem findet sich übrigens im Werk des studierten Chemikers Erich Moritz von Hornbostel, der als einer der Hauptvertreter der Musikethnologie betrachtet wird). Ich wiederum verschaffte mir dadurch Luft, dass ich in einer Analogie auf die Bedeutung ökologischer Nischen hinwies und dabei besonders auf die konvergente Evolution von Beutelwolf und Wolf, die lediglich weit entfernt miteinander verwandt sind. Mein energischer Einwand zeigte Wirkung, allerdings führte dies dazu, dass ich beim Abschiednehmen, nicht sicher, ob ich eine rote Linie überschritten hätte, aus der Tür herausschlich, worauf Ligeti mich stoppte und sagte, ich solle das Ganze nicht so ernst nehmen.

The image shows a handwritten musical score for two pianos, titled "Heptadecatonic Drops". The score is written on three systems of staves. The first system has measures 85 and 65. The second system has measures 85 and 65. The third system has measures 75 and 75. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as "piano ppp" and "subito ppp". The notation includes various accidentals and articulation marks.

Abbildung 5. Ausschnitt aus *Heptadecatonic Drops* in 17-töniger Stimmung. Diese Partitur ist für zwei Klaviere, die jeweils einen Ausschnitt aus den 17 Tönen der Oktave realisieren. Dabei sind die schwarzen Tasten des oberen Klaviers (Kreuztöne) höher gestimmt als die des unteren (b-Töne).

Musik und Maschine

Im Oktober 1988 fand in der Kölner Philharmonie das vielbeachtete Festival Musik und Maschine mit Nancarrow und Ligeti in Köln statt. Es stellte im von Jürgen Hocker mitgestalteten Programm die beiden Komponisten gegenüber, die viele Jahre, ohne voneinander zu wissen, an ähnlichen Konzepten von Polymetrik und Polytempik gearbeitet hatten. Und in der Tat waren viele der *Studies for Player Pianos*, die Conlon Nancarrow minutiös auf Papierrollen gestanzt hatte, faszinierend und nicht nur, weil sie die Computermusik in bezaubernder Weise vorwegnahmen. Beim Abendkonzert gab es auch eine Gesprächsrunde mit den beiden Komponisten, bei der Ligeti eindeutig mehr Präsenz bewies und dem schüchternen Nancarrow einige Male verbal aus der Patsche half. Wir (d.h. Studierende der Kölner Musikhochschule) waren alle von dem Ereignis beeindruckt; Louise Duchesneau saß in der ersten Reihe und klatschte mit einer hinreißenden Intensität. Nancarrow wurde auch einer meiner Heroen und meine Stücke *Two Cartoons* für Disklavier und *Riots* (ein Anagramm von Trios) für Saxophon, E-Gitarre und Kontrabass, das sich der Motive der Cartoons bediente und weiterentwickelte, verweisen eindeutig auf ihn. Ich erlebte Nancarrow im November 1993 ein weiteres Mal beim Other Minds Festival in San Francisco. Der Moderator Charles Amirkhonian schob beim Round Table Gespräch das Mikrofon von ihm weg, um diesen vor sich selbst zu schützen, da er in ein Lament darüber verfallen war, wie wenig seinem Werk Gerechtigkeit widerfahren sei. Da nützte auch seine späte Berühmtheit, an der Amirkhonian neben Ligeti großen Anteil hatten, nichts.

NeXT

Zu den regelmäßigen Gästen der Ligeti-Klasse der späten 80er Jahre gehörte auch der englische Komponist Benedict Mason. Ligeti war geradezu verzückt von diesem spleenigen Komponisten mit den überbordenden Partituren, dem ich in unterschiedlichen Kontexten bis in die frühen Nullerjahre immer wieder begegnete. Bei einem seiner Besuche kam das Gespräch auf Steve Jobs, seinem neuen NeXT Computer und auf die Tatsache, dass der amerikanische Kognitionswissenschaftler und Computermusiker David Wessel, den Ligeti aus dem IRCAM-Kontext her kannte, an die University of California in Berkeley berufen worden war, um ein neues Computermusikzentrum zu leiten (bei dem auch dieser neue Typ von Computer zum Einsatz kommen sollte). Das Zentrum mit dem Namen CNMAT sollte sich dabei im Gegensatz zu dem bereits in den 70er Jahren gegründeten CCRMA an der Stanford University auf musikalische Anwendungen in Echtzeit fokussieren: musikalische Strukturen, die also im Moment ihres Erklingens generiert und/oder verarbeitet werden. Ich spitzte meine Ohren, denn ich hatte bereits für mich entschieden, meine Ausbildung in der Computermusik in den USA fortzusetzen und suchte nur noch nach einem geeigneten Ort. Dass der Name David Wessel auch im Kölner Kontext immer wieder Erwähnung fand, empfand ich als weitere Bestätigung, und so bewarb ich mich im akademischen Jahr 1989/90 sowohl bei der University of California, Berkeley als auch an der Stanford University um die Aufnahme in ihre Graduate Programs.

