



ORDEN POUR LE MÉRITE  
FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

Aushändigung des Ordenszeichens durch den Ordenskanzler  
HANS GEORG ZACHAU an

GYÖRGY KURTÁG

bei der Öffentlichen Sitzung im Großen Saal des Konzerthauses,  
Berlin, am 29. Mai 2000

GYÖRGY LIGETI sprach die Laudatio auf GYÖRGY KURTÁG:

Herr Bundespräsident, meine Damen und Herren,

durch seine großartige Originalität und Unabhängigkeit gehört György Kurtág zur Elite der heutigen Komponisten. Ich habe das Glück gehabt, ihn bereits 1945, bei unserer gemeinsamen Aufnahmeprüfung an der Franz-Liszt-Musikhochschule in Budapest kennen zu lernen. Vom ersten Augenblick an bestand zwischen uns eine Freundschaft, basierend auf gemeinsamen musikalischen, auch moralischen und politischen Idealen. Die gegenseitige Sympathie hatte konkrete Gründe: Professionalität, Handwerk, künstlerische und menschliche Aufrichtigkeit und Geradlinigkeit. Wir gehörten zur derselben Generation — Kurtág ist 1926 geboren in Lugo, nahe bei Temeschwar — ; beide kommen wir aus Südost-Europa, aus Gegenden, die jahrhundertlang zu Ungarn gehört haben, nach dem Ersten Weltkrieg jedoch Teile Rumäniens wurden (in Kurtágs Fall das Banat, in meinem Fall Siebenbürgen). Unsere gemeinsame Muttersprache ist Ungarisch, doch wir gingen beide in sowohl rumänisch- als auch ungarischsprachige Schulen. Beide wurden wir als rumänische Staatsbürger geboren; außerdem hatten wir einen ähnlichen kulturellen Hintergrund: Wir kamen aus intellektuellen Familien jüdischer Abstammung; die aber nicht religiös und an die ungarische Gesellschaft assimiliert waren.

Und dann gab es das gemeinsame Idol: Béla Bartók. Bartók emigrierte freiwillig, aus Hass gegen den wachsenden Rechtsradikalismus in Ungarn, noch vor Ungarns Kriegseintritt auf der Seite Nazi-Deutschlands, nach Amerika. Er persönlich war nicht gefährdet, verurteilte aber den Chauvinismus und Antisemitismus. Schon als Komponist war er unser Idol, dazu kam seine moralische und politische Haltung. Gerade im September 1945, als Kurtág und ich Studenten geworden waren, erwartete man in Budapest den aus New York zurückkehrenden Bartók — wir beide wollten bei ihm

studieren. Ohne voneinander gewusst zu haben, nahmen wir beide das Risiko auf uns, die rumänisch-ungarische Grenze illegal, und zwar nachts, zu Fuß zu überqueren, um nach Budapest zu gelangen. Dass Bartók in New York im Sterben lag, wussten wir nicht. Einige Tage nach unserer Aufnahmeprüfung wehte die schwarze Fahne über dem Gebäude der Musikhochschule.

Bartók war aber nicht nur unser persönliches Idol. Als neben Strawinsky und Schönberg bedeutendster Komponist unserer Zeit, galt er als Begründer einer antiromantischen Richtung innerhalb der modernen Musik. Seine Sammlertätigkeit südosteuropäischer, anatolischer und nordafrikanischer Volksmusik erlaubte ihm die Entwicklung eines eigenständigen Stils, auf folkloristischer Grundlage. Er war Antipode Wagners und fühlte sich zu Debussy hingezogen. Bartók beeinflusste mehr oder weniger alle jungen Komponisten in Südost-Europa. Als Feind des Nationalsozialismus, und überhaupt jeder Art von Nationalismus, sowie durch die Tatsache, dass seine folkloristische Sammlertätigkeit außer ungarischer Volksmusik die slowakische, rumänische, südslawische, türkische und arabische Volksmusik umfasste, wurde er als Held betrachtet, hochverehrt und nicht nur von den Musikern, sondern von allen liberal und demokratisch denkenden Intellektuellen, und nicht nur in Südost-Europa.

