

„Noch tiefer muss ich mich beugen“

„A kis csáva“ opus 15b (1978): Bildmusik von György Kurtág

von Michael Kunkel

Über Kurtágs Gesten zu sprechen, ist leicht, und es ist schwierig.¹ Leicht ist es, weil im Fall Kurtág das Gestische sich aufzudrängen scheint: Wir kennen die stark gestikulierende, nach Worten ringende Person Kurtág, zum Beispiel bei Schaulproben. Wir erleben Kurtág am Klavier, auch vierhändig mit seiner Frau Márta; der Augenblick, in dem sich die Arme der beiden überkreuzen und Kurtág seiner Frau kurz zärtlich über die Hand streichelt: Ist das zur Hervorbringung der Musik unbedingt nötig? Die Performance-Forschung kennt den Ausdruck der „persuasiven Geste“ (das ist eine Art gestischer Überschuss, der ein Publikum von einer musikalischen Darbietung überzeugen soll).² „Die Geste ist die Grundeinheit in Kurtágs musikalischem Denken“,³ schreibt István Balázs in seinem 1986 erschienenen wegweisenden Aufsatz über die „József Attila-Töredékek“ (Attila József-Fragmente) opus 20. Balázs dient als Analysewerkzeug ein „System der Gebärden“.⁴ Spätestens damit hatte sich in der Kurtág-Forschung der Begriff der Geste durchgesetzt und etabliert. Das ist möglich, weil in Kurtágs Musik ziemlich oft kurze, prägnante Klanggestalten vorkommen, für die die Metapher der Geste oder Gebärde angemessen erscheint. Und hier beginnen die Schwierigkeiten: Denn der Begriff Geste hat im Fall Kurtág nicht selten eine affirmative Tendenz. Mit ihm verbindet sich das Merkmal der Kürze, und Brevitas ist schon in der antiken Rhetorik eine Tugend. Bei Balázs sind Gesten, Gebärden nicht nur Analysewerkzeug, sie werden auch in Zusammenhang gebracht mit einer Verbesserung des Kommunikationsverhaltens im Allgemeinen, dem Anliegen eines „universellen Dialogs“, ja, mit einer „zweiten Geburt des Menschen“.⁵ Kurtágs Gesten sind gut. Wo die Sprache versagt, helfen sie uns, schaffen Klarheit, Wahrheit. Sie sind das Vehikel der wahren musikalischen Aussage, und

damit ist die Geste nicht nur eine musikalische Kategorie, sondern sie wird auch zu einer moralischen. Ein anderer moralischer Imperativ, jener eines kritisch erkenntnisleitenden Vorgehens, gerät da in den Hintergrund.

Runde Geburtstage sind Kristallisationsmomente der Rezeption. Zum Neunzigsten von Kurtág war Folgendes in der Süddeutschen Zeitung zu lesen: „Nebenher reifte er ab 1959 und im Verborgenen zum weltweisen Großkomponisten kleiner Formen.“⁶ Ein Kommentar erübrigt sich fast. Ich möchte nur kurz darauf hinweisen, dass Kurtág im Budapest der Sechzigerjahre keineswegs „im Verborgenen reifte“, sondern schon damals als eine Art Musik-Guru gefeiert wurde – empfohlen sei in diesem Zusammenhang die Lektüre des Buchs „Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War“ von Rachel Beckles Willson, die Rolle und Funktion der Figur Kurtág im Kulturleben des sozialistischen Ungarn noch lange vor dem legendären Durchbruch in Westeuropa in akribischer Quellenrecherche herausarbeitet.⁷ So wurde Kurtág schon damals in Ungarn gelobt als Verfechter der „strengsten Ehrlichkeit“, den eine „verantwortungsvolle“ Einstellung zum musikalischen Material auszeichne wie auch „die erbarmungslose Suche nach Wahrheit“.⁸ Unsere Kurtág-Apologien mögen heute anders motiviert sein, manche Reflexe scheinen aber ähnlich (siehe Süddeutsche Zeitung). Leisten Konzepte wie jenes der „Geste“ solchen Tendenzen Vorschub?

Das wäre womöglich eine andere Untersuchung. Wir sehen vorerst, dass es eventuell angebracht sein kann, die Kategorie „Geste“ im Fall Kurtág mit einer gewissen Vorsicht zu verwenden. Als Erkenntniswerkzeug ist sie schon etwas abgenutzt und transportiert Wertigkeiten, die vom zu untersuchenden Gegenstand vorschnell Besitz ergreifen können. Hinzu kommt eine Feststellung, die der Musikforscher Friedrich Platz neulich auf einer wissenschaftlichen Tagung zum Thema musikalischer Gesten getroffen hat: „Die Geste ist kein originärer musikwissenschaftlicher Theoriebegriff.“⁹ Zumindest im Rahmen der fraglichen Tagung ist es nicht gelungen, diesen Satz vollständig zu widerlegen. Meine Ausführungen

1 Dieser Text ist die Verschriftlichung eines Vortrags, den der Autor am 30. April 2016 im Rahmen des Internationalen Symposiums „Kurtágs Gesten“ der Hochschule für Musik Basel gehalten hat.