Musical score for György Ligeti's *Riots* (1993), showing measures 30-42. The score is in 3/16 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and rests. Dynamics range from *mf* to *ff*. The score is divided into systems of three staves each, with measure numbers 30, 33, 36, and 39 marking the beginning of new systems.

Abbildung 6. Ausschnitt aus dem György Ligeti gewidmeten fünften Satz von *Riots* (1993).

Das Ligeti-Symposium

Das CCRMA wurde damals von John Chowning geleitet, der dieses Zentrum zusammen mit dem Pionier der Computer-gestützten Notation, Leland Smith, gegründet hatte. Chowning sowie zahlreiche andere Personen (darunter Jean-Claude Risset, Simha Arom, Gerhard Kubik, Peter H. Richter und Albrecht Schneider) gehörten zu den Gästen, die 1989 zum Ligeti-Symposium ins Forum der HfMT Hamburg eingeladen wurden, das von Manfred Stahnke anlässlich von Ligetis Emeritierung organisiert wurde.⁴ Ich fuhr mit dem damals in Köln lebenden amerikanischen Gitarristen Seth Josel, der wie Sidney Corbett an der Yale University studiert hatte, hin, ohne mich um eine Unterkunft zu kümmern und war heilfroh, dass Louise Duchesneau anbot, uns in ihrem Büro Beim Schlump unterzubringen. In Erinnerung geblieben sind mir die Vorträge von Chowning über die Verräumlichung von Klängen, von Risset über musikalische Illusionen (neben dem mir bereits bekannten Risset-Portamento auch die Illusion einer ewig beschleunigenden Pulsfolge), von Kubik über die Musik des Königreichs Buganda (ich wandte das dort erworbene Wissen erfolgreich in meiner schriftlichen Eignungsprüfung für Berkeley an), von Arom über die Musik der Pygmäen, von Schneider über sensorische Konsonanz sowie von Richter über Mandelbrot- und Julia-Mengen. Aufregung gab es am nächsten Tag, als der junge griechische Musikwissenschaftler Ioannis Zannos seine musikethnologische Forschung vorstellte und sich Arom im Anschluss darüber mokierte, dass sich Zannos bei seinen Transkriptionen zu sehr auf Computeranalysen verlassen habe. Sofort hatte Arom die junge Generation gegen sich, die im Computer natürlich den heiligen Gral sah. Auch ich ergriff das Mikrofon und sagte irgendetwas Bedeutungsloses. Aus heutiger Sicht würde ich sagen, beide hatten recht. Computeranalysen sind sinnvoll, aber es fehlte ihnen lange Zeit die Fähigkeit zur kategorischen Einordnung. Was die künstliche Intelligenz im Falle musikalischer Transkriptionen eines Tages zu leisten imstande ist, wird abzuwarten sein. Wir ahnen aber schon, dass auch dies nicht so einfach sein wird, wie es manche Apologeten bereits proklamieren, wobei wir bei der Frage des KI-Trainings wieder beim Thema der (musikalischen) Universalismen wären.

Am ersten Abend gab es ein wunderbares Konzert mit Stücken von Ligeti und anderen. Denys Bouliane, der gerne auch mal ungefragt bei der Moderation des Symposiums „aushalf“, kündigte als Überraschung (auch für die Organisatoren) *Das Affenlied* an, gesungen von seiner Lebensgefährtin Ingrid Schmithüsen. Ligeti war so überwältigt, dass er sich mit einer kleinen Klavierimprovisation im Schubertstil bedankte. Abends ging man dann ins Blockhaus, einem Steakhaus in unmittelbarer Nähe zur Hochschule. Wir saßen alle an einem langen Tisch und ich machte neben Reinhard Flender und der ersten Frau von Krzysztof Meyer, einer Mathematikerin, die mit Richter liiert war, auch die Bekanntschaft mit Lukas, dem Sohn von György und Vera Ligeti, mit dem ich auch heute noch Kontakt halte. Ich nahm einen etwas unglücklichen Einstieg in unsere Konversation, als ich ihn fragte, ob er Ligetis Sohn sei, worauf er antwortete: „Nein, ich bin auch Ligeti“. Recht hatte er, und wie es ist, gleichzeitig Ligeti und Sohn zu sein, erfährt man in diesem Artikel aus der New York Times: <https://www.nytimes.com/2009/04/26/arts/music/26schw.html>.

Kalifornien

1990 sollte für mich ein Jahr voller neuer Erlebnisse werden. Ich hatte das DAAD-Stipendium für ein Studium in den USA erhalten und wurde auch an beiden amerikanischen Unis

4 Peter Petersen (Hrsg.): *Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988: "Bilder einer Musik" vom 12. bis 14. November 1988*, Laaber-Verlag, Laaber 1991

zugelassen, wohl nicht zuletzt dank eines Empfehlungsschreibens, das ich von Ligeti bekommen hatte. Jahre später durfte ich in Berkeley Einblick in meine Akte nehmen und das Gutachten lesen. Es bestand aus zwei handgeschriebenen Zeilen: „Georg Hajdu was never my student. I recommend him for studies at your university“. Zum Glück hatte ich nie behauptet, bei Ligeti studiert zu haben, obgleich er natürlich einen großen Einfluss hatte und mir mehr gegeben hatte als manch einer meiner „offiziellen“ Lehrer.

