Sonderband XI / 2020

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE

György Kurtág

et+k
edition text + kritik

Ulrich Tadday (Hrsg.)

MUSIK-KONZEPTE Sonderband XI/2020

György Kurtág

et+k
edition text+kritik

MUSIK-KONZEPTE
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Sonderband
György Kurtág
Herausgegeben von Ulrich Tadday
November 2020

Wissenschaftlicher Beirat:
Ludger Engels (Berlin, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)
Birgit Lodes (Universität Wien)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-86916-878-4 E-ISBN 978-3-86916-879-1

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt
mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung, Basel und
von Universal Music Publishing Editio Musica Budapest.

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu
Umschlagabbildung: György Kurtág 1992, Foto: Sibylle Ehrismann.
Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Kurtág

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von
Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen
Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2020
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Vorwort 5

I György Kurtágs Werk

JÖRN PETER HIEKEL
Erfahrungshorizonte, Spuren und der Ausdruck einer »wahren ästhetischen Freiheit«
Überlegungen zur nicht-puristischen Ästhetik von György Kurtág 9

ANNA DALOS
Von Darmstadt angezogen
György Kurtág und die musikalische Avantgarde um 1959 31

LUKAS HASELBÖCK
»… le tout petit macabre«
Ligeti-Spuren in der Musik György Kurtágs 48

TOBIAS BLEEK
»… dem Notenbild glauben …«?
Überlegungen zu György Kurtágs Notation 69

JÁNOS BALI
Spiele?
Über die Serien *Spiele* sowie *Zeichen, Spiele und Botschaften* von György Kurtág 91

TOM ROJO POLLER
Zwischen Aneignung und Zueignung
Zu einigen Aspekten von György Kurtágs Beckett-Vertonungen 117

ROLAND MOSER
SCHRITTE. ENDEN. *On voyait le fond. Si blanc. Si net.*
Zu *Fin de partie, scènes et monologues, opéra en un acte* von György Kurtág, nach Samuel Becketts Theaterstück *Fin de partie* (1957) 137

II György Kurtágs *Kafka-Fragmente* (1985–87) und ihre Traditionen

SIMONE HOHMAIER
György Kurtágs *Kafka-Fragmente* im Kontext der Vokalwerke
Über den Nutzen der Analyse für die Interpretation 159

WILLIAM KINDERMAN
Zum Kompositionsprozess der *Kafka-Fragmente* op. 24 179

MARTIN ZENCK
Versuch über die Geste in György Kurtágs *Kafka-Fragmenten*
Dem Freund und Kafka-Forscher Gerhard Neumann zum Gedächtnis 192

CHRISTIAN UTZ
Kontinua aus Diskontinuitäten
Dimensionen der performativen Form in Interpretationen von György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* 215

MAJID MOTAVASSELI
»Ein Kaleidoskop im klassischen Rahmen«
Zum Zyklusproblem in György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* 259

THOMAS GLASER
»(…) aus mehr oder weniger zerklüfteten Bruchstücken große, weitläufige musikalische Formgebilde (…) bauen.«
Klanglich-aufführungspraktische Gestaltung makroformaler Zusammenhänge in Tonaufnahmen von György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* für Sopran und Violine op. 24 283

CECILIA OINAS
György Kurtágs Erbe in Tonaufnahmen hören
Eine Untersuchung der fünf veröffentlichten Aufnahmen der *Kafka-Fragmente* 306

Abstracts 326

Bibliografische Hinweise 332

Zeittafel 334

Autorinnen und Autoren 336

Vorwort

György Kurtág zählt zweifelsohne zu den bedeutendsten lebenden Komponisten weltweit. Man könnte vielleicht sogar so weit gehen und sagen, dass sich durch Kurtágs Kompositionen die Tendenzen unseres Zeitalters besichtigen lassen. Angesichts des überwältigenden Werks, das Kurtág geschaffen hat, erschiene es deshalb vermessen, sein Lebenswerk innerhalb eines einzigen Buches in Gänze würdigen zu wollen. Gleichwohl stellen sich die Autoren des Sonderbandes dem Anspruch, zentrale Aspekte seines Werks im Kontext der europäischen Musik nach 1945 zu thematisieren.

Der Sonderband betrachtet das Schaffen des Komponisten aus zwei Blickwinkeln heraus, aus einem allgemeinen und einem besonderen Blickwinkel oder – wenn man so will – von innen und von außen bzw. von Nahem und aus der Ferne.

In der ersten Abteilung des Bandes sind zunächst die Aufsätze all derjenigen Autoren versammelt, die sich Kurtágs Werk in allgemeiner Hinsicht annehmen: Jörn Peter Hiekel, Anna Dalos, Lukas Haselböck, Tobias Bleek, János Bali, Tom Rojo Poller und Roland Moser spannen einen breiten Bogen zur musikhistorischen und -ästhetischen Standortbestimmung des Komponisten in seiner Zeit. In der zweiten Abteilung des Bandes geht es dann mehr exemplarisch um ein konkretes Werk, und zwar um Kurtágs größten Vokalzyklus, d. h. um die *Kafka-Fragmente* op. 24 für Sopran und Violine (1985–87) und um ihre Interpretationen. Hier kommen Simone Hohmaier, William Kinderman, Martin Zenck, Christian Utz, Majid Motavasseli, Thomas Glaser und Cecilia Oinas zu Wort.

Zu danken habe ich vor allem allen am Sonderband beteiligten Autoren, darunter in ganz besonderem Maße Christian Utz, der mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat und 2019 im Rahmen des Forschungsprojekts »Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening (PETAL)« gemeinsam mit Thomas Glaser und Majid Motavasseli den durch den österreichischen Wissenschaftsfonds FWF geförderten Workshop »Interpretation und Analyse: György Kurtágs Kafka-Fragmente für Sopran und Violine op. 24 (1985–87)« an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz veranstaltet hat, dem die Aufsätze der zweiten Abteilung dieses »Musik-Konzepte«-Sonderbandes ihre Entstehung verdanken. Danken möchte ich auch László Stachó, der den Beitrag von János Bali vermittelt hat, und Dank gebührt Péter Halász, UMP Editio Musica Budapest, Verlag der meisten Werke Kurtágs, nicht zuletzt Heidy Zimmermann, Paul Sacher Stiftung, Basel, für die überaus freundliche Bereitstellung der im Sonderband gezeigten Abbildungen.

Ulrich Tadday

I
György Kurtágs Werk

JÖRN PETER HIEKEL

Erfahrungshorizonte, Spuren und der Ausdruck einer »wahren ästhetischen Freiheit«

Überlegungen zur nicht-puristischen Ästhetik von György Kurtág

Für die Beschäftigung mit der neueren Musikgeschichte sollte es heute selbstverständlich sein, das fruchtbare Nebeneinander verschiedenster wichtiger kompositorischer Ansätze und Kristallisationspunkte hinreichend zu berücksichtigen. Dazu gehört die Überwindung geschichtsphilosophisch grundierter Narrative, die den musikwissenschaftlichen Diskurs lange Zeit dominierten und den Blick auf viele wichtige Persönlichkeiten und Phänomene verstellten. Bei der Vermittlung der Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die früher viel zu sehr auf eine vermeintlich einfache Dichotomie zwischen Fortschritt und Restauration und dabei zwischen den vermeintlichen »Lagern« der Zweiten Wiener Schule sowie des Neoklassizismus reduziert wurde, ist die Fragwürdigkeit eindeutiger Epochen- und fester Stilbegriffe sowie linearer Musikgeschichts-Beschreibungen inzwischen wohl weithin erkannt worden. Längst zeichnet sich ab, dass die Wege, Konzepte und Ideen von Komponisten wie Alban Berg, Claude Debussy, Béla Bartók, Arnold Schönberg, Igor Strawinsky oder Anton Webern – um nur einige wenige prägende Persönlichkeiten zu nennen – sich überschneiden und sich gerade aus den Überschneidungen auf sehr unterschiedliche Weise produktive Konsequenzen ziehen lassen. Doch im Felde der Musik der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts besitzt das besonders im Musikjournalismus gängige (aber auch von manchen Komponisten forcierte) Hantieren mit griffigen Formeln, Labeln und Gegensätzen immer noch erhebliche Resonanz. Dabei ist es einer offenen vorurteilsfreien Kunstwahrnehmung kaum dienlich und wird immer wieder von fahrlässigen musikgeschichtlichen Simplifizierungen getragen.

Solche grundsätzlichen Überlegungen tangieren, in besonderem Maße den Blick auf György Kurtág. Ist doch seine Musik, obwohl sie stets auch etwas klar Fokussiertes hat und man vielleicht sogar von einem »Kurtág-Stil« sprechen könnte, von vielen kompositorischen Ansätzen und Ideen beeinflusst, die auf den ersten Blick durchaus widersprüchlich sind. Zwar war die erst in den 1980er Jahren erfolgte wirkliche Entdeckung des 1926 geborenen Komponisten im internationalen Konzert- und Festival-Betrieb beflügelt von der Aura des Außenseiterhaften, Andersartigen (die man damals oft mit seiner Herkunft aus einem sich weithin abschottenden Land in Zusammenhang zu bringen suchte). Doch würde man seiner Musik, begibt

man sich auf die Suche nach ihrer Originalität, kaum gerecht werden, wollte man sie ausschließlich anhand ihrer Abweichungen von Ideen anderer Musik zu beschreiben versuchen oder würde man das oft herausgestellte gewiss wichtige Intuitive darin überbetonen und als Hang zum Unreflektierten missverstehen. Man kann, um zunächst nur wenige Vergleichsmöglichkeiten zu nennen, das Schaffen von Altersgenossen wie Karlheinz Stockhausen, György Ligeti und Luigi Nono ebenso zu den substanziellen Impulsen von Kurtágs Komponieren rechnen wie das der zuvor genannten Komponisten, aber auch etwa jenes von Gustav Mahler, Ludwig van Beethoven oder Robert Schumann. Bereits die ästhetische Vielfalt dieses breiten Spektrums von Impulsgebern deutet auf eine wichtige Einsicht, die all jenen, die gern mit ästhetischen Lagerbildungen hantieren (und die womöglich sogar auf einer vom Kalten Krieg hervorgerufenen ästhetischen Dichotomie zwischen einem »östlichen« und einem »westlichen« Segment der europäischen Neuen Musik beharren), suspekt sein dürfte: Kurtágs Komponieren ist ein geradezu mustergültiger Kristallisationspunkt für ein in fast jeder Hinsicht – also z. B. historisch, ästhetisch und geografisch – grenzüberschreitendendes Agieren innerhalb des gesamten Erfahrungsraums der europäischen Kunstmusik der Moderne.

