

GMTH Proceedings 2019

herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Immanuel Ott

Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse

19. Jahreskongress | 19th annual conference
Gesellschaft für Musiktheorie
Zürich 2019

herausgegeben von | edited by
Philippe Kocher



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Kontinua aus Diskontinuitäten

Dimensionen der performativen Form in Interpretationen von György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* (1985–87)¹

ABSTRACT: Aufbauend auf einem umfassenden Korpus quantitativer Daten aus 14 Tonaufnahmen von György Kurtágs 40-sätzigen *Kafka-Fragmenten* (1985–87) und unter Verwendung einer Methode, die musikalische Analyse, historische Forschung sowie *close* und *distant listening* integriert, zeigt der vorliegende Aufsatz wesentliche Unterschiede in der zyklischen Formgestaltung dieses Werkes durch Interpret*innen auf. Trotz der beharrlichen Bemühungen des Komponisten, in der Probenarbeit eine ›idiomatische‹ Aufführungspraxis für seine Werke zu etablieren, führen die relative Offenheit seiner Notationspraxis und die Komplexität der zyklischen Organisation zu tiefgreifenden Unterschieden in der Markierung oder Gewichtung der performativen Form zwischen ironischen und dramatischen, zwischen prozessualen und architektonischen (oder ›interpunktischen‹) Konzepten. Das ›Bottom-up‹-Konzept des Kompositionsprozesses und die konsequente Fokussierung des Komponisten auf musikalische Details stehen in einem Spannungsverhältnis zur komplexen ›Top-down‹-Form des Gesamtzyklus, die von Interpret*innen mit großem Variantenreichtum in Klang übersetzt wird.

1 Die in diesem Beitrag dokumentierte Forschung wurde im Rahmen des Forschungsprojekts *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) (gefördert durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF, P 30058-G26, 1.9.2017–31.8.2020) durchgeführt und steht mit den beiden Beiträgen von Majid Motavasseli (<https://doi.org/10.31751/p.272>) und Thomas Glaser (<https://doi.org/10.31751/p.273>) in den vorliegenden GMTH Proceedings im engen Zusammenhang. Basis der vor allem in Abschnitt 3 dieses Textes unternommenen Interpretationsanalyse von Kurtágs *Kafka-Fragmenten* ist eine annotierte Partitur des Werkes (152 Seiten), in der neben einem mit Taktzahlen und analytischen Annotationen versehenen Notentext der gedruckten Ausgabe (Editio Musica Budapest 1992) auch umfangreiche Materialien zur Entstehungsgeschichte und zu insgesamt 14 Tonaufnahmen des Zyklus dokumentiert sind (vgl. hierzu Tabelle 1). Die annotierte Partitur wurde vom Autor gemeinsam mit Glaser und Motavasseli erstellt und ist im *open access* verfügbar (<https://phaidra.kug.ac.at/o:106993>). Das vollständige Datenkorpus der Tonträgermessungen ist zugänglich unter https://github.com/petal2020/petal_kurtag_kafka-fragments. Die Erstveröffentlichung dieses Beitrags erschien im Band *György Kurtág* (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2020, 215–258. Der Text erscheint hier mit geringfügigen inhaltlichen Erweiterungen und angepasst an die Formatierungsvorgaben der GMTH Proceedings.

Building on a comprehensive corpus of quantitative data from 14 recorded performances of György Kurtág's 40-movement *Kafka-Fragmente* (1985–87) and employing a method that integrates musical analysis, historical research, and close and distant listening, the present essay demonstrates substantial differences among performers in communicating the cyclic form of this work. Despite the composer's insistence, evident in his rehearsal practice, to establish an 'idiomatic' performance practice for his works, the relative openness of his notational practice and the complexity of the cyclic organisation lead to profound differences in marking or weighting performed form, ranging between ironical and dramatic, between processual and architectonic (or 'punctuating') strategies. The 'bottom-up' concept of the compositional process and the composer's consistent focus on musical details are in tension with the complex 'top-down' shape of the entire cycle that is translated into sound by performers with great variance.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Adrienne Csengery; Analyse von Tonaufnahmen; analysis of recordings; András Keller; Caroline Melzer; cycle; Franz Kafka; Interpretationsforschung; macro-form; Makroform; Nurit Stark; performance studies; Tempo; tempo; Zyklus

1. Kriterien der ›performativen Form‹

Die Relevanz von aufführungspraktischen und interpretatorischen Entscheidungen für die Wahrnehmung und Deutung musikalischer Form ist von der traditionellen Formenlehre nicht berücksichtigt worden. Selbst in jüngerer Zeit sind in der Folge der ›New Formenlehre‹, die sich auf Basis der grundlegenden Publikationen William E. Caplins sowie James Hepokoskis und Warren Darcys entwickelt hat, nur selten Aspekte der praktischen Ausführung in die Formdiskussion integriert worden.² Aspekte von Tempo- und Dynamikgestaltung, Register oder Klangfarbe bleiben als ›sekundäre Parameter‹ in diesen Theorien meist nachgeordnet.³ Erst in jüngster Zeit sind Versuche einer Integration solcher Parameter zu beobachten, etwa in Edward Klormans Ansatz, die ›agency‹ in Mozarts Kammermusik mit Strategien narrativer Forminterpretationen zu verknüpfen⁴ oder in Jeffrey Swinkins Methode einer »performative analysis«, die ihre Analysen durch

2 Vgl. Caplin 1998 und Hepokoski/Darcy 2006. Auch in der neuesten deutschsprachigen Formenlehre sind keine Aspekte der Ausführung berücksichtigt (vgl. Diergarten/Neuwirth 2020).

3 Meyer 1989, 14, nennt »dynamics [...], tempi [...], sonorities [...], timbres« als »secondary parameters [that] cannot be segmented into perceptually proportional relationships.« Die »primary parameters« sind demgegenüber »melody, rhythm, and harmony« (ebd.).

4 Klorman 2016; vgl. meine Rezension Utz 2017.

die ständige Präsenz ›impliziter Interpret*innen‹ wesentlich bereichert.⁵ Umgekehrt ist in den einflussreichen Publikationen der *musical performance studies* schon seit den späten 1990er Jahren das grundlegende Argument entwickelt worden, dass musikalische Form sich überhaupt erst im Akt des Verklänglichens und wahrnehmenden Rezipierens von Musik konstituiert.⁶ Diese Position impliziert, dass es, pointiert gesagt, so viele Formdeutungen wie Aufführungen eines Werkes geben kann, dass jede Aufführung ihre eigene Form hervorbringt – eine ›performative Form‹ – und nicht die ›eine Form‹ eines Werkes als a priori angenommen werden kann.⁷

Diese Vorstellung mag bei einfachen Formen und vor allem bei dramatischen kompositorischen Inszenierungen von Form schwerer zu akzeptieren sein. Wer könnte abstreiten, dass etwa der Einsatz der Reprise im ersten Satz von Beethovens Fünfter Symphonie ein Schlüsselmoment der ›komponierten Form‹ sei und als solcher ein vom komponierten Text verbindlich vorgegebenes Maß aller klingenden Interpretation? Freilich hat die historisch umfassende Studie von Lars Laubhold gezeigt, wie divergierend gerade auch dieser Moment des Satzes in der Interpretationsgeschichte gestaltet wurde.⁸ Die Frage, ob ein solcher Reprisenmoment als *cue* eine Art Neubeginn (im Sinne eines ›re-set‹) ausdrückt oder aber eine übergreifende Kontinuität und Prozessualität inszeniert, benennt nicht nur ein theoretisch-ästhetisches Problem im Spannungsfeld von architektonischen und prozessualen, räumlich und zeitlich akzentuierten Formtheorien,⁹ sondern verweist ganz besonders auch auf eine Facette der performativen Form, zu der jede Aufführung unweigerlich Stellung beziehen muss.

Dennoch ist es evident, dass ein Einfluss von Interpret*innen auf die Konzeption und Wahrnehmung von Form in dem Maße zunimmt, in dem gezielt Offenheiten und Mehrdeutigkeiten in kompositorische Konzepte von Form integriert wer-

5 Swinkin 2016; vgl. meine Rezension Utz 2019a.

6 Die grundlegende Darstellung hierzu ist Cook 1999. Cook überträgt hier Formulierungen von Judith Butler und Suzanne Cusick zur performativen Manifestation von Genderidentitäten auf die Diskussion des Verhältnisses von musikalischer Struktur/Form und Aufführung/Performance: »structure [...] is performatively constituted by the very ›expressions‹ that are said to be its result.« (Ebd., 243.)