Die Informationslage in Ungarn und Rumänien vor dem Krieg und im Krieg war die, dass der Wahnsinn der totalitären Systeme in Deutschland, Italien und Spanien zum Teil bekannt war, doch von den internen Zuständen innerhalb der Sowjetunion war kaum etwas bekannt, und wenn einiges durchsickerte, wurde es meist bagatellisiert, oder als Goebbels'sche Propaganda abgetan. 1945 war Ungarn sowjetisch besetzt, doch zunächst hatte das Land eine frei gewählte, demokratische Regierung. Die schleichende Gleichschaltung durch die Kommunisten, mit Hilfe der sowjetischen Besatzungsmacht, war derart getarnt, dass drei Jahre lang, von 1945 bis 1948, die Linksintellektuellen, zu denen auch Kurtág und ich gehörten, das tatsächliche politische Geschehen nicht wahrhaben konnten oder wollten. Zum Glück widerstanden sowohl Kurtág als auch ich der Versuchung und dem Druck, in die kommunistische Partei einzutreten. Wir studierten beide Komposition bei denselben Lehrern, zunächst bei Sándor Veress, und da sich Veress rechtzeitig in den Westen absetzte, ab 1948 bei Derenc Farkas. Von Veress lernten wir kompromisslose moralische Haltung, sein Ethos war identisch mit dem von Bartók; von Farkas lernten wir nützliches Handwerk. Während ich eher schwach war als Komponist, war Kurtág schon damals ein großartiger Klavierspieler, so studierte er auch im Fach Klavier bei Pál Kadosa sowie im Fach Kammermusik bei Leo Weiner. Beide waren legendäre Lehrgestalten, umschwärmt von allen Musikern.

Der Aufstand gegen das Sowjetregime im Oktober/November 1956 bedeutete meine geographische Trennung von Kurtág: Nach der endgültigen Zerschlagung des Aufstandes floh ich nach Österreich — in illegaler Grenzüberquerung hatte ich genügend Erfahrung. Kurtágs Lebensumstände erlaubten ihm die Flucht nicht. Später gelang es ihm aber, einen Pass zu bekommen und ein Visum nach Frankreich. 1957 — 58 studierte er bei Milhaud und Messiaen, am Pariser Konservatorium. Zur selben Zeit arbeitete ich in Köln, im Studio für elektronische Musik, zusammen mit Stockhausen, Koenig und Kagel. Kurtág musste 1958 nach Budapest zurückkehren, er machte aber einen Umweg und besuchte Stockhausen und mich in Köln. Er konnte dort die Bandaufnahme von Stockhausens Orchesterstück »Gruppen« hören, sowie die Partitur studieren. Für seine weitere Entwicklung war diese Begegnung genauso wichtig, wie das Studium in Paris. Wir sahen uns erst zehn Jahre später wieder, bei den Darmstädter Kursen für Neue Musik im August 1968. Es war das erste Mal, dass die ungarische kommunistische Regierung einem Kammerensemble Reiseerlaubnis gab, nach Darmstadt zu fahren, um dort neue Kompositionen aus Ungarn aufzuführen. Dieses kleine Tauwetter in Budapest fiel aber zeitlich zusammen mit dem sowjetischen Einmarsch in die Tschechoslowakei, eine Okkupation, an der auch ungarische Truppen gezwungen wurden, teilzunehmen. Das ungarische Konzert in Darmstadt bedeutete für Kurtág den ersten durchschlagenden Erfolg im Westen und zwar gleich an der zentralen Aufführungsstätte der musikalischen Avantgarde. Darmstadt hat sich im Laufe der fünfziger und sechziger Jahre zum Mekka der modernen Musik entwickelt. Das lag an dem Zusammentreffen günstiger Zufälle; es gab dort enthusiastische Förderer und Organisatoren; Interpreten und Komponisten kamen aus vielen Ländern der Welt. In Darmstadt aufgeführt zu werden, bedeutete internationale Aufmerksamkeit. (Leider verblasste die Bedeutung der Darmstädter Kurse im Laufe der siebziger Jahre.) Durch die fortschreitende Kommerzialisierung der Kultur infolge des Primats der Werbung und des Fernsehens wurde die »Neue Musik«, so wie sie in Darmstadt verstanden wurde, allmählich marginalisiert. Außerdem funktionierte Darmstadt auf »non-profit«-Basis; sobald die finanziellen Erwartungen der Interpreten zu steigen begannen, konnten die Aufführungen der »esoterischen« Musik nicht mehr bezahlt werden. Kurtágs Aufführung 1968 fiel gerade noch in die »gute« Zeit der Darmstädter Kurse. Das Stück war »Die Sprüche des Péter Bornemisza« für Sopran und Klavier, als »Konzert« bezeichnet, eine gewaltige, hochemotionale, gleichzeitig dramatische und lyrische Komposition. Auf einen Schlag wurde Kurtágs hoher Rang anerkannt, als ebenbürtig den westlichen Kollegen Boulez, Nono, Maderna, Stockhausen.

