

Was Bachs Kantatenwerk vom Durchschnitt der Zeit unterscheidet, ist in der Expressivität der Musik die Konsequenz ihrer Struktur, der gleichwohl jede Schematik der Formen und Verfahren abgeht. Darin aber wirken — nicht anders als in Bachs Orgelwerk — die früh gemachten Erfahrungen nach. Bach vergaß nicht die flexible Freiheit der älteren Kantate, sie ist vielmehr in seiner Auseinandersetzung mit dem madrigalischen Typus aufgehoben. Die Erinnerung an die frühe Kantate ist eine *differentia specifica*, die Bachs Oeuvre von der Produktion seiner Zeit trennt. Und nicht grundlos galt seit der Romantik die Vorliebe jenen frühen Werken, die als Synthese der Tradition zu Prämissen Bachs wurden.

„Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht“ Zum Streichquartett op.1 von György Kurtág*

von Peter Hoffmann, Berlin

Vorbemerkung

I.

Der ungarische Komponist György Kurtág ist in den letzten Jahren durch Portraitkonzerte in Berlin, London, Saarbrücken, Badenweiler, Bern und anderen europäischen Städten einem größeren Publikum bekannt geworden. In deutlichem Widerspruch zu der zunehmenden Verbreitung seiner Werke steht jedoch die Tatsache, daß sie sich durch ihren enigmatischen Charakter schnellen Beurteilungen eher entziehen. Dieser Beitrag will versuchen, durch Analysen sowohl der kompositorischen Mittel als auch der künstlerischen Aussage den Gehalt der Kurtágschen Musik zu entschlüsseln.

Auf den ersten Blick fällt in den Werken Kurtágs die Dichte des Satzes und die Fülle der musikalischen Ideen auf, von denen jede aber nur wenige Takte lang trägt. Der konzentrierten Substanz der Werke scheint jegliche zeitliche Ausdehnung zu fehlen. Die kurzen Gesten der Musik sperren sich gegen ein ‚Auskomponieren‘, das ihnen weitere musikalische Fortdauer verleihen könnte.

Diese Scheu vor jeder Redundanz in der kompositorischen Aussage begründet Kurtágs geistige Wahlverwandtschaft zu Anton Webern, der den durch Preisgabe der Tonalität herbeigeführten Zerfall der großen Form durchaus nicht nur als Befreiung zu gesteigertem Ausdruck, sondern vielmehr auch als existentielle Krise empfunden

* Für ihre wertvollen Anregungen und ihre Hilfe danke ich Dr. Andreas Traub und Fridolin Klostermeier, Berlin.

hatte¹. Webern gelangen indes musikalische Gebilde, die durch ihre restlose Stimmigkeit für sich stehen.

Kurtágs Musik dagegen geht nicht restlos im Innermusikalischen auf. Sie ist nicht allein aus sich selbst verständlich, sondern weist über sich hinaus. Ihre ‚Grenzüberschreitung‘ hat rhetorischen Charakter: Die Musik stellt existenzielle Fragen, und sie stellt, wie zu zeigen sein wird, darüber hinaus ihre eigene Existenz in Frage.

II.

Wie aber ist Musik gemacht, die Werkanspruch mit der eigenen Negation verknüpft? Wie vermittelt sie ihren existentiellen Hintergrund, vor dem sie sich entfaltet?

Diese Fragen sollen anhand des *Streichquartetts* op. 1 aus dem Jahre 1959² untersucht werden, das mit seinen sechs Sätzen wenig mehr als 13 Minuten dauert. Zuerst wird die Struktur der musikalischen Zellen für sich betrachtet, danach wird beschrieben, wie sich aus diesen Zellen eine Satzgestalt zusammensetzt. Dabei soll auch Kurtágs Rückgriff auf musikgeschichtliche Sprachmuster und den offenkundigen Bezügen zu Béla Bartók und Anton Webern nachgegangen werden.

Die Betrachtung konzentriert sich auf die beiden Ecksätze. Sie bilden nicht nur eine Klammer um die Großform des Quartetts. In sie scheint vielmehr auch das ‚Eintreten‘ in die Musik sowie ihr schließliches Verstummen auf emphatische Weise mit einkomponiert zu sein. In einem zweiten Ansatz wird zu belegen sein, daß den Hintergrund zu erstem und letztem Satz die Erzählung *Die Verwandlung* bildet, eine Parabel Franz Kafkas, die sich geradezu als Schlüssel zum gesamten Werk Kurtágs erweisen dürfte³.

III.

Die Satzfolge des Quartetts wirkt wie eine Kombination der „Brückenform“ Béla Bartóks (*IV. und V. Streichquartett*) mit der Sechssätzigkeit der *Lyrischen Suite* von Alban Berg⁴: Die Sätze gruppieren sich in drei Paaren um eine Mittelachse zwischen dem dritten und vierten Satz. Gleichzeitig teilt die Achse das Quartett in zwei Abteilungen. Deren Tempoentwicklung verläuft analog. Die Schlüsse der Quartetthälften verhalten sich komplementär zueinander⁵.

¹ Vgl. Anton Webern, *Wege zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 48 oder S. 51. Vgl. auch Elmar Budde, *Anton Weberns Lieder opus 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*, Wiesbaden 1971 (= *Beihefte zum AfMw* 9), S. 4.

² György Kurtág, *Streichquartett* op. 1, Editio Musica, Budapest 1964, Universal Edition, Wien 1968. Kurtág hat dieses Quartett einmal gesprächsweise als „Exposition meines gesamten Lebenswerks“ bezeichnet (Gesprächskonzert am 16. 10. 1988 im Rahmen des Komponistenportraits György Kurtág, 38. Berliner Festwochen 1988).

³ „Ich fühlte mich in einem regenwurmartigen Ungezieferzustand, mit einem gänzlich reduzierten Menschsein [...] ‚Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht‘ wäre auch der programmatische Inhalt vom ersten Satz des Streichquartetts geworden“. György Kurtág im Gespräch mit Bálint András Varga, in: *Komponistenportrait György Kurtág*, 38. Berliner Festwochen 1988, Programmheft, hrsg. von den Berliner Festspielen, Berlin 1988, S. 38. Auf die Kafka-Parabel hat Kurtág in dem Gesprächskonzert am 16. 10. 1988 explizit hingewiesen.

⁴ Andreas Traub, *György Kurtág. Streichquartett op. 1*, in: *Inventionen '89. Festival Neuer Musik Berlin*, Programmheft, hrsg. von der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1989, S. 139.

⁵ Traub, S. 140.