Im selben Jahr gewann ich den ersten Preis des von IBM gesponserten Kompositionswettbewerbs des Ensemble Modern und nahm zusammen mit Manfred Stahnke, Heiner Goebbels, Tod Machover und Jonathan Harvey Ende Juni an einem einwöchigen Workshop teil, bei dem mein Stück *Klangmoraste* gespielt wurde. Den Titel hatte ich unbewusst von Ligeti übernommen, der in einem CD-Booklet von „morastigen“ Klängen sprach. Allerdings stellte ich diesen Zusammenhang erst Jahre später fest. Im August 1990 begann ich mein Studium in Berkeley. David Wessel und auch mein Lehrer und Freund, der jüdisch-argentinische Kompositionsprofessor Jorge Liderman, der sich nach jahrelangem Kampf mit Depression 2008 das Leben nahm, waren sehr neugierig auf meine Erfahrungen mit Ligeti. Die anderen, die immer in den USA geblieben waren, eher nicht. Auch mit Chowning hatte ich weiter Kontakt, da ich durch das Stanford-Berkeley Austauschprogramm Fächer am CCRMA belegen konnte. Ich wählte das zweite Semester von Chownings Kurs in Common Lisp Music. Chowning war völlig fassungslos darüber, dass es mein primäres Ansinnen war, ihn als Lehrer zu erleben. In David Wessel hatte ich einen glänzenden Mentor gefunden, dessen schier unendliches Wissen die perfekte Ergänzung zu dem war, was ich bei Klarenz Barlow gelernt hatte. Da beide auch befreundet waren, streiften unsere Gespräche auch schon mal die schlüpfrige Seite von Barlows Aufenthalt am IRCAM in den 80er Jahren. Das CNMAT, in dem sich auch Benedict Mason Anfang 1991 zu Wessels Leidwesen für ein paar Wochen niedergelassen hatte, war in einer spanischen Villa untergebracht, die viel kleiner war, als ich es mir vorgestellt hatte. Dennoch war sie ein neuer Dreh- und Angelpunkt der Computermusikelite. Ich kann kaum einen Namen einer maßgeblichen Person nennen, die sie nicht einmal in den fünf Jahren meines Aufenthaltes in Kalifornien besucht hat, so wie etwa Lev Termen, der 96-jährig mit seiner Schwiegertochter vorbeikam und durch seine immer noch vorhandene intellektuelle Schärfe beeindruckte.

Es muss im Herbst 1992 gewesen sein, als mich Chowning anrief und mir mitteilte, dass Ligeti zusammen mit Volker Banfield nach Kalifornien käme und ob wir nicht an der UC Berkeley etwas für ihn organisieren wollten. Ich kontaktierte Jorge Liderman, der einen Deal mit Cal Performances einfädelt, die wiederum sofort bereit waren, das Konzerthonorar für Banfield zu übernehmen. Die Ereignisse rund um Ligeti spielten sich etwa eine Woche lang zwischen Palo Alto und Berkeley ab. Er kam mit einer riesigen Entourage auch ans CNMAT, wo wir Demonstrationen unserer Technologien für ihn vorbereitet hatten. Ich zeigte ihm ein Max-Patch, das ich unter Nutzung eines Neuronalen Netzwerks programmiert hatte. Es basierte auf David Hurons Theorie des musikalischen Texturraums und setzte das Einspielen einer Melodie voraus, die vom Netzwerk in eine Textur transformiert wurde. Die Benutzeroberfläche bestand aus einem Quadrat, das in seinen Eckpunkten durch die Texturen Homophonie, Monodie, Polyphonie und Heterophonie definiert war. Mit der Maus lassen sich Bewegungen innerhalb dieses Quadrats vollführen, die dann als entsprechende Änderungen der Textur erkennbar werden. Ligeti machte auch an meiner Station halt und ich reichte ihm die Maus des Macintosh Computers, auf dem meine Demo lief. Er guckte mich fassungslos an und fragte mich, was das Ding sei. Erst seit diesem Moment ahnte ich, was für ein Computer-Illiterat er war und dass sein Traum eines Computermusikzentrums in Hamburg (von dem ich aber erst später erfuhr, siehe unten) nicht unbedingt seine persönliche Affinität zu diesen Geräten ausdrückte.

The image displays a page of a musical score for the piece 'Klangmoraste' by György Ligeti. The score is arranged for a 17-voice ensemble. The instruments listed on the left are: Piccolo fl., Große Fl., Oboe, E. Horn, Es-Klar., Sopran-Klar. in B, Fagott, Kontrafag., Trompete in B, Posaune, HBT, Klavier, VI, VII, Vla, and Vcl. The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and articulations. The page number '279' is at the top, and '- 11 -' is centered below it. The score begins with a measure number '76' and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p', 'f', and 'mf'.

Abbildung 7. Ausschnitt aus *Klangmoraste*, einer Komposition für Ensemble, die auch in einer 17-tönigen Variante gespielt werden kann.