7 Hier wird auf Adolph Bernhard Marx' häufig zitiertes Diktum angespielt, »dass es so viel Formen geben kann, als Kunstwerke« (1838, 5).

8 Vgl. Laubhold 2014.

9 Vgl. Utz 2016b.

den. Offene Schluss- und Anfangsbildungen mögen bereits, etwa in manchen Zyklen oder Einzelstücken Franz Schuberts oder Robert Schumanns, besonders dazu einladen, Aspekte der performativen Form hervorzuheben, vielleicht am Ende der *Winterreise* oder der *Kinderszenen*¹⁰ oder auch in so mancher ›vagierenden‹ langsamen Einleitung (man denke etwa an die Kopfsätze von Mozarts ›Dissonanzen‹-Quartett KV 465 oder Beethovens Quartett C-Dur op. 59/3).

In der neuen Musik nach 1945 ist dieses Spannungsfeld besonders explizit ausgetragen worden: Zum einen ist es offensichtlich, dass die minutiöse Determinierung aller musikalischen Dimensionen in der seriellen Musik und ihren Entwicklungssträngen auch eine entsprechend minutiöse Interpretationskultur hervorbrachte. Die Konflikte einer jungen Interpret*innengeneration mit den dominierenden Interpret*innen der Vorkriegszeit, insbesondere der Wiener Schule, wie sie bei den Darmstädter Ferienkursen in den 1950er Jahren ausgetragen wurden, sind dafür ein hinreichender Beleg. Der Skeptizismus, den man hier etwa im Jahr 1954 Eduard Steuermanns ›expressiver‹ Schönberg-Deutung entgegenbrachte, ist gut dokumentiert.¹¹

Die Korpusstudie von Nicholas Cook zur Interpretationsgeschichte von Anton Weberns Variationen für Klavier op. 27 macht dabei einerseits deutlich, wie sehr die Webern-Deutungen dieses Zeitraums mittels maximierter Texttreue ein Konzept von strukturalistischer Autoreferenzialität klanglich realisierten.¹² Andererseits trug gerade die aus dem seriellen Konzept erwachsene Problematik der Form dazu bei, dass den Interpret*innen eine zunehmend aktive Rolle zufiel: »[...] it was precisely in serial music that the detachment of ›musical surface‹ from serial ›background‹ [...] created new opportunities and indeed requirements for performers to co-create the music that listeners heard. The agency denied in theory was asserted all the more strongly in practice.«¹³

In letzter Konsequenz führte dies seit Mitte der 1950er Jahre zu jenen viel diskutierten Konzepten der offenen Form, die, so Henri Pousseur, »im Interpretieren ›Akte bewußter Freiheit‹ hervor[rufen] sollten.«¹⁴ Gewiss mag die Kritik an die-

10 Vgl. Utz 2020.

11 »Die sogenannte Jugend protestierte gegen das ›überspitzte espressivo‹ in Eduard [Steuermanns] Schönbergdarstellung.« (Adorno 2001, 145 f.) Vgl. dazu Zenck 2011 und Utz 2022.

12 Cook 2017.

13 Ebd., 201.

14 Pousseur 1958, 25, zit. nach Eco 1990, 31.

sen Konzepten, am rigorosesten formuliert in Konrad Boehmers 1967 publizierter Dissertation,¹⁵ dass solche Freiheiten weitgehend Scheinfreiheiten gewesen seien, teilweise zutreffen: Den Interpret*innen wurden in den Werken mit ›mobiler‹ oder ›variabler Form‹ zum Teil schlicht jene Entscheidungen aufgebürdet, die die Komponist*innen nicht mehr selbst fällen wollten – ob damit eine wirkliche ›Freiheit‹ einherging, mag hinterfragt werden, denn ein (mitunter rigider) ästhetischer Rahmen der klanglichen Umsetzung blieb oft, und sei es implizit, vorgegeben. John Cage forderte etwa von seinen Interpret*innen ›Disziplin‹ bei der Realisierung seiner teils radikal indeterminierten Partituren und hatte wenig Verständnis dafür, wenn seine Konzepte ins Clowneske oder Emphatisch-Intentionalistische gezogen wurden.¹⁶ Anders betrachtet müsste die Geschichte der neuen Musik wohl noch einmal neu unter dem Gesichtspunkt (kontinuierlicher oder auch einmaliger) Kooperationen von Komponist*innen und Interpret*innen und der mit ihnen einhergehenden ›auralen Traditionen‹ geschrieben werden: Für erfahrene Cage-, Stockhausen- oder Kurtág-Interpret*innen gibt es zweifellos einen gewichtigen Bereich der »informed intuition«,¹⁷ eines prozeduralen Interpret*innen-Wissens, das – mitunter bis ins kleinste Detail reichende – Kriterien einer ›angemessenen‹ Interpretation eingrenzt,¹⁸ Kriterien, die selbst im digitalen Zeitalter kaum dokumentiert sind, sondern auf engste mit einem schwer fassbaren und beschreibbaren intensiven zwischenmenschlichen Bereich des Musik-Machens zusammenhängen, der sich zum Teil rationaler Analyse überhaupt entziehen mag. Kaum Zweifel können freilich daran bestehen, dass auch solche ›auktorialen‹ Aufführungstraditionen in der Geschichte einer starken Desintegration und Pluralisierung unterworfen sind und ihre Tendenz zur Kontrolle des Unkontrol-

15 Boehmer 1967, 156 (»Die Idee, die musikalischen Daten nur als Gerüst zu konzipieren, welches dann von den Interpreten auf unvorhersehbare Weise in völlig verschiedenen Formen und Gestalten interpretiert werden kann, ist auf den ersten Blick wohl faszinierend. In ihren Konsequenzen beinhaltet sie jedoch völlige Unabhängigkeit der Werkgestalt von den durch den Komponisten zur Verfügung gestellten Daten. Definition und Konstruktion des Materials gerinnen angesichts dessen zu Schein-Aktionen. Denn ein Kompositionsakt, der festlegt, daß die Festlegung der Werkgestalt nicht Sache des Komponisten sei, bestimmt lediglich die Indifferenz des Komponisten seiner eigenen Arbeit gegenüber. Komponieren will demnach nicht mehr Kompositionen, sondern nur noch Aufführungen zustande bringen.«)

16 Vgl. Kostelanetz 1991, 91 f.

17 Rink 2002, 36.

18 Vgl. u. a. Lochhead 1994, Miller 2009, 60–86, Toop 2008, Johnson 2002, Beckles Willson 2004b und Bleek 2017.

liebbar ein autoritäres Interpretationsideal verkörpert, das kaum mehr zeitgemäß scheint. Die Aufgabe abseits eines solchen autoritären Modells (wiewohl freilich im Spannungsfeld zu diesem) Kriterien der ›Angemessenheit‹ von performativer Formgestaltung zu entwickeln, kann als die vielleicht größte Herausforderung einer aktuellen Interpretationsforschung gelten.