I	Poco agitato	Kopfsatz	— Exposition
II	Con moto	Intermezzo I	des Materials
III	(Vivacissimo) — Lento	lgs. Satz	— Öffnen des Tonraums
<hr/>			
IV	Con spirito	Scherzo	
V	Molto ostinato	Intermezzo II	
VI	Adagio	Schlußsatz	— Schließen d. Tonraums — Rücknahme d. Materials

Der erste Satz

I.

Poco agitato ♩ = 100-96

Violino I. *ppp* *pp*(senza cresc.) *f* *ff*

Violino II. *ppp* *pp*(senza cresc.) *f* *ff*

Viola *ppp* *pp*(senza cresc.) *f* *ff*

Violoncello *ppp* *pp*(senza cresc.) *f* *ff*

(indietro del ponticello) pizz. secco arco sul tasto... poco a poco... sul pont.

molto ff *mf* *p* *ord*

(indietro del ponticello) pizz. secco arco sul pont. 7 *ord.* 5

molto ff *mf* *ppp* *pp* *ord.* *f* *mp* *f*

(indietro del ponticello) pizz. secco arco sul pont. poco a poco sul tasto *ord.* *fp* *f*

molto ff *mf* *p* *f* *fp* *f*

Notenbeispiel 1: György Kurtág, *Streichquartett op. 1*, erster Satz (Exposition), Takte 1—7.
© 1964 by Editio Musica, Budapest. Mit freundlicher Genehmigung (Beispiel 1—6).

Die vier Klänge der Takte 1—3 (ohne Auftakt zu T. 4) bilden die erste Sinneinheit, genauer, das Thema des Satzes. Seine Anlage folgt im Grunde dem Bauprinzip der klassischen Periode und gliedert sich in einen ‚Vordersatz‘ und einen ‚Nachsatz‘, oder

in der Terminologie des Komponisten: in „Geschehen“ und „Antwort“⁶. Die einzelnen Klänge erfüllen innerhalb der Teilsätze die Funktion von Phrasen oder Halbsatzgliedern. Sie unterscheiden sich in Dynamik und Rhythmus und bauen damit die Halbsätze nach dem Prinzip der ‚kontrastierenden Ergänzung‘ auf.

Das Bauprinzip der klassischen Periode läßt sich auf folgende Formel bringen: Die Phrasen kontrastieren, die Halbsätze korrespondieren. Der motivischen Gleichläufigkeit der Halbsätze ist im allgemeinen eine harmonische Gegenläufigkeit überlagert, die Bewegung von der Dominantspannung zurück zur Tonika. In Kurtágs Thema hingegen übernimmt die Oberstimme der Klänge die gegenläufige Bewegung.

Knapper als mit vier Klängen läßt sich periodisches Gefüge kaum gestalten. In Kurtágs Musik scheint musikalische Rede zu kürzesten Gesten zusammengedrängt, Phrasen werden in die Gleichzeitigkeit von Klängen zusammengeschoben. Äußerste Radikalität paart sich mit gleichzeitigem Bewahren von Tradition. Auch in Kurtágs Quartett-Thema stehen ‚Vordersatz‘ und ‚Nachsatz‘ wie bei der klassischen Periode in Quintspannung zueinander. Nur herrscht hier die Quintspannung nicht zwischen den korrespondierenden Gliedern, sondern ist zentralsymmetrisch angelegt. Die Oberstimme des ‚Nachsatzes‘ ist die rückläufige Quinttransposition der Oberstimme des ‚Vordersatzes‘. Zentralsymmetrie ist aber eine grundlegende Eigenschaft des Kurtág-schen Tonsatzes. Alle vier Klänge des Themas sind spiegelsymmetrisch um ein zentrales Intervall angeordnet. Bei den inneren Klängen sind Zentralintervall und gespiegelte Intervalle identisch. Abstrahiert man von der Oktavlage der Töne des vierten Klanges, so ergibt sich eine Analogie zum ersten Klang der gespiegelten Terzen: Wie die Großterz $h''' - dis''''$ eine Halbton- (plus Oktav-) Verschiebung der Großterz $b'' - d''''$ darstellt, so erscheint auch das Ganzton-Tetrachord $f' - g - a'' - h'$ als Halbtonverschiebung des Ganztontetrachordes $e' - fis'' - gis'' - ais''''$.

Der erste Klang des Quartetts besteht aus den gleichen Tönen wie der erste quintzentrierte Akkord $h' - es'' - b'' - d''''$ in Anton Weberns Liederzyklus op. 3. Kurtág hat in seinem Opus 1 die beiden großen Terzen dieses Akkordes nur vertauscht. Weberns Akkord gilt als klassisches Beispiel für axialsymmetrische Spiegelklänge⁷.

Keht man die Ecktöne der beiden Tetrachorde des vierten Klanges um, so ergibt sich ebenfalls ein quintzentrierter Spiegelakkord: $e' - b' - f'' - h''$. Auch dieser Klang findet sich in Weberns Opus 3, I: als sechster Akkord leittönig aus dem ersten entwickelt. Die vier Töne der Oberstimme $es'''' - a - e'' - b'''$ ergeben zusammengenommen die gleiche Klanggestalt. Womöglich bezieht sich Kurtág auf Sachverhalte solcher Art, wenn er vom „Aushorchen kleiner Ausschnitte“ aus Anton Weberns Werken spricht⁸.

⁶ Vgl. Hartmut Lück, *György Kurtág oder Künstlerische Evidenz durch unbedingte Subjektivität*, in: *Komponistenportrait*, S. 9. Auf ein solches Sprachmuster hat György Kurtág in bezug auf die vier ersten Quartettklänge im Gesprächskonzert am 16. 10. 1988 hingewiesen (vgl. Anm. 2).

⁷ Vgl. z. B. Hans H. Eggebrecht, Art. *Symmetrie*, in: *RiemannL*, Sachteil, 12. Aufl., Mainz 1967, S. 924, Abschnitt c. Eine wichtige Eigenschaft der Spiegelklänge ist die Ersetzung der Baßtonfundierung der Klänge durch die Beziehung zu einer Symmetrieachse. Vgl. Budde, S. 46f. und 105f.

⁸ Kurtág in: *Komponistenportrait*, S. 36.

