

«Das Artikulierte geht verloren» Eine Beckett-Lektüre von György Kurtág

von Michael Kunkel

Als Komponist zahlloser Hommages und In-memorial-Stücke ist György Kurtág dafür bekannt, daß seine musikalische Produktion sehr häufig eines bestimmten personellen oder situativen Kontextes bedarf. Große Vokalzyklen wie die *Attila-József-Fragmente*, op. 20 (1981) wären ohne die Sopranistin Adrienne Csengery kaum vorstellbar, Titel wie *Hommage à R. Sch.* oder *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* (1984–89) sind eher Regel denn Ausnahme. Daß er in einem Titel jedoch gleich dreifach hinter seine Protagonisten zurücktritt, ist selbst für Kurtág ungewöhnlich: *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval (Samuel Beckett: mi is a szó)*, op. 30a (1990) [Samuel Beckett schickt eine Botschaft durch Ildikó Monyók in der Übertragung von István Siklós (Samuel Beckett: What Is the Word)]. Der Titel weist zunächst auf den Entstehungsanlaß des Werks hin: «Es ist geschrieben für eine behinderte Schauspielerin, die nach einem Autounfall jahrelang nicht reden konnte – nicht als Folge der Beschädigung, sondern weil sie nachher von ihren [sic] Regisseur brutal behandelt wurde[,] sogar bis heute stottert wie Beckett es verlangt.»¹ Nachdem Kurtág Becketts letzten Text *What Is the Word* (1989) in Siklós' ungarischer Übersetzung *mi is a szó* erhalten hatte, komponierte er eine monodische Rezitation, die infolge der Versehrung ihrer Interpretin Ildikó Monyók von einem Klavier wie durch eine Unisonokrücke gestützt wird.

Das ungewöhnlich rasche Schreibtempo zeigt, wie anregend das Zusammentreffen der Umstände für Kurtág gewesen sein muß: Nach nur drei Tagen, in der Zeit vom 13. bis 15. März 1990, hatte er sein bisher längstes zusammenhängendes Werk komponiert, das vielleicht auch als *in memoriam* für den kurz zuvor verstorbenen Samuel Beckett gelten kann. Die Anlässe wirken sich aber nicht bloß äußerlich aus, dank der spezifischen Konstellation konnte Kurtág die Bedingung zur Entstehung seines «gültigen» Œuvres nochmals in emphatischer Weise realisieren: Der schwer errungene Neuansatz des Ersten Streichquartetts, op. 1 (1959) resultierte aus der Situation einer eingestandenen sprachlichen wie musikalischen Legasthenie, der Kurtág nach der Behandlung bei der Therapeutin Marianne Stein 1958–59 in Paris künstlerisch begegnen lernte. Seither spielen in sei-

Siklós István tolmácsolásában
Beckett Sámuel üzeni
Monyók Ildikóval:
Kürtág György op.30

Körvénhatellánul, elvénhatellánul laaaa

mp

alig hulltán

mf

pppp

Budapest - Bécs
1990 III 13-15

Abbildung 1: György Kurtág, Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval (Samuel Beckett: *mi is a szó*), op. 30a (1990), Reinschrift, T. 1–4 und T. 70–74, mit Eintragungen für die spätere Fassung op. 30b (Sammlung György Kurtág).

ner Musik Prozesse der Sprachfindung eine besondere Rolle. Im Mittelpunkt des Interesses steht nicht mehr die Entfaltung großer musikalischer Zusammenhänge, sondern die Beschränkung auf elementare Gesten aus dem Bereich des Vorkünstlerischen. Als musikalische Figur ist das Stottern von zentraler Bedeutung.

In Kurtágs Lesart liefert Becketts Text die Basis für eine ungewöhnlich konzentrierte Darstellung dieser Problematik: *What Is the Word*² ist das letzte Beispiel eines dichterischen Exerzitiums scheiternder Spracherinnerung, wie Beckett es vor allem in seinen spätesten Werken gepflegt hatte. Doch selbst die Redeportionen der späten Prosa zerfallen im Gedicht zu anakolutischen Versen; es besteht aus der Perpetuierung eines sehr begrenzten lexikalischen Materials: Vierundzwanzig Wörter formieren sich syntaxlos, wie mnestische Splitter zu den dreiundfünfzig Zeilen von *What Is the Word*. Als wollte jemand eine fast gänzlich vergessene narrative Übung nochmals aufsagen, kreist der Text um immer dieselben elliptischen Partikel.