Dass diese Überlegungen für die Musik György Kurtágs größte Relevanz besitzen, muss kaum genauer belegt werden. Bekannt ist Kurtágs Leidenschaft, ja Besessenheit, wenn es um die klangliche Realisierung von Musik – nicht nur seiner eigenen Werke – geht, wobei zugleich unverkennbar eine ›Losigkeit‹ makroformaler Ordnungen zu den durchgängigen Charakteristika seiner Werke gehört. Die damit zusammenhängende implizite Problematisierung der Großform durch die Hinwendung zum Detail kann, wie András Wilhelm dargestellt hat, auch als Reflexion von Konzepten der ›offenen Form‹ der 1950er und 60er Jahre verstanden werden.¹⁹ Zugleich ist Kurtágs Neigung zur Offenheit und Uneindeutigkeit Korrelat einer Interpretationsästhetik, die auf den unabgeschlossenen Prozess, die Unausweichlichkeit des Scheiterns und die Unmöglichkeit einer ›erfolgreichen‹ klanglichen Umsetzung hinzielt, eine Ästhetik, die ihre Ursprünge nicht zuletzt in der Rolle Ungarns und allgemeiner ›Mitteleuropas‹ im politischen Klima des Kalten Krieges hat:

[...] the attitude of [Ferenc] Rados and Kurtág [...] consists of a negative utopia. ›Success‹ [...] would risk capitulation to the very forces that must be opposed, whether commercialized degeneration or communist lies. Kurtág and Rados insist on a negative dialectic with their surroundings. In their envisioning of an impossible truth, they elevate the condition of failure to a ›necessary condition‹, a ›vision‹ prerequisite for anyone striving to perform a piece of music. Their stance embodies both a Central European identity construction and an interpretative ›tradition‹, the latter defined by local influences on musical practice. There is, then, a social function to the glorified failure on which their interpretative practice depends.²⁰

Es offenbart sich dabei ein durch Kurtágs Interpretationsästhetik markierter Zugang, der Tendenzen der Offenheit in der Notation gerade nicht, wie dies in den 1950er und 60er Jahren oft betont wurde, als Akt der Befreiung der Interpret*innen zu begreifen erlaubt, sondern vielmehr die Bedeutung des ›Idiomatischen‹ im Sinne von Theodor W. Adornos Reproduktionstheorie ins Zentrum rückt: »Wer nicht weiß, wie das musiziert wird, kann es kaum aus den Noten

19 Wilhelm 1997, 35–38.

20 Beckles Willson 2004b, 613.

entnehmen.«²¹ Die »Bereitschaft zur mikrologischen Arbeit«, zur »Versenkung ins Detail« spielt dabei neben einer grundsätzlichen Vertrautheit mit Kurtágs Musiksprache und ihrer kulturell-historischen Einbettung eine Schlüsselrolle.²² Pointiert gesagt lässt sich die Aufführungspraxis Kurtág'scher Werke als spezifische Ausformung auraler Überlieferung ansprechen, deren Rekonstruktion erheblichen ethnographischen Aufwand erfordert. Dabei ist das ›aus-‹ bzw. ›einkomponierte Scheitern‹ ein zentraler Faktor, der auch in den hier im Zentrum stehenden *Kafka-Fragmenten* für Sopran und Violine op. 24 (1985–87) allenthalben auftritt: im ›Versagen‹ der Stimme (Nr. 4, 19) bzw. in der Neigung zum Verstummen und zum Übergehen der Sing- in eine Sprech- oder Flüsterstimme (Nr. 12, 15, 38, 40 u. a.)²³ oder in den bewusst an die Grenzen des Spielbaren (und darüber hinaus) geführten Doppel- und Akkordgriffen des Violinparts (Nr. 4, 17, 19, 25, 28, 31, 32, 34, 35, 40).²⁴

Musiker*innenfreundschaften bilden nicht nur konzeptionell einen Schlüssel zu Kurtágs vielfach referentiell und intertextuell aufgeladenen Werkkonzeptionen, die meisten seiner Werke sind auch unmittelbar Resultat von jahre- oder jahrzehntelangen Kooperationen mit Interpret*innen wie Zoltán Kocsis, Adrienne Csengery, András Keller oder Ildikó Monyók – und auch darin liegt ein spezifischer nicht notierbarer Kontext ihrer imaginierten Klangrealisation. Die *Kafka-Fragmente* etwa, entstanden in den Jahren 1985 bis 87, wären ohne den fortwährenden Dialog mit den Uraufführungsinterpret*innen Adrienne Csengery und András Keller kaum denkbar. Während der entscheidenden ersten Phase der Komposition im Sommer 1985 in Szombatheley beim International Bartók Festival and Seminar, bei dem Kurtág – wie die beiden Interpret*innen – als Dozent wirkte, bot die örtliche Nähe die Möglichkeit, musikalische wie technische Details zu

21 Adorno 2001, 96.

22 Bleek 2017, 89f.

23 In *Samuel Beckett: What is the Word. Samuel Beckett sendet Wörter durch Ildikó Monyók in der Übersetzung von István Siklós* op. 30a für Stimme und Piano (1990) thematisierte Kurtág das Schicksal der Widmungsinterpretin Ildikó Monyók, die nach einem Autounfall ihre Fähigkeit zu sprechen fast vollkommen verloren hatte; Kurtágs Werk beschreibt den langwierigen Prozess, Sprache und Gesang wiederzugewinnen. Vgl. Beckles Willson 2004b, 608 und Poller 2017, 121.

24 »Keller assisted the composer with the elaborate violin part, which tests the limits of artistic realization. As Kurtág himself put it, referring to the violinist in a published interview: ›I sometimes think: Keller has proven to me that *Kafka* [the *Kafka Fragments*] is a work of genius.« (Kinderman 2012, 167; zitierte Aussage in Varga 2009, 58; deutsche Fassung in Varga 2010, 86.)

erproben und das Komponierte unmittelbar in klanglicher Gestalt zu erwägen.²⁵ (Mit Csengery verband Kurtág zu diesem Zeitpunkt bereits eine mehrjährige Phase der intensiven Zusammenarbeit in der Folge der Uraufführung der *Botschaften des verstorbenen Fräuleins R. V. Trusova* für Sopran und Kammerensemble op. 17, 1976/80, in Paris 1981 durch Csengery und das Ensemble InterContemporain unter Pierre Boulez.) Dass in Szombathely tagsüber vor allem Béla Bartóks Streichquartette geprobt wurden, lässt sich ebenso in den Violintechniken wiederfinden wie ein damit korrespondierendes stark verzerrtes neo-folkloristisches Idiom, das auf einer konsequenten Verwendung der leeren Saiten aufbaut (ein »Hungarian folk fiddling gone mad«),²⁶ indirekt auf Bartók verweist.

Im Folgenden sollen nun Aspekte der ›performativen Form‹ der *Kafka-Fragmente* von zwei Perspektiven aus umkreist werden: Zum einen werden auf Basis der Entstehungsgeschichte und einer analytischen Sicht auf zyklische Charakteristika der Partitur ›Spielräume‹ der performativen Formgestaltung herausgearbeitet, die mit den Konzepten ›Offenheit‹, ›Markierung‹ und ›Gewichtung‹ gefasst werden (2.). Zum anderen werden ausgehend von einer umfassenden Korpusstudie zu 14 vorliegenden Tonaufnahmen des Werkes konkrete Strategien einer solchen performativen Form beschrieben und differenziert, wobei besonders die Wechselwirkung von Detail und Ganzem, von Mikro- und Makroform im Fokus steht (3.).

2. Dimensionen der Makroform als Spielräume performativer Formgestaltung

Die Vertonung von Textfragmenten Franz Kafkas, die Kurtág vermutlich seit den 1960er Jahren in eigenen Aufzeichnungen gesammelt hatte (nachdem eine erste Begegnung mit Kafkas Werk bereits Mitte der 1950er Jahre durch György Ligeti vermittelt worden war),²⁷ war für den Komponisten ein Ausweg aus einer kom-

25 Vgl. Kinderman 2012, 166f. Auch Hinweise anderer Musiker flossen in das Werk ein. So vermerkt Kurtág in der Partitur in einer Anmerkung zur Spielweise der Violine im zweiten Takt von Nr. 8 (»Es zupfte mich jemand am Kleid«): »(Mandoline-Repetition mit der Seite des 2. Fingers) [die gefällige Mitteilung von Sándor Végh]«.