Die quintzentrierten Spiegelklänge des Themas zeichnen sich dadurch aus, daß sowohl in ihrer Grundstellung als auch in ihrer Umkehrung eine Oktavidentität der Akkordtöne knapp vermieden wird. Der erste Klang enthält in Grundstellung (Klanggestalt bei Webern) die großen Septimen $h-b$ und $es-d$, in Kurtágs Umkehrung die beiden kleinen Nonen $b-h$ und $d-dis$; der Tritonus-Akkord mit der zentralen Quinte die kleinen Nonen $dis-e$ und $a-b$, in der Umkehrung die großen Septen $f-e$ und $h-b$. Kurtág hat sich ein Klangideal der Zweiten Wiener Schule zu eigen gemacht: das Balancieren hart am Rande der Konsonanz bei ihrer bewußten Vermeidung.

Auch Béla Bartók experimentierte in seiner mittleren Schaffensphase mit nicht-oktavierenden Spiegelklängen. Die Glissando-Figuren in der Durchführung des ersten Satzes seines *Vierten Streichquartetts* bestehen aus gespiegelten Quartan bzw. Tritoni, die zusammen die Oktave gleichsam knapp verfehlen (T. 75 ff. bzw. T. 52 ff.)⁹. Im zweiten Satz seines *Zweiten Streichquartetts* bestimmt die Grundstellung dieses Akkords die Takte 1 bis 4, die Umkehrung die Takte 5 und 6¹⁰. Und in einer Fugendurchführung der *Seconda parte* seines *Dritten Streichquartetts* wird der Themenkopf mit dem Ambitus eines Tritonus in der Oberquinte imitiert (T. 31 ff.)¹¹. Dabei sind die Gerüsttöne identisch mit den Tönen der Oberstimme von Kurtágs Streichquartett-Thema. Diese Koinzidenz könnte fast den Anschein erwecken, als habe Kurtág die Musik Bartóks in die Gleichzeitigkeit von Klängen zusammengedrängt.

Im folgenden soll von dem quintzentrierten Tritonusakkord als dem ‚Gerüstakkord‘ die Rede sein, einer Akkordgestalt, der offensichtlich eine strukturbildende Funktion in Kurtágs Quartett zukommt¹².

II.

Die Exposition umfaßt die sieben ersten Takte des ersten Satzes. Ihr Ende wird dadurch markiert, daß der Gerüstakkord, der die Themengestalt durch den Umriß der Oberstimme bestimmt hatte, im sechsten Takt nun selbst erscheint. Dabei wird seine Struktur über fallende Quinten hinweg mit sich selbst multipliziert¹³.

Während das wild auffahrende Glissando in Takt 4 mit den hinter dem Steg zu spielenden Zweiunddreißigsteln den Grundrhythmus der Themengestalt ein drittes Mal

⁹ Béla Bartók. *Streichquartett IV*, Universal Edition, Wien 1929.

¹⁰ Bartók. *Streichquartett II*, Universal Edition, Wien 1920.

¹¹ Bartók. *Streichquartett III*, Universal Edition, Wien 1929.

¹² Traub, S. 143, benennt diese Akkordgestalt als „doppelten Tritonuszirkel, der nach einem (fortgesetzten chromatischen) Auseinanderrücken (des ersten Quartettklanges) erreicht wird“.

¹³ Unter Akkordmultiplikation versteht Pierre Boulez das Verfahren, eine Akkordstruktur auf den Tonstufen eines gleichen oder eines anderen Akkordes aufzubauen. Vgl. Pierre Boulez, *Musikalische Technik*, in: *Musikdenken heute I*, aus dem Franz. übertr. von Josef Häusler und Pierre Stoll, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1963 (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 5), S. 13 u. 69f. Das Schema lautet in Takt 6 folgendermaßen: $h-f' / e'-b' / e'-b' / a-es'$ (oktavversetzt), $a-es' / d'-gis'$, $d'-gis' / g'-cis''$ (Töne des letzten Tritonus vertauscht). Zur vollständigen Zwölfklingigkeit fehlt in Takt 7 nur noch das c'' . Dieses Fehlen scheint aber Absicht der Komposition zu sein: Der zwölfklingige Zirkel wird bewußt offengelassen, weil er sich erst im sechsten Satz schließen soll.

variiert¹⁴, schließt sich in Takt 5 mit Auftakt ein Intervallkomplex an, der die rhythmische Antithese zum Thema formuliert: kurz-lang¹⁵. Dieser Intervallkomplex, der unter Vernachlässigung der Umkehrung ausschließlich aus kleinen Terzen besteht, läßt sich in seiner Struktur auf zwei mit Halbtonfugen aufeinandergeschichtete Kleinterzzirkel zurückführen: $gis-h, c'-es', e'-g', (gis'-h')$; $fis'''-a', b-Cis, d-f, (fis-a)$. Wo beide Zirkel aneinanderstoßen, ergibt sich zwangsläufig die Gestalt eines verminderten Septakkordes¹⁶.

Jeweils zwei aufeinandergeschichtete Kleinterzen füllen zusammen das Intervall einer Quinte aus ($c-g$ bzw. $fis-cis$). Die beiden Quintrahmen erscheinen halbtönig ineinandergeschachtelt, lassen sich aber auch als halbtönig auseinandergezogene Tritoni lesen ($c-fis, g-cis$). Ebenso lassen sich die geschichteten Kleinterzen als geschachtelte Großterzen verstehen. Als solche treten sie in Umkehrung (kleine Sexten) tatsächlich in der Durchführung des ersten Satzes auf (Takte 9, 10 und 12): $a''-cis'', c''-e', es''-g', fis'-ais$ ¹⁷. Beide Terzstrukturen können aus der Gestalt des Gerüstakkordes gewonnen werden.

Großterzanordnung (op. 1, I, Tkt. 8) 1. 2. Kleinterzanordnung (op. 1, I, Tkt. 5)

Gerüstakkorde verminderter Septakkord

Notenbeispiel 2: Ableitung von großen und kleinen Terzen aus zwei Gerüstakkorden.

III.

Den als Exposition angelegten Takt 1–7 folgt ein Abschnitt der Durchführung (T. 8–13). Sie verwendet ausschließlich bereits exponiertes Material: Der Terzen-Spiegelklang erscheint in einer Folge von Quintstranspositionen (T. 8, dritter Klang, T. 10, erste Hälfte und T. 11, erste Hälfte). In der Transpositionsstufe von Takt 8 wird der Terzenklang zusätzlich im Tonraum gestaucht und gestreckt (T. 11, Mittelstimmen 'col legno' und T. 12, erster Klang). Der chromatische zweite Klang des Themas, auf drei Töne reduziert, ist in drei Transpositionsstufen anzutreffen. Der Akkord der ersten Transpositionsstufe (T. 8, erster Klang) erscheint in Takt 12

¹⁴ Der Tiefton *Es* unter dem Beginn des Glissando ergänzt das Rahmenintervall des Klangs zur großen Septime. Das *Es* wird vom *C* aus in einem Kleinterzschritt erreicht. Diese Bewegung wird in Takt 29 zu 30 des sechsten Satzes dann umgekehrt, also geradezu ‚zurückgenommen‘.

