

Jenseits von Ligeti

Ungarisches Komponieren seit 1989

Anna Dalos

Musikliebhaber außerhalb Ungarns assoziieren mit dem Phänomen zeitgenössischer Musik aus Ungarn Namen wie György Ligeti (1923–2006), György Kurtág (* 1926) oder Péter Eötvös (* 1944). Die drei zu Weltruhm gelangten Komponisten stellen die Tätigkeit ihrer einheimischen Zeitgenossen in den Schatten, obwohl nicht bestritten werden kann, dass in den letzten 25 Jahren dank der politischen Wende viele ungarische Komponisten internationale Kontakte ausbauen konnten. Die Verknüpfung der Neuen Musik ungarischer Provenienz mit den Namen der genannten Komponisten ist umso unglücklicher, als Ligeti, Kurtág und Eötvös, deren Karriere sich nach den Maßstäben der internationalen Musikszene richtete, einen für ungarische Komponisten ganz untypischen Weg eingeschlagen haben. Dies verhindert aber nicht, dass ihr Schaffen dennoch Züge der ungarischen Tradition aufweist.

Péter Eötvös etwa verdankt seine internationale Anerkennung dem Erfolg seiner Oper *Tri Sestri/Drei Schwestern* (1996/97), die auf Tschechows gleichnamigem Drama basiert und 1998 von der Opéra National de Lyon uraufgeführt wurde. Eötvös verließ Ungarn 1966 mit der Absicht, in Köln Dirigieren zu studieren, und wurde 1967 Mitarbeiter von Karlheinz Stockhausen. Zwischen 1979 und 1991 arbeitete er als Musikalischer Leiter des Ensemble intercontemporain in Paris. Obwohl er kein Emigrant war und daher seine berufliche Verbindung zu Ungarn – insbesondere zu der Budapester Experimentalgruppe Studio für Neue Musik – zu wahren suchte, reagierte er als Komponist und hervorragender Dirigent zeitgenössischer Musik in erster Linie auf die kompo-



Begründete den internationalen Ruhm von Péter Eötvös:
Die Oper »Tri Sestri/Drei Schwestern«.
Bild: elvira-hasanagic.de



*Aushängeschild der Neuen
Musik ungarischer Provenienz:
der Komponist Péter Eötvös.
Foto: Marco Borggreve*

sitorischen Diskurse Deutschlands und Frankreichs. Dass er nach der Wende seine Beziehungen zu Ungarn intensivierte, kommt nicht nur in dem Umstand zum Ausdruck, dass seine Stiftung – die Eötvös Music Foundation – in Ungarn tätig ist, sondern auch in einigen seiner Hauptwerke. So zeigen *Atlantis* (1995) und *IMA* (2002), aber auch die Neubearbeitung von Frühwerken wie *Solitude* (1956/2006), *Kosmos* (1961/1999) oder den *Drei Madrigalkomödien* (1963/1990) eine Auseinandersetzung mit der ungarischen (auch volkstümlichen) Musiktradition.

Flucht oder selbst gewähltes Exil

Der Emigrant György Ligeti – er flüchtete 1956 nach Wien und nahm später die österreichische Staatsbürgerschaft an – war in Ungarn bis in die Siebziger Jahre ein verleugneter Komponist, dessen Werke nicht zur Aufführung gelangten und dessen musikalische Karriere ausschließlich von seinen Freunden verfolgt wurde. Seine eigentliche Rehabilitation fand erst um das Jahr 1989 statt. Heute sind die Werke des Komponisten, der Ungarn nach der Wende mehrere Besuche abstattete, im ungarischen Konzertleben präsent, was sich nicht nur im jährlich stattfindenden Ligeti-Fest niederschlägt. Ligetis Aussöhnung mit Ungarn verlief parallel zu einer kompositorischen Annäherung an sein Geburtsland, die sich in Werken wie dem Violinkonzert (1990–1992), der Sonate für Viola (1991–1994), den Etüden für Klavier (1985–2001) und insbesondere in dem Liederzyklus *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (2000) manifestiert. Wie die Hinweise auf ungarische und rumänische Volksmusik oder Selbstzitate zeigen, wandte sich der zur Melancholie neigende alte Komponist in diesen Werken seiner mit Ungarn verbundenen musikalischen Vergangenheit zu.

Zur selben Zeit beschloss György Kurtág, sich von seinen ungarischen Wurzeln und dem ungarischen Musikleben zu distanzieren. Er lebt seit 1994 im Ausland, und seine nach *What is the Word* (1990) geschriebenen Werke sind an den Erfordernissen des internationalen Musikbetriebs ausgerichtet. Kurtág schrieb Kompositionen im Auftrag von westlichen Ensembles und Festivals (*Stele* op. 33, 1994, rev. 2003 und 2006, *...Pas à pas – Nulle Part...* op. 36, 1993–1998,

rev. 2007–2008), arbeitete mit ausländischen Musikern zusammen (*Ligatura-Message to Frances-Marie* op. 31b, 1989; ... *Concertante...* op. 42, 2002–2003, rev. 2007), und seine Hommagen gelten immer häufiger neuen Musikergefährten. Seine jüngsten Kompositionen erklingen selten in Budapest, was bedauerlich ist angesichts der Tatsache, dass das Spätwerk des beinahe 90-jährigen Kurtág dessen ganzes musikalisches Universum – darunter auch seine ungarische Vergangenheit – in sich komprimiert.

Die Suche nach einem neuen, freundlicheren Leben scheint Kurtágs Entscheidung begründet zu haben, nach der Wende seinem Heimatland den Rücken zu kehren. Anders als sein Freund Ligeti, der von der Unmöglichkeit überzeugt war, in Ungarn ein echter Komponist zu sein¹, war Kurtág zur Zeit des Kádár-Regimes jedoch seiner Heimat treu geblieben. Ligetis Einschätzung der Lage beruhte auf seinen eigenen Erfahrungen: Vor 1956 war es fast unmöglich, Informationen über die Entwicklungen der Neuen Musik im Westen einzuholen, was die ungarische Musik seiner Überzeugung nach zu einer Sphäre von hoffnungslosem Provinzialismus und Epigonentum machte.² Diesem pessimistischen Befund zum Trotz beschied der Musikwissenschaftler György Kroó der ungarischen Musiklandschaft bereits 1975 eine große Vitalität, die er als Vielfalt an stilistischen Richtungen und kompositionstechnischen Standpunkten beschrieb.³ In den folgenden fünfzehn Jahren wurde die Szene noch bunter: Vertreter der Moderne, des Experimentalismus, des Minimalismus, des Konservativismus und der Postmoderne arbeiteten unter den Bedingungen einer staatlich kontrollierten und deshalb existenziell gut abgesicherten Musikkultur. 1989 bedeutete einen Schock – die Wende eröffnete eine völlig neue Epoche für die ungarischen Komponisten.

Die Stabilität des realen Sozialismus hatte sich im Musikbereich in dem Umstand niedergeschlagen, dass neue Werke vom staatlichen Musikverlag gedruckt und gefördert sowie vom staatlichen Schallplattenverlag bzw. dem Ungarischen Rundfunk aufgenommen wurden, dass in Konzerten immer auch zeitgenössische Musik erklang und dass seitens der staatlichen Ensembles Kommissionsaufträge erteilt wurden. Dieses Sicherheitsnetz verschwand nach 1989 auf



György Ligeti, Conlon Nan-carrow und Jürgen Hocker in Köln (1988).

Bild: Gisela Gronemeyer



György Kurtág distanzierte sich nach der Wende von seinen ungarischen Wurzeln.

Bild: www.ezerto.hu

einen Schlag – die Komponisten waren nunmehr finanziell auf sich allein gestellt. Es löste große Diskussionen aus, als Zsolt Durkó (1934–1997), die Leitfigur der ersten Modernistengeneration der Sechziger Jahre, im Interesse der Förderung ungarischer Musik die Ungarische Musikgesellschaft (1990) gründete, von der Kurtág ausgeschlossen war.⁴ Die Komponisten folgten der ungarischen Tradition, die in dem Sprichwort »Wenn sich zwei Ungarn treffen, zerfallen sie in drei Parteien« zum Ausdruck kommt. Es entstand ein erbitterter Zwist, angetrieben von Spannungen zwischen Generationen, ästhetischen Prämissen und finanziellen Interessen sowie vom Kampf um die beste Position an den Futtertrögen.

Zwei Gruppen schälten sich als Protagonisten dieses Kampfes heraus: Die Modernisten der Sechziger Jahre, die seit zwei Jahrzehnten zum musikalischen Establishment gehörten, und die Gruppe der experimentellen Komponisten, der Mitglieder des Studios für Neue Musik, die seit den Siebziger Jahren die offizielle Musikszene zu erobern versuchten. Ihnen gelang es jedoch erst nach 1989, Schlüsselpositionen des ungarischen Musiklebens einzunehmen. Dieser Kampf hatte wenig mit Ästhetik zu tun: Wie ein Musikkritiker 1998 feststellte, war das Ressentiment zwischen den Lagern so groß, dass Komponisten den Aufführungen ihrer Kollegen nicht mehr beiwohnten, über die nicht gehörten Werke jedoch abfällige Meinungen verbreiteten. Beachtenswert erscheint, dass der Unterschied zwischen den musikalischen Erzeugnissen der verfeindeten Parteien vernachlässigbar war.⁵

Das ungarische Musikleben ist seiner Tradition nach sehr paternalistisch: Es folgt dem Autoritätsprinzip, und die Mehrzahl der Komponisten ist – wie Liszt, Bartók und Kodály am eigenen Leib erfahren – ziemlich intolerant. Diese Attitüde machte die Kommunikation zwischen den verschiedenen Gruppen unmöglich. Darüber hinaus stellte sich die einflussreiche Musikpresse auf die Seite von György Kurtág und der um ihn versammelten Komponisten-Gruppe (z. B. das Studio für Neue Musik), deren Aktivitäten über jede Kritik erhaben waren.⁶ Die Situation erwies sich als frustrierend für andere Komponistenvereinigungen, die sich in einem in politischer Hinsicht freien Land zum ersten Mal mit dem Geschmacksdiktat einer kleinen Gruppe konfrontiert sahen. Diese Bevormundung, die zweifellos ein Überbleibsel des vierzig Jahre währenden Totalitarismus war, mutete in der Zeit der Postmoderne befremdlich an. Der Komponist György Orbán (* 1947) beantwortete die Frage, was ihn und seine Freunde

Zoltán Jeney



»Die kulturelle und politische Lage in Ungarn ist absolut katastrophal.«

Zoltán Jeney studierte Komposition an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest und Computermusik am IRCAM in Paris. 1970 gründete er gemeinsam mit Kollegen wie Péter Eötvös und Zoltán Kocsis das Studio für Neue Musik Budapest. Er war Präsident des ungarischen Komponistenbundes und leitete von 1995 bis 2012 die Kompositionsabteilung der Franz-Liszt-Musikakademie.

dazu bewog, eine »Die Vier« genannte neue Komponisten-
gruppe zu gründen, einfach mit den Worten: »Wir hörten zur
selben Zeit auf, uns deswegen zu schämen, dass wir eine be-
stimmte Art der Musik schön finden, andere Arten hingegen
nicht.«⁷

Rückgriff auf die Tradition

Orbáns knappe Formulierung trifft eigentlich auf fast alle
ungarischen Komponistengenerationen zu. Nach mehreren
Wellen des Modernismus in den Sechziger und Siebziger Jah-
ren wandten sich die ersten westlich orientierten Kultfiguren
dieser Strömung – wie Sándor Balassa (* 1935), Attila Bozay
(1939–1999), Zsolt Durkó (* 1934), István Láng (* 1933), Ka-
milló Lendvay (* 1928), József Soproni (* 1930), Sándor Szo-
kolay (1931–2013) oder der etwas jüngere László Dubrovay (*
1943) – bewusst den traditionellen Formen und Gattungen
zu: Sie komponierten Symphonien, Sonaten und Konzerte.
Diese Werke suchen häufig die Möglichkeit der Versöhnung
mit der Tonalität und distanzieren sich von der Vergangen-
heit der Komponisten und den früheren Modellwerken aus
der Feder von Boulez, Lutosławski oder Penderecki. Oft neh-
men sie auf Bartók Bezug, wobei ihr Traditionalismus häufig
durch die Verwendung von Instrumenten der Volksmusik
(Cimbalom, Tárogató) verstärkt wird.

Es überrascht, dass sogar die Mitglieder des Studios für
Neue Musik begannen, sich mit der Tradition zu befassen,
um sie zum Gegenstand ihrer Experimente zu machen. Im
Œuvre von László Vidovszky (* 1944) kann man, angefangen
bei seinen *Romantischen Lesungen* (1985), eine melanco-
lische Neigung zur älteren Musik beobachten, die jedoch
immer mit Ironie und Humor gewürzt ist (siehe seine Etüde
für MIDI-Piano, 1989–2000). Im Mittelpunkt des Interesses
von László Sáy (* 1940) steht außer dem Experimentieren
mit Tanzmusik und liturgischen Gattungen die Beziehung

*Nach dem Modernismus der 60er und 70er Jahre wandten sie sich traditio-
nellen Formen und Gattungen zu: Attila Bozay, Zsolt Durkó, Kamilló
Lendvay, József Soproni und László Dubrovay (v. o. n. u.).*

Bilder: info.bmc.hu, www.parlando.hu, Andrea Felvégi, Lugosi Lugo László



Szilveszter Ókovács



Foto: Pál Csillag

»Die Ungarische Staatsoper ist zweifellos die größte Kultureinrichtung unserer Nation, weshalb ihr Generaldirektor eine starke Position im kulturellen Leben einnimmt. Anders als im Ausland kolportiert, ist das ungarische Kulturleben bunt und vielfältig. Wir nähern uns der Kunst nicht aus einer politischen Perspektive, was unter anderem zur Bestellung von Theaterdirektoren geführt hat, die der Opposition nahestehen. Unser einziges Ziel besteht darin, dem Publikum Aufführungen in bestmöglicher Qualität zu präsentieren. Um die Wahrheit zu sagen, hatte nie jemand die Absicht, in der Oper auf direktem Weg Politik zu machen. Jeder weiß, dass die Produktionen dort zehn bis zwanzig Jahre lang auf dem Spielplan stehen, was tagespolitische Anspielungen bedeutungslos und unverständlich machen würde. Ich bin stolz darauf, sowohl die Pressefreiheit als auch die künstlerische Freiheit in meinem Heimatland gesichert zu wissen.«

Szilveszter Ókovács ist seit 2012 Generaldirektor der ungarischen Staatsoper. Davor war er als Opernsänger (Stimmlage: lyrischer Bariton) sowie als Musikkritiker, Radio- und Fernsehjournalist tätig. 2010 wurde ihm der Jenő-Szervátiusz-Preis (für die Repräsentation der Werte der Nationalkultur), die Presse-Auszeichnung der Ungarischen Nationalen Selbstverteidigungsorganisation BPSZ (für seinen Beitrag zum öffentlichen Leben) und die Presse-Auszeichnung des Bezirks Pest (für sein Engagement für das Land und dessen authentische Repräsentation) verliehen.

zwischen Musik und anderen Künsten, so zum Beispiel in seinen aus dem Spiel mit den Grundelementen der Musik entstandenen *Kreativen musikalischen Übungen* (2005), die in der Originalform als Übungen für Schauspieler gedacht waren. Die Verschmelzung von Experimentalismus und Traditionalismus zeigt sich am spektakulärsten im *Totenritual* (1987–2005), dem Hauptwerk des Komponisten Zoltán Jeney (* 1943, vgl. S. 14). Das enzyklopädische Werk folgt dem Wortlaut der Totenmesse (ohne das »Requiem«) und wird von poetischen Texten ergänzt und erläutert. In musikalischer Hinsicht verwendet Jeney Zitate und Selbstzitate, Anspielungen, Gregorianik, Volksmusik sowie verschiedene Gattungen und Kompositionstechniken der Alten Musik und erschafft dabei ein Kompendium der musikalischen Postmoderne ungarischer Provenienz.

Die Arbeit am *Totenritual* fiel in die Zeit der Wiedergeburt der ungarischen liturgischen Musik. Die Kirchenmusik war im ehemals atheistischen Staat an die Peripherie des Musiklebens gedrängt worden. Dies ist vermutlich der Grund, warum sich nach 1989 so viele Komponisten diesem Genre zuwandten. József Soproni schrieb vier Messen und zahlreiche Motetten; Zsolt Durkó beendete sein Lebenswerk mit einem Oratorium nach Bibeltexten (*A Jelenések könyvének margójára* – »Marginalien zur Offenbarung des Johannes«, 1996). Bei den jüngeren Komponisten, insbesondere den Mitgliedern der »Vier«, nahmen die liturgisch-paraliturgischen Kompositionen eine zentrale Stellung ein, was wahrscheinlich mit den Gattungspräferenzen

und der Tonalitätsinterpretation Arvo Pärts zu tun hat. Die Werke von György Orbán, János Vajda (* 1949), György Selmeczi (* 1952) und Miklós Csemiczky (* 1954) sind reich an Anspielungen auf Alte Musik, romantischen Gesten oder gar Elementen der populären Musik und sehr beliebt in Kreisen der ungarischen Chorszene. Die Chormusik von György Orbán und Miklós Kocsár (* 1933) stellt eines der bestverkauften Produkte der zeitgenössischen Musik Ungarns dar, vor allem im Fernen Osten. Die andere Gattung, die überraschend zu neuen Ehren gelangte, war die Oper. Auch wenn das ungarische Musiktheater bereits in den Sechziger Jahren einen Aufschwung erlebte, machte die Gattung vor allem seit Mitte der Achtziger Jahre einen Erneuerungsschub mit, angefangen bei János Vajdas *Mario und der Zauberer* (1985). Vajdas *Leonce und Lena* (1999), Bozays *Fünf letzte Szenen* (nach der *Tragödie des Menschen* von Imre Madách, 1999), die Opern von Gyula Fekete (* 1962) (*Römisches Fieber*, 1996, *Die errettete Stadt*, 1999, *Excelsior*, 2011) oder György Selmeczis *I spiritisti* (2014) ermöglichen einerseits das Nachsinnen über die heutige Welt und die Unmöglichkeit des Lebens und geben andererseits unabhängig von zeitgenössischen Trends – als postmodernes Musiktheater – einer halb spielerischen, halb ernsten Neudeutung von traditionellen Musiktechniken, Stilen, Gesten und Situationen Raum.

Postmoderne Vielfalt

Diese Unabhängigkeit brachte Lebenswerke hervor, die zu den aufregendsten Œuvres der ungarischen Musik zählen, auch wenn ihnen größere Aufmerksamkeit meist verwehrt blieb. Ferenc Farkas (1905–2000), der »Great old Man« der ungarischen Musik und Lehrer mehrerer Komponistengenerationen, ging unerschütterlich seinen eigenen Weg und folgte mit der klassizistischen Moderne Italiens den Idealen seiner Jugend. Der Kodály-Schüler András Szöllösy (1921–2007) schrieb in seinen letzten Lebensjahren Gedenkkompositionen in abgeklärtem, empfindsamem Stil. Die politische Wende brachte József Sári (* 1935) endlich die Möglichkeit, sich kreativ zu entfalten: Seine postmoderne Musik steht stets in ironisch-ernstem Zwiegespräch mit der Musikge-



Zählen zu den hervorragenden InterpretInnen im Bereich der Neuen Musik: die Mitglieder des Quartsiluni Ensembles.



Wie sieht der Bartók des
21. Jahrhunderts aus?

Máté Bella, Bálint
Bolcsó, Péter Tornyai,
Judit Varga.

Bilder: www.stgellertfestival.com, www.mu.hu,
fidelio.hu, kulturzeit-schrift.at

schichte, in erster Linie mit dem Schaffen Johann Sebastian Bachs. Dieser neuen musikalischen Ungebundenheit ist es zu verdanken, dass man nach der Jahrtausendwende in Ungarn keine vorherrschende musikalische Richtung findet; die Musikszene wird durch eine reiche Vielfalt charakterisiert. Obwohl die Intoleranz noch nicht verschwunden ist, erschienen im Festkonzert des vierzigjährigen Jubiläums des Studios für Neue Musik (2010) in großer Zahl Kollegen aus anderen ästhetischen Lagern, die den Werken ihrer Zeitgenossen immer offener gegenüberstehen. Es entstanden neue Aufführungsmöglichkeiten für zeitgenössische Musik wie das 2013 eröffnete Budapest Music Center, es gibt hervorragende Interpreten, die sich der Neuen Musik widmen (die Gruppe Amadinda, das Ensemble der Neuen Ungarischen Musikgesellschaft, das Quaartsiluni Ensemble oder der Komponist-Dirigent Gergely Vajda, vgl. S. 25). Die jüngste ungarische Komponistengeneration – wie Máté Bella (* 1985), Bálint Bolcsó (* 1979), Balázs Horváth (* 1976), Péter Tornyai (* 1987) oder Judit Varga (* 1979) – kann ihr Talent in Konzerten und Wettbewerben zur Schau stellen. Vielleicht geht der Bartók des 21. Jahrhunderts einmal aus ihren Reihen hervor.

Anmerkungen

- 1 »Träumen Sie in Farbe?« György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke, Wien 2003, S. 69.
- 2 György Ligeti, »Über Bartóks Harmonik«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, S. 307.
- 3 György Kóro, *A magyar zeneszerzés 30 éve* [Dreißig Jahre ungarischer Komposition], Budapest 1975, S. 181.
- 4 Rachel Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge 2007, S. 199.
- 5 Porreus, »Orbán, Szokolay, Petrovics«, in: *Muzsika*, Jänner 1997, S. 41.
- 6 Beckles Willson, *Ligeti*, S. 200.
- 7 Bálint András Varga, »A Négyek (?). Beszélgetés Csemiczky Miklóssal, Orbán Györggyel, Selmeczi Györggyel és Vajda Jánossal« [Die Vier (?). Ein Gespräch mit Miklós Csemiczky, György Orbán, György Selmeczi und János Vajda], in: *Muzsika*, November 1990, S. 19.