26 Thomas 1992, 643.

27 Kurtág 1993, 80.

positorischen Krise: Ein Klavierkonzert für Zoltán Kocsis, ein Auftrag der BBC, an dem Kurtág seit 1980 gearbeitet hatte und das bis heute nicht vollendet ist, wurde zugunsten der *Kafka-Fragmente* unterbrochen.²⁸ Insgesamt war ein gleichsam »therapeutischer Aspekt« des Komponierens für Kurtág ja spätestens seit seinem Paris-Aufenthalt in den Jahren 1957 und 58 leitend – und darauf verweist nicht zuletzt die Widmung der *Kafka-Fragmente* an die Psychologin Marianne Stein, die Kurtág in Paris aus einer Krise geholfen hatte, indem sie ihn zur Komposition kurzer Stücke motivierte, und die ihm während der Komposition der *Kafka-Fragmente* dann erneut zur Seite stand, »indem sie mir beibrachte, mir Zeit zu lassen, mir gleichsam selbst zu verzeihen. Und dies hat mich freier gemacht.«²⁹

Dieser Aspekt ist für die folgenden Überlegungen insofern von Bedeutung als er eng mit der Werkkonzeption verbunden ist: Die einzelnen Kompositionen werden minutiös datiert und Kurtágs Komponieren, das zum Teil Tagebuch-Einträge Kafkas vertont, nimmt dadurch selbst Tagebuch-Charakter an. Martin Zenck hat auf diesen Aspekt besonders hingewiesen und dabei auch die politischen Dimensionen hervorgehoben, in denen sowohl Kafkas als auch Kurtágs Tagebuch-Einträge zu sehen sind: die Dimensionen der Isolation bzw. des Exils, ein Verweis auf die politische Situation osteuropäischer Künstler*innen vor 1989 (auf diese Dimensionen verweist auch der ursprüngliche Titel des Werkes *Meine Gefängniszelle/Meine Festung*, der noch bei der Uraufführung als Motto über allen vier Teilen stand):³⁰

[...] die sorgfältigen, zuweilen skrupulösen Datierungen samt ihrer Umdatierungen, die auf die Revision des Komponierten hinweisen, sind Selbstinszenierungen, die der eigenen Zeitrechnung einen Sinn unterlegen, wo die Chronologie der unmittelbaren Geschichtsschreibung auf Grund der totalitären Bedrohung jeglichen Sinn verloren hat. Selbstinszenierung

28 Vgl. Walsh 1989, 43 und Meyer 1997, 193–195 (Kommentar von Friedemann Sallis). Die Widmung der Nr. 17 (»Stolz«) der *Kafka-Fragmente* (komponiert zwischen 8.8. und 6.9.1985) verweist auf diesen Kontext: »Igeret Kocsis Zoltánnak: lesz zongoraverseny« (Versprechen an Zoltán Kocsis: Es wird ein Klavierkonzert geben). Statt dem geplanten Klavierkonzert schrieb Kurtág im selben Zeitraum *...quasi una fantasia...* für Klavier und im Raum verteilte Instrumentalgruppen op. 27/1 (1987/88), ein Werk, das Kocsis als Solist uraufführte und häufig spielte. Wie sehr es sich im Sommer 1985 wirklich um einen krisenhaften Moment im engeren Sinn handelte, sei dahingestellt, Kurtág selbst stellt die Unterbrechung der Arbeit am Klavierkonzert eher als zufällig dar, bedingt durch den Beginn der Sommerkurse (vgl. Kurtág 1993, 81).

29 Kurtág 1997, 31.

30 Zenck 2000, 142f. Vgl. auch Zenck 2020, 212f.

erhält hier den Charakter einer projizierten Kontinuität inmitten einer von Gewalt fragmentierten Wirklichkeit und Geschichte. [...]

[...] wenn Kurtág aus den Tagebüchern Kafkas Fragmente herausbricht [...] zeigt sich eine Dekonstruktion der ursprünglich als sinnvoll erfahrenen Zusammenhänge. Auch wenn Kurtág die Fragmente nach musikalischen Kriterien geordnet haben will, stellen sie bereits im Vorfeld der Komposition einen Eingriff in nicht nur literarische, sondern vor allem existentielle Zusammenhänge dar. Kurtág macht aus den Tagebüchern des Dichters ein eigenes und konfrontiert es mit seinen datierten musikalischen Tagebucheinträgen. Im neuen Zusammenhang läuft eine andere Biographie Kafkas ab und wird von der musikalischen Autobiographie des Komponisten kontrapunktiert. Die Dekonstruktion von Zusammenhängen gibt sich auch in der zyklischen Disposition der Komposition zu erkennen. Zunächst scheint die Abfolge der musikalischen Fragmente offen, wenn nicht willkürlich zu sein [...].³¹

Konsequenz dieses Bottom-up-Schaffensvorgangs ist, dass die Reihenfolge der Sätze ebenso wie die Unterteilung in vier große Teile nicht durch den Komponisten, sondern durch den Musikwissenschaftler András Wilhelm (geb. 1949) vorgenommen wurde.³² Nach der Uraufführung von 39 Sätzen am 25. April 1987 bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik wurde das Werk in verschiedenen Reihenfolgen gespielt; auch die Interpret*innen Csengery und Keller hatten dann schließlich Einfluss auf die in der Druckfassung 1992 fixierte Reihenfolge der 40 Sätze.³³

31 Zenck 2000, 140f.

32 Wilhelm 1997, 38 und Kinderman 2012, 167–172. Im Programmheft der Wittener Tage für neue Kammermusik 1987, hg. vom Kulturamt der Stadt Witten, Witten 1987, 41 heißt es im (vermutlich vom Komponisten verfassten) Einführungstext: »Die Reihenfolge der Lieder ist durch musikalische Erwägungen bestimmt worden; Textzusammenhänge spielen eine untergeordnete Rolle.«

33 Kurtág vertonte noch fünf weitere Fragmente Kafkas, die allerdings nicht in die veröffentlichte Ausgabe aufgenommen wurden (und vermutlich auch nie öffentlich aufgeführt wurden) (vgl. Kinderman 2012, 172–174). Über die Gründe für das Aussondern dieser fünf Sätze kann nur spekuliert werden, möglich ist, dass Kurtág zu deutliche Reprise-momente vermeiden wollte, greifen doch einige der verworfenen Sätze auf Sätze der veröffentlichten Fassung zurück (vgl. ebd.). Die Texte der nicht veröffentlichten Sätze lauten: »Es wird ein Ruf laut aus dem Fluß« (»Fragmente«, Kafka 1980, 171), »Das Gute ist im gewissen Sinne trostlos« (»Betrachtungen« Nr.30, ebd., 32; »Das dritte Octavheft«, ebd., 63), »Ich habe niemals die Regel erfahren« (»Fragmente«, ebd., 169), »Wie fern sind mir z[um] B[eispiel] die Armmuskeln« (Tagebuch, 21.2.1911, Kafka 2014, 117) sowie »Du bist die Aufgabe. Kein Schüler weit und breit.« (»Betrachtungen« Nr.22, Kafka 1980, 32) (zu den Textquellen vgl. genauer Anm.39).

Es gibt Leitthemen, die sich durch die von Kurtág gewählten Textfragmente ziehen. Insbesondere ist das der *Weg*, sowohl im Sinne einer konkreten Distanz, aber vor allem im Sinne eines Lebensweges.³⁴ Dass der »wahre Weg« ein Stolpern über ein gespanntes Seil und nicht das Balancieren darauf ist, wie es in Nr. 20 heißt (der als längster der 40 Sätze und durch die Abhebung als Teil II besonderes Gewicht erhält),³⁵ kann als Leitgedanke für viele der anderen berührten Themenbereiche wie Sprache, Liebe oder Sexualität gelten, in denen erst aus dem Scheitern eine Möglichkeit der Artikulation gewonnen wird. Rachel Beckles Willson hat dies im Kontext einer unter ungarischen Dissidenten verbreiteten Machtkritik gedeutet, in der konsequente Machtlosigkeit als einzig glaubhafte Form der Opposition gegen Macht und Machtmissbrauch zelebriert wurde.³⁶

Die ›List‹ durch eine Kombination von kleinen Stücken zu einer großen Form zu gelangen, ist auch für andere Werke Kurtágs charakteristisch, aber die *Kafka-Fragmente* sind insofern paradigmatisch als hier die Anzahl der einzelnen Sätze besonders groß ist (neben der losen Klaviersammlung *Játékok* umfassen die Zyklen mit der nächsthöchsten Satzanzahl ›nur‹ 24, 21 bzw. 20 Sätze; dies sind die *Sprüche des Péter Bornemisza* op. 7 für Sopran und Klavier, 1963–68, rev. 1978, die *Botschaften des verstorbenen Fräuleins R. V. Trusova* und die *Attila József-Fragmente* für Sopran solo op. 20, 1981–82). Unter Kurtágs Vokalzyklen können vor allem zwei im engeren Sinn als Vorläufer der Konzeption der *Kafka-Fragmente* gelten, zum einen *Sieben Lieder auf Gedichte von Dezső Tandori* für Sopran und Violine op. 12 (*Sz. K. Erinnerungsgeräusch*, 1974–75, rev. 1994) aufgrund der analogen ungewöhnlichen Besetzung, zum anderen die Adrienne Csengery gewidmeten *Attila József-Fragmente* op. 20 aufgrund der Auswahl besonders kurzer und pointierter Texte.³⁷

Zwei Aspekte sind für eine erweiterte Deutung der *Kafka-Fragmente* besonders relevant: Einerseits die prägnante Charakteristik der Textvorlagen und andererseits die musikalische Notation mit ihrer Tendenz zum Gestischen und Theatralen. Die Neigung Kurtágs zur Kürze nicht nur in der Musik, sondern auch in den

34 Vgl. dazu u. a. Spangemacher 1989, 30–35 und Stahl 1998, 136–139.

35 Nr. 20: »Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über den Boden. Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu machen, als begangen zu werden.« (Kafka, »Betrachtungen«, Nr. 1, 30 = »Das dritte Octavheft«, 52, in: Kafka 1980, vgl. Anm. 39; in beiden Kafka-Quellen heißt es im ersten Satz: »[...] über dem Boden«.)