¹⁵ Traub, S. 142.

¹⁶ Takt 4, letztes Achtel, Violoncello und Viola.

¹⁷ Das Verfahren der Terzschachtelung erinnert an die vordodekaphone Schreibweise Alban Bergs. Ein geschachtelter Großterzzirkel findet sich klanglich manifest im zweiten der *Fünf Orchesterlieder* op. 4, bestimmt aber auch latent die Struktur dieses Stücks. (Alban Berg, *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* op. 4. Ausgabe für Gesang und Klavier, Universal Edition, Wien o. J., S. 5, Takt 5.)

gestaucht (zweiter Klang des Taktes), der der zweiten (T. 9, zweiter Klang und T. 11, zweiter Klang) wird in Takt 12 (vorletzter Klang) umgekehrt. Der dritte Akkord, über nahezu sechs Oktaven gedehnt, beschließt die Durchführung. Der Quintenklang des Themas erscheint in der Quintstransposition des ersten Themenklanges aufgehoben. Der ganztönige vierte Themenklang — in Analogie zum chromatischen Klang ebenfalls auf die Töne reduziert — wird im dritten Klangkomplex des Taktes 9 chromatisch abwärts geschoben. Die zwei Ganztontrichorde des Themas lassen sich aber

2 Più agitato ♩ = 108-104

The musical score consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It begins with the tempo marking 'Più agitato' and a metronome marking of 108-104. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings range from *ppp* to *fff*. Performance instructions include 'arco, senza vibr.', 'pizz.', 'sul pont.', 'col legno', 'rit.', and 'perdendosi'. The score concludes with a 'Coda' section marked 'tempo' and 'perdendosi'.

Notenbeispiel 3: György Kurtág, *Streichquartett op. 1*, erster Satz (Durchführung und Coda), Takte 8–16.

auch als Auffüllung der Gerüststruktur verstehen (s. o. S. 36). Ein Gerüstakkord erscheint in Takt 8 (zweiter Klang des Taktes) und wird in Takt 10 (letztes Achtel) bzw. Takt 11 (zweite Hälfte, Außenstimmen) umgekehrt. Die Tritoni bleiben bei der Umkehrung erhalten, während sich das Rahmenintervall von kleiner None zu großer Septime ändert. Ein weiterer Gerüstakkord erfährt lediglich die Vertauschung seiner Tritoni (vgl. T. 11, letzter Klang mit T. 12, erstes Triolenachtel).

Nur der Sextenakkord (T. 9, erster Klang, T. 10, erste zwei Sechzehntel der Sextole und T. 12, letzter Klang) scheint sich nicht aus dem Thema herzuleiten. Die kleinen Sexten lassen sich als Umkehrung geschachtelter Großerzen verstehen und beziehen sich somit auf die Struktur des Taktes 5 mit Auftakt (s. o. S. 37). Der Sextenakkord ist aber so aufgebaut, daß er sich auch als Kombination zweier Gerüstakkorde lesen läßt: *ais-e' / es''-a''*, *cis''-g' / fis'-c''* (vgl. oben Notenbeispiel 2). Da sich die Gerüststruktur sowohl in den vier Tönen der Oberstimme als auch im vierten Klang des Themas ausprägt, kann auch der Sextenklang und damit die gesamte Durchführung direkt aus dem Thema abgeleitet werden.

Auf die Durchführung des *Streichquartetts* folgt die Coda (T. 14–16). Hier werden die Kleinterzen der Exposition in der Doppelfugatogestalt des Gerüstakkords von Takt 6 wieder aufgegriffen. Von dem verminderten Septakkord ihren Ausgang nehmend, ziehen sie sich zu der charakteristischen Schichtung zusammen, um linear die fehlenden Kleinterzen anzuschließen. Von dieser Struktur weicht allein die große Terz *dis-H* im Baß ab. Durch luftige Glissandoflageoletts über die quintverwandten Saiten *c-g-d-e* erreicht die Musik die Höhe wieder, von der der erste Satz seinen Ausgang genommen hatte.

Die Musik des ersten Satzes ist entblößt auf ihr Material, als wolle sich Kurtág zu Beginn seines Opus erst Rechenschaft über sein Komponieren ablegen. Mehrere Herleitungen des diatonischen Systems werden 12-tönigen Ordnungen gegenübergestellt. Der erste und dritte Klang sowie der abschließende Klangkomplex des ersten Satzes stehen programmatisch für verschiedene diatonische Tonsysteme. Der erste verweist auf ein ‚Tonnetz‘ aus Quinten und großen Ober- und Unterterzen¹⁸, die Quintenreihe auf das pythagoräische Tonsystem und die Glissandoflageoletts auf die physikalische Partialtonreihe bis zum neunten Partialton. Die chromatischen Komplexe des Tonsatzes können dagegen aus der Struktur des Gerüstakkordes hergeleitet werden. Kurtág gewinnt aus dem sechsmaligen abwechselnden Übereinanderschichten von Quinte und Tritonus alle 12 Töne seines vollständig durchchromatisierten Tonsatzes Bartókscher Prägung¹⁹. Innerhalb des Themas geschieht die Gegenüberstellung solcher Systeme auf engstem Raum. Der erste Satz lebt geradezu von Gegensätzen. Daß sie nicht nur rein musikalischer Natur sind, soll im weiteren gezeigt werden.

¹⁸ Vgl. Carl Dahlhaus, Art. *Tonsysteme*, in: *MGG* 13, Kassel 1966, Sp. 545; vgl. auch J. Murray Barbour, Art. *Temperatur und Stimmung*, ebda., Sp. 217, Tabelle 10 („Tonnetz“).

¹⁹ Vgl. Ernő Lendvai, *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks*, in: *Béla Bartók — Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, München 1972, S. 105–117. Die Multiplikation des Gerüstakkordes liefert sowohl den Quintraum als auch die zugehörigen Tritonus-,achsen‘ der Lendvaischen Theorie.

Der sechste Satz

Während der erste Satz das Material zur Verfügung stellt, mit dem die folgenden Sätze arbeiten, so wird es im letzten Satz gleichsam schrittweise wieder zurückgenommen. Ausgehend von der kleinen None zieht sich die Musik über die Intervallstationen einer ganzen 12-stufigen Oktave bis zur kleinen Sekunde und letztlich zum Einklang in sich zusammen.