Diese Einsicht bildet den Kern der nachfolgenden Überlegungen. In einer Art Streifzug, der auch fruchtbare Paradoxien kenntlich zu machen sucht, geht es darum, verschiedene signifikante Querbezüge zu einzelnen anderen kompositorischen Ansätzen wenigstens schlaglichtartig zu präzisieren. Charakteristische Kontexte, Ideen und Konstellationen in Kurtágs Komponieren sowie einige grundlegende Merkmale und Kristallisations- und Bezugspunkte von dessen Ästhetik sollen skizziert werden, nicht mit Blick auf alle Schaffensbereiche, aber zumindest auf einzelne exemplarische Kammermusik- und Vokalwerke sowie das einzige Musiktheaterwerk.

I Emphatische Kammermusik, radikale Innerlichkeit

Ohne allzu sehr über den Kern von Kurtágs Lebenskrise zu spekulieren, die in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre in seinen radikalen künstlerischen Neubeginn mündete, sollte man eines nicht außer Acht lassen: Getragen wurde dieser Neubeginn nicht zuletzt von einer Suche nach Freiheit, die sowohl weltbezogene wie ästhetische Motive aufweist. Hatte sie doch einerseits mit den Limitierungen im sozialistischen Ungarn zu tun, aber andererseits mit der Überzeugung, dass die in Westeuropa nahezu selbstverständlich gewordenen Auflösungen mancher einengenden Prägungen und Hierarchien des klassischen Komponierens ihm substanzielle neue Möglichkeiten des künstlerischen Gestaltens offerierten und seine Fantasie enorm stimulierten. Zwischen seinem ersten nach dieser Krise komponierten Werk, dem von ihm demonstrativ als »Opus 1« rubrizierten Streichquartett von 1959, und manchen zuvor entstandenen Arbeiten liegt dement-

sprechend eine große ästhetische Distanz. Erst von diesem Werk an partizipierte der Komponist – wie er in Worten, aber vor allem in seinen Werken zu verstehen gab – an jener schon seit Beethovens Zeiten prägenden Grundidee der musikalischen Moderne, die im höchst variablen Spiel mit unterschiedlichsten Traditions- und Sinnmomenten besteht.

»Wenn mich auch nur einige verstehen, so bin ich zufrieden«,[1] lautet eine von Gedanken Immanuel Kants und Friedrich Schillers inspirierte charakteristische Äußerung Beethovens aus der Zeit seiner eigenen ersten Streichquartette. Diese sei hier deshalb ins Spiel gebracht, weil gerade Beethoven mit seinem emphatischen Begriff von Kammermusik, also seinem Zutrauen in die Potenziale des kompositorischen und interpretatorischen Umgangs mit ihr, zu einem der expliziten wie impliziten Referenzpunkte für Kurtágs Komponieren wurde. Ins Blickfeld gerät hier jener für die europäische Musik nach Beethoven so wesentliche Anspruch, musikalische Form- und Strukturgestaltungen dergestalt als Verknüpfung von Intuitivem, Diskursivem und Unerwartetem anzulegen, dass der Prozess der Erkenntnis und des Erlebens dieser Gestaltungen entscheidend wird – jenseits von bloßer Unterhaltung, Entspannung oder gar funktionalen Bindungen. Gerade in diesem Kontext, so sei behauptet, besitzt bis heute Schillers einschlägiger Gedanke, »nur von der Form ist wahre ästhetische Freyheit zu erwarten«[2], große Relevanz. Dieses Kunstverständnis, getragen von der Vorstellung, ein anspruchsvolles ästhetisches Vergnügen zu bereiten (wiederum im Sinne Schillers verstanden, also im Rekurs auch auf das Nichteingängige), dürfte das für Kurtág und seine Musik Zentrale sein. Es schließt gerade in seinem Falle einerseits die Option des Spielerischen ein, aber andererseits durchaus auch die Möglichkeit, mit pathetischen oder – wie zu präzisieren sein wird – mit existenziellen Momenten aufzuwarten. Mit beiden Seiten war Kurtág offenbar mit bemerkenswerter Selbstverständlichkeit bereits früh konfrontiert, begegnete er doch schon in seiner Kindheit den großen Klaviersonaten Beethovens, u. a. auch jenem *Pathetique* genannten Werk, das die Idee des Pathetischen in einem modernen Sinne neu entfaltet.[3] In seiner eigenen, seit seinem Op. 1 entstandenen Musik und deren enorm abwechslungsreichen und pointierten Formen ist eine Resonanz dieses Erfahrungshorizonts unüberhörbar. Durch Kurtágs Werke wird, so sei behauptet, in immer wieder neuen Konstellationen eine Idee von Freiheit

---

1 Brief aus dem Jahre 1796 an Andreas Streicher, in: *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel, Gesamtausgabe*, hrsg. im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn von Sieghard Brandenburg, Bd. 1, München 1996, S. 32.

2 Friedrich Schiller, »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: *Schiller-Nationalausgabe*, Bd. 20: *Philosophische Schriften. Erster Teil*, hrsg. von Benno von Wiese, Weimar 1962 (Unveränderter Nachdr. 2001), S. 382 (22. Brief).

3 Vgl. seinen Hinweis auf diese Stücke (einschließlich der *Pathétique* genannten Klaviersonate Nr. 8) im Gespräch mit B. A. Varga, in: »Drei Fragen an György Kurtág«, in: *György Kurtág. Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti-Hommagen*, hrsg. von Bálint András Varga, Hofheim 2010, S. 16–25, hier S. 21. Und vgl. zu Beethoven: Hans-Joachim Hinrichsen, *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel – Stuttgart 2019.

verkörpert, die auf einen Ausdruck von Spannung zwischen Kohärenzbildungen einerseits und deren Außerkraftsetzung andererseits verweist. Diese Spannung kann zwar ebenfalls als Grundprinzip der Moderne bezeichnet werden (im Werk nicht nur Beethovens, sondern auch der meisten anderen zuvor genannten Komponisten kommt sie in gewisser Weise zum Tragen). Doch lässt sich die These aufstellen, dass Kurtág wie kaum ein anderer namhafter Komponist seiner Generation gerade solche Ansprüche von Kammermusik in ganz eindringlicher und durchaus spezifischer Weise zum Kern seiner Ästhetik erhoben hat. Seine Ästhetik ist, anknüpfend an Beethoven und etliche andere Komponisten, auch von einer Art Verantwortung für die eigene Zeit durchdrungen, und in der Verknüpfung beider Seiten liegt ein Schlüssel zum Verständnis eines erheblichen Teils seines Schaffens. Diesem auf emphatische Kammermusik-Konstellationen zielenden Kern sind im Falle Kurtágs ähnlich wie bei dem neun Jahre jüngeren Helmut Lachenmann[4] selbst die relativ wenigen größer besetzten Werke – bis hin zum einzigen Musiktheaterwerk – verpflichtet. Gibt es in ihnen doch immer wieder Dialoge zwischen kammermusikalischen oder gar intimen und von ihnen abweichenden, stärker »öffentlichen« Situationen bzw. Gesten.[5] Dem Streichquartett-Erstling folgten später mehrere andere Werke für diese besonders anspruchsvolle, zu größter Konsistenz geradezu animierenden Besetzung. Und sie alle – wie auch andere Teile seines sonstigen Schaffens – sind weithin von dem schon für Beethoven prägenden Bewusstsein getragen, keiner großen repräsentativen Öffentlichkeit dienen zu müssen, sondern ein größeres Maß an Intensität und Eigenwilligkeit erzielen zu können. Dies prägt durch und durch ihren Grundhabitus.

Es liegt nahe, an diesem Punkte auch einen Seitenblick auf Beethovens Altersgenossen (und in mancher Hinsicht auch Geistesverwandten) Friedrich Hölderlin zu werfen, auf dessen Gedichte Kurtág später in seinen Kompositionen *Friedrich Hölderlin: An … (Ein Fragment)* (1988/89) sowie *Hölderlin-Gesänge* (1993–97) rekurrierte. Er partizipiert auch mit diesen Stücken an einer Traditionslinie innerhalb der Neuen Musik. Deren Kern besteht darin, das Denken und die Dichtung Hölderlins als Kristallisationspunkt einer Dialektik zwischen Innerlichkeit und Öffentlichkeit aufzufas-

4 Gerade an diesem Punkte berühren die Parallelen zwischen Kurtágs Komponieren und dem von Lachenmann den Horizont, den Beethovens Werk eröffnete. Freilich ist zu ergänzen, dass es zwischen den beiden Komponisten (die seit Jahrzehnten gut miteinander bekannt sind, in ihren in der Basler Sacher-Stiftung aufbewahrten Briefen ist sogar oft von Freundschaft die Rede) auch deutliche Unterschiede gibt: Erstens wird in Lachenmanns Werk noch dezidierter Beethovens Idee einer Verschränkung von Formaufbau und Form-Dekonstruktion aufgegriffen (und dabei zugespitzt); zweitens kommen darin noch viel stärker Brechungen des »besetzten« Materials und seiner Aura zum Zuge, um so im emphatischen Sinne Erkenntnisprozesse anzuregen.

5 Ein Beispiel ist das aus dem Konzept eines Solowerkes für Gitarre entwickelte Orchesterwerk *Grabstein für Stephan* (1978/79/89); v. a. in der Fassung für Orchester mit Solo-Gitarre ist die Spannung zwischen Intimität und einem orchestralen Habitus deutlich erfahrbar.

sen.[6] Die »innerliche« Seite zumindest einiger Werke ist als das zu charakterisieren, was sie wohl auch in Kurtágs *1. Streichquartett* – und fortan in so vielen anderen Werken von ihm – ist: als Rückzug in einen geschützten, nicht von zu großen Verständlichkeits-Erwartungen limitierten Gestaltungs- bzw. Erfahrungsraum, als Ort der Reflexion unterschiedlichster Ausdrucks-, aber auch Aussage-Momente (die durchaus auch emphatische und sogar politische oder religiöse Momente umfassen können). Damit verbunden ist die Hoffnung, mit einem offenen Publikum rechnen zu können, das Musik nicht bloß konsumiert, sondern über sie spielend oder hörend zu reflektieren sucht (auch dies ist ein deutliches Anknüpfen an die seit der Beethoven- und Hölderlin-Zeit geläufigen Erwartungen an Kunst).

Kurtág war sich stets dessen bewusst, dass dies im Rahmen des Konzertbetriebs – und zwar diesseits und jenseits des Ost und West bis 1989 trennenden »Eisernen Vorhangs« – keineswegs selbstverständlich ist, sondern der nachdrücklichen Förderung bedarf, damit jene Kultur des Hörens nicht versandet oder verloren geht, auf die schon Beethoven oder Schumann mit ihren Werken und Überlegungen zielten (bei beiden war dies bekanntlich grundiert durch kritische Äußerungen zur Gefahr der puren Äußerlichkeit im Musikbetrieb). »In der letzten Zeit kann ich nur solche Musik anhören, die geistig geprägt ist, die geistige Anstrengung spüren lässt«, lautet ein charakteristischer Satz Ligetis, den Kurtág im Jahre 1993 in seiner Laudatio über den befreundeten Komponisten zitierte. Er ließ dabei erkennen, dass dieselbe Forderung nach »geistiger Anstrengung« auch sein eigenes Credo ist.[7] Fast alle Aktivitäten Kurtágs, als Lehrender, beim Einstudieren seiner Werke, aber vor allem beim Komponieren, markieren einen hierauf beziehbaren nachdrücklichen Einsatz für eine emphatische Kultur des Hörens. Mit derselben Emphase, die als radikale Innerlichkeit charakterisiert werden kann, hängt zunächst sein Sinn für das Entfalten von kleinen, intimen Besetzungen zusammen, aber auch für den Versuch, das in ihnen Erprobte auf größere Kontexte wie Orchestermusik und Oper zu übertragen – wobei sich das Komponieren hier wie dort immer wieder bestimmter Bündnisse mit jener Art von Dichtung versichert, die einen besonderen Impuls zur Denk- und Hör-Genauigkeit in sich trägt.

Man mag zur Vertiefung dieses Gedankens ein anderes Streichquartett in die Überlegungen einbeziehen, zumal dessen Komponist mit Kurtág viele Jahre freundschaftlich verbunden war. Gemeint ist jenes recht oft gespielte Werk von Luigi Nono, das den unmittelbar auf Hölderlin verweisenden Titel *Fragmente – Stille. An Diotima* trägt und das 1980 entstand, also fast zeit-

---

6 Näheres hierzu in meinen Beitrag »Hören und Komponieren im Spannungsfeld von Innerlichkeit und Öffentlichkeit«, in: *ÖFFENTLICHprivat. (Zwischen)Räume in der Gegenwartsmusik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2020 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Bd. 60), S. 10–33.

7 Vgl. György Kurtág, »Laudatio auf György Ligeti«, in: Varga (Hrsg.), *György Kurtág* (Anm. 3), S. 158.

gleich mit Kurtágs Chorkomposition *Omaggio a Luigi Nono* (der Nono im Jahre 1983 mit dem Vokalwerk *Omaggio a György Kurtág* antwortete). Nonos Kammermusikwerk, als »ungeschützte Selbstbefragung«[8] charakterisierbar, ist auf Texte Hölderlins bezogen. Und seinen Gestus beschrieb der Komponist selbst im Rekurs auf den Dichter dadurch, dass dessen Klänge »auf ›die zarten Töne des innersten Lebens‹ (Hölderlin) hinstrebten«.[9] Gerade diese Akzentuierung verbindet Nono mit der Einsicht, dass Innerlichkeit in manchen Fällen nicht als Flucht ins Private, sondern als Akt der Sensibilisierung durch Kunst und mithin sogar als eine Art Politikum gesehen werden kann.[10] Es geht ihm um eine Wachheit, die weit über Kunstdinge hinauszureichen vermag. Besonders an diesem letzten Punkt scheint das Denken von Kurtág mit jenem von Nono in spezifischer Weise verbunden zu sein.

Doch eine vergleichbare Grundhaltung spürte Kurtág gewiss auch aus vielen anderen Kompositionen, denen er bereits während seines ausführlichen Aufenthalts Ende der 1950er Jahre in Frankreich und Deutschland begegnete. Ein besonders wichtiges Indiz zum Verständnis seiner damaligen ästhetischen Neuorientierung ist seine Begeisterung nach den Begegnungen mit Ligetis elektronischem Stück *Artikulation* sowie mit Stockhausens Orchesterwerk *Gruppen*, die er beide auf der Rückreise von Paris im Jahre 1958 in Köln erlebte. Auch diese Begegnungen waren für ihn wichtige Initialerlebnisse. »Es schien, als hätte sich alles, was ich in Paris erfahren habe über gespannte Konzentratformen, in Köln musikalisch realisiert. Und das wurde für mich maßgeblich«, äußerte er selbst hierzu. Und mit Blick auf Stockhausens Werk schwärmte er sogar: »Wenn Dostojewski gesagt hat, die ganze russische Literatur komme aus dem *Mantel* von Gogol, dann kommt die ganze Musik des 20. Jahrhunderts nach 1950 aus Stockhausens *Gruppen*.«[11] Was beide Werke miteinander verbindet und ihre mit diesen Worten wohl gemeinten Potenziale ausmacht, ist ihr Vermögen, das zugleich zu vergegenwärtigen, zu verschleiern und zu befragen, was Ligeti »Fetzen, Floskeln, Splitter und Spuren aller Art«[12] nannte und als Indizien einer »nicht-puristischen Musik« charakterisierte. Kurtág hat in seiner Ligeti-Laudatio gerade auf diese Charakterisierung Bezug genommen – und deren Relevanz fürs eigene Schaffen und dessen eigene »gespannte Konzentratformen« durchblicken lassen.[13] Auch hat er bei dieser Gelegenheit akzentuiert, dass aus

---

8 Jürg Stenzl, *Luigi Nono*, Reinbek 1998, S. 94.

9 Luigi Nono, [Kommentar zu] *Fragmente – Stille. An Diotima*, Partitur des Werkes, Ricordi Verlag 1980.

10 Vgl. etwa Heinz-Klaus Metzger, »Wendepunkt Quartett?«, in: ders./Rainer Riehn (Hrsg.), *Luigi Nono*, München 1981 (= *Musik-Konzepte*, Bd. 20), S. 93–112.

11 Zit. nach Jürg Stenzl, »György Kurtágs Mikrokosmos«, in: Booklet zur CD *György Kurtág. Musik für Streichinstrumente*, ECM 1598 (München 1998), o. S. *Gruppen* blieb für ihn (ähnlich wie für Lachenmann) auch später ein zentrales Werk.

12 György Ligeti, zit. nach Ove Nordvall, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 41. Das Folgende ebd.

13 Vgl. Kurtág, »Laudatio auf György Ligeti« (Anm. 7), S. 160.

seiner Sicht gerade *Artikulation* sowie das Orchesterwerk *Atmosphères* die überzeugendsten Teile von Ligetis Schaffen bildeten. Man kann dies sogar als implizite Kritik an jener Tendenz zu größerer Deutlichkeit lesen, die einige von Ligetis späteren Werken kennzeichnet.[14]

Bei alledem lässt sich Kurtágs eigene Instrumentalmusik mit ihren eigenen »Spuren aller Art« als Inbegriff einer nicht-puristischen Musik bezeichnen. Dies ist auf unterschiedlichsten Ebenen erfahrbar, zu denen außer innermusikalischen Elementen auch Werktitel, Satzbezeichnungen, Spielanweisungen, Opus-Zahlen und ganz besonders Widmungen gehören. Allenthalben sind Kurtágs kompositorische Konzentrate durchzogen von intertextuellen Bezügen, aber auch von Assoziationen, Anspielungen und imaginären Momenten, die das Zusammenspiel von Klang und Semantik immer wieder neu schattieren und akzentuieren. Das Spiel mit unterschiedlichsten Zeichen und Botschaften stützt sich dabei mit besonderer Vorliebe auf nicht eindeutige, sondern verklausulierte Elemente – und was mit Blick auf seine Vokalkomposition *Botschaften der verstorbenen R. W. Troussowa* (1976–80) als »Kunst des Ahnen-Lassens, des Verschweigens, des Nicht-Aussagens«[15] charakterisiert wurde, lässt sich gewiss auf etliche andere Werke übertragen.

Kurtág selbst hat bei der Reflexion zu seinem eigenen Umgang mit rätselhaften Zeichen sowohl auf Hölderlin als auch auf Paul Klee rekurriert[16] – und ist wohl durch beide inspiriert oder zumindest ermutigt worden. Gerade mit seinem Klee-Bezug[17] knüpfte er an einen Künstler an, der mit seinen theoretischen Überlegungen, aber auch mit seinen Werken wie kaum ein anderer für die musikalische Avantgarde nach 1950 prägend war: Boulez schrieb sogar ein kleines Buch über ihn, und auch für andere Komponisten war Klees Denken – und namentlich seine Art der Verschränkung von abstrakten und bildhaften Momenten – enorm wichtig.[18]

---

14 Vgl. ebd., S. 152: »Ich erlebe das Werk als den ersten echten Ligeti – von einer Dichte des Geschehens, Direktheit der Aussage, feiner Balance zwischen Humor und Tragik, die sogar verglichen mit der späteren Entwicklung mir unübertroffen scheinen.« Überdies kann man auch Kurtágs Blick auf Stockhausen als bewussten Widerspruch zu jenen Teilen der Stockhausen-Rezeption lesen, die in *Gruppen* vornehmlich etwas Strukturelles sahen (auf diesen Widerspruch wird noch zurückzukommen sein).

15 István Balázs, »Im Gefängnis des Privatlebens. Über zwei neue Werke von György Kurtág«, in: *Schweizerische Musikzeitung* (1983) 9/10, S. 278. Weitere Werktitel, aus denen Ähnliches spricht, sind *What is the Word*, *Jelek, Játekok és Uzenetek* [Zeichen, Spiele und Botschaften] oder *Ligatura – Messages to Frances-Marie. (The answered unanswered question)*.

16 Vgl. Interview mit Varga vom April 2008, in: Varga (Hrsg.), *György Kurtág* (Anm. 3), S. 104 (er bezog sich dabei konkret auf Klees berühmtes abstraktes Werk *Zeichen in Gelb* [1937]).

17 Im Programmheft der Uraufführung von *Fin de partie* (Mailand 2018, S. 84 f.) wird auf diesen Klee-Bezug explizit Bezug genommen – und werden auch einige eigene Zeichnungen Kurtágs gezeigt, die ebenfalls von diesem Maler inspiriert erscheinen.

18 Vgl. Pierre Boulez, *Das Fruchtfeld. Paul Klee*, übersetzt von Josef Häusler, Berlin 2010 [frz. Original: *Le pays fertile. Paul Klee*, ed. par Paule Thévenin, Paris 1989]; sowie das Kap. »Paul Klee und Joan Miró als Impulsgeber« meiner Monografie *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit*, Lilienthal 2019, S. 158–168.

Speziell Stockhausens Orchesterwerk *Gruppen*, das mit dieser Grundidee Klees unschwer in Zusammenhang zu bringen ist, dürfte außer durch den Verzicht auf allzu viel Deutlichkeit für Kurtág auch noch in anderer Hinsicht inspirierend gewesen sein: In kühner Weise operiert es nicht nur unabhängig von klassischen Motivbildungen, sondern auch von linearen Verläufen. Von dieser auf völlig neuartige Weise ins Unbekannte spekulierenden Musik erscheint der Schritt nicht weit zu den fein disponierten Kompositionen Kurtágs. Diese sind oftmals bestimmt von monadisch abgeschlossen erscheinenden Einheiten. Doch die Reihung solcher Einheiten, bei der Form nichts Übergestülptes ist, zielt nicht im gewohnten Sinne auf Kohärenz.[19] Für den Aspekt des Ausdrucks von ästhetischer Freiheit (im Sinne Schillers), undenkbar ohne ein Wechselverhältnis aus Offenheit und Geschlossenheit, dürfte das genannte Werk Stockhausens eine wichtige Ermutigung gewesen sein. Dies könnte auch für die Tatsache gelten, dass *Gruppen* sich im Raum entfaltet. Gerade diese Entfaltung folgt zwar einem von Stockhausen entwickelten Modell der Zeitgestaltung, das von der systematischen Erschließung von Bezügen zwischen Tonhöhen und »Zeitintervallen« ausgeht; aber sie weist zugleich deutlich über die auf Kohärenz zielenden Konzepte früherer Raummusik hinaus. Und gerade an diesen Verzicht auf klassische Kohärenz knüpfte Kurtág mehr als zwei Jahrzehnte später in seinen Orchesterwerken[20] an (darauf wird noch zurückzukommen sein).

Trotz des großen Einflusses des Stockhausen-Erlebnisses sind gewiss auch große Differenzen zwischen beiden Komponisten festzustellen. Verzichtet doch die Musik Kurtágs auf eine vergleichbare Systematik bei Zeitgestaltungen – und entwickelt sich Form in ihr sogar diametral anders als bei Stockhausen. Vor allem wirkt sie dort, wo sie auf Traditionen anspielt, fokussierter sowie in gestischer und expressiver Hinsicht zugleich prononcierter und stärker auf klassisch-romantische Vorbilder bezogen. Die abstrakte Seite ist zwar unverzichtbar, aber weniger präsent. Bemerkenswert erscheint an diesem zuletzt genannten Punkte allerdings, dass Kurtág selbst noch Jahrzehnte nach der Uraufführung von *Gruppen* die zuweilen heruntergespielten Traditionsbezüge auch dieses Werkes unterstrich: Er betonte nicht etwa, wie dies namentlich Helmut Lachenmann oder Alfred Schnittke taten, die dissoziative Seite,[21] sondern sprach von »den Alban-Berg-artigen

---

19 Dies markiert eine Einsicht, ohne die ein Werk wie die überaus ausgedehnten *Kafka-Fragmente* (1985–87) kaum angemessen verstanden werden kann.

20 Dies gilt namentlich für *Grabstein für Stephan, … quasi una fantasia …* (1987/88), *Op. 27 Nr. 2* [Doppelkonzert] für Klavier, Violoncello und zwei im Raum verteilte Kammerensembles (1989/90) sowie *Samuel Beckett: What is the word* (1991).

21 Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden ²2004, S. 29. Auf Schnittkes Distanz gegenüber *Gruppen* ging Kurtág selbst kritisch ein, vgl. Varga (Hrsg.) *György Kurtág* (Anm. 3), S. 103.

Violinkadenzen darin und vom Abschnitt der dramatischen, sich wild aneinander stoßenden und streitenden Blechbläser«.[22]

Dass Kurtág selbst in seinem *1. Streichquartett* ausdrücklich mit einem besonders charakteristischen Faktor der europäischen Tradition agiert, nämlich mit musikalischen Intervallen, steht im Lichte solcher Erkenntnisse keineswegs im Widerspruch zu seiner Offenheit gegenüber der Neuen Musik westeuropäischer Provenienz (zu der man nach dessen Emigration gemeinhin ja auch Ligeti zählte). Gehört doch bereits zur Avantgarde der 1950er Jahre, wenngleich getragen von bewusst reduzierter Expressivität, gerade die dialektische Verschränkung von konstruktivistischen mit traditionellen, affektgeladenen oder auratischen Elementen; auch für die eben genannten Werke gilt dies ja, und der Klee-Bezug ist gerade hierfür nicht unbedeutend.

Gewiss allerdings hat Kurtág sich in der Folgezeit mit größerer Beharrlichkeit und Variabilität auf die Gestaltungsmöglichkeiten, punktuell sogar auf die Sogwirkungen von Intervallen oder Tonleitern[23] eingelassen als etliche andere Komponisten seiner Generation. Ein markantes Beispiel sind die in den *Hölderlin-Gesängen* zum Tragen kommenden überraschenden Oktav-Sprünge anlässlich der eine Ganzheit beschwörenden Zeile »Was hier wir sind / kann dort ein Gott ergänzen« (dies im Abschnitt »An Zimmern«). Hier ist eine deutliche Differenz gegenüber der Grundidee der seriellen Musik auszumachen – so etwa auch zu Nonos Referenzwerk *Il canto sospeso*, wo alle im Text aufscheinenden Hoffnungsschimmer durch die strenge Handhabung der seriellen Struktur vor zu viel Harmonisierung bewahrt werden.[24] Andererseits haben auch zwei seiner schon genannten Impulsgeber, nämlich Stockhausen und Ligeti, seit den späten 1960er Jahren wieder die Wirkungskraft von Intervallen einkalkuliert (was vor allem für Letzteren gilt, etwa in *Lontano* oder *Lux aeterna*). Hinzu kommt, dass die meisten Werke Kurtágs tonale Wirkungen fein dosieren. Ein Kennzeichen seiner Musik blieb der beharrliche Verzicht auf jenes Auftrumpfen, das er im Kontext des sozialistischen Ungarn erlebt und an dem er punktuell auch partizipiert[25] hatte.

Ein wesentlicher Faktor für Kurtágs Neubeginn Ende der 1950er Jahre, der als Aufbruch im höchst emphatischen Sinne bezeichnet werden kann, war bekanntlich außermusikalischer Art: Die Psychologin Marianne Stein, die er 1957 in Paris aufsuchte, regte ihn nicht nur dazu an, sich beim Komponieren mehr Zeit zu lassen und sich dem schieren Abarbeiten von institu-

---

22 Vgl. Kurtág, »Laudatio auf György Ligeti« (Anm. 7), S. 152. Weiter heißt es dort mit Blick auf die Erfahrung von 1958: »Als ich im Studio die *Gruppen* in Gegenwart Stockhausens anhören kann, bleiben mir eben diese Abschnitte am lebendigsten.«

23 Ein Beispiel ist die absteigende C-Dur-Tonleiter am Beginn von … *quasi una fantasia* …

24 Dies ist zu betonen, da Kurtág selbst die Erfahrung dieses Stückes ausdrücklich hervorhob, vgl. Varga (Hrsg.), *György Kurtág* (Anm. 3), S. 161. Vgl. ebd., S. 103, auch die Einschätzung, dass Oktaven für Boulez eine »Provokation« gewesen seien.

25 So schrieb er in den frühen 1950er Jahren sogar Massenlieder, die von der Idee des »sozialistischen Realismus« beeinflusst waren.

tionellen oder gar staatlichen Aufträgen möglichst zu entwinden, sondern vor allem zum Agieren in kleinen Formen. Miniaturen höchster Intensität und Expressivität wurden fortan zu seinem Erkennungsmerkmal – und blieben es, trotz einiger längerer Werke, bis heute. Kurtág schreibt hochkonzentrierte musikalische Momentaufnahmen, die trotz des mitunter fragmentarischen Charakters auch wild auffahrende und höchst energische Akzentuierungen enthalten können.

Die aphoristische Kürze vieler seiner Werke wird oft mit der Musik Weberns verglichen, mit der er sich seit 1956 auf Anregung von Ligeti tatsächlich intensiv beschäftigte. Was Kurtág mit Webern verbindet, ist nicht bloß die Ausdehnung mancher Werke oder Werkteile, sondern die Vorliebe für polyphone Konfigurationen sowie die Konzentration der Mittel, zudem das gleichermaßen sparsame wie feine Agieren mit Momenten von Expressivität. Letzteres schließt bei Kurtág auch theatrale, figurative Elemente und vor allem gestische Momente ein.

Zum Aspekt des Expressiven und den genannten energischen Akzentuierungen sei eine schöne Pointierung Helmut Lachenmanns zitiert: dessen Charakterisierung der Musik Weberns als »Mahler aus der Vogelperspektive, radikal auf knappste Signale reduziert«.[26] An diese Worte mag man beim Hören gerade von Kurtágs Werken oft denken, zumal sich bei ihrem Erleben immer wieder Fragen nach Ausführlichkeit und Deutlichkeit stellen und das Miniaturhafte und Aphoristische durch Andeutungen oder Schatten bestimmter Erfahrungen grundiert erscheint – insbesondere durch Erfahrungen anderer Musik.

Um diese Grundzüge von Kurtágs Ästhetik adäquat zu fassen, sollte man über den Webern-Impuls deutlich hinausgreifen. Neben Stockhausen und Ligeti ist hier auch jener Komponist zu nennen, den Lachenmann mit guten Gründen im Zusammenhang mit Webern zu reflektieren suchte (und der seinerseits auch erhebliche Spuren im Komponieren der nachfolgenden Generationen hinterlassen hat), nämlich Gustav Mahler. Und dies gilt gerade für jene (Über-)Pointierungen von Expressivität, die markanter sind als die Webern'schen Klang-Signale. Charakteristisch für Kurtág sowie für die Tradition, in die er sich mit alledem einschreibt, ist an diesem Punkte nicht zuletzt das beharrliche Agieren mit Ambivalenzen und Brechungen. Die eruptiven oder geradezu eskalierenden Momente seiner Musik, also die expressionistischen Tendenzen, bleiben zwar manchmal unterschwellig oder werden von gegenläufigen Momenten relativiert oder sogar aus den Angeln gehoben. Doch bieten sie mit alledem eine spezifische Art der emotionalen Dringlichkeit, die nicht nur an Mahler, sondern auch an Alban Berg, Arnold Schönberg oder Bernd Alois Zimmermann denken lässt. Ein markantes Beispiel hierfür ist jene Stelle in den *Hölderlin-Gesängen*, an der im Rekurs auf

26 Helmut Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (Anm. 21), S. 123. Gemeint waren Weberns Orchesterstücke op. 10.

ein Gedicht von Paul Celan die Worte »Pallaksch. Pallaksch« mit äußerstem Nachdruck artikuliert werden – »in äußerster Wut und Verzweiflung« lautet in der Partitur die Anweisung an den Sänger. Es liegt nahe, an Stellen wie diesen besonders die Auseinandersetzung mit Schönberg als wichtigen Impuls zu identifizieren. Dies gilt erstens mit Blick auf die Verknüpfung der charakteristischen Kürze vieler Kurtág-Werke mit ihrer pathetischen Seite. Doch zweitens rückt es die auf Beethovens *Bagatellen* wie auch auf Schönbergs eigene kurzen Stücke beziehbare, von Kurtág aber besonders konsequent verfolgte Idee einer auf einen »beweglichen Geist« zielenden, Diskontinuierliches, aber auch Bedeutungsschwere zulassenden Musik ins Blickfeld. Zu dieser Kunst, die in ihrer Art der Verdichtung in ganz spezifischer Weise neue Wege der Wahrnehmung reflektiert, schrieb Schönberg voller Emphase: »Große Kunst muß zu Präzision und Kürze fortschreiten. Sie setzt den beweglichen Geist eines gebildeten Hörers voraus, der in einem einzigen Denkakt bei jedem Begriff alle Assoziationen, die zu dem Komplex gehören, einschließt.«[27]

Die enorme Emphase der Webern-Begeisterung, die in der Rezeption von Kurtágs eigener Musik zuweilen den Blick auf beträchtliche Differenzen verstellte, kommt darin zum Ausdruck, dass er zu Beginn des 1. Satzes des *1. Streichquartetts* auf Webern anspielt – und nicht ohne Pathos konstatierte, in der Exposition seines Op. 1 liege nicht allein »der Ausgangspunkt für diesen einen Satz, sondern für das ganze Quartett und darüber hinaus für ein ganzes Lebenswerk«.[28] Doch alle zuvor genannten Beispiele indizieren, dass das Denken Weberns für Kurtág, ähnlich wie etwa für Nono oder Boulez,[29] von Beginn an durchaus anschlussfähig war – und mithin Ausgangspunkt einer erheblichen Verbreiterung der klanglichen und syntaktischen Gestaltung sowie der gestischen Momente. Eine merkliche Differenz zur Webern-Rezeption vieler seiner Zeitgenossen besteht dabei allerdings auch in jenen Strategien, mit denen Kurtág immer wieder auch auf Gestaltungsideen früherer Zeiten rekurriert, namentlich auf Kanon, Kontrapunkt und

---

27 Arnold Schönberg, »Brahms, der Fortschrittliche«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt/M. 1976 (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 1), S. 35–71, hier S. 49. Zu diesem Kontext vgl. Christian Utz, »Perforierte Zeit und musikalische Morphosyntax – Zum performativen Hören von György Kurtágs ›Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky‹«, in: *Kürzen. Gedenkschrift Manfred Angerer*, hrsg. von Wolfgang Fuhrmann u. a., Wien 2016, S. 505–531.

28 György Kurtág, zit. nach Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Ligeti und Kurtág. Programmbuch der Salzburger Festspiele*, Salzburg 1993, S. 72. Zum Webern-Bezug vgl. Simone Hohmaier, »György Kurtágs ›Quartetto per archi‹ von 1959«, in: *MusikTexte* (1997), H. 72 (November), S. 39–46; und vgl. dies. *»Meine Muttersprache ist Bartók«: Einfluss und Material in Györgys Kurtágs »Quartetto per archi« op. 1 (1959)*, Saarbrücken 1997, S. 23 f.

29 Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die 1955 von Boulez formulierte Forderung, man möge die Impulse Weberns mit jenen Debussys gewissermaßen fusionieren. Vgl. Pierre Boulez, »Claude Debussy et Anton Webern« [1955], in: *Darmstadt-Dokumente I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999 (= *Musik-Konzepte* Sonderband), S. 72–79. Diese Überlegung war für Boulez selbst mit dem Ansinnen verbunden, jenem damals oft an Webern orientierten Konstruktivismus, der mit einem manchmal strikten Verzicht auf traditionelle Gesten einherging, etwas Gegenläufiges an die Seite zu stellen.

Variation. Obschon man sogar auch diese Seite auf manche von Weberns eigenen Werkkonzepten beziehen kann, dürfte an diesem Punkte besonders Bartók einer seiner Ahnherren geblieben sein.

Der Bartók-Impuls zeigt sich bei alldem wohl auch in der für Kurtág grundlegenden Überzeugung, dass verschiedenste scheinbar weit auseinanderliegende Traditionslinien – in Bartóks eigenem Falle etwa durch Bach, Beethoven, Debussy sowie die Volksmusik unterschiedlichster Provenienz repräsentiert – unauflöslich miteinander verklammert werden können. In der Nachfolge dieses Denkens sind die auf Webern rekurrierenden Sätze 5 und 6 der Komposition *Officium breve* (1988/89) – von denen Letzterer den expliziten Hinweis »nach op. 31, VI von Webern« enthält – zutreffend als »Fantasie« bzw. als »frei« charakterisiert. Man darf Stücke wie diese wohl als Erfahrbarmachung der emphatisch expressiven, aber gewissermaßen unter der Oberfläche angesiedelten Potenziale von Weberns Musik bezeichnen. Diese Seite des Nicht-Puristischen führt dabei deutlich über das hinaus, was dieser Musik in früheren Zeiten zuweilen unterstellt wurde. Aber sie ist doch auch dort, wo Kurtág sich und den Interpreten seiner Musik Freiheiten gestattet, von einem eher tastenden als auftrumpfenden Gestus und großer Subtilität bestimmt.

Zu alledem passt, dass die meisten seiner Werke, zu denen auch sein Op. 1 gehört, im Bereich des Gestischen mit dem Erfahrungsschatz früherer Zeiten rechnen und diesen zumindest in fragmentierter Form einbeziehen. Gerade der Zuwachs an gestischen Gestaltungen, der schon im *1. Streichquartett* ersichtlich ist,[30] kann als weiteres wichtiges Merkmal von Kurtágs Ästhetik gelten. Ligeti äußerte darüber anlässlich eines Filmporträts über Kurtág: »Kurtág hat in den 1960er Jahren eine phantastisch konzentrierte Innigkeit ausgearbeitet. Was man doch alles mit kleinen Gesten machen kann.«[31]

II Die Vielfalt der Bezüge

»Meine Muttersprache ist Bartók, und Bartóks Muttersprache war Beethoven«, lautet ein oft zitierter Satz des Komponisten.[32] Er unterstreicht nicht nur erneut das Grundlegende der Beethoven-Erfahrung auch für Kurtág, sondern zugleich die Tatsache, dass sämtliche Traditionsbezüge auf Wege der produktiven Auseinandersetzung hinauslaufen können – was eigentlich selbstverständlich sein sollte, aber im Musikdiskurs eine Zeitlang ignoriert wurde.

---

30 Vgl. Tobias Bleek, »›Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden‹. Zur Notation und Interpretation musikalischer Gesten im Schaffen György Kurtágs«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14 (2017), H. 1, S. 67–92.

31 Vgl. ebd., S. 67.

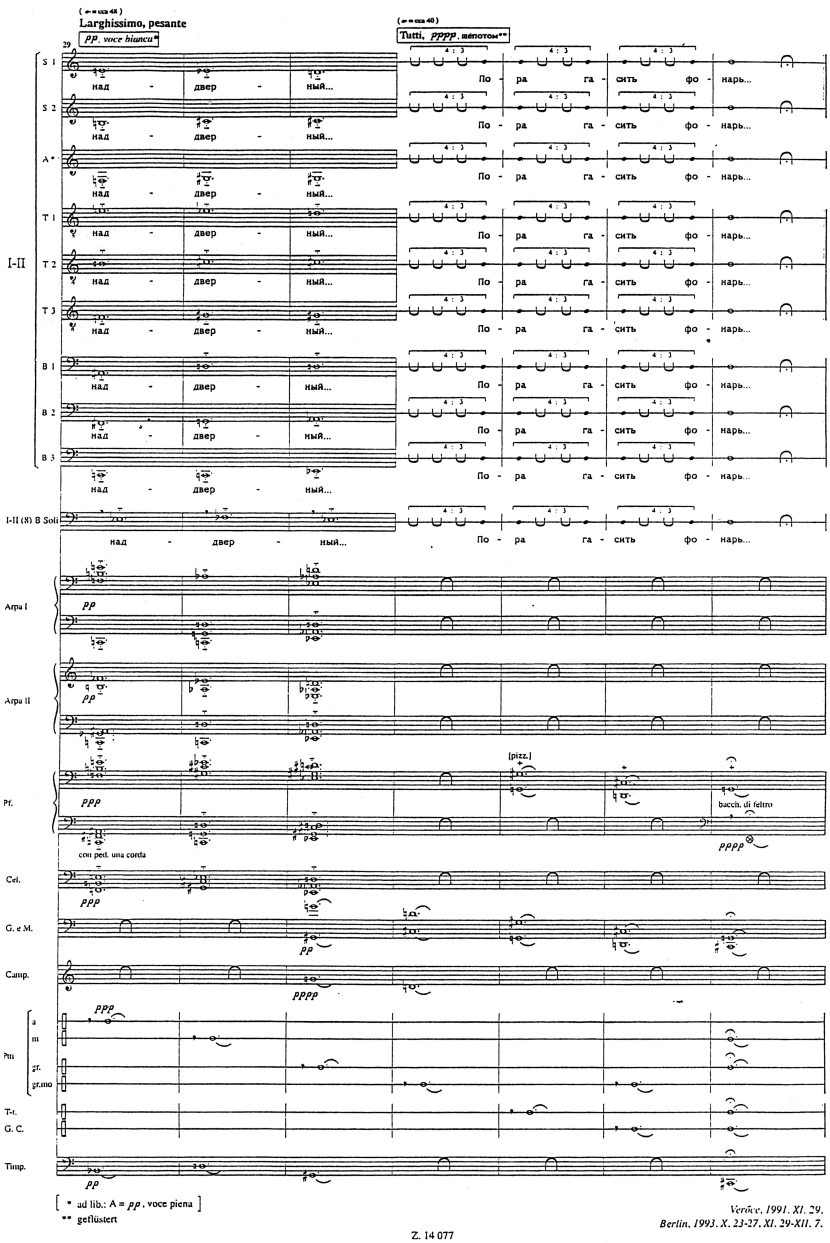
32 Zit. nach Hartmut Lück, »Künstlerische Evidenz durch unbedingte Subjektivität«, in: *Komponistenportrait György Kurtág*, hrsg. von den Berliner Festspielen, Berlin 1988, S. 9.

Kurtág liebt, wie schon Bartók es tat, das Beiläufige und Lapidare. Und manche der in seinen Werken enthaltenen Gesten, Klangmischungen und satztechnischen Details bieten auch heitere und punktuell sogar humoristische Tönungen. Dabei lässt seine Art des Humors zuweilen an dieselbe, von Wechseln der Stilregister geprägte Dimension im Werk Beethovens denken – nicht zufällig hat Kurtág dessen *Bagatellen* für Klavier oft als inspirierend bezeichnet. Andererseits sind einige von seinen eigenen Werken undenkbar ohne ihre existenziellen und düsteren Momente. Dies gilt für den Bereich der Instrumentalwerke, vor allem aber auch für die textbezogenen. Es markiert eine deutliche Differenz zu Ligeti (sowie zu Beethoven und Lachenmann) und legt eher Seitenblicke auf Komponisten wie Nono oder Dmitri Schostakowitsch nahe.[33] Mit beiden verbindet Kurtág zudem die Neigung, die existenzielle Seite mit porträtartigen Reflexionen über bestimmte Künstlerpersönlichkeiten (insbesondere Dichterinnen und Dichter) und deren Schicksal zu verknüpfen (besonders in Kurtágs Widmungen, etwa in den *Kafka-Fragmenten*, ist diese Neigung zu spüren). Zur besonderen Intensität von Kurtágs Klangsprache, die dieser Seite verpflichtet ist, gehören die schon erwähnten, manchmal bloß kurz aufblitzenden Momente des Konflikthaften, Dramatischen, mitunter sogar Exaltierten, die gemeinsam mit der Dimension des Gestischen die Charakterisierung etlicher Stellen als »Minidramen« erlaubt. Doch gibt es, besonders in den Werken der 1980er und frühen 1990er Jahre, auch Phasen des Verlöschens oder der Erschließung ungewöhnlicher Klangräume. In diesen Werkmomenten ist der Bezug zu Nono, mit dem Kurtág gerade in den 1980er Jahren einen engen Austausch hatte, besonders stark greifbar.

Ein eindringliches Beispiel dafür sind die *Lieder der Schwermut und der Trauer* op. 18, entstanden zwischen 1980 und 1994. Das Stück nimmt Bezug auf Dichtungen u. a. von Alexander Blok, Sergej Jessenin, Osip Mandelstam, Anna Achmatova und Marina Zwetajewa und kann im eben angedeuteten Sinne auch als Folge impliziter Porträts dieser in der Sowjetunion zum Teil verfolgten Dichterpersönlichkeiten gelesen werden. Doch noch bemerkenswerter in diesem sechsteiligen Zyklus ist, wie dieser mit wechselnden instrumentalen Mischungen auf den Chorklang reagiert. So treten gleich im ersten Lied vier Bajans und zwei Harmonien hinzu – auf solche Weise werden Momente des Atmens vervielfältigt und zugleich reflektiert, dabei oszilliert das musikalische Geschehen zwischen Verschmelzungs- und Kontrastmomenten. Einen neuen Tonfall bringt das Schlusslied, rekurrierend auf einen Text von Zwetajewa, der eine seltsam fahle Tönung exponiert. Um diese zu

33 Punktuell vielleicht auch auf Bartók – denkt man an den von Hartmut Lück betonten Rang von Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg* für die neuere ungarische Musikgeschichte und auf den vermutlichen Impuls gerade für Kurtágs Komponieren. Vgl. Hartmut Lück, »›Dezembers Gluten, Sommers Hagelschläge …‹. Zur künstlerischen Physiognomie von György Kurtág«, in: Friedrich Spangemacher (Hrsg.), *György Kurtág*, Bonn 1986 (= *Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien*, Bd. 5), S. 28–52, hier S. 52.

akzentuieren, wird der Instrumentalpart erheblich geweitet. Und dies führt zu einer magischen, zerbrechlichen, introvertierten Klangsprache, dominiert von leisen Schlagzeugklängen, extrem leisen Klangflächen in den Instrumenten und geflüsterten Passagen im Chorpart.



Notenbeispiel: György Kurtág, *Lieder der Schwermut und der Trauer*, Schluss,
© 1996 by Editio Musica Budapest

Wohl nie stand Kurtág der Ästhetik des Spätwerks von Nono näher als in diesem Schlussteil des Werkes, der ein Jahr nach Tod des italienischen Komponisten – auf den Kurtág mit einem emphatischen Nachruf reagierte[34] – bei einem längeren Aufenthalt in Berlin vollendet wurde.

Doch auch in einer anderen Hinsicht dürfte der Zyklus von einer für Nonos Musik charakteristischen Prägung inspiriert sein. Gemeint ist jene Art der Raumauffächerung, wie sie etwa in Nonos *Prometeo* (1981–85) und kurz darauf in Kurtágs … *quasi una fantasia* … realisiert ist. Kurtágs Raum-Stück (bei dem, wie schon angedeutet, vielleicht auch der Impuls von Stockhausens *Gruppen* zum Tragen kommt) ist erfüllt von einem Modus der Raumerschließung, der nicht machtvoll, sondern vom Gestus des Suchens und Erkundens sowie von kleinsten expressiven Übergängen geprägt ist. Zudem ist er eingebunden in ein Werkkonzept, das auch Resonanzen von Beethovens und Schumanns Musik entfaltet.[35]

Betrachtet man die längst als Kurtágs Markenzeichen geltenden enorm vielfältigen Referenzen zum Schaffen anderer Komponisten, sollte man die oft mehr als graduellen Unterschiede der Bezugnahmen nicht übersehen. Manche Pointierungen tauchen eher kurz auf, etwa durch punktuelle Allusionen. Assoziativ oder mit flüchtigen Anspielungen oder Pseudo-Zitaten verfährt Kurtág besonders dort, wo sich beim Komponieren gleichsam zufällig Erinnerungen an Musik anderer ergeben. Dass er zuweilen, anspielend auf Strategien der bildenden Künste, von der Idee des »objet trouvé« spricht, signalisiert den Verzicht darauf, allen intertextuellen Bezügen eine Verarbeitung oder umfassende Reflexion zuteilwerden zu lassen (von einem Werk, bei dem dies anders ist, wird gleich noch die Rede sein).

Wenn Kurtágs Musik bestimmten Bezügen gleichsam nachhorcht, die manchmal ähnlich überraschend ins Spiel geraten wie die berühmten Blechbläser-Passagen aus Stockhausens *Gruppen*, scheint mittels Resonanzen unterschiedlichster Deutlichkeit und Prägnanz die Eingebundenheit seines musikalischen Bewusstseins in mehrere Jahrhunderte Kunstmusik auf. Insofern enthalten die vielfältigen Referenzen einen Habitus der Selbstvergewisserung und sind als emphatische Konfigurierung eines Horizonts lesbar. Solche Emphase ist aber zugleich als bewusster Kontrast zu jenen politisch düsteren Zeiten zu deuten, die Kurtág vor allem vor 1989 erlebte und die zumindest zeitweilig mit einer staatlich verordneten Abschottung einhergingen. An diesem Punkt zeichnet sich eine Parallele zum Komponieren von Sofia Gubaidulina ab, die in ihrem Violinkonzert *Offertorium* (1980/86) gleichermaßen auf Johann Sebastian Bach und auf Anton Webern rekurriert (ausgehend von Weberns Bearbeitung des Ricercars aus dem *Musikalischen Opfer*). Gerade Gubaidulina hat damit ein denkbar nachdrückliches Bekenntnis zu einer Tradition formuliert, die durch die politischen Umstände

34 Vgl. György Kurtág, »Addio, Luigi Nono. Collage in vier Sätzen aus Gedichten von Giuseppe Ungaretti (1990)«, in: *MusikTexte* 35 (Juli 1990), S. 53–57.

35 Auch in Nonos *Prometeo* gibt es bekanntlich einen Rekurs u. a. auf Schumann.

in ihrem Land zeitweilig ignoriert wurde. In beiden Fällen sollte man jedoch – ähnlich wie bei den bekenntnishaften Rekursen auf Künstler im Schaffen Nonos – vorsichtig sein, das Biografische überzubetonen, um nicht Gefahr zu laufen, das Überzeitliche zu marginalisieren. Mit Schillers Idee einer »ästhetischen Freiheit« hat dieses Überzeitliche, das in seiner emphatischen Tönung auch weit mehr ist als die oft viel zu schlicht konstatierte Verwurzelung in der Tradition, gewiss viel zu tun.

III Schumann-Rezeption

Als György Kurtág im Jahre 2004, als längst in der Szene der Gegenwartsmusik anerkannter Komponist, Dozent der Darmstädter Ferienkurse war, überraschte er mit einer Haltung, die manche Kursteilnehmer damals als persönliche Marotte oder gar Verweigerungshaltung deuteten: Er verzichtete auf Lectures zu seiner Ästhetik oder zum Komponieren insgesamt, wie man sie an diesem Ort eigentlich gewohnt war. Stattdessen konzentrierte er sich auf die gründliche Arbeit mit den Ausführenden seiner Musik. Für ihn war diese Arbeit, gewiss mehr als für die meisten anderen namhaften Komponistenpersönlichkeiten seiner Generation, jahrzehntelang ein wesentlicher Teil seiner Identität als Künstler. Und mit großer Beharrlichkeit umfasste diese Arbeit immer wieder auch die Reflexion der Potenziale klassisch-romantischer oder auf diese reagierender Kunstmusik.[36] Dies reicht bis zu Situationen eines »objet trouvé«, die zumindest dann, wenn sie adäquat realisiert werden, etwas Überraschendes haben. »Feierlich: Hommage à Bruckner« heißt es an einer Stelle (T. 21/22) im ersten Teil des Orchesterwerkes *Stele* (1993/94, rev. 2006). Das verhilft dem Stück keineswegs zu einer stabilen Feierlichkeit, wohl aber zu einer überraschenden Pointierung, einer kurz aufblitzenden Vision, die in fast paradoxer Weise subtil und doch im Kontrast zu der bis dahin dominierenden, von mikrotonalen Schwankungen geprägten Fragilität steht.

Besonders eines seiner kammermusikalischen Stücke, die auf Robert Schumann fokussierte *Hommage à R. Sch.* (1975–90), steht dafür, dass die Auseinandersetzung mit unzähligen Werken früherer Zeiten auch vielfältige Spuren im eigenen Schaffen hinterlässt – und das reflektierende, mit ungewöhnlichen Pointierungen aufwartende Spiel mit Perspektiven früherer

36 »Ein Großteil der Proben der *Trussova* verging damit, daß Kurtág mich Schubert-Lieder singen oder vom Blatt lesen ließ«, äußerte die Sängerin Adrienne Csengery, in: István Balázs, »Porträt eines Komponisten aus der Sicht einer Sängerin. Gespräch mit Adrienne Scengery«, in: Spangemacher (Hrsg.), *György Kurtág* (Anm. 33), S. 53–64, hier S. 58. Und vgl. mit Blick auf die Relation zwischen Komponieren und eigener kammermusikalischer Tätigkeit auch Tom Rojo Poller, »The Interpretation is the Message. Komposition als angewandte Interpretation bei György Kurtág«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14 (2017), H. 1, S. 93–131. Vgl. hierzu aber überdies den wichtigen Hinweis von Rainer Nonnenmann, dass bei der Probenarbeit auch Werke Schönbergs (*Sechs kleine Klavierstücke* op. 19) sowie Strawinskys (*Le sacre du printemps*) als Referenzgrößen auftauchen – Rainer Nonnenmann, »›Es gibt nur die klingende Situation‹. György Kurtág beim Proben beobachtet«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (2011), H. 2, S. 28 f., hier S. 29.

Musik darin eine wichtige Facette sein kann. Der erste der insgesamt sechs Sätze dieses Werkes, das die an der Aura romantischer Kammermusik orientierte Besetzung Klarinette, Viola und Klavier verlangt (und unmittelbar von der Beschäftigung mit Schumanns gleich besetzten *Märchenerzählungen* inspiriert ist), trägt den Titel »Merkwürdige Pirouetten des Kapellmeisters Johannes Kreisler«. Auch dies ist auf Schumann bezogen, in diesem Fall auf dessen berühmte *Kreisleriana*, auf deren Horizont Kurtágs Stück in vielfältiger Weise anspielt. Außer Johannes Kreisler, dem poetischen Mittelpunkt der *Kreisleriana*, finden sich dabei auch andere konkrete Bezugspunkte: nämlich Florestan, Eusebius und Meister Raro, also jene drei schillernden imaginären Davidsbündler-Gestalten, in deren Namen Schumann seine Kunstanschauung formulierte und auch komponierte.[37] Die Davidsbündler sprechen, wie Schumann selbst betont hat, nicht selten mit humoristischem oder ironischem Zungenschlag. Und die Fähigkeit, solche sanft irritierenden Färbungen in sich aufzunehmen, ist auch den oft bruchstückhaften und von rätselhafter Einfachheit bestimmten Setzungen von Kurtágs Hommage-Stück eigen. Sie halten sich weithin abseits thematisch-motivischer Entwicklungen. Auf engstem Raum bringen sie sowohl fiebrig aufbrausende als auch eingedunkelt wirkende und fast resignativ fahle Tönungen. Doch keine dieser Grundhaltungen erhält Raum zur Stabilisierung oder üppigen Entfaltung, immer wieder gibt es Brechungen und Infragestellungen. Nachdem die ersten fünf Sätze von der für Kurtág charakteristischen miniaturhaften Knappheit und Verdichtung sind (sie dauern jeweils weniger als eine Minute), maßt sich einzig der letzte Satz eine Länge von sechs Minuten an. Es ist ein weitgehend ruhiges, verdämmerndes Adagio, an dessen Ende der Klarinettist für einen Moment eine große Trommel zu verwenden hat. Dieser absichtsvoll inhomogen wirkende, seltsam surreale Schluss erscheint wie eine Antwort auf die zuvor flüchtig-andeutungsweise gesetzten virtuosen und extrovertierten Momente, die ihrerseits wie Anspielungen auf Schumanns Reflexionen von Virtuosität wirken. Wenn nun die Figur des Meister Raro eingeführt wird und ein Bezug zu Machaut ins Spiel gerät, darf dies als Hinweis auf Schumanns berühmte Aufforderung gedeutet werden, die gerade Meister Raro in den Mund gelegt wird: »Gebt den Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von ihnen, dass sie Einfachheit und Schmucklosigkeit bis zur Affektion treiben«, heißt es bei Schumann just im Zusammenhang mit Guillaume de Machaut. Kurtágs Hommage reagiert darauf durch eine Passacaglia, die gleichermaßen auf Schumann wie auf Strategien der viel älteren Musik verweist. Wenn er sich auf die Spuren Schumanns und anderer Komponisten begibt, hat er kein monumentales

37 In den Überschriften einzelner Sätze tauchen die drei Gestalten wieder auf; zum Teil sind auch ihre Namen (wie der Schumanns im Titel) in Abbreviaturen gehalten, dies ist typisch für Kurtágs Art der bewussten Relativierung oder Verschleierung konkreter Bezüge. Die Satzbezeichnungen lauten »E[usebius]: der begrenzte Kreis …« – »… und wieder zuckt es schmerzlich F[lorestan] um die Lippen« – »Abschied: Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut«.

Denkmal im Sinn, sondern eine differenzierte Auslotung poetischer Ideen, deren Kern das intern Widersprüchliche ist. Wie schon im Abschnitt »Hommage à Schumann« der *Kafka-Fragmente* (Nr. 18 »Träumend hing die Blume«) ist die Attitüde der Zwiesprache mit einer ihm nahestehenden, von extrem körperlichen Gesten geprägten Klangsprache des 19. Jahrhunderts unverkennbar. Doch typisch für Kurtágs Schumann-Reflexe sind nicht die vereinzelten mehr oder minder deutlichen Anspielungen auf konkrete Stellen, sondern ist die expressive Intensität, mit der gerade an die Ästhetik Schumanns und ihre Eigenwilligkeiten angeknüpft wird. Namentlich Schumanns Idee einer mit Merkwürdigkeiten vollgesogenen poetischen Musik abseits der strengen klassischen Formprägungen wird dabei zum Referenzpunkt. Schumanns Musik ist für Kurtág darin ein Vorbild, dass sie zu Lösungen kommt, die die genannten Impulse Beethovens keineswegs anzweifeln oder gar suspendieren, aber mit dem bereichert, was bei Schumann (beflügelt von frühromantischen Ideen) »neue poetische Zeit« hieß. Auch Kurtág, der zwar gern auf dem Nicht-Systematischen und Intuitiven seines Komponierens beharrt, aber doch gleichzeitig höchst detailreich und genau arbeitet, entfaltet eine Musik voller poetischer Tönungen und Gesten, die – wie diejenige Schumanns – dazu angetan ist, tiefgründig existenzielle Momente anzudeuten, aber diese mit gegenläufig pointierten Akzenten zu verschränken. Selbst wenn es in seinem Schaffen eine Fülle von auskomponierten Verbindungen zu früheren Komponisten gibt, erscheint kaum ein Stück so dezidiert programmatisch wie diese Schumann-Hommage. Daraus spricht das Bewusstsein, dass die Relevanz von Schumanns Ästhetik – und gerade von Schumanns Gegenentwürfen zu streng diskursiven Gestaltungen sowie seine von Jean Paul inspirierte Verschränkung von Witz und Ernst – für das Komponieren der neueren und neusten Musik nicht unterschätzt werden sollte.[38]

Kernideen der romantischen Musik und namentlich ihre Leidenschaftlichkeit aufblitzen zu lassen, meint bei Kurtág dementsprechend: diese Seite nicht bloß zu beschwören oder gar überkochen zu lassen, sondern zugleich zu fragmentieren und auch Raum für Momente des Verlöschens zu lassen. Dieses Fragmentieren ist im Laufe von Jahrzehnten ein bevorzugter Modus seines Komponierens geworden, getragen, relativiert, aber zugleich intensiviert durch lapidare oder bloß hauchende Momente. Zu dieser Einsicht passt es, dass in die *Hommage à. R. Sch.* offenkundig auch Bezüge zur Musik Gustav Mahlers eingelassen sind.[39] Mahlers Neigung zum Ambivalenten, Gebrochenen und zugleich Existenziellen, die bei Schumann anklingt und

38 Mit ihrer Neigung, gegensätzliche Tönungen zu verklammern, ist dieses Stück mit den im selben Jahrzehnt entstandenen Schumann-Reflexen im Schaffen von Wolfgang Rihm zu vergleichen – namentlich an den Zyklus *Fremde Szenen* (1982–84) ist hier zu denken.

39 Vgl. Hartmut Lück, »Mit Robert Schumann zu Gustav Mahler. György Kurtágs ›Hommage à. R. Sch. op. 15/d‹«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (2011), H. 2, S. 36–39. Vgl. zu diesem Stück ferner auch: Friedemann Sallis, »The Genealogy of György Kurtág's ›Hommage à R. Sch. op. 15d‹«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XLIII, H. 3–4, Budapest 2002, S. 311–322.

auch für manche von Kurtágs Generationsgenossen wichtig wurde (so etwa für Henri Pousseur), scheint gerade hier nachzuklingen.

IV Reduktion und komponierte Interpretation

Bei alledem ist das Emphatische und (Über-)Pointierte, zu dem einige der intertextuellen Momente beitragen, bei Kurtág nicht denkbar ohne den Habitus der Konzentration und Verdichtung. Dieser schon herausgestellte Gegenpol zur expressiven Seite legt noch einzelne weitere Überlegungen nahe, um von hier aus wenigstens kurz auch auf das Musiktheaterwerk *Fin de partie* zu sprechen zu kommen.

In gewisser Weise schreibt sich Kurtágs Musik seit dem *1. Streichquartett* gerade in jene Tradition reduktionistischer Strategien ein, die vom Verzicht auf ausladende Dimensionen, üppige Klangentfaltungen oder strukturelle Komplexität getragen sind. Bestimmt von stilistisch durchaus unterschiedlichen Prägungen kann diese Tradition – vielleicht sollte man eher von einem Bündel von Traditionen sprechen – zu den wesentlichen Strömungen der Neuen Musik gerechnet werden. Gemeint sind damit musikalische Situationen oder Konzepte, in denen Momente von Enthaltsamkeit zum Tragen kommen. In vielen Fällen geht diese Haltung, die zuweilen mit spirituellen Tönungen verbunden ist, mit stark reduzierter Ereignisdichte einher. Oft aber – und gerade bei Kurtág – verbindet sie sich mit einer hierzu gegenläufigen Tendenz, nämlich mit großer Verdichtung, ausgefeilter Schattierung oder sogar dramatischer Aufladung von Klängen. Fragt man nach Motiven für die in stilistisch sehr unterschiedlichen Teilen der Gegenwartsmusik wichtige Grundtendenz der musikalischen Reduktion, gelangt man unschwer zu der Einsicht, dass sich der Habitus des Verzichts auf glanzvolle, monumentale, unterhaltsame oder souveräne Tönungen in vielen Fällen als bewusste Negation der im Konzertbetrieb so präsenten Neigung zu Eingängigkeit sowie zum Spektakulären deuten lässt. In diesem Kontext kann es besonders plausibel und herausfordernd erscheinen, sich auf Weniges und auf kaum Greifbares zu beschränken. Die Tendenz zur Reduktion meint in Kurtágs Komponieren, im Gegensatz zu manchen anderen Beispielen etwa aus der Feder von Arvo Pärt, Morton Feldman oder Alvin Lucier, dass Musikstücke gewissermaßen als Gegenpol zu aller Überschaubarkeit und Konzentration eine gewisse Mannigfaltigkeit klanglicher oder sogar gestischer Gestaltungen aufweisen können und dabei eine energetische, jeder Form von Simplizität widersprechende Klangauffassung verraten. Gleichsam unter der Oberfläche einer bewusst limitierten erzählerischen Dimension kann sich ein enorm intensives, brodelndes, oft überdies durchaus komplexes Spiel emotionaler Schattierungen entfalten.[40]

40 In vielen kompositorischen Ansätzen der Reduktion oder des freiwilligen Verzichts sind dementsprechend sowohl Momente der bewussten Abweichung von Musik früherer Zeiten als auch produktive Anknüpfungen an sie zu entdecken. Gerade für Letzteres ist Kurtágs Komponieren ein plastisches

Im Falle Kurtágs hat die reduktionistische Tendenz des Komponierens außer mit spezifischen musikalischen Erfahrungen wie besonders der Entdeckung Weberns sowie mit dem Impuls der Psychologin Marianne Stein gewiss auch mit der Begegnung mit Literatur zu tun. Namentlich die intensive Auseinandersetzung mit Samuel Beckett ist hierfür ein wichtiges Beispiel. Dabei begegnete Kurtag Becketts Werken gerade in der Zeit seines ersten, für sein Komponieren so enorm folgenreichen Aufenthalts in Paris – wo er die Uraufführungsproduktion von *Fin de partie* erlebte.

Mehr als 60 Jahre später, im November 2018, wurde in Mailand eine erste Version der gerade auf diesen Text bezogenen einzigen Oper Kurtágs uraufgeführt. Und es liegt nahe, dieses zwischen 2010 und 2017 komponierte Werk im Horizont des sechs Jahrzehnte zuvor erfolgten Neuanfangs zu betrachten. Gewiss ist Kurtágs Komponieren mittlerweile erheblich ausgefeilter, verfeinerter, kompakter und zugleich souveräner als sein damaliges Op. 1.[41] Aber einige wesentliche Merkmale, vor allem die Tendenz zur Verdichtung und die daraus resultierende besondere Intensität, sind doch geblieben. Und zum Charakter des emphatischen *chef-d'œuvre*, den Kurtág der Beckett-Oper selbst zuerkannte, trägt der damalige Impuls gewiss wesentlich bei.

Denkt man beim Hören von Kurtágs Stück an den reduktionistischen Ansatz, mit dem der im selben Jahr wie er geborene Morton Feldman einst in seinem viel beachteten Musiktheaterstück *Neither* (1977) auf Beckett reagierte,[42] mag man überrascht, womöglich enttäuscht sein. Denn in ähnlicher Weise, wie Kurtág auf Webern reagierte, nämlich mit einer Akzentuierung von Klängen und Gesten, die über Webern hinausgehen und eher an Bartók oder Mahler erinnern, wird von ihm auch Beckett in ein Klanggewand gebracht, das eher auf Vielfalt als auf Kohärenz oder gar Einheitlichkeit zielt. Debussy- oder Mussorgsky-Anklänge, aber sogar auch konkrete Anspielungen auf Walzer, Marsch, Tango oder Organa gehören an vielen Stellen ebenso zum Arsenal dieser Oper wie klassisches Singen. Die für Kurtág schon seit Jahrzehnten charakteristischen aphoristischen Setzungen prägen jedoch auch in diesem in 14 Szenen aufgefächerten Werk das klangliche Gesamtbild. Ausdruckswerte im Bereich des Abgründigen, Dunklen und Rätselhaften werden dabei favorisiert. Wie schon in den großen Vokalzyklen des Komponisten wird hier ein obsessiv anmutendes Wechselspiel zwischen der Stauung von Spannung und deren Entladung entfaltet. Ähnlich wie in den *Kafka-Fragmenten* erwächst daraus eine ganz spezifische, zum Teil uneigentlich wirkende Dramatik, die das plötzlich aufblitzende Pointieren

---

Beispiel – es ist darin seinerseits längst vorbildlich für manche Ansätze im Schaffen einiger Komponistinnen und Komponisten der nachfolgenden Generationen.

41 Kurtág selbst hat im Jahre 2008 sogar gemeint, er »werde zusehends konservativer«, vgl. Varga (Hrsg.), *György Kurtág* (Anm. 3), S. 111. Ob dies zutrifft oder eine der für ihn nicht untypischen selbstironischen Behauptungen ist, kann diskutiert werden.

42 Dieser Vergleich mag deswegen naheliegen, da *Neither* nicht zuletzt durch den engen Kontakt zwischen Feldman und Beckett zum Referenzwerk wurde.

genauso kennt wie das ebenso plötzliche Herunterblenden oder gar Suspendieren von Expressivität. Das Spiel mit Schattenhaftem sowie mit Erinnerungsspuren ist erneut Kurtágs Lieblingsspiel. Dessen obsessive Seite mag es nahelegen, an Schillers einschlägige Definition des Spiel-Begriffs zu denken, zeigt aber zudem eine durchaus substanzielle Geistesverwandtschaft mit Beckett. Diese Oper ist in diesem Sinne vor allem eines: eine Beckett-Hommage – im kompletten Werktitel *Samuel Beckett: Fin de partie, scènes et monologues, opéra en un acte* klingt das unüberhörbar an.

Doch ästhetische Konvergenz oder gar Homogenität resultiert, das sei nochmals herausgestellt, aus Kurtágs Beckett-Rezeption genauso wenig wie aus seiner Webern-Rezeption. Denn das Lapidare, Karge und Humorvolle in Becketts originalem Theaterstück kehrt die obsessive Seite gewiss ganz anders hervor, ist von einer anderen Art der Zurückhaltung, einem anderen Grundhabitus erfüllt als Kurtágs üppigere und komplexere Adaption, deren Differenz zu Feldmans Beckett-Oper tatsächlich sehr groß ist. Man mag bei Kurtágs *Fin de partie* insofern an jene Form der »komponierten Interpretation« denken, wie sie etwa Hans Zender (mit dem Kurtág viele Jahre fast freundschaftlich verbunden war) durch seine kompositorischen Reflexionen von Schuberts *Winterreise* und von Beethovens *Diabelli-Variationen* ausgeprägt hat. Beide Reflexionen sind geleitet von der Überzeugung, einem Original, das als Inkunabel der abendländischen Kultur verstanden werden kann, nicht dadurch gerecht zu werden, dass man sich dessen Ästhetik anschmiegt, sondern dass man ihm Kontraste und Brechungen entgegensetzt, womöglich auch Sprachmittel späterer Zeiten.[43] Die beim Umgang mit Weltliteratur gewiss unvermeidliche Frage, was durch die klangliche Seite hinzugefügt oder »gewonnen« wird, kann man im Falle von Kurtágs Oper mittels der Idee einer komponierten Interpretation vielleicht am besten beantworten. Dafür spricht im Falle dieses Werkes, dessen Gestaltung durch dieses Konzept des zehn Jahre jüngeren Kollegen womöglich sogar ermutigt wurde,[44] außer den Resonanzen anderer Musik besonders auch die Integration des 1976 entstandenen Beckett-Gedichts *Roundelay*. Dieses ist in englischer Sprache gehalten und wirkt hier umso mehr wie ein »objet trouvé«, wie ein absichtlicher Fremdkörper. Doch Abweichungen vom Habitus des Originals sind auch auf anderen Ebenen erfahrbar. Das relativiert die bei der Uraufführung stark wahrgenommene traditionelle Seite, zu der es gehört,

---

43 Zender geht es explizit um die »›Brechung‹ des bisher einfachen Bildes«, im Rekurs auf den französischen Poststrukturalismus zudem auch darum, dass man »das Bild eines geliebten Meisters plötzlich doppelt und dreifach, sozusagen von verschiedenen Seiten, aus verschiedenen Perspektiven« sieht, und mithin um einen »Ansatz für einen völlig unorthodoxen Umgang mit alten Texten.« (Hans Zender, »Notizen zu meiner komponierten Interpretation von Schuberts ›Winterreise‹ (1993)«, in: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden ^{2}2017, S. 221–223, hier S. 221).

44 Hans Zender berichtete im Gespräch mit dem Verf. im März 2018 in Meersburg, dass Kurtág unmittelbar nach einer Budapester Aufführung der komponierten Interpretation der *Winterreise* im Oktober 2015, also während seiner Arbeit an der Oper, ihn begeistert angerufen habe.