36 Beckles Willson 2007, 210–215.

37 Vgl. dazu Hohmaier 2020.

Textvorlagen ist stark von einer Eigenheit ungarischer (im weiteren Sinn auch mittel- und osteuropäischer) Lyrik geprägt: lakonische Knappheit und hintersinnige Ironie. Einzeiler von Dichtern wie János Pilinszky (1921–1981) oder Dezső Tandori (1938–2019), deren Texte Kurtág vertonte, veranschaulichen das eindrücklich: »*Pascal* / Das Ableben des schofelsten Wurms / ist dasselbe wie der Sonnenaufgang.« (Pilinszky); »*Kant-Erinnerungsgeräusch* / Der Rasenmäher (dort draußen) / Mein elektrischer Rasierapparat (hier drinnen).« (Tandori; von Kurtág vertont in op.12/2).³⁸ Viele der von Kurtág ausgewählten Fragmente Kafkas (neben Tagebuchaufzeichnungen entstammen die vertonten Texte der Züräuer Aphorismensammlung sowie Textbruchstücken und Briefen)³⁹ haben eine ähnlich paradoxe und polarisierende Anlage, so etwa die Nr.15 »Zwei Spazierstöcke (authentisch-plagal)«: »Auf Balzacs Spazierstockgriff: Ich breche alle Hindernisse. Auf meinem: Mich brechen alle Hindernisse. Gemeinsam ist das ›alle‹.«⁴⁰

Die Abgründigkeit vieler Texte, ihre verstörenden Wirkungen und die Verbindung von scheinbarer Harmlosigkeit und Katastrophe haben unmittelbar musikalisch-formale Konsequenzen: Da Kurtág auch in diesem Werk besonders eng an der Textsemantik komponiert, eine spätestens seit dem *Concerto* für Sopran und Klavier *Sprüche des Péter Bornemisza* op.7 in seinem Vokalwerk vorherrschende

38 »*Pascal* / A leghitványabb féreg kimulása / ugyanaz, mint a napfölkelte« (János Pilinszky, 1974); »*Kant-émlékzaj* / A fűnyírógép (odakint) / [A] Villanyborotvám (odabent)« (Dezső Tandori, 1969). Zitiert nach Williams 1999, 144f. sowie <https://pim.hu/hu/dia>.

39 Vgl. Blum 2002 und Jahraus in Vorb. In der annotierten Partitur (vgl. Anm. 1) sind die Textquellen aller Sätze verzeichnet (2–5). Insgesamt veröffentlichte Kurtág 40 Sätze, in denen 38 Texte vertont sind, davon zwei jeweils zwei Mal (I/3 = III/10 [Nr. 30]; I/11 = III/5 [Nr. 25]). Neben den Tagebüchern (1909–23, ediert in drei Bänden) und den Briefausgaben war Kurtágs Quelle die Ausgabe Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß* [1953] (Kafka 1980). Diese Ausgabe enthält u. a. »[Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg]« (30–40, heute als »Züräuer Aphorismen« bezeichnet, 1917–18, 109 philosophisch-theologische Reflexionen, angeregt durch Schopenhauer und Kierkegaard; erstmals 1931 veröffentlicht); »Das dritte Octavheft« (52–78, 1917–18); »Das vierte Octavheft« (78–96, 1918); »Fragmente aus Heften und losen Blättern« (163–302), »Paralipomena« (303–314). Unter den 38 vertonten Texten stammen zwölf aus den Tagebüchern (Nr. 7, 9, 10, 11/25, 12, 14, 17, 22, 26, 32, 33, 36), 13 aus den Octavheften und den Züräuer Aphorismen (darunter neun, die sich in beiden Quellen finden: Nr. 2, 3/29, 16, 20, 21, 27, 30, 35, 37; daneben Nr. 1, 31, 40 aus den Octavheften und Nr. 28 aus den Züräuer Aphorismen), zehn weitere Texte aus den Fragmenten (Nr. 4, 5, 6, 8, 13, 15, 18, 19, 23, 39) und drei Bruchstücke aus Briefen (Nr. 24, Brief an Milena Jeseneká, 26.8.1920; Nr. 34, Brief an Oskar Pollak 1.12.1903; Nr. 38, Brief an Felice Bauer, [10.–]16.6.1913).

40 Textquelle: Kafka, »Fragmente« (1980, 204).

Orientierung am *stile rappresentativo* weiterführend,⁴¹ über weite Strecken durchaus mit konventionellen und somit leicht verständlichen Mitteln, ergeben sich auch musikalisch scharfe Kontraste innerhalb der und zwischen den Sätzen, die den Formverlauf entscheidend prägen. Die aus der Anlage und der internen Struktur der Sätze resultierende Vielzahl an Unterbrechungen führt zu einer permanent durchbrochenen Kontinuität der Form, die ich als »perforierte Zeit« beschrieben habe.⁴²

Alan Williams hat auch die Tendenz zur Schlichtheit in Kurtágs Notation auf diese literarischen Einflüsse zurückgeführt.⁴³ Das ist sicher nur ein Aspekt, der für die Wahl der Notationsweise eine Rolle spielt. Interessant ist für uns vor allem die zugespitzte Aussage von Péter Eötvös, Kurtág verwende eigentlich nur zwei rhythmische Werte, lang und kurz, und deren genaue Interpretation hänge vom Kontext ab.⁴⁴ Die Hinwendung zur Gestik der Ausführung mittels einer teilweise bewusst offen gehaltenen Notation spielt zweifellos eine entscheidende Rolle in der viel beschriebenen Arbeit Kurtágs mit seinen Interpret*innen. Dass darin auch eine starke Tendenz zum Theatralen liegt und Kurtágs Werke eigentlich »verkappte Opern«⁴⁵ sind, hat die Sängerin Adrienne Csengery in einem Interview akzentuiert, nur fünf Tage bevor Kurtág mit der Komposition der *Kafka-Fragmente* begann. Nicht zuletzt resultierte Kurtágs erster großer Vokalzyklus, die Bornemisza-Sprüche op. 7, ja aus einem aufgegebenen Opernprojekt.⁴⁶

Der theatrale Charakter wird etwa deutlich am Fragment Nr. 4 »Ruhelos«, das am ersten Tag des Schaffensvorgangs, dem 6. Juli 1985, entworfen wurde: Die geforderte Pantomime veranschaulicht den »ruhelosen« Charakter der motorisch-virtuosen Violinfiguren: »Die Sängerin folgt den Akrobatien und dem Wüten des Geigers mit wachsender Spannung, Erregung, sogar Angst, bis ihr am Ende wirklich auch die Stimme versagt.«⁴⁷ Auch die ebenfalls am 6. Juli begon-

41 Spangemacher 1996, 10.

42 Utz 2016a, 512–516.

43 Williams 1999.

44 »[Kurtág] only uses two values: long and short; and this ›long‹ is as long as appears correct according to the context, and the ›short‹ is somewhat shorter or longer according to its place [in the music]. Whether it's shorter or longer, is like in a poem or a language.« (Zitiert in ebd., 143.)