Die zehn Jahre von 1958 bis 1968 verbrachte Kurtág in Budapest mit harter Arbeit und konsequenter stilistischer Entwicklung. Seit 1967 war er Professor für Klavier, dann für Kammermusik an der Franz-Liszt-Musikhochschule. Die Lehrtätigkeit übte er »offiziell« bis 1986 aus, doch tatsächlich unterrichtet er ohne Unterbrechung auch heute. Nach langjähriger Arbeit mit auserwählten Interpreten hält er Interpretationskurse in vielen Ländern; so war er im Laufe der neunziger Jahre für längere Zeit in Berlin, am Wissenschaftskolleg und als »composer in residence« bei den Philharmonikern, dann in Wien, nachher in Amsterdam, in England, in Paris, stets als gesuchter Kammermusik-Lehrer. Zum Teil studierte er mit Sängern und Instrumentalisten eigene Werke ein, zum anderen Teil ist er einer der tiefsten Kenner der Kammermusik von Haydn über Beethoven bis Debussy und Bartók. Kurtágs großartige Leistung als Vermittler der klassischen und romantischen Kammermusik beruht zum einen Teil auf der lebendigen Tradition, die in Budapest durch die Musikhochschule — auch in der Zeit widriger Umstände und der Isolation — bewahrt wurde, zum anderen Teil auf Kurtágs besonderer Begabung, musikalische Verläufe und Vorgänge gestisch zu erklären. Dazu kommt die Weite des Kurtág'schen Horizonts, in Musik, in Sprachen, Literatur, Malerei. Er spricht außer Ungarisch und Rumänisch auch perfekt Deutsch, Französisch, Englisch, Russisch und beherrscht das Altgriechische.

Im Laufe der siebziger Jahre begann Pierre Boulez sich für Kurtágs Musik einzusetzen. 1981 erklang in Paris Kurtágs bedeutendstes Werk für Singstimme und Kammerensemble, »Die Botschaften des verstorbenen Fräuleins R. V. Trussova«. Die Uraufführung erfolgte durch das hervorragende französische Kammerorchester »Ensemble Intercontemporain«. Dieses überall in der Welt aufgeführte Werk gehört zu den reichsten und differenziertesten Kompositionen unserer Zeit.

Kurtágs Lebenswerk verteilt sich ungefähr gleichwertig auf Instrumental- und Vokalmusik. Die zahlreichen Vokalwerke vor 1980 basieren auf ungarischer Dichtung, doch beginnend mit dem à-capella-Chorwerk »Omaggio a Luigi Nono« wandte sich Kurtág an anderen Sprachen zu, zunächst der Russischen (Achmatova und Dalos) — so ist der Text des gewaltigen Trussova-Zyklus von 1981 russisch. Parallel zu weiteren Werken nach ungarischen Texten bezog dann Kurtág deutsche, später auch englische Dichtung in seine immer breiter, tiefer und komplexer werdende kompositorische Welt ein. So komponierte er die »Kafka-Fragmente« für Sopran und Violine 1985/86, das ist ein ausgedehnter Zyklus von vielen kurzen Sätzen, basierend auf Tagebüchern und Briefen von Kafka. Solche Zyklen sind typisch für Kurtágs Verfahrensweise, große, weitläufige musikalische Formgebäude zu bauen aus mehr oder

weniger zerklüfteten Bruchstücken. Es handelt sich dabei niemals um isolierte Fragmente, sondern um Monumentalformen, in denen die scheinbar zerbröckelten Bestandteile emotionell und musiksprachlich eng verknüpft sind. Ursprünglich dachte Kurtág enger, in kurzen, knappen, dichten Formen, wie im Klavier-Zyklus »Játékok« (= »Spiele«), ein »work in progress«, an dem er jahrzehntelang weiterarbeitete. Doch seit dem Bornemisza-Konzert, und noch deutlicher seit den Trussova-Botschaften fand er die Lösung, auf welche Weise eine Grußform aus Splittern zusammenwachsen kann.

Kurtágs Musik gehört zwar eindeutig zum Stilkreis »moderne Musik«, weist auch experimentelle und avantgardistische Züge auf, doch ist sie als Ganzes in der europäischen Tradition verankert, und respektiert den »Werkcharakter«, das heißt befindet sich meilenweit von der modischen Welt der offenen Formen entfernt. Innerhalb der allzu vagen Kategorie »moderne Musik« gibt es keine Schublade, in die Kurtág einzuordnen wäre. Die Singstimme und auch die instrumentalen melodischen Linien sind bei Kurtág expressiv, oft glühend expressiv, doch kann man seine Kunst nicht mit dem Begriff »Expressionismus« umschreiben. Zur gleichen Zeit steht er in großer Entfernung von jeder Art von Klassizismus. Drei Komponisten der europäischen Tradition dienen als Orientierungspunkte für seine Musik, doch möchte ich betonen, dass die drei Namen nur in grober Annäherung bestimmend sind, denn direkte Spuren sind in Kurtágs so eigenständiger Musik nicht aufzeigbar. Die Namen, die ich erwähne, sind Beethoven, Bartók, Webern. Webern betrifft die Konzentration der Formen oder Formfragmente und den gestischen Duktus der Musiksprache. Wie bei Webern, schon ein Seufzer kann zur Form werden, und diese Form ist immer lakonisch, duldet Kurtág keine Weitschweifigkeit. Mit Beethoven und Bartók verhält es sich komplexer. Schon Bartók hatte eine »doppelte Muttersprache«: eine Schicht ist ungarische Folklore und ungarischer Sprachduktus schlechthin, die andere Schicht die Form- und Ausdruckswelt der späten Beethovenschen Klaviersonaten und Streichquartette. Auch die Aura der Beethovenschen Dignität. Sogar der Humor der Diabelli-Variationen hat eine sonderbare Würde. Gerade diese Aura und diese Dignität sind bei Kurtág dominant vorhanden, ohne die geringste direkte Anknüpfung an Beethovensche Stilelemente. War die Musik und Haltung Bartóks in Kurtágs Jugendzeit noch Bindeglied zwischen Beethoven und Kurtág, in den reifen Werken, also etwa ab 1959, ist Bartók nicht mehr zwischengeschaltet: die unterirdische Verknüpfungslinie spannt sich direkt zwischen Beethoven und Kurtág.

Der Humor und die Skurrilität des späten Beethoven, nicht nur in den Diabelli-Variationen, sondern auch in den Bagatellen für Klavier sowie in einigen Streichquartett-Sätzen, etwa den Scherzi des

cis-Moll- und der letzten F-Dur-Quartetts taucht bei Kurtág durch die Vermittlung von Dichtung auf. Beethovenisch-skurril sind die Kafka-Fragmente und noch intensiver die Samuel-Beckett-Vertonung »What ist the Word« für einen Rezitator, Vokalensemble und Kammerensemble aus den Jahren 1990—1991. Die Skurrilität bedeutet aber keineswegs nur Humor, vielmehr Verzweiflung und Scheitern. Nur eben ist die Kurtágsche Verzweiflung nie tatsächliches Scheitern, sondern ein Balanceakt am Bande des Scheiterns — diese Nähe zum Absturz ist das großartige Gelingen des Seiltänzers, der den Sturz überlegen mimt.

Ein wesentliches Merkmal der Kurtágschen Instrumentationskunst ist die Einbeziehung von Raumwirkungen in die musikalische Form durch Aufteilung der Instrumente in verschiedene, im Konzertsaal separat platzierte Gruppen. An sich ist dies keine neue Idee, sie stammt aus dem venezianischen Frühbarock. Doch bei Kurtág dient die »Mehrchörigkeit« nicht so sehr den Dialog- oder Echo-Effekten, sondern zur traumhaft-visionären Umhüllung der Musik, einer Architektonik innerhalb der Musik. Es ist wie ein Mondhof oder ein Resonanzboden, oder noch deutlicher, Resonanzraum. In einem der Hauptwerke Kurtágs, der »Quasi una fantasia« für Klavier solo und Instrumenten-Gruppen ist das zart klingende Solo-Klavier von gleichsam verfremdeten Klängen umgeben: Pauken klingen wie sonderbare Gongs, Mundharmonikas wie ätherische Holzbläser. Mitunter erweitert Kurtág den umhüllenden traumartigen Raum durch sehr reale, ja drastische instrumentale Mittel. Zum Beispiel werden im »Grabstein für Stephan« für Gitarre solo und Instrumenten-Gruppen Lärm-Geräte verwendet, die manchmal italienische Fußballfans benutzen, das sind kleine Dosen mit unter Druck stehendem Gas gefüllt. Durch eine Röhre strömt das Gas beim Öffnen eines Ventils unter höllischem Geheule heraus. Für die Fußballfans ist das ein Juxinstrument, für Kurtág und im Kontext des »Grabstein« geht es um Panik. Kurtágs Musik nähert sich in diesem Werk dem Guernica-Bild Picassos, sie wird zum Symbol der Kriege des zwanzigsten Jahrhunderts und des Wahnwitz' des Terrors der totalitären Diktaturen.

GYÖRGY KURTÁG dankte mit folgenden Worten:

Herr Bundespräsident, Herr Ordenskanzler,  
meine Damen und Herren, mein lieber Freund,

ich danke dem Orden für die große Ehre, die er mir mit der Aufnahme in diesen Kreis erwiesen hat.

Und Dir, mein Freund, danke ich für Dein Vertrauen, das Du mir ein Leben lang geschenkt hast, auch wenn ich Dich nicht selten

enttäuscht habe.

Deine warmen Worte haben mich tief gerührt. Ich kann nur hoffen, dass ich noch genügend Kraft und Zeit habe, um Ihr aller Vertrauen zu rechtfertigen.

Ich danke Ihnen von Herzen.