Bei dem Konzert in der Hertz Hall spielte Volker Banfield einige von Ligetis Klavieretüden aus den ersten beiden Bänden. Er hatte Banfield ausdrücklich vorgeschlagen, da dieser durch einen Autounfall erhebliche Verletzungen erlitten hatte und eine Aufmunterung brauchte. Ligeti bevorzugte zu diesem Zeitpunkt aber bereits Pierre-Laurent Aimard, was Banfield äußerst betrubte. Wenige Tage später gab es an der Stanford University zu Ehren Ligetis eine Party, zu der ich auch eingeladen war. Ich fuhr mit meiner Freundin Jennifer, Jorge Liderman und David

Blumberg, einem befreundeten Germanisten, der seine Dissertation über Hölderlinvertonungen schrieb, hin. Es wurde im CCRMA Ballroom in The Knoll gefeiert. Während ich mich mit Jorge unterhielt, sah ich, wie Ligeti auf meine Freundin zuing und sie in ein Gespräch verwickelte. Es freute mich, dass wir an derselben Frau Gefallen hatten!

Michael McNabb hat 1994 im Computer Music Journal einen Bericht über Ligetis Besuch in Stanford und Berkeley veröffentlicht, der hier nachzulesen ist:

<https://web.archive.org/web/20151108152224/https://www.mcnabb.com/music/pubs/ligeti.html>

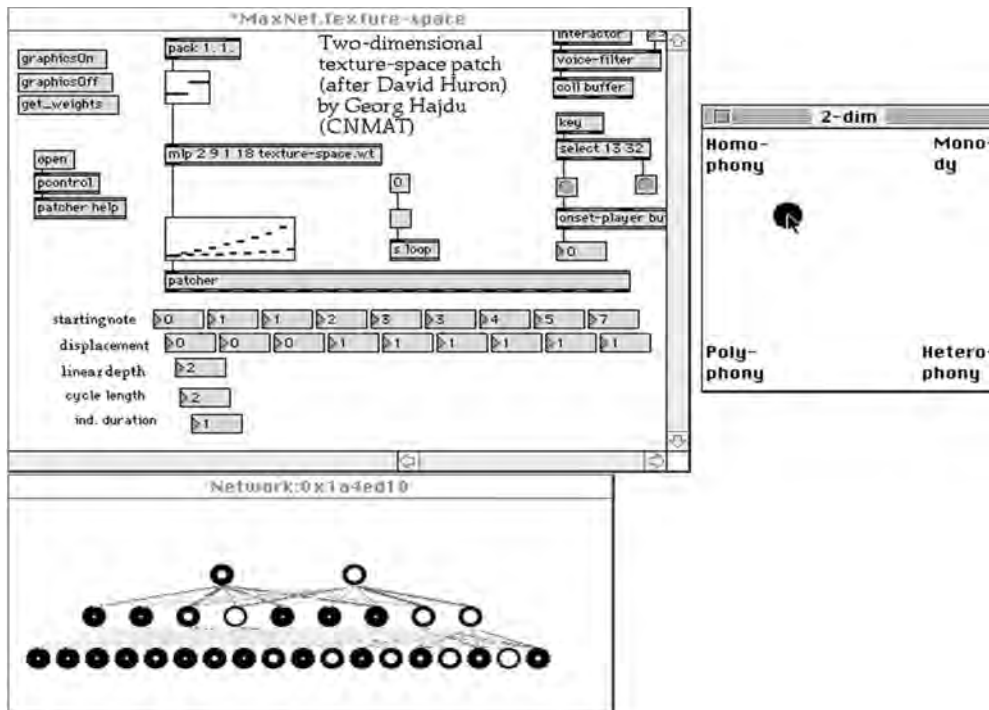


Abbildung 8. Benutzeroberfläche des Max-Patches, das ich Ligeti 1993 am CNMAT zeigte.

Nach dem ich 1994 mit dem ersten Akt meiner Oper *Der Sprung* promoviert hatte, kehrte ich im darauffolgenden Jahr mit der besagten Partnerin (die ich mittlerweile geheiratet hatte) nach Deutschland zurück. Nach fünfjähriger Abwesenheit galt es, wieder an alte Kontakte anzuknüpfen. Den ersten Monat verbrachte ich in Köln und besuchte auch ein Konzert mit Pierre-Laurent Aimard an der Musikhochschule. Dort traf ich Ligeti, der eine Reihe über mir saß und sich angeregt auf Französisch mit einer bildhübschen vietnamesischen Musikwissenschaftlerin unterhielt. Er zeigte zu mir runter und sagte: „Son nom est aussi Georges“. Ich fühlte mich geschmeichelt. Wir tauschten noch ein paar Worte aus. Das war auch das letzte Mal, dass ich ihn persönlich sah. Mein Weg führte mich 1996 nach Münster, wo ich an einer Abteilung der Musikhochschule Detmold Musiktheorie und Gehörbildung unterrichten und 1999 meine Oper uraufführen würde.