45 Balazs 1989a, 60.

46 Vgl. ebd. sowie Beckles Willson 2004a.

47 György Kurtág, *Kafka-Fragmente für Sopran und Violine op. 24*, Partitur (Edition Musica Budapest Z. 13505) Budapest 1992, 4. Vgl. annotierte Partitur (vgl. Anm. 1), 38.

nenen Sätze Nr. 6 («Nimmermehr») und Nr. 19 («Nichts dergleichen») basieren auf betont theatralen, emphatischen Spiel- und Ausdrucksgesten, wobei die Tendenz zum Schrei in Nr. 19 in äußerste Konsequenz bis zum Versagen der Stimme getrieben wird.⁴⁸

Insgesamt ist die beständige Hinwendung zur Singstimme in Kurtágs Schaffen, die 2018 in seiner Beckett-Oper gipfelte, gewiss auch durch eine Faszination der nicht notierten und nicht notierbaren sinnsubversiven Bereiche der »sekundären Vokalität«⁴⁹ und der »vokalen Intensität«⁵⁰ bestimmt: Die Ungeschütztheit des Stimmklangs reicht in jene existentiellen Bereiche der Erfahrung von Ausführenden und Hörenden hinein, auf die Kurtágs Komponieren ganz besonders abzielt. Dabei bewegt sich Kurtágs Musik zugleich immer an der Grenze zu einer ›uneigentlichen Dramatik‹, da nie sicher ist, ob die überbordende Expressivität ›erst macht‹ oder ob es sich um eine schalkhafte Desavouierung musikalischer Konventionalität durch ›Überbetonung‹ musikalisch expressiver Gestik handelt. Tatsächlich ist das bewusste ›Einkomponieren‹ solcher expressiven Gestik ein Faktor, den Kurtág erst seit den späten 1970er Jahren vereinzelt in seine Partituren aufnahm und der in den *Kafka-Fragmenten* erstmals explizit wurde, nachdem zuvor jede Form von Theatralität im konzertanten Rahmen von Kurtág dezidiert abgelehnt worden war.⁵¹

Dasselbe lässt sich von der musikalischen Großform sagen, in die Kurtág und Wilhelm die am Ende 40 Sätze auf 38 unterschiedliche Textvorlagen brachten, sowie von der (Mikro)Form der meisten Sätze: Sie sind von geradezu auffälliger Simplizität – und darin mag gewiss oft Ironie liegen, zugleich aber auch tiefer Ernst. Dies erlaubt es, daran zu zweifeln, ob wir es tatsächlich mit ›Fragmenten‹ im Sinne von unselbstständigen Bruchstücken zu tun haben. Geht man zunächst von den Textquellen aus, so finden sich darunter zweifellos einige, die als in sich geschlossene ›Aphorismen‹ konzipiert sind (dies gilt insbesondere für die zehn Sätze 2, 3, 16, 20, 21, 27–30, 35 und 37, denen Kafkas »Zürauer Aphorismen« zu-

48 Auf der zweiten Partiturseite von Nr. 19 bis zum Ende der vorletzten Zeile lautet die Anweisung für den Sopran: »(immer heiserer werdend, in verrückter Erregung - - - bis die Stimme völlig versagt.)

Hier bewegen sich immer schneller die Lippen, jedoch ohne Tonerzeugung.« (Kurtág, *Kafka-Fragmente für Sopran und Violine op. 24*, Partitur, 23; vgl. annotierte Partitur, vgl. Anm. 1, 83.)

49 Vgl. Certeau 1980.

50 Vgl. Schrödl 2012.

51 Vgl. Williams 2002, 365 und Katschthaler 2018, 169.

grunde liegen).⁵² Andere Texte hingegen sind von Kurtág, wie von Zenck hervorgehoben, als Bruchstücke aus größeren Zusammenhängen (Tagebucheinträge, Briefe) herausgelöst bzw. bereits von Kafka ohne klar erkennbaren Kontext hinterlassen worden (fragmentarische Notizen) und mögen damit zum Teil einen fragmenttypischen Rätselcharakter enthalten. Andererseits hat Kurtág auch hier fast durchweg Texte gewählt, die durch die Pointierung einer Formulierung große Prägnanz und damit auch eine gewisse Geschlossenheit erhalten (so etwa Nr. 13: »Einmal brach ich mir das Bein, es war das schönste Erlebnis meines Lebens.« oder Nr. 14: »Einen Augenblick lang fühlte ich mich umpanzert.«).

Auch musikalisch ist eine gewisse Tendenz zur Geschlossenheit der einzelnen Sätze durch die immerhin in 13 Sätzen auftretende dreiteilige Repriseform A-B-A' sowie durch die häufige Verwendung von Epilogen (in insgesamt 17 Sätzen) markiert⁵³ – und damit eine Konzeption verfolgt, die etwa Luigi Nono in seinen berühmten Fragmentkompositionen gerade vermeiden wollte (»FRAMMENTI NON AFORISTICI!!!« lautet eine Anmerkung Nonos in den Skizzen zu *Fragmente – Stille, An Diotima!*).⁵⁴ Auf der Ebene der Großform werden mit der Vierteiligkeit unweigerlich Assoziationen mit klassischen Formmodellen, insbesondere mit der viersätzigen Sonaten- und Symphonieforn aufgerufen: der vielgestaltige, komplex angelegte »Kopfsatz« (Teil I, Nr. 1–19), das schlichte ruhevoll »Adagio«⁵⁵ (Teil II, Nr. 20), das exaltierte Scherzo mit lyrisch-kontrastierenden »Trio«-Ruhepunkten (Teil III, Nr. 21–32) und das gewichtige Finale mit virtuosem Schlussspunkt (Teil IV, Nr. 33–40). Insbesondere die emphatische Finalform begegnet auch in anderen mehrsätzigen Werken Kurtágs (etwa in *Hommage à R. Sch.* op. 15d, 1990, oder in *Lieder der Schwermut und der Trauer* op. 18, 1980/94), ebenso

52 Reiner Stach bezeichnet diese Sammlung als »Zürauer Meditationen«, da es zweifelhaft sei, ob Kafka den Begriff »Aphorismen« akzeptiert hätte (2017, 253). Kafka wählte ab Februar 1918 109 kurze Aufzeichnungen aus der Fülle der in Zürau 1917–18 entwickelten Notizen aus, schrieb sie auf einzelne Zettel erneut ab (teils mit Korrekturen) und nummerierte sie durch (diese Nummerierung übernahm Max Brod in seiner Erstausgabe von 1931). Die Zürauer Aufzeichnungen bezeugen, so Stach, »eine neue, radikal veränderte Deutung der eigenen Existenz« (ebd., 267; eine umfangreiche Deutung liefert Stach in ebd., 245–268).

53 Vgl. hierzu die Formanalysen der einzelnen Sätze in der annotierten Partitur (vgl. Anm. 1) sowie den Beitrag von Majid Motavasseli in den vorliegenden Proceedings (<https://doi.org/10.31751/p.272>).

54 Nielinger-Vakil 2015, 163. Vgl. Metzger 2011, 211.

55 Nr. 20 ist schlicht mit »Adagio« überschrieben. Die Konzeption von Nr. 20 (»Der wahre Weg«) als eigenständiger Teil war laut Kurtág (1993, 80f.) bereits in einem frühen Stadium des Schaffensprozesses klar.

wie die pragmatische Vierteiligkeit bereits mehrfach, insbesondere in Kurtágs frühem Hauptwerk, den Bornemisza-Sprüchen op.7, vorgebildet erscheint. Andererseits ist das ›Finalproblem‹ besonders in den größeren Formen bei Kurtág oft akut geworden, so etwa im Orchesterwerk *Stele* op.33 (1994).⁵⁶ Um der Problematik der Fragmentkategorie Rechnung zu tragen, bezeichne ich in diesem Text die musikalischen Einheiten stets als »Sätze« und nicht als »Fragmente«.