Notenbeispiel 4: György Kurtág, *Streichquartett op. 1*, Beginn des sechsten Satzes, Takte 1–7.

Aus kleinen Nonen und großen Septimen sind die Gerüstakkorde aufgebaut: $a' - Dis / b'' - e / h - f' / c'' - ges''$ (Grundstellung bzw. Multiplikation über steigende Quinten in den Takten 1 und 2) und $Des - g / c - fis' / [h]$ (Umkehrstellung bzw. Multiplikation über fallende Quinten ab T. 5). Letztere Intervallfolge läßt sich fortsetzen, indem man die Oberstimme der Takte 13, 14 und die restlichen Stimmen des Taktes 14 abwechselnd liest: $h - f' / b' - e''' / a'' - es / as''' - d''''$ (vgl. Notenbeispiel 5). Der letzte Tritonus $as - d$ ergänzt die Folge der Gerüstakkorde zur Zwölftönigkeit.

Auf dem Weg der Intervallschrumpfung bilden die Oktavklänge der Takte 3 und 4 mit Auftakt die Zwischenstation zwischen kleiner None und großer Septime. Die Gerüsttöne erklingen hier in Sukzession. Sie verweisen auf die Durchführung des ersten Satzes, in der sie zweimal erklangen (T. 11 Ende und T. 12 Mitte) und auf den Beginn des zweiten Satzes.

In Takt 16 entfaltet sich mit kleinen Septimen ein vollständiger Quartenzirkel: $dis - gis - cis' - fis' - h - e' - a' - d'' - g - c' - f' - b'$. Da der Gerüstakkord nichts anderes ist

Musical score for strings, measures 10-15. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 10 is marked with a circled '10'. The tempo is marked 'Tempo (♩ 60)'. The dynamics range from *pp* to *ppp*. The performance instruction is 'poco a poco calando'. Measure 15 is marked with a circled '15'. The tempo is marked 'più adagio'. The dynamics range from *pp dolce* to *f*. The performance instruction is 'calando e dim.'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Musical score for strings, measures 16-29. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 16 is marked with a circled '16'. The tempo is marked 'Tempo (♩ 60)'. The dynamics range from *pp* to *ppp*. The performance instruction is 'poco a poco calando'. Measure 20 is marked with a circled '20'. The tempo is marked 'più adagio'. The dynamics range from *pp dolce* to *f*. The performance instruction is 'calando e dim.'. Measure 25 is marked with a circled '25'. The tempo is marked 'più mosso ♩ = 120'. The dynamics range from *mp espr* to *f*. The performance instruction is 'calando'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Notenbeispiel 5: György Kurtág, *Streichquartett op. 1*, 6. Satz (Fortsetzung), Takte 8–29.

als zwei ineinandergeblendete Quinten (bzw. Quarten), kann man auch hier in dem Kleinseptkomplex eine Multiplikation dieses Klanges erblicken (*dis-a / d-gis ...*). Gleiches gilt natürlich für den (fast) vollständigen Quintenzirkel, auf den der Quintklang aus dem dritten Takt des ersten Satzes erweitert worden ist (T. 23 und 24). Auch das sich daran anschließende Zitat von Takt I/6, in dem die Tritoni aufgrund der Komplementarität der beiden Sätze umgekehrt werden, wird erweitert — nun aber quinaufwärts multipliziert (letztes Viertel T. 25 und T. 26: *c' - fis' / cis'' - g' / d' - gis' / dis' - a' / e' - b' / f' - h' / fis' - c''*). Die zwei Quarten der Takte 27/28 stehen im Tritonusverhältnis des Gerüstakkords zueinander.

Im Abschnitt der Sexten findet ein Austausch der Rahmentöne statt (T. 21 zu 22). Durch ihn werden aus großen Sexten gemäß des Schrumpfpzesses kleine Sexten.

Notenbeispiel 6: György Kurtág, *Streichquartett op. 1*, 6. Satz, Ende, Takte 30–43.

Gleichzeitig ändert sich der Nonenrahmen in einen Septimrahmen, wie das bei den Umkehrungen des Gerüstakkords beobachtet werden konnte. Die Sexten *g-es* und *b-fis* entsprechen den mittleren Kleinterzen *dis-fis* und *g-b* in der imitierten Dreitongruppe des Taktes I/14.

Die glissandierten Ganztonintervalle in den Takten 33/34 erscheinen abwechselnd untereinander halbtongeschichtet und halbtongeschichtet und erinnern damit an Bartók²⁰.

Über halbtönige Triller wird zum Ende des Satzes schließlich der Einklang erreicht. Damit sind alle im ersten Satz exponierten Intervalle zurückgenommen worden. Erster und letzter Satz verhalten sich also komplementär zueinander. Der Beginn des Quartetts ist die Schaffung der Musik aus dem Nichts, sein Schluß wirkt wie ihr unwiderrufliches Ende.

Die Anlage des Quartetts

Die Anlage des Opus 1 erscheint wie eine Projektion der Themengestalt des ersten Satzes auf die Großform des Quartetts. Die Großform folgt dem gleichen Bauprinzip wie die Periode:

— Das Moment der Gleichläufigkeit der Hälften verwirklicht sich in der analogen Folge der Satzcharaktere. Die Sätze I, II und III bzw. IV, V und VI weisen jeweils folgende Entwicklung auf (vgl. die Übersicht oben S. 34): bewegt ("agitato" bzw. "con spirito") — ostinat — beruhigt ("lento" bzw. "adagio")²¹.

— Das Moment der Gegenläufigkeit der Quartetthälften besteht darin, daß sich die Schlüsse der Sätze III und VI komplementär zueinander verhalten²². Der Schluß wirkt wie eine Irisblende, die den zur Verfügung stehenden Tonraum nach und nach symmetrisch einengt und schließlich auch das verbleibende zentrale *d* ausblendet²³. Dagegen wird am Ende des dritten Satzes der Tonraum zur Mitte des Quartetts hin geöffnet²⁴.

Gegen- und Gleichläufigkeit der Teile bilden wie im Fall der Periode zusammen die Einheit der Form.

— Auch das Moment der Zentralsymmetrie ist in der Form des Quartetts angelegt²⁵. Um die Mittelachse des Werks gruppieren sich die Außensätze I und VI, die beiden

²⁰ Vgl. Bartóks *Viertes Streichquartett*, erster Satz, Takt 75ff. Hier sind jeweils zwei Quartetten abwechselnd untereinander halbtongeschichtet und halbtongeschichtet.

²¹ Vgl. Traub, S. 139/140.

²² Ebda., S. 140.

²³ Die jeweilige ‚Blendöffnung‘ wird durch Tonpaare bestimmt, die sich symmetrisch um die Tonachse *d* lagern. Sie lauten: *cis-es*, *c-e*, *h-f*, *b-fis*, *a-g*; den ‚Schlußstein‘ dieses zwölfstimmigen Zirkels bildet das auf der Tritonusachse liegende *gis*.

²⁴ Vgl. 3. Satz, Takt 48–52, Außenstimmen. Hier bleibt die tatsächliche Oktavlage der Tonpaare von ihrer materialen Achsensymmetrie unberührt. Die Takte 7–9 (Violoncello) und 13, 14 mit erstem und viertem Viertel des folgenden Taktes enthalten die Töne des Satzschlusses in retrograder Folge.

²⁵ Vgl. Traub, S. 139f.

Ostinatosätze II und V sowie die inneren Sätze III und IV. Der erste und der letzte Satz sind durch ein ‚Programm‘ inhaltlich verbunden²⁶. Die beiden Binnensätze verhalten sich wie langsamer Satz und Scherzo der Sonatenform zueinander.

Das „geheime Programm“ des Quartetts

„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt“²⁷.

Dem Quartett liegt ein verschwiegenes und doch mitgeteiltes Programm zugrunde; verschwiegen deshalb, weil Kurtág es nicht, etwa in Form eines Mottos, zum Bestandteil des Werktextes gemacht hat²⁸; mitgeteilt, weil er wiederholt mündliche Hinweise zu der Existenz eines solchen Programms gegeben hat: Mit dem Verweis auf Kafkas Erzählung umschrieb er es mit den Worten: „Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht“²⁹.

Wichtiger als die Gestalt indes, in der das Ungeziefer erscheint, ist die Tatsache, daß sich der Verwandelte eine schwache Erinnerung an sein früheres Menschsein bewahrt. Obwohl er Abfall und Unrat in sich hineinfrißt, sehnt er sich dennoch nach Reinheit. In einem der Briefe an Milena formuliert Kafka diese paradoxe Wahrheit mit der ihm eigenen Unerbittlichkeit gegen sich selbst:

„Schmutzig bin ich, Milena, endlos schmutzig, d a r u m mache ich ein solches Geschrei mit der Reinheit. Niemand singt so rein als die, welche in der tiefsten Hölle sind; was wir für den Gesang der Engel halten, ist i h r Gesang“³⁰.

Kurtág faßt dieses Geständnis in seinen *Kafka-Fragmenten* für Violine und Gesang op. 24 aus dem Jahre 1985 in Töne. Zu den Worten „welche in der tiefsten Hölle sind“ wird die Violine während des Spiels absichtlich verstimmt, eine „scordatura“, die mit der Zerstörung der „reinen“ Stimmung auch die göttliche Weltordnung sündhaft verneint³¹. Im Nachspiel der Kurtágschen Vertonung versucht die verdammte Seele verzweifelt, die Reinheit (die reine Stimmung der Violine) wiederzuerlangen. In seiner Musik macht der Komponist existentielle Abgründe mit elementaren musikalischen Mitteln erlebbar.

²⁶ Für den ersten Satz ist dies durch Äußerungen Kurtágs belegt (s. u.). Die These, daß sich das Programm im sechsten Satz fortsetzt, soll im folgenden erhärtet werden.

²⁷ Franz Kafka, *Die Verwandlung*, in: *Sämtliche Erzählungen*, hrsg. von Paul Raabe, Hamburg 1970, S. 56.

²⁸ „Zwei Zeilen von Tudor Arghezi [...] hätte ich beinahe als Motto an den Anfang des Satzes geschrieben [...]: ‚aus Schimmel, eiternden Wunden und Schlamm erschuf ich neue Schönheiten und Werte‘“. (Kurtág in: *Komponistenportrait*, S. 38).

²⁹ s. o. Anm. 2.

³⁰ Zitiert nach den *Kafka-Fragmenten* op. 24, Teil III, 4. Gesang von György Kurtág. Hervorhebungen durch den Verf.

³¹ Vgl. dazu Rolf Damman, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 24 bzw. 433: „Gott hat die Welt nach ‚Maß, Zahl und Gewicht‘ erschaffen. Demnach geht die Zahl (Proportion) als bedeutungstiefer und hochwertiger Garant aller Ordnung jedem musikalischen Sinngefüge voraus.“ [...] „Was der Ordnung entgegensteht, widerspricht auch dem Wesen Gottes [...] Musik solcher Art ist das Werk des ‚Satans‘.“ Dieser theologische Hintergrund legt die Deutung einer solchen demonstrativen Scordatur als musikalisch-rhetorische Figur mit langer Tradition nahe.

Das paradoxe Motto „die Kakerlake sucht den Weg zum Licht“ (bekanntlich fliehen diese Tiere das Tageslicht) beschreibt eine konkrete Situation in Kafkas Parabel:

„(Gregor Samsa) scheute nicht die große Mühe, einen Sessel zum Fenster zu schieben, dann die Fensterbrüstung hinaufzukriechen, und, in den Sessel gestemmt, sich ans Fenster zu lehnen, offenbar nur in irgendeiner Erinnerung an das Befreiende, das früher für ihn darin gelegen war, aus dem Fenster zu schauen“³².

Während die ‚lichten‘ und ‚reinen‘ Klänge des Streichquartett-Themas mit ihren großen Terzen und Quinten an die „trias perfecta harmonica“ des Dreiklangs und damit an die verlorengegangene göttliche Trias erinnern³³, setzen sich die ‚Schmutzklänge‘ aus den in kleinen Tonschritten „kriechenden“ Intervallen der kleinen und großen Sekunde zusammen, die in engster (zweiter Klang des Themas), aber auch in weiterer Lage (vierter Klang) den Eindruck klanglicher ‚Zusammenballung‘ hervorrufen.

„Schmutzstreifen zogen sich die Wände entlang, hie und da lagen Knäuel von Staub und Unrat“³⁴.

Konkret: Der Flageolettklang versinnbildlicht das durch die Straßenschlucht einfallende Licht³⁵, der zweite Klang das am Fenster kauende Ungeziefer (Gegensatz oben – unten). Die reinen Quinten stehen für die der Lichtmetapher entsprechende „Reinheit“, während der abschließende Klang des Themas mit dem „Schmutz“ gedanklich verbunden ist. Kurtág vergewissert sich zu Beginn des Quartetts nicht nur der Besonderheit der verschiedenen Intervallqualitäten³⁶, er verleiht ihnen sogar symbolische Bedeutungen.

Vor dem Hintergrund der Themensymbolik gewinnt auch Kurtágs Bemerkung, daß die Musik gegen Ende des ersten Satzes „zum Himmel hin verschwinde“³⁷, einen tieferen Sinn: Die Musik kehrt zum Ursprungsort des Lichtes zurück. Der Weg, den das Ungeziefer nimmt, ist im ersten Lichtklang zu Beginn des Quartetts bereits vorgezeichnet; sein elender Tod bedeutet ihm Erlösung.

Das Schicksal des Ungeziefers erfüllt sich im Schlußsatz des Quartetts. Die Grundstimmung der Musik spiegelt die Ergebenheit des aus der Gemeinschaft der Menschen ausgeschlossenen Wesens in sein unausweichliches Ende.

³² Kafka, S. 76.

³³ Damman, S. 41: „Imago‘ und ‚Umbra‘ der Dreieinigkeit ist die ‚Trias harmonica‘ [...]“. Daß Kurtág dieses Denken nicht fremd ist, zeigt sich wiederum im vierten Satz der *Kafka-Fragmente*: die Textstelle „Nie – mand – singt (so rein als die [...]“ wird auf die drei Töne eines Dur-Dreiklangs in Terzlage gesungen.

³⁴ Kafka, S. 88. „Es entwickelte sich eine Symbolwelt. Die Streichholzfiguren und die Staubflocken und dazu die schwarzen Kippen versinnbildlichten mich [...] Den Streichholzkompositionen gab ich auch einen Titel: ‚Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht‘“ (Kurtág in: *Komponistenportrait*, S. 38).

³⁵ „Den Lichtschein versinnbildlicht der Flageolettkord, und dazwischen all der Schmutz [...]“ (ebda., S. 38).

³⁶ Man vergleiche die kurz vor Abschluß des Quartetts (Mai 1959) im Dezember 1958 getroffene Feststellung György Ligetis, die „serielle Schule“ – mit der auch Kurtág während seines Westaufenthalts 1957/58 in Berührung gekommen war – egalisiere die Intervallqualitäten. György Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, in: *Form-Raum*, Wien 1960 (= *Die Reihe* 7), S. 7, Abschn. 4ff.

³⁷ Zitiert bei Lück, *Komponistenportrait*, S. 15.

„Und jetzt? — fragte sich Gregor und sah sich im Dunkel um. Er machte bald die Entdeckung, daß er sich nun überhaupt nicht mehr rühren konnte. Im übrigen fühlte er sich verhältnismäßig behaglich. Er hatte zwar Schmerzen im ganzen Leib, aber ihm war, als würden sie allmählich schwächer und schwächer und würden schließlich ganz vergehen. An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener als die seiner Schwester. In diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens blieb er, bis die Turmuhr die dritte Morgenstunde schlug. Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch. Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nieder, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor“³⁸.

Ein dreimal tongetreu und einmal variiert wiederholtes rhythmisches Modell (T. 5—13 und 16—18 in den Außenstimmen) gemahnt von ferne an einen Trauermarsch. Im Verlauf des Satzes ziehen Elemente des *Streichquartetts* wie in einem Film vorbei (T. 3f. aus II/1; T. 19 aus IV/10; T. 23—30 aus I/1—7 und 11). Alle Intervallkomplexe des Schlußsatzes schließen sich in vollkommenen 12-tönigen Zirkeln. Es ist durchaus nicht abwegig, hierin einen Hinweis auf das „Es ist vollbracht“ des Passionsgeschehens zu erblicken.

Die Quinten sind die erste Station einer Reihe von Reminiszenzen an den ersten Satz, und sie ziehen im intervallischen Schrumpfprozeß nach den Tritoni und den Quartan folgerichtig die ‚Lichtterzen‘ nach sich (T. 28/29): In der Kafka-Erzählung stirbt Gregor vor Sonnenaufgang.

„Trotz des frühen Morgens war der frischen Luft schon etwas Lauigkeit beigemischt. Es war eben schon Ende März“³⁹.

Diese Situation, die bei Kafka wie eine grausame Ironie erscheint — das Erwachen der Natur fällt mit dem Tod des Individuums zusammen —, findet sich in mehreren Werken György Kurtágs. Auch in seinem geistlichen Konzert auf Predigttexte des ungarischen Reformators Péter Bornemisza verbinden sich die beiden Chiffren Frühling und Tod miteinander. Nach dem dritten Kapitel über den Tod folgt ein letztes mit der Überschrift „Frühling“, in dem die Lieblichkeit der wiedererstandenen Natur besungen wird. Diese ‚posthume‘ Natur aber ist das Paradies.

„Hebet den Blick zu Sonne, Mondlicht, Sternenschar, seht die Himmelsweiten, glaubet doch: liebevoll lächeln sie uns alle an, alle, alle, lächeln sie dir, lächeln. . . Dir gilt ihr liebliches Lächeln!“⁴⁰

Die Melodie zu diesen Worten bewegt sich fast ausschließlich in Großterzschrritten: Die Lichtterzen, wie wir sie aus Opus 1 kennen, stehen hier für das Funkeln der Sterne.

György Kurtág kommt in seinem Schaffen immer wieder auf zentrale moralische Fragen der menschlichen Existenz zurück. Demnach überrascht auch nicht, daß er die

³⁸ Kafka, S. 96.

³⁹ Ebda., S. 97.

⁴⁰ *Die Sprüche des Péter Bornemisza, Concerto für Sopran und Klavier op. 7*, Editio Musica Budapest 1973, Universal Edition, Wien 1974, Gesang IV, 2, S. 58ff.

ersten sechs Takte seines *Streichquartetts* einmal als „Exposition“ seines „gesamten Lebenswerks“ bezeichnet hat⁴¹.

Das Streben nach Reinheit durchzieht wie ein roter Faden das Schaffen Kurtágs. Seine Auslegung der Kafka-Parabel erschließt sich im Licht nachfolgender Werke⁴². Die Verwandlung zeigt sich als der selbstquälenderische Alp- und zugleich geheime Wunschtraum eines Menschen: daß der „Schmutz“ der eigenen Seele für alle Welt und die nächsten Verwandten sichtbar werde und den Abscheu hervorrufe, den er vor sich selbst empfindet. Der herbeigesehnte Leidensweg soll in tragischer Konsequenz schließlich die Reinigung, die ‚Katharsis‘ im Sühnetod bewirken.

Die sechs Sätze des Opus 1 beschreiben jedoch im Gegensatz zur oben erwähnten *Lyrischen Suite* von A. Berg keine fortlaufende Entwicklung⁴³. Ihre Dramaturgie ist vielmehr um die Mitte des Quartetts zentriert. Dabei nimmt der semantische Abstraktionsgrad der Sätze zur Mitte hin zu. Für den ersten Satz verwies Kurtág selbst auf die Kafka-Erzählung *Die Verwandlung*. Dagegen folgen die ostinaten Sätze II und V keiner ‚Handlung‘: Zwar formulieren auch sie ‚kafkaeske Schreckensvisionen‘, aber ihre Bedrohung bleibt anonym, so akut sie auch erscheint.

Die beiden Mittelsätze stellen gegen diese Bedrohungen die Vision des Schönen. Die zwei Sätze ergänzen sich: Der dritte Satz wahrt einen transzendenten Charakter (im Sinne einer ‚jenseitigen‘ Schönheit des Paradieses)⁴⁴, während der vierte Satz durch den Gesang der Vögel⁴⁵ die ‚konkrete Schönheit‘ der wiederauferstandenen Natur im Frühling vergegenwärtigt; eine Szenerie, die die künstlerische und menschliche Wiedergeburt des Komponisten nach einer langanhaltenden persönlichen Krise symbolisiert⁴⁶.

Die unmittelbare Nähe zu den Schrecken der Sätze II und V bestätigt die These des ungarischen Autors István Balázs, daß die Schönheit Kurtágscher Musik keine gegebene, sondern eine errungene sei. Balázs spricht von ‚durchlittener Schönheit‘⁴⁷. Es ist die Schönheit des Paradieses, die sich in besonderen Momenten (wie im Erleben des Frühlings) auch bereits dem irdischen Menschen offenbart.

⁴¹ s. o. Anm. 2.

⁴² In den *Sprüchen des Péter Bornemisza* werden auf die halbtonversetzten großen Terzen der ersten Klanggestalt aus dem *Streichquartett* op. 1 die Worte gesungen: „Blumen die Menschen, nur Blumen [...]“ (Gesang III, 2, S. 33). Dieses Blumenvergleichnis Bornemiszas versinnbildlicht das Streben der Menschen nach dem Lichte Gottes angesichts ihrer eigenen Verweslichkeit. Kurtág stellt diesem ‚geistlichen Konzert‘ ein Wort des ungarischen Dichters Attila József voran: „Ich kann nicht sterben, ich darf nicht, solange ich die Reinheit noch nicht gefunden habe“. Ein Beispiel aus den *Kafka-Fragmenten* op. 20 wurde oben bereits herangezogen.

⁴³ Vgl. Constantin Floros, *Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse*, in: *Alban Berg, Kammermusik I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1978 (= *Musikkonzepte* 4), S. 5ff.; George Perle, *Das geheime Programm der Lyrischen Suite*, aus dem Englischen von H.-K. Metzger, ebda., S. 49ff.

⁴⁴ Merkmale sind die ‚Engelsgesänge‘ in höchsten Flageolettlagen (T. 20ff. und insbes. 29–34) und die für Kurtág ungewöhnlich konsequent ausgeführte, ‚reine‘ Kanontechnik insbes. der Takte 24–28 und 46–47. Eine solche kristallene Stimmigkeit scheint Kurtág sonst eher zu scheuen (vgl. besonders die mit „Kanon“ überschriebenen Sätze III,2 und III,4 in: *Botschaften der entschlafenen R. V. Trusova* op. 17, Editio Musica, Budapest 1982).

⁴⁵ „[...] und das setzte sich so bis in den Frühling hinein fort, als zweite reale Erfahrung erschienen die Vögel [...] (Der vierte Satz des Quartetts (ist ein) ‚Vogel-Scherzo‘“). Kurtág in: *Komponistenportrait*, S. 37.

⁴⁶ „Ich lebte in Paris, in einer solchen Krise, daß ich unfähig war, zu komponieren [...] 1956 ist die Welt für mich tatsächlich zusammengebrochen. Nicht nur die äußere Welt, auch meine innere.“ Kurtág in: *Komponistenportrait*, S. 37.

⁴⁷ István Balázs, *Fragmente über die Kunst György Kurtágs*, in: *György Kurtág*, hrsg. von Friedrich Spangemacher, Bonn 1986 (= *Musik der Zeit* 5), S. 66.

Dieses ‚symbolistische‘ Denken (der Glaube, daß sinnliche Erscheinungen mit einer übersinnlichen Idee in Verbindung stehen) durchzieht das gesamte Schaffen György Kurtágs. Im Streichquartett offenbart es sich im Verhältnis der beiden zentralen Sätze zueinander. Ein Merkmal dieser beiden Sätze ist die symmetrische Anordnung ganzer Abschnitte um einen zentralen Ton, wie man sie etwa auch in Weberns *Sinfonie* op. 21 findet. Es bliebe zu fragen, ob die Tonraumverengung, durch die das lyrische Ich am Ende des Quartetts ausgelöscht wird, durch ihre zentralsymmetrische Anordnung noch einen Hinweis auf die Schönheit des Paradieses in sich birgt. Anderenfalls würde der Hörer mit diesem Ende tatsächlich in die Trostlosigkeit des absoluten Nichts entlassen.

Schlußbemerkung

Musikalische Substanz und existentieller Gehalt sind in der Musik György Kurtágs eng miteinander verschränkt. Beide Aspekte wurden im Rahmen dieses Beitrags nacheinander betrachtet, sie lassen sich aber nicht voneinander trennen. Eine sinnerschließende Betrachtung, wie sie das ‚Programm‘ des Quartetts herauszufordern scheint, wird zwar gewöhnlich in das Feld des ‚Außermusikalischen‘ verwiesen. Hier aber sind die Seinsfragen ein Teil der Werksubstanz. Die Musik nimmt sie in ihr eigenes Wesen mit hinein. Sie ist nicht nur Trägerin für eine Leidensgeschichte, sondern sie erleidet selbst das Schicksal, über das sie spricht. Wie das lyrische Ich ringt sie um Reinheit, bis sie schließlich selbst verstummt.

Musikalische Analyse hat den Werksinn evident zu machen und seine Deutung zu belegen. Nur so ist es möglich, sich die Bedeutung von Kurtágs kompositorischem Schaffen zu erschließen. Kurtágs Musik zeichnet sich sowohl durch die brütende Reflektiertheit der musikalischen Struktur aus wie auch durch die grüblerisch-bohrenden Fragen nach Wert und Sinn der menschlichen Existenz.