Finale

Manfred, mit dem ich mittlerweile regelmäßigen Kontakt hielt, rief mich an, es muss 2001 gewesen sein, und sagte, dass es Ligeti, der noch in Hamburg lebte, nicht gut ginge und ob ich ihn nicht einmal anrufen wolle. Das tat ich dann auch. Wegen eines Wackelkontakts brach unser Gespräch leider jedoch mehrfach ab, was unbeabsichtigt zu Irritationen führte. Vielleicht war es auch metaphorisch für ein Verhältnis, das sich durch unterschiedliche Faktoren nicht so

entwickeln konnte, wie ich es mir gewünscht hätte. Ligeti, der mit Nobelpreisträgern verkehrte und auf eine exzeptionelle Karriere als Komponist zurückblickte, brauchte Menschen auf gleicher Augenhöhe mit ihm; Menschen, die entweder reife Musiker:innen waren oder die seinen Hunger nach Erkenntnis stillen konnten. Ich empfand mich damals als weder das eine noch das andere.

Aber es gibt noch einen weiteren Aspekt, der mich von Ligeti trennte, nämlich der - durch das Internet vernetzte - **Computer**, die Büchse der Pandora, die all das, wofür Ligetis Generation stand und was er in dem an junge Komponisten gerichteten Schlusswort in seinem Aufsatz *Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik* bekräftigt, in Frage stellt:

„Versuchen Sie, die bestmögliche Ausbildung in traditionellen Fächern wie Harmonielehre und Kontrapunkt zu erhalten, denn sie sind die Grundlage des kompositorischen Handwerks.“⁵

Doch Ligeti wäre nicht Ligeti, wenn er dieses Dilemma nicht auch reflektiert hätte, denn an anderer Stelle, im Aufsatz von 1991 mit dem Titel *Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen*, schreibt er: „Sobald echte Künstlerpersönlichkeiten die notwendige Technik beherrschen werden, wird auch eine gültige 'artifizielle Kunst' entstehen – ob dann die Computermusik oder 'artifizielle Musik' noch etwas gemeinsam mit den nach bisherigen kompositorischen Normen gültigen Gebilden haben wird, bleibe dahingestellt.“⁶

Kaum jemand hat diesen Paradigmenwechsel literarisch besser eingefangen als der amerikanische Literaturprofessor und Romancier Richard Powers. In seinem Roman *Orfeo*⁷ zeichnet er das Leben des fiktiven Peter Els, der nach einem Karrierewechsel vom Chemiker zum Komponisten (sic!) am Ende seiner Karriere beginnt, mit Bakterien zu experimentieren, denen er seine in DNA übersetzten Partituren einschleust. Die Bakterien als Kopiermaschinen stehen dabei paradigmatisch für den künstlerischen Prozess im post-digitalen Zeitalter, der auf Sharing, Copy-and-Pasting und Auflösung der individuellen Autorenschaft beruht. Ist es Ironie des Schicksals, dass genau das Medium, für das sich Ligeti Anfang der 70er Jahre so eingesetzt hatte, letztlich das tradierte Selbstverständnis eines Komponisten auf den Kopf stellt, dieses sogar auflöst? Spürte ich dies intuitiv, als ich Ligetis großzügiges Angebot, bei de la Motte historische Musiktheorie zu studieren und anschließend sein Student zu werden, ausschlug? Oder war es doch nur die Angst, mich selbst in meinem großen Vorbild zu verlieren (entweder durch Symbiose oder Rebellion) und künstlerisch nicht zu reifen? Im Rückblick hatte meine Affinität zu Ligeti also viel mit Selbstsuche zu tun. Er schien mir wie ein Spiegel dessen, was ich selbst auch gerne werden wollte: Ein großartiger Komponist, ein Entertainer, der vor einem Publikum in zahlreichen Sprachen über seine Musik sprechen konnte, und eine Respektsperson, die eine Reihe illustrier Schüler:innen hervorgebracht hatte. Dass er wie ich ungarisch-jüdischer Abstammung war, sich mit den Naturwissenschaften beschäftigt und kurzzeitig sogar Mathematik studiert hatte, trug natürlich zu dieser Identifizierung bei, wie auch die Tatsache, dass er wie meine Familie 1956 aus Ungarn in den Westen geflüchtet war.

Wir haben eine gemeinsame Grunderfahrung: Assimilierte ungarische Juden, zweifach verfolgt, erst durch die Nazis und Pfeilkreuzler, die uns unserer Freunde, Familienmitglieder und unseres Vermögens beraubt hatten und dann, nach 1945, durch die ungarischen Kommunisten, die uns als systemfeindliche Bourgeois auf ihre schwarzen Listen setzten. Dann kam der Westen, der uns als einziger Ausweg schien, dem wir aber, ob seiner Doppelmoral und Kurzsichtigkeit,

5 György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, (Hrsg.) Monika Lichtenfeld, Band 2, Schott, Mainz 2007, 50

6 György Ligeti: *Schriften*, a.a.O., 132

7 Richard Powers: *Orfeo*, W. W. Norton & Company, New York 2014

skeptisch gegenüberstanden. In einem Gespräch mit Vera Ligeti im August 2022 kam ich auf jüdische Identität zu sprechen und darauf, dass sich unsere Familien von den jüdischen Gemeinden ferngehalten hatten. Zu groß war die Angst, die auf eine Vernichtungserfahrung zurückging, um aktiv auf das Judentum zuzugehen. Spiritualität haben wir durch intellektuelle Rigorosität und Künstlertum ersetzt. Dennoch stellt sich aber gerade für die zweite Generation der Holocaustüberlebenden, die die Verfolgung selbst nicht miterlebt und sie nur durch Eltern und Umgebung vermittelt bekommen haben, die Frage, wer wir eigentlich sind und wo wir hingehören. Ich habe dazu in meinem Artikel „Composition as Construction of Cultural Identity“ (<http://georghajdu.de/wp-content/uploads/CompositionAsConstructionOfCulturalIdentity.pdf>) ein paar persönliche Ideen formuliert und bin dabei auch auf Ligeti eingegangen.

Hamburg – der Weg zum LIGETI-Zentrum

Nicht erst seit meinem ersten Besuch bei Ligeti im Jahr 1984 hatte ich den Wunsch verspürt, Wissenschaft und Komposition miteinander zu verbinden. Meine Begegnungen mit Barlow sowie noch recht lückenhafte Kenntnisse des Werks von Iannis Xenakis und der Arbeit am von Pierre Boulez gegründeten IRCAM zeigten mir auf, dass es einen Weg gibt, den andere vor mir schon eingeschlagen hatten. Als ich 2002 als Professor für Multimediale Komposition an die Hochschule für Musik und Theater berufen wurde, war Ligeti schon aus Hamburg fortgezogen und sein Vermächtnis wurde von Manfred Stahnke und anderen gepflegt. Peter Michael Hamel, bis 2012 C4-Professor für Komposition, verstand sich als Nachfolger und machte sich auch einige seiner Anliegen zu eigen. Im April 2002, als ich ein fensterloses Zimmerchen im ELA-Trakt der HfMT fand, um meinen Tätigkeiten nachzugehen, kam Hamel eines morgens vorbei und erzählte mir von dem „Schandfleck“ der Hochschule, die zwei der Wünsche, die Ligeti bei seinen Berufungsverhandlungen formuliert hatte, nicht erfüllt habe: Erstens nach einem Ensemble für Zeitgenössische Musik unter der Leitung des Ligeti-Freundes Friedrich Cerha und zweitens nach der Gründung eines Computermusikzentrums, dessen Planung John Chowning, John Grey und James (Andy) Moorer im Anschluss an Ligetis Berufung sehr weit trieben, bevor es dann endgültig gecancelt wurde. Es galt also, das begangene Unrecht zu tilgen. Obgleich es nicht so war, als hätte es keine Computermusikaktivitäten an der HfMT gegeben - Manfred Stahnke, Kiyoshi Furukawa und andere betrieben schließlich eine Zeitlang recht erfolgreich das Institut für Mikrotonale, Elektronische und Computermusik (IMEC) - fehlte es nach der Berufung von Furukawa an die *Tokyo National University of Fine Arts and Music* an jemandem, der Computer programmieren konnte und nicht nur als Anwender tätig war. Ich füllte die Lücke und gründete 2004 den ersten deutschen Masterstudiengang für Multimediale Komposition, aus dem einige sehr erfolgreiche Absolventen hervorgegangen sind, sowie 2010 das Zentrum für Mikrotonale Musik und Multimedia (ZM4), das sich u.a. für die Förderung von Musik in der Bohlen-Pierce-Stimmung einsetzt. Zusammen mit meiner Kollegin, der Musikwissenschaftlerin Beatrix Borchard, konnte ich außerdem meine Vision eines Promotionsstudiengangs in Künstlerischer Forschung realisieren; übrigens der erste seiner Art an einer deutschen Musik- und Theaterhochschule. Die Geschichte des IMEC sowie des ZM4 kann man in dem Band *13 Jahre Masterstudiengang Multimediale Komposition*⁸ nachlesen, den ich 2017 herausgab und der unter diesem Link einsehbar ist: <https://tinyurl.com/3b7w2zyt>

Mit John Chowning hielt ich übrigens weiter Kontakt und traf ihn bei der Trauerfeier zu Ehren David Wessels, der am 13. Oktober 2014 an einem massiven Herzinfarkt plötzlich verstorben war. Er äußerte den Wunsch, noch einmal nach Hamburg zu kommen. Also lud ich ihn als

8 Georg Hajdu (Hrsg.): *13 Jahre Masterstudiengang Multimediale Komposition*, HfMT (ZM4), Hamburg 2017

Keynote Speaker zur Sound and Music Computing Konferenz ein, die wir im Spätsommer 2016 veranstalteten. Gleichzeitig nahmen wir die Gelegenheit wahr, ihm die Ehrendoktorwürde der HfMT für seine Arbeit allgemein und für seine damaligen Hamburger Bemühungen zu verleihen. Seine Keynote hatte den Titel *The Early Years of Computer Music and Ligeti's Dream — Stanford, Paris, CCRMA, Hamburg*, in der er auch auf die Details der Planungen zum Hamburger Computermusikzentrums einging.