Die teilweise in äußerst kleine Segmente innerhalb und zwischen den 40 Sätzen perforierte Zeit trägt freilich dazu bei, dass sich die Tendenz zu einer ›Klassizität‹ der Form im Wahrnehmungsakt kaum materialisieren kann. Die durch diese Zerstückelung angestrebte Hörhaltung scheint im Gegenteil in Analogie zum Kompositionsprozess auf eine zugespitzte Bottom-up-Rezeption hinzuzielen: Das Detail behauptet sein Recht gegenüber dem Ganzen so nachhaltig, dass das Ganze zur nahezu nebensächlichen Resultante wird. Dies wurde von Kurtág selbst auch in Bezug auf das Aufführungsformat reflektiert: »Adrienne Csengery erzählte mir: ›Als wir an den *Fragmenten* arbeiteten, träumte Kurtág davon, daß man sich vor die Jugend hinstellt, in Schulen, an Universitäten, in Clubs, ganz gleich wo, und singt. Die *Fragmente* sind komponiert wie Flugblätter, die man verteilt und die zu jedermann hinkommen.«⁵⁷ Dem entspricht die Beobachtung von Interpret*innen der *Kafka-Fragmente*, dass Kurtág in der Probenarbeit ausschließlich auf einzelne Details hinzielt und kaum auf Gewichtungen oder Markierungen der Makroform eingeht.⁵⁸

Die labyrinthische Struktur enthält freilich durch die besonders herausgehobenen längeren Sätze 20, 32 und 40, von Martin Scheuregger als »keystone movements« bezeichnet,⁵⁹ auch für ein voraussetzungsloses Hören deutliche Orientierungspunkte. Gerade die Abfolge von narrativ-expressiven Charakteren und formdramaturgischen Graden von Offenheit und Geschlossenheit unterläuft eine solche Orientierung zugleich aber ganz gezielt. Diagramm 1 versucht das komplexe Ineinandergreifen vom Tempo- und Charakterebenen mit Strategien der Anfangens und Schließens zu fassen (Tempoebenen sind hierbei durch unterschiedliche Graustufen von sehr langsam/hellgrau bis sehr rasch/dunkelgrau er-

56 Vgl. Varga 2010, 44.

57 Balazs 1989b, 86.

58 Caroline Melzer und Nurit Stark im Rahmen eines Workshops des Forschungsprojekts PETAL, Kunstuniversität Graz, 7.–8.5. und 21.11.2019 (vgl. Anm. 70).

59 Scheuregger 2014, 414–416.

fasst, die Breite der Kästchen entspricht den Mittelwerten von Dauern aus acht untersuchten Aufnahmen des Werkes).⁶⁰ Die Häufung von ›offenen‹ Schlussbildungen (im Diagramm angezeigt durch einen nach rechts weisenden Pfeil) in Teil I (in zwölf von 19 Sätzen) ist zunächst auffallend; der öffnende Charakter wird dabei erreicht durch Fade-out- und Echowirkungen (Nr. 1, 4), ins ›Nichts‹ reichende Glissandi und Motive (Nr. 2, 7, 12, 14) und fragmentierte, abbrechende Motive (Nr. 3, 8, 9, 13, 17, 19). Dies trägt stark zu einem gestisch-narrativen Ineinandergreifen der ersten 19 Sätze bei, wobei die Ruhepole bei Nr. 5/6, 10/11 und 18 Kontrastmomente darstellen, durch die das sonstige Überwiegen von exaltierten und dramatischen Charakteren umso eindringlicher wird.⁶¹

Auf allen Ebenen deutlich abgehobenen ist das *Adagio* von Teil II: sehr langsames Tempo, ein- und ausschwingende Rahmung mit eröffnender bzw. kadenzieller Funktion, stropfenartig erweiterte Reprisesform mit einem auf einen knappen »Quasi Cadenza«-Abschnitt reduzierten kontrastierenden Mittelteil vor der Reprise A', einheitlich zurückgenommen-verinnerlichter Charakter. Danach weist Teil III dann eine teilweise mit Teil I vergleichbare Struktur auf, wobei die Häufung der abrupt einsetzenden Anfänge den exaltierten Charakter noch stärkt und die Isolierung der Sätze durch die zahlreichen ›kadenzierenden‹ Schlussbildungen weiter vorangetrieben wird. Der ›magische Moment‹ des Traumbildes von Nr. 31 (›Stauend sahen wir das Große Pferd‹) führt in die surreale und groteske Welt der in sich als komplexe Reihungsform gebauten Nr. 32 hinüber.⁶²

60 Eine umfassendere Diskussion der Kriterien, nach denen ›offene‹ und ›geschlossene‹ Anfänge und Schlüsse hier unterschieden werden, würde den Rahmen der Darstellung sprengen. Verwiesen sei auf meine beiden Aufsätze Utz 2019b und Utz 2020. Vgl. auch die Aufsätze in Wegner/Kraemer 2019.

61 Die Zuordnung der Sätze zu den fünf Charakterebenen »verinnerlicht«, »lyrisch«, »expressiv«, »dramatisch«, »exaltiert« ist in dieser Form gewiss auffallend pauschal und beansprucht keine substantielle Deutung, die über jene Kontrastwirkungen hinausgeht, die im Diagramm durch die Wechsel der vertikalen Positionen angezeigt werden. In jenen Sätzen, die offensichtlich verschiedene Charaktere zusammenbringen, wurden die Kästchen einfach verdoppelt. Tempo- und Charakteränderungen innerhalb eines Satzes werden durch das Diagramm nicht erfasst.

62 In der annotierten Partitur (vgl. Anm. 1) wird Nr. 32 als »ternary reprise form« (10) mit dem Schema A-B-A' (120 f.) dargestellt. Dies betrifft freilich nur eine Facette der komplexen Formgestalt, die eher einer freien Folge improvisierter Tanzsätze nachempfunden scheint. Die Segmentierung in insgesamt neun Abschnitte (ebd.) erfasst womöglich besser den von unvermittelten Kontrasten und abrupten Wendungen geprägten Reihungscharakter, der zugleich als ein Kulminationspunkt der Scherzando-Charaktere in Teil III verstanden werden kann.

Dieselbe Pänultima-Kontrastfunktion wie Nr. 31 in Teil III erfüllt Nr. 38 (als Ante-Pänultima) in Teil IV, ein äußerst beredt auskomponiertes unsicheres Zögern und Tasten »In memoriam Joannis Pilinszky« (»Ich kann... nicht eigentlich erzählen, ja fast nicht einmal reden; wenn ich erzähle, habe ich meistens ein Gefühl, wie es kleine Kinder haben könnten, die die ersten Gehversuche machen.«⁶³), lokalisiert inmitten einer dichten Folge sehr rascher Tempi, gefolgt von gehetzten Ostinati eines tautologisch fortgesetzt wiederholten »Wiederum, wiederrum« (Nr. 39) und den äußerst virtuosen Koloraturen der ›Schlangenlinien‹ in Nr. 40 (»Es blendete uns die Mondnacht. Vögel schrien von Baum zu Baum. In den Feldern sauste es. Wir krochen durch den Staub, ein Schlangenpaar.«⁶⁴), die ins Offene weisen: Das an den Schluss von Alban Bergs *Lyrischer Suite* gemahnende Intervallpendel c^4-e^4 (wie bei Berg handelt es sich um eine große Terz) scheint zwar nun auf jene C-Dur-Tonalität zurückzuverweisen, an der bereits Teil I über weite Strecken orientiert war;⁶⁵ allerdings wird ganz zum Schluss – kaum hörbar – die Terz um einen Ganzton nach oben gerückt, um so den Zyklus gleichsam mit einem musikalischen Fragezeichen zu beenden. Gerade dadurch wird zugleich die Wechselnote c^1-d^1 des ersten Satzes in Erinnerung gerufen und ein zyklisches Zurückverweisen auf den Beginn angedeutet.

Die Klangfarben, Motive und Gesten der 40 Sätze weisen eine unüberblickbare Fülle an unmittelbaren und zeitlich auseinanderliegenden Assoziationen (»leapfrogging«) auf;⁶⁶ zahllose lineare und non-lineare Beziehungen und Brüche machen ein außerordentlich komplexes Angebot an Interpret*innen und Hörer*innen, das ausgehend von der Bottom-up-Charakteristik des Schaffensprozesses auch in der finalisierten Werkgestalt eine starke Tendenz zur Dezentralisierung, zur unbedingten Hinwendung zum Detail bewahrt.