2 Vergleiche etwa Marco Lehmann und Reinhard Kopiez, „Der Einfluss der Bühnenshow auf die Bewertung der Performanz von Rockgitarristen“, in: Rolf F. Nohr und Herbert Schwaab (Herausgeber), *Metal Matters: Heavy Metal als Kultur und Welt*, Münster: LIT Verlag, 2011, 95–206; Friedrich Platz und Reinhard Kopiez, „When the eye listens: A meta-analysis of how audio-visual presentation enhances the appreciation of music performance“, in: *Music Perception* 30, 1/2012, 71–83.

3 István Balázs, „György Kurtág, ‚Attila József-Fragmente‘“, in: *Melos* 48, 1/1986, 36.

4 Ebenda, 35 und folgende Seiten.

5 Ebenda, 57.

6 Reinhard J. Brembeck, in: *Süddeutsche Zeitung*, 19. Februar 2016.

7 Rachel Beckles Willson, „Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War“, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

8 Vergleiche ebenda, 124.

9 „Gesten der zeitgenössischen Musik. Komposition und Musikwissenschaft im Dialog“, Basel, Musikwissenschaftliches Seminar, 15. März 2016.

zum Werk „A kis csáva“ opus 15b werden zu trivial sein, als dass sie eines originären musikwissenschaftlichen Theoriebegriffs bedürfen. Ich werde nun trotzdem versuchen, ein paar Grundzüge der Musik Kurtágs anhand eines weniger bekannten Beispiels zu verstehen, ohne dem Ideal der musikalischen Geste dabei auf übertriebene Weise zu huldigen.

Das Trio „A kis csáva“ opus 15b eignet sich nicht besonders gut zur übersteigerten Idealisierung. Es ist ein kleines Gelegenheitswerk für die nicht sehr geschmeidige Besetzung von Pikkoloflöte, Posaune und Gitarre. Die Gelegenheit war vermutlich gegeben durch eine Kunstausstellung im Budapest des Jahres 1979 beziehungsweise durch deren feierliche Eröffnung.¹⁰ Als Komponist und mehr noch als Kammermusiklehrer an der Franz-Liszt-Musikakademie war Kurtág damals bereits bekannt und hochgeachtet. Beckles Willson beschreibt ihn als „elevated member of society, dignifying events by his presence“,¹¹ ja sogar als „quasi-spiritual leader“.¹² Nach dem Tod von Bartók (1945) und Kodály (1967) gab es einen gewissen Bedarf an lebendigen nationalen Musikidolen. Kurtág war dafür ein interessanter Kandidat. Der Vokalzyklus „Bornemisza Péter mondásai“ (Sprüche des Péter Bornemisza) opus 7 (1963–1968) ließ sogar linientreue Lesarten zu: Nicht nur setze er, so war in Kritiken zu lesen, die große Traditionslinie Schütz-Bartók nahtlos fort, sondern stehe mit seinem Programm eines „per aspera ad astra“, eines „rough ride into light“¹³ in Einklang mit dem Streben nach positiver Transformation des Menschen im Sozialismus. Bei der Uraufführung 1968 wurden die „Bornemisza Péter mondásai“ als nationales Bekenntniswerk gefeiert. Anlässlich der Aufführung von Opus 7 bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1968 suchte man in Ungarn das Werk als Exportschlager darzustellen, obwohl das Konzert selbst eigentlich eher ein Flop war. Natürlich gibt es kaum ästhetische Übereinstimmungen der Musik Kurtágs mit den Vorgaben des Sozialistischen Realismus, es handelt sich, man könnte sagen, um „avancierte“, „kompromisslose“ (und so weiter) Neue Musik.

Im Regime hatte man erkannt, dass aus der Neue-Musik-Szene trotzdem kaum politischer Widerstand droht. Im Gegenteil: Selbst in radikalsten Klangexperimenten konnten, falls nötig, ideologische Übereinstimmungen identifiziert beziehungsweise konstruiert werden. Ein interessanter Fall ist Kurtágs berühmtes Streichquartett opus 1 (1959), das bei der Uraufführung 1961 noch als

„unsozialistisch“ und Sinnbild der „Webernschen Sackgasse“ gebrandmarkt wurde. Genau deswegen war es natürlich ein überaus wichtiges Ereignis, denn „Webernsche Klänge“ konnte man in Ungarn zu diesem Zeitpunkt fast nur durch Kurtág erfahren. In seinem Quartett war Kurtág Überbringer einer verbotenen Botschaft, und darauf gründet seine Bedeutung im damaligen Musikleben. Die offizielle Verfemung des Werks war allerdings nicht besonders nachhaltig. Bei der Wiederaufführung 1963 schwenkten die linientreuen Stimmen plötzlich um: „he was now evoking not only suffering, but also joy, and demonstrating a desire to reach out to people“,¹⁴ fasst Beckles Willson die Reaktionen jener zusammen, die das Werk kurz vorher noch geschmäht hatten. Solche Rehabilitation wurde begünstigt durch die Möglichkeit einer „freudvollen“ programmatischen Lesart etwa des ersten Satzes von Opus 1 mit seinem aggressiv-dissonanten Beginn und der expressiv-dramatischen Verlaufsform, die sich in natürlichen Flageolett-Glissandi in lichter Höhe verliert. Die vereinnahmende Verklärung und Simplifizierung ist möglich, weil die Radikalität der Neue-Musik-Akteure nicht politisch geleitet war, und so konzentrierte man sich auf die Unterdrückung und Repression der künstlerischen Aktivisten vor allem der experimentellen Theaterszene, deren Engagiertheit nicht anders als staatszersetzend aufgefasst werden konnte (dieser Theaterszene stand Kurtág übrigens durchaus nahe).¹⁵

Mir ist wichtig, auf diese Zusammenhänge kurz hingewiesen zu haben. Sie bieten nicht nur eine bedeutsame Voraussetzung zur Diskussion von Kurtágs Musik der Siebzigerjahre, sondern machen teilweise auch ein Umdenken nötig. Nach Beckles Willsons überzeugender Darstellung sind gängige Narrative wie jenes der „inneren Emigration“ oder gar der „Subversion“ nicht besonders glaubwürdig. Es geht nicht darum, Kurtág als Mitläufer oder linientreu zu „entlarven“ oder seine moralische oder ethische Integrität in Frage zu stellen. Nur ist die Situation komplexer als die Fokussierung auf bestimmte moralisch oder ethisch zuverlässig scheinende Leitfiguren hoffen lässt.

„A kis csáva“ bedeutet so viel wie „Die kleine Klemme“. In welcher „Klemme“ befinden wir uns hier? Zunächst in jener, dass wir über die äußeren Umstände des Werks, die bei einer Gelegenheitskomposition entscheidend sein können, leider kaum etwas wissen. Das Adjektiv „klein“ weist vielleicht hin auf den nicht so hohen Stellenwert dieses Werks im Kurtág-Kanon, aber gerade die Nebensachen sind bei Kurtág ja oft von größter Bedeutung. Aufschlussreich ist ein verworfener Untertitel für Opus 15b:

10 Nach einer Aussage von György Kurtág gegenüber dem Autor, Basel, Januar 1999; der Komponist sah sich nicht imstande, sich näher zu Opus 15b zu äußern.

11 Rachel Beckles Willson, „Ligeti, Kurtág“, siehe Fußnote 7, 137. Alle weiteren Aussagen zur Situation im ungarischen Sozialismus stützen sich auf diese Quelle.

12 Ebenda, 162.

13 Ebenda, 125.

14 Ebenda, 123.

15 In der Schusslinie befand sich vor allem das „Kassák Ház Stúdió“ (Kassák Haus Studio), das nach seinem Verbot 1972 als „Lakásszínház“ (Wohnungstheater) seine Aktivitäten in Privatwohnungen („Lakás“) weiterführte. Vergleiche ebenda, 134 und 135.

„Egy komís kiállításhoz“, also „zu einer komischen Ausstellung“. ¹⁶ Als mutmaßliche Vernissagen-Musik macht sich das vierteilige Werk die Erlebnisform einer Kunstausstellung zu eigen: Kurtág komponiert einen kleinen Ausstellungsrundgang mit Stücken, die wie kleine Klangporträts wirken. Unmissverständlich wird dies durch die eröffnende „Fanfár Musszorgszkij modorában“ (Fanfare in Mussorgskis Manier), die natürlich auf die berühmte „Promenade“ aus Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ (1874) rekurriert. Als Mittel der Anverwandlung dient Kurtág hier die Karikatur: Er transformiert Mussorgskis Choral in eine clowneske Fanfare; Ergebnis ist eine Art verbeulte „Promenade“, die immer kurzatmiger wird. ¹⁷

und mich mit einigen kommentierenden Hinweisen begnügen.

Zum letzten Punkt hat Tobias Bleek in seiner Arbeit „Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip“ am Beispiel des „Officium breve“ opus 28 ein leistungsfähiges methodisches Modell entwickelt, hinter dem meine Ausführungen leider zurückbleiben. ¹⁸ Trotzdem möchte ich mit dem Intertextuellen anfangen: Nach Mussorgski kommen Strawinsky und Ligeti in den Blick, zwei für Kurtág aus verschiedenen Gründen wichtige Musikfiguren. Vorbild für den „Himnusz Strawinsky modorában“ (Hymnus in Strawinskys Manier) ist wohl der vorklassizistische Strawinsky der Drei Stücke für Streichquartett (1913) oder der „Histoire du soldat“ (1918), die Ernst Bloch einmal eine „gute Musik aus Abfall, Traum und Lumpen“ ¹⁹ genannt hat. Der „Himnusz“ ist wesentlich aus der kleinen diatonischen Figur aus Takt 1 (Gitarre, Oberstimme) gewonnen. Diese Figur ist Gegenstand einer typisch Strawinskyschen Projektions-, Iterations- und Variantenbildungstechnik. Es entstehen einzelne Musikschnipsel, die aneinandergereiht werden. Ganz „in Strawinskys Manier“ ist dieser Satz dann auch die Summe seiner Teile und kein organisch sich entwickelndes Ganzes. Eine gewisse karikaturhafte Verzerrung mag das Ozymoron der Aufführungsvorschrift „Grave, con moto“ bringen, wodurch die typische Strawinsky-Motorik nicht recht in Gang kommen will.

I.

FANFÁR MUSSZORGSKIJ MODORÁBAN
FANFARE IN MUSSORGSKIS MANIER — FANFARE IN THE MANNER OF MOUSSORGSKY

KURTÁG György
Op. 15. b

II.

HIMNUSZ STRAVINSKY MODORÁBAN
HYMNE IN STRAVINSKYS MANIER — HYMN IN THE MANNER OF STRAVINSKY

Copyright 1981 Editio Musica Budapest

Diese Eröffnung exponiert nicht nur das „Programm“ der „Kleinen Klemme“, sondern auch andere Charakteristika: a) den Bezug zum Russischen, der in den folgenden größeren Arbeiten von Kurtág zur Entfaltung kommt (so in den großen Vokalzyklen der Opera 16, 17, 18, 19 und darüber hinaus); b) das Stilmittel des Grotesken, der grotesken Verzerrung; c) ein intertextuelles Vorgehen: Kurtág realisiert seine Musik in Betrachtung fremder oder anderer Texte, wobei als Betrachtungsmodus jener der grotesken Verzerrung eben eine wichtige Rolle spielt. Für eine Untersuchung und Kontextualisierung des Werks sind diese drei Aspekte hilfreich. Ich werde aber von einer systematischen Durchführung dieser Kategorien absehen

¹⁶ Manuskript in der Sammlung György Kurtág, Paul Sacher Stiftung, Basel.
¹⁷ Für ausführliche analytische Kommentare zu allen Sätzen von Opus 15b siehe: Michael Kunkel, „A kis csáva“ (1978), Saarbrücken: Pfau (= fragmen 25), 1998.
¹⁸ Tobias Bleek, Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett „Officium breve“ opus 28, Saarbrücken, Pfau, 2010.
¹⁹ Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965, 396.

Den Fluchtpunkt des Scherzos gibt eine Kurtág-Skizze mit der Überschrift „Ligeti“ preis:



Sammlung György Kurtág, Paul Sacher Stiftung, Basel

Analog etwa zu Ligetis „Aventures“ (1962) und „Nouvelles Aventures“ (1962–1965) erleben wir eine Musik, die immer wieder unterbrochen wird – Ligeti illustriert diesen Habitus mit dieser Formulierung: „wie ein Mensch, der zwischen den verschiedenartigsten Gefühlen hin- und hergerissen wird“.²⁰ Ein wichtiges Spielelement ist das plötzliche Erstarren der Musiker: „plötzlich aufhören, wie abgerissen (akzentlos!)“, so lautet eine Aufführungsanweisung, die bei Ligeti sehr oft vorkommt. Zudem zentral in Kurtágs Scherzo ist ein uhrwerkartig-steifer Charakter, der Verwandtschaft besitzt zu Ligetis „horloges démoniaques“ („Nouvelles Aventures“ II, Takt 31–32). Kurtágs „teuflisches Uhrwerk“ kontrastiert mit anderen unmechanischen, eher exaltierten Spielformen – wobei die meisten dieser Klangaktionen sehr zurückhaltend, fast diskret ausgeführt werden sollen. Durch die Freundschaft zwi-

III.
SCHERZO

²⁰ György Ligeti, zitiert nach: Ove Nordwall, György Ligeti. Eine Monographie, Mainz: Schott, 1971, 76.

schen Kurtág und Ligeti kommt in diesem Klangporträt eine persönliche Note ins Spiel, wobei die „Kleine Klemme“ um ein weiteres Musikidol erweitert wird.

In beiden Fällen parodiert Kurtág vorgefundene Kompositionsverfahren, wobei Strawinskys wie auch Ligetis mutmaßliche Prätexte bereits karikaturhafte Züge besitzen – bei Strawinsky etwa in Hinblick auf eine kunstvolle Trivialisierung der hohen Gattung Streichquartett, bei Ligeti in Überspitzung von Verhaltensweisen, die wir vom Musiktheater her kennen. Eigentlich haben wir es mit Karikaturen von karikaturhafter Musik zu tun, mit potenzierten Parodien.

Wir erleben Kurtág hier als einen Komponisten, der über eine weite und genaue Kenntnis von Repertoires verfügt, über ein immenses musikalisches Wissen. Er macht neue Musik in zielführender Manipulation von schon existierender Musik, die er sehr genau kennt. Interessant ist, dass Selbstbekundungen Kurtágs eher in eine andere Richtung zu weisen scheinen. Ich gebe dafür einige Beispiele. Kurtág sagt:

Mit meiner Klugheit erreiche ich nie etwas.²¹

Es gibt kein System. Nicht nur, dass meine Kompositionen kein System haben, ich muss es jedesmal von neuem erfinden.²²

Ich weiß nicht, dass ich es weiß, ich mache es.²³

Der Gedanke, dass man nicht alles genau wissen muss, ist mir ungeheuer wichtig, sogar entscheidend.²⁴

Es ist gefährlich, wenn jemand allzu gut weiß, was er will.²⁵

Das Moment des Verdienens ist immer präsent. [...] ich muss dir sagen, dass man sich jeden Ton verdienen muss!²⁶

Obwohl Kurtág nicht viele Interviews gibt, ließe sich diese Zitatsammlung noch stark erweitern. Zentrale Topoi sind: Beim Komponieren fehlt ein methodischer oder systematischer Rückhalt; dieser Mangel erzeugt eine Art Innovationsdruck (man muss alles immer „neu erfinden“); zum Komponieren gehören auch Zwang und Erleiden (man muss sich „jeden Ton verdienen“). Diese Äußerungen sind nicht nur Kurtág-spezifisch, sondern entsprechen einer bestimmten Auffassung vom Komponieren als einem, sagen wir: existentiellen Akt. Besonders charakteristisch für Kurtág ist dabei das „Nicht-Wissen“ – er bezeichnet zu viel Wissen sogar als eine Gefahr! Bevorzugt scheinen intuitive Verfahren zum Auffinden von Klanggestalten, oder, vielleicht eher: zur Heraufbeschwörung vormals unbekannter Musikereignisse. Genau in diesem Sinne enden die „József Attila-Töredékek“, die letzten Verse von József lauten: „Noch tiefer muss ich mich beugen, um nichts wissend zu singen.“

²¹ György Kurtág, zitiert nach: Derselbe, Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti-Hommagen, Hofheim: Wolke, 2010, 129.

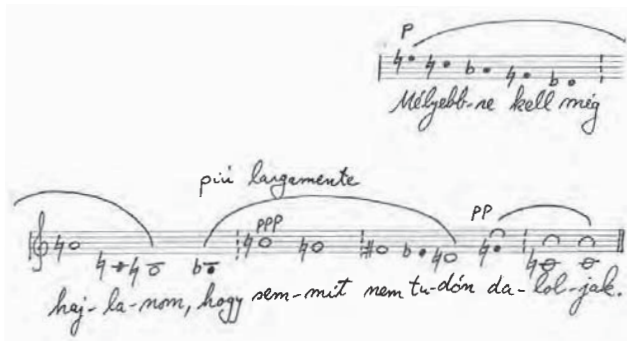
²² Ebenda, 85.

²³ Ebenda, 122.

²⁴ Ebenda, 79.

²⁵ Ebenda, 67.

²⁶ Ebenda, 65.



Copyright 1982 Editio Musica Budapest

Das „nichts-wissende Singen“ ist eine Idee, die bei Kurtág in verschiedenen Varianten immer wieder auftaucht. Es ist natürlich nicht ganz leicht, die numinose Größe des Nicht-Wissens musikologisch in den Griff zu kriegen. Es steht in einem interessanten Spannungsverhältnis zum durchaus wissenden, historischen Material souverän manipulierenden Kurtág, den wir in den ersten drei Sätzen von Opus 15b kennenlernen konnten. Wie kann es eine Technik des „Tiefer-Beugens“, des „nichts-wissenden Singens“ geben? Das ist eine Frage, die uns abschließend in Auseinandersetzung mit dem vierten Satz „Nachtstück“ beschäftigen kann.

Beginnen wir mit dem „Tiefer-Beugen“: Der Satz steht unter dem Neigungswinkel des im Titel aufgerufenen romantischen Nacht-Topos, schwingt sich, ähnlich wie Bartóks berühmter Klaviersatz „Az éjszaka zenéje“ (Die Musik der Nacht) aus dem Zyklus „Szabadban“ (Im Freien, 1926) bogenförmig auf, um wieder zu versinken; nach unten tendierende Figuren sind für viele Klanggestalten bestimmend, in der Posaune gibt es einen *passus duriusculus*. Die Trillerfigur der tiefen (!) Pikkoloflöte ist dem Vorbild des „Sirató“ verpflichtet, also dem katabasischen Genus des ungarischen Klagegesangs (laut Skizzen ist „Sirató“ eine verworfene Titelvariante für diesen Satz); der Affekt des Klagens besitzt auch eine intertextuelle Dimension, wenn man die Ähnlichkeit der Gitarrenarpeggi zum Part der Sologitarre von „Grabstein für Stephan“ bemerkt, einem anderen Stück aus Opus 15, nämlich Opus 15c. Zu all dem kommt noch der russische Untertitel: „w podpole s Fjedorom Michailowitschem“ (im Keller mit Fjodor Michailowitsch). Gemeint damit ist natürlich Dostojewski. Es gibt von János Pilinszky ein Gedicht mit dem Titel „In memoriam F. M. Dosztojevskij“, das auf ziemlich drastische Art mit dem „Tiefer-Beugen“ zu tun hat:

- Beugen Sie sich herab. (Er beugt sich zu Boden.)
- Stehen Sie auf. (Er erhebt sich.)
- Ziehen Sie Ihr Hemd aus, Ihre Unterhose. (Er zieht beides aus.)
- Schauen Sie mich an. (Er dreht sich um. Schaut ihn an.)
- Ziehen Sie sich an. (Er zieht sich an.)²⁷

27 Gedicht zitiert nach der bei der Universal Edition verlegten Partitur von Kurtágs „Vier Liedern auf Gedichte von János Pilinszky“; Übersetzung aus dem Ungarischen von Michael Kunkel.

Das Gedicht evoziert mit sparsamen Mitteln, im einfachen grammatikalischen Wechselspiel von Adhortativ (im Deutschen: Imperativ) und Indikativ, eine Situation der Erniedrigung, Folterung. Es erinnert an das Schicksal des jungen Dostojewski, der aufgrund seiner Nähe zum frühsozialistischen revolutionären Petraschewski-Zirkel 1849 zum Tode verurteilt, im letzten Moment begnadigt wurde und für zehn Jahre in ein Arbeitslager kam. Entscheidend ist die Wendung am Schluss: Der Mensch im Dostojewski-Gedicht kleidet sich wieder an. Kurtág lässt im zweiten seiner „Vier Lieder auf Gedichte von János Pilinszky“ opus 11 (1973–1975) an dieser Stelle leere Saiten und natürliches Flageolett klingen.

Copyright 1975 Universal Edition Wien

Die entsetzliche Spannung ist seltsam aufgehoben. Rachel Beckles Willson kommentiert dazu: „physical suffering evolves into a means to superior understanding,²⁸ Das erinnert ein wenig an die Kurtágsche Schaffensmaxime des „Verdienens“, was ja auch eine physische Komponente mit einschließen kann. Beckles Willson geht noch etwas weiter und stellt fest: „Degrading reduction, perversly, becomes a moment of transcendence in musical expression“,²⁹ konstatiert zudem einen „struggle to speak the truth through physical torment and anguish“. ³⁰ Demnach

28 Rachel Beckles Willson, Ligeti, siehe Fußnote 7, 146.

29 Ebenda, 147.

30 Ebenda, 148.

erhält das „Tiefer-Beugen“, die erniedrigende Reduktion eine positive künstlerische Wertigkeit. (Beim tief katholischen Pilinszky ist dies auch religiös motiviert: Das Konzept des erlösenden Martyriums spielt in dessen Dichtung eine wichtige Rolle.)

Im „Nachtstück“ hat die Geste des „Tiefer-Beugen“ noch eine zeitliche Dimension. Wie der Blick auf eine Skizze enthüllt, geht Kurtág tief in seine eigene Vergangenheit zurück. Als Titel war zuerst vorgesehen: Klopff-Klopf | Als käme ob jemand käme | (Ady) (György Kurtág jun. | „der junge [Gy. K.]“?!)



Sammlung György Kurtág, Paul Sacher Stiftung, Basel

Dieses Notat bezieht sich auf ein Gedicht von Endre Ady (1877–1919), das dem ersten Satz der „Suite“ zu Grunde liegt, die „der junge Kurtág“ 1943, also siebzehnjährig, noch in Temesvár komponiert hatte. Adys Gedicht mit dem Titel „Nem jön senki“ (Es kommt niemand) lautet in deutscher Übersetzung:

Klopf-klopf, als ob eine Dame käme,
Auf dunkler Treppe, zitternd, verstohlen;
Mein Herz bleibt stehen, ich erwarte Grossartiges
In der herbstlichen Abenddämmerung, zuversichtlich.

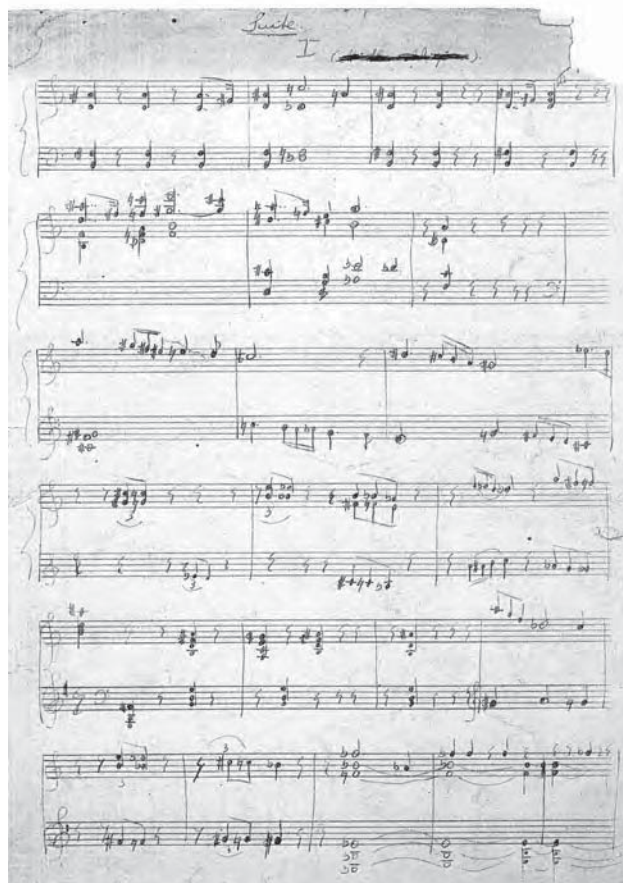
Klopf-klopf, mein Herz schlägt wieder,
Ich lausche wieder: auf tiefes, grosses Glück,
leises Tempo, heimlichen Rhythmus
Als ob jemand käme, käme.

Klopf-klopf, jetzt klingt schon der Grabesdämmerung
neblig, taubes Lied
Der herbstliche Abend. Auch heute kommt zu mir,
Auch heute kommt zu mir niemand, niemand.³¹

Adys Gedicht ist eine Versinnlichung unerfüllter Erwartung: Das lyrische Ich hört Schritte, „als ob eine Dame käme“. Aber es kommt niemand. Der Prozess wachsender Enttäuschung ist romantisch eingefärbt, spielt sich ab in herbstlichem Zwielicht. Für Ady ist die wachsende Enttäuschung vor allem eine Klangerfahrung. Zentral ist das Klopf-Signal „Kipp-kopp“, dessen Konnotation sich im Lauf des Gedichts wandelt: Zuerst ist es der Klang der

31 Endre Ady, „Összes Versei I“, Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1971, 71; Übersetzung von Michael Kunkel.

Schritte, dann jener des Herzschlags des noch erwartungsvollen lyrischen Subjekts, am Ende ist es der Klang des „nebligen, tauben Liedes“, ein Todesrhythmus. An diesem wechselvollen Klangereignis setzt der frühe Klaviersatz von Kurtág an: Repetierete Akkorde und eine gelegentliche aussetzende Pulsation („Szívem eláll“) bestimmen das Stück, anfänglich verbunden mit einer Art Trauermarsch-Rhythmik und einem sich kurz aufschwingenden Melos, das schnell von Sospirando-Figuren in Abschwung gebracht wird. Die Pulsation erlahmt zunehmend, kommt schließlich gänzlich ins Stocken.



György Kurtág, „Suite“, Satz I, Reinschrift – der Ady-Vers „Mintha valaki jönne“ ist im Manuskript durchgestrichen. Sammlung György Kurtág, Paul Sacher Stiftung, Basel

Auf diesen kleinen Klaviersatz, damit auf „das Motiv des vergeblichen Wartens“,³² kommt Kurtág immer wieder zurück.³³ Wir können es als Modell auffassen für eine Musik, die pulsierend auf der Stelle tritt, keine große Entwicklung bringt und verlöscht. Im zweiten der „6 moments musicaux“ opus 44 (2005) wird das Jugendstück nicht nur als Modell aufgegriffen, sondern für Streichquartett ausgearbeitet und angereichert:

32 György Kurtág, siehe Anmerkung 21, 31.

33 Im Rahmen der Werkgruppe opus 15 scheint das „Ady-Konzept“ nicht nur für das „Nachtstück“, sondern auch für den Schlusssatz der „Hommage à R. Sch.“ opus 15d „Abschied“ (hier vor allem in der iterativen Fixierung eines unveränderten Puls-Musters) sowie für „Grabstein für Stephan“ opus 15c aktuell zu sein.