Im Anschluss an die Konferenz bot er mir an, ein Unterstützungsschreiben zu verfassen, sollte sich die Notwendigkeit ergeben. Ich nahm sein Angebot schließlich an, als es um die Beantragung des LIGETI-Zentrums ging.

Stanford University ~ Department of Music ~ Stanford CA 94305-8180 ~ 650.723.4971 ~ FAX: 650.723.8468



JOHN M. CHOWNING
OSGOOD HOOKER PROFESSOR IN FINE ARTS EMERITUS
CENTER FOR COMPUTER RESEARCH IN MUSIC AND ACOUSTICS

DEPARTMENT OF MUSIC

June 21, 2021

STATEMENT OF SUPPORT

In the late 1970s, György Ligeti asked James (Andy) Moorer and me to join him in his effort to build an interdisciplinary research center at the Hochschule für Musik supported by the Computer Science Department at the University of Hamburg. Much has changed, of course, in the subsequent decades, with powerful, inexpensive computer systems and, every bit as important, the education of composers/scientists. Therefore, I very much welcome Prof. Georg Hajdu's initiative to establish the Ligeti Center at the Hamburg University of Music and Drama. With his model background in music, science, and technology, Hajdu seems to be the ideal person to start and successfully realize such an undertaking in the name of this outstanding composer and friend whose artistic contributions epitomize the notion of research in and for art.

We at Stanford University wish him good fortune in this endeavor. We pledge to offer our expertise and experience in supporting this project, which will be a boon to the HfMT, the city of Hamburg, and the German cultural landscape.

John M. Chowning
 jc@cerma.stanford.edu

Center for Computer Research in Music and Acoustics



Da bestimmte Bereiche an der HfMT chronisch unterfinanziert sind, bemühe ich mich auch immer wieder um Drittmittel. 2007 waren wir Teil eines mehrjährigen europäischen Culture 2007-Projekts zu vernetzter und telematischer Musik und konnten 2017 Gelder in beträchtlicher Höhe für das Projekt Stage_2.0 im Rahmen der Bund-Länder Initiative Innovative Hochschule einwerben. Da es uns nicht gelang, unsere Aktivitäten zu verstetigen, mussten wir unser Glück bei der Innovativen Hochschule ein zweites Mal versuchen und beantragten erfolgreich zusammen mit der Hochschule für Angewandte Wissenschaften, der Technischen Universität und dem Universitätsklinikum, ein im Stadtteil Harburg zu gründendes Zentrum für Forschung, Transfer und Weiterbildung.

Auf der Suche nach einem geeigneten Namen, der sich auch als Akronym eignet, kamen wir dann auf Ligeti, der 2023, im Jahr der Zentrumsgründung, 100 Jahre alt geworden wäre und vor 50 Jahren die Einrichtung eines Zentrums für Computermusik in Hamburg bei seinen Berufungsverhandlungen zur Bedingung gemacht hatte. Das Akronym steht für Laboratorien für Innovation und Gesellschaftliche Entwicklung durch den Transfer von Ideen.

In seinen *Rhapsodischen Gedanken* spricht Ligeti auch über die Nische der „ernsten“ (man möge hinzufügen zeitgenössischen oder experimentellen) Musik und damit auch der multimedialen Komposition. Er vergleicht diese mit einer Seifenblase, unendlich dünn, aber auch unendlich ausgedehnt. Um im Bild zu bleiben, braucht diese Seifenblase im 21. Jahrhundert neben den Humanwissenschaften die Nähe zu der Kognitionsforschung und den digitalen Technologien, um sich gesellschaftlich zu legitimieren und nicht von Förderung abgeschnitten zu werden und somit zu platzen.

In der Hochschulzeitung der HfMT Hamburg ZWOELF haben Christine Preuschl, Koordinatorin des LIGETI-Zentrums, und ich einen Text verfasst, den ich an dieser Stelle, gekürzt, einfügen möchte, um so die Arbeit des Zentrums zu detaillieren:

Das LIGETI-Zentrum

Ein neuer Ort für Künste, Wissenschaft und Technologie

Am 5. Mai 2022 erreichte die HfMT die gute Nachricht, dass ihr Antrag zur Gründung eines LIGETI-Zentrums bei der zweiten Runde der Bund-Länder-Initiative Innovative Hochschule erfolgreich war. Nicht nur, dass wir hiermit zum erlauchten Kreis derjenigen Hochschulen gehören, die nun ein zweites Mal gefördert werden, sondern wir können im Verbund mit der HAW, der TUHH und dem UKE so auch den langgehegten Wunsch eines unserer bekanntesten ehemaligen Professoren, des Komponisten György Ligeti (1923-2006), endlich realisieren. Wie der Zufall so spielt, wird das LIGETI-Zentrum zu seinem 100. Geburtstag im Jahr 2023 seine Arbeit aufnehmen, und auch Berufungsverhandlungen, die Ligeti 1973 mit der HfMT geführt hat und im Rahmen derer ihm die Gründung eines Zentrums in Aussicht gestellt wurde, jähren sich zum 50. Mal. Die Sterne stehen also gut, nur leben wir damals wie heute in einer turbulenten Zeit. Wir vermuten analoge Gründe, die zur Aufgabe der damaligen Pläne geführt haben: Bereits Anfang der 1970er Jahre wollte György Ligeti, der von Chownings Forschungsarbeit sehr beeindruckt war, sich mit ihm zusammenschließen, um in Hamburg ein großes Forschungszentrum für Computermusik zu gründen. Dieses Zentrum hätte noch vor dem IRCAM entstehen können, jedoch beendete ein politischer Wechsel abrupt das bereits sehr weit fortgeschrittene Projekt. Dies wurde wohl zu einem überwiegenden Teil durch die Ölkrise im Jahr 1973 verursacht, die die Politik in Deutschland dazu zwang, wichtige kulturelle und wissenschaftliche Projekte auf Eis zu legen oder ganz fallen zu lassen. Doch ist es uns diesmal, quasi im zweiten Anlauf, mit einem zeitgemäßen Konzept gelungen, dieses Manko zu

überwinden. Wesentlich für Ligeti war die Idee der Transdisziplinarität, das Vernetzen der Fachrichtungen über die Grenzen von Musik, bildender Kunst, Geistes- und Naturwissenschaften, Medizin und Technologie im gesellschaftlichen Kontext. Im Rahmen der Förderung als Innovative Hochschule werden im LIGETI-Zentrum für die Dauer von fünf Jahren von 2023 bis 2027 zwölf hochschulübergreifende Teilprojekte gefördert, die zwei Cluster bilden: das Cluster für Musik und Gesundheit sowie das Cluster für den Ideen-, Wissens- und Technologietransfer. Gerade vor dem Hintergrund der Covid-19-Pandemie erscheint das Arbeitsfeld des ersten Clusters von besonderer gesellschaftlicher Relevanz und auch wir möchten unseren Beitrag leisten, um mit der gesundheitsfördernden Wirkung von Musik und Klang den Herausforderungen der Zeit etwas entgegenzusetzen. Das zweite Cluster für Ideen-, Wissens- und Technologietransfer vereint diverse Labore, in denen in Arbeitsgruppen hochschulübergreifend und transdisziplinär zusammengearbeitet wird. Mit dem Artistic Research Lab, dem XR Lab, dem Innovationslabor, dem Haptic Lab und dem Sustainable Theater Lab werden vielfältige thematische Schwerpunkte gesetzt. Als zentrales Kernelement des LIGETI-Zentrums soll ein flexibel nutzbares Produktionsstudio, das Production Lab, eingerichtet werden, innerhalb dessen Angehörige beider Cluster sowie Gastkünstler:innen und -wissenschaftler:innen mit Zukunftstechnologien experimentieren und mit der Öffentlichkeit in den Dialog treten.

So nahm eine Hamburger Begegnung im Jahr 1984 oder eine, die in den grauen Nachkriegsjahren in Ungarn stattfand, eine vielleicht (nicht ganz) überraschende Wendung: So wenig man dazu geboren wird, transdisziplinäre Zentren zu gründen, so sehr wirkten die unterschiedlichen, aber stets in dieselbe Richtung weisenden Einflüsse, denen ich in den letzten 40 Jahren ausgesetzt war, wie ein Verstärker, der diesen Schritt am Ende geradezu nahe legte; letztlich mit dem Ziel, dem Leben, Werk und der Vision einer außergewöhnlichen Person zu huldigen: György Ligeti.⁹

9 Zum Thema "Ligeti-Institut":

Hajo Hinrichs (Hrsg.): *Daten, Fakten, Möglichkeiten, Probleme, vorgelegt von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Hamburg aus Anlaß der Eröffnung des ersten Bauabschnitts der neuen Hochschule am 22. November 1973*, Veröff. der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Hamburg, Hamburg 1973 (mit Beiträgen von Hajo Hinrichs, Karl Grebe, György Ligeti etc.)

Siehe dazu auch das Interview mit Werner Krützfeldt, Komponist elektronischer Musik und Professor für Musiktheorie an der HfMT, der den Ruf Ligetis nach Hamburg wesentlich initiiert hatte: György Ligeti über Möglichkeiten und Chancen der Computermusik. Gespräch mit Werner Krützfeldt am 15. August 1986 in Hamburg, in: *Schnittpunkte, Signale, Perspektiven*. Festschrift zur Eröffnung des Neubaus der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg, November 1986, 60-61

Siehe auch zum Thema Ligeti und Computermusik die 2022 veröffentlichten Briefauszüge Ligetis an die Bühnenbildnerin (z.B. für *Le Grand Macabre* Ligetis) und Malerin Aliutè Mečys, verfasst in Stanford 1972, wo auch seine Pläne für Hamburg erwähnt werden, in:

Wolfgang Marx (Hrsg.): *"I Don't Belong Anywhere". György Ligeti at 100*, Brepols, Turnhout 2022 darin: Vita Gruodytė: Letters from Stanford: György Ligeti to Aliutė Mečys, 222