Kurtág nimmt Becketts versagendes Sprachgedächtnis dankbar für die Komposition seines op. 30a auf. Dabei ist er weniger an der in Becketts



Abbildung 2a: Béla Bartók, Zweites Violinkonzert (1937–38), 2. Satz, T. 2–3 (Solo-Violine).

[arioso, omaggio a Bartók]
dolce

hi-á-ba va-ló nek nek szük-ség

dolce
ped sempre simile

ped- lan-ta-mi tün-mi el-tű-nő ti-vol

ped

Abbildung 2b: György Kurtág, Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval (Samuel Beckett: *mi is a szó*), op. 30a (1990), Reinschrift, T. 64–65 (Sammlung György Kurtág).

Text angelegten Verflüchtigung eines letzten semantischen Restes interessiert als an der gestischen Fixierung der Sprachtrümmer. Aus dem titelgebenden Refrain «mi is a szó» (what is the word) gewinnt er das «thematische» Stottern, das den Ausgangs- und Zielpunkt der Komposition abgibt (Abbildung 1).

Der Formverlauf ließe sich als ein immerfort neu scheiternder Versuch melodischer Sprachfindung beschreiben. Kurtág berührt verschiedene Deklamationscharakteristika, die sich nicht entfalten, sondern immer wieder auf sich selbst zurückfallen; vor allem in diesem ständigen Ausdruckswechsel liegt das szenische Potential des Stücks begründet. Aus Becketts reduziertem Vokabular destilliert Kurtág sein gestisches Reservoir melodischer Restgestalten. Das sind Erinnerungsspuren ungarischer Topoi (z.B.

sirató in T. 13), mithin auch extreme Affektzustände wie autistische Episoden (T. 37) oder hysterische Ausbrüche (T. 29 f.). Fluchtpunkt dieser vokalen *musica ricercata* ist das diatonische Modell des *arioso, omaggio a Bartók*; Kurtág zitiert hier den Beginn des Mittelsatzes aus Bartóks Zweitem Violinkonzert (1937–38) als imaginäres Ideal melodischer Artikulation (*Abbildungen 2a* und *2b*).

In dieser Komposition ist nicht nur die Ausformung eines «sprachfähigen» Melos bloß noch aus zweiter Hand erfahrbar, das Zitat ist zudem im mangelhaften Erinnerungsvermögen von op. 30a fast völlig verblaßt. Überdies wird es im chromatischen Abwärtssog von Takt 68, der einzigen eigenmächtigen Versrepetition des Stücks, nochmals aktiv ausgelöscht, die diatonische Bedingung vergangener Sprachbefindlichkeiten bewußt diskreditierend. Das Stück endet im anfänglichen Stammelnen, das infolge der gestischen Erschöpfung der Form ins tiefste Register abgesunken ist.

Der Prozeß einer scheiternden musikalischen Sprachfindung ist für op. 30a nicht nur entscheidender Bezugspunkt wie in anderen Werken, sondern thematisch in jeder Hinsicht. Kurtág läßt Becketts Residuallexemen in seiner klingenden Lektüre ihre gestische Objektivierung widerfahren. Obwohl es sich um sein bisher längstes zusammenhängendes Werk handelt, fügt sich keine große Architektur, kein rundes Werk, vielmehr entsteht eine zerbrochene Form aus der Art und Weise, wie sich einzelne Gestalten, die nirgends gänzlich entfaltet werden, aneinander abarbeiten. Wie die vermeintliche Großform durch das Einzelereignis der stockenden Deklamation verklammert ist, so könnte man auch insgesamt das Stottern als formbildend ansehen. Dabei ist der Umgang mit dieser Problematik nicht nur konzeptuell bedingt, sondern unmittelbar mit der Wahl der Interpretin verbunden: Die Musik ist nicht bloß wie in früheren Vokalzyklen im Hinblick auf eine bestimmte Sängerin komponiert, sondern abhängig vom faktischen Gebrechen der Rezitatorin. Eine «authentische» Darbietung von op. 30a ist daher eigentlich nicht von der pathologischen Erscheinung Ildikó Monyóks ablösbar.

Im Sommer 1991 komponierte Kurtág eine neue Fassung von op. 30a: *Samuel Beckett: What Is the Word*, op. 30b für Alt solo («Rezitation»), Stimmen und im Raum verteilte Ensembles, die am 27. Oktober 1991 unter Claudio Abbado im Mozart-Saal, Wien, zur Uraufführung gelangte. Die erste Fassung, die vollkommen in der neuen aufgeht, wurde offiziell erst am 5. Juni 1993 in Sermonta/Italien uraufgeführt. Kurtág stellt das intime monodische Modell von op. 30a in den großen Konzertsaal – Empfehlung in der Partitur: «Ideale Saalgröße 1000–1200 Personen.»

Op. 30b ist der Versuch einer umfassenden Ausbreitung der ersten Version: Die Schauspielerin Monyók ist nun mit einem *Concertino* auf einer ausdrücklich *Scène* benannten Bühne postiert. Aus der Saalmitte antworten ihr fünf Sänger mit Becketts englischer Version, die vorherrschende Affektlage dabei assoziativ verstärkend. Die Raummusik ist eine extreme Verlänge-

Kurtág nahm seine Arbeit an op. 30b auf, indem er die Monodie in den extraliterarischen Rahmen eines instrumentalen Prologs und eines szenischen Epilogs stellte. Die erste zugängliche Skizze vom 15. Juli 1991 zeigt den Entwurf einer *Sinfonia I* benannten Orchestereinleitung (Abbildung 3).

Dies ist eine erste instrumentale Annäherung an die Monodie der ersten Fassung: Die vier Takte exponieren zwei grundlegende ungarische Bewegungstypen (quasi *friss, lassu*), die in der Rezitation nur noch als Erinnerungssplitter erscheinen können. Auch die in der Monodie nicht mehr bruchlos verfügbaren Eigenschaften von Diatonik und Pentatonik werden hier in halbtöniger Distanz modellhaft vorgeführt. Zugleich weist der Entwurf in die Richtung der instrumentalen Ausarbeitung von op. 30b: Das von der Rezitationsstütze Klavier vorgetragene Tanzmodell *con slancio* zerfällt in den Schichten des Orchesterraums, während sich das Melos des *Adagio* echoartig auf Saiteninstrumente, Vibraphon und Baßflöte verteilt, wobei noch nichts auf eine raummäßige Aufstellung der Gruppen hinweist.

Kurtág nimmt die *Sinfonia* nicht in op. 30b auf. «Die ersten Stücke [sind] in der Regel nur so zum Warmwerden [...] und [müssen] später geopfert werden.»³ Das geschieht im buchstäblichen Sinne, die vorläufige Einleitung schmilzt im Großterz-Cluster (*a-des*¹) eines Tutti-Schlags ein. Die «Ouvèrtüre» ist nun nicht mehr bloß modellhafter Bezugspunkt des Stücks, sondern die non-vokale Vorbedingung zur Erschöpfung der Form: Erst nachdem alle Energie aufgebraucht und der Weg vom möglichen Maximum bis zum «Fallen einer allerdünnsten Stricknadel» (Anweisung zu Z. a, Partitur S. 6) abgesteckt ist, kommt das Stück «unerträglich langsam» in Gang. Auf ähnliche Art eröffnet Heinz Holliger seine Kammeroper nach Becketts *Come and Go* (1976–77); Kurtágs initialer Cluster ist jedoch nicht polyphon motiviert, sondern eine extreme Verdichtung des Melos von *Sinfonia I*, das auf ein den Großterzambitus abtastendes Tuba-Glissando regrediert.

Im «epilogo scenico», einem «acte sans paroles», zieht Kurtág die Konsequenz aus dem Formverlauf des Stücks. Vorlage ist sein im November 1990 komponiertes und bislang unveröffentlichtes Stück *Utolsó utáni beszélgetés Kovács Zsuzsával* [Ein nach-letztes Gespräch mit Zsuzsa Kovács] für Geige und Klavier. Als Resultat der formalen Ermattung fixiert der Epilog lediglich eine einzige mikrotonal gestauchte Gebärde. «Das Artikulierte ist verlorengegangen, drei Töne, ein Stöhnen, ein Gestikulieren sind die letzten möglichen Äußerungen.»⁴

¹ Undatierter Briefentwurf, vermutlich an Claudio Abbado, ca. März 1990–Frühjahr 1991 (Sammlung György Kurtág).

² Samuel Beckett, «What is the Word», in: ders., *As the Story was told*, London etc. 1990, S. 131–134.

³ «György Kurtág im Gespräch mit Bálint András Varga», in: *Programmbuch der Berliner Festwochen 1988*, Berlin 1988, S. 43.

⁴ *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, hrsg. von Ulrich Dibelius, Zürich 1993, S. 76.