

JENSEITS DES HORIZONTS

LUKAS LIGETI IM GESPRÄCH

mit Christoph Wagner



Lukas Ligeti, geboren 1965 als Sohn von György Ligeti, ist selbst Komponist und Schlagzeuger. Die stilistische Spannweite seiner Projekte reicht von Fusionen mit afrikanischer Musik über Kammermusik, freiem Jazz bis hin zu Heavy Metal-Einflüssen, wobei er sich durchgehend von einer experimentellen Herangehensweise leiten lässt. Ligeti unterrichtet im Großraum von Los Angeles an der University of California, Irvine, in einem Doktoranden-Programm, das Komposition, Improvisation und Technologie verbindet. Christoph Wagner hat sich mit ihm über seinen musikalischen Werdegang, seine Faszination für afrikanische Musik und die Beziehung zu seinem Vater unterhalten.

■ *Ihr Vater war nicht nur in der Geschichte der klassischen Musik äußerst bewandert, sondern auch ein profunder Jazzkenner. Lief daheim auf dem Plattenspieler Jazz?*

Lukas Ligeti: Als ich Kind war, lebten wir in einer recht kleinen Wohnung nahe der Wiener Innenstadt, die zu klein war, als dass mein Vater dort hätte arbeiten können. Er hatte eine zweite Wohnung im gleichen Haus, quasi als Arbeitszimmer. Meine Mutter war als Psychoanalytikerin tätig und hatte dafür im selben Haus ebenfalls eine Wohnung für ihre Praxis gemietet. Wir pendelten also zwischen den drei kleinen Wohnungen. Mein Vater hat sich zum Arbeiten in seine Arbeitswohnung zurückgezogen, wo er auch sehr viel Musik hörte. Dort war er von früh bis spät. Ich habe ihn oft besucht und wir haben – als ich noch klein war – auch viel Musik zusammen gehört. Als ich 15 war, sind wir in ein größeres Haus an den Stadtrand von Wien gezogen, wo mein Vater ein Arbeitszimmer hatte. Es war also nicht mehr so getrennt. Damals hatte mein Vater die Professur in Hamburg und war deshalb oft nicht da. Es war also keine Umgebung, wo dauernd Musik lief.

■ *Was für ein Mensch war Ihr Vater?*

Mein Vater war sehr neugierig, dauernd auf der Suche nach Neuem. Er beschäftigte sich ständig mit neuen Stilen von Musik, hat laufend neue Interessen entwickelt. Dabei hat er auch den Jazz entdeckt, der ihn sehr interessierte: weniger Freejazz und freie Improvisation, eher Jazz mit Improvisationen in vorgegebenen Strukturen. Was ihn beeindruckt hat, war – wie er

«Als kleines Kind bin ich im Wohnzimmer im Kreis herumgelaufen und habe gerufen: Ich bin eine Schallplatte!» | Lukas Ligeti

sagte – die «Eleganz des Jazz». Er meinte damit die spontane Kontrolle über die Ökonomie der Töne, was ihn in Richtung des Cool Jazz führte: Miles Davis seit Anfang der 1960er Jahre war einer seiner Favoriten, auch der Pianist Bill Evans, dann Thelonious Monk. Auch frühen Jazz mochte er gerne. Rockjazz nur bis zu den Anfängen von Weather Report bzw. das frühe Mahavishnu Orchestra. Er hat mir einmal zehn Musikkassetten mit der ganzen Jazzgeschichte überspielt. Auch manche Rockmusik mochte er gern.

■ *Hat Sie Ihr Vater in Ihrem musikalischen Werdegang beeinflusst?*

Ich bin musikalisch ein Spätzünder. Als Kind habe ich ein bisschen Klavier gespielt, wollte aber nicht üben und habe es dann wieder aufgegeben. Erst mit 18 Jahren – also um 1983 herum – habe ich angefangen, mich intensiver mit Musik zu befassen. Damals tauschte ich mit meinem Vater häufig Kassetten aus, so nach dem Motto: «Hör dir das mal an!»

■ *Hat Sie als Jugendlicher die aktuelle populäre Musik interessiert?*

Ganz klar. Aber mir gefielen auch andere Musikstile. Während des Hausaufgabenmachens habe ich immer Radio gehört: Neue Deutsche Welle – Fehlfarben, DAF! Doch irgendwie hat sich das nie zu einer richtigen musikalischen Heimat gefügt. Ich hörte auch viel Jazz, Freejazz, dazu Punk und Speed Metal. Und die klassische Musik war mir sowieso durch mein Elternhaus geläufig. Mein Vater hat sich alles mit großer Aufmerksamkeit angehört. Er war immer eher ein guter Freund als ein traditioneller Vater. Er hat nie versucht, mich zu erziehen. Wir sind auf lange Spaziergänge gegangen

und haben über Musik und vieles andere geredet. Das hat mich geprägt, was aber nicht bedeutet, dass ich bei meinem Vater Unterricht genommen hätte.

■ *Wie wurden Sie professioneller Musiker?*

In der Schule war ich in Mathematik und Physik sehr gut, auch Architektur hat mich interessiert, aber irgendwie hatte ich immer einen Soundtrack im Kopf und habe dann gedacht: «Vielleicht sollte ich doch Komposition studieren?» Um zum Studium zugelassen zu werden, musste ich ein Instrument spielen. Ich dachte an Schlagzeug, weil ich das für ein leichtes Instrument hielt, was natürlich Blödsinn war. Das wusste ich allerdings damals noch nicht und habe dann mit Schlagzeug angefangen. Mein Vater fand das eine gute Idee. Er hat ja selber Pauke gespielt. Ich nahm dann Unterricht in klassischem Schlagzeug, was mir auch Spaß gemacht hat, doch merkte ich bald, dass die Rolle des Orchesterschlagzeugers nicht meine Sache war. Ich wollte auch keine Zeit und Mühe für zeitgenössische Schlagzeugmusik aufwenden (etwa die von Hans Werner Henze), weil sie mir eigentlich nicht gefiel. Ich bin dann mit 21 Jahren vom klassischen Schlagzeug zum Jazz-Schlagzeug geflüchtet. Ich habe Jazz-Schlagzeugunterricht genommen und gleichzeitig Komposition studiert. Mein Vater hat mich bei allem immer unterstützt.

■ *Weckte die Beschäftigung mit dem Schlagzeug Ihr Interesse an Musik des afrikanischen Kontinents?*

Höchstens indirekt! Mein Vater hatte den Komponisten Roberto Sierra aus Puerto Rico als Studenten in Hamburg, der ihm Salsa nahebrachte. Er hat sich dann sehr mit puerto-ricanischer und



© Noel Vollmer | velAfrica

Gehen mit der musikalischen Tradition aus Burkina Faso auf neuartige Weise um | die experimentierfreudige Popmusik-Gruppe «Burkina Electric» (mit Lukas Ligeti)

kubanischer Musik befasst, woraus Mitte der 1980er Jahre sein Interesse an afrikanischer Musik entsprang. Er hörte viele Kassetten mit afrikanischer Musik, die ich ebenfalls sehr spannend fand. Das war ein wichtiger Einfluss. Ein noch stärkerer Impuls war allerdings ein Vortrag von Gerhard Kubik, einem wichtigen Musikethnologen für afrikanische Musik, den dieser an der Universität in Wien hielt und der mich total elektrisiert hat. Das war der Funke, der mein Interesse an afrikanischer Musik entfachte. Das traf sich mit meiner Faszination für Minimal Music, wobei ja Steve Reich sehr von afrikanischer Musik beeinflusst war. Da ich kompositionell Neues und Unbekanntes machen wollte, bot es sich an, aus der afrikanischen Musik neue Ideen für meine Kompositionen zu entwickeln. Ich habe das Marimba-Quartett *Pattern Transformation* geschrieben, das in diese Richtung zielte, und bin 1994 erstmals nach Afrika an die Elfenbeinküste gereist, um mit Musikern vor Ort zu spielen, was wiederum eine prägende Erfahrung für meine kompositorische Arbeit war.

■ *In puncto Afrika haben sich also Ihre Interessen mit denen Ihres Vaters getroffen ...*

Getroffen und getrennt, denn was meinen Vater an afrikanischer Musik interessierte, war die Polyphonie. Das hat mich auch fasziniert, aber eben auch andere Aspekte wie die afrikanische Popmusik,

in der sich Spuren dieser Polyphonie beispielsweise im Spiel der Gitarren erhalten haben. Damit konnte mein Vater weniger anfangen. Dann wurde mein Vater krank, was seinen Enthusiasmus und seine Offenheit stark vermindert hat. In den letzten zehn Jahren seines Lebens wurde er verschlossener. Das hat sich ausgewirkt auf die Reaktionen auf meine Musik. Manches hat er enthusiastisch aufgenommen, anderes hat er kaum registriert. Die letzten fünf Jahre seines Lebens konnte er nicht mehr komponieren, weil er keinen Bleistift mehr halten konnte. Das war sehr traurig und schwierig. Und dann hat er kaum noch gesprochen. Er war geistig weiterhin voll präsent, aber nicht mehr fähig Worte zu artikulieren, was extrem tragisch war.

■ *Die afrikanische Musik wirkte prägend auf Ihr Schaffen...*

Ich war 1994 das erste Mal in Afrika (in Côte d'Ivoire im Auftrag des Goethe-Instituts) und fahre seither regelmäßig mehrere Male im Jahr dorthin. Ich habe seit etwa sieben Jahren einen Zweitwohnsitz in Johannesburg, wo ich mich sehr oft aufhalte. Meine Lebensgefährtin ist von dort, was die Verbindung zu Afrika noch verstärkt hat. Ich sauge Informationen auf, höre Musikern zu und initiiere experimentelle Musikprojekte mit afrikanischen Musikern.

■ *Haben Sie eine spezielle Methode der Zusammenarbeit?*

Über die Jahre hat sich eine Arbeitsweise herausgebildet, die ich «experimentelle interkulturelle Kollaboration» nenne. Mein Ausgangspunkt ist, dass uns als Menschen aus unterschiedlichen Kulturen viel mehr verbindet als uns trennt. Menschen nur nach ihrer kulturellen Herkunft zu kategorisieren, halte ich für äußerst problematisch. Durch kulturell und sozial vielfältigen Austausch sind Individuen heute viel komplexer strukturiert. In Afrika sprechen Menschen oft mehrere Sprachen, haben weitverzweigte verwandtschaftliche Beziehungen. Die Musikstile nehmen neue Einflüsse auf und vermischen sich. Nichts ist rein und pur, sondern vielfältig und amalgamiert, was es erst richtig interessant macht. 1994 bei meinem ersten Besuch in Abidjan an der Elfenbeinküste kamen zu meinem Workshop etwa hundert Interessierte. Ich dachte: «Um Gottes Willen, wie soll man mit so vielen Leuten arbeiten?» Mein Kollege, der deutsche Elektronikmusiker Pyrolator und ich haben den Teilnehmern dann zum Einstieg experimentelle Musik vorgespielt, worauf am nächsten Tag nur noch 15 erschienen – diese allerdings wurden dann Freunde fürs Leben. Diese Musiker aus Westafrika waren so unterschiedlich, dass sie zuerst einmal lernen mussten, miteinander zu musizieren. Damit haben wir die ersten Tage verbracht. Es gab Probleme: Die Instrumente der beiden Balafon-Spieler waren unterschiedlich gestimmt, weshalb sie nie gemeinsam spielten. Ich habe sie ermuntert, auszuprobieren, ob aus diesen Unterschiedlichkeiten nicht etwas Interessantes entwickelt werden könnte.

■ *Was ist die Intention der experimentellen, interkulturellen Zusammenarbeit?*

Es geht um Dialog und darum, die kulturellen Barrieren zu überwinden, um aus verschiedenen Kulturen etwas Neues zu formen, ohne bloß eine oberflächliche Fusion zu kreieren. Das hat sehr gut funktioniert, weil alle Beteiligten experimentell und offen an die Sache herangingen. Plötzlich hatte ich in Abidjan ein Ensemble, Beta Foly, mit dem wir in den späten 1990er Jahren auch einige Male in Deutschland waren. Mein Ziel bei dieser interkulturellen Arbeit ist, dass jeder seinen kulturellen Background einbringt, um sich in unbekanntes musikalisches Terrain

zu begeben. Dabei müssen alle Beteiligten sich mit dem kulturellen Background der anderen Beteiligten intensiv auseinandersetzen: sich informieren, Musik hören usw. Es ist ganz wichtig, dass es ein Austausch ist und keine Einbahnstraße. Und das funktioniert nur, wenn die Zusammenarbeit langfristig angelegt ist.

■ *Wie läuft die Zusammenarbeit konkret ab, wenn die Musiker aus einer oralen Traditionen kommen, also nicht Noten lesen können?*

Technologie hilft dabei sehr. Mit der Gruppe Burkina Electric spielen wir seit vielen Jahren eine pop-orientierte Musik, die trotzdem experimentell ist. Sie fußt auf der Musik von Burkina Faso, verwendet aber auch Ideen, die mit dieser Tradition in neuer Weise umgehen. Ich rufe dabei mit meiner Elektronik die verschiedene Einsätze etwa des Gitarristen oder der Sängerin ab, die wir im Vorhinein ausgemacht haben.

■ *Gibt es außer Afrika noch andere Einflüsse?*

Sehr viele. Ich habe mich immer für die unterschiedlichsten Arten von Musik interessiert. Was z. B. in der New Yorker Downtown-Szene in den 1980er Jahren passierte, fand ich sehr spannend, etwa die Musik von Elliott Sharp. Ich habe 1988 in Wien einen Workshop mit John Zorn besucht, was faszinierend war.

■ *In der New Yorker-Downtown-Szene war damals die radikale Improvisation bestimmend, auch wurde viel mit Geräuschen gearbeitet. Wie ist heute Ihr Verhältnis zur totalen Improvisation?*

Zwei Einwände sind in den letzten Jahren für mich immer relevanter geworden. Erstens: Man bewegt sich in der freien Improvisation sehr stark in den eigenen Formeln. Zweitens ist die freie Improvisation sehr durch ästhetische Ideologien imitiert. Es gibt verschiedene Cliques in dieser Szene, die alle ihre speziellen Ideologien haben. Das hat mich immer gestört, besonders dann, wenn eine Musik, die vorwiegend experimentell zu sein, seit 30 Jahren doch ziemlich gleich klingt. Die Konzepte, die vor 50 Jahren revolutionär waren, sind heute akademisch. Trotzdem halte ich der Improvisation weiterhin die Stange und bin in der Meinung, dass ihre Möglichkeiten bei weitem noch nicht ausgeschöpft sind. Allerdings geht das nicht auf die bequeme Art, sondern man muss konzeptionelle Feuerungen bringen, die mit reiner Intui-

tion nicht zu machen sind. Das erfordert harte Arbeit.

■ *Musikalisch sind Sie Ihren eigenen Weg gegangen. Gibt es einen Einfluss Ihres Vaters auf Ihre Kompositionen?*

In den letzten Jahren habe ich sehr viel komponiert, wobei sein Einfluss immer stärker hörbar geworden ist. Das geschieht völlig unbewusst und fällt mir immer erst im Nachhinein auf. Ich habe in den letzten vier Jahren etwas weniger mit Elektronik gearbeitet und mein Hauptaugenmerk auf Instrumentalensembles gelegt. 2015 habe ich ein fast halbstündiges Stück für Solo-Marimba komponiert, *Thinking Songs*, eine technisch extrem herausfordernde Komposition. Die Marimbavirtuosin Ji Hye Jung spielt es fantastisch, eine unglaubliche Leistung. Dieses Stück hat sicher etwas mit den Klavieretüden meines Vaters zu tun in der Art, wie technische Probleme in den Dienst einer konzeptuell neuartigen Musik gestellt werden, auch hinsichtlich eines komplexen Kontrapunkts. Zwei Werke für Kammerorchester, *Surroundedness* (2012) und *Curtain* (2015), haben Elemente der Mikropolyphonie meines Vaters, obwohl ich die Technik ziemlich anders einsetze. In *Surroundedness* gibt es auch den Aspekt der Imitation elektronischer Klänge durch herkömmliche instrumentale Mittel, eine Möglichkeit, die auch meinen Vater oft beschäftigt hat. Ich konzipierte dieses Stück in der Art einer Frequenzmodulationssynthese: um eine langsame Melodie ranken sich schnelle, kleinräumige Ornamente; es entsteht ein Verhältnis, das dem zwischen Carrier und Modulator ähnelt. Durch einen Kontrapunkt solcher Paarungen entsteht ein dicht gewobener Klang. In *Curtain* bleiben von diesen Strukturen nur die Ornamente über, die Melodien sind verschwunden, dafür wird ein Streichquartett von einem Ensemble quasi übermalt. Es ist eine Art Anti-Concerto-grosso. In *Incandescence* (2017), entstanden für das amerikanische Ensemble Eighth Blackbird und die ungarische Amadinda Percussion Group, verbinde ich jene durch meinen Vater beeinflussten Kompositionsweisen mit Minimal Music, die für mich früher viel einflussreicher war, eine Synthese, an der ich weiterarbeiten möchte.

Zu nennen wäre auch noch eine «performed sound installation» mit Elektronik und Improvisation namens *That Which Has Remained... That Which Will Emerge...*, die

ich als Artist-in-Residence am Museum der Geschichte der polnischen Juden in Warschau komponiert und gemeinsam mit Warschauer Musikern aufgeführt habe. Das war für mich die erste Gelegenheit, mich mit meiner eigenen jüdischen Abstammung (wenn auch nicht aus Polen) musikalisch auseinanderzusetzen. Dieses Stück wird noch dieses Jahr auf CD erscheinen.

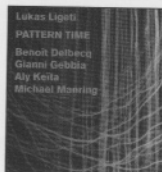
■ *Wie haben Sie ihre Arbeit mit afrikanischer Musik fortgeführt?*

2016 komponierte ich eine *Suite für Burkina Electric und Symphonieorchester*, also Musik für Orchester und einer elektronischen Popband aus Afrika, deren Mitglied ich auch bin. Das war ein Auftrag des MDR-Sinfonieorchesters Leipzig und eine ziemliche Herausforderung, die aber unglaublich Spaß gemacht hat und mit deren Resultat ich sehr zufrieden bin. In einem solchen Kontext stellen sich komplizierte methodologische Fragen, z. B. spielt ein Orchester generell nach Noten, eine afrikanische Popband aber überhaupt nicht. Wie kann man diese verschiedenen Herangehensweisen unter einen Hut bringen? Solche Fragen finde ich spannend. Gerade dieses Projekt hatte dann aber wieder weniger mit meinem Vater zu tun, außer der Lust am musikalisch-konzeptuellen Abenteuer. Aber das ist ja auch schlussendlich die Hauptsache! ■

INFO

Diskografie

- *Hypercolor*. Lukas Ligeti, Drums; Eyal Maoz, Gitarre; James Ilgenfritz, Bass. Tzadik TZ 7811 (2015)
- mit Thollem McDonas: *Imaginary Images*. Leo Records LR 709 (2014)



- *Pattern Time*. Lukas Ligeti, Benoit Delbecq, Gianni Gebbia, Aly Keita, Michael Manning. Innova Recordings, innova 732 (2011)



- mit Burkina Electric: *Paspanga*. Cantaloupe Music CA21057 (2010)

- *Afrikan Machinery*. Lukas Ligeti, Marimba Lumina. Tzadik TZ 8054 (2008)

- mit Burkina Electric: *//Re'em Tekré, ata tak* (2007)

- *Mystery System*. Amadinda Percussion Group, Ethel Streichquartett, Procédé Rodesco-Letort Streichquartett; Kathleen Supové, Klavier. Tzadik TZ 7099 (2004)

- mit Raoul Björkenheim: *Shadowglow*. TUM Records CD006 (2003)