„6 moments musicaux“ opus 44, Satz 2, Reinschrift
Copyright 2005 Edition Musica Budapest

Mit dem Titel „Footfalls“ bringt Kurtág in Opus 44 einen weiteren Protagonisten ins Spiel: Samuel Beckett, über dessen „Fin de partie“ er gerade eine große Oper komponiert. Becketts Weltruhm gründet auf der Figur nicht eingelöster Erwartung. Das weniger bekannte „short play“ „Footfalls“ ist eine Traumszene, an der Kurtág im Jahr 1978 arbeitete, also zur Zeit von Opus 15b. Eine Skizze mit dem „Footfalls“-Fragment enthält auch einen Hinweis auf „Grabstein für Stephan“ („Grabstein vagy máshoz!!!“ („Grabstein oder zu anderem!!!“).³⁴

Wir können feststellen: Im „Nachtstück“ steckt ziemlich viel drin. Der Topos der Klage ist verankert in einem autobiographischen Beziehungsnetz mit großen Dichtern wie Dostojewski, Pilinszky, Ady, Beckett & Co. Wie oft bei Kurtág besteht die Gefahr, sich in intertextuellen Bezügen zu verlieren und oberflächliche Betrachtungsweisen zu riskieren. Im Fall von Opus 15b (und auch bei sehr vielen anderen Werken) ist aber das Intertextuelle nicht nur für den Quellenforscher relevant, sondern auch für Interpreten und für Zuhörer. In den ersten drei Stücken liegen die Bezüge noch mehr oder weniger auf der Hand und sind beim Hören und Spielen präsent. Beim „Nachtstück“ ist schon eine gewisse Archäologie erforderlich, um die Spuren wahrnehmen zu können.

34 Siehe auch: Michael Kunkel, „...dire cela, sans savoir quoi...“ Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger, Saarbrücken 2008: Pfau, 52 und folgende Seiten.

Wir hatten uns die Frage gestellt, wie es eine Technik des „nicht-wissenden Singens“ geben kann. Womöglich ist Kurtágs „nicht-wissendes Singen“ eines, das vom „Technischen“ im Sinne der ersten drei karikaturhaften Stücke ja gerade wegkommen möchte. Am Beispiel des „Nachtstücks“ können wir aber sehen, wie viel Wissen, Aufwand und eventuell auch Technik erforderlich ist, eine solche Situation heraufzubeschwören. Das „Nachtstück“ ist sicher keine Karikatur des jugendlichen „Suiten“-Satzes, sondern wohl eher der Versuch der erneuten Aktualisierung eines Konzepts, das für Kurtág offensichtlich eine lange Gültigkeit besitzt. Es ist angereichert durch prominente literarische Konzepte des Verlöschens, Aufhörens, Endens, Verstummens.

Beckett schreibt: „Dans le silence on ne sais pas“.³⁵ Wie gesagt ist es schwierig, über das „Nicht-Wissen“ nachprüfbar Aussagen zu machen. Wenn dann noch die „Stille“ dazu kommt, wird es nicht unbedingt einfacher. Vorerst können wir feststellen, dass der Umgang mit Prätexten sich im „Nachtstück“ unterscheidet von der Art und Weise, wie Kurtág in den ersten Sätzen mit Musiken und Figuren hantiert. Was sich in diesem kleinen Zyklus abspielt, ist auch eine Metamorphose der Rolle des Komponisten, die aufgrund verschiedener Anverwandlungstechniken und musikalischer Lektürewesen erkennbar ist. Nicht umsonst ist Strawinsky am Anfang präsent. Die Vorstellung einer objektiven Ästhetik, wie von Strawinsky propagiert, passt hier noch ins Bild. Der weitere Gang durch die „komische Ausstellung“ scheint einen Fluchtpunkt in der Subjektivität ihres Urhebers zu besitzen – oder besser: in einer bestimmten Form der künstlerischen Erfindung oder Inszenierung von Subjektivität, nicht unähnlich autobiographischer Literatur, die auf tatsächlichen Ereignissen beruht, aber dennoch Fiktion ist; oder eben in Form eines Selbstporträts, dessen Charakteristik nicht durch realistisches Abbilden zustande kommt, sondern durch einen fiktionalen Zuwachs.

Tobias Bleek stellt fest, dass Intertextualität bei Kurtág „nicht nur ein rein musikalisches Phänomen“ sei, „das aus einer ‚formal-strukturalistischen‘ Perspektive zureichend beschrieben werden könnte, sondern zugleich auch ein Modus des Weltbezugs, der hermeneutisch aufgeschlüsselt werden will.“³⁶ Hinweise auf den „Weltbezug“ von Opus 15b gibt es zuhauf: durch den Gebrauchcharakter, durch Literarisches, Autobiographisches. Dies sind Dinge, die außerhalb der „formal-strukturalistischen Perspektive“ liegen. Ist auch das „unwissende Singen“ ein (wissentlicher?) Modus von Weltbezug? Eine „Technik“, oder gar Strategie zur erfolgreichen Selbstinszenierung? Eine Antwort darauf bringt vielleicht hermeneutische Aufschlüsselung, die noch zu bewältigen wäre.

35 Samuel Beckett, L'Innommable, Paris: Minuit, 1953, 213.

36 Tobias Bleek, siehe Fußnote 18, 259.