

Kassette 1

24.00 Gespräch über Flucht im Auto

Österreich, Schweden, Deutschland, USA

Fühlt sich in Paris zu Hause, kann es nicht begründen.

Das ist ein Mythos, Paris Hauptstadt der Kultur.

Mythos ist Konzept aus früheren Zeiten.

Fernsehen hat ihn zerstört, Handy, Computer

25.50 Durch Handwerk, dazu gehört die Kunst, hat nicht mehr so eine soziale Funktion

Die Art des Lebens hat sich auf Vervielfältigung konzentriert.

Andere Art des Lebens...

Große Utopien, alle gleich sein werden.

Sind wir schon da.

26.50 Glastür mit Decolltée

FNAC

27.25 Treppe, nur Beine. Ligeti kommt herunter...

27.50 Accueil Musique du Monde..

28.05 Ligeti an CD-Regal, sucht etwas

28.30 Detail Hände, schaut sich CD an

29.00 Gesicht beim Suchen

29.30 Wird angesprochen von einem Jungen. Inspiriert sie die balinesische Musik. Nein, ich suche nur etwas.

30.15 Gesicht.

30.25 Halbtal am Regal...

30.50 Ich geb mein Geld aus für balinesische Musik

31.20 Anderes Regal, halbtal

Fahrt auf nah

33.10

Ligeti im Fnac

L: Ich soll noch schauen, was von mir vorhanden ist.

U: Ja, aber ich hätte noch kurz eine Frage. Glauben sie, oder was glauben sie hat diese Fülle an CD's und Tonträgern, wie sie hier vorhanden ist oder überhaupt vorhanden ist, wie hat das die Hörgewohnheiten verändert. Und ihr eigenes ästhetisches Denken.

L: Mein eigenes... Die Hörgewohnheiten der Leute, das kann ich nicht sagen. Das bin ich nicht. Das sind andere. Aber ich war durch Kenntnisse der verschiedenen Musikstilen, die mich tief interessieren, vor allem Afrika südlich der Sahara, das habe ich eigentlich durch hier angefangen. Erst durch Zufall einiges gehört, und dann durch Ethnologen, Simha Arom, Gerd Kubik, das war Afrika. Und dann in den FNAC kommen, das war nicht hier in Place de la Bastille. Das war in Forum des Halles. Das war das erste große Geschäft. Und so kann man sagen, daß die Möglichkeiten in fnac, obwohl das viel Geld kostete, haben mein musikalisches Denken vollständig verändert, Afrika Südostasien Melanesien Neuguinea, diese Gegend Bismarkarchipel. Und ich hätte meine Klavieretüden und meine Klavierkonzert nicht schreiben ohne die Kenntnis dieser sehr sehr anderen Art von Traditio als die europäische. Also gerade mit dem Klavierkonzert, das sie aufnehmen werden, ist das ein absoluter Notwendigkeit, daß ich das kennengelernt habe. Jetzt will ichs weiter

kennenlernen, das ist jetzt alles Gamelan aus Bali.

U: Für ihr nächstes Konzert.

L: Nein, ich weiß nicht wofür. Was mir dann einfallen wird. Nicht inspiriert davon. Nicht beeinflusst, ich habe keine Einflüsse aus Südostasien oder Pazifik oder Afrika indirekt, die Denkweise...

U: Sie suchen sich eine CD aus, hören sich an, oder sie fallen zufällig auf eine CD...

L: Das erste muß zufällig sein. Nicht, das ist so wie eine Mutation in der Biologie. Und dann weiß ich schon, was ich weiter suchen würde. Wenn ich z.B. Xylophonmusik aus Uganda schon gefunden habe, Xylophonmusik, unglaubliche rhythmische Komplexität, die ähnlich sind, zu Musik, die ich komponiert habe, 60er Jahre, zum Beispiel Continuum für Cembalo, da sind rhythmische Gebilde, die nicht gespielt werden, die nur produziert werden durch die Kombination der zwei Hände. Was ich später dann erfahren habe durch Lesen über afrikanische Musik, bei Gerhard Kubik zum Beispiel, von inherent patterns, das sind melodisch-rhythmische Muster, die nicht gespielt werden, das wird eine sehr schnelle Abfolge von zwei Musikern gespielt, und das Zusammenwirken dieser zwei Musiker zum Beispiel die rechte Hand von einem, der auf dem selben Xylophon spielt wie die linke Hand des anderen, das ergibt dann Resultanten, die so nicht gespielt wurden, die kein Mensch spielen könnte. Das ist das Interessante. Ich habe eine solche Musik gemacht, ohne von der afrikanischen Tradition zu wissen. Das war ein unglaublicher Schock im positiven Sinn, daß ich sowas dann gehört habe. Es geht jetzt weiter mit indonesischer Gamelanmusik.

U: Aber hält man das im Kopf aus, so viele Stile, so viele Musiken der Welt, wie kriegt man das zusammen.

L: Ich interessiere mich nicht für allen. Zum Beispiel Indien, China, Iran, arabische Welt, wunderbare Kulturen, beschäftige mich nicht damit, denn es ist zuviel. Also ich habe mich auf Afrika südlich der Sahara, und auf Südostasien, also das was also die Kulturen in Thailand und Kambodscha mehr und dann auch sehr stark auf indonesische also Java und Bali und Neuguinea, da gibt es unglaubliche es geht mir um die Komplexität, das ist so auch wie mit der Frührenaissance. Oder die spätmittelalterliche Musik. Also von Machaut über Ciconia zu Dufay. Es ist total was anderes. Interessiert mit wegen der Komplexität des rhythmisch-melodischen. Das ist mein Steckenpferd. Aber ich mach es auf ganz andere Weise. Aber ich hätte es ohne die Kenntnis zum Beispiel von ich habe ein Stück bei den Klavieretüden, das ist ein falsche Gamelanmusik auf dem Klavier, man kann selbstverständlich die Pentatonik oder diese ganze bestimmten Stimmungen, also Belok und Slendri kann man auf dem Klavier nicht nachahmen, ich hab da Wege gefunden, nicht nachzuahmen, etwas neues zu schaffen, aber mit Kenntnis dieser Musiken.

U: Jetzt suchen wir mal nach L.

L: Da kommt die kleine ... die kleine.. wie sagt man auf deutsch vanité{1}...

U: Eitelkeit...

L: Eitelkeit. Ich schau mal was sie von mir haben. ...

37.50 Gang durch FNAC auf der Suche nach seinen eigenen Platten im Regal - von hinten

38.20 Von vorne verfolgt

38.45 Blättert in der zeitgenössischen Musik...

39.10 Detail auf die Plattenrücken in der Hand

39.30 Sie haben vieles von mir..

Kassette 2

00.00 Steht an der Kasse bezahlt.

halbnahe

zwei neue 500er
02.00 Ligeti geht aus dem fnac
02.15 Nochmal Gang durch fnac von vorne
wie vorhin nur andere Richtung
Läuft aus Bild heraus....
3.05sucht wieder im Regal. von oben von vorne
afrikanische Musik im Hintergrund...
3.40Detail Augen...
4.25Standbild von fnac Superweitwinkel, Totale mit Schwenk
ohne Ligeti
5.05Selbe Einstellung Schwenk andere Richtung
5.20zwei Neger mit Kopfhörer...
5.40Schwarze telefoniert
5.50Leute mit Kopfhörern
6.20Kind auf Vater, Tele
6.45wildes herumsuchen im fnac
7.30fnac Schild von außen gegen blauen Himmel
Schwenk nach unten zur eingangstür
8.05Schwenk zurück nach oben
8.20Hausecke von fnac mit schwenk nach unten
8.40nochmal mit opera bastille im hintergrund
9.10Ligeti läuft im place des vosges auf die Kamera zu,
sehr schnell mit Gegenlicht...
10.05 Nochmal das gleiche, ein bischen langsamer...
Geht in die Unschärfe an der Kamera vorbei
11.00 Handkamera Gang über den Place des vosges, zu einem Sänger unter den Arkaden.
Oft leider im Schatten... Gang von hinten schneeweißes Haar...

12.30 Verläßt den Platz
13.00 Nicht schlecht ein bisserl falsch...über den Sänger
Bilder suche verzweifelt und ohne Ergebnis
14.20 Stilleben am Place des vosges Gegenlicht aber meist von hinten die Menschen...
14.45 Liebenspärchen vor Brunnen von hinten...
15.00 Kind auf Wippe...
16.30 Taube...
15.40 Kind auf wippe mit jüdischem Vater
16.00 Kinder MÜTTER, Liebespaar
16.50 Tagesfliegen im Gegenlicht...
17.10 Passanten auf Parkbänken...
17.40 Pärchen auf Brunnenrand...
zwei Pärchen am Brunnenrand...
18.20 Kleinfamilie Vater Mutter Kind
18.40 Ligeti läuft

Spaziergang mit Pierre-Laurent Aimard in Belleville

A: Il má envoyé une cassette de Michelangeli. Pour le aniversaire. (also sie unterhalten sich über die letzten Aufnahmen, die Aimard gemacht hat.)

L: Repeter le repertoire.

A: Mais en salle de concert, c'était vraiment un miracle. Quand il ... un peu l'oreille a une dimension acoustique, c'était une poésie...

L: Oui... tu le connais...

....

A: C'est comme dans la peinture, quand tu raproche tu vois des details. Ca c'est tres interessant.

L: J'ai vu une film avec lui, c'était le prelude trios livre un, on a vu comment il était, c'était vraiment, j'étais étonné. Car le qualité des musiciens très rare.

Qui sont vraiment des tres bons pianistes ...

A: Il y a en a beaucoup. C'est une question, quels sont les grand pianistes, quels sont les grand musiciens.

L: C'est different.

A: Moi, j'ai adoré Richter. Il était un immense artist.

L: Il est encore.

A: Ca, c'est une dimension completement bouleversante. Et comment il es dépassé l'instrument...

L: Gilles, tu as entendu..

A: Qui, grand pianiste...

L: ...

A: Mais le plus grand, c'est lui. (Der Fisch)

L: ...

A: Je ne sais pas s'il ont touché tellement bon, mais ...

L: Comment s'appelle ca en francais.

A: Une sardinne.

L: (lachen) Je sais cette dimension dans les rivieres en Transylvanie. Oui Oui. Tres bonne qualité de gout. Ce étonnant. C'est le

A: C'est déjà amené de Halifax au Canada. Il le donne a l'aeroport.

L: Comment tu l'amene, dans la boite.

A: Il ont des boites on met la de la glace, pour qu'il peuvent respirer, ils arrivent et il marchent sur le papier.

L: Comment on l'appelle, c'est de la torture des animaux.

A: Qui. Mais après on mange. Ca, ce sont les meilleurs, parcequ'il sont en bas la de la mer.. huitres ...

L: Le transport et tout ca...

A: Ca c'est tres bonne raison, que tu la gouteis. Une des bonnes raison.

L: Il y a un endroit a Hamburg. Maintenant je prefere Paris, et pas Hamburg. Mais il y a une chose a Hamburg, c'est la (Kannmeile ?), on a entrée en voiture venant de la Charles-de-Gaules, c'est vraiment la pollution.

A: Maintenant Paris c'est tres penible.

L: Est-ce qu'on va vivre moins si on vit a Paris.

A: Moins longtemps. On vit mieux moins longtemps ici..

L: Je ne sais pas... On vit mieux.

A: Moins raisonablement, beaucoup mieux, alors sans doute.

L: Je ne suis pas sur si la pollution si on est objectiv, mais je ne suis pas sur, si ce n'est pas une idéologie que à cause de la pollution notre ... Tu connais la pollution a Mexico City.

A: Ca c'est monstrieux.

L: Tu étais la.

A: Non, mais j'ai une amie qui m'a raconté. Qui m'a toujours dit, il m'a toujours dit en France, tu dois habiter le rez-de-chaussé, parceque tu as le contacte avec la terre. Alors, je me suis

installer au rez-de-chaussé. Puis elle a émigrée en Mexico, et j'ai dit alors, tu a une jardin la bas, elle a dit, non, j'habite au trentième étage. Au dessus de la pollution. Il faut déménager a nouveau.

L: Mexico, c'est la plus grande ville... Enormement serré, plein des gens... Los Angeles c'est une autre chose c'est entre la montagne et la mer. Il n y a pas le vent. Mais je ne sais pas, si les gens vivent a cause de ca moins, je ne crois pas, on a des gens de 98... Pour moi c'est interessant, je crois encore vivre un peu. Mais il y beaucoup de croyance ideologie, de fausse croyances, des théories de pollution.

Un chinois...

A: Tous les plats exposés..

L: Finalement, Karoeke, c'est sont les petits apareils.

A: On ne peut pas le dire.

L: Ce sont les japonais, qui font ca.

A: Ich glaube schon.

L: ... stilistique c'est extraordinaire..

A: C'est une periode des speculation ils ont detruit le quartier.

L: Avant tu as connu.

A: Avant, je suis venu il y très longtemps, c'était les petites maisons partout. L'ancien Paris. Beaucoup des artisans francais, beaucoup d'artistes aussi, beaucoup de immigration (?) alors seculaire juive et armenienne...

L: Les juives y restait - les armeniennes, je ne peux pas sentir...

Passant: Il y beaucoup des juives.. la et partout que des juives.. Partout..

A: Et pour ca on choisi de vivre ice...

Passant: Bien sur..

L: Et la, on a fait de la merde..

A: Oui, ca c'était les grandes saloppe prix, et ca devait être les grands saloppe prix de notre coté aussi, parceque le Maire du vingtieme a voulu faire une speculation mais les habitants ce sont defendu.

L: Ce pas le vingtieme...

A: C'est le dixneuvieme... On reconnait si en regarde par terre, parce au dixneuvieme il sont bien le nettoyage, et ici beaucoup mons bien... Il faut toujours garder les mals au pieds... pittoresque...

L: Dans le sud de vingtieme c'est comme Pere Lachaise..

A: C'est mieux, mais c'est moins melangé...

L: ...detruit...

A: Ca, c'est fini, maintenant c'est protege, ...

L: Mais c'est detruit....

A: Juste derriere... Une destruction sauvage, le quartier...

L: Qu'est-ce qu'on fait, On peut aller voir...

A: On peut aller voir si vous voulez...

L: Oui..

A: Au debut, quand on a habité ici, c'est magnifique, parceque un quartier en moitié en ruine, il y avait beaucoup des squattes, beaucoup de melange incroyable, il était, dans les cours, il y avait des groupes africaines, qui faisaient de la musique, et la musique se melangait...

L: Quand tu était déjà ici.

A: Oui, au debut des années 80...

L: Et après ca...

A: Moins... Alors c'est toujours assez melangé les cultures les vêtements, les langues, mais il n'y plus de la musique sauvage, comme ca. Ou alors au milieu des rue on ne peut pas circuler,

parceque on faisait les jeux ici, de la conversation, au milieu des rues...

Im Hausflur bei Aimard

L: Qu'est-ce que c'est. Ca restait..

A: Non, c'est toujours inoccupé, et c'était squatté toujours, ...

L: Le gens habitent la..

A: Non, c'est fini ils ont ouvert la fnac.

L: Cela veut dire, on peut vivre la ou tu es avec Lila quand même assez a silence...

A: On est complètement tranquille...Le silence total..

...

In der Wohnung von Aimard

A: Nous, ca nous gêne pas, pour plutard peut-être, on verra.

L: Tu sais, on prend cette endroit, on cette endroit ici, ce de polyrythmie...

A: C'est ca. Oui, oui,...

L: Ce sont quatre, trois, ...

A: Merde, je les ai perdus...

L: Ce quoi. Dans la main droite c'est toujours trois, et dans la main gauche, à lettre F, c'est en quatre. C'est ca...

A: C'était en six, mais irregulier, non...

L: Parfois, c'est quatre, ici...

A: La gauche - la droite fait une (casse ?) irreguliere, et la gauche non. Et le...

L: Oui ca...

A: Le fagott, on ne peut la voire...

L: Ca, on ne peut pas... en tout cas, on peut parler de la, c'est irregulier, la il y a quatre, dans la avec les Sechzehntel, et il y a le trois avec le melodie dedans. On prends cette endroit?

A: Oui, tres bon. C'est regulier, mais il y a de temps en temps cette irregulier, donc ca casse

la régularité,

L: Je me souviens pas tellement. Les études je me souviens bien, parce que on en a parlé beaucoup. Et la on parle seulement sur les deux différents vitesses.

A: Oui, et on peut dire, ce que le principe rythmique c'est le même, mais à cause..

L: C'est une imitation augmentée trois à quatre..

A: Mais à cause du rubato, on perçoit plus une chose pure...

L: Si si si

A: Polyrhythmie, on perçoit une flottement seulement.

L: Tu vas jouer séparément, tu vas jouer aussi sans rubato, une fois, et après rubato.

A: Oui, c'est ça. Mécanique une fois. Et après interprété...

L: Qu'est-ce qu'on prends encore de troisième mouvement...

A: Il fallait un endroit, où les deux clairement les deux types d'harmonie n'est-ce pas. Donc, ça il faudrait le premier, non.

L: Dans le premier mouvement encore.

A: Quand voit l'empilement (?) harmonique..

L: Donne moi le ...

A: Peut-être à le AA, non. Ça c'est très simple, mais,

L: Attends, attends...

A: Non, il faudrait trouver non parce que c'est toujours ensemble, il faudrait trouver quand on a des décalages, ça serait plus pédagogique.

L: U U, ...

A: Ça, c'est possible, mais c'est très entremêlée, donc on entend pas tellement. Il faut choisir un endroit, où les mains sont séparées.

L: Je regarde le troisième mouvement, parce qu'il y a des bons endroits. Par exemple, qu'est-ce que tu pense de ça.

A: Oui.

L: Il y a toujours des doubles quintes...

A: Je pense, ce trop rapide pour.. ça ce bon pour les professionnels, ...

L: Oui. Alors on regarde premier mouvement...

A: Ah, je ne suis pas en ordre.

L: Il y a un endroit dans le dernier mouvement, que je aime beaucoup, parce que les deux mains sont indépendantes, et Pierre Laurent, qu'est-ce que tu penses de ce endroit, la pentatonie la diatonie. Ça on fait lente, et après en tempo. Et ça attends, il y a quatre quatre, et là il y a six.

A: Mais ça ce bon pour les deux, pour l'empilements de deux systèmes, deux hauteurs.

L: On va montrer ça, on va montrer le commencement où il y a échelles en son entiers, Ganztonskalen, séparément et combinés et aussi rythmiquement, attends, ...

A: Ça suffit peut-être ça, on fait un exemple... non.

L: Cet exemple, hier. La. Avec la diatonie et la pentatonie..

A: Le matin, c'est très vache pour moi.

L: Ah, oui, mais quand même, c'est un endroit très bien là, il y a encore une je ne vois il y a les petits signaux. Wir sind gleich so weit.

A: Qui, mais à gauche, il y a beaucoup de changement, et je crois on perçoit beaucoup moins, les autres sont plus beaux.

...

L: Auf deutsch. Leider. Für mich ist es sehr leicht.

A: Na ja...

L: Das ist bei F, ja.

A: Hmm..

L: Ihr sagt, wann ihr anfangen wollt. Das heißt, Uli, sie müssen die Fragen stellen.

....

U: In ihrem Klavierkonzert sind verschiedene Techniken aus verschiedenen Volkskulturen aus der ganzen Welt kann man fast sagen hineingearbeitet, unter anderem afrikanische Rhythmen. Könnten sie da an einem Beispiel zeigen, wie sie diese Rhythmen und welche Rhythmen in ihr Konzert hineingearbeitet haben.

L: Ja, ich muß erst sagen, daß man soll nicht erwarten, daß da Folklore in meinen Stücken. Ich habe mich nicht beeinflussen lassen zum Beispiel von afrikanischer Musik südlich der Sahara, verschiedene Kulturen{2}, das interessiert mich, ich habe vieles gehört, vieles gelesen darüber, vieles studiert, auch die Technik, was ich benutzte sind nur Prinzipien. Zum Beispiel, was wir in der europäischen Tradition garnicht kennen. Gibt es in Afrika bei den ganzen afrikanischen Kulturen sehr stark auf Bewegung also die Sprache die Bewegung die Musik das ist eine Einheit{3}, man kann mit Musik sprechen zum Beispiel, und es gibt immer bestimmte Bewegungsformeln, die dann in Tanz hineingehen, auch bei der Arbeit, die aber immer mit der Sprache in den Bantusprachen zum Beispiel mit der Sprache, d.h. zum Beispiel memorisieren auch für die Spieler an Trommeln, diese rhythmische Formeln, wenn mans lernt, werden mit Sätze memorisiert, d.h. es ist eine ganz andere Konzeption der totalen Einheit zwischen Sprache Bewegung und Musik. Und selbstverständlich, ich spreche nicht die Bantusprachen, dieser Aspekt ist für meine Musik außerhalb, aber dieses Konzept Bewegungsmuster, Bewegungspattern zu nehmen, statt ein Denken in Takten, das habe ich zum Beispiel in meinen Klavieretüden meinem Klavierkonzert sehr stark verwendet. Es gibt noch einen Aspekt, in der afrikanischen Musik gibt es meistens einen ganz regulären Beat, eine reguläre Pulsation, aber in der Denkweise und in den Bewegungen sind diese Pulse aufgeteilt in zwei drei manchmal vier fünf sehr schnelle kleine Einheiten, so ein schneller Puls, der nicht als solches gespielt wird. Aber gespürt wird. Und die einzelne Periode, die einzelne Einheiten dieser Musik, die sind immer gleich lang. Ich spreche jetzt von Afrika, werden aber asymmetrisch aufgeteilt. Zum Beispiel 12 in 7 plus 5. Und diese 7 plus 5, das sind dann diese schnellen Einheiten. Jetzt habe diese Konzeption der schnellen Einheiten, willst du das spielen einfach, ... wir sind im ersten Satz des Klavierkonzertes beim Buchstabe F, einfach naiv spielen im Tempo.

(Musik)

L: Danke. Jetzt kann man schon sofort hören, daß da eine unglaubliche rhythmische Komplikation als ob es chaotisch wäre. Es ist aber garnicht chaotisch. Erstens gibt es durchgehend dieses schnelle Figuration, das entspricht dieser afrikanische Unterteilungen der Pulse, die man zum Beispiel aufs Xylophon oder auf Lamellophonen auch real hört. Oft sind sie nicht da, nur gespürt. Man muß die Leute, die tanzen, anschauen, um diese Bewegungen zu verstehen. Jetzt habe ich dieses Prinzip folgendermaßen verwendet. In der rechten Hand des Pianisten gibt es eine sehr schnelle 16tel Bewegung, immer vier vier vier, und aufgepfropft darauf gibt es eine Melodie, die bei nur jeden dritten von diesen schnellen Puls verwendet, d.h. das ist 3 zu 4 gleichzeitig. Spielst du nur die rechte Hand.

A: Vielleicht langsam zuerst.

(Musik, langsam)

L: Das ist wie Schumann, Album für die Jugend. Klingt es wenn man es allein so spielt. Und jetzt spiele es im Tempo. Nur die rechte Hand.

A: (Musik schnell)

L: Das ist bekannt schon von den traditionellen 19. Jahrhundert Pianistik. Nur wenn man jetzt, an so was hat niemand früher gedacht, ich nehme jetzt die linke Hand. Übrigens hier spielt die linke Hand auf den weißen Tasten, die linke auf den schwarzen Tasten plus eine Taste, das ist E von den Tasten. D.h. ich habe 6 Töne in der rechten Hand, nicht alle weiße

Tasten, eine fehlt, das E fehlt, und ich habe die fünf Töne der schwarzen Tasten, der Pentatonik, plus eine das E in der linken Hand. Auf diese Weise kommt es auch zu einer neuen harmonischen Verbindung indem ich in beiden Händen mit 5 je 5 Fingern sechs Töne spiele, die sechs der rechten Hand kommen nicht vor in der linken Hand. Und da kombiniere daraus die totale Chromatik. Alle 12, aber sie sind nie vereinigt, so daß ich... ich habe etwas versucht, es gibt Diatonik, das sind die Dur und Moll und Lydisch und Aeolisch, es gibt die Pentatonik, es gibt das Ganztonskala. Und ich versuche etwas ganz anderes. Alle 12 Töne der Chromatik, aber auf eine andere Weise verteilt. Und das gibt eine ganz neue Sonorität, und dazu kommt diese rhythmische Komplexität, indem ich in der rechten Hand vier zu drei regelmäßig benutze, das war nun schon bei Chopin und Schumann, die Hemiolen, das existierte, aber dazu in der linken Hand mit anderen sechs Tönen ganz anderer rhythmische und das unregelmäßige Rhythmus. Willst du noch die linke Hand einspielen.

(Musik - langsam)

Und so weiter. Man hört, daß klingt wie ein bisschen besoffen. Also es gibt keinen durchgehenden Puls. Der durchgehende Puls ist dieser sehr schnelle Puls, der in der rechten Hand gespielt wird, und das reguliert es.

U: Sind diese Aufteilungen in linke Hand rechte Hand ...

...

U: Ist diese sechs Noten, die die linke Hand spielen, und die sechs Noten, die die rechte Hand spielt, ist das stellvertretend für eine afrikanisches pentatonisches System, oder was ist daran...

L: Nicht direkt. Zum Beispiel sechstönige Systeme gibt es eigentlich in diesen Kulturen nicht. Es gibt viel Pentatonik, das sind fünf Töne, die sind nicht gleich mit dem was wir auf dem Klavier (spielt) an schwarzen Tasten haben, weil die Intervalle ein bisschen größer sind, das heißt hier gibt es einen Unterschied von kleiner Terz und großer Sekunde und in Afrika in den pentatonischen also fünftönigen Stücken übrigens auch in Indonesien, auf Java und Bali das ist ähnlich, vielleicht sind sie hat Indonesien beeinflusst Afrika, früher, das weiß man nicht. Da gleichen sie sich ein, d.h. die großen Sekunden sind etwas größer und die kleinen Terzen sind etwas kleiner. Das kann ich nicht machen auf dem Klavier, es gibt eine andere Skalenordnung, sowohl in Indonesien als auch in Afrika, südlich der Sahara, an sehr verschiedenen Orten, siebentönig. Wir haben die sieben Tönen auf den den weißen Tasten auf dem Klavier, aber die sind nicht gleich groß, es gibt zwei kleine Sekunden, bei der afrikanischen Siebentönigkeit und genauso in der Gamelanmusik auf Bali und Java sind die mehrere auch nicht präzise, aber mehr oder weniger angeglichen. Die in Oktave in sieben gleichen unterteilt. Das kann ich auf dem Klavier nicht tun. Ich müßte das Klavier umstimmen. Das tue ich nicht, weil ich bleibe bei der BGegebenheiten der Technik. Da kann ich sagen. Beeinflußt war ich insofern von Afrika und auch von Java und Bali, daß mir klar wurde, daß ganz andere Möglichkeiten von Tonsystemen geben kann. Aber ich benutze hier keine afrikanische Skalen oder Tonvorratordnungen, entschuldigt ein bisschen ich bin ein bisschen erkältet...

A: Willst du etwas zu trinken.

L: Nein ist gut so. Sondern sechs Töne, weil ich kann die 12 gegebenen Töne auf dem Klavier in zwei mal sechs aufteilen und immer in anderen Aufteilungen. Hier ist eine Aufteilung indem ich zum Beispiel indem ich in der rechten Hand (spielt) das E nicht habe. Es ist eine Diatonik ohne E. Und in der anderen Hand habe ich (spielt) einen anderen sechstönigen Ausschnitt, das ist die Pentatonik plus ein anderer Ton. Das ist künstlich, das habe ich mir fabriziert. Ich wollte etwas neues suchen, was nicht chromatisch ist, und nicht diatonisch ist. Und wenn sie jetzt zusammen das hören, ist eine sehr fremdartige Kombination, es ist Asymmetrie in beiden Händen, die zwei Töne sind sechs verschiedene, und

gleichzeitig eine rhythmische Asymmetrie, spiel es nochmal zusammen.

(Musik)

Danke es gibt dann etwas später eine Stelle, eigentlich gleich mit da mit dem Orchester das nehmen, wo das Fagott da ist, dann ... das Klavier spielt, das kann man sehen, in vier Vierteln, und zur selben Zeit spielt einige Instrumente im Orchester in 12 Achtel, d.h. die einzelnen Viertel sind in drei aufgeteilt. Das gibt eine Superposition noch von eine andere verrückte - das immer sechs, aber das sind sechs wo vier noch in drei schon gegliedert wurde. Also das ergibt eine sehr hohe rhythmische Komplexität. Da habe ich eine kleine Bemerkung. Meine Partituren schauen meistens sehr einfach aus. Ich schreibe eine sehr komplexe Musik, aber ich versuche das mit den einfachst möglichen Mitteln. Die Kombination von verschiedenen sehr einfachen Muster ergeben eine hohe Komplexität. Das kann man dann gut hören, wenn man ein Beispiel mit dem Orchester, da gibt eigentlich vier verschiedene rhythmische, d.h. auch vier verschiedene Schichten von Geschwindigkeiten. Vielleicht dazu noch ein Beispiel, gehst du zum fünften Satz. Ich möchte eine andere Aufteilung zwischen rechte und linke Hand zeigen. Da waren nämlich sechs und sechs Töne jetzt gibt es bei Buchstabe E im letzten Satz die andere Aufteilungsmöglichkeit sechs die waren die selbe Anzahl rechte und linke Hand, aber jetzt mache ich eine andere Aufteilung. Ich lasse die weiße Taste in der rechten Hand, das sind sieben. Und die Pentatonik, die fünf der schwarzen Tasten in der linken Hand. Und wenn sie allein klingen, klingen sie total verschieden. Das interessante ist, wenn sie dann verschmelzen. Und dazu kommt noch diesselbe rhythmische Verrücktheit, daß in der rechten Hand Sechserpulsation ist, und in der linken Hand Viererpulsation ist. Spiel erst mal die linke Hand, das klingt dann wie chinesische Musik, pentatonisch.

(Musik)

Einmal langsam, um die vier vier ... das ... danke. Klingt ganz konventionell, so wie nachgemachte fernöstliche Musik. Jetzt die rechte Hand sind die weißen Tasten...

(Musik)

Danke, das ist in drei, gemessen an der linken Hand wird das in sechs sein, weil die linke Hand in 16te spielt und die rechte Hand in 8tel Noten. Jetzt spiel einmal zusammen langsam. Das ist erstmal die Mischung aus Pentatonik links diatonik rechts, was ein total andere aber es ergibt keine Chromatik, deswegen ist es eine dritte vierte oder fünfte Möglichkeit, die bisher auf diese Weise nicht benutzt ... selbstverständlich versuche ich immer etwas neues zu machen, das ist der Ehrgeiz von allen Künstlern, nicht nur gute Kunst, wenn möglich, sondern auch etwas Neues zu erfinden. Und da ist diese sehr sehr einfach Kombination das kam von den Klaviertasten, ich experimentiere mit dem Klavier, als ob es ein fremdes Medium wäre, wo ich mich ganz naiv damit beschäftige. Jetzt mit der Kombination ist nicht nur eine andere Art von Harmonik, die resultiert, aus der Pentatonik plus Diatonik, sondern auch die rhythmische Verrücktheit, weil in der linken Hand gibt es die vier vier vier Pulsation in 16tel und in der rechten Hand die drei drei drei Pulsation, aber in 8tel. Spiel jetzt langsam zusammen die zwei Hände.

(Musik)

Und jetzt das selbe schnell.

(Musik)

Und wenn man das naiv hört, und sowas noch nicht gehört hat, scheint das, daß das andauernt stockt, und unregelmäßig ist. Es ist unregelmäßig, zwei regelmäßige Vorgänge, rechte Hand regelmäßig linke Hand regelmäßig in Rhythmik und in Tonhöhen ergibt in der Gleichzeitigkeit etwas total verrückt Unregelmäßiges. Die Idee, und das ist das Interessante, also es gibt nichts folkloristisches hier, der fernöstliche Touch der Pentatonik verschwindet, weil die rechte Hand macht das kaputt, die Diatonik. Und diese Denkweise ist beeinflusst von

ethnischen Kulturen, zwei verschiedene ethnische Kulturen, einmal die afrikanische, wie ich vorhin sagte, die sehr schnelle Elementarpulsation, die sozusagen die Zählzeit, die Grundlage gibt, den gemeinsamen Nenner. Aber was aufgepfropft wird darauf an rhythmischen Muster, und das ist absolut nicht Afrika, das Resultat ist nicht afrikanisch, die Idee ist kommt aus afrikanischen Kulturen südlich der Sahara, und die eigenartige Harmonik an dieser Stelle wurde sehr stark inspiriert von der anderen großen Kultur, was mich so sehr fasziniert, das ist Gamelanmusik. Aus Java und Bali. Aber Gamelan und Afrika sind zwei verschiedene Welten, auch wenn Wechselwirkungen oder wahrscheinlich einseitige Wirkungen Indonesien einmal durch die Küstenschifffahrt, man weiß das nicht genau, es gibt keine Beweise dafür. Aber ist doch eine andere Welt. Und ich habe diese Vorstellung. Ich möchte einen neuartigen Klang, und dieser neuartige Klang ernährt sich oder wird indirekt beeinflusst von den Metallinstrumenten der Gamelanmusik, aber ich transponiere das in eine europäische Medium, wo die ganze Tradition der Klaviermusik, Chopin und Schumann, also die typische Klaviermusik, Debussy, da ist. Und man kann sagen, das ist eklektisch, man kann sagen, das ist polystilistisch, aber es ist keines von beiden, weil diese Aspekte werden nicht einfach kombiniert, auf postmoderne Weise als Zitate, sondern ergeben ein totales Amalgam{4}, vielleicht in diesem Augenblick wäre interessant zur Anschauung die kurze Kadenz im letzten Satz.

...

Jetzt lassen wir die harmonischen und Tonart-mäßigen Aspekten, weil die Situation wird noch komplizierter. Übrigens Kompliziertheit. Ich bestehe nicht darauf komplizierte Musik zu schreiben. Ich bestehe darauf so einfach schreiben wie möglich. Aber irgendwie kommt immer etwas sehr komplexes raus.

U: Sie nehmen einfache Elemente, aber durch die durch das Übereinanderschichten der einfachen Elemente entsteht eine Musik, die für den Zuhörer unglaublich komplex ist.

L: Jetzt in 20 30 Jahren wird das absolut etwas selbstverständliches sein. Wenn man sich gewöhnt. Das ist ungewöhnlich, im Augenblick. So wie Debussys Harmonien, als er anfang, les cloches à travers les feuilles zum Beispiel diese Ganztonskala, kannst du auswendig.

...

U: Sie meinen, das sei jetzt nicht eine Frage der Kenntnis, der Vorkenntnis seitens der Zuhörer, sondern das ist eine Frage der Gewöhnung. Also man muß nicht wissen, wie afrikanische Musik funktioniert, oder Gamelanmusik funktioniert, um ihre Musik zu verstehen{5}...

L: Das ist dasselbe wie bei Mozart oder Beethoven oder Bach, oder Schumann oder Debussy. Es ist gut die Theorie zu kennen. Also wenn ich zum Beispiel ein Mozartstück analysiere, harmonisch. Muß ich über die Kadenzen, muß ich über die funktionale Tonalität, die Funktionen, die Stimmführung, muß ich das wissen, aber um das als Zuhörer zu genießen, muß ich die Sache nicht wissen. Ich muß nichts wissen über Leittonauflösung oder Septimauflösung. Ich kann die Sprache verstehen, ohne die Grammatik zu kennen. So wie ein Kind eine Sprache vom Hören, und versteht, was gesagt wird. Ich muß nicht, die Musiktheorie ist sehr günstig es zu kennen, und die Leute die komponieren, oder die spielen, die müssen es kennen. Ich kann Auto fahren, ohne vom Ottomotor etwas zu verstehen, ich muß wissen was ich drücke. Und also wie ich mich praktisch verhalte. Man kann diese Musik auch mit etwas Gewöhnung also verstehen als eine Sprache ohne die technische Details zu wissen, aber wenn man sie weiß, kann man es viel mehr genießen. Tiefer genießen. Ich kann eine Bachfuge viel tiefer genießen, wenn ich weiß, wie etwa eine Fuge konstruiert ist. Ich kann sehr schöne Musik naiv hören. Ich wollte jetzt an dieser Stelle, wo außer der rhythmischen Komplexität eine Unregelmäßigkeit ein Rubato eingeführt wird im Vortrag des Pianisten. Wir nehmen die kurze Kadenz die betrunkene Kadenz des letzten Satzes. Sie

wollten noch etwas fragen. Inzwischen. Ist schon vorbei. Das ist bei den Buchstabe Q. Spielst du einmal die rechte Hand, separat...

(Musik)

L: Danke. Harmonisch sind das meistens Tritoni, Tritoni in großen Sekunden. Und also in Ganztonskala, ein bisschen verändert. Und rhythmisch ist es unregelmäßig auf drei plus drei plus drei... Nocheinmal, damit wir zählen. ..

(Musik)

Ein zwei drei eins eins zwei drei eins ... mit kleinen Unregelmäßigkeiten, d.h. ich hab schon drei und vier abwechselnd eingeführt, in sich ist das sehr einfach und unregelmäßig. Und jetzt in der rechten Hand ist eine Variante desselben. Andere Ganztonskala. Nicht ganz, es gibt einige fremde Töne, aber langsamer. In der rechten Hand war die Einheit immer ein Achtel, die Zählheit, in der linken Hand ist die punktierte Achtel. Spiel nur die linke Hand langsam.

(Musik)

Ich habe jetzt Blödsinn gesagt, rechte Hand ist Ganztonskala, linke Hand ist nicht Ganztonskala, sondern Ganztonskala immer mit sogenannten Leittönen also aus der Dominant-Tonica-Denken der Tradition kommend. Das ist fast traditionell. Die Kombination wird dann verrückt sein. Spiele jetzt im gleichmäßigen Tempo beide Hände zusammen. Aber langsam.

(Musik)

Dankeschön. Man hört sehr klar, daß die beiden Hände unabhängig sind. Rhythmisch unabhängig, man hat den Eindruck die rechte Hand spielt schneller, die linke Hand langsamer. Das wird aber möglich durch die Anwendung dieser afrikanischen Technik, der schnellen schnellen nicht gespielten Unterteilungen, die unter der Oberfläche da sind. Aber als solche weder gespielt, noch wahrnehmbar sind. Fühlen muß der Pianist diese schnelle Pulsation. Die impliziert ist. Und das ist neu. Das gab es in der europäischen Tradition nicht. Es gab Polyrythmie, aber nicht mit diesen Unregelmäßigkeiten. Jetzt spiel es einmal in Tempo. Aber starr, ohne Rubato.

...

(Musik)

Danke, das genügt, ein Teil davon. Das ist selbstverständlich sehr langweilig so. Jetzt kommt, die Unregelmäßigkeit ist die Simultanität von zwei regelmäßigen rhythmischen Vorgängen, mit verschiedenen Tonhöhen. Und das hat eine starre Kombination, eine komplexe Kombination, im übrigen die Komplexität ist ein bisschen so wie der genetische Code, die ich will hier nicht pseudowissenschaftlich Analogien, aber die Idee kam vielleicht aus der Biologie, wo es nur vier Kombinationen, vier sogenannte Basen gibt für den Aufbau der Gene, sie haben sehr starre Kombinationsregeln, immer zwei solche chemische Verbindungen gehen miteinander in also verbinden sich, und es gibt zwei plus zwei, also vier Möglichkeiten, aber diese sehr einfache Kombinationen chemische ... mein deutsch ist nicht sehr gut..

U: Verbindungen..

L: Verbindungen chemische Verbindungen, ergeben dann lange lange lange Kette von Aminosäuren, die sich dann zu das was man Desoxy- wie heißt das Ribo- ah...

U: Desoxyribonukleinsäure...

L: So ist es. Langes Wort. Wo die Verbindungen sind, also in einzelnen ist das total primitiv, aber die Verkettung gibt eine so große Vielfalt, d.h. von zwei und drei und vier Kombinationen kommen wir sehr schnell auf in die Milliarden. Und da ist die genetische Information kodiert, in eine einfache und als Gesamtheit irrsinnig komplizierte Sequenz. Und sowas mach ich hier selbstverständlich vergiß jetzt die Wissenschaft, das ist keine

wissenschaftliche Musik. Ideen kommen zum Teil aus der Biologie{6}, zum Teil aus der Mathematik. Es gibt sehr einfache Rechenregeln, die zu enormen Komplikationen führen, wenn man sie wiederholt. Da ist dann der Zusammenhang mit der fraktalen Geometrie. Sehr schön.

U: Aber insgesamt interessiert sie dann immer doch im Ergebnis die Komplexität. Als Ergebnis.

L: Ja, im Augenblick. Ich hatte sehr einfache Phasen, und es kommen wieder sehr einfache. Also Komplexität für mich ist nicht ein Wert an sich. Eine Möglichkeit etwas neues zu machen.

U: Eine Frage an den Pianisten Aimard. Also wenn ich ihre Beispiele so immer gesehen habe, wenn sie mit der rechten Hand und mit der linken Hand allein spielen, dann sah das relativ einfach aus. Als könne man das auch mit wenig Klavierunterricht so ungefähr nachspielen. Aber wenn sie das gleichzeitig machen, ist mir das ein Rätsel, wie zählen sie das für sich, oder wie kann man das spielen.

A: Ja, das ist eine Art von Polyphonie oder von Polyrhythmie, ja. Mit Bach zum Beispiel, wenn man vier Stimmen zusammen folgen muß, muß eine Art von Konzentration von Kontrol üben, nicht wahr. Und hier muß man etwas ganz punktuell mechanisch üben, so daß die Muskeln können dieses Synchronisation von verschiedene Schichten in Ordnung bringen, und also darüber ein Kontrol von der ganzen Sache für die Geschwindigkeit, wie wenn man zwei Interpreten waren. Ja. Einer macht die Sache, von ganz nah. Und ein anderer, der kontrolliert die Sache, so daß die große Ordnung, die große Richtung und die Regelmäßigkeit der Geschwindigkeiten in Ordnung ist. Also das ist eine Art dem Kontrol zu organisieren. Das ist sehr interessant. Also manchmal, glaubt man, daß man ein bisschen schizophorenisch wird, und das ist sehr interessant, eine Einheit von Präsenz zu haben, obwohl diese verschiedene Gehirne diese Synchronisation machen{7}.

U: Ach so, es ist praktisch so, wie wenn sie zwei Handwerker in sich haben, die parallel arbeiten, und sie sind ein Kontrolleur, der dann diese Komplexität im Kopf hat.

A: Vielleicht für die optimale rhythmische Realisation, zwei oder drei oder manchmal sechs oder sieben verschiedene Spieler mit einem guten Dirigenten. Aber in diesem Fall kann man niemals eine Einheit haben. So daß die Dramatik oder der Klang oder der Ausdruck so stark integriert sein wird wie mit einem Interpret. Ich finde das wirklich äußerst interessant als Erfahrung für einen Spieler. Das ist eine große Übung, aber das Gefühl ist ganz eigenartig, und ganz neu.

U: Das Gefühl in mehrere Teile zu verfallen und doch nicht zu zerfallen.

A: Ja, und in diese Art und Weise mit verschiedene Schichten zu arbeiten. Ja, das ist eine ganz andere Art die Polyphonie oder die Polyrhythmie zu organisieren und lebendig zu machen. Und verrückt zu werfen. Mit voller Energie zu lassen. Und diese ja diese Art zusammen ein großes Kontrol zu haben, so daß die Rhythmen in Ordnung kommen, und trotzdem so daß die ganze Sache eine verrückte Eventement oder weiß ich was ja wie ein unmögliche Mischung von Elementen klingt, also diese...

L: Scheinbar chaotisch..

A: Scheinbar chaotisch, aber furchtbar organisiert, das ist unglaublich interessant, zu schaffen, für uns.

U: Ist das interessant, nur weil es neuartig ist, oder...

A: Nein, weil es so ist. Es ist auch sehr stimulierend, weil es ganz neu ist. Aber ich meine, die gute Lösung für ein Chopinetüde zu finden und wiederzufinden, für eine Interpretation heute, und mit diesem Instrument ist auch hochinteressant, wenn man nur nicht kopiert, was die anderen gemacht haben. Also aber hier das ist in unserem Fall vielleicht noch mehr stimulierend, weil man muß alles neu finden. Niemand hat vorher Lösungen gefunden und

man muß selbst die ganze Sachen schon entdecken, nach und nach Schritt nach Schritt anbauen. Und das finde ich ganz toll.

U: Ist so eine Ambivalenz zwischen Chaos und Ordnung. Ist das der Reiz.

A: Das ist ein von den Reizen. Ja.

L: Das ist Modewissenschaft, dieses Ordnung aus Chaos und so weiter. Als ich mich damit beschäftigt habe mir diese wußte ich noch nichts von dieser Mode. Und das ist eine sehr sehr ernste Wissenschaft, weil ich musikalische Ideen hatte, die in der Richtung gehen, nicht weil ich wissenschaftlich oder mathematisch denken würde. Ich denke eigentlich ganz naiv. Das wäre vielleicht der Augenblick interessant, wo wir unterborchen haben, die kleine Kadenz, du hast es regelmäßig gespielt, das ist Ordnung und Chaos, aber mechanisch gespielt, interessant wird es sein, wenn man vom mechanischen Spiel weggeht, und es frei interpretiert, nicht in genau gezählten Zählzeiten. Sollen wir noch einmal zurückkommen darauf. Spiel das einmal langsam und in Ordnung, also in der rechten Hand sind das immer drei und vier, asymmetrisch und die linke Hand, aber andere also die die Einheiten sind nicht dieselben in der rechten und der linken Hand. Ich kann nicht sagen, welche sie sind, denn die wechseln dauern. Der allgemeine Eindruck ist, daß die linke Hand langsamer spielt als die rechte. Spiels noch mal langsam und genau.

(Musik)

Genug, du hörst es wird langweilig, weil das ist jetzt zu ordentlich. jetzt einmal im Tempo...

(Musik)

Und so weiter, das ist sehr langweilig so, weil jetzt hast du sehr genau gespielt, und man hört die zwei verschiedenen Geschwindigkeiten, rechte Hand schneller linke Hand langsamer, kontrolliert durch den schnellen nicht gespielten Puls, und da wollte ich jetzt daraus Musik machen, und für richtige Kunst braucht man einen bischen Freiheit und ein bischen Unregelmäßigkeit. Und da habe ich das also das und dann habe ich gesagt, du hast es jetzt so gespielt, wie Soldaten. Und jetzt machen wir ein bischen mit eine Flasche Wein das ein bischen halb betrunken daß du jetzt ...

A: Nur eine halbe Fläche (Flasche meint er) Nicht mehr.

L: Ja, versuch mal mit halber Flasche.

(Musik)

L: Ja, und so weiter, da kann man genau sehen, was mir vorschwebt, weil ich nicht Geometrie mache, nicht Mathematik mache, nicht mit dem Lineal und mit dem Zirkel arbeite, sondern sehr frei, in der Grundlage man fragt immer, ist das jetzt freie Intuition, oder ist es Konstruktion. Die zwei Denkweisen, oder Vorstellungsarten sind kein Widerspruch, ich kann gleichzeitig sehr konstruktiv sein und total intuitiv.{8} Und jetzt zum Beispiel die konstruktive Grundlage war die Kombination der zwei verschiedenen Tonvorräte, in den zwei Händen, und zwei verschiedenen illusionistischen Geschwindigkeiten. Das kann man mechanisch spielen.{9} Dann ist es Geometrie. Und da kommt jetzt die freie Interpretation, indem ich sage, löse es auf in eine Unregelmäßigkeit, wo die regelmäßige Pulsation da ist, nur die stockt ein bischen, die ist nicht mechanisch. Mit die totale mechanische nach meiner Auffassung ist nicht künstlerisch. Und das total improvisierte, ich möchte es nicht. Ich brauch warum brauch ich das. Ich weiß es nicht. Was meinst du.{10}

A: Ich glaube, etwas müßte man sagen, daß die Komplexität kommt immer für sie um eine Intuition zu realisieren. Nicht wahr.

L: Ja, weil erste Vorstellung ist total naiv, da weiß ich noch nichts von Konstruktion. Aber du muß darüber sprechen, wie du das als Pianist...

U: Die erste Vorstellung, was war denn bei dem Klavierkonzert eine erste Vorstellung. Wie kann man sich das vorstellen.

L: Ich höre - da gibt es keine intellektuelle Überlegungen. Ich stelle mir vor, Musik wie ich

immer schon als Kind, als ich garnicht Klavier studiert habe, vorher, vorgestellt habe, ich höre Musik, und diese Musik ist ein bisschen anders. Daß ich Komponist geworden bin, war das eigentlich sehr zufällig, weil die Umgebung war absolut ungünstig für einen Musiker. Ich habe ein Instrument studiert, deswegen spiele ich nicht selbst und dirigiere nicht selbst. Es fehlt mir diese Technik. Und ich habe sehr spät mit 14 angefangen, Klavier zu spielen. Wir hatten kein Klavier zu hause. Gegen den Widerstand meines Vaters, ich sollte Wissenschaftler werden{11}, was ich auch wollte, ich hatte große Träume, ich werde Physik studieren, und dann werde ich entdecken, was das Leben ist. Ich wußte, dafür brauch man nicht Biologie zu studieren, oder Chemie, man muß Physik studieren. Aber selbstverständlich war das Leben dann anders. Und die Musik hatte gewonnen. Aber ich hatte die absolut ungünstige ungünstigste Voraussetzungen ein praktischer Musiker zu sein. Ich habe zu spät angefangen. Aber immer mir ich liebte Musik, ich hörte das meiste von Schallplatten, dann auch in Konzerten, diese sehr provinzielle Stadt in Siebenbürgen, und immer die Vorstellung Musik. Daß das etwas neues war, war mir garnicht bewußt zuerst. Und erst als ich dann wirklich Klavier angefangen habe zu üben, mit 14 Jahren, habe ich sofort angefangen, Klavierstücke zu schreiben. Also ich kann nicht sagen, wie das ist. Ich kann nur sagen, es ist an die große Worte innere Notwendigkeit oder Mission. Das spüre ich alles nicht. Ich mache weil die Sache mit interessiert. Und da mache ich etwas neues.

U: Meine Frage war eher die, wenn sie sich hinsetzen, haben sie dann die Musik im Kopf, und sie schreiben sie nur auf, ...

Ich wiederhole die Frage...

Wie ist das wenn sie komponieren. Haben sie die Musik im Kopf und so schreiben sie sie auf, so wie sie sie im inneren Ohr hören, oder ergibt sich aus dem Schreiben ein neuer Klang, den sie beim Schreiben entdecken.

L: Beides. Wenn ich sagen würde, ich stelle mir das vor, und dann schreibe ichs wie ein Kopist. Das würde nicht stimmen, weil ich während der Ausarbeitung der Partitur ändert sich das Stück. Es gibt erstens mal eine Grundlage für die Vorstellungen, das sind akustische musikalische Vorstellungen, aber die sind mit sovielen Dingen des Lebens mit Geschichte mit Politik mit Alltagsleben mit emotionelle Zustände mit Kultur im allgemeinen nicht nur mit Musik, mit bildenden Künsten mit vielen anderen mit Literatur, es ist nicht so, daß das Inspiration wäre, direkt sondern eine unglaubliche Kombination von sehr verschiedenen Bereiche des Denkens der Vorstellungen der Erlebnisse und dann habe ich naive Vorstellungen, ich höre die Musik, ganz naiv ist das nicht, ich hab schon irgendein Programm vor, zum Beispiel in diesem Stück war das Programm eben aus diesen disparaten Tonvorräten für die zwei Hände und disparaten heterogenen rhythmischen Schichten eine Musik entstehen zu lassen. Sie fragen, ob ich das naiv vorstelle, ja, ich stelle mir vor, wie das klingt. Aber dann spiele ichs am Klavier. Es ist Klaviermusik, spiele ichs am Klavier, wenn es keine Klaviermusik.. ich hatte zehn Jahre, als ich Flüchtling war, aus Ungarn, und in Köln dann in Wien gelebt habe, zehn Jahre hatte ich kein Klavier. Also ich mußte auf dem Papier komponieren. Das habe ich mich angewöhnt. Meistens in billigen Kaffeehäusern in Wien, und da war die Vorstellung und das ging direkt in die Noten hinein, das waren die Orchesterstücke Apparitions und Atmosphères, das Requiem zum Beispiel, bis zu Cellokonzert hatte ich noch kein Klavier{12}. Also es geht so, daß man sich vorstellt und unmittelbar schreibt. Aber im Klavierkonzert war es anders. Ich mußte es am Klavier ausprobieren. Und da kommen verschiedene neue Ideen. Und die verändern die Vorstellung. Aber schon früher, zum Beispiel, bei meinem Requiem, wo ich eine vage Vorstellung hatte von diese sehr komplexe Polyphonie, als ichs mache, kommen konstruktive Gedanken dazu. Die waren nicht naiv in der Vorstellung. Also man kann nicht sagen, daß ich einfach Musik vorstelle und es abschreibe. Es ist eine dauernde Rückkoppelung, zwischen Vorstellung und

Partitur. Was ich schreibe. Und vieles. Ich habe eine Arbeitsweise daß ich nicht einfach schreibe, was mir einfällt, sondern manchmal hunderte Skizzen für denselben Stück. Deswegen komponiere ich sehr langsam, sehr lang an einem Stück und mit sehr großen Einsatz von Zeit und von Mengen an Notenpapier. so irgendwie entsteht das. Eine Art von Kreislauf, zwischen Skizzen, Veränderung der Vorstellung, Veränderung der Skizzen, bis irgendwann ein Endresultat da ist. Und das Endresultat ich hab für mich immer diese Definition wenn die Zahnräder anfangen zu greifen. {13} Aber wann die greifen, das weiß ich nicht. Das ist subjektiv. Ich spüre, jetzt ist das Ergebnis da.

U: Wenn sie schreiben, zum Beispiel für einen Pianisten, ist das häufig sehr schwer zu spielen. Am Rand des Möglichen. Gehen sie dann mit Skizzen oder so etwas zu einem Pianisten hin und fragen, kann man das noch spielen. Oder setzen sie das einfach voraus. Das kann man doch spielen.

L: Ja. Ich weiß doch was spielbar ist, weil ich Klavier spiele. Ich kanns nicht so gut, wie im Konzert spielen, wie Aimard. Nein ich gebe nur fertiges Resultat. Der Interpret soll nicht mitkomponieren. Ich muß allein sein in meiner mit meinem Schreibtisch und mit meinem Klavier, und das schreiben es oft schwer technisch, aber nur weil es neuartig ist, weil es anders ist, es gibt unglaubliche technische Dinge, in der Gaspard de la Nuit von Ravel oder erste Chopin-Etüde, das ist alles am Rande des Spielbaren. Ja, eine kleine interessante Anekdote, das geschah gerade mit Pierre Laurend Aimard, vielleicht weißt du das garnicht. Nach einen dieser Konzerte, wo ich auch dabei war, und als meine Klavieretüden, nicht das Konzert, die Klavieretüden gespielt, kam ein Mensch, ein Musikenthusiast, und er sagte mir: Das ist aber unmöglich zu spielen. Das ist zu schwer. Das kann man nicht spielen. Ich habe gesagt, sie habens doch gerade gehört. Die Stücke. Also so, sie sind schwer. Sie sind nicht. Ich suche nicht die Schwierigkeit als etwas wie sagt man ich will die Sache nicht schwierig machen, ich will die Sache so einfach machen wie möglich. Ich will nur, daß mein Vorstellungen mit der größten Exaktitude und Plastizität realisierbar sei. Und ich denke selbstverständlich für den Klavier immer pianistisch. Mein Klavierkonzert und auch die Reihe von bisher 15 Etüden die haben alle alle Etüden zum Beispiel seperat irgendeine pianistische Vorstellung. Das ist auch Klaviertechnik. Nicht nur rein, daß ich mir die Musik vorstelle. Und es gibt immer solche, eine Art wie in der Wissenschaft, der Grundlagenforschung. Problemlösungen. Ich habe irgendein Problem. Zum Beispiel eine neuartige Kombination von Tonhöhen, die ein harmonisches Resultat ergeben, die bisher auf diese Weise nicht existierte. Eine meine Vorbilder ist Debussy. Weil Debussy in den Preludes auch in den Images und auch Estampes und auch später in den Etüden, hatte sich immer eine pianistisch technische und eine Vorstellung eine imaginative Vorstellung und eigentlich entwickelte ich weiter, das was Debussy angefangen hat. Das ist ein Aspekt, es gibt andere Aspekte, zum Beispiel die afrikanische Polyrhythmie, die Debussy nicht kannte, leider. Oder gut, weil ich konnte das dann machen. Als etwas neues. Aber zurückkommend auf diese Frage der Schwierigkeit, isses schwierig.

A: Ich glaube, daß sie haben nicht genau die Wahrheit gesagt.

L: Sag die Wahrheit.

A: Nein, nein, daß sie spielen auch mit der Virtuosität, so daß sie bringen das Stück und das Interpret an seine Grenze sehr nah vom Spielbar oder Unspielbar.

L: Aber es ist noch spielbar. Du hast es doch gespielt.

A: Also man versucht, daß es spielbar wird, aber da es sehr kreativ ist, deswegen ich glaube ist es sehr stimulierend und also man muß immer neue Möglichkeiten finden für das Spiel. Und deswegen ist es glaube ich sehr schöpferisch, sagt man, das... ja ähm

L: Für den Pianisten auch..

A: Für alle Interpreten..

L: Weißt du ich denke nicht, wenn ich schreibe, ich denke nicht an die Pianisten, ich denke an die Musik, und die soll aber spielbar sein.

A: Klar, und deswegen, wenn man will also für den Interpreten, nicht nur Pianisten, alle Instrumentalisten. Wenn man will also in der Richtung von der Musik immer gehen, also kann man Lösungen finden, aber manchmal der Weg ist nicht so leicht. Zum Glück.

L: Dafür habe ich ein sehr schönes Beispiel nicht von Klaviermusik. Ich habe ein Kammerkonzert, du hast mitgespielt drin, es gibt auch Klavier drinnen, für 13 Instrumentalisten. Das wurde von Ensemble die reihe in Wien gespielt, von Cerha dirigiert. Und da gibt da gab es in diesem Ensemble einen wunderbaren Komponisten Gruber, Heinz Karl ... Heinz Karl oder Karl Heinz... beides Gruber. Wir sind gut befreundet, und er ist Mensch mit viel Humor und sehr guter Kontrabassist. Und er spielte Kontrabaß. Und da habe ich hohe Flageolettes in dem Kontrabaß. Und einmal erzählt er mir, Gruber, das war eine öffentliche Rede von ihm, daß was ich geschrieben habe ist zwar spielbar aber für Kontrabaß die sehr hohen Flageolette aber ist schwer. Und da hat er das meistens nur getan als ob er spielen würde aber er hat (pfeift) mit Pfeiffen den in der richtigen Tonhöhe gespielt. Und ich habe es nicht bemerkt. Also siehst du, manchmal ist unmöglich...

U: So schwere Musik könnte man doch auch von einem Computer spielen lassen.

L: Ah, nein, das ist es. Ich war in England vor etwas anderthalb Jahren. Und da wurde eine neue Software gezeigt Sibelius, irrsinnig günstig mit einem bestimmten Computer Econ, und war eine kleine Fernsehdemonstration, wie ihr es jetzt macht, wurden zwei von meine Klavieretüden auf diese software, also es ist sehr einfach das zu programmieren. Und der ein das war Yamaha Disc-Klavier kann rhythisch alles spielen, so wie Player-Piano mit Nancarrowstücke, und das wurde auf disc-Klavier gespielt, und der Computer hat das hervorragend gemacht. Aber es war zu mechanisch. Ich brauche jetzt die kleinen Unregelmäßigkeiten, ich brauch, daß man manchmal ein Kontrabassist ein Flageoletton statt zu spielen pfeift. Diese kleinen Auslassungen, auch wenn kleine Fehler sind, das ist willkommen. Das ist so wie geometrische Malweise. Also es gibt eine großes Beispiel, das ist Mondrian. Mondrian mit seine sehr starr geometrische Kunst hat nie Lineal benutzt, sondern mit freie Hand gemalt. Und es gab andere in dieser Gruppe de Stijl, wie van der Leek zum Beispiel, der mehr mit auch mit Lineal gearbeitet hat und einige mathematische Kalkülen auch benutzt hat, weniger gut als Mondrian. Bei Mondrian, wenn man auch die späten zwei Bilder anschaut, Victor et Boogie Woogie und Broadway Boogie Woogie, diese Bilder sind geometrisch aber die leben. Weil die kleine Farbquadrate drinnen und die Linien die sind nicht ganz genau. Diese Ungenauigkeit innerhalb der Geometrie, brauche ich Ungenauigkeit. Oder das große Vorbild in der Malerei ist Cezanne. Bei Cezanne gibt es sehr viele geometrische Konzeptionen, diese Mont St. Victoire-Formen. Und dann Verteilung von schwere und leicht, und Farbkontraste. Es ist eine versteckte Geometrie, deswegen konnten dann Picasso und Braque, die kubistische Richtung, also geometrische Konzeption aus Cezannes Malweise oder Sehweise entwickeln. Aber Cezanne ist nie Geometrie, es ist immer ein bischen unregelmäßig, ein bischen zufällig. Das schwebt mir vor. Und deswegen brauche ich lebendige Interpreten. Und zurückkommend auf diese Sibelius, was ich sehr bewundert habe, da hat man mich gefragt, was ich dazu sage, und ich habe gesagt, ich bin beeindruckt. Aber das hat dann die Firma Econ auf total kriminelle Weise für Propaganda benutzt, sie haben das überall in der Welt verbreitet, mit dem Kommentar, daß diese Klavieretüden von Ligeti sind nur vom Computer spielbar, und dazu braucht man Sibelius-Software. Und das fand ich zutiefst unehrlich. Weil es war in Ordnung, aber es war nicht das was, und selbstverständlich kann ein realer Pianist wie zum Beispiel hier Aimard und viele andere das spielen.

U: Das reicht.

L: Ihr habt für fünf Stunden...

...

In Café Cannibal

L: serré en deux partie ... et il utilise methode ce une groupe personne n'y peut pas entrer, il tient dans les mains les galeristes, avec une force j'ai pas, parcequ'on toujours aussi proche - comme les managers...

A: Oui, ca c'est ce des raisons, qui se mettent en place au bon moment, qui en suite existent.

L: Qui sont des ara.. Le fait, que moi je suis connu, c'est hazard. hazard complet. Avec les mêmes pièces je pourrais absolument comme Nancarrow par exemple. Je ne fait pas beaucoup de publicité. Ce tout ca. Mais c'était un moment, de hazard.

Il ont dedans et les autres, qui ne sont dedans, que ne sont pas des noms connus, même s'il ont plus ou moins de qualité, c'est une autre question, qu'est-ce que c'est, qu'est-ce qu'il compte comme qualité aujourd'hui, deux ans avec des installations, et deux ans avec des non-installations qui va être en deux ou trois ans, et tous ces choses la. Et pour les gens qui ne sont pas tellement connus, sollen wir deutsch sprechen.. das ist jetzt ohne...

...

L: Nein, es ist eine geschlossene Gesellschaft, Anerkennung (?) null, auch wenn sie keine Preise haben, und keine Preise, ... man muß teuer sein, es ist viel schlechter als in der Musik. Komm setz dich. Ich komme zurück zu praktischen Überlegungen. Ich habe verschiedene Kataloge bekommen von Insel Holmenbroich von deinem Agenten. Aber keinen Brief und keine warst du da Insel Holmenbroich. Bei Düsseldorf.

A: Ah, bei Düsseldorf.

L: Hast du gespielt da.

A: Nein, das wird am Anfang Oktober sein. 6. Oktober.

L: Die Leute sind sehr schön.

A: Aber sie können nicht kommen.

L: Nein warum, was spielst du.

A: Es sind alle die Etüden.

L: Ah, von mir.

A: und ja ...

...

A: Was nehmen sie zum Trinken.

L: De l'eau. Et toi...

A: Un café plus serieux.

L: Mais j'ai eu un café ..

A: Encore un café ...

L: Tu veux une autre bière..

S: La machine à café est en train de laver maintenant.

L: J'aimerais pas de café - vous avez un petit mineral..

A: Est-ce que la machine a bière est lavé.

S: Oui. Un demi alors.

A: Autant peut...

L: Ich wußte nicht, daß du von mir spielst, denn es kam kein Kommentar. Es kam ein...

A: Ich habe die 15 Etüden, und es kommen also es kommt ein Bach davor, eine Fuge, wegen der Polyphonie, ja. Und die Etüde Nr. 6 und es kommen die drei Studien von Skriabin op. 65, die wunderbaren.

L: Nein ich kann nicht kommen ich bin ... Aber es kam ohne Kommentar mit einer

Visitenkarte von deinem Agenten. Dieser Bücher von Holmen.. ich wußte nicht, was sie bedeuten. Ich habe nicht verstanden. Ich wußte von keinem Konzert. Jetzt weiß ich, ich danke dir im voraus. In Aachen kommst du.

A: Ja, ja, am vierten.

L: Was machen wir, welche drei Etüden.

A: Ja, das muß man beurteilen. Also die Frage würde zu wissen, es würde schon schön sein eine Etüde vom zweiten Buch, oder im dritten Buch, ...

L: Aber das eine ist das so wesentlich.

A: Das ist vielleicht nicht so groß, aber zum Beispiel..

L: Wer diskutiert darüber, wir beide oder du erklärst..

A: Also normaler Weise, wie sie verstanden sind, also ...

L: Wie war das mit Boulez, wie hast du gemacht.

A: Ja, er hat gesprochen, wir haben zusammen gesprochen, und ich habe also beim Spiel vom Stück gegeben und bischen eine kleine Einleitung gemacht. Musikalische Beispiele.

L: Aber wo wir sprechen gibt es keine Klavier. Das ist das Zimmer der Choristen. Warum nicht.

A: Weil das Büro...

...

U: auf der Straße, das ist ein faszinierendes Bild, ...

L: Ja, dann gehen wir dort hin. Können wir das noch beenden oder zurückkommen.

U: Nein ich habe eigentlich, das ist ja eine neue Art von Zivilisation. Die hier gewachsen.

L: Ja, gehen wir raus.

U: Meinen sie, daß die Musik mit solchen Elementen auch eine Antwort ist auf diese neue Art von Zivilisation.

L: Nicht so, nicht so ernst, aber das zu filmen wäre interessant.

Ja die große Mischung.

U: Ich meine jetzt die Ästhetik ihres Konzertes.

L: Die Mischung der Kulturen. Ja. Selbstverständlich.

Ich bejahe diese totale Mischung. Chaos der vielen Kulturen. Wenn man nicht gegeneinander kämpft, das ist nicht schön. Wenn man sich totschießt.

U: Ist das sowas wie ein Programm. Die friedliche Koexistenz der Kulturen.

L: Nein, es ist die Liebe für verschiedene Menschen und verschiedene Kulturen. Ich persönlich akzeptiere ich alle Kulturen. Also ich bin ein Gegner des Nationalismus und ich finde schön, und man soll die eigene Kultur behalten, die vielen einzelnen Sprachen und Musikarten und Willen der Kunst und Lebensweisen auch Religionen, wenn sie nicht militant sind, dann sind sie schön. Aber ich würde keines hervorheben. Das schlimme war immer, daß Leute, die zu einer Gruppe gehören, glauben das ist der richtige Weg, und alle anderen sollen getötet werden, und das nicht, aber zu akzeptieren diese totale Mischung, wenn sie sich nicht vermischen, sondern heterogen bleiben, das finde ich schön. { 14 }

U: Nicht vermischen.

L: Nicht vermischen. Chinesen und Afrikaner nebeneinander. Naja, sprechen schon, und wohnen, und so, aber die Sprachen sollen behalten werden, und die verschiedene kulturelle Manifestationen, die Art wie man sich bewegt, wie man denkt, das ist schön, wenn das bleibt. Das ist schön, hier in Paris, das ist in New York auch schön, bischen schon in den großen deutschen Städten, nicht so ausgeprägt wie hier.

U: Wie ist das mit der Musik. Musik ist in gewisser Weise auch eine Sprache, kann man die Sprachen von allen möglichen Kulturen vermischen, und dann gibt es eine Weltmusik.

L: Nein, gerade ich persönlich, und das ist jetzt subjektiv, bin ein totaler Gegner der

Weltmusik. Weil die Weltmusik, das ist eine Erfindung von einigen großen Plattenfirmen, die dann in der großen Plattengesellschaft und die schreiben world music, Weltmusik, und dann verkaufen sie diese Mischmasch. Diese Kombination von sehr billige Rock mit einigen ethnischen Elementen, das lehne ich total ab, aber die Vermischung, die im Laufe der Geschichte der Menschheit immer da war, alle Kulturen sind synkretische oder synthetische Kulturen, also die auch die Religionen, die sind alle beinhalten alle möglichen Elemente von verschiedenen schon früher existierenden Zivilisationen, die römische Zivilisation war griechisch, und die griechische auf die phönikische und ägyptische Basis und dann Griechenland auch die griechische Religion hat lydische und phrygische Elemente, und das war nicht ein Volk, das waren dorische Wanderungen und äorische Wanderungen und so weiter, das hat sich dann zu etwas amalgamiert, oder später mit dem Makedonen, die nicht Griechen waren, das ist doch schön, diese totale Vermischung, oder im alten Italien, wo man von römischen Imperium spricht, aber die kultivierten Einwohner sprachen griechisch. Und...

U: Wir haben ja im Auto darüber geredet, ein bisschen, da ging es darum, Paris ist ihre Wahlheimat oder ihre liebste ...

L: Wahlheimat möchte ich gern, im Augenblick ist für mich der beste Ort relativ. Es ist nicht gut, aber besser als anderswo.

U: Aber sie haben gesagt, daß das Fernsehen durch die Medien der Begriff Heimat verwischt.

L: Verwischt sich. Für Emigranten.

U: Was hat das für Folgen für Musik.

L: Allgemein kann ich nicht beantworten. Ich kann von mir beantworten. Zum Beispiel ich habe die ungarische Muttersprache und ich hänge sehr an dieser Muttersprache und an die ungarische Musik hänge ich weniger. Obwohl ich Bartok sehr verehere, den verehere ich wie Stravinsky und Debussy. Also ich würde keine nationale Unterschiede machen bis auf die Sprache und die Literatur. Und da ich meine Heimat verloren habe, meine echte Heimat war Siebenbürgen, Rumänien. Das ist total herabgekommen. Durch diese zu lange Diktatur und in Paris finde ich mehr, auch in New York, aber New York ist härter, und chaotischer. Paris ist schon chaotisch genug, ich finde, diese Nebeneinander von verschiedene Kulturen, verschiedene Menschengruppen, hier in dem elften Bezirk oder 19ten oder 20ten Bezirk ganz extrem, Afrikaner Juden Chinesen Vietnamesen nebeneinander. Los Angeles ist ähnlich. Mit Koreanern und Schwarzen. New York auch. In diesen paar großen Städten. Und es ist Leben. Mehr oder weniger. In großen deutschen Städten, Berlin, das neue Berlin kenne ich nicht, aber ich kenne Hamburg, wo ich jetzt wohne, selbstverständlich gibts da eine große Vermischung von türkische und iranische Bevölkerung vor allem und polnische. Es ist nicht diese unglaubliche Koloristik, das kommt von Afrika und Fernen Osten.

U: Aber es ist doch nicht falsch zu sagen, sie sind ein Weltbürger. Sie reisen unglaublich viel, sie werden dahin eingeladen, dorthin eingeladen. Ist Paris der Ort, der ihren eigenen Lebensstil widerspiegelt.

L: Auf eine bestimmte Weise ja, ich sage das gleich, ich sage das gleich. Aber sie meinen ich reise so viel. Im Augenblick reise ich soviel, weil sie diesen Film machen, und ich habe einige Plattenaufnahmen. Eigentlich ist für einen Komponisten das Reisen nicht so gut. Man muß sitzen an einem Ort und Musik schreiben. Das hat sich jetzt in den letzten zwei Jahren ein bisschen akkumuliert. Also nicht so, daß ich diese Lebensweise gewählt habe, sondern es ergab sich zum Beispiel aus dem Grund, daß mein Stücke auf Platte aufgenommen werden, und da sind Aufnahmen an verschiedenen Orten, aber selbstverständlich interessieren mich alle Kulturen. Und manchmal reise ich gern - aber ich würde weniger kosmopolitisch sein und in Ruhe sitzen bleiben. Es ist ähnlich für mich persönlich, daß ich von meiner ursprünglichen Heimat Siebenbürgen auf Grund der politischen Verhältnisse getrennt bin. Die zweite Heimat war Budapest, heute kann ich dort sein, weil es ist Demokratie, aber für

viele Jahrzehnte, also ich bin geflohen aus Ungarn, und da mußte ich leben wo ich eben kann. Das war Österreich und Deutschland, vor allem und ich hab schon irgendein Bedürfnis für Heimat, und wenn ich das jetzt so ganz deutlich sagen kann, warum Paris mehr als andere Orte. Das hat mythische Gründe. In der Kultur in Mitteleuropa, zum Beispiel in Budapest, genauso auch in Rumänien, in Bukarest oder Siebenbürgen, war immer Paris die Stadt, die Weltstadt, also nach Paris muß man, in Paris kann man auch Emigrant sein. Wenn Leute irgendwo emigrieren mußten, die Vorstellung war, Paris. Eine Zeit lang. Nicht mehr in den fünfziger oder sechziger Jahre, war zu chaotisch. Und für mich bedeutet noch immer die französische Kultur, sie ist nicht besser als die anderen Kulturen, ich würde sagen im Stil näher zu dem, was ich aus Budapest kenne. Da ist Norddeutschland sehr fremd. Auf die Weise.

U: Herr Aimard. Können sie kurz erzählen, wie sie Ligeti getroffen haben.

L: Das erste Mal, oder wo es wesentlich war...

A: Gute Frage. Das erste Mal, das war glaube ich für den 60-jährigen Geburtstag von Boulez in Baden-Baden, ich glaube während eine Cocktail, das war sehr mondain,

L: Ja, in Baden-Baden, ich erinnere mich im Südwestfunk.

A: Und ich glaube ich hatte einen Erdbeereiscreme, und wer hat eine falsche Bewegung...

L: 85 mußte das sein..

A: Bewegung gemacht, und es war Eiscreme war überall plötzlich.

L: Das war eine gute Begegnung. Flecken von ...

U: Und da beschlossen sie sich mit Ligetis Werken näher zu beschäftigen. Oder ist das ein Auftrag dann. Ist das eine Sache, die sie selbst gereizt hat, oder wollten sie oder haben sie das gespielt, weil sie jemand anders gefragt hat.

A: Ja, ich glaube, daß selbstverständlich ich habe mich mit diese Musik mich ganz bewundert vorher und so weiter. Aber es waren nicht viele Klavierstücke. Also ich hatte das Kammerkonzert gespielt, aber im Ensemble.

L: Horntrio später. Da hatte ich meine neuen Stücke noch nicht angefangen.

A: Ich habe das Trio gespielt, und dann habe ich erstmal die drei ersten Etüde bekommen. Ich habe gedacht, mein Gott, es ist ganz verrückt, so interessant, aber so verrückt, das wird man niemals spielen können, oder also nur als Versuch habe ich gedacht, man mußte das wirklich versuchen und so weiter. Und nach und nach ja aber...

L: So war es.. es war gegenseitig, weil ich Aimard, es gibt andere Pianisten, die das schon früher gespielt haben, aber dann wurde unsere Verbindung stärker als mit fast mit allen anderen Pianisten wir einfach viel Gelegenheiten haben und wir ganz einfach genau auf meine Stücke gelernt haben.

U: Spielt Aimard besser als andere.

L: So das darf man das ist nicht möglich zu sagen, das wäre falsche Propaganda. Er hat sehr viel Arbeit investiert, und versteht diese Musik, so könnte ich sagen. Und ich war erstaunt, du hast manchmal Vorträge zum Beispiel ... habe ich gehört auf englisch, und dann einiges von Band, hier in Paris auf französisch, was du noch besser sprichst, und ich war schon erstaunt über die Tiefe des Verstehens meiner Intentionen. Meine Intentionen sind nicht bewußt, aber wenn ich dann höre, wie das funktioniert, dann sage ich, ja stimmt, ich habe so gedacht. Nur nie so formuliert.

A: Vielleicht, das ist unsere Rolle, nein. Das was intuitiv bei dem Schöpfer ist, das soll man muß mit dem Zuhörer oder mit der Gesellschaft in Kommunikation haben, so daß man muß verstehen zu.

L: Er hat einmal erklärt, das war mein altes Stücke, als ich dreißig Jahre alt war, Musica ricercata, das aus einem A-ton besteht in verschiedenen Oktaven. Hast du unglaublich die Aufbau, formale Aufbau, da habe ich zum ersten Mal verstanden, wie du das Stück wie die

Form des Stückes ist. Bis dorthin habe ich keine solche Überlegungen wie du geschrieben. Ich habe nichts überlegt.

U: Ist das Komponist zu sein, von zeitgenössischer Musik, wo es nur so ein kleines Publikum gibt, von Zuhörern, ist das eine undankbare Aufgabe.

L: Wissen sie, wenn ich an die Größe des Publikums oder des Abnehmer wie sagt man, dann würde ich wahrscheinlich ein Limonade produzieren und es verkaufen wollen oder T-Shirts oder so etwas. Man darf nicht oder man denkt nicht, die Leute, die daran denken, wie wird das wirken, oder wie läßt sich das praktisch verbreiten, die denken in public relation-Kriterien. Ein Künstler kann nicht so denken. Es gibt einige, die so denken, und die können. Also ich kann das nicht. Man hat mir oft die Frage gestellt, das ist eine beliebte Journalistenfrage: Für wen komponieren sie eigentlich? Sage ich, also nicht für die anderen Leute, dann fragt man, für mich selbst: Nein, nicht für mich selbst, die Sache interessiert mich, die Sache zu machen, und wie groß das Publikum dafür ist, ich überlege das garnicht. Wenn dann Leute das verstehen, und es sogar mögen, freut mich, aber es ist kein primärer Faktor, dasselbe mit Interpreten...

Ligeti im Café Cannibale

L: Die Sache zu machen interessiert mich. Und wie groß das Publikum dafür ist, ich überlege das garnicht. Wenn dann Leute das verstehen, und es sogar mögen, freut mich. Es ist kein primärer Faktor. Dasselbe mit Interpreten, wer interpreten wird, und wieviele Leute. Also als ich die Etüden anfang, im Jahr 85 ich wußte noch nicht, wer das spielen wird, und derjenige, der bestimmt wurde für die erste Aufführung hats dann auch garnicht gelernt. Und die Dinge passieren dann ganz anders. Also keine praktische Überlegungen.

Sind die Afrikaner auch schon draußen.

U: Vielen Dank...

L: Total fertig oder wollen sie noch ... Sie sind fertig...

Nein, das war nur wegen der Frage, mit den Afrikanern und so weiter, wie müssen nicht rausgehen...

U: Ne, das haben wir schon gemacht.

L: Ah, sie habens schon gemacht. Die afrikanische Ecke ist in dieser Richtung, wo immer Leute stehen, ganz dunkle von irgendeine Gegend, ...

U: Laufen sie da immer herum und suchen sich das,

..

L: Keine Aufnahme jetzt. ...

U: Doch Aufnahme...

L: Ich hatte zwei Jahre lang eine Freundin hier. Ein paar Straßen weiter.

U: Ach so, die haben sie immer besucht, und da kamen sie daran vorbei.

L: Ja.

U: Ah ja, klar. Immer zu Fuß.

L: Gewiß.

U: Sie laufen zu Fuß aus Passion, weil sie...

L: Nein, ich habe nie Autofahren gelernt, und deswegen habe ich jahrzehntelang immer das Fahrrad benutzt, in Hamburg geht das, in Paris kann man nicht. Und so zu Fuß und mit Metro, Taxi fahre ich ungern, ich war früher so arm, daß das nicht möglich war. Heute kann ich ein Taxi bezahlen, aber ich schäme mich irgendwie alleine in ein Taxi, das ist irrational. Also zu Fuß ist besser.

U: Sie haben ganz lang irrsinnig wenig Geld verdient.

L: Sogar knapp von nichts, wie kann ich nicht sagen. Ich habe überlebt, wie sie sehen...

U: Wie alt waren sie als der Erfolg kam.

L: Nein, ich habe zwei mal in meinem Leben sehr arm gelebt, also einmal nach dem Krieg, da bin ich nach Budapest gegangen, von Klausenburg aus in Siebenbürgen, dann war ich Student, und ich hatte kein Ressourcen, also Stipendium, das war Inflation, und irgendwie habe ich gelebt, mit Klavierstunden, ich habe auch serviert in Restaurants und solche Sachen. Und die ganze Studentenzeit irgendwie, und dann als ich fertig war mit dem Studium habe ich eine Stelle bekommen als Lehrer an der Musikhochschule, aber dann bin ich geflohen aus Ungarn 1956, die ersten 10 Jahre habe ich von 57 bis Mitte 60er Jahre sehr sehr primitiv gelebt. Es waren die Jahre in den Spätfünfziger... Sechziger Jahre hatte ich einen Gelegenheitsjob in Schweden. Ich habe unterrichtet und wurde eingeladen, das war immer nur ein paar Wochen, also nicht eine richtige Anstellung. Und vegetiert davon, aber in Wien gelebt, aber die zweite Hälfte fünfziger Jahre, war ich wirklich in Köln und dann in Wien, aus nichts gelebt. Ich weiß nicht war.

U: Dann waren sie Mitte 40, als der Erfolg einsetzte.

L: Nein, ich war etwas jünger. Augenblick, Erfolg, wir sprechen über Armut, ja. Das hat nichts mit.. Ich war sehr berühmt als Komponist und hatte kein Geld. Man muß diese zwei Sachen, wenn man berühmt ist, das wird niemals niemand zahlt für Berühmtheit. Man kann ganz berühmt sein und verhungern. Also ich war arm. Erste Stück war ariculation elektronisches Stück, 58, ich war damals 35, und dann bekannt wurde im Jahr 60, ich war 37 Jahre alt, das Orchesterstück apparitions, und dann wurde ich plötzlich sehr berühmt, aber ich hatte nur zwei Orchesterstücke, apparitions atmosphères, und dann im Laufe der 60er Jahre noch 2 3 Stücke, auch wenn man sie öfters aufführt, das gibt keine Tantiemen. Und auch man kriegt Kompositionsaufträge, aber apparitions zum Beispiel war kein Auftrag. Ich habs geschrieben, man hat es gespielt. Und ich wurde sehr sehr schnell sehr bekannt, in der Neuen Musik-Gesellschaft, in Westeuropa, aber ich hab kein Geld verdient, damit. Da habe ich in Schweden, da hatte ich diese Einladung, aber das war sehr sehr sehr schwierig, bis Ende der 60er Jahre, eigentlich. Aber man diese überhaupt dieses Konzept, jemand ist berühmt oder bekannt, in bestimmten Kreisen, und kriegt dafür Geld, nein, das wird nicht bezahlt.

U: Es ging nur, weil sie daran glaubten.

L: Sie sind so berühmt, sie brauchen nicht mehr Geld zu verdienen. Ich lebte von nichts. Morgen wann... Nicht auf dem Film...

Ligeti in der Studiokanzel:

U: Herr Ligeti, ich habe nicht verstanden, wie ging diese Geschichte.

L: Im Münchhausens Erzählungen, einer der Geschichten. In Sibirien, wenn .. sie...

U: Münchenhausen ist in Sibirien,...

L: Ja, die gehen irgendwie mit der preußischen Armee nach Sibirien, oder nach Rußland, es ist sehr kalt, und der Hornist muß blasen, irgendwie Hornsignale, zum Krieg oder zum Angriff, kein Ton kommt, weil die Töne eingefroren sind, ... und dann gehen sie in ein Wirtshaus essen und trinken, und da ist geheizt, und das Horn bleibt auf einem Kleiderständer, und plötzlich fängt das Horn an zu blasen, weil die Töne weil die Töne auftauen... Das wird so sein mit dem alleingelassenen Horn, da....

Haben sie Münchhausen nicht gelesen als Deutsche. Das ist obligatorisch.

Ligeti & Boulez (Wanderung)

L: Quelle temps vision d'une piece pour théâtre... Tu as une idee très précis, ou seulement.. une souhaite..

B: J'ai des idées générales, ... la musique du geste du théâtre, parceque après les experiences, que j'ai eu, ..

L: A Bayreuth...

B: A Bayreuth, especiallement, mais aussi avec Chéreaux en generale, ...

L: Il a quelque magnifique, Chéreaux..

B: Et, j'ai travaillé aussi vraiment avec Peter Stein. ..

L: C'est aussi bien, Peter Stein...

B: Ah oui.. oui, j'ai travaillé avec lui...

L: Tout ce la direction, car je connais pas...

B: j'ai travaillé aussi sur ... j'ai ...

U: Bitte hier lang, ...

B: Hier, ah ja. J'ai vu à Salzburg, j'ai vu sa mise en scene de Kirschgarten,

L: De Tchechow, ...

B: C'est vraiment un rêve..

L: Qui a fait ce ...

B: C'est Peter Stein..

L: C'est Peter Stein, j'ai entendu, que c'est très bien, moi aussi, parce qu'on

Comment tu as l'énergie de faire tellement des choses. Tu as très bien.

B: Non, mais ça je ne le referrais plus. Bien que je crois que j'ai refusé maintenant des projets aussi ... l'année prochaine je dois quand même deux mois complet à faire ça. Et ça fait trop.

L: Et maintenant tu sacrifies pour moi.

B: Mais ça c'est deux jours, ça va.

L: T'as fini le complète Webern.

B: Ah oui oui, oui, ça, c'est fini.

L: J'ai entendu à Salzbourg, j'ai aussi travaillé avec cette cantatrice allemande, qui est un peu stupide, mais très très bon, chantait, une très très bon musicien.

B: Mais elle est très légère, c'est un petit oiseau comme ça...

L: Oui oui oui très très bien. C'était un catastrophe, que Felice ... a prévu la voir (?), elle était fâché contre .. Voilà - comme ça ou comme ça.

B: Pour Felice, c'est fini ou quoi.

L: Elle ne voulait pas...

B: L'année passé à Londres, ... Et en Allemagne, la situation a ... pas bonne que ça..

L: C'est comme en France, malgré que l'économie en Allemagne avec le chômage avec les sans-abris et tout ça un peu moins pire, mais là c'est aussi change beaucoup. C'est la migration, parce que ici on France la migration de l'Afrique de Nord et tout ça et de l'Asie sud-est était et est encore beaucoup plus grand. A l'Allemagne la grande migration

B: Turquie...

L: Turquie, c'était déjà, turque et iranien, réfugiés politiques, moi je suis venu de Hongrie, parce que je ne supportais pas le gouvernement, mais le gouvernement iranien, c'est le cauchemar. Mais il y a beaucoup des polonais et russes..

B: Ah, qui viennent maintenant.

L: Qui viennent maintenant. Parce que les russes peuvent maintenant partir. Et à Berlin, je n'étais pas là, on m'a raconté plein plein plein des Russes, beaucoup des Juives, de la Russie, c'est maintenant la liberté tout le monde, qui a de l'argent, pour faire la corruption, pour avoir le passeport, que avant n'était pas le cas. Et ça se transforme énormément dans un pays comme l'Amérique ou la France multiculturel, et naturellement avec les mêmes problèmes. Mais pas tellement pauvre comme ici, c'est - je ne sais pas si tu as vu, il y a entre les grandes villes allemandes comme Berlin, Hambourg, Munich et Paris, quand même une différence. Ici c'est pire.

Qu'est-ce que se passerait dans le futur, je ne sais pas. Il semble que se déclenche une grande transformation de l'économie de notre société dans une direction des riches et des pauvres. Tu es d'accord.

B: Oui oui, naturellement.

L: Comme en États-Unis, c'était déjà.

B: Là c'est sauvage (?), mais complètement...

L: Mais aux États-Unis, le chômage est beaucoup moins.

B: Oui, oui, bien sûr, ça c'est le mirage (?) dans le chaos..

L: En chaos. Écoute, nous devenons rester à nous-mêmes, parce que tous les autres pays de notre société on est muet, avant...

U: Paß auf...

B: Mérite la croix pour ne pas tomber

L: Moi je préfère encore de temps de vue de la culture et de l'ambiance beaucoup la France.

B: Oui.

L: Malgré la plus de pauvreté, arrogance bureaucratie, qui plus qu'avant, que j'ai vu en Allemagne, je vois une unification, qui était un événement politique fantastiquement beau, ça veut dire, c'est moi, qui a gagné la guerre.

B: Oui oui...

L: Contre mes ennemis, qui étaient nazis et communistes, tous les deux. Mais ça produit une situation psychologique, qui n'est pas bien. Qui et ça mêlé avec la profondeur avec les gens qui cherchent "DEN SINN DES LEBENS", ça donne une amalgam, qui n'est pas gentille.

B: Cinq étages.

L: Très bien, je connais, j'étais ici. Une fois il y a très longtemps, commencement de l'IRCAM on a fait des photos. Je crois c'était Gilles Vivien, toi et moi, ici toujours on a devrait aller depuis longtemps. On a puyer sur un ordinateur qui n'était pas vrai...

B: C'est qui bien c'est le phénomène de vue sur le centre.

L: C'est une conception, qui était bien. Il y avait tellement des gens qui étaient contre, moi je trouve encore, et ça vieillisse (lebt) gut. C'est comme le tour Eiffel. Le tour Eiffel, Montparnasse et Debussy tous les gens voulaient détruire le tour Eiffel, ça c'est dommage, c'est un monument de technologie du 19ième et ça reste aussi. J'aime encore Jean Nouelle, le ...

B: Oui, c'est très bon.

L: Et aussi la chose très très chique Boulevard Aspaïd...

B: Cartier..

L: Non, Cartier...

B: Ah, la Fondation Cartier.

L: Fondation Cartier. C'est aussi Jean Noel, . .tu aimes ça. C'est une très belle architecture.

Comme les chaises dans ton bureau. Qui sont de très bon goût. Je ne sais pas qui a fait ça, mais ...Pas très bon si on s'assoit, mais de très bon goût. C'est une autre chose. Très bon goût, c'est mon goût.

B: Quoi, c'est?

L: Mon goût..

B: Oui oui oui...

L: Non, c'est subjectif, parcequ'il y a quand même une quantité de tradition de choses...

Oh, très bon...

B: Quand on monte, à partir de là on voit ...

L: Tout Paris..

B: Vraiment très bonne.

L: Ça c'est bon, le tour Montparnasse, ça je voudrais supprimer, c'est pas élégant. Tu aimes ça,

...

B: Non.

L: Non. Mais le tour Eiffel ..

B: La Défense ...

L: La Défense, mais j'y étais jamais là.

B: Ça, ça vaut la peine.

L: Oui? C'est bon architecture...

B: Oui.

L: L'endroit, où tu habites, les grands bâtiments là, là, c'est pas mal, il y a...

B: C'est pas extraordinaire

L: Achtung... J'aime cette ville peut-être j'aurais encore la chance, ..

B: C'est dommage.

L: Attends attends c'est pas pour toujours, mais je suis déjà assez vieux. C'est un peu tard. ... une bêtise...

B: Il y a encore du temps qui reste.

L: Que..

B: Quatrevingtsdix...

L: On n'a pas en avance un declaration du dieux, que ça marche comme ça.

B: Non.

Interview im Café 5. Stock im Centre Pompidou

L: Lieber ein bisschen früher, weil ich müde bin. Je voit l'architecte peut-être du dis .. René la Maire. C'est sont les dernières années de la vie.

B: La vie, hahah, pour nous tous.

L: Ah.

B: Notre generation, oui.

L: C'est la même generation, mais ecoute on sait rien, alors, c'est bien. Dans cette âge.. ah, ja. Fang an...

U: Seid wann kennen sie sich eigentlich. Herr Ligeti und sie...

B: Ich glaube das war so nach 56 jedenfalls, das Jahr, ich erinnere mich nicht genau, aber muß in Darmstadt gewesen sein, nein, ...

L: Ich habe deinen Koffer getragen mit der Partitur von Marteau sans maître, war eine große Ehre für mich von Hotel imperial in Konzerthaus, das war marteau sans maître hast du mit Marie Therese Cahn gemacht in Wien.

B: 57, ...

L: Und das war schon nach Darmstadt, du warst damals, damals konntest du nicht nach Darmstadt kommen.

B: Nein ich bin ich erinnere mich nicht genau, ich muß sagen, diese Erinnerungen sind bei mir vague..

L: Als ich diese schlimme Artikel geschrieben habe, was du garnicht gemocht hast, haben wir uns nicht gekannt.

B: Nein sicher nicht...

B: Der Anfang ist verschwunden praktisch.

L: Also für mich war das ein großes Erlebnis, dich kennenzulernen, und deinen Koffer, ein kleines Kofferchen, wo die Partitur war und ein Taktstock. Und ich weiß garnicht, welche Musiker das waren, war das Domain musicale, ..

B: Sicher..

L: Weil die Reihe gab es noch nicht. Das gab es später...Das war 58, ein Jahr später. du bist gekommen nach Wien, ich war da, mit meiner Frau und wir sind ins Konzert gegangen, das war glaube ich im Mozartsaal, Konzerthaus. Und das müßte im November Dezember 57 also ein bisschen später sein, weil in Darmstadt vorher wo ich war, warst du nicht da. Hast du komponiert.

B: Nein, ich war nicht immer in Darmstadt, ich bin von Zeit zu Zeit da gewesen, ich bin

keiner wie sagt man Fetischist von Darmstadt gewesen, damals schon, und noch nicht...

L: Mit Recht.

B: Das war so das war interessant, man konnte sich dort treffen. Für mich das Treffen war interessant, die dogmatische Aspekte habe ich also kaum praktisch mitgewirkt, muß ich sagen. Und deswegen bin ich manchmal nicht gegangen, und seit 65 glaube ich, das war das letzte Jahr, wo ich nach Darmstadt gegangen bin, und nach 65 bin ich nie wieder zurückgekommen, und ich habe keine Sehnsucht damit, also das war ein Teil des Lebens, mit einer Generation, gebunden mit bestimmten Zeichen..

L: Und mit Steinecke, ...

B: Mit Steinicke, und..

L: Und nach dem Ton von Steinecke ...

B: Und nach dem Tod von Steinecke war es nicht dasselbe, und wir waren auch nicht dieselbe.

L: Ich war noch bis Anfang 70er Jahre, aber das Schöne war für mich war es 57 zum ersten Mal, ich war als Student da, und dann ab 59 habe ich unterrichtet, ...

U: Herr Boulez in einem Interview, das sie vor kurzem gegeben, das vor kurzem veröffentlicht wurde, haben sie gesagt, daß sie in den jungen Jahren, d.h. als sie 30 35 ungefähr, das war ja diese Zeit, eine spannende Zeit erlebt haben, die sehr viel ausgelöst hat und so weiter. Und seitdem hätte sich Langweile breit gemacht.

B: Das ähm ich bin kein Pädagoge. Ich bewunderte György Ligeti, weil er hat sehr viel doziert, und ich kaum. Ich war zwei Jahre ein bisschen mehr, fast drei Jahre in Basel als Lehrer da für Komposition und Analyse, und hinterher, das hat mich wirklich gelangweilt, ich war wie ich habe mich gefühlt wie eine Röntgenaparat, man könnte eine Partitur sehen ohne die Knochen zu sehen. Und ich habe genug davon gehabt, und deswegen bin ich nicht weiter gegangen, und deswegen bin ich also habe ich viel lieber gehabt Musik zu spielen, zu interpretieren. Das ist eine andere Art von Pädagogik{15}, aber überhaupt nicht dieselbe. Man wiederholt sich nicht, man kann nicht sich wiederholen, weil man trifft immer neue Leute, und das ist eine ganz andere Erlebnis. Und deswegen habe ich deswegen man sagt, sie haben sehr viel getan sie haben sehr viel dirigiert, und besonders die zeitgenössische Musik, Musik von ihrer Generation oder die Generation vorher oder jetzt die jüngere Generation, und das interessiert mit viel mehr diese Kontakt zu haben. Weil ich habe viel mehr davon als zum Beispiel nur eine Partitur zu analysieren. Aber ich kann verstehen, wenn man zum Beispiel nicht diese Begabung zum dirigieren, man kann etwas anderes machen, und zum Beispiel Messiaen auch hat doziert für 30 Jahren oder so etwas. Hätte ich nicht Geduld, um das zu machen.

U: Was war denn das revolutionäre, das ungewöhnliche an Ligeti in dieser Zeit damals.

B: Ich glaube, das war die erste Öffnung zur Ostländer. Also vorher gab es also in 56 gab es auch in ähnliche Situation in Polen aber ohne die Revolte von Budapest. Aber das war eine Revolte ohne Blut. Und mit Budapest das war wirklich, man hat wirklich die Augen ganz offen gehabt über die Situation, in diese Ostländer. Und deswegen, also das ist klar geworden, daß Europa könnte nur viel reicher sein, wenn die Leute von Ost sind gebunden mit dem Westteil. Und das war für mich der erste wie sagt man die erste Konsequenz von dieser Revolution{16}. Ich muß sagen noch dazu, wenn ich gelesen habe, ich erinnere mich, wir waren alle orientiert nach Kommunismus, sofort nach dem Krieg, aber ich erinnere mich, ich habe in 57, oder ja 47 glaube ich, ich habe diese Manifest von Djdanov gelesen, und das war für mich...

L: Du wußtest alles...

B: Das war wirklich, weil ich habe mir gedacht, daß eine Regierung, die erlaubt solche Dummheiten als Gesetz, also für diese Regime ist wirklich vorbei.

L: Und ich war drin in diesem System.. und habe das genau gesagt.

B: Nein, das war wirklich für mich, Djanov, das war das Ende.

L: Erst hatte ich auch zum Erscheinen eigentlich eine sympathisierende Einstellung mit der Sowjetunion. Aber weil ich gegen Hitler war. Es war ganz klar, und dann dasselbe erlebt wieder.

U: Mich erinnert das ein bisschen an den zweiten Satz des Klavierkonzertes. Der zweite Satz ist ja irgendwie ein Satz des Todes, des Krieges der Erstarrung. Ich liege ich da total daneben.

L: Ich, wenn ich komponiere habe ich nicht diese Assoziationen, ich mach die Sache. Sie könntens nachher. Ja, selbstverständlich, ich habe ein Requiem geschrieben. Das hat sehr viel damit zu tun. Aber du denkst auch nicht an emotionelle Aspekte du denkst an das Stück zu schreiben...

B: Ja, die Emotion ist nicht wörtlich gesagt, aber das ist da..

L: Ist da, nur man will es garnicht. Es ist da, oder es ist nicht da, ohne daß man etwas..

B: Willen hat nicht sehr viel damit zu tun. Das hat zu tun mit der Persönlichkeit und was die Persönlichkeit erlebt hat. Glaube ich.

L: So indirekt.

B: Wenn man will etwas, dann ist es zu demonstrativ, und das ist falsch, finde ich.

L: Das ist auch meine Auffassung. Also konkretes habe ich mir da nicht vorgestellt{17}, Assoziationen auf Leben Politik tragische Dinge so direkt nicht, ...

U: Herr Boulez, sie haben gesagt, an Ligeti hat sie interessiert, daß er aus dem Osten kam, und daß ein Repräsentant war für das östliche Europa, und daß die europäische Kultur sehr viel reicher hätte sein können, wenn die Mauer nicht gewesen wäre. Es gibt jetzt die Meinung von dem Klavierkonzert, auch dieses sei ein Art Neo-Bartok. Können sie sich dieser Meinung anschließen.

B: Nein, das nicht. Aber ich meine, die Tradition die Ligeti also an die Ligeti angehört ist nicht ganz die westliche Tradition, wie wir es verstehen. Also man muß nicht vergessen, daß es gibt 10 Jahren oder 11 Jahren praktisch zwischen wenn ich zu komponieren angefangen habe und das Treffen in 56. Wir haben also die Wiener Schule wiederentdeckt oder Bartok wiederentdeckt in 45. So bis zum Jahre 56 also sehr viele Stücke waren verboten da. Einfach oder gekannt, aber sehr sehr wenig nicht das war nicht gespielt, man hat die Partituren kaum gesehen, das war schwer sich zu informieren. Wir waren voll davon..

L: Die Wiener Schule war total verboten. Und Bartok nach dem Krieg wurde alles gespielt, aber dann wurde verboten, außer den sehr einfachen Stücken. Diese späten amerikanischen Stücke und die Volksliedbearbeitungen. Also ich kannte Bartok wirklich gut. Und das ist ein großer Unterschied. Und das was man seriell genannt hat, das Wort ist nicht sehr gut, also eine neue Orientierung auf Grund von Webern und von Debussy, das war im Osten nicht der Fall. Wir kannten Webern, ich kannte zum Beispiel Webern absolut nicht. Später hat mich angefangen das sehr zu interessieren. Aber ich bin nicht ich gehöre tatsächlich wie du sagst nicht total zu dem Stil was in Paris Köln Darmstadt in diesen Kreisen peripherisch ich bin später gekommen, ich mußte es für mich sozusagen wieder entdecken um meine Resultate waren ein bisschen anders, weil ich war doch schon in den 10 12 Jahre Unterschied, 10 12 Jahre älter. Also ich war kein Anfänger mehr. Das macht doch einen großen Unterschied, stilistischen Unterschied. Bis heute. Das spürt man auch im Klavierkonzert.

B: Aber das auch dasselbe zum Beispiel ich nehme einen Fall ganz anders. Wie Carter, Elliot Carter. Er war auch bis sagen wir der 50er Jahre war er in einige, war er in einer amerikanischen Tradition einer ...

L: Stravinsky...

B: Stravinsky und so weiter.. und dann und so hat er sich entwickelt ziemlich spät und ich

finde man muß nicht unbedingt ganz am Anfang seine Persönlichkeit finden, es gibt verschiedene Arten sich zu entdecken. Finde ich. Ich glaube im Westen, besonders in Paris, also 45 46, es gab wie eine Explosion. Man hat alles plötzlich entdeckt. Die Wiener Schule Bartok auch sogar die wichtige Stücke von Stravinsky die während der Besatzungszeit waren überhaupt nicht gespielt. Und deswegen man hat also eine Art enorme Appetit gehabt für alles was neu war und man hat sehr schnell das adsorbiert, weil man hat reagiert gegen diese Vorkriegesgeschmack von Pariser Musik. Und das war wirklich auch sehr sehr scharf gegen diese Vorkriegorientiert. Und deswegen, wir haben uns sehr schnell entwickelt. Wenn ich denke zum Beispiel was ich erlebt habe zwischen 44 und 46, das war wirklich irrsinnig schnell, auch wenn ich sehe das jetzt zurück, jetzt zwei Jahren, natürlich es gibt eine bestimmte Entwicklung, aber damals natürlich auch im 1921 man hat man entwickelt sich schneller, aber ich meine das war wirklich sehr schnell, weil es gab eine irrsinnige Verspätung. Fünf Jahre Krieg ohne Verbindung mit dem Ausland. Obwohl hier in Paris es gibt keine Sache, das verboten war, wirklich. Nur Schönberg natürlich oder Milhaud. Alle die jüdischen Komponisten. Mendelsohn auch. Mahler war überhaupt also nicht bekannt, so Verbot gab es überhaupt nicht. Und deswegen also hat man sehr viel verpaßt durch den Krieg und auch durch die Situation einfach. Deswegen das war plötzlich man hat also das ganze Wasser gegeben, wo der Damm war voll, vorher. Und ich glaube, mit dir, das ist überhaupt nicht passiert in derselben Weise.

L: Wir waren total geschlossen.

B: Bis zu 56 das wirklich geschlossen. Und diese Kontakt war später ist später gekommen.

L: Dazu kam auch in einem kleinen Land wie Ungarn, das war sehr viel provinzieller, es gibt so etwas wie eine kritische Masse. Nicht nur die Musiker auch die verschiedene Maler und alle geistigen Strömungen, das war in Paris eine total andere Situation. Das gab es in dem kleinen Land nicht.

U: Eine praktische Frage, dieses Klavierkonzert zeichnet sich dadurch aus, daß eine Unmenge verschiedener Rhythmen gleichzeitig übereinandergelagert sind. Schichten. Wie kann man sowas eigentlich dirigieren. Wie kann man sowas im Gedächtnis behalten.

B: Also zum Dirigieren, das ist sehr leicht, muß ich sagen, weil es gibt 4 Viertel immer. Sie schlagen in vier oder sie schlagen in sechs, ein Satz ist in 6, aber sie schlagen im gemein in 4, weil alle Rhythmen sind so ich würde sagen reduziert in eine Metrum Hauptmetrum, und das ist also als Schlagtechnik, das ist nicht schwer, um zu folgen, das ist schwer. Ja, weil sie müssen die verschiedene Geschwindigkeit sozusagen ganz präzise kontrollieren, wenn sie schlagen, weil wenn sie hören nicht, was passiert natürlich, sie können überhaupt nicht kontrollieren. Und deswegen man muß dazu die verschiedene Schichten und ich weiß nicht genau wie man macht, entweder kann eine Schichte folgen, besonders im ersten Satz wo die Schichten ziemlich lang sind. Der schwierigste Satz ist der vierte Satz. Weil da gibt es kleine Zellen, die unterbrochen sind und wo es gibt verschiedene Geschwindigkeit, aber für eine sehr kurze Zeit mit verschiedene Instrumentkombinationen. Und deswegen das ist für die Präzision für die Musiker ist auch das schwierigste. Und ich sage dem sehr oft es gibt Periodizität natürlich, zum Beispiel, es gibt einmal Werte von 7 16tel zum Beispiel, und natürlich wenn sie wollen einfach nur das machen mit meinem Metrum, das ist sehr unbequem. Sie müssen fühlen 7 gegen 4 zu Beispiel, oder 7 gegen 5 Schläge. Und so weiter und so weiter, und deswegen man muß zeigen oder man muß fähig sein, und das zu zeigen. Weil wenn die sich orientieren nur nach meinem Schlag, das ist sehr eckig, weil die sind gegen meinen Schlag die spielen gegen meinen Schlag, und falsche Akzente, und so weiter, wenn im Gegenteil sie sehen die Periodizität, dann fängt es wirklich zu klingen, wie ich glaube es klingen muß.

L: Ja....

U: Herr Ligeti, sie haben einmal geschrieben, daß sie mit diesem Konzert ihr ästhetisches Credo dargelegt hätten. ...

L: Das nehmen sie nicht wörtlich, das war nur so ein Wort.

U: Aber es scheint schon so zu sein, daß in diesem Klavierkonzert eine Menge andere Erfahrungen, von Werken, die sie vorher gemacht haben zusammengefaßt sind.

L: Das war eher etwas polemisch gedacht, in dem Augenblick, wo ich das geschrieben habe. Weil inzwischen gab es diese vielen postmoderne, postmoderne Architektur, postmoderne Musik, also mit Zitaten, ich habe auch sowas gemacht, in der Oper le grand macabre in sehr kurzer Zeit mit Zitaten, weg damit. Wollte ichs nicht mehr. Also gegen mich selbst auch polemisiert, und andere bischen postmoderne Stücke wie das Horntrio und so weiter und da war ein Suchen nach einer Modernität, die nicht mehr die Avantgarde 50er 60er Jahre auch nicht was ich damals gemacht habe, sondern ich versuche nach jedem Stück alles zu revidieren, meine alles in Frage stellen, auch stilistisch. Und neue Möglichkeiten. Und insofern ästhetisches Credo, daß ich nicht mehr die traditionelle Avantgarde inklusive Wiener Schule, inklusive Boulez, inklusive meine ältere Stücke etwas anderes suche, aber auch nicht in die Richtung der modischen meditativen Musik und diese neotonale, sondern eine andere Möglichkeit. Und in diesem Stück habe ich versucht durch bestimmte rhythmische Komplexitäten die nicht der der Avantgardebegriff entsprechen, die man so erwartet. Also zum Beispiel die Journalisten Musikjournalisten in verschiedenen Ländern, vor allem in deutschsprachigen, für den bin ich ein Verräter, weil ich nicht weiter diese tiefe Musik mit vielen Pausen und mit einzelnen Tönen sondern es sind zusammenhängende Strukturen, habe eine andere Art, weil das kann sich noch ändern, weil ich nie weiß, was der nächste Schritt sein wird, insofern war das etwas neues. Rhythmische Metrische Komplexitäten zu suchen aufeinander zu schichten, viele verschiedene Geschwindigkeitsabläufe, die nicht etwas absolut neues sind, es gibt dafür Inspirationsquellen. Die Musik des 14. und 15. Jahrhunderts, als ars nova ars subtilior, mit den Möglichkeiten Einheiten in drei und in zwei zu aufzuteilen und die auf quasi in verschiedenen also da gibt es verschiedene Verschiebungen in der komplexen Motetten von Machaut und dann noch mehr bei Ciconia, bei Solage, bei der ganz komplizierte Leute Ende des 14. Jahrhunderts, und dann die Erfahrungen mit außereuropäische Musik. Die so wesentlich sind und speziell für dieses Stück und einen Teil von meinen Klavieretüden rhythmische Konzeptionen aus Afrika, wobei ich nichts von afrikanischer Musik zitiere, aber Verfahrensweise Denkweisen. Zum Beispiel was du gesagt hast, man dirigiert sehr einfach in vier, die einzelne Schläge können in zwei in drei unterteilt werden, das machen die Musiker. Aber dann, diese zwei oder drei und vierer-Unterteilungen, die kombiniere ich so, daß kein zwei drei und vier mehr ist, weil sie sind gegeneinander verschoben. Da muß man nur genau den Dirigenten folgen, und seine eigene Stimme spielen und etwas elastisch spielen. Und das Resultat ist extrem komplex, aber die Leute spielen etwas sehr einfaches. Das war auch einer meiner Grundideen bei allen diesen Stücken Klavierkonzert, Klavieretüden. So wie genetische Code, der sehr einfach ist mit vier Kombinationen die man verschieden dann permutieren kann, und sehr schnell wächst die Kombination von diesen einfachen Elemente ins unglaublich nicht ins Unendliche aber in eine ungeheure Zahl von Kombinationen, so oder ich drehe ein Kaleidoskop, ich habe sehr einfache Steine darinnen. Ich drehe es ein bischen, und die Steine werden verschoben. Diese Phasenverschiebungen waren für mich wichtig. Und die Erfahrungen kam vor allem aus Xylophonmusik aus Ostafrika aus Uganda auch Malawi. Ich war nicht dort, ich kenn das alles nach Aufnahmen. Und vielstimmige Orchestermusik aus Zentralafrika.

U: Herr Boulez...

L: La logistique, tu connaitre très bien. C'est mon rêve de Paris.

U: Herr Boulez ist Herr Ligeti ein Verräter der Positionen der Avantgarde.

B: Nein im Gegenteil, aber ich finde, ich hoffe ich werde ihn nicht schockieren, aber ich finde, die erste Stücke waren sehr impressionistisch in dem Sinne die Form war da aber nicht so strukturiert, von Atmosphères bis zum Trio. Im Gegenteil ich denke ganz im Gegenteil von sehr viele Leute daß vom Trio an und die Etüden it die Concerti. Die Musik ist viel mehr gebaut, viel mehr strukturiert, komplizierter, und für mich interessiert mich mehr, vielleicht weil mein Geist in dieses Richtung sozusagen ist, und für mich das Interesse deswegen weil die Struktur jedes Stücks ist wirklich nicht so einfach zu sehen. Zuerst. Ich habe sehr gerne die Musik die haben eine Widerstandsmöglichkeit. Weil man entdeckt die allmählich. Im Gegenteil, die ziemlich einfach gebaut sind, dann also nach zwei oder drei mal hat man praktisch entdeckt wie das läuft. Und für mich also zum Beispiel in diesem vierten Satz, ich habe viel mehr Schwierigkeit um zu entdecken was los ist genau, und deswegen habe ich das für mich also das interessiert mich sehr viel, weil das ist eine Art Durchführung wie man sagen darf, das ist eine Art Durchführung developpement, wir würden in französisch sagen, der ist nicht klassisch aber der ist da und sehr stark gebaut. Und deswegen der vierte Satz, wenn ich das sagen darf, ist für mich der hat am meisten Geheimnisse und der das Geheimnis bleibt wie das gebaut ist. Und deswegen ich finde das ist ein Stück wirklich für mich sehr wertvoll ist, weil die Geheimnisse nicht vollkommen entdeckt.

L: Danke.

B: Das ist wahr.

L: Für mich ist auch das das Hauptstück aus diesem ...

U: Der vierte Satz ist das Hauptstück?

L: Ja, das ist ein auskomponierte Verdichtung, oder ein Strudel. Und das hat mathematische Grundlage, aber ich verwende keine Mathematik. Das kommt von der fraktalen Geometrie, wo ich sehr weit beeinflusst wurde, das ist die Kochkurve, sie haben hier ein Dreieck, jetzt tun wir jede Seite dreiteilen und daraus machen wir noch ein kleinen Zacken, also es wird von drei zu vier, und dann jeder wieder mit Zacken, dann geht das nicht ins Unendliche, aber in sehr sehr hohe also es wird immer länger, diese Perimeter, das hat ein in 1905 ein schwedischer Mathematiker Helge van Koch gemacht, das kann man mit Computer machen, sehr weitgehend ins Millionenfache, das ist eine der einfachsten Fraktalen, also selbstähnlichen Figuren. Ich hab versucht dieses Prinzip aber ohne rechnen dieses Prinzip in einen Komposition zu verwenden, das ich in diesem Stück gibt es immer dieses was man garnicht hört, das ist ein 12-Ton strenge 12-Ton-Reihe. Mit Transpositionen. Man hört das nicht, weil immer eine Art von Pseudotonalität drin ist, eine Spiel verstecken die Reminiszenzen zu tonale Musik. Ist nirgends wo tonal und nirgend aber wenn man es analysiert ist es dodekaphonisch. Und dann immer diese unendlich langen Ketten derselben mit derselben Figuren mit derselben Linienführung, ich durchschneide sie immer an einer anderen Stelle. Deswegen werden diese kleinen Überbleibsel so wie ich einen komplizierten langen Faden habe und verschieden lange Stücke. Das ist alles ziemlich konstruiert, bewußt konstruiert, nicht mathematik in diesem Sinne, ist nicht drin. Aber geometrische Denkweise. Und es wird immer mehr Schichten und immer auch kürzer längere und kürzere, und immer dasselbe aber immer anderswie aufgeteilt. Auch die Vorstellung ich drehe ein Kaleidoskop, ich habe dieselbe Steine, und das gibt eine Einheit. Und das war meine Vorstellung, und es wird immer dichter und dichter, und wenn es ganz dicht ist, innerhalb der Möglichkeiten dieses sehr kleinen Ensembles, dann verschwindet es. Wenn ich ein großes Orchester dafür hätte, dann könnte ich in der totale Nebel hineingehen, wo die verschiedene farbige Plastilinstücke grau werden.

B: Das finde ich also interessant, besonders daß am Anfang man nimmt wahr alle die kleinen Zellen, es gibt Zellen von drei oder vier Töne, oder etwas und dann allmählich das verdichtet

sich, und dann am Schluß kann man überhaupt nicht mehr die Zellen wahrnehmen, das ist nur eine chaotische Eindruck aber in dem Sinn von mathematisches Chaos. Wo es gibt also eine Ordnung, aber der Ordnung ist so raffiniert, daß man nimmt das als Chaos. Und deswegen, also am Anfang, wenn die Ordnung ziemlich einfach ist, sogar am Anfang sehr einfach. Weil die Zellen sind sehr isoliert, man hört die ganz klar. Und wenn die überlagern sich, in der Dichte und sowohl in der Zeit, dann also man kann nicht, man kann nur global wahrnehmen. Und deswegen man geht von ganz präzise Wahrnehmung bis zu chaotische Wahrnehmung.

L: Das war mein Ziel.

B: Das ist erreicht. Glaube ich.

L: Es ist noch ein Aspekt, was ich so mir vorgestellt, daß es eine rekursive Struktur ist. D.h. zu Beginn weiß man garnicht, was daraus wird, und nur später kann man rückwärts schließen, was die Elemente waren, weil die Zusammenhänge sind zu Beginn nicht offen gelegt. Also ein Spiel, wo man die Spielregeln nicht kennt. Und später kennt man die Spielregeln, da ist aber die Situation so verknötet, daß man verloren ist in diesem Labyrinth. Deswegen danke du sagst das hat Rätsel - und deswegen macht es dir Spaß. Ich habe es auch so hineingehen in ein Labyrinth. Wo ich ungefähr eine Ahnung habe, von der Konstruktion des Labyrinthes, aber schließlich doch verloren bin.

B: Also die allgemeine Linie ist einfach. Sozusagen. Deswegen das ist sehr wichtig für die Wahrnehmung. Man geht von ganz einfach bis zu ganz kompliziert. Also das ist die allgemeine wie sagt man trajectory. Die Linie. Aber innerhalb dieser Linie das ist sehr kompliziert. Und deswegen das ist sehr wichtig für mich, bei diesem Stück besonders, Nr. 4, es gibt etwas sehr einfach, der packt eine sehr komplizierte Gedanken, und man ist ganz bewußt davon, man kann folgen diese wie sagt man Weg von einfach bis zu kompliziert, aber drinnen es gibt dazu sehr viel zu entdecken, ...

U: Ich habe alle Fragen gestellt.

H: Außerhalb dieser musikalischen Aufträge eine persönliche...

L: Ist die Frage an beide Komponisten gestellt.

L: Ich sehe keinen Widerspruch zwischen Arbeit und Leben. Also eigentlich diese Frage. Meinen sie, wie bleibt Zeit. Ja, es ist eine Arbeit, die man tut, und dann bleibt etwas Zeit. Also irgendwie, ich sehe kein Problem da. Man macht Kunst, weil man das machen will, innere Notwendigkeit, weil man an der Sache, das ist genauso in Wissenschaft, ein Wissenschaftler in der Grundlagenforschung wird nicht aus praktischen Gründen arbeiten, auch nicht für Erfolg, oder sowas, sondern er ist interessiert an der Sache. Die Sache zu machen. Aber das ist nicht seperat vom alltäglichen Leben. Es ist ein Teil dessen. Ich sehe keinen Widerspruch. Also nicht so wie Faust, der in seinem Kämmerchen nur für die Magie lebt, und dann sein Leben ist vergangen. Nein, nein. Das nicht.

H: Und wenn nichts ist, ist dann Langeweile, oder wenn das so ein Bestandteil des Lebens ist.

L: Also für Langeweile hat man keine Zeit, wenn man sowas macht.

H: Haben sie Angst, daß einem nicht mehr einfällt.

L: Also ich weiß nicht. Kennst du sowas. Ich kenne die Angst nicht.

B: Angst, nicht prinzipielle Angst. Ich meine, man hat manchmal Schwierigkeiten, ...

L: Ja, konkrete.

B: Aber diese Angst Kapital A sicher nicht. Es gibt besonders Notwendigkeiten etwas zu machen, für mich das Problem das Dilemma ist wirklich wenn ich eine sehr viel andere Aktivitäten zu teilen mein Leben zwischen also was für das Publikum direkt ist, so dirigieren oder Institutionen zu ...

L: Schimpfen...

B: Schimpfen auf Institutionen und so weiter und so weiter, ah das ist tägliche. Und

manchmal man muß wirklich Zeit haben, um sich zu konzentrieren und zu denken. Weil wenn also das dirigieren ist nicht so weit von Komponieren. Weil wenn ich dirigiere, ein Stück, das ziemlich entfernt von mir zum Beispiel, da kann ich immer etwas suchen, das wird für mich sehr positiv sein hinterher. Und manchmal ganz unerwartet. Man probiert eine Sache und man hört etwas ah, so etwas habe ich nicht aufgefaßt, und ich werde das brauchen. Aber das ist wie bei deine afrikanische Schallplatten, man hört das, aber man muß das konzentrieren und wirklich etwas persönliches damit zu machen. So ich denke, daß wenn man komponiert besonders, wenn man nicht im Prozeß im Komponieren, alle Sache sind wichtig. Auch die Sonne oder auch die Wolken, also ich meine, das ist nicht nur musikalisch. Alles ist eine Quelle. Und das ist sehr wichtig. Wenn zum Beispiel das war sehr wichtig in der 60er Jahre die Verbindung zwischen Politik und Musik, oder Politik und Kunst, und das gibts immer gemein sehr schlechte Kunst, weil das ist zu präzise gezielt, und wenn das Ziel nicht mehr da ist, so das Werk ist auch nicht mehr da. Deswegen man kann es so eine politisches Denken haben, natürlich aber wenn das ist zu direkt, das ist für mich, das ist nicht sehr interessant, weil ich sage, das ist zuviel gebunden mit der Aktualität. Wenn die Aktualität nicht mehr da ist, dann dazu das Werk hat sehr oft keinen Grund mehr zu existieren.

H: Was sie sagen ... der sinnliche Aspekt, der der zeitgenössischen Kunst immer abgesprochen wird.

B: Die verschiedene..

L: Komm ein bisschen näher, die Akustik ist sehr schlecht...

U: Die Frage ist, wovon sie sprechen, das ist praktisch der sinnliche Aspekt, der zeitgenössischen Musik, der ihr immer abgesprochen wird.

B: Ja, ich meine, sehen sie, moderne Musik für sehr viele Leute die hören das einmal. Ganz flüchtig, und sie haben ihre Meinung darüber. Und ich finde also, die Leute, die so sicher sind, über ihre eigene Meinung, für mich ich bin immer erstaunt. Weil mehr ich bin gegangen in dem Leben und mehr Erfahrung habe ich gehabt, am meisten habe ich Zweifel. Und ich finde daß, wenn man nicht Zweifel ist, da ist man nicht sehr entweder intelligent oder sensibel. Oder beides.

L: Ich hatte dieselbe Erfahrung. Ja. Immer unsicherer geworden.

U: Sie sind immer unsicherer geworden.

L: Ja, ja.

U: In welcher Beziehung.

L: Ich weiß nicht, ob das überhaupt einen Sinn hat, was ich mache. Stelle mir andauernd solche Fragen. Wir haben auch keine stilistische .. In der Zeit, wo Tonalität gab, zum Beispiel, hat niemand das in Frage gestellt, und dann wurde immer ein bisschen geändert. Beethoven hat andere Arten von Harmonien, Modulationen als Haydn benutzt, und dann kam der nächste Mendelsohn, Schubert, haben immer an dem existierenden Material etwas geändert. Heute sind wir schon seit langem in einer Situation, schon seit Debussy und Stravinsky, Situation, es gibt keine fertige Grammatik, und man muß nicht nur die Stücke komponieren, sondern die Sprache dazu auch erfinden. Nicht aus Nichts, schon eine Traditionskette, aber diese Zwang zu Neuerung ist viel größer. Da habe ich immer große Selbstzweifel, ob das was ich mache, es entspricht keine Normen, weil ich muß die gültigen Normen mitliefern. Und ich kann nicht gegen der Existenz von gültigen Normen die sozusagen der feste Hintergrund ist, ich kann mit denen garnicht mehr arbeiten. Deswegen werde ich immer unsicherer. Konkret. Ich habe, als ich aus Ungarn weg kam, und nach Köln, elektronische Studio kam, eine absolute Glaube an den, was Stockhausen, was Boulez, was einige andere Pousseur und so weiter gemacht haben. Ich bin heute, und ich habe etwas anderes gemacht, aber sehr beeinflußt von diesen Komponisten. Und da kamen die großen

Zweifel, ob das nicht sehr einseitig ist, und eine Ideologie ist. Und ich sage heute, es war eine gültige Musik, du hast dich auch total verändert in den letzten Stücken, exposant fixe, zum Beispiel, total andere Konzepte der Form und der Struktur, daß man nicht dabei bleibt, deswegen bin ich sehr mit Polemik mit vielen Leuten, die noch immer Partituren produzieren, unglaublich viel Prestige, weil sie so kompliziert sind, daß man also beeindruckt ist davon, oder Theorien mitliefern, die so beeindruckend sind, mich interessiert die konkrete sinnliche Musik, die man hören kann, und die Partitur ist nur ein Mittel, um mit den Musikern, die das spielen, das zu kommunizieren. Also es ist untergeordnet. Und dann kommen die großen Zweifel. Gehe ich - Ich hasse die postmoderne so neokonservative und Kompromißkunst. Bin ich nicht doch jemand der Kompromißkunst macht. Auch in dem Klavierkonzert. Habe ich meine großen Zweifel. Violinkonzert, du weißt noch mehr, mit diesem langsamen Satz. Würde ich es nicht wieder machen. Es gibt eine dauernde Selbstkorrektur auf grund von Zweifel.

U: Ist es das auch ungefähr, was sie meinen mit dem Bild, sie seien ein Komponist in einer Seifenblase.

L: Nein, das war eher die soziale Bedeutung von heutiger sogenannter von nicht populären Musik. Wir Sie haben sozial so eine winzige Funktion, fast keine Funktion, in diese riesige kommerzielle Entwicklung der Unterhaltungsmusik. Und die Seifenblase war eher ein Bild, das die Seifenblase eine sehr dünne Wand hat, also wenig Platz für diese Art von Kunst, aber die Seifenblase kann man vielleicht immer weiter aufblasen, d.h. sie hat eine sehr große Oberfläche. Nur es war nur eine poetische Bild in dieser Richtung.

U: Vielen Dank für dieses Gespräch.

L: Und ich habe gestikuliert....

Gespräch vor dem Brunnen

U: Was ich mir gestern eigentlich vorgenommen hatte. Der zweite Satz.

Die Idee des zweiten Satzes. Was ist ungefähr der Hauptgedanke des zweiten Satzes.

L: Es ist Musik. Also ich denke nicht sehr in programm-musikalischen Aspekten. Obwohl dieser Satz hat eine Tempo-Bezeichnung: Lento e deserto. Und das Lento ist langsam, aber deserto ist wie eine Wüste. Eine leere ... ich habe sehr oft diese Vorstellungen in musikalischen Formen. Riesige Räume, imaginäre Räume, die ganz leer sind, weite Perspektiven, Raumtiefe. Und tatsächlich wird das in diesem Satz auf die Weise evoziert, daß zu Beginn die Größe des imaginären Raumes, der aber nur innerhalb der Musik existiert, kein realer Raum, wird von einem sehr lange angehaltenen tiefen Kontrabaßton definiert sozusagen, die untere Grenze, und das ergibt schon Tiefe, sowohl nach unten als auch in weit weg. Und dann kommen ganz verlassene Instrumentalsoli. Und jetzt habe ich folgendes genutzt, die zufällig, die tiefsten zwei Töne des Piccolos d und es eingestrichenes d und es sind die genau dieselben zufälliger Weise wie die höchsten zwei Töne des Fagotts. Und ich nutze diese Ähnlichkeit, also die zwei Instrumenten haben total unterschiedliche Klangfarben, aber der das tiefe Piccolo, dieser Ton, ist irgendwie unwirklich, schattenhaft, voll mit Luft, wie Dampf, und die höchsten Töne des Fagotts sind irgendwie nicht in Ordnung. Sind merkwürdig. Jetzt kommt über diesen tiefen Kontrabaßton eine Melodie eine immer sich wiederholende Lamentoartige Melodie des Piccolo ein Klagelied, und wird vom Fagott fortgesetzt, und dann haben sie ein Duett. Piccolo und Fagott miteinander. Die Lautstärke ist ungefähr dieselbe, aber beide klingen kaputt, und das ist für diesen riesen Verlassenheit. Ich sagte, selbstverständlich keine Programmmusik, aber es gibt Assoziationen zu dieser Einsamkeitsgefühle in Becketts Theater, und Ruinenlandschaft, indirekt schon Krieg und Angst, aber nur sehr indirekt.

U: Auch die Peitsche ist dabei.

L: Ja, das kommt alles sehr viel später. Denken sie nicht an konkrete Dinge. Diese eigentlich sehr melancholische traurige Eindruck dieses total leeren vernachlässigten riesigen Raumes, das wird dann eigentlich eine Karrikatur, weil der nächste Einsatz, ähnlich wie vorher Piccoloflöte und Fagott, ist eine Lotusflöte. Das wird von einem Schlagzeuger gespielt, und das ist eigentlich ein Kinderspielinstrument. Und wo man ganz die Tonhöhen garnicht genau angeben kann. Hat einen skurrilen verfremdeten Klang, und dann habe ich ein andere Instrument, lang gesucht, das so einen verfremdeten irrealen Klang gibt, das ist auch so ein Spielzeuginstrument, das oder die Ocarina. Dann gibt es ein Zwiegespräch jetzt zwischen Lotusflöte und Ocarina auch ungefähr dieselben Tonhöhen, und dazu verfremdete Klänge in der Trompete und Posaune mit Harmomute mit diesem Jazzsordino. Das ganze ist irreal, aber eher skurril, eher komisch, ...

U: Sind sie selbst ab und zu verfolgt von Ängsten, Todesängsten...

L: Todesängsten nicht, ich war in meinem Leben also praktisch oft in der Situation, daß ich gleich getötet werde, das schon, ...

U: Wann war das...

L: Im Krieg, ich war in der ungarischen Armee im Arbeitsdienst, und lange Zeit an der Front, und dann wegen meiner jüdischen Abstammung sollte ich eigentlich getötet werden, wie fast die ganze meine Familie. Das waren konkrete ... Todesangst auf die Weise nicht, aber man

wollte mich töten. Und ich stand zweimal vor Schnellgericht, wo ich fast zu Tode verurteilt wurde. Auf die groteskste Weise, zum Beispiel von der rumänischen Armee, ich bin Rumänien geboren, war in der ungarischen Armee, und als dann Rumänien auf der Seite der Sowjetunion gekämpft, gegen Nazideutschland, mit den Ungarn als den Alliierten von Nazideutschland, und ich in einer Gegend war, Siebenbürgen, das schon sowjetisch besetzt war, Ende des Krieges, es war noch Krieg, 44 45, die rumänische Armee, ich mußte mich melden, ich mußte zu Kriegsdienst in der rumänischen Armee, und da haben sie irgendwie herausgefunden, daß man mich seit drei Jahren sucht, als jemand der sich nicht gemeldet hat. Aber ich war in Ungarn, ich konnte in der rumänischen Armee nicht mehr. Dann sagten sie leider müssen sie mich zu Tode verurteilen, ich war nicht allein mehrere. Irgendwie lebe ich, es ist das nicht geschehen. Also solche Situationen waren oft, halb schrecklich, halb grotesk. Todesangst auf die Weise kenne ich nicht.

U: Was aber häufig in ihrer Musik auftaucht, und auch als Anweisung in Partituren ist eine gewisse Vorliebe für Mechanisches, also da steht oft möglichst mechanisch spielen. Woher kommt diese Vorliebe für das Mechanische...

L: Es ist keine Vorliebe, es ist eine Haßliebe. Es ist also ich mag diese unpersönlichen Mechanismen, sei es Maschinen, sei es Bürokratien, wo die Zahnräder Menschen sind, die total Blödsinn machen, und nicht koordiniert sind. Also auch eher das skurrile. Kommt wahrscheinlich von ich denke jetzt ganz frei assoziativ von Kindheitseindrücken. Also der Film Moderne Zeiten hat mich sehr tief das ist eine unglaubliche Satire, da fühlte mich fühlte ich ich habe das sehr tief verstanden, als ich noch ziemlich klein war. Es war vorher etwas, in der kleinen Stadt in Siebenbürgen, wo ich geboren bin, gab es gab es nur 5000 Einwohner, als ganz winzig, ein Industriestadt aber, und da gab es eine Buchdruckerei und zufälliger Weise ein Onkel von mir war der Leiter nicht Inhaber, aber der leitende Angestellte dieser kleinen Druckerei, hat man die Zeitung der Stadt gedruckt, und Bücher wurden gedruckt. Und das waren keine Dampf und keine elektrische Maschinen, weil es gab keine Elektrizität in dieser kleinen Stadt, alles war Erdgas, das ist das Erdgaszentrum in Siebenbürgen. Und das waren Gasmaschinen, sehr skurrile Maschinen. Da habe ich oft bewundert also den großen Lenkrad, dann dieses Stroboskopeffekt, wo man glaubt, die -
U: Optische Täuschung...

L: Nein, nein, aber die Speichen, die Speichen des Lenkrades, die scheinen zu stehen, oder umgekehrt sich drehen. Das hat mich sehr sehr beeindruckt, glaub das war ein Grund der Vorliebe für solche Mechanismen und absurde Mechanismen.

U: Und das ist der Humor dadran...

L: Ja unfreiwillige Skurrilität und ja Humor. Aber auch Bedrohlichkeit. Für mich ist Bedrohlichkeit und Humor, die sind immer zusammen. Ich habe ein Requiem komponiert, aber meine Oper Le Grand Macabre ist auch ein Requiem, nur total als Comicstrip.

U: Der zweite Satz ist auch ein Requiem, von der Art jedenfalls.

L: Man könnte es so nennen, ich habe nicht daran gedacht. Ich habe an keine gefühlsmäßige Assoziation gedacht, als ich es geschrieben habe. Unfreiwillig ist es ein Trauerstück. Aber das habe ich erst nachträglich festgestellt. Wissen sie, ich überlege nicht über meine Gefühle. Ich mache die Musik, das ist dann direkt aber von mir aus gesehen indirekt mit Gefühlen gefüllt.

U: Gut, danke...

Begegnung mit Simha Arom im LACITO

A: Bon Jour. Bien dormi. Je te presente Serge Beicheque. Il est un grand specialiste de Pigmée. C'est le grand specialiste. Je te presente Ligeti. Mais par ailleurs en dehors des Pygmées, c'est un grand melomane, sa srur était artiste professionnelle, il écoute tous les concerts, il écoute toutes les musiques, il conait ta musique et tout. Voila un grand admirateur. Un autre. En sommes deux.

Bon, ou est-ce qu'on ce met. Ici la peut-etre.

L: Ou tu veux.

A: Une fauteuile profond ou une chaise. Ca c'est bien pour le maitre.

L: Pour le maitre.

A: Moi, je me mais sur unse chaise, parce que mes os ne sont pas bien. Je me fait amusée ce matin sur les quelques pages, que Madame Aumüller m'a envoyée. Un petit exercice d'un analyse.

L: Très bien, en tout cas je suis besoin de mes lunettes pour lire.

A: Tu les a..

L: Non, c'est pour la rue, et je crois, que le team préfère que nous parlons allemand.

A: Le?

L: Team.

A: Qu'est-ce qu'il préfère le team?

Hanne: Wie sie möchten.

A: Wie wir möchten.

....

L: Ca pas reussi parceque ...

...

A: Il t'a pas donné...

...

A: C'est ridicule, non.

...

A: Des maison. Ca c'est beaucoup plus simple, parceque c'est mieux geré, tu a pas a faire un tip... Mais c'est important. Parceque aujourd'hui á Paris on peut louer un très bel appartement pour entre 10 et 15.000 francs pr mois. Qui n'est pas enorme. Parceque tu ne payera plus de loyer a Hamburg.

L: ...

A: Ah, une protégée...

L: ...

A: Moi, je comprends.

L: ...Toi tu te sent chez toi ici..

A: Moi je oui. Parceque moi je suis plus liée a moi c'est très ambivalent. Le crurs israel maintenant politiquement, c'est encore très désagréable, alors Paris chez moi a ma maison c'est plus ici, c'est la, ou j'ai mes étudiants, c'est la ou je travaille, c'est la, ou je mon materiel.

L: ...

A: Oui, c'est qu je dit. C'est pour ca, moi je suis liée organiquement, parceque je travaille. Toi tu peut habiter à Rome ou à Florence.

L: ...

A: C'était la Hochschule.

L: ...

A: Italie n'est pa mal non plus pour vivre.

L: ...

A: Ja, wir können darüber sprechen, aber wir können sprechen,

L: ...

A: Ici...

L: ...

A: Je vais peut-être debrocher le téléphone. Na es ist unangenehm, wenn es klingt in der Mitte. Haben sie dort irgendwo diese Telefonschnur.

L: ...

A: C'est parfaitement africaine. Je ne rends pas compte. Et je me suis dits ce matin, en vous attendant, je me dits, c'est rigolot.

Poruquoi j'ai trois prise de téléphone , alors il y a deux téléphone.

L: ...

A: Da ist noch eine, die auch, muß er raus, sonst wird er klingeln. Attendez. Das kann ich sagen oben, das die ...

Non, non, c'est la ligne directe, que je coupe. Si non on va dire que ...

Serge, tu peux, quel est le numéro du secreteriat, non du secreteriat. Sur l'interieur. Zero! Ah bon. C'est nouveau. Merci...

...

A: En fait, le principe qui fonctionne, sur ce passage, mais moi, la question, que je m'es posé en le regardant et en faisant ce petit notation, c'est-ce que toi quand tu l'écris tu es conscient de ca. Est-ce ca vient d'une inspiration disons d'utiliser des formules qui existent dans d'autres musiques ou est-ce que c'est simplement c'est déjà tellement intégré que tu le sens comme ca. Tu l'écris et qu'il faut quelqu'un qui fasse l'analyse pour te le montrer après. Même s'il arrive rarement.

L: Je ne me rends compte, mais je me rends compte que c'était influencé, je te montre pas, comment c'est d'écouter dans le premier disque ce premier disque. Mais j'ai le disque dans le forme CD, c'est absolument le même, mais presque le même. Mais des longs année j'ai pas eu j'ai eu une cassette. Et après tous que j'ai lu encore de toi et de beaucoup des autres gens, qui

m'a commencer à m'intéresser à cause de la complexité rythmique, parce que le terrain de l'ethnomusicologie comme on sent, ce n'était pas ce n'est pas vrai, j'ai fait des collections hongroises et roumaines, mais c'est autre chose. Ça m'intéressait. La vraiment, ça m'a ouvert la fantaisie, les oreilles, le cerveau pour des possibilités que j'ai pas connues avant. À cause de ça, tout notre amitié se base sur ce fait. Mais là il n'y a pas des modèles certains. C'est plutôt un principe. D'ailleurs, tu ne trouves pas dans la musique africaine que simultanément, tu as différentes vitesses de ...

A: des exécutions...

L: non, que les unités élémentaires, que tu comptes vont en deux couches totalement différentes. Parce que il n'y a pas entre les deux couches un dénominateur commun.

A: Entre cela et cela. Mais dans le piano on a en fait un canon entre la main gauche et la main droite.

L: On a. Le piano oui. Mais entre le piano et percussion, ce sont des différences qui n'existent pas dans la musique ethnique, mais qui existent ici comme une construction...

A: Moi, je me suis amusé à regarder la partie du piano et l'interaction entre les mains. Oui, ça c'est évidemment, le début, c'est ça. Alors, en fait, ça commence ici. En fait j'ai mis le trait là. Et là, la chose intéressante, c'est que curieusement, ces trois mesures, c'est pas curieusement, d'ailleurs, parce que c'est quatre quatre, ça fait quatre huit douze, si on les prends les petites valeurs, on a des groupements, qui donnent en tout sur cette page vingt quatre et qui restent après sur cette page...

L: Mais c'est inconscient...

A: Vingt quatre déjà un chiffre que on trouve très souvent dans la musique africaine, alors ce vingt quatre, si on l'essaye de le diviser en deux, et ça c'est une règle aussi de musique africaine, on ne peut pas...

L: Mais c'est conscient. Le treize onze c'est conscient.

A: Treize et onze, bon alors, on a trois trois trois quatre treize, deux deux trois deux deux onze. Bon et ici les deux mains vont deux pairs. C'est là où ça commence un petit peu à changer...

L: A ce décaler..

A: A ce décaler, se décaler alors..

L: ... sinon j'ai fait folklore africain. Si je le décale, je fais autre chose.

A: Je t'adresse... ici, dans ce pattern, qui nous fait vingt quatre, le décalage il est une croche c'est pourquoi j'ai changé de couleur du crayon, et à partir d'ici il devient de deux croches (?), et qu'ici il se rejoint, mais il ne se rejoint pas sur un chiffre pair, mais il se rejoint sur un chiffre impair.

L: Mais ce sont des petits calculs conscients, mais pas après un certain modèle, seulement quelque chose que j'ai fait quand je compose. Je fais consciemment ça, les calculs des proportions, mais je ne peux pas te dire pourquoi, j'ai choisi ça.

A: Bien sûr.

L: Ou j'ai choisi onze ou n'importe quoi.

A: Mais ça c'est amusant, moi je me suis amusé à regarder dans ce tout cette mesure en fait cette mesure plus la croche la combinaison pour la main droite et la main gauche ça deux trois deux deux dans la main droite, deux deux trois deux pour compléter, ça c'est typiquement les choses qu'on trouve aussi en Afrique.

L: Qui, je sais.

A: (Lacht{18}) Alors, et

U: Muß man Musikethnologe sein, um das zu verstehen.

A: Nein, man muß zählen können.

L: Ah oui, hier sitzt jemand der das versteht, und kein Ethnologe ist. Also damit ist die Sache

beantwortet.

U: Sie haben sich damit jahrelang beschäftigt.

L: Ja, es interessiert mich. Sehr sehr tief.

U: Wäre ihr Konzert ohne die Vorarbeit sage ich jetzt mal von Herrn Arom ...

L: Wäre nicht so wie sie ist. Wäre ein ganz anderes Stück. Also es ist eindeutig beruhend darauf, daß ich per Zufall durch einen meiner Studenten, der übrigens damit indirekt insofern zu tun hat, daß er Puertorikaner ist, Roberto Sierra, und in der Karibik hat man sehr rhythmische Formationen, die aus Afrika stammen. Er hat mir einmal vorgespielt eine Schallplatte Polyphonie und Polyrhythmie Banda Linda, ich habe den Namen Simha Arom nicht gekannt. Also in der Sammlung in der Aufnahme war eine UNESCO CD-Platte von dem Herrn, der hier sitzt Simha Arom, damals nicht den Namen kannte, in der das war Ende 82 und ich konnte die Platte nicht finden, aber Roberto Sierra hat mir eine Kassettekopie gemacht davon, das habe ich dann hunderte und hunderte Male gehört, weil das war unglaublich faszinierend eine Anzahl von verschiedenen Musiker, wo jeder nur ein oder bei den hohen Instrumenten zwei Töne spielen konnte, sind eine Art von wie kann man das sagen Trompeten oder Hörner..

A: Hörner..

L: Hörner, Art von Hörnern, das habe ich nicht verstanden. Ich glaube niemand - du hast es auch nicht verstanden, zum ersten Mal...

A: Am Anfang nein...

L: Weil es ist so kompliziert, es waren so viele Notationen davon Versuche von verschiedenen Ethnologen, aber alle schlugen fehl, weil sie europäische Begriffe von Takt eingeführt haben. Das kann man in Takten nicht notieren, es war eine andere Konzeption. Und damals wußte ich garnicht, daß Simha inzwischen gelöst hat schon diese Frage die Notation auf eine ganz bestimmte .. das muß du erzählen, wie, geniale Weise, die Partituren dieser 15 16 manchmal 18 ...

A: 18

L: 18 Stimmen{19}, also dieses Stück ist 18-stimmig, plus zwei Schlagzeuger, 20 Leute insgesamt, was man nach Gehör nicht notieren kann. Und du hast es doch dann gemacht. Und dann fing ich mich an tiefer zu interessieren nicht nur diese Platte sondern was ich nur konnte, mir versucht zu kaufen, erst an Platten und dann auch an Bücher, an Aufsätze, und da haben wir uns zufällig getroffen, das war 2 Jahre später, unter sehr merkwürdige Umständen. Hanne: Ach, erzählen sie doch mal...

L: Habt ihr soviel Platz in dieser Dokumentation. Erzähl,

A: Du erzählst besser.

L: Ich war eingeladen nach Jerusalem, wo ein Konzert mit dem Rundfunkorchester war mit meinen Stücken. Ich habe mich sehr geärgert, weil also die Leute waren nicht sehr gut. Aber da sollte ich an der Universität ein Vortrag halten, und ich hatte fertig mein letztes fertiges Stück Trio für Horn Geige und Klavier. Was absolut keine afrikanische rhythmische Einflüsse aufzeigt, weil als ichs geschrieben habe in 81 82 habe ich das alles noch nicht gekannt. Die berühmte Platte Banda linda, das war nachdem das das Trio schon beendet habe. Also ich habe in den Vortrag gespielt, das Trio von Kasette und erklärt, wie das aufgebaut ist. Und da kommen komplexe Rhythmen vor, asymmetrische Unterteilungen von Takten, beeinflußt von karibischer Musik. Das habe ich alles erklärt, und da kam Diskussion, und da ist ein Professor der Universität des Konservatoriums Israel Adler der große Spezialist für jüdische Musik und überhaupt nahöstliche Musik, und Adler sagt mir: wissen sie, Herr Ligeti, die Diskussion ging auf englisch, aber ich sag sie auf deutsch, Herr Ligeti, was sie gezeigt haben, ist rhythmisch sehr interessant, mit Polyrhythmien, aber es gibt noch viel viel komplexere Polyrhythmien, und ich sagte, das weiß ich, das ist zum Beispiel in

Zentralafrikanische Republik, und das ist Simha Arom, der sich damit beschäftigt, aber darüber das habe ich nicht erwähnt, in meinem Trio gibt es das nicht. Das habe ich noch früher geschrieben. Und da lacht Adler, und sagt mir, Herr Ligeti, wollen sie Herrn Simha Arom kennenlernen, und ich sage, ja, er ist im Nebenzimmer. Und da wurde ich zu Simha geführt, und so haben wir uns kennengelernt.

U: Sind für sie diese Modelle, die zum Beispiel Herr Arom entwickelt hat, rhythmisch...

L: Ne, Herr Arom hat sie nicht entwickelt, nur erforscht. Das..

U: Er hat sie doch entwickelt...

L: Das ist in der Kultur..

A: Nein, nicht entwickelt. Die Modelle muß man herausbringen. D.h. die Modell muß man elaborieren. Kann man so zusagen. Weil das sind nicht Modelle, daß ein Musikologe macht, das sind die mentale Modelle, die die Leute, die die Musik machen, in ihrem Gehirn haben, und ich habe nur ein sagen wir eine technische truc wie sagt man das, verschiedene ...

L: Eine Methode, eine Verfahrensweise..

A: Ja, eine Methode, wie bringe ich diese Leute, darum, daß sie mir das erklären können, daß sie mir Abstraktion machen von den vielen Noten, die sie spielen um zu einer Modellisation d.h. einer phonische Modellisation, das anstatt mir anstatt das Stück normaler Weise zu spielen, nur zu spielen, die paar Noten die unbedingt nötig sind, damit die andere Leute das Stück erkennen. {20} Und das ist die Idee von Modell. Und wenn sie mir das mehrere Mal so gespielt haben, immer mit weniger und weniger Noten, am Ende hatten wir für sehr sehr komplizierte Sachen ganz ein paar Noten, aber die in einer rhythmische Position waren, so daß die das Skellett sind von dem Stück das die Leute spielen.

Und das habe ich dann notiert. Und das ist, was ich nenne ein Modell. D.h. wenn sie dieses Modell, dieses Skellett spielen, in einem anderen Dorf, wo die Leute nicht da waren, wenn ich die Aufnahme gemacht habe, oder diese Arbeit gemacht habe, die werden das Stück erkennen, die werden den Namen von dem Stück sofort geben, wenn sie im selben Stamm sind, in der selben Kultur, aber sie werden ihnen sagen, wer spielt wo hast du solche schlechte Musiker gefunden, die sowas langweiliges machen. Natürlich, weil das Modell ganz nackt ist. ja.

U: Aber, wenn ich das jetzt richtig verstehe, Herr Ligeti, korrigieren sie mich, verwenden sie diese Modelle, um ich spitze es jetzt einmal zu aus einer gewissen Sackgasse, in die die Avantgarde gekommen ist, herauszukommen.

L: Ich verwende die Modelle nicht direkt. Ich verwende Dinge aus der Denkweise dieser Kultur, die mich angesprochen haben, wo ich Korrespondenzen mit meiner eigene musikalische kompositorische Denkweise empfinde. Die zweite Teil ihrer Frage war, um den moderne Musik aus irgendeiner Sackgasse herauszuholen. Also diese Intention habe ich nicht. Ich weiß überhaupt nicht, ob in der Geschichte Sackgassen existieren. Ich sage eher, ich suche neue Dinge zu machen, d.h. was ich gemacht habe immer zu revidieren {21}, um ein bisschen zu verändern. Es ist so wie ein Wissenschaftler, der ein Problem gelöst hat, und dann ergeben sich andere Probleme. Aber nicht mit irgendeinem missionarische oder politische oder pädagogische Absicht, etwas also schlechte Zustände verbessern, also diese Denkweise gibt es in der Kunst eigentlich garnicht {22}, aber um konkret darauf zu kommen, wie das dazu kam, warum mich das so sehr interessiert hat, weil ich in meiner Musik früher, ohne zu wissen, ohne die zum Beispiel die afrikanische ethnische musikalische Kultur zu kennen, einige Denweisen hatte, die da waren in meiner Musik schon der 60er Jahre, die eine Affinität zu der hochkomplexen polyrhythmischen polyphonen Musik in Afrika haben. Ich sage ei konkretes Beispiel. Ich habe im Jahr 68 ein Cembalo-Stück, ziemlich bekannt, Continuum. Continuum wird mit zwei Händen auf zwei Manualen irrsinnig schnell gespielt, und ganz gleichmäßig, und in diese Stück, wie ich es komponiert habe, war meine

Konzeption die Rhythmik ist nicht das, was gespielt wird, wird gespielt, wird sehr schnell und ohne Änderung, also eine Sukzession von schnellen gleichen Notenwerte, sondern ich verstecke in diese Sukzession von gleichen Notenwerten eine Art von illusorische Melodik und Rhythmik, in dem ich bestimmte Tonhöhen öfters wiederhole, andere weniger oft wiederhole, d.h. es ergeben sich illusionäre Muster, das habe gemacht, ohne afrikanische Folklore, wo diese Dinge existieren, zum Beispiel, wenn jemand auf dem Metallophon Mira oder Sanza spielt, mit zwei Daumen oder mit drei Fingern, und zwei verschiedene melodische Sukzessionen der zwei Händen, und die Kombinationen deren ergibt dann illusori - dasselbe mit mehreren Xylophone und so weiter. Das kannte ich alles nicht. Aber ich hatte meine eigene Privatfolklore, wo ich sowas erzeugt habe. Und da dieses Stück Continuum existierte, was wiederum von anderen früheren Stücken bedingt von dem Jahr 62 habe ich mir vorgestellt ein Stück für viele Metronome. Wo die Metronome regulär sind, ihr Zusammenwirken aber chaotisch ist, und dann gibt es verschiedene rhythmische Änderungen, nur betreffend der Häufigkeit der simultanen oder leicht verschobenen Attacken, die die Metronome ergeben. Das Metronom-Stück, was so eine Idee war etwas, mit einem Medium zu experimentieren, mit einem komplexen rhythmischen Medium zu experimentieren, führte mich zum Stück Continuum, wo ich ganz bestimmte solche pattern bestimmte rhythmische melodische Muster komponiert habe, die resultieren aus der Kombination der zwei Hände, auf der zwei Manuale. Und der nächste Schritt war dann, in polyphonen Strukturen zum Beispiel Kammerkonzert, was ich unmittelbar nachher Ende der 60er Jahre oder 1970 geschrieben habe, zum Beispiel verschiedene maschinelle reguläre Metren, die aber in verschiedene Geschwindigkeiten haben. Die zu kombinieren, in 13 verschiedenen Instrumenten, und die ergeben dann fluktuierende Muster. D.h. diese Vorstellungen von solchen Fluktuationen und irreguläre und nicht der Taktmetrik unterworfenen rhythmischen Vorstellungen, die waren da bei mir, und als ich plötzlich in eine existierende traditionelle Kultur auf Schallplatte sowas höre, aber viel höherer Niveau als ich das gemacht habe, da war ich enthusiastisch{23}, da sage ich, da gefiel mir, und das gefiel, weil es so nahe stand zu Problemen, die mich so beschäftigt haben. So müssen sie sehen das, in Wechselwirkung.

U: Herr Arom haben sie.

L: Entschuldigung, das war ein bisschen umständlich.

U: Herr Arom, wir haben jetzt andauernd von dieser Musik gesprochen, haben sie ein Beispiel da, eine Schallplatte oder ein Video.

A: Ah, c'est terrible ca. Eine Schallplatte, warten sie, das kann mein Freund haben, weil bei mir ist sie natürlich nicht da, mais chez serge peut-être, ...

L: Ich kann ihnen, wenn wir uns am Montag treffen in Hamburg abspielen.

A: Warten sie, ich werde mal fragen, ob er sie hat. Serge... Tu as le disque polyphonie banda par hasard. Toi, tu as tout.

S: J'ai en disque noir.

A: Tu l'as la? haha. Glück. Glück haben wir.

L: Simha.

A: Ja, ..

L: Hast du ein Video.

A: J'ai pas, non j'ai un espèce de film super huit, mais je sait pas où, ha, ca c'est le oh la la, t'as pas l'autre en stereo?

S: C'est pas stereo ca?

A: Non, ca c'est le tout vieux la.

S: Il y un autre plus vieux encore.

A: Er hat alle meine Schallplatten. Merce excuse moi. Das ist aber ca c'est un disque, cela tu

ne même connus pas, il est tellement vieux, c'est le vraiment mono, das ist mono, macht das nichts. o.k. Maintenant il faut, oh, il faut brancher ça. Das könnt ihr besser als ich. Das ist so kompliziert jetzt. Ah bah, voilà. Hooo. Tatatatann. Que je te rend celui là. Merci. Il est formidable, il a tout.

L: Ah, ça c'est...

A: Voilà, c'est celui, que tu connais. Maintenant il faut le brancher. Alors, ça c'est encore un problème. Ça c'est le même, que tu a en compact.

L: C'est ça que maintenant existe en compact.

A: Encore là...

L: Pendant quinze ans, j'ai pas eu ça.

A: Oh, hhhhhnnn... La, il faut arrêter la camera, je crois. Ah, power, ça marche. Jetzt muß man hier sehen, wo das hier pah pah wo ist das ampli. Rien garantie, ... Non. Vielleicht kann jemand von ihnen das da machen. Wissen was das ist. Ne.

U: Gibt es jemanden hier. Vom Institut, der das...

A: Die Leute bei mir, das ist keiner da heute. Je sais pas comment ils ont appelés ça, ça s'appelle.

L: Tu as fait ici.

A: ça, c'est l'amplificateur. Qui va du marain, sur nagra, du dat, du B77, c'est pas ça, je cherche le tourne disque, je ne vois pas. Equalizer, c'est pas ça. Uher, c'est pas ça. Was ist das. Cassette Sony, c'est pas ça. S1000, c'est pas ça. Platine, ah. Alors. vielleicht hier. Si je mets ça, platine. Platine Equalizer, il faut mettre ça, H et ensuite la F H, normalement bon, maintenant il faut essayer, prier le bon Dieu, äh, Phono, c'est allumé, j'ai pas pourquoi, alors le miracle va se produire ou non. Voilà. C'est pas encore. Das fährt noch nicht. La, c'est des problèmes. Zuviele Aparate, und zuviele Cablagen. Et non et non et non. ... Poirquoi on n'entends rien.

Kennen Sie etwas dort... On a presque fini, en fait on a fini le travail, maintenant il faut écrire.

L: C'est très différent de la jemenitte.

A: C'est très différent. Qui, et ça a des ressemblance à cause de vraisemblablement, parceque ils sont de l'un coté et de l'autre du golf, mais c'est très différent.

L: C'est proche de ça que j'ai entendu a Jerusalem comme service Etiopien.

A: A l'église?

L: Oui. Ou encore autre chose.

A: Très différent. Très différents. La dessus, j'ai - il y a beaucoup des gens qui pretends que c'est la même chose, et l'un des mes objectifs dans ce travail, c'est de montrer, que c'est différent. Alors, que je peut, was ich ihnen zeigen kann, das ist die Transscription davon. Von dieser Musik, und vielleicht wenn es nicht geht, können sie dann, wenn sie in Hamburg sind, bei Herr Ligeti die ...

L: Ich hab die CD, können wir bei mir hören.

Hanne: Ich weiß nicht, geht es jetzt.

U: Start und läuft. Ich würde jetzt eher sagen.

A: Wie es notiert wird, so sieht das aus. Ungefähr.

U: Das ist das Stromkabel.

A: Voilà, so sieht so ein Stück sehen sie, haben sie 18 Instrumente, die kommen einer nach dem zweiten rein, und das geht aber sehr schnell, so ungefähr 132 waren ein Viertel, und das geht so ganz in der Diagonal, bis die alle drinnen sind, und hier haben wir das ganze Orchester. Jetzt das geht so weiter, jeder hat sein eigenes pattern. Und die sind alle reingekreuzt. Es gibt nur eine kleine Stück und da ist ein anderes Stück.

(Musik)

Ah.

L: Ah, hier...

A: Machen wir vielleicht die Türe zu.

...

U: Jetzt reicht es ...

A: Ich glaube ich.

L: Das ist genau das Stück, was ich im Jahr 82 gehört habe, wo ich total verrückt wurde. Daß es sowas gibt. Und draufkommen wollte, wie es rhythmisch organisiert ist. Dann kannten wir uns nicht. Und ich wußte garnicht, daß wir uns treffen einmal, und zusammen arbeiten auf diese Weise, ...

U: Kann man jetzt sagen, dieses Stück findet sich im Klavierkonzert wieder.

L: Nicht so.

A: Non.

L: Die Tatsache, daß ich das gehört habe, und dann angefangen habe, andere Stücke auch zu hören und über die Theorie zu lesen, ich habe dann von Simja, als ich ihn getroffen habe, einen nach den anderen kleine Heftchen bekommen, mit da war dieses große Buch über die Polyrhythmie noch nicht fertig. Und zusammen die vielen vielen hunderte hunderte viele hunderte solche Stücke, die ich gehört habe, haben mich zu Denkweisen geführt, die ich in meinen Klavierkonzerten und meinen 15 Klavieretüden verwendet habe, aber nicht so, daß ich ein bestimmtes Stück, sozusagen Folklore hineingearbeitet hätte, , darüber nicht auf diesen Niveau basieren, basieren auf der Niveau der Denkweise, und der Technik, die ich aber nicht übernommen habe, sondern wo ich Anregungen dadurch bekommen habe. Stimmt da so?

A: Ganz, die Prinzipien, die manchmal in afrikanischer Musik hervorkommen, kann man bei Ligeti manchmal finden. Das war so bei diesem pattern zum Beispiel. Den er selbst nicht ganz so gesehen hatte, aber ich rausgefunden. Weil wenn ich so die graphische Präsentation von einer Partitur bringt mich sofort zu alter Reflex, ja, so wie ist das gemacht. Und dann sieht und dann bringt man das raus. D.h. das sind Prinzipien, ich hätte das gesagt, in eine Kombination, das ist ganz typisch in afrikanische ich glaube, das hat dir sehr gefallen, daß man hat eine globale Symetrie, und in dieser Symetrie ist alles gemacht, darum es asymmetrisch würde. Und das fabriziert Ambiguität, ja, und das hat Herr...

L: Und Komplexität.

U: Was ist denn nun das besondere speziell dieser Musik.

A: In dieser nein, ich glaube, was Herrn Ligeti am meisten gefallen hat, oder interessiert hat, sind die rhythmische Prozesse in der Sache. Zum Beispiel bei den Aka-Pygmäen haben sie rhythmische Kontrapunkte nur mit Schlaginstrumente, wenn ich sage rhythmisch, das heißt, ganz Rhythmik ohne Melodil. Ohne einen melodischen Implication.

L: Tonhöhen.

A: Ohne melodische Implikation. D.h. wenn sie haben drei oder zwei oder vier Trommeln oder mit noch anderen Schlaginstrumente, die zusammen wirken, und die sind alle im Konflikt einer mit den anderen, und wenn man das so zuhört, und das geht sehr schnell, dann kann man überhaupt nicht verstehen, hört man irgendwie ein Regularität, aber man weiß nicht ob es so ganz mathematisch gebaut ist, und die interessante Sache ist, daß anekdotisch hier, daß die Leute nicht zählen mehr als 5 und 5 und 5 und 5 und machen dann Kombinationen, die für Mathematiker sehr sehr interessant sind. {24}

U: Aber Herr Ligeti. Herr Ligeti, wenn sie jetzt zufällig eine Schallplatte in die Hände bekommen hätten, ich sage mal von mongolischer Schamanenmusik, dann hätten sie einen ganz anderen Weg genommen.

L: Nein, ich habe zum Beispiel für mongolische Musik, nicht genau Schamanenmusik aber

viel mongolische Musik es gibt eine große Sammlung eines ungarischen Ethnologen, Leusch Wordiosch, von mongolische Musik, in Budapest hergestellt, in späten 60er Jahre, diese Kollektion hatte ich, und das interessierte mich, selbstverständlich interessierte mich alles, und es ist wunderschön, aber es hatte nichts zu tun mit meine Denkweise. Hier ist der Zufall daß ich da eine Musik kennenlerne, die ich mit Dinge, die ich vorher mich interessiert haben, eine Verbindung hat. Und dann öffnet mir Möglichkeiten, weiter zu gehen in meine eigene Richtung mit der Hilfe einer Kultur, die ich erst jetzt kennenlerne. Auf diese Weise.
U: Danke, erstmal.

....

A: Da, ich wußte garnicht, daß man das brauch.

L: Immer die Leute...

A: Alors power, voila. Voila. Ca va. Ah, sie wollen auch hören. Dann mache ich nochmal.

Bon.

(Musik)

....

L: Ganz praktische Dinge, daß man, sondern da schwebt man weg, ...

U: Waren sie schon immer so.

L: Ich war immer so...

U: Immer vom hundertsten ins tausendste...

L: Nein, wenn ich mich nicht kontrolliere. Wenn ich mich kontrollieren würde, was ich tu, könnte ich nicht komponieren.{25} Die Kunst bedeutet, man läßt sich in allen Dingen bin ich so. Es gibt viele Leute, die so sind. Das ist eine Art sich gehen zu lassen.

U: Kommen sie da nicht manchmal also mir geht es dann so, geht es dann nicht ins...

L: Ins Uferlose, doch doch

U: den Überblick verlieren...

L: Doch ja, dann verliere ich mich. Wenn man etwas arbeitet, dann kommt man immer zurück zum Ufer, aber dann ist man wieder da. Aber es geht nicht anders. Also etwas neues zu machen, zum Beispiel, wenn ich jetzt eine Arbeit hätte, wie ein Arzt oder ein Techniker oder irgendwie etwas anderes Büroangestellter müßte ich mich auf eine Sache konzentrieren und das machen. Aber in dieser Art Musik zu schreiben, muß man sich gehen lassen einfach.

U: Ich habe mal einen jungen Wissenschaftler getroffen, und zwar habe ich etwas gemacht, als ich noch Biologie studiert habe, der sich aber sehr für Kultur interessiert hat, und dann sagte, ja man hat irgendwie als Wissenschaftler, sagte er, die Wahl zwischen äh zu sein entweder ein Universaldilletant oder ein Fachidiot. Denselben Spagat.

L: Also in meinem Fall Universaldilletant.

U: Und Fachidiot in der Musik.

L: Nein. Universaldilletant.

U: Also diese ich nenns mal Hobby mit Koryphäen zu treffen, auf allen möglichen Gebieten,

L: Es geht nicht um Koryphäen zu treffen. Es geht um Dinge und zufallsweise, so wie ich erzählt habe jetzt mit Simha Arom. Ich treffe die Leute, also meine Freunde sind fast alle aufgrund von ihrer Arbeit und nicht weil wir uns zufällig getroffen haben. Und es geht nicht um Koryphäen oder nicht Koryphäen, also nicht eine Auswahl wichtiger Leute zu treffen, sondern ich interesse mich, das war dasselbe mit dre fraktalen Geometrie. Ich lese eine Menge, das interessiert mich, und dann plötzlich, nicht auf meine Initiative, sondern die Verbindung ging über Stanford. Ich war im Jahr 72 für ein halbes Jahr war ich da Gastlehrer an der Stanford-Universität und da gibt es Computermusik, entwickelt sehr hohen Niv... Sie beschäftigen sich mit allen möglichen Dinge, mathematische Implikationen der Informatik, da habe ich einen Freund John Chowning, ich weiß nicht ob sie den, einen der führenden Leute im Bereich von Klangerzeugung mit Computer und er kommt ein Mensch, ich weiß

nicht wie er heißt aus Deutschland, der dort ein Vortrag hält und über meine Musik und bestimmte mathematische Korrespondenzen bestimmte Bereiche meiner Musik, die mit Mathematik zu tun haben, darüber hält er einen Vortrag, und John Chowning hört das, und er kennt selbstverständlich meinen Namen, und da fällt ihm ein, mich mit den Leuten, die fraktale Geometrie machen, zum Beispiel Peitgen, da waren Peitgen und Richter in Bremen, ich bin in Hamburg, sie sind in Bremen, nur eine gute Stunde entfernt mit der Eisenbahn. Aber wir kannten uns nicht. Ich kannte die Bücher von Peitgen und Richter, und dann ist Herr Richter nach Hamburg gekommen, und so haben wir Verbindung aufgenommen. Und dann durch auf diese Weise hat Herr Mandelbrot, der das alles erst begründet hat, weil in Bremen ist in Deutschland das große Zentrum, oder weltweit einer der Zentren, wurde Mandelbrot eingeladen, und ich auch mit einem Pianisten, mit Banfield, und dann wurden meine Etüden, die mit fraktale Geometrie zu tun haben, gespielt, und da ist Mandelbrot draufgekommen, da ist ein Musiker, der etwas macht, was nahezu sein Gebiet ist. Und da wurden wir sehr gute Freunde.

U: Ach so, sie haben erst die Etüden komponiert, die Fraktalen zu haben, ...

L: Ja, ja ja ja. Ich habe die Leute nicht gekannt.

U: Und dann hat irgendwann durch diese icks Ecken Mandelbrot mit ihnen Kontakt aufgenommen.

L: Ja, genau.

U: Ich dachte immer sie denken, was ist ein Fraktal, was ist es denn genau. Und dann kann ich doch mal den anrufen.

L: Nein, nein nein nein. Auf diese Weise nie nie im Leben würde ich sowas tun.

U: Sowas wie Recherche wäre das ja eigentlich .

L: Ich bin für sowas zu bescheiden. Zu zu zu nein, ich interessiere mich. Es gibt Bücher. Boulez wie bin ich befreundet mit Boulez. Es interessierte mich seine Musik als ich aus Ungarn also geflohen bin, nach Köln gegangen bin. Studio für elektronische Musik, weil mich das interessiert hat, und da habe ich zum ersten Mal Partituren von Boulez gesehen, und in 57 und Stücke von ihm gehört. Na habe ich angefangen ein Stück, Structures zu analysieren. Ich hab das also monatelang mich damit beschäftigt. Habe einen Aufsatz geschrieben. Das wurde veröffentlicht, ein Jahr später, in 58, und Boulez war sehr böse, als er das bekommen hat, weil alle möglichen seiner Geheimnisse wurden dort beschrieben. Dann habe ich ihn zufällig getroffen, und er war böse auf mich. So kam die Freundschaft mit Boulez. Also dann hat sich das umgekehrt, dann wurden wir sehr enge Freunde. Aber das ist nicht so, daß ich jemanden kenne, oder jemanden suche. Ich habe das gemacht, ohne Boulez gekannt zu haben.

U: Aber es ist doch irgendwie so, wie erklären sie sich, daß sie für viele Wissenschaftler so etwas wie eine Projektionsfigur sind. Also immer kann ihre Musik erhalten für...

L: Für die fraktale Geometrie, ja..

U: ... für irgendwelche, ja doch Chowning doch auch. Da war jetzt auch ...

L: Ne, das war eine ganz andere Sache ich wurde nach Stanford eingeladen, als Kompositionslehrer. Das war reiner Zufall. Und in Stanford gibts eine der größten Computer, nicht nur Computer mit der Musik, das war ein kleiner Teil. Sondern artificial intelligence. John McCarthey, sie kennen den Namen, der hat LISP, das war die selbe Zeit. Anfang der 70er Jahre.

U: LISP

L: LISP, eine der Computersprachen, die heute nicht mehr so in sind, aber damals so eine für wissenschaftliche Zwecke eine günstige Sprache war. Und John McCarthy ist eines der führenden Computer- also Informatiker in der ganzen Welt, heute auch, älter als ich ungefähr, jetzt dürfte er so Mitte 80 sein. Und er war da. Und mich interessierte

Computerwissenschaft, schon von früher, aber nicht deswegen gehe ich nach Stanford. Die Begegnung mit Chowning war ein Zufall, weil er da unterrichtet hat.

U: Welches Wissensgebiet interessiert sie eigentlich nicht. Oder kann man sagen welche Gebiete...

L: Ich habe viele Interessen.

U: Computertechnik. Astrophysik. Physik.

L: Das interessiert mich alles. Was interessiert mich nicht. Ich kann es sagen. Zoologie und Botanik. Ich kenne nicht die Namen der Bäume und der sogar in meiner Muttersprache, ganz schlecht. Ich erkenne die Bäume also Zoologie Botanik interessiert mich nicht.

Bevölkerungsstatistik interessiert mich nicht. sonst interessiert mich sehr vieles. Vor allem Zusammenhänge. Zwischen verschiedenen Gebieten. Zum Beispiel zwischen Mathematik, Meteorologie Soziologie Völkerwanderungen Kriege Revolutionen bestimmte Modelle, die gemeinsam sind. Sie sehen die französische Revolution in Varianten wiederkehren, in Iran in den vergangenen 30 Jahren. Solche Dinge.

U: Ich meine, wenn man sich für alles interessiert, und für alles offen ist, ...

L: Dann ist man ein Universaldilletant.

U: Und einsam.

L: Warum.

U: Weil nichts wirklich mir gehört.

L: Es muß nicht mir gehören. Wir sprechen jetzt über ein Fachgebiet, das sie interessiert, und mich auch. Gehört uns dieses Gebiet. Ist doch vollkommen egal, wem das gehört. {26} Ich würde es anders definieren. Sie waren bei mir in der Wohnung. Ich habe keine Bilder. Weil ich habe sehr hohe Ansprüche, also Bilder, die ich mir leisten könnte, würde ich nie aufhängen. Und die ich mir nicht leisten kann, die sind in Museen. Wozu muß ich solche Bilder. Ich möchte nichts besitzen. Ich kann in Museen gehen und Cezanne oder Goya anschauen. Es ist vollkommen egal, ob ich das besitze, oder es nur irgendwo sehe. Diese Einstellung. Und diese Einstellung ich komme dann gleich. Viele glauben tatsächlich von Leuten gekannt, so name dropping, so berühmte Leute kennenzulernen. Und nein, es geschah immer umgekehrt. Ein Fachgebiet interessiert mich. Und nachher aus Zufall oder aus Nichtzufall werde ich dann befreundet mit guten Wissenschaftlern. Es geht eher so. Daß ich mit Mandelbrot jetzt, gibt es eine große Freundschaft. Gegenseitig. Die geht so weiter, daß ich es waren Konzerte mit meiner Musik in Genf im März, und da wollte man Mathematik auch und Diskussionen dazu machen, und man hat Mandelbrot gefragt, er ist in Yale University in New Heaven. Wird er kommen. Er hat sofort zugesagt. Und da haben wir einen Blödsinn diskutiert. Aber jedenfalls es gibt eine Freundschaft. Die ist auf der Grundlage daß ich zufällig im Zug im Jahr 83 war das im Zug zwischen Straßburg und Paris ich habe mir Express gekauft, diese populäre Zeitung im Zug zu lesen. Da war ein Artikel über fraktale Geometrie und über die erste Computer simulierte Landschaften. Wie heißt der Mensch, Louise, Richard Voss, Woss, ein Mitarbeiter von Mandelbrot, ich sehe, und das interessiert mich und ich fange an zu lesen und mir Bücher kaufen in dieser Richtung, und dann der Zufall, daß ich diese Etüden schreibe, im Geist der fraktalen Geometrie, und die Einladung nach Bremen, und Mandelbrot ist in Bremen, und plötzlich hört er meine Etüden, nicht so gut gespielt, wie Aimard, von Banfield, und sagt ja, das gehört zu meiner Wissenschaft. Also so kamen die Mathematiker auf meine Musik.

....

L: c'etait un joie que j'etais ici , parceque je ne voulait pas la voire Sylvia..

A: Une distance..

L: Mais elle est geniale. Quand même.

A: Si on voit son texte sur son ideologie, qui absolument incomprehensible, ...

L: Absolutement rien du tout. Elle vient d'avoir un grand échec, parceque jusqu'un certain niveau les gens la respectent, parcequ'elle est impressionnant, comme elle fait le théâtre un peu comme ca. Mais après les exigences de Sylvia sont tellement impossible ... que elle est laissée tombé. Aussi par moi, par exemple. J'étais très beaucoup respect pur elle, parce que la est une force, mais après, hhhhh, c'est trop, mon Dieu. A la prochaine fois.

A: Quand est-ce qu'on se voit?

L: C'est pas prévu, mais on se voit toujours.

A: J'ai dit a Louise, a mon vis il faut louer et j'espère qu tu habiterais à Paris. Mais il y a deux choses importantes, que il faut tu sages, premièrement, que après soixante cinquante, on peut expliquer, c'est la loi française, la deuxième chose, pour avoir la sécurité de ne pas dependre d'un type d'un propriétaire fou comme ca qui de le faire. C'est ..

L: C'est une assurance...

...

Beim Kofferpacken

U: Herr Ligeti. Drehen sie sich nicht um. Das wievielste Hotelzimmer ist denn das in diesem Jahr.

L: Was haben wir jetzt. September. Ja, ich war viel unterwegs. Wegen der Platten.

U: Wo waren sie denn dieses Jahr überall.

L: Im März war ich in Genf und Lyon, mit Mandelbrot, mathematisch-musikalische Diskussion und Konzerte mit meiner Musik. Januar vorher war ich in Holland, da war ein Musikfest mit meiner Musik. Es waren mehrerer Reisen, aber es ist nicht typisch. Nicht typisch. Typisch ist, daß ich sitzte in Hamburg oder in Wien und mache meine Arbeit. Ich war für einen halben Tag in Israel. Habe einen Preis bekommen. Im April. Und in Wien, mit Konzerten. Da haben wir die Platten für die Fa. Sony macht produziert alle meine Stücke, Kammermusik und Orchester auch mit Solonen, und da waren La jour du fond irgendwann im Frühfrühjahr Aufnahmen. In Turino war ich im Sommer. Auch mit Konzerten. Komisch viel mehr als ich dachte.

(Telefon)

Und in Stockholm war ich mal.

Ligeti.

Ja, alle gefunden.

Ja, das ist ein ganz untypisches ... Habe ich meine Überarbeitung beendet. Und es wird eine größere Brocken (?). Sie sehen, ich habe keine Routine im Packen. Ich habe Routine in nichts. Alles geschieht zum ersten Mal. Und ich überlege nicht wo ich war. Ich überlege, welche Musik ich schreiben möchte, und wie man die Welt verbessern könnte, nicht durch Musik, durch gescheite Politik, das scheint irgendwie nicht zu gehen.

U: Sie meinen durch Musik kann man die Musik nicht verbessern.

L: Nein, das ist ein Blödsinn.

U: Es heißt, Musik könne eine therapeutische Wirkung haben.

L: Nein, das glauben die Musiktherapeuten und die Leute, die meinen, daß Kühe mit Vivaldi mehr Milch produzieren. Vielleicht ist das so, weil die Rhythmen gleichmäßig sind. Könnte man auch mit Disco. Ich weiß nicht, ob es Experimente gibt mit Techno und Kühe. Vieles ist

totaler Aberglaube. Alle die Sekten und solche obscure wissenschaftliche Behauptungen. Ich möchte jetzt ein wissenschaftliches System, meinen Koffer optimal zu füllen. Und dieses System habe ich nicht. Und deswegen arbeite ich mit trial and error. Wo error überwiegt. Und zwar weil alles schon benutzt ist und schmutzig, gibt es kein System. Das Problem ist ich habe ein Buch bekommen von Simha Arom und einige Platten im Fnac mit balinesischer Gamelan. Sie haben meine Interesse gefragt. Das ist Toqueville, französische Geschichte sehr sehr geschickt und profund. Und das wollte ich im Flugzeug vielleicht lesen. Nachher.

U: Was ist das nächste Projekt, was sie als nächstes komponieren wollen.

L: Ich muß eine Menge Korrekturen machen, wegen der Aufnahmen meiner Stücke. Eine Menge der Partituren der letzten 30 Jahre. Und auch frühere aus Ungarn sind nicht korrigiert und nicht publiziert. Hab so viele Stücke, die nicht publiziert sind. Und weil ich immer neue Dinge gemacht habe. Weil wie sie sagten, sie sind uferlos. Ich bin uferlos. Die Stücke sind dann sehr genau konstruiert, uhrwerkenartig, aber die Arbeit dafür ist uferlos. So wie das Kofferpacken. Unsystematisch. Aber dann kommt ein Filterprozeß, und das fängt dann an ein System zu bekommen. Trotzdem die geometrische Aufgabe diesen Koffer zu schließen, das ist spektakulär für sie. Das wird gelöst, ich hab mehr Sachen... ich habe das wunderbare Buch von Simha Arom gerade bekommen, die englische Übersetzung seines Buches über zentralafrikanische Polyrhythmik und Polymetrik, das ist wohl das grundlegenden Buch in diesem Bereich. Und ich habe die französische Ausgabe, aber die englische wollte ich haben, weil ich habe ein Vorwort dazu geschrieben, eine sehr klare, deutliche kurze Zusammenfassung, was das besondere in der afrikanische Musik südlich der Sahara ist, als Konzept. Rhythmische Konzeption. Da habe ich ein kurzes Vorwort geschrieben, auf englisch. Das wurde publiziert. Aber ich hatte das Buch nicht. Ich hatte ein Exemplar, habe ichs verliehen. Und ich habe jetzt wieder bekommen mit Schwierigkeiten wie sie gesehen haben. Und dieses Buch hat einen bestimmten Umfang und entsprechend ist der Platz im Koffer kleiner geworden.

U: Wir waren jetzt fast eine Woche unterwegs. Freuen sie sich darauf, wieder nach Hamburg zu kommen, wieder nach Hause.

L: Hamburg ist keine Zuhause für mich. Ich hab da im Jahr 73 eine Lehrstelle bekommen an der Musikhochschule und ich habe mich im voraus darauf gefreut, aber ich wurde nicht heimisch Norddeutschland. Das ist nicht meine Welt.

U: Warum sind sie so lang da geblieben?

L: Ja, ich mußte arbeiten. Wenn ich einmal eine Stelle akzeptiere, ich war von 73 bis offiziell 89, aber ich habe noch bis im Jahr 90 unterrichtet. Und eigentlich seitdem denke ich an Weggehen. Weil es kein Humus für neue Musik ist. Es gibt wunderbare Leute, Publikum, aber die Leute, die die Konzerte organisieren, im Rundfunk und all das, da gibt es keine, also ich denke, ich bin schon mittelmäßig eitel, hier in Paris, werde ich so weit akzeptiert mit meiner Musik und in Amsterdam und in England, in Amerika auch, in Deutschland auch in bestimmten Gegenden. Nicht in Hamburg. Ist nicht schlimm. Es geht aber nicht nur, das tue ich hier mit, Platten und ein Paar Schuhe. Es geht nicht um Akzeptanz für mich. Sondern um Interesse um diese Art von Musik, wo ich hingehöre. Und da ist in Hamburg eine totale Ignoranz. Als ich diese Stelle akzeptiert habe, war sie sehr einfach. Ich lebte obwohl ich bekannt war, sehr auf niedrigem Niveau. Materiell. Weil berühmt zu sein wird nicht bezahlt. Man muß komponieren wird nicht sehr hoch bezahlt. Die meisten Kollegen dirigieren, aber ich bin unbegabt als Dirigent. Ich habs versucht. Und dann habe ich unterrichtet. Ich bin fertig.

Kommen sie mit mir nach unten. Treppe oder Aufzug.

U: Bis zum Aufzug.

L: Waren meine Erklärungen aufschlußreich. Das ist glaube ich bei der Louise. Kommen sie

mit...

...

L: Kanns losgehen.

K: Sekunde. Ja..

L: ...Ach, da gehört der Schlüssel zurück an die Rezeption. Bon Jour. Merci.

Auf dem Place de la Bastille

K: Seid ihr fertig.

U: Ja. Herr Ligeti, was ist geblieben von der französischen Revolution.

L: Ich weiß nicht ob das nicht von Anfang an ein verfehltes Konzept.

...

Soviel Leute zu töten mußte nicht sein. Und dann kam dasselbe nochmal mit anderen Variante mit Lenin. Und dann mit anderen Varianten, mit Mao, und Pol Pot, und dann andere Varianten mit diesen persischen Leuten, mit Chomeini und hat war ein Desaster, das schickt sich nicht, das so zu sagen, aber eigentlich selbstverständlich war L'Ancien Regime etwas total unmenschliches, und die Revolution hat dann eine andere Unmenschlichkeit gebracht überall. Seither immer wieder.

U: Eine saublöde Frage. Warum komponieren sie

L: Die Frage ist so blöd, daß ich sie garnicht beantworten kann. Ich hab kein ich keine Gründe aufzählen. Ich habe Lust dazu.

U: Nicht, um der Welt Schönheit zu bringen, oder etwas dieser Art.

L: Wissen sie, alle Leute, die über Humanismus sprechen, und die Menschheit zu beglücken, das sind Menschenverachter. Ich hab große Angst vor den Humanisten. Und vor den Leuten mit Missionen.

U: Als was würden sie sich bezeichnen.

L: Als ein Mensch, der viele Sprachen spricht, kultiviert ist, viel Interessen hat, keine unbedingt schlechte Absichten. Bestimmt die eigenen Fehler kennt man nicht, und ich habe mich irgendwie entschlossen, aus Reihe aus Zufällen, Musik zu komponieren. Könnte genauso Wissenschaft machen.

U: Das ist etwas ganz anderes.

L: Ja, so war es vorgesehen.

U: Es geht ihnen mehr um Wahrheit als um Schönheit in ihrer Musik.

L: Das Wort Schönheit möchte ich vermeiden. Es sind fragen, die einen interessieren. Ob das jetzt wissenschaftliche Forschung ist, oder neue Erzeugnisse in der Kunst jetzt vorzubringen, das ist eine Gemisch aus Neugier, aus Genuß, etwas zu tun, etwas Neues. Könnte auch ein Handwerk sein. Es ist irgendwo ein Handwerk.

U: Inwiefern ist Musik ein Handwerk.

L: Man hat ein Material, das sind die Töne, aber nicht die Töne, die Verhältnisse der Töne, befrachtet von sehr viel kulturelle also angesammelte Tradition, und wenn ich daran denke, daß in afrikanischen Kulturen in einigen Kulturen, mit denen ich mich beschäftigt habe, man macht Musik ganz große Musik, hat keinen Begriff dafür, Musik ist ein Art gehört zur Sprache, zu Bewegung zu Tanz und ist nicht ein Kunst für sich selbst. Das ist eine kulturelle Konvention.

Bei Peitgen...

P: ... Metastasen. Und dazu haben wir eine neue diagnostische Methode gemacht. Die das leistet. Die dem Radiologen erlaubt, daß zu sehen. Da steckt sehr viel Physik, denn durch nichts in der Welt wird einem gesagt, wie die Segmente gebaut sind. Die Schichtaufnahmen, die man bekommt, in der Radiologie, die sehen irgendwie, da sieht man hier so ein Fitzelchen Gefäß, und hier ein bischen Gefäß, vielleicht auch mal ne kleine Verzweigung, und dann hier wieder ein bischen was. Und da...

L: Und man rekonstruiert mit einer mathematischen Methode die Zusammenhänge.

P: Dieses ganzen Segmentes. Dazu haben wir ein physikalisches Modell gemacht. Und überprüft, also validiert, daß das auch gültig ist, und mit diesem physikalischen Modell können wir die individuellen Segmenten eines Patienten wirklich sehr sicher vorhersagen. Sehr sicher bestimmten.

L: Da sind bestimmt auch strömungs... wenn Bluteinströmungen sich aufteilen, ...

P: Ja, das ist ein erster Schritt, den wir machen. Also das ist..

L: Das wäre Physik.

P: Wir machen den ersten Schritt machen wir folgendes. Wir nehmen diese Schichtaufnahmen, es gibt von einer solchen Leber 60 Stück typisch, und eine solche Schichtaufnahme sieht vielleicht so aus wie diese hier, sehr unsäglich kaum etwas drauf. Wir bauen sie wieder zusammen zu einem Volumen. Und dann lassen wir faktisch in einer Rechnersimulation in dieses Gefäß, daß ja eine Röhre ist, vielleicht sollten wir das mal in einer anderen Farbe malen, das ist ein Röhre, nicht und so weiter, da lassen wir praktisch in einer Rechnersimulation Flüssigkeit einströmen. Und verfolgen diese Flüssigkeit im Rechner. Das ist natürlich eine Simulation. Nicht in Wirklichkeit. Und auf diese Weise können wir die Hauptgefäße ganz grob rekonstruieren. Ganz genau feststellen, wo die liegen, auch in der dritten Dimension, und zwar gerade so weit, wie wir es müssen, so wie hier ungefähr skizziert, eben bis zur dritten Verzweigung, das können wir gerade noch auf diese Weise machen. Weiter kann man leider nicht gehen, weil die Auflösung der Schichtaufnahmen überhaupt nicht ausreicht. Denn du siehst ja in diesem Modell, wie wahnsinnig fein das ist. Und dann machen wir auf der Grundlage dieses Gefäßstumpfes, so nennen wir das, da machen wir jetzt ein physikalisches Modell, ein Modell, das eine Vorhersage darüber macht, wie auf diesem Gefäßstumpf die Segmente liegen. Und das haben wir aus der Physik entliehen, aus der Physik der Lichtenbergfiguren, über die wir glaube ich schon mal gesprochen haben. Nicht, also das sind Erscheinungen, wie breiten sich Blitze aus. Wie finden elektrische Entladungen statt, oder auch aus dem Bereich des Fingerring (?), also daß ist ein materialwissenschaftlicher Bereich, wo man zwei Flüssigkeiten zusammenbringt unterschiedlicher Viskosität, und was man dabei beobachtet ist immer so eine eigenartige Strukturbildung, die aussieht wie Bäume. Dafür gibt es physikalische Modelle, wir haben

diese physikalischen Modelle adaptiert zu neuen Modellen für die Vorhersage der Segmente. Und so geht also der ganze Prozeß. Die einzelnen Schichtaufnahmen werden zu einem Volumen gemacht, wir machen diese Flußsimulation, bestimmen den Gefäßstumpf, und dann setzen wir auf die Gefäßstümpfe diese Modellbildungen drauf...

L: Diese dreidimensionale Darstellung existiert dann als dreidimensionales Bild oder ist das nur im Rechner als mathematische..

P: Das sieht man auch als dreidimensionales Bild. Ja.

U: Kann man das irgendwann mal sehen.

P: Jaja, das können wir uns im Rechner gerne angucken. Und das ist eben ein Beispiel dafür, wie eine völlig neue diagnostische Methode entsteht, die ein Radiologe aus den Bildern nicht machen kann. Das geht eben nur mit Rechnern.

L: Gegen wir jetzt hin.

P: ... ich muß mal ganz kurz in Frankfurt anrufen... wir gehen mal eben zum Rechner. Das ist die Juliamenge.

L: Ich war nicht so begeistert. Künstlerisch.

P: Das ist nicht so...

L: Findest du nicht.. Ich war nicht von ihm beeindruckt. Ich war von der Mathematik beeindruckt. Die da ist. Aber als künstlerisches Objekt

P: Jaja. Das ist eben immer in der Kunst ist ja Gott sei Dank der Geschmack nicht unbedeutend. Aber in der Wissenschaft auch.

L: In der Wissenschaft sollte es ...

P: In der Wissenschaft spielt der Geschmack ebenso eine Rolle wie in der Kunst. Die meisten wollen das nicht zugeben, sagen immer in der Wissenschaft ist alles genau, festgelegt.

L: Ja, das stimmt nicht... Das mag ich mehr als Kunst. Die ganzen Bilder.

P: Da steckt auch was sehr tiefes mathematisches hier drin. Das hier oben ... Du siehst. In den richtigen Bildern der Mandelbrotmenge werden die eigentlich immer wahnsinnig klein, nur das ist original groß, und alles was hier nachkommt, wird in der Originalmandelbrotmenge winzig klein. Und hier haben sie eine raffinierte Vergrößerungstechnik angewendet, die eine mathematische Vermutung als Anlaß hat, und wir haben alles, was hier runter kommt, dynamisch vergrößert. Also hier steckt ein dynamischer Vergrößerungsprozeß, um diese Vermutung zu bestätigen. Die Vermutung ist richtig, wenn dann dabei herauskommt, daß das und das und das und das alles gleich groß ist. Und du siehst es sehr schön, und dann kommt gibt es weitere Vermutungen, die jetzt die Mandelbrotmenge mit der Juliamenge in Verbindung bringen.

L: Und wenn du jetzt dieselbe mit verschiedenen Vergrößerungen von Einzelheiten dasselbe Bild hast, das ist schon Beweis.

P: Das wär noch kein mathematischer Beweis. Aber ist eine Bestätigung der Vermutung, und bevor man sich an den Beweis einer Vermutung macht, will ein Mathematiker immer erst eine andere Bestätigung haben. Und früher hat man für diese Art der Bestätigung Beispiele gerechnet. Man fängt nicht einfach an, was zu beweisen, weil das, manche tun so. als wäre das so, das glaube ich aber nicht. Man fängt nur an sich die Mühe zu machen etwas zu beweisen, wenn man eine Bestätigung hat, wenn man glaubt, daß die Vermutung stimmt. Und dafür rechnet man Beispiele. Ganz oft.

P: Und die Bilder nehmen heute ganz vielfältig die Aufgabe, Beispiele zu geben. Nicht, eine Bestätigung zu geben. Jetzt müssen wir an diesen rechner kurz gehen. Frau Habermalz, dürfen wir sie einen Augenblick verjagen. Da müssen wir noch bei Herrn Wolf, das ist Frau Dr. Havermalz, Herr Ligeti.

H: Eu, so was Berühmtes.

P: Wir haben was Berühmtes hier. Jetzt müssen wir aber den Wolf und den Dirk vielleicht

mal suchen. Wissen wo der wolf ist. Ist der Essen. Das was man hier sieht, ist ...

L: Das sind die Segmente.

P: Das sind die Segmente, jetzt schon an einem Gefäß farblich dargestellt, aber das ist nicht von einem Patienten, sondern das ist ein Ausguß. So wie ich ihn drüben gezeichnet habe. Und das, was man hier sieht, ist eine Methode zur Bestätigung, also zur Validierung unserer Ergebnisse. Und irgendwie, das ist auch ein Ding, das in der Medizin ganz anders ist, und sehr viel schwerer ist, als in den Naturwissenschaften, wenn man eine neue Methode hat, dann muß man ja beweisen, daß die Methode gut ist. Daß sie etwas taugt. Wie macht man das.

...

oder mit Bildern beschreiben. Oder sicher so auf dieser Metaebene. Und damit einer Wissenschaftlichen Entwicklung entzogen, konnte man nichts mit machen.

L: Die Sache ist ästhetisch, sehr schön. Sehr sehr schön.

P: Ja, wir müssen warten, bis die Jungs vom Mittagessen zurück sind, dann schauen wir es uns nochmal an, wie das Schritt für Schritt geht.

L: Ist dieser Cafe für Leute, die Kaffee trinken wollen, ...

P: Hm, für uns.

L: Ich bin sehr hungrig.

P: Auch was essen.

L: Gibt es irgendwie eine Spuren von Segmenten ...

P: Von Essen...

L: Egal was.

P: Ja, ... Schauen wir mal, was da ist.

L: Ist das o.k. mit euch, wenn wir zum Kaffee gehen.

P: Wir gehen nachher nochmal zurück. wenn die Jungs ja..

U: Denn im Prinzip...

L: Sie beide, die Aumüllers, sie müssen bestimmen, was hier gemacht wird. Wir tun nur, ich informiere mich inzwischen über den neuesten Stand, was Peitgen zaubert, aber das ist mein privates Interesse, gehört nicht zum Film.

U: Soweit ich das jetzt mit halbem Ohr mitbekommen habe, ist das im Prinzip ja schon ...

...

L: Universität in Californien. Obwohl wir nur eine Stunde entfernt wohnen.

P: Warum interessiert sich Herr Ligeti eigentlich für diese Geschichten. Das könnte man sich fragen.

L: Weil mit Komplexität interessiert. Aber auch die einfachen Sachen interessieren mich. Also Komplexität ist an sich kein Wert.

P: Wir versuchen ja die Einfachheit in der Komplexität zu finden.

L: Eine Simplitätsforschung.

P: Wer nur vor der Komplexität steht und sagt, ach wie kompliziert ist das, schaut mal wie verrückt das ist, das ist ja langweilig, das kann ja jeder. Uns interessiert, dich und mich, wie kann man in den komplexen Sachen das Einfache finden.

L: Wie es entsteht. Das schönste Beispiel ist der genetische Code. Sind nur vier Verbindungen, die kombiniert werden, nach bestimmten Regeln, und das ergibt eine nicht unendliche, aber eine sehr große Zahl.

P: Übrigens hier in dieser Lebergeschichte, da stecken auch wieder in Sachen genetischer Code drin.

L: Daß die Segmente verschieden sind.

P: Lange Zeit war die Frage völlig offen, ist diese Strukturvielfalt bei solchen Gefäßbäumen, ist die im genetischen Code festgelegt, oder entsteht sie autonom ...

L: Wie iterierte Funktionen.

P: Ja, genau, so im Hawkinschen Sinne, wird das sozusagen ein selbstorganisierter Prozeß, der immer wieder so wächst, natürlich mit Varianten, und ist überhaupt nicht im genetischen Code determiniert. diese Frage war lange Zeit...

L: Wurde der entschieden.

P: Nein, der ist nicht entschieden. Aber ich denke, daß, was wir hier gemacht haben an der Stelle, zeigt, daß es eine gute Chance gibt, daß es nicht determiniert ist, sondern ein völlig selbst organisiertes Wachstum.

Aber das ist jetzt sehr spannend.

L: Ich denke jetzt an...

P: Es kann ja nicht alles autonom sein, sonst gäbe es ja auch kein intra.....

...

L: Darf ich nehmen,

P: wir nehmen mit nach drinnen. Dann kannst du dabei sitzen, und das bequem.

L: Sie sind nicht bequem.

P: Das ist aber eine. Was hat denn da die Firma gemacht. Haben sie nicht unterwegs sich was.

L: Nein da haben wir nicht gedacht, die Zeit wurde einfach vergessen.

...

U: Der Chaosforschung, was Peitgen da macht...

L: Oh. Das kann man nur geschichtlich erzählen. Ich habe zufällig in französische Zeitschrift Express einmal im Zug in Frankreich ist im Jahr 82 Bilder gesehen, und da stand Mandelbrot und fraktale Geometrie, und Richard Voss, hat künstliche Landschaften gemacht. Und da mich Komplexität interessiert, und ich glaube, ich habe sofort verstanden, worum es geht, auf mathematischen Modellen beruhend, bestimmte geometrische Formationen, die durch Wiederholung von sogenannte iterierte Kalkülen, ich wiederhole ein Kalkül. Das Resultat setze ich als Voraussetzung. Also so ein Rückkoppelungsschleife. Mit haben immer Rückkoppelungsschleifen abstrakt ich habe mich ein bisschen mit Mathematik beschäftigt, früher, und in meinen Kompositionen auch. Sowas hat mich immer fasziniert, und als ich diese Bilder sah, bin ich drauf gekommen, ich habs doch mitgebracht, so eine Partitur, daß ich längst unbewußt sowas gemacht habe, es geht jetzt nicht um mathematische Verfahren, die ich nicht anwende. Es gibt zum Beispiel in meinem Requiem, das ist 20-stimmige Chor, zum Beispiel aus dem 2. Satz eine Stelle. Da sind 20 Chorstimmen, die hört man einzeln nicht. Es ist eine sehr sehr komplexe Polyphonie, und die sind zu fünf Bündeln je vier Stimmen zusammengefaßt. Und in diesem Stück ist die melodische Linie in den einzelnen Stimmen zum Beispiel hier wird in Kanon also Imitationen dasselbe verspätet in anderer Rhythmik wiederholt, und diese separaten vier-stimmigen Bündel werden dann in fünf mal vier Stimmen in zwanzigstimmige Bündel, ob das jetzt 20 sind oder 30 oder 15 spielt keine Rolle, also in eine große Anzahl zusammengefaßt, und es entsteht ein sehr diffuses Resultat, wenn man das Stück hört, ist das Ergebnis nicht das, was in den Noten steht, sondern etwas sehr Diffuses.

Ligeti mit Peitgen in Bremen

Ligeti: aufgrund einfach dieses Artikels im Express, gesehen hab, ach es gibt eine komplexe Mathematik, wo man imaginäre Landschaften herstellen kann, in Analogie zu den Naturlandschaften, wo solche Dinge wie Erosion durch Wasser und Wind und so weiter mathematisch analog ja hergestellt wird. Dazu brauch man Rechner, weil es viele Millionen

fach diese Kalküle wiederholt werden, und das Komische, ich hab das ich hab keine Detailkenntnisse, aber ich hab die Begabung sehr schnell von einem Gebiet auf ein anderen Gebiet Gedanken umzu also hinüber zu sozusagen zu transplantieren. Und irrsinnig schnell nur aufgrund dieser Landschaftsbilder also artifizielle Landschaftsbilder von Richard Voss habe ich gedacht, ich habe doch ähnliches in der Musik gemacht, und jetzt will ich kennenlernen, was da in der Mathematik gemacht wurde. Da kam ein anderer Zufall, das war Ende 63 äh 83, da war eine Ausstellung von dem Bremer Mathematikergruppe von Peitgen und Richter, da wußte ich noch nichts konkretes, und da gab es einen Ausstellungskatalog, wann habt ihr diese Ausstellung "Dynamische Systeme", die zweite Ausstellung war das, ...

P: Die Zweite...

L: Mit diesem Katalog...

P: Die erste war 84,

L: Das war erst 84 ich hab das Anfang 84 bekommen diesen Katalog. Von Manfred Eiger.

P: Das war die Zweite.

L: Das war noch 84.

P: Die erste die war mehr auf Bremen beschränkt, in der Sparkasse, in Bremen, und da haben wir im selben Jahr eine zweite gemacht, bei Eigen in Göttingen und bei in Buchenborn (?)...

L: Das war das...

P: und den Katalog hast du glaube ich von eigen bekommen.

L: Habe ich dir erzählt, ich habe vorher per Zufall im Zug zwischen Straßburg und Paris mir diese populäre Zeitschrift Express gekauft, da war ein Artikel über fraktale Geometrie. Geometrie fractale. Erste mal habe ich sowas zufällig zufällig am Bahnhofskiosk in Straßburg. Und da waren Landschaftsbilder von Richard Voss. War der Voss erwähnt und Mandelbrot war erwähnt. Und Dimensionen, die keine gradzahligen Dimensionen da ging mir eine neue Anschauung von Möglichkeiten auf, und wahnsinnig schnell habe gerade erst gesehen, habe ich gesehen, daß ich längst solche komplexe Gebilde mache, in Musik, verschwommene Texturen, die so zu verstehen sind wie zum Beispiel diese Analogien zu realer Erosion, Landschaften, die Richard Voss gemacht hat und da kam mein Interesse. Und kurz danach 84 war das, hat mir Manfred Eigen diesen Katalog gegeben, da habe ich erst mal gelesen. Meine mathematischen Kenntnisse waren nicht genügend um alles zu verfolgen, genügend aber um das wesentliche zu sehen. Auch die Computerkenntnisse, die ich nur zum Teil habe, und da kam alles zusammen, meine musikalischen Vorstellungen, und also es muß eine Konstellation sein in der Kultur, die gemeinsam ist. So hat es angefangen. Die konkrete Treffen war mit Richter, er ist nach Hamburg gekommen in meine Kompositionsgruppe...

P: Da war dein Geburtstag...

L: Ach, da war mein Geburtstag, da weiß ich nicht mehr, jedenfalls, die der Kontakt war über das Stanford. Ich war in 72 in Stanford Lehrer, da war diese Forschung noch existierte, oder man wußte dort darüber noch nicht, und also 80 hat doch Mandelbrot erst die erste Abbildung seines seiner Gebilde aus dem Computer Schnelldrucker gezogen. Weiß ich nachträglich. 72 war in Stanford sehr weitgehende artificial intelligence - Forschung, also John McCarty hat damals LIPS entwickelt, und ich war da, hat mich sehr beeindruckt, und da war meine Orientierung in dieser Richtung, und Interesse für Mathematik noch aus der Gymnasialzeit. Das war gegeben. Aber gerade daß mich das so fasziniert hat, waren Analogien aus meiner Musik, und aus bestimmten ethnischen Musiken, zum Beispiel Afrika, auch Gamelan in Java und Bali, wo irrsinnig komplexe Strukturen, aus vielen Schichten entstehen, die eigentlich quasi fraktale Gebilde sind, d.h. wo nicht so wo das Ganze also die also nicht die skalare Indifferenz, daß das Ganze so aussieht wie ein Teil, das stimmt nicht, das haben dann diese zwei Chinesen zu für alle Musik behauptet, aber das glaube ist ein Blödsinn, sondern daß man bestimmte generative das ist so wie ein iterierter Kalkül, daß ganz bestimmte

Konstruktionsvorhaben eine Struktur ich kann es musikalisch machen, ich kann es auch machen in visuellen Impuls, also Al Hambra in Granada ist etwas ähnliches, daß da ein bestimmte bestimmte Grundidee für eine komplexe Ornamentik gegeben ist, und dann die Ausführung die Resultate sind nicht dasselbe, aber ähnlich, und sowas habe ich in der Musik gemacht, ohne noch damals über Gamelan oder über afrikanische Musik zu wissen. Und dann habe ich viel später diese Analogien gesehen. Und für mich ist heute so eine Zusammensicht der fraktalen Geometrie, was du auch jetzt über die Leber gezeigt hast, also Bäume Verzweigungen, solche Verzweigungen, die dann in der Musik zu polyphonen Gebilden, man muß vergessen, daß Musik in Zeit sich abspielt, während die visuellen Modelle im Raum sich, weil Zeit und Raum sind vertauschbar. Du kannst etwas in Zeit abtasten, was räumlich vorliegt. Also da sehe ich eigentlich keinen Grund, grundsätzlicher Differenz. Zwischen Architektur im Raum und Architektur in Zeit wie eine Bachfuge.

P: Ich schlag jetzt rasch an Kaffee, hier ist noch ein Kaffee. Wer möchte den denn noch.

L: Ich habe noch.

P: Du hast einen.

L: Hilft gegen Hunger ganz gut.

U: Ist das denn das Ziel von fraktaler Geometrie, was sie da machen, praktisch organische Gebilde so wie die Landschaften oder die Bäume, oder Blitze, abzubilden. Und auf das Rätsel zu kommen, wie solche unordentlich scheinende Gebilde ...

(Der Säger wird zu laut)...

....

P: ...und da kommt es irgendwann zu einer spontanen Entladung. die auch noch ein bischen .. Erde liegt.. und diese spontane Entladung die brennt in die Plexiglasscheibe eine Spur. Und das Verrückte ist..

L: Weißt du daß mir das besser gefällt (als die draußen im Gang)

P: Ja, die Natur macht immer die schönsten Bilder.

L: Das ist ästhetisch.

P: Die Natur macht die schönsten Bilder, wenn man ein Auge dafür hat. Und das Verrückte an dieser Struktur, wenn man hinschaut, da siehst ganz klar, was wir meinen, wenn wir Segmente sagen, schau mal dieses eine, das ist ein zusammenhängender Baumteil, und das verrückte ist, die liegen von den anderen Segmenten hübsch getrennt. ...

....

P: Desgleichen, daß eine partielle Differenzialgleichung auch benutzt werden kann, um zu verstehen, wie diese Baumstruktur wächst, und deshalb haben wir einen wirklich physikalisch mathematischen Rahmen, mit dem wir hierfür genau beschreiben und verstehen können, was die Segmente sind, und wie sie voneinander getrennt sind. Und diese Idee, die haben wir adaptiert, und modifiziert, und auf die Gefäße übertragen. Das ist praktisch der weitere Hintergrund. Und natürlich kann man sich dann die Frage stellen, wenn man eine Sache aus der Physik, wie hier aus der Physik der elektrischen Entladungen überträgt auf die Muster der Blutgefäße im menschlichen Körper, hat das Sinn.

L: Ob das berechtigt ist...

P: Ist das berechtigt, stimmt das. Die Frage muß man sich stellen.

L: Die Analogie ist sichtbar,

P: Analogie ist sichtbar, man muß es beweisen. Sonst macht man im Grunde genommen Hokusfokus. Muß man beweisen. Und das war sehr schwer. Wir haben lange überlegt, wie macht man das. Wie kann man denn nun zeigen, daß es stimmt.

L: Nun die Wachstumsvorgänge, wie solche Venen...

P: Da gibt es zwei Möglichkeiten. Eine, die du sagst, man könnte versuchen die Wachstumsvorgänge der Gefäßsysteme...

....

P: Gefällt ihnen das. Wenn es ihnen nicht gefällt, muß ich wieder nachdenken. Da fang ich wieder von vorne an.

K: Bildschirm zu dunkel.

P: Schön, dann reicht das ja aus. Ja. So sollte es gedacht sein. Soll ich ihnen noch weiteres angeben, Herkunft und so weiter. Muß das mit drauf sein, oder wie wollen sie das machen...

Ja...

Ja...

Ja, nicht sie könnens auch ihren Leuten nochmal vorlegen, und dann nicht. Und wenn sie diesen Zusatz streichen wollen, spielen mit, dann können sie das auch tun. Vielleicht ist das sogar gut. Ja. Ja? O.K. Gern geschehen. Schönen Tag in Frankfurt. Im Gegensatz zu Hamburg. Ich glaube beim letzten Mal habe ich ihnen einen schönen Tag in Hamburg gewünscht, weil ich dachte, die Veranstaltung findet in Hamburg statt, ...liegt in Frankfurt. Schön. Gut - schönen Tag, Frau Heinzelmännchen. Wiederhören. So, jetzt habe ich das erledigt, die Sorge ist weg.

L: Ja, sowas.

P: Ja, siehste, das ist eine Sache, diese Ideen, überall werden solche Ideen untersucht. So, was machen wir jetzt.

L: Ich glaube, der Chef ist jetzt Aumüller.

U: Der Chef ist Aumüller. Ich wollte, daß ...

L: Übe er seine Cheffunktion aus.

U: Ich wollte, daß sie anhand dieses Feigenbaums, den sie aus ihrem Computer holen können, kurz erläutern was fraktale Geometrie eigentlich ist, ...

P: Hoho, kurz!!!!!!? Ja, ...

L: Kurz? - Ja, das kannst du in einem Satz...

P: Aber nicht am Feigenbaum.

L: Nicht am Feigenbaum.

P: Wir können über den Feigenbaum ein bisschen reden, aber ... Wollen sie wirklich den Versuch machen irgendwo ein Wissenschaftsmagazin reinzubringen. Herr Aumüller.

U: Wir können es einmal probieren.

P: Was fraktale Geometrie ist, das weiß doch er. Kann er viel besser erzählen.

L: Nein, nein.

P: Wir können es zusammen erzählen.

L: Weil du es zusammen erfunden hast.

P: Zusammen können wir es erzählen. Aber was sollen wir mit dem Feigenbaum machen.

L: Das ist eine andere Sache. Anschauen schnell, ...

P: Wir können ihn noch mal anschauen.

K: Können sie den computer noch mal drehen.

P: Ja, dann kann er ihn nicht mehr sehen.

K: Ein bisschen.

L: Soll ich ihn mit dem linken Auge. Soll ich in den Fernsehkamera oder auf den Bildschirm

...

P: Du kannst ja auch ein bisschen hier mit rüber kommen.

L: Geht das...

P: Hast du die schönen Bilder im Hintergrund schon gesehen.

L: Also so neh, die habe ich nicht gesehen. Die scheinen original zu sein.

P: Nein, ...

L: Nein, ist diese...

P: Aber du hast die die sind original unterschrieben.

L: Mit der Hand signiert. Habe ich dir sowas gegeben?
P: Nein.
L: Hast du gekauft?
P: Nein, ...
L: Geschenkt bekommen?
P: Du hast mir irgendwann mal eine Mappe geschenkt, von Schott.
L: Da hab ich...
P: Genau, da waren sie drinn.
L: Als ich da noch was hatte, ich habe keine mehr.
P: Und da habe ich diese hier, die haben mir besonders gut gefallen. Die sind ja sehr unterschiedlich...
L: Vielen Dank. Das ist fraktal.
P: Das ist fraktal. Und da oben...
L: Das ist auch fraktal..
P: Fraktal, aber es sieht sehr ordentlich aus. Man sieht da eine irrsinnige Strukturbildung.
L: Weil große Konstellationen analog zu den kleinen sind, aber das wußte ich nicht, das ist 76, hatte ich noch keine Ahnung von fraktale Geometrie. Also ...
U: Was ist da fraktal. Wenn ich da jetzt draufschau, sehe ich auch als Notenbild erstmal nur ein großes Durcheinander.
P: Nein.
L: Oben bei dem auch.
U: Bei dem unteren.
P: Da sehen wir mal ein großes Durcheinander.
L: Ja, das kommt, weil es eine Skizze ist. Während der Arbeit, während das Reinschrift ist, das ist schon geordnet.
U: Aber was ist daran fraktal?
L: Heee, die Konzeption von sehr komplexen Strukturen, mit feinen Verästelungen, wo also damals habe ich keine Ahnung von dieser Geometrie gehabt, und die war auch noch im Entstehen, 76 habe ich dieses Stück, das bestimmte Gesten, die hier in der Musik als musikalische als akustische sozusagen Supersignale erscheinen, diese Gesten haben Einzelgesten, also kleine Teile, und die sind ähnlich. Aber ich hatte garnicht daran gedacht, irgendeine Gesetzmäßigkeit der späteren fraktalen Geometrie zu demonstrieren, sondern mich interessierten immer hohe Komplexität und Selbstähnlichkeit. Ich glaube die Selbstähnlichkeit war ein Gedanke, die ich aber von Al Hambra in Granada genommen, als visuelle Vorstellung, also Ornamentik, vor allem in der islamischen Kunst, auch in der alten irischen, also mittelalterliche irische Kunst, Book of Celts, das waren visuelle Kunsterzeugnisse, die mich sehr fasziniert haben, und ich habe versucht, in der Musik, da hast du eine dieser ...
P: Das ist übrigens ganz witzig, heute morgen hat mich jemand aus Dortmund angerufen, ein Ingenieur. ...
L: Das Bild kenne ich...
P: Du kennst das. Nicht er ruft an, und sagt, er hat ein Bild gefunden in einem alten Buch, und er möchte jetzt unbedingt wissen, ob das ein Fraktal ist.
L: Ist!
P: Und ich habe natürlich gesagt, ja, wenn ich das Bild nicht sehe kann ich dazu nichts sagen. Darf ichs ganz schnell rüberfaxen? Natürlich darf er das rüberfaxen. Und es ist eins dieser alten keltischen Bilder, ... und man könnte sagen, mit einer gewissen Berechtigung, es hat etwas fraktales. Nicht.
L: Woher kommt diese Analogiebildung, weil das war ein Phantasieprodukt. Bei mir auch.

Dieses Stück, für zwei Klaviere, Bewegung für zwei Klaviere, reine Phantasieprodukt, beeinflusst von Verästelungsstrukturen in der islamischen Kunst, und in der alten irischen Kunst, das sozusagen im akustischen oder im musikalischen Gebiet abgebildet, also nicht eins zu eins Abbildung, aber vage Abbildung, wobei eine Rolle spielt, daß größere Einheiten und kleiner Details ähnlich Analogien das ist das, was fraktal ist. Jetzt ist die Frage, wie kann man zum Beispiel um das Jahr 600 800 herum irische schottische Künstler Gebilde zu machen, die dann merkwürdiger Weise später mathematischen Strukturen ... eine Ahnung konnte man nicht haben.

P: Nein, eine Ahnung konnte man nicht haben. Man konnte sich vielleicht fragen, warum interessieren wir uns für diese Art von Mathematik. Vielleicht deshalb, weil wir über viele viele tausend Jahre mit einer bestimmten Art von Ornamentik, die so aufgebaut ist, ja irgendwie verliebt sind. Vielleicht gibt es eine innere Art von Verliebtheit in solche Muster, und vielleicht sind die Mathematiker erst jetzt darauf gekommen, ihren Beitrag dazu zu leisten.

L: Aber das sind Muster in der Vorstellungswelt, ich werde jetzt etwas konkreter. Na ich habe darüber nie nachgedacht. Aber Vieles gelesen über Ornamentik. Da gibt es dieses sehr schöne Buch von Gombrich. Heißt The sense of order. Eigentlich Geschichte in den Bildenden Künsten in der ganzen Welt. Auch in dem früheren Gombrichbuch Art and Illusion gibt es Angaben. Zum Beispiel, da gibt es so ganz handfeste Angabe, die sehr hohe Ähnlichkeit zwischen Wikingerkunst also Südsandinavien aus dem also 8. 9. 10. Jahrhundert und Kunst der Maori in Neuseeland. Die ganz ähnlich sind. Also zwei Kulturen können keine weitere das ist andere Ende des Globus. Das Gemeinsame ist, daß beide Seefahrervölker sind, und die seefahrenden Völker mit Schiffen, mit Segel und so müssen Knoten binden. Und die Art der Knotenbindung und Bildung und immer komplexere Knoten sind die Grundlage der Ornamentik. Nicht bei den keltischen, also nicht bei den Wikinger, sind ein bisschen andere. Du siehst überall, daß das von Schnüren und Binden herkommt. Binden einen Knoten ist eine topologische Aufgabe. Also ist Mathematik. Ob du es willst oder nicht. Du hast eine Schnur, die Enden weit weg hast, und du machst daraus eine Struktur, die eine andere Form hat, aber sich zurückführen läßt auf eine lineare also auf eine wie soll ich sagen auf eine zweidimensionales Gebilde. Du tust ein zweidimensionales Gebilde falten, und kriegst ein dreidimensionales. ..

U: Da kommen wir aber sehr weit weg von...

L: Nein, da ist die fraktale Geometrie, zwischen der zweiten und dritten Dimension.

P: Das sind faszinierende Versuche zu erklären, warum das so ist. Also irgendwie eine Art von zwingender Verbindung herzustellen. Es könnte aber so sein, wie bei diesen Geschichten, die wir besprochen haben. Ich hole das noch mal dazu, ich weiß nicht, ob ich das mit einer Hand rüberkriege, darüber haben wir ja eben gesprochen, hier sehen wir diese unglaublichen Baumbildung, ...

L: Elektrische Entladung...

P: Und da sehen wir in anderen Bereichen in der Natur, du hast von Erosion gesprochen, Flußsysteme, ...

L: Ist das die Sattelitenphotos aus der Sahara, ...

P: Sehen genauso aus, man könnte sich jetzt fragen, wie hat dieses Ding, wie hat dieser Blitz gewußt in dem Sinne könnte man die Frage stellen, wie hat er etwas gewußt, ...

L: Der hat nichts davon gewußt...

P: Eben, ja, der hat nichts davon gewußt, d.h. es gibt vielleicht einfach so etwas wie ein Spiel in der Natur, ein autonomes Spiel in der Natur, das zu diesen Mustern führt, und vielleicht spielt dieselbe Natur auch mit...

L: Mit der Denkweise...

P: unserem Kopf. Und das heißt wir machen diese Muster so gerne, weil wir diese Muster so gerne machen. d.h. irgendetwas findet hier hinten in uns statt ein Prozeß, ganz autonom, der sich darin äußert, wenn wir anfangen, irgendetwas zu malen, sehr gerne diese repetitiven Muster malen. Und das hat gar keinen tieferen Grund, und das heißt wenn jemand das in Japan macht, und jemand in Südamerika macht, heißt das nicht, daß diese beiden Kulturen irgendwann mal zusammen waren, sich getroffen haben, sondern es sind dieselben physikalischen autonomen Voraussetzungen, die die Menschen in Japan dazu führen in Ornamente verliebt zu sein, die genauso oder ähnlich aussehen, wie die Ornamente in Südamerika. Das erscheint mit viel wahrscheinlicher.

L: Das ist es..

P: Das erscheint mir viel wahrscheinlicher...

L: Zum Beispiel in komparative Musikforschung sind da ganz klare Beweise, daß bestimmte rhytmische Konstellationen wie der Mensch aufgebaut ist, daß wir zwei Hände haben, und zwei Füße, da gibt es bestimmte bevorzugte Bewegungsmuster, die ja biologisch gegeben sind, und die lassen sich dann beim Spielen von Instrumenten, das läßt sich besonders in javanische balinesische Gamelan und in afrikanische rhytmische Muster, die sehr ähnlich sind, sehr schön aufzeigen, das kommt ist biologisch gegeben, aus der Bewegungsgewöhnung. Und diese Musik zum Beispiel in Afrika wird erzeugt, auf Xylophonen und so weiter, wird erzeugt nicht primär akustisch sondern primär wie das Tennisspielen, der Widerstand eines Stabes, den du anschlägst, und da sind Spuren von Muskelbewegungen.

P: Eben, oder dieses Phänomen im Konzertsaal, die Leute beginnen zu klatschen nach dem guten Konzert. Und was passiert innerhalb von Bruchteilen von Sekunden entsteht eine Synchronität des der Bewegung. Die Leute klatschen, nicht, sie klatschen plötzlich alle zusammen. Aber sie haben sich nicht verabredet. Und man muß sich glaube ich anstrengen.

L: Eine gegenseitige psychische ...

P: Es passiert praktisch automatisch. Und das sind diese...

L: Hawkin'sche Versklavung. Diese natürlichen autonomen Musterbildungsprozesse, die wenn man sie beobachtet, bringen sie einen ins Erstaunen. Ich stelle mir vor, Außerirdische kommen in das Gewandhaus in ...

L: Leipzig.

P: in Leipzig, und die hören ein Konzert, und sehen am Ende des Konzertes, wie ein paar, ich weiß nicht wieviele Leute passen da rein, vielleicht ein paar hundert, vielleicht 500 Leute, plötzlich anfangen synchron zu klatschen. Und sie beobachten das, und sind ganz erstaunt und fragen sich, wie haben die das gemacht. Wie ist das möglich, daß die das schaffen. Und für uns ist das ganz natürlich, weil wir das selber erfahren haben.

L: Weil wir Herdentiere sind. Und in einer Masse werden leicht hierarchische Strukturen, also dominiert ein

P: Genau.

U: Aber sie machen doch genau das Umgekehrte. Sie drehen das doch wieder um. Sie ja machen ja keine Synchronität, in ihrer Musik,...

L: Nein.

U: sondern sie lösen das in eine Wolke auf.

L: In eine Wolke.

U: Aber diese Wolke besteht aus lauter kleinen Partikeln, die sich selbst ähnlich sind.

L: Ja. Ich habe hier ein ganz klares Beispiel aus meiner Musik. Ich habe im Jahr 62 ein Stück erst ausgedacht für ein große Anzahl von Metronomen. Also es waren 100 Metronomen.

Mehr oder weniger. Genügend große Anzahl von Metronomen, um in verschiedenen Geschwindigkeiten dieser Pendelbewegung die Zeit so möglichst gleichmäßig auszufüllen,

das wird eine quasi Kontinuität. Totale Kontinuität. Haben wir nicht, aber in Granulation. Und die einzelnen Metronomen schlagen ganz periodisch. Mehrere Metronomen ergeben ein Muster, das aperiodisch ist, wenn es eine genügend große Anzahl ist, dann ist das Ergebnis wieder gleichmäßig. Und das hat mich interessiert. War eine mathematische Einsicht, die zwei verschiedenen Möglichkeiten von Entropie. Also Entropie als Unordnung, und als Entropie. Also dieser thermodynamische Begriff hat mehrer semantische Aspekte. Als Ausgleich, zum Beispiel zwischen heiß und kalte Flüssigkeit, die Strömungen werden langsamer, ganz hören sie nicht auf, weil es die brownsche Bewegung gibt, aber sie werden langsamer, wenn die Temperaturunterschiede kleiner werden, die sogenannte Entropie, also der Ausgleich zwischen wächst. Dasselbe wenn ich in mein Zimmer Bücher und ungeordnet dalasse. Und es ist dann diese naive Interpretation des Begriffes sehr abstrakten mathematischen Begriffes, Entropie, als Maß der Unordnung, kompositorisch, das war wie ein Beispiel. Zu einer abstrakten Idee, die zwei verschiedenen Arten von Entropie, Entropie als totale Gleichmäßigkeit, das wäre das Ticken eines einzigen Metronoms, und Entropie als Zufallsergebnis von vielen Schichten übereinander, wo das Ergebnis auch gleichmäßig ist. ...

....

L: Pfortader ist venös..

P: Ist venös. Ist ein Teil des venösen Systems hat eben verschiedene Teile. Ein Teil kommt aus dem Darmbereich, geht durch die Leber und die Niere, die Vena carva, die Vena carva bringt es zurück ins Herz, und das Herz pumpt es dann wieder durch die Lunge, und von da wieder in den Darmbereich, und vom Darmbereich das ist ...

U: Können wir mal versuchen, am Beispiel dieses Feigenbaums uns ein wenig daran heranzutasten, was fraktale Geometrie überhaupt ist.

L: Augenblick, Feigenbaum ist glaube ich dazu nicht ideal.

P: Wir können ein bischen die Selbstähnlichkeit daran sehen.

L: Ist nicht besser ein Julia- oder Mandelbrot. Oder ist das sowieso weg.

P: Wir machens mal. Wollen wir es einfach mal laufen lassen. Ja. Aber es läuft es nicht. Es will nicht laufen. Warum läuft es nicht.

L: Fraktal ist nur, daß es ein selbstähnliches..

P: Das ist ja gemein.

L:Baum ist.

P: Ich glaube, ich werde das jetzt erst mal. Sind sie schon dabei, das zu drehen?

K: Nein.

P: Mal sehen, was jetzt passiert.

L: Du hattest das doch drin.

P: Ich hatte es drin. Aber mich hat gewundert, daß ...

L: Du hast dein Floppydisc gewechselt.

P: Dann habe ich das jetzt so getan, und es läuft überhaupt nicht. Das ist ja allerhand. Irgendwas ist kaputt.

L: War nicht ein anderer disc.

P: Ah, jetzt weiß ich, was ich gemacht habe. Ich habe ja etwas ganz falsch gemacht. Weißt du, das Dumme bei diesen Computerprogrammen ist, man muß auch die Intelligenz haben, sie zu bedienen. Und die reicht manchmal nicht aus bei mir.

L: Ja, ich weiß schon. Die verrückten Peitgen'schen Tricks.

P: Aber jetzt sollte es laufen. Schauen wir mal, ob es läuft.

L: Ja, weil du nicht gedrückt hast.

P: Ja, ich hatte nicht richtig gedrückt. Ich hatte das falsche Programm immer versucht, anzuschalten. Erinnerst du dich noch, was das ist. Jury.

L: Ja, ich weiß es im voraus.

P: Du weißt jetzt, was passiert. Sieht so aus, als passiert überhaupt nichts, aber gleich gehts los.

L: Irgendwo teilt sich in zwei...

P: In zwei, ja, und dann ganz schnell in vier,

L: In acht, und dann geht's sehr schnell, ... sechzehn...

P: In 8 ... und dann kann mans kaum noch sehen. Jedenfalls sieht das ganze so aus, wie ein wunderschöner Baum, also nicht gerade wie ein Baum aus der Natur, aber doch wie ein Baum, und das phantastische ist, wenn wir mal hier diese Knospe nehmen, und die vergrößern, ich mach das jetzt mal, dann kommt im Prinzip, dasselbe wieder raus. D.h. einer - und aber jetzt sind wir dabei zu vergrößern. Und dann zwei, und dann vier ... und dann sieht man ganz schnell noch die vier und die acht und dann wirds wieder ganz wieder ganz dicht. Und jetzt könnten wir einfach ...

L: Nochmal vergrößern...

P: Diese Knospe versuchen zu vergrößern. Versuchen wir das mal, kann man das sehen, vielleicht diese Knospe, auf dem Bild sieht man fast nichts, aber wenn wir es jetzt im Rechner wieder laufen lassen, es wird wirklich gerechnet, das ist das berühmte Feigenbaum-Diagramm, dann sieht man tatsächlich, wieder aus einem entstehen zwei, und dann wieder vier acht sechzehn, zweiunddreißig, und das geht eben endlos so weiter. Und natürlich ist das Interesse an dieser Struktur nicht nur, daß es aussieht wie ein Baum, der sich immer weiter verzweigt, sondern - oh, was habe ich jetzt gemacht.

Ah, jetzt kommt er mal von oben, weil ich so vergrößert habe. Sondern weil dieser Baum etwas zu tun hat mit dem Übergang von Ordnung in Chaos. Da isser. Naja, inzwischen ist die Rechengenauigkeit offenbar nicht mehr gut genug, das sieht jetzt ein bisschen so aus wie Schwingungen, in Wirklichkeit sollten es jetzt immer noch diese schönen sauberen Äste sein. Wenn man das nochmal macht, ich mach das einfach nochmal. Dann sieht man, daß der Rechner jetzt ganz schöne Schwierigkeiten hat, diese Funktion noch zu machen..

L: Was ist jetzt entstanden. Ein Fehler.

P: Das ist ein Fehler.

L: Hier macht er es.

P: Hier macht er es nochmal, aber es sind doch viele Fehler zwischendurch.

L: Aber die Fehler haben ein sehr schönes Muster dann.

P: Eben, das ist sehr witzig. Die Fehler könnte man wegmachen, aber trotzdem ist das Ganze eben ein bisschen ein Beispiel für das, was Fraktale sind.

L: Selbstähnlichkeit.

P: Selbstähnlichkeit, das Ganze wiederholt sich im Kleinen.

....

P: ...wenn er das erzählt.

L: O.k. ich versuch mal..

P: Nicht, versuchst du's mal. Ich mach das Ding fertig. Weißt du ich habe vergessen, das Experiment auszuwählen. Dieses Ding kann verschiedene Experimente machen. Hier sind. Das und das und das. Und das und das. Das kann eben verschiedene. Ich sollte das wählen.

L: In der Parameter...

P: Das können wir auch machen. Erinnerst du dich an das. Wir können das auch rübertun, dann kann Herr Ligeti das steuern.

...

P: Wollen wir das machen.

K: Ja bitte.

P: Aber ich muß mal schauen, weil ich ja auch die dicken Linien gemacht habe, wenn das so ist, dann gehts jetzt los. Das ist der Anfang.

L: Ein Rechenvorgang, der voraussehbar ist bis zu einem Punkt, und dann gibt es eine Stelle, wo man nicht ihn voraussehen kann, wo zwei äquivalente Lösungen sind, und da wird die also zwei Zweige, und da du ein wie zwei hast, wird das vier acht sechzehn zweiunddreißig, vierundsechzig und so weiter und schaukelt sich schnell auf höhere Potenzen von zwei. Aber was du hast sind eigentlich Verästelungen immer aus einem mach zwei.

P: Aus einem mach zwei, wollen wir mal diese Vergrößerungen von eben hier anschauen.

L: Dann nimmst du einen kleinen Detail, und im voraus sage ich, es muß ähnlich sein. Nicht genau dasselbe, aber ungefähr.

P: Aber ungefähr, so. Ja. Hm. Wollen wir schauen, obs stimmt.

L: Und irgendwann weiß der Rechner nicht, sind zwei Möglichkeiten. Und dann wird es vier Möglichkeiten, und sechzehn Möglichkeiten, und das ist für sehr viele Vorgänge in der Natur beispielhaft. Und jetzt kannst du wieder eine Stelle rausnehmen und vergrößern, und es wird ungefähr ... Das Schöne bei der selbstähnlichen Gebilde wo die einzelnen Details ähnlich zu dem großen sind und die kleinen Details ähnlich zu den kleineren Details, daß es nie dasselbe ist. Sondern immer nur ähnlich.

P: Immer so ein bisschen Natur drin steckt, so eine kleine Variation. Und das macht das ganze wirklich lebendig und ein bisschen interessanter.

L: Dasselbe siehst du dann in der Natur, bei Vorgängen die Zeit brauchen, und die bestimmte Regeln unterworfen sind, zum Beispiel Kristallobildungen Erosionen Wolkenbildungen äh dies wunderbare Beispiel einer elektrischen Entladung, die dann ein sehr komplexes Verzweigungsbild, was sich dann im tierischen Körper wieder erfindet, wieder findet in der Verzweigung der Bronchien, oder der Adern ... Es scheint ein sehr allgemeines Prinzip zu sein.

Meine Musik hat damit direkt nichts zu tun. Indirekt die Denkweise ist sehr ähnlich.

Aufgrund von sehr einfachen Konstruktionsprinzipien sehr schnell in hohe Komplexitäten zu kommen.

P: Ich werd das mal ein bisschen verändern.

...

W: Ja, an dieser Stelle sehen wir natürlich jetzt ein Computertomogramm von einem Menschen, von einem Menschen, der auch jetzt noch lebt, und sie können dort auch ein wenig von dem Herz sehen, unten ein wenig von der Wirbelsäule. Und wir können jetzt Schicht für Schicht durch so ein Computertomogramm durchblättern. Sie sehen jetzt oben auch wie die Leber auftaucht,...

W: Noch einmal. Wir haben hier ein Computertomogramm von einem noch lebenden Menschen, da kann man das Herz sehen und die Wirbelsäule, und wir können jetzt Schicht für Schicht durch dieses Computertomogramm durchblättern, und sie sehen jetzt, daß wir auch in einen Bereich hineinkommen, wo die Leber zu erkennen ist. Und was wir natürlich erreichen möchten mit dem Verfahren, das wir hier entwickelt haben, ...

L: Ist das die Bauchspeicheldrüse...

W: Ich denke schon. Was wir natürlich erreichen wollen...

L: Sind das Teile aus dem Darm...

W: Das Gefäße, die zur Milz hin führen, und die in jedem Fall auch durch ein Kontrastmittel angereichert sind.

L: Ah, das ist alles mit eingespritztem Kontrastmittel.

W: Ja, das ist mit Kontrastmittel, weil nur durch dieses Kontrastmittel kann man feststellen, ob in der Leber...

L: Visualisieren...

W: z.B. Tumoren, Metastasen vorhanden sind. Und das...

L: Das Helle ist Blut...

W: Ja, das Helle ist in diesem Fall Blut. Das ist genau genommen die Pfortader gefüllt mit Kontrastmittel angereichertem Blut, und wir möchten jetzt natürlich an dieser Stelle für die Chirurgen ein Verfahren entwickeln, was es uns erlaubt, daß die Chirurgen eine besser Operationsplanung machen können. Es gab früher einen fast visionären Mediziner, der hat die Leber in acht einzelne Segmente unterteilt. Und man kann diese Segmente nun nutzen, um die Leberoperation besser zu planen.

L: Weniger wegzuschneiden.

W: Weniger wegzuschneiden und auch für den Patienten verträglicher zu gestalten. Und um diese Segmente zu berechnen, und herausfinden zu können, haben wir ein Verfahren entwickelt, was eine Analyse dieser Pfortader macht. Das ist dieses Gefäß, was sie dort hell in so einem Datensatz sehen können. Und dieses Verfahren, das können wir uns jetzt mal ansehen. Wie das arbeitet. Und dazu wähle ich an dieser Stelle einfach mal zwei Punkte aus. Sie sehen, daß ich jetzt in den Stamm der Pfortader fahre, ich wähle die zwei Punkte aus, die wir brauchen, um dieses Verfahren zu starten. Und dann schalten wir einfach mal um. Und sehen uns mal einen dreidimensionalen Kasten an. Dieser dreidimensionale Kasten stellt jetzt dieses Computertomogramm dar. Was hier ein Stapel von vielen einzelnen Schichten ist. Und damit auch ein dreidimensionales Bild. Und dann sehen wir uns mal an, wie dieses Verfahren arbeitet. Sie sehen es fährt jetzt oder es arbeitet sich jetzt in diesen Datensatz hinein, wir können das also sehen, ...

L: Kann ich jetzt schon stereo sehen.

W: Nein, an dieser Stelle noch nicht. Das kommt dann später erst. Aber wir sehen, wie dieses Verfahren an dieser Stelle arbeitet.

L: Das verästelt sich.

W: Und dieses Verfahren ist ziemlich pfiffig. Es gibt sehr viele andere Verfahren, mit denen man so etwas ähnliches machen kann. Diese Verfahren bauen aber kein Modell von der Pfortader. Wir können mit diesem Ansatz jetzt auch die Pfortader analysieren.

L: Die Verästelungen wachsen nicht mehr zusammen? Das scheint nur so, weil das übereinander...

W: Und sie sehen hier auch an einer Stelle einen Bereich, wo das Kontrastmittel schon aus der Pfortader raus durch das Lebergewebe durchgegangen ist und auf der anderen Seite durch die Lebervene hinausfließt. Das ist auch ein Bereich, den wir gleich auch ausblenden müssen, weil der für unsere Berechnung eher stört. Und um diese Lebersegmente nun zu berechnen, ...

L: Rechnen sie aus, oder ein anderes Segment, oder die Venen, die schon gefiltert...

W: Das ist in diesem Fall schon venöses Blut, was also schon durch das Lebergewebe durchgeflossen ist, also ...

L: Das tun sie wegfiltern.

W: Das tun wir einfach an diesem Fall wegfiltern..

L: Wie können sie den Unterschied sagen, ob es noch verschmutzter Blut ist, oder schon gefilterte Blut. Hat das andere Strömungseigenschaften.

W: Das können wir an der Struktur dieses Pfortaderbaumes erkennen.

L: Nicht vom Blutstrom her.

W: Das können wir, den Blutstrom an sich können wir nicht analysieren an dieser Stelle. Wir können aber die Struktureigenschaften des Pfortaderbaumes analysieren.

L: Andere Art von ... ja, wenn es sich verzweigt, muß es sich wieder zurück...

W: Das venöse System hat eine andere Struktur. Es sieht anders aus.

L: Als die Pfortader, die auch venös ist, aber noch vor der Filterung.

W: Da können wir auch noch hingehen. Wir können das jetzt auch noch mal zeigen. Was das Ergebnis dieser ganzen Berechnung ist. Und ich muß das an dieser Stelle noch einmal starten. Und dann können sie auch gleich noch die Drei-D-Brille aufsetzen.

L: Sie sagen mit wann.

W: Ja, ich sagen ihnen dann sofort Bescheid.

L: Ich ziehs an, wenn ich einen Befehl kriege. ...

Da ist...

W: Hier sehen sie nun die Leber, wo auch das Lebergewebe in acht einzelne Segmente unterteilt ist, ...

L: Was sind die Schatten.

W: Diese einzelnen Schatten, das sind Abstufungen, die durch das Computertomogramm entstehen. Das Computertomogramm besteht ja aus vielen einzelnen Schichten. Und deshalb...

L: Wie auf Landkarten..

W: Genau. Das ist im Prinzip so eine Abstufung, wie man auch auf Landkarten sieht. Und wir können jetzt auch an dieser Stelle auch einzelne Segmente zum Beispiel transparent machen. Wir können zum Beispiel hier ein Segment herausnehmen. Jetzt sehen sie auch die Pfortader.

L: Unwahrscheinlich spektakulär.

W: Ich schalte jetzt mal auf eine andere Ansicht um. d.h. sie können sich dann mit der Drei-D-Brille...

L: Und sie können das Bild beliebig drehen.

W: Sie können das Bild beliebig drehen. Sie können das hier an dieser Stelle auch hier erkennen. Ich kann das in eine Position legen, daß ich eine beliebige Ansicht auf diesen Datensatz bekomme. Und ich schalte das jetzt mal auf eine Stereoansicht um. Eine Drei-D-Ansicht.

L: Jetzt.

W: Ja. Und dazu müßten sie an der linken Seite der Brille auch nochmal einen kleinen Knopf drücken. An der linken Seite der Brille. Auf der linken Seite.

L: Das ist links.

W: Auf der rechten Seite, entschuldigen sie.

L: Sie sind auch Linkshänder, wie ich. Rechten Seite ist ein Knopf.

W: Oben rechts, dann.

L: So, jetzt sehe ich es dreidimensional.

W: Sie sehen auch, sie können das jetzt noch,...

L: Oh, sehr schön.

W: Und sehen die einzelnen Lebersegmente fast so als wenn man sie anfassen könnte. Man bekommt einen richtigen plastischen dreidimensionalen ...

L: Schaut wie ein Hologramm aus.

W: Aber es ist kein Hologramm...

L: Ich verstehe. Es ist ein 50 Hertz-Verschiebung zwischen den zwei Augen. 50 Kilohertz.

W: 50 Hertz.

L: 50 Hertz. Augenblick. 50 pro Sekunde. Ja. Stimmt. 50 pro Sekunde. Bei 20 pro Sekunde ist die Sukzessionsauflösung.

Im Café

...

L: Das ist ein Café, das ziemlich nahe ist, wo ich wohne. Und das seit schon über 20 Jahren. Zufällig habe ich das gesehen. Und dann muß ich das ehrlich sagen, die Qualität von Kaffee ist etwas besser als sonst. Und sie backen sehr schöne Croissants und solche Sachen. Und es

ist angenehmer hier, es sind nette Leute, da habe ich mich daran gewöhnt.

B: So einen Milchkaffee, bitte sehr, die Damen. Guten Morgen. Ein Kännchen Kaffee. Ein Brötchen mit Käse. Kaffee ist frisch.

L: Ich bin heute ein bisschen anders.

B: Ja, ich

...

H: Was lesen sie da.

L: Schönherr Sonnenschein (?). Bilder. Kennen sie den größten deutschen Maler nicht, des 20. Jahrhunderts. Ein Genie.

H: Welche Richtung.

L: Eigene Richtung. Frieder Sonderstein (?)-Richtung. Berliner. Müssen sie kennen. Lebt nicht mehr.

Und dann nehme ich eine Müslistange und ein Vollkornbrot dazu.

B: Ich bedanke mich und hab schon alles für sie ...

L: Und ein Espresso.

B: Gerne der Herr, mache ich alles für sie.

...

L: Kommen sie ein bisschen näher. Ich verstehe sonst nichts...

H: Brauchen sie so feste Tagesabläufe. Jeden Tag irgendwohin gehen.

L: Nein. Garnicht. Ich lebe ganz chaotisch. Ich hab auch Schlafzeiten und Arbeitszeiten sind total keine Einteilung. Na, ich komme hierher manchmal. Nicht jeden Tag. Mein Gott.

H: Trotzdem, mich interessiert, wie sieht so der Alltag aus. Wenn sie jetzt hier so fertig sind, wie geht es weiter.

L: Dann gehe ich in meine Wohnung, und setzte mich zur Arbeit. Und das ist mit Notenpapier Bleistift, Radiergummi, und auf der Schreibtisch. Und wechselt je nachdem was ich arbeite. Also meistens ist das Komposition. Manchmal am Klavier. Manchmal ohne Klavier. Je nachdem ein großes Orchesterstück kann man mit dem Klavier nicht komponieren. Klaviermusik ja. Und hängt davon ab. Also ich habe sehr oft Terminarbeiten, Korrekturen. Jetzt mache gerade Korrekturen wegen der Aufnahme also alle meine bisherige Musik, nicht alle, einige habe ich rausgefiltert, die schwach sind, aber die meisten, die werden aufgenommen, von der Firma Sony, 13 CD's, und das ist jetzt schon seit 2 Jahren am Laufen, und dauert noch fast zwei Jahre. Jetzt bin ich mitten drin. Da muß ich schnell Korrekturen machen, damit die Stücke verlegt werden können. Weil ich habe meine Korrekturen 30 Jahre vernachlässigt. Und so. Das ist Faulheit. Oder Unregelmäßigkeit.

Bei ihm in der Wohnung

Nachmittag

U: Herr Ligeti, sieht es bei ihnen immer so aus.

L: Ja, es ist immer Unordnung. Ich bin sehr unsystematisch.

U: Aber nur bei ihnen zu Hause.

L: Also hier in mir drinnen auch totale Unordnung. Was Ordnung ist, wenn ich komponiere, das Endergebnis, die Partituren, die sind dann überordentlich.

Jetzt habe ich ein blödes Gefühl, daß ich meine Brille im Caféhaus gelassen habe. Nein sie ist hier.

U: Wie sieht dann ihr Leben hier zu Hause aus.

L: Unordentlich. Also, es gibt keine es gibt keine Regel. Es gibt keine also ich habe keine Pläne, keine Einteilung, ich mach so die Dinge, wie sie eben kommen.

Jetzt versuche ich ein bisschen das ist noch Chaos von verschiedene Post und Gepäck in Paris und muß irgendwann geordnet werden. Damit ich Platz habe dann die Arbeit weiter zu machen.

...

U: Ich gehe mal zur Kamera....

K/T: Ich kann jetzt überhaupt nichts mehr machen...

K: Kamera läuft und bitte...

U: Sieht es immer so aus in ihrer Wohnung.

L: Ich fürchte ja, Unordnung. Deswegen. Mich interessieren so viele Sachen. Das kommt alles. Das ist ein Chaos. Nur meine Arbeit ist dann ein Filtervorgang. Ich nehme aus diesem Chaos einige Dinge heraus, und mache Zusammenhänge, die also es kann Musik sein und Mathematik und Physik und Geschichte, und alles mögliche, oder verschiedene musikalische Stile und Techniken, die dann nicht als solche aufscheinen in der Musik, aber die mich beeinflußt haben, und das kommt alles indirekt... Das Endprodukt muß sauber sein und so verarbeitet sein, wie ein guter Uhrmacher eine Präzisionschronometer macht. Das ist für mich ganz wichtig. Damit auch diese endgültige Partitur dann sozusagen der Verlag geben kann, und das gespielt werden kann. Aber vorher ist Schmutz und Chaos. Und ich brauche das. Wenn ich zum Beispiel gewaschen frisch gewaschen also ich wasche mich sehr selten. Ich kann nicht gut arbeiten, wenn ich sauber bin. Ich brauche Schmutz.

...

U: Und bevor sie zu komponieren anfangen, räumen sie auf.

L: Also nicht unbedingt. Ich brauche nur Platz. Jetzt räume ich auf, weil ich nichts mehr finde. Nur am Tisch. Also da das große Chaos auf dem Klavier, das sind unbeantwortete Briefe, und viele andere Dinge, die ich dann zum Teil mit Louise mache, das kommt später.

Ich muß hier etwas Ordnung machen, weil ich drei vier Stücke Korrektur machen muß. Die sind hier, die muß ich finden. Zetteln, die dazu gehören, die muß ich finden. Sonst kann ich die Korrekturen nicht machen. Also das hat jetzt einen ganz praktischen Zweck.

...

U: Ihr alltägliches Leben, ist das genauso. Genauso chaotisch.

L: Ja, keine Ordnung.

U: Wie sieht das zum Beispiel aus. Ein Tag im Leben des Herrn Ligeti.

L: Ja, weiß ich garnicht. Ich tue meine Arbeit. Selbstverständlich habe ich Privatleben, und treffe Freunde und so weiter. Über Privates sprechen wir hier nicht. Aber das ist irgendwie, es ist keine Vorausplanung. Bis auf Reisen, zum Beispiel. Da muß ich, Louise sagt mir meine Termine, und das Hotel, und Abflugzeiten oder Eisenbahnzeit, da muß man sich selbstverständlich danach richten. Sonst habe ich kein System.

Nur was ich jetzt scheinbar ordne, sind für die vier zu korrigierenden Stücke, die muß ich auseinanderhalten.

U: Haben sie Freunde in Hamburg.

L: Ich habe also kaum. Also Louise, mein Mitarbeiterin, und ihr Mann. Einige meiner gewesenen Studenten, ich kenne dann sehr gut einige Musikwissenschaftler, und ja, eigentlich habe ich nicht richtig Freunde, die Freunde sind meistens dann, in Paris, in Ungarn, in Amerika, in Wien, ich habe meine Frau, meinen Sohn in Wien. Mein Sohn im Augenblick in New York. So irgendwie.

U: Also hier sind sie einsam.

L: Ich bin ziemlich einsam. Ja, doch.

U: Brauchen sie die Einsamkeit.

L: Nein. Brauch sie nicht.

U: Haben sie Angst davor.

L: Nein, sie ist so geworden. Also gefallen tut es mir nicht. Ich brauch schon Menschen. Und ein bisschen Wärme und so. Ich bin nicht so ganz introvertiert, wie man glaubt.

U: Also um die Freunde zu treffen, müssen sie reisen.

L: Ja, aber ich reise nicht, um Freunde zu treffen. Sondern ich treffe sie zufällig. Und die Freunde sind alle fast alle Freunde, die ich kenne oder die Freundschaft ist aufgrund von Interessen, nicht nur in der Musik, sondern auch in verschiedenen anderen Gebieten, sie haben zwei von meinen Freunden getroffen, Simha Arom, der Ethnomusikologe in Paris, ich hab noch einen anderen Afrikaforscher, Ethnomusikologen Gerhard Kubik und in Lissabon und Afrika, also mit dem diskutiere ich auch sehr gern. Das sind so die zwei Lieblingsethnomusikologen. Und gestern haben sie doch Peitgen getroffen. Das ist auch ein enger Freund. Er ist in Bremen. Die Freundschaft aber basiert aufgrund meiner Interessen in Mathematik. Auch die Freundschaft mit Mandelbrot. Er ist an der also in Amerika an der Yale-Universität. Dann habe ich zum Beispiel einer meiner Freunde ist John Chowning, der Computerinformatiker und Ingenieur und Komponist in der Stanford-Universität, da ist die Freundschaft auch auf der Basis meiner Interesse von für Computer also für Musik mit Hilfe Klangerzeugung mit Hilfe von Computern. In Paris der Komponist und Dirigent Pierre Boulez. Den sie auch getroffen haben. Dann gibts eine große Anzahl von Musiker, ausübende Musiker. Pierre Laurent Aimard und seine Frau Irena Katajewa in Paris, sind auch sehr nahe Freunde. Bestimmt ist die Liste jetzt nicht komplett. Komponisten Kurtág, ja ist in Amsterdam, aber sonst in Ungarn. Und Nikolescu in Bukarest, es gibt noch andere Musiker, mit denen ich sehr befreundet bin, in Amsterdam Reinbert de Leeuw, also so ungefähr.

U: Das sind doch auch Kollegen.

L: Kollegen, aber einige sind Wissenschaftler, also nicht Komponisten oder Musikerkollegen, wo ich Interesse habe zum Beispiel die Mathematiker. Also ich habe kaum

Freundschaften, als ich jung war, hatte ich Freundschaften nur so, aber kaum Freundschaften und Bekannten außerhalb von beruflichen Interessen.

U: D.h. ihr Beruf geht im Privatleben auf und umgekehrt.

L: Ja, es gibt keine Grenze. Ich habe kein Privatleben in dem Sinne, also es ist eine Sache.

Oder man kann sagen: Meine Arbeit ist Privatleben.

U: Gehen sie nie einen trinken, oder so etwas.

L: Also ich trinke gern ein Glas Wein, mit Leuten, die ich mag. Oder es besuchen mich auch oft Leute, so wie sie jetzt, und wollen sie ein Glas Wein?

U: Ja, warum nicht.

L: Ja, dann bringe ich. Für alle Herren?

...

K: Jetzt kanns losgehen.

L: Ja, ich habe leider nur die großen Gläser, aber die Weingläser sind einfach schmutzig. Und ich hatte keine Zeit zum spülen. Wieviel so.

U: Ja.

L: ...

U: Sind sie Weintrinker, also Weingenießer.

L: Nein, eigentlich nicht. Allein zum Beispiel würde mir nie einfallen, wenn jemand kommt, dann mache ich ein Tee oder ein bisschen Wein, aber das ist sehr gesellschaftliche Unterhaltung, also ich bin kein besonderer Trinker.

U: Kochen sie sich selber.

L: Nein, ich kann garnicht kochen. Also Tee. Nur Tee. Ich schmiere Bröte. Ich habe ein bisschen Käse, oder Gemüse, oder Apfel, aber alles roh. Eigentlich ... so, soll ich das verteilen, oder ihr nimmt euch.

...

K: Jetzt würde ich bitten, ihr Glas zu nehmen, und dann zu trinken.

....

U: Australischer Rotwein. Ist doch verrückt oder.

L: Verrückt, daß heute mit Cargoflugzeugen alles mögliche transportiert wird, und also in meiner Kindheit hatten wir im Winter kein Frischgemüse. Also es war eingelegt, weil es nicht eben dieser Verkehr gab. Und heute das ist schön, und nicht schön, gleichzeitig, weil mit der unglaublichen Entwicklung der Industrie ist alles, was Handwerk war alles zurückgegangen. Und ich gehöre noch zu den Handwerker, weil Komposition ist Handwerk. Und da ist die Kommunikations- Verkehrs- und elektronische Welt nicht so günstig für diese Art altmodischen Handwerk. Das ist im Aussterben. Nicht in allen Bereichen.

U: Das wollte ich immer mal sagen. Also, diese gesamten Informationen, die zu ihnen hineinprasseln, auf CD's, auf Schallplatten, in Büchern, über Medien und so weiter...

L: Sie sehen das hier, das ist elektronisch.

U: Das produziert doch genau diese Art von Durcheinander, eine Art von informativen overkill. Sie sind ein Opfer des informativen Overkills.

L: Ich bin kein Opfer, weil ich das sehr gern habe, dieses informative overkill. Und ich filere dann was ich will, raus. Und zwar nicht verstandesmäßig, sondern emotionell. Aber diese Möglichkeiten werden früher ohne die heutige Mikroelektronik langsamer und enger. Man hat nicht so viel gereist. Und ja auch in der Zeit der Postkutschen oder wo man zu Fuß auf Pferd verkehrte, z.B. die Komponisten, im Mittelalter, die gingen überall hin, aus Niederlande nach Italien, nach Spanien, es war sehr viel also für die damalige Zeit, ich denke zum Beispiel an ein Mensch wie Dufay, eine der größten Komponisten der ganzen Musikgeschichte, von 1400 bis 1472, 15. Jahrhundert. Er war aus Nordfrankreich, Cambrai, und dann ging er nach Florenz, als diese Dom von Brunelleschi fertig wurde, also die

Einweihung des Domes hat diese nupero sarum, diese berühmte Motette geschrieben, da war er in Italien. Und er war öfters in Italien. Und auch die Leute haben herumgereist. Also ich würde sagen, daß diese Informationsmenge kleiner gewesen wäre, dieser weniger weiter Horizont, aber auch ohne Elektronik hatte man solange die Grenzen offen waren, die Tragödie...

U: Aber diese Informationsfülle verbraucht doch Zeit, um das zu verarbeiten. Ist da noch Platz für Gefühle.

L: Nicht für mich. Zum Beispiel, ich hab kein Fernsehgerät. Wenn ich eins hätte, wäre meine Zeit begrenzt, dann würde mich doch interessieren, ...

U: Der Fernseher würde ihre Zeit, die Zeit töten, die sie brauchen, um ihre Gefühle zu entfalten. Oder haben sie Platz für ihre Gefühle.

L: Es geht nicht um meine Gefühle. Ich denke nicht an Gefühle. Ich sage nur, was ich mache, ist sehr stark emotional gefärbt, und sehr viel weniger rational. Obwohl diese Produkte sehr konstruktiv sind. Was ich brauche zu füttern, also mit den Informationen, das ist selbstverständlich Elektronik, ich hab hier alle CD und DAT also alles was man braucht in mittelguter Qualität, einiges in hoher Qualität, wie dieser alter Macintosh-Radio mit Röhren, und einiges gutes Mittelmaß, aber es genügt. Und dann alles andere sind Bücher und einzelne Menschen. Und selbstverständlich kommt sehr vieles von der Information durch meine vielen Reisen, weil ich mehreren Musikern zusammenarbeite, die meine Stücke spielen, und dann bei solchen Reisen ergeben sich immer Bekanntschaften. Und Zufälle. Zum Beispiel das Treffen, das große Interesse, ich hatte immer Interesse für Mathematik, ich wollte ursprünglich Physik studieren, und dazu brauch man Mathematik und weiß auch ziemlich vieles, als ein Dilettant, also nicht als Fachmann, aber über Mathematik, und die Interesse oder die Bekanntschaft mit Mandelbrot, Peitgen und Richter und andere Leute, die jetzt die fraktale Geometrie machen, die war ein Zufall. Ich hab in Bahnhof in Straßburg im Jahr 83 82 oder ich glaub 83 einfach eine bunte Zeitschrift, das war Express, eine französische Zeitschrift, weil ich hatte nichts mir zu lesen, und da sehe ich einen Artikel über fraktale Geometrie. Ich habe nie darüber gehört. Das waren die Anfänge. Wo das anfing, heute ist es sehr bekannt. Und dann fing ich an systematisch nachforschen nach Bücher und über die Bücher habe ich dann die Menschen kennengelernt, aber ich nicht ging, das war alles Zufall. Hat sich so zufallsmäßig ergeben. In Selbstorganisationsprozeß.

...

K: Kann los gehen...

U: Können sie sich eigentlich Musik anhören, einfach so, aus Vergnügen. Oder ist das auch immer mit einem Interesse verbunden.

L: Ja. Das Interesse ist schon da, aber aus Vergnügen. Selbstverständlich. Es gibt keine Grenze zwischen Vergnügen und Arbeit. Das ist dasselbe. Ich koche mir einen Tee zum Beispiel. Dann stelle ich immer eine CD oder Kassette oder Schallplatte, je nachdem was ich Lust habe.

U: Und können dabei auch abschalten. Oder arbeitet das Hirn dann immer weiter.

L: Ich weiß das nicht. Diese Maschine kennt sich selbst nicht. Solche Überlegungen werden nicht gestellt.

Ich mache jetzt ein bisschen Ordnung, weil ich jetzt das diese vier Partituren korrigieren muß. Und das fängt heute an. Und dann finde ich nichts, wenn dann noch Socken sind, die ich nicht benutzt habe, in Paris und so weiter. Gestohlene wie sagt man das so Badegel. Und solche Dinge, das übliche.

U: Sie komponieren relativ langsam. Warum?

L: Ich komponiere garnicht so langsam, sondern ich brauche für ein um eine Stück fertig zu stellen eine Riesensmenge von Skizzen, die immer weiter verbessert werden, also dieser

Filtervorgang. Das geht dann zwischen mir und den Papier und auch dem Klavier, in so einem Feedback, und für eine Seite, zum Beispiel für eine reine Seite von den Klavieretüden oder von den Klavierkonzert zu meinem Klavierkonzert gibt es hundert und hunderte Skizzenseiten. Also eine sehr große Anzahl. Und das ergibt die Langsamkeit. Bin ein Perfektionist und ich bin nie mit mir selbst zufrieden. Deswegen sehr oft nach einer Aufführung überarbeite ich die Stücke oder mein Violinkonzert zum Beispiel, der erste Satz gefiel mir nicht, habe ichs ganz weggeworfen, also es gibt es hier unter dem Flügel stehen die, und habe einen neuen ersten Satz geschrieben. Und das passiert sehr oft. Ja, es gibt die Oper, Le grand Macabre, war ich nie zufrieden damit. Vor 20 Jahren habe ichs komponiert. War oft aufgeführt. Und jetzt in den letzten also erste dieses Jahres habe ich mir vorgenommen, ich überarbeite es ziemlich weitgehend. Und das habe ich abgeschlossen vor kurzem.

U: Aber das Klavierkonzert ist fertig.

L: Ja, das Klavierkonzert, das Violinkonzert, die bisherigen Etüden sind. Aber beide, gerade das Klavierkonzert und das Violinkonzert habe ich zwei Phasen, also das war provisorisch, und dann habe ich neue Teile dazu komponiert, und dann war das endgültig.

...

Ich muß nachher überlegen, was alles diese Zetteln sind, wo sie hingehören, ...

U: Ist das wahr, daß sie für jedes Stück eine neue Sprache erfinden müssen. Für jede Komposition.

L: Nicht so, aber ich modifiziere die Grammatik oder das System oder die Konstruktionsprinzipien auch die Art der Harmonik Rhythmik schon im Laufe der Zeit. Nicht unbedingt bei jedem Stück. Weil jedes Stück ist ein kleiner Schritt in der Richtung zu etwas anderem. Also immer Revision und Selbstkritik. So ändert sich schon die Sprache. Als ich jung war in Ungarn, habe ich so eine Art von Bartok und Kodaly beeinflusste Stil, also das war meine Musiksprache. Das längst vorbei, weil das hängt mit der Biographie zusammen. Ich habe Ungarn dann verlassen, bin geflohen. Und da lebte ich in so verschiedene Gegende, in Europa, auch in Amerika, und da nimmt man sich. Zum Beispiel ich war ein halbes Jahr in Amerika in Californien im Jahr 72 unterrichtete an der Stanford Universität, da habe ich mich sehr viel befaßt mit der Computer das ist eine der Zentren für Computerscience und das hat wieder Rückwirkungen auf meine Denkweise. Da habe ich soviele andere alternative Stimmungssysteme, da war Harry Partch, den ich besucht habe, und der hat viele neue Instrumente gebaut, sehr spezielle Instrumente, mit reiner Stimmung. Ich habe das nicht dann verwendet, aber ich war sehr beeinflusst von diesen Erlebnissen. So Kalifornien hat mit sehr geprägt.

U: Trotzdem sind sie hierher nach Hamburg.

L: Ich bin nach Kalifornien dann in 73 bin ich hergekommen und habe an der Musikhochschule unterrichtet.

U: Haben sie Schüler, also richtig Schüler. Gibt es einen Ligetistil.

L: Nein, einen Ligetistil. Ich habe eine Menge Schüler gehabt, ich habe sie nie gezählt. Mehr als hundert, hundertfünfzig vielleicht. Also jeden Jahr waren so fünf sechs neue Leute, und siebzehn Jahre lang. Waren über hundert. Und dann kamen sehr viel, die nicht in meiner Klasse waren, so für eine paar Tage kamen sie aus überall, aus Japan, aus Dänemark, Amerika, überall, verschiedene Ländern. Und ich hatte eine einzige Bedingung. Mich kopiert ihr nicht. Also deswegen gibt es keine Ligetischule.

U: Was glauben sie wird von ihnen bleiben.

L: Wovon bleiben.

U: Von ihnen.

L: Von mir.

U: Ja.

L: Ein Skelett für einige Zeit und dann nichts. Von den Stücken. Weiß man nicht im voraus. Man kann nicht für die Nachwelt arbeiten. Das wäre Eitelkeit. Ich bin eitel, aber nicht auf die Weise.

U: Also sie wären nicht böse, wenn sie stürben, und ihr Werk wird am gleichen Tag vergessen.

L: Es wäre schon schön, wenn es noch ein bisschen bleibt. Aber das kann ich nicht wissen im voraus. Also ich beschäftige mich nicht mit diesen Gedanken.

U: Hatten sie ein glückliches Leben.

L: Nein.

U: Warum?

L: Hitler und Stalin haben dafür gesorgt, daß vieles versaut wurde.

U: Jetzt geht es ihnen doch gut.

L: Ja, jetzt bin ich schon alt. Ich wäre jetzt gerne jung. Also so wie Faust mit dem Teufel einen Pakt. Aber das geht nicht mehr, das nur in den Büchern.

U: Haben sie etwas bereut in ihrem Leben.

L: Ja. Ich glaub nach Hamburg zu kommen und hier zu unterrichten und hier zu leben das war ein Fehler. Es ist kein Platz für mich. Ich bin mit anderen Vorstellungen gekommen. Ganz konkret. Da war in der 50er 60er Jahre ein wunderbare Möglichkeit für Aufführungen neuer Stücke, das neue werk, im Rundfunk, das hat Herbert Hübner, also ein Mensch, ein Mensch kann vieles, wenn er Phantasie hat und eine Nase zu spüren, was neue Dinge gibt. Hamburg war ein Zentrum der Neuen Musik. In den Nachkriegszeiten. Also ich bin erst 57 nach Deutschland gekommen und dann nach Hamburg war ich zum ersten Mal glaube ich 1959. Und da habe ich aber im Laufe des 60er Jahre mit vielen, ich hatte auch Uraufführungen hier, aventures nouvelles aventures, die wurden hier gespielt und viele viele meiner Kollegen. Boulez Stockhausen Lutoslawski Penderecki viele viele andere und ich als ich die mich entschlossen habe nach Hamburg zu ziehen und hier zu unterrichten im Jahr 72 die haben mich als ab 73 habe ich unterrichtet. Ich wußte nicht, daß das total vorbei ist. In dem Augenblick, wo total andere Leute gekommen sind und die Verantwortlichen in der Führung des Rundfunks absolut kein Interesse für heutige Musik hatten wurde hier ein Vakuum. Es war es gab in der Oper es gab schon einige Gelegenheiten, aber nicht das Musikleben für heutige Musik, die in den 60er Jahre noch blühend war. Das wurde kaputt gemacht. Und das war schlecht auch für meine Schüler. Die Aufführungen meiner Studenten die waren überall in Köln und Paris und Amsterdam und London kaum in Hamburg. Sehr selten in Hamburg.

U: Warum leben sie dann nicht schon längst in Paris.

L: Ja, frage ich mich auch.

U: Sie könnten es doch.

L: Ich könnte es. Im Augenblick habe ich keine Zeit. Ich hab soviel Arbeit, ich darf mich nicht verändern, ich muß an diesem Schreibtisch bleiben.

Ich muß die Post, die ich noch nicht nachgeschaut habe irgendwo hintun. Wo ich sie dann finde.

...

U: Herr Ligeti, das Handwerk des Komponierens. Was kann man sich, was soll man sich darunter vorstellen.

L: Also der Komponist denkt sich eine Musik, die von selbst auftaucht, als im Inneren Ohr, in der Vorstellung, so wie es klingt. So jetzt zum Beispiel korrigiere ich ein altes Orchesterstück. Rumänisches Konzert, das nicht aufgeführt wurde. Ich habe es noch in meiner Jugend, im Jahr 51 in Budapest, und ich höre das, wenn ich es korrigiere. Und als ich

es mir vorgestellt habe, habe ich es genauso im Voraus gehört. Aber das Komponieren geht dann über zahlreiche Skizzen. Und da diese Sendung über das Klavierkonzert ist, würde ich konkret einige Skizzen vom Klavierkonzert. Ich schreibe die Skizzen, dann höre ich mir das. Wenn es Klavier ist, das Klaviersolo spiele ichs auf dem Klavier. Und dann ändere ich. Und dann kommen viele viele Skizzen. Deswegen gibt es für diese Partitur weniger als hundert, wieviel Seiten hat das, ich weiß garnicht. Etwa 150 Seiten, habe ich etwa 450 Skizzenseiten also viel viel mehr als dann am Ende kommt. Ich kann sowas holen.

Da ist es gerade ganz schön, man kann sehen, einige Skizzen sind garkeine Noten, sondern Zeichnung und Kommentare, da habe ich hnnnn, das Problem, das ist nicht das Klavierkonzert, sondern das Violinkonzert. Aber hier, das Klavierkonzert 5ter Satz. Die ganze Form. Ich höre die Musik ich überlege mir, wie das klingt. Wie der ganze Formaufbau ist. Das kann so schnell garnicht notieren. Weil ich brauch eine schnelle eine Kurzschrift. Deswegen mache ich so eine Skizze horizontal bedeutet Zeit und vertikal bedeutet Tonhöhe. Und da mache ich mir verschiedene Bemerkungen drinnen. Ganz schnell. Und dann fängt das fängt an eigentlich die Ausarbeitung.

Zum Beispiel. Also diese Skizzen hier sind aus verschiedenen Sätzen. Ich hab hier ein Rohmaterial zum vierten Satz. Es ist eine 12-Ton-Reihe. Das Stück ist keine 12-Ton-Musik, es ist eigentlich ein diatonische sehr konsonantes Stück, beruht aber versteckt auf eine 12-Ton-Reihe. Die habe ich mir extra aufgeschrieben. Die erscheint dann nicht in dieser Form. Sondern in verwandelter Form.

...

U: Das sind solche skizzen. Auf dem ersten Blatt sehe ich, sie haben garkeine Noten aufgeschrieben, sondern das sind Wörter. Fangen sie mit verbalen Skizzen an eine Struktur zu beschreiben, oder was ist das.

L: Nein, die Wörter sind Stickwörter, keine verbalen, ich zeichne einen Verlauf. Also es ist so, wenn ich die Musik vorstelle, es gibt keine Zeit das alles sofort in Noten das ist eine nächste Phase und die ersten Skizzen sehr ungefähre Aufzeichnungen, ich stells mir vor. Zum Beispiel, was hier horizontal ist, ist die Zeit, vertikal ist die Tonhöhe. Das ist der fünfte Satz vom Klavierkonzert, habe ich mir vorgestellt. Es fängt an mit Klavier und im Orchester in der mittleren Register, und dann schiebt sich sozusagen der Volumen der Musik nach oben und nach unten. Also in der Tonhöhe. Und alles was ich ganz primitiv nur für mich es hat keine andere Funktion als mich zu erinnern. Und was so passiert, die Note würden zu lange dauern, da mache ich Stichworten. Das ist so eine Vorlage zu dem nächsten Stadium. Und wenn sie das dann in der Reinpartitur anschauen, zum Beispiel der Anfang des 5. Satzes schaut ganz ganz anders aus. Und die Änderung der Form kann man nun vollziehen, indem man das ganze Stück hört. Diese Notation war schon in meinem Kopf aber nicht ganz genau noch. Deswegen kommt eine große Anzahl von Skizzen. Hier sind verschiedene Arten von Skizzen. Es gibt Skizzen, die rhythmische Einteilungen, also es ist ein polyrhythmische Stück, wo gleichzeitig verschiedene Geschwindigkeiten gespielt werden, illusorische Geschwindigkeiten, es ist schon eine Geschwindigkeit dirigiert, aber mit verschiedene rhytmische Unterteilungen habe ich gleichzeitig eine Vielfalt von Geschwindigkeiten. Und um die zu koordinieren mache ich 'für mich eine Art von das ist eine Art von Drehbuch für den rhythmischen Verlauf des Stückes. Was die Farben sind, bedeutet nur verschiedene rhythmische Unterteilungen. Was die Farben bedeuten, später vergesse ich. Ich weiß nicht mehr was rosa und was blau ist. Als ich es geschrieben habe wußte ich. Hat später keine Funktion. Und damit ...

U: Das ist so eine Art von Zeitraster.

L: Es ist ein Zeitraster für dieses Stück, wo gleichzeitig mehrere rhythmische Unterteilungen, die verschiedene Geschwindigkeitsschichten ergeben, für die Musik

wesentlich ist. Da sehen...

U: Kann man sich das so vorstellen, daß sie sich zuerst ein Zeitraster sich ausdenken und dann die Noten hineinssetzen.

L: Nicht ganz so. Nein. Erst habe ich die Vorstellung über die Musik. Und die Noten sind schon da auf anderen Skizzen. Das ist, was hier ist eine spätere Skizze. Aber andere Skizzen ohne den Zeitraster. Und dann wenn ich schon weiß, was geschieht, von den Tonhöhen aus, also sie im fertigen Stück ich gehe jetzt auf den fünften Satz, wie der fünfte Satz anfängt. Das weiß ich schon. Ich weiß aber noch nicht genau, wie ich zum Beispiel hier mit dem Klavier linke und rechte Hand in zwei verschiedenen Geschwindigkeiten schreibe. Hier ist ein Takt, eine Takteinteilung angegeben, aber die Musik ist doppeldeutig. Rhythmisch und metrisch. Und dafür mache ich mit, als ich schon weiß, was ich komponiere, nachträglich oder während der Komposition eine Art von Zeitraster, und da setze ich die Tonhöhen, die schon vorher da sind ein. Das ist so, wie wenn ich verschiedene Objekte habe und dann mache ich kleine Dosen, wo ich die Objekte reinstelle. Das ist ein Zwischenstadium. Und dann kommt ein späteres Stadium, wo ich dann die Takte in Skizzen ... Das können sie jetzt nicht zusammen lesen, weil es sind verschiedene Stellen im Klavierkonzert. Es zeigt nur die Arbeitsweise mit dem farbigen Zeitraster und dann das nächste, wo die Farben absolut andere Bedeutung haben, wo ich hier für die Taktnotation eine Farbe nehme. Das ist schon die einheitliche Taktnotation, die verschiedenen Geschwindigkeiten werden hier angegeben. Da ist schon das Resultat. Und die Farben, die also benutze immer Farbstifte, das sind Änderungen, Dinge, die ich auslasse, Dinge die wo ich anderswo anknüpfen muß. Also Zeichen für mich selbst, die nur während der Arbeit eine Bedeutung haben und nachher kann ich sie nicht mehr rekonstruieren. Ich brauche sie auch nicht.

L: Aber sie brauchen die Skizzen, damit sie hören können, ob das funktioniert, was sie sich im Inneren Ohr vorher ausgedacht haben. Sie brauchen es objektiviert vor Augen.

L: Nicht um es hören zu können, sondern um es in ein allmählichen Arbeitsvorgang in Rückkoppelung mit Vorstellung und Papier allmählich das Endprodukt. Also es ist nicht so, daß ich das brauche, um es hören zu können. Ich höre es, ich mach mir erst rohe Skizzen. Ungefähre Skizzen, wie zum Beispiel diese mit den verbalen Anmerkungen, dann kommen erste das haben sie hier garnicht, das ist in diesem Konvolut, erste Skizzen mit melodischen harmonischen rhythmische Strukturen, dann kommt so ein Zeitraster, ich stelle in diesen Zeitraster das was ich mir vorgestellt habe hinein. Dann verschwindet dieses Zeitraster, das ist nur so ein Behilfsprodukt. So wie wenn zum Beispiel jemand malt und perspektivisch setzt ein Fluchtpunkt oder wie Antainge (?) mehrere Fluchtpunkte und zeichnet ganz fein, was in der Malerei im Bild nicht aufscheint wird eine Art von Hintergrundstruktur. Einen Plan wo zum Beispiel die Perspektive das Zusammentreffen von Linien im Horizont diese Fluchtpunkte da sind. Und dann aufgrund dieser Skizze wird die Malerei ausgeführt und die Linien verschwinden, die sind aber da als Konstruktion. Oder wenn ich an Architektur denke, ich habe ein Gerüst, also das Gerüst verschwindet dann. Das was sie hier haben ist ein Gerüst. Ein rhythmisches Gerüst. Das würde dann in der Übertragung auf Zwischenskizzen und auf die auf das Endprodukt verschwindet dieses Gerüst. Und die Arbeit geht so, daß ich alles öfters mache. Ich transformiere diese Gerüst und meine Vorstellungen in eine vorläufige Skizze. Und dann höre die vorläufige oder ich spiele sie am Klavier, den Klavierpart, das Orchester das kann man nicht. Und dann ändere ich. Und dann nach vielen vielen solchen Hin und Her zwischen meine Vorstellung den Klaviertasten und den Skizzen allmählich habe ich ein Vorendprodukt. Und wenn ich dieses Vorendprodukt habe, dann mache ich die Reinschrift. Dann ändere ich nochmal. Bei allen diesen Phasen ändert sich noch die Musik.

...

U: Und wie denken sie sich die Architektur eines ganzen Konzertes aus. Geht das mit auf

diese Weise mit Skizzen.

L: Mit Vorstellungen oft Jahre vorher schon. Und dann Skizzen. Und dann ändere ich das. Sehr oft ändere ich das Stück wenn es schon fertig wird. Zum Beispiel das Klavierkonzert hat drei Sätze gehabt. Auch das Violinkonzert drei Sätze. Nachträglich als ich es gehört habe erst, bei der ersten Aufführung, es ist zu wenig. Die Architektur stimmt nicht. Die Proportionen stimmen nicht. In beiden Fällen habe ich noch zwei Sätze dazugeschrieben. Aber das war nicht im voraus geplant.

U: Wie stellen sie dann so etwas wie eine Einheit her. Bei dem Klavierkonzert zum Beispiel, denn in das Klavierkonzert sind ja sehr sehr viele verschiedene heterogene Einflüsse hineingeraten, sage ich mal, wie lösen sie dieses Problem der dieser Heterogenität.

L: Habe ich das Problem überhaupt gelöst. Ich weiß es nicht. Also subjektiv glaube ich schon, es ist schon einheitlich, weil die Sprache also die melodisch harmonisch rhythmische diese Syntax, die ist dieselbe in allen fünf Sätzen. Aber der Charakter der Sätze ist sehr verschieden. Und das soll doch so ein Kontrast sein bei einem mehrsätzigen Stück.

U: Aber auf eine Einheit wollten sie nicht hinaus.

L: Diese Prämisse stelle ich mir garnicht. Eine Komposition kann einheitlich sein, sie kann auch vielfältig sein und unzusammenhängend es gibt verschiedene Möglichkeiten. Das ergibt sich dann, oder es ergibt sich nicht. Es ist kein Kriterium für das Gelingen.

U: Wie lang haben sie insgesamt gebraucht für das Klavierkonzert.

L: Oh, das war lang. Das war die längste Inkubationszeit eines Stückes in meinem Leben. Ich habe angefangen, na schon gegen Ende der 70er Jahre daran zu arbeiten. Und das war gute 10 Jahre 12 Jahre bis ichs dann richtig in die endgültige Phase also Ende der 80er Jahre habe ichs beendet. Weil ich eine Sprache gesucht habe und es nicht gefunden habe, und dann immer neu geschrieben habe. Deswegen gibt es so viele Skizzen. Immer wieder neu angefangen.

U: Gibt es da Augenblicke, wo sie verzweifeln, und sagen, ich finde diese Sprache nicht.

L: Keine Augenblicke, aber es gab so eine Art von stilistische Krise für mich in Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre. Sicher. Weil die Avantgarde, zu der ich gehört habe, das war schon Anfang der 70er Jahre, dieses Gefühl, das wird allmählich altmodisch. Und ich muß etwas neues finden. Aber die postmoderne Richtung behagte mir nicht.

U: Was charakterisiert denn das postmoderne, und was charakterisiert im Unterschied dazu das, was sie gefunden haben.

L: Also das was postmodern ist, ich kann es besser am Beispiel von Architektur beschreiben. Stilistische Elemente aus vergangenen Zeiten gemischt und das mit eine ironische Distanz gesehen und theatralisiert. Ich sage ein Beispiel. Das Museum in Stuttgart. Sehr bekannt von Sterling. Ein hervorragender britischer Architekt. Er hat ursprünglich näher im Stil was man modern nennt, also international Style oder Bauhaus hat er zum Beispiel die Bibliothek der Universität von Cambridge gebaut, das ist so mit sehr viel Glas, noch die Sprache der Moderne, aber inzwischen im Verlauf der Spätsechziger und der 70er Jahre fangen fingen an mehrere amerikanische Architekten zum Beispiel Venturi auch italienische Architekten eine altmodischere Sprache Syntax und griffen zurück zu früheren Stilen. Zu Säulenordnungen und sehr viel auch im 19. Jahrhundert. Dann Eklektizismus. Und wenn sie dieses Museum, das nehme ich jetzt als Beispiel für viele andere Gebäude. Wenn sie da sind, es ist funktional hervorragend gemacht, für die Ausstellung der Bilder, aber ich fühle mich, wenn ich reingehe, werde ich geführt, es gibt so einen Gang, der führt mich zu einem zentralen Hof, und da wird irgendwie Theater gespielt. Da ist ein Eingang. Es schaut aus ein bisschen wie aus der Aida, der Oper Aida, weil es Elemente sind historisierende Elemente, die Anklänge an ägyptische Architektur haben, ...

U: Aber das ist doch bei ihnen in dieser Musik doch irgendwie auch. Da ist doch auch, da

sind Anklänge an Chopin, Anklänge an Machaut Dufay, da sind Anklänge...

L: Nein nicht auf die Weise, das möchte ich absolut bestreiten, es gibt bei vielen Kollegen, die postmoderne Musik schreiben Anklänge an Mittelalter zum Beispiel Perotinus, Gregorianik, Romantik, das 19. Jahrhundert, nein ich glaube nicht, ich kann mich selbstverständlich irren, was ich von Chopin, was ich von afrikanischer Musik, und vielen anderen musikalische Einflüsse, das ist dann nicht vorhanden,

Ligeti bei sich zu Hause (abends)

L: ... vorhanden hier, das sind bestimmte technische Verfahren, alte Virtuosität, Pianistik, rhythmische Verfahren, aber es gibt nie ein Stilzitat. Ich hab ein postmodernes Stück, das die Oper *Le grand macabre*, das ist eine Kollage, das ist eher Richtung pop-art, Kollage von sehr vielen verschiedenen Stilebenen, mit ganz konkreten Zitaten. Ich habs einmal gemacht, und dann bin ich draufgekommen. Es ist nicht meine Sache zu machen. Aber seit Anfang der 80er Jahre, ich hab noch ein postmodernes Stück, das Trio für Geige, Horn und Klavier. Da gibt es sehr viel mehr Anklänge an das 19. Jahrhundert, an Beethoven auch, aber dann mit den Klavieretüden, mit dem Klavierkonzert, das ist nicht mehr postmodern, aber auch nicht Avantgarde, es ist etwas anderes, es gibt keine richtigen Zitaten drin.

U: Meinen sie daß das Klavierkonzert leichter nachvollziehbar ist für den Konzertbesucher, den durchschnittlich gebildeten Konzertbesucher als die früheren Sachen, die sie gemacht haben, das Requiem zum Beispiel.

L: Kann ich nicht beurteilen, ich glaube nicht, daß es leichter ist, weil zum die rhythmische Strukturen im Klavierkonzert sehr komplex sind. Man muß schon öfters hören, um das nachvollziehen zu können. Zu verstehen. Also die Schwierigkeiten sind die glaube ich genauso groß, oder genauso klein.

U: Weil es ja diese Überlegungen gibt, eine Musik zu schreiben, die dem Publikum mehr entgegenkommt, als es die Moderne getan hat.

L: Ich hab das nicht die Überlegung. Jemanden entgegenzukommen habe ich nicht. Ich habe es in meiner Jugend in Ungarn gehabt, wo ich sehr links stand politisch und zwar ich die politische System abgelehnt habe, war sogar ein Feind, aber ich wollte versuchen populärer zu schreiben, mehr verständlicher. Zum Beispiel, was ich jetzt korrigiere, das rumänische Konzert, auf rumänischen Volksliedern beruhend, das ist so eine Art von populären Stück, und davon bin ich dann ganz weggekommen im Laufe der 50er Jahre, weil ich habe gesehen, daß solche Kompromissen eigentlich faule Kompromisse sind. Man soll sie nicht tun.

U: Meinen sie, daß die Musik die Komponisten, die Musikgeschichte wieder eine einheitliche Sprache, vielleicht nicht einheitlich, aber eine sagen wir relativ homogene Sprache findet, wie sie in der europäischen Musikgeschichte bis ins 19. Jahrhundert existiert hat, so daß dieses Problem, für jedes Stück sich jeweils eine neue Sprache suchen zu müssen, nur ein Zwischenspiel in der Musikgeschichte war, des 20. Jahrhunderts.

L: Die Zukunft kennen wir nicht. Im Augenblick ist eine pluralistische Situation, es gibt noch die sogenannte Darmstadt, Köln, Pariser Avantgarde, was weiter geführt wird, sehr dogmatisch. 12-Ton-Reihen, und konstruktive Verfahren, es gibt die Postmoderne, also

neotonale, neomodale Musik, oft sehr eingänglich und publikumswirksam, und dann gibt es solche Außenseiter, dazu gehöre ich auch, die weder zur Avantgarde noch zur Postmoderne gehören. Es ist eine pluralistische Situation, es ist auch die Situation, daß mit der großen Völkerwanderung so viele Menschen aus anderen Ländern, nach Europa nach Nordamerika kommen, so daß man nicht mehr von einer europäischen Stil sprechen kann, die Öffnung auch durch die vielen Schallplatten, Reisen, Touristik, daß ändert die Situation in der Welt. Genauso wird in Afrika oder in Südostasien auch die dortige Stile, die sich intern entwickelt haben, nicht mit so vielen äußeren Einflüsse, die ändern sich doch sehr sehr schnell unter europäischen und amerikanischen Popmusik und Rockmusikeinfluß. Also es geschieht etwas, eine große Änderung, aber ein einheitlicher Stil ist nicht da, und zu wagen zu sagen, daß in der Zukunft sich sowas sich wieder ausbildet, wie es Jahrhunderte lang der Fall war, das wissen wir nicht. Es ist so eine andere Struktur der Welt mit den ganz neuen Möglichkeiten der Information mit dem Fernsehen, mit der Unterhaltungselektronik, mit dem Internet, sowas gabs früher nicht. Auch die Auflösung der Nationalstaaten und die globale Wirtschaft, und globaler Chaos, diese chaotische Zustände waren früher eher regional. Also es ist eine ganz andere gesellschaftliche Struktur. Selbstverständlich wäre sehr primitiv, diese vulgärmarxistische ... Erklärungsweise oder Sichtweise, daß die Kunst oder die Wissenschaft immer soziale oder ökonomische also diesen Unterbau spiegelt, das ist so nicht. Das ist viel komplexer. Aber gewiß sowas, gibts sowas wie Zeitgeist, und gewiß lebt ein Künstler in der Gesellschaft und einer irrsinnig schnell sich ändernde gesellschaftliche Struktur, und wenn sie fragen würden einen Sozialwissenschaftler von großer Kenntnisse und Intelligenz, was ist seine Zukunftsprognose, niemand kann das sagen.
U: ...

FUSSNOTEN*****

{1}Eitelkeit und Bescheidenheit sind zwei wesentliche Pole seiner moralischen Skala. Da es sehr oft kommt, scheint dies ihm sehr zu beschäftigen. Historisch sitzen diese Kategorien zwischen Barock und Protestantismus. Also tiefbürgerlich!

{2}Erstaunlich ist, daß er bis in die Wortwahl und Satzstellung die gleichen Texte benutzt, um seine eigenen Werke zu beschreiben, manchmla egal, ob genau danach gefragt war oder nicht. Entweder es ist ausgeklügelte Selbstdarstellungsstrategie, sozusagen die einmal vorbereitete Selbstanalysefassung durch stete Wiederholung medienwirksam zu machen. Es gibt also nur einen Presstext, der in verschiedenen Modulen umgruppiert immer wieder abgespult werden kann, oder es fällt Ligeti selbst nicht auf, daß es immer dasselbe ist, was er erzählt...

{3}Das kommt auch öfters vor...

{4}Kakophonie in Systemräumen geordnet, und die Ordnungen durch Asymetrien interessanter gestaltet. Zitiert wird aus der Mechanik, den Funktionsweisen dieser Musiken, ein Rädchen von dort, einen Keilriemen von dort, und dies wird in einem Systemraum Uhrwerkartig zusammengesetzt, wobei das Uhrwerkartige in verschiedenen Formen der Kaschierung auftritt. Rein mechanisch, chaotisch aufgelöst in Wolken, oder unter Asymetrien verborgen, jedoch immer im Hintergrund wirksam. Das scheint mir der ganze Trick.

{5}Genauso wenig, wie man die persische Kultur nicht verstehen muß, um mit persischem Rohöl die Wohnung zu heizen.

{6}Obwohl er später sagt, die Biologie (und die Botanik) würde ihn nicht so interessieren!

{7}Er redet nicht, überhaupt nicht von dem zu empfindenden Grundpuls, den die afrikanische Musik auszeichnet, als nicht ausnotiertes tertium comparationis. Statt dessen von Schizophrenie. Funktioniert in dieser Hinsicht das Konzept von Ligeti nicht? Ist dieses Konzept nur gebildetes Abergü?

{8}Es gibt dennoch glaube ich eine Hierarchie zwischen den beiden, Konstruktion und Intuition. Denn das Konstruktive ist wie gesagt eine bestimmte Architektur, sondern ein Systemraum, der seine Wirksamkeit nicht verliert, wenn ich ihn halb besoffen ausführe. Es ist ungefähr so, wie ein Polizeistaat sich durch die Gesetzesbrecher legitimiert.

{9}Es ist konstruktiv mechanisch gedacht, und man kann das Mechanische mit bestimmten anderen Techniken kaschieren.

{10}Die Improvisation denkt nur bis zu einem gewissen Grad in Zusammenhängen, jedenfalls wird sie nicht den Grad an Komplexität erreichen können, wie die elaborierte Variante.

{11}Erfüllt das Interesse für die Wissenschaft also den Willen des Vaters.

{12}Der präzisere, der durchhörbare Klang, die Melodik im engeren Sinn taucht im Ligetis Ruvre praktisch erst auf, als er selbst die Möglichkeit hat, sich seine Skizzen am Klavier selber vorzuspielen.

{13}Wie ich schon sagte: Systemraum. Es ist eben keine Gestaltvorstellung, sondern eine mechanische Vorstellung. Deswegen wird er vielleicht in Frankreich mehr akzeptiert, denn La Mettrie war ein Franzose (oder Schweizer?), wohingegen Goethe und Jünger...

{14}Er genießt heterogene Elemente, keine Cocktails.

{15}Wie kommt er nur darauf. Ich dachte, er antwortet, damals war alles schön und spannend, und heute ist alles den Bach herunter oder so etwas. Und er erzählt von dem Beginn seiner Dirigentenkarriere. Verstehe ich nicht.

{16}Ich kann mir nicht helfen, aber ich habe den Verdacht, daß er die Frage nur zur Hälfte verstanden hat. Was war die Revolution hat er verstanden, die Folge davon, aber nicht, was war das Revolutionäre an Ligeti. Très étrange!

{17}Am nächsten Tag beweist er genau das Gegenteil.

{18}Keine Frage, für Arom steht fest, das Ligeti entweder bewußt oder unbewußt nicht nur die Modelle sondern eigentlich alles inclusive der Details geklaut hat, abgeschrieben. Er ist höflich oder erhaben genug, sich darüber zu amüsieren, resp. er möchte seinen Freund nicht in die Pfanne hauen, bleibt dabei aber sehr deutlich in seiner Aussage.

{19}Ich kann mir nicht helfen, aber Ligeti präsentiert sich sehr oft wie ein gelehriger

Musterschüler, der stolz darauf ist, seine Lektionen gelernt zu haben.

{20} Ich glaube dennoch, daß der Wissenschaftler Modelle entwirft, entwickelt im Wortsinn, die möglicher Weise sich an die Modelle sich annähern, die die Musiker in Afrika in ihren Köpfen haben, aber das Modell des Wissenschaftlers bleibt eine Hypothese, bestenfalls eine Theorie gegenüber der afrikanischen Wirklichkeit. Die Modelle des europäischen Wissenschaftlers ist ein autonomes System, wird es immer bleiben, obwohl er sich bemüht, Modell und Wirklichkeit (auch abstrakter Wirklichkeit) soweit als möglich anzunähern.

{21} Neue Sachen zu machen, das ist im Prinzip ja die Moderne, insofern sie ja fast im wissenschaftlichen Sinn vernünftig ausgedacht sind, mit den Methoden der Vernunft ein Terrain betreten, erhellen, das vorher noch nicht betreten worden war. (Es geht ja nicht um das geschmäckerliche Neue, also die abwechselnden Moden). Postmoderne will in diesem Sinn nicht NEU sein, sondern ihr Neues ist die Fülle des Zugriffs auf eine beliebige Menge archivierten Altertümer.

{22} In seiner Kunst!

{23} Worüber wir nicht geredet haben, ist der semantische, syntaktische Bedeutungswandel solcher afrikanischer Modelle oder Denkweisen aus der afrikanischen Kultur in die europäische, in der Ligeti lebt und für die er komponiert. Polyphonie bei uns, die sehr stark mit der Erfindung der Zeitmaschine, d.h. der metrisierten Zeit und zugleich mit der Maschine in Systemräumen zusammenhängt, hat in Afrika eine völlig abweichende soziale, religiöse, physische, psychische, philosophische Kodierung. Vielleicht eine Gleichzeitigkeit mehrerer spiritueller Schichten in Afrika, bei uns ist es die kausale Verkettung eines Weltentwurfes, der neue Wirklichkeit generiert.

{24} Computer zählen auch nur 0 und 1!

{25} Was ja auch heißt, daß Komponieren die Ausübung von Kontrolle über (assoziatives) Rohmaterial ist.

{26} Was ich meinte, ich hatte mich mißverständlich ausgedrückt: Wenn ich von allem etwas weiß, immer nur ein bisschen knapp unter der Oberfläche, dann weiß ich nichts richtig, ich gehöre zu allem und keinem - aber diese Hypothese ist bei Ligeti natürlich Quatsch, da er in erster Linie Komponist ist, und er gehört der Musik.

→