63 Textquelle: Kafka, Brief an Felice Bauer, [10.–]16.6.1913, in: Kafka 2009, 400. Im Brief lautet der Satz vollständig: »Ich kann auch nicht eigentlich erzählen, ja fast nicht einmal reden; wenn ich erzähle, habe ich meistens ein Gefühl, wie es kleine Kinder haben könnten, die die ersten Gehversuche machen, aber noch nicht aus eigenem Bedürfnis, sondern weil es die erwachsene, tadellos gehende Familie so will.«

64 Textquelle: Kafka, »Das dritte Octavheft«, 86 (vgl. Anm. 39).

65 Vgl. hierzu Scheuregger 2014, 421–423 sowie den Beitrag von Majid Motavasseli in den vorliegenden Proceedings (<https://doi.org/10.31751/p.272>). Eine Orientierung an einer C-Tonalität oder einem C-Zentralton ist auch in zahlreichen weiteren Werken Kurtágs zu beobachten, so etwa im *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* (1988–90), vgl. Utz 2016a, 522–524.

66 Scheuregger 2014, 409, 411; vgl. dazu insbesondere auch Katschthaler 2018.

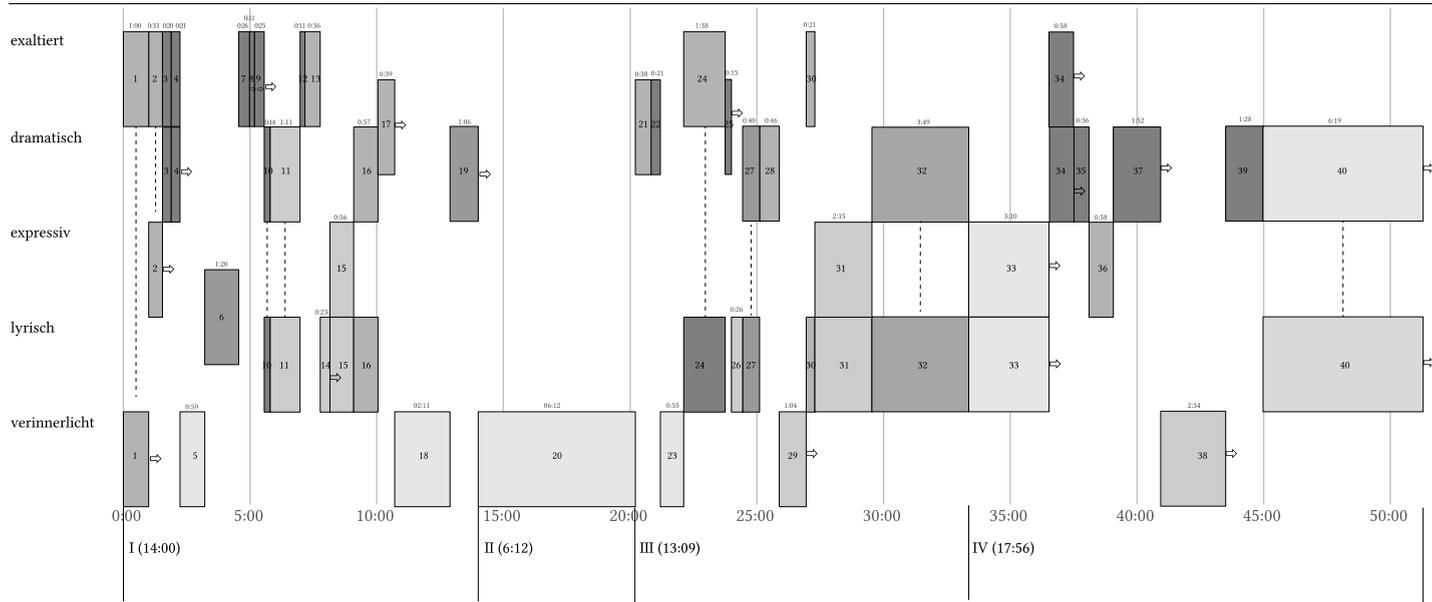


Diagramm 1: Kurtág, *Kafka-Fragmente*, schematische Darstellung der Makroform.

Ein Versuch Kohärenzen in der Dissoziation, Kontinua in der Diskontinuität aufzusuchen wird dennoch wohl in jeder Interpretation, in jeder Aufführung erkennbar sein. Emphatisch zyklische und subversiv antizyklische Momente und Konzepte können sich durchdringen. In diesem Spannungsfeld, das ›Spielräume‹ vielfältigster Art öffnet, soll die folgende Interpretationsanalyse nun auf einer breiten Datenbasis erörtern, wie offensichtliche Polaritäten und Kontraste der Komposition (offen/geschlossen; exalziert/verinnerlicht; lang/kurz) durch die Interpret*innen *markiert* oder *gewichtet* werden (oder im Gegenteil solche Markierungen oder Gewichtungen vermieden werden).⁶⁷ Werden lineare und nicht-lineare Bezugnahmen durch die performative Formgestaltung verdeutlicht oder verdeckt? Durch welche Mittel erfolgen Markierungen bzw. Gewichtungen – lange/kurze Dauern, dynamische Spitzen und Zurücknahmen, Tempoanalogien und -kontraste, expressive und klangfarbliche Mittel, Rubato, Geräusch, Artikulation, Textgestaltung? Dabei versteht sich von selbst, dass neben den im Folgenden ins Zentrum gerückten Spieldauern einzelner Sätze und ihren Anteilen an der Gesamtdauer des Zyklus noch viele andere Faktoren eine Rolle spielen können, die zur ›Markierung‹ oder ›Gewichtung‹ eines Satzes oder Abschnitts beitragen können. So könnte etwa einem ungewöhnlich rasch und ›pointiert‹ genommenen Satz ein für die Wahrnehmung besonders relevantes ›Gewicht‹ zugesprochen werden, ist es doch naheliegend, dass ein damit bewirktes markiertes Hervorheben einhergehend mit dem temporalen Verdichten des Verlaufs als *imprint* eine wesentliche (Gedächtnis-)Funktion für die makroformale Orientierung von Hörer*innen einnehmen kann.⁶⁸ Gerade mit solchen ausdrücklichen ›Markierungen‹ und ›Gewichtungen‹ von Zeit verbundene Kontrastdramaturgien werden in der folgenden Analyse als wesentliche Aspekte performativer Formgestaltung prominent angesprochen.

67 Gerade hinsichtlich einer Orientierung an polaren Gegensätzen kann hierbei an Robert Hattens Theorie der »markedness« bei Beethoven angeschlossen werden, vgl. Hatten 1994.

68 Vgl. Utz/Glaser 2020, 161; sowie Deliège 2001 zur Relevanz von *imprints* für die makroformale Formwahrnehmung.

3. Performative Form in 14 Tonaufnahmen der *Kafka-Fragmente*: Strategien und Spannungsfelder

Der folgenden Interpretationsanalyse liegt im Sinne des »augmented listening«⁶⁹ eine Beschäftigung mit 14 Tonaufnahmen der *Kafka-Fragmente* in Form sowohl einer quantitativen Auswertung von Dauern- und Tempowerten als auch in Form einer qualitativen Deutung einzelner Aufnahmen zugrunde. Nur in Ansätzen fließen dabei Erfahrungen aus zwei Workshops mit den Interpretinnen Caroline Melzer und Nurit Stark ein, die im Rahmen des zugrunde liegenden Forschungsprojektes stattfanden.⁷⁰ Genaue Informationen zu den untersuchten Tonaufnahmen finden sich in Tabelle 1. Die 14 Aufnahmen umfassen sieben Studio- und sieben Liveaufnahmen. Sieben Aufnahmen wurden veröffentlicht, darunter sechs Studioaufnahmen und eine Liveaufnahme (Arnold/Pogossian 2006). Die Interpret*innen umfassen insgesamt acht Sopranistinnen und sieben Geiger*innen, es wurden also mehrere Aufnahmen einzelner Interpret*innen-Paare berücksichtigt: Csengery/Keller 1987 und 1990, Komsí/Oramo 1994 und 1995, Arnold/Pogossian 2004 und 2006 sowie Melzer/Stark 2012, 2013, 2017 und 2019.⁷¹

69 Nicholas Cook versteht »augmented listening« als eine Kombination von »distant listening« und »close listening«, zwei Methoden, die er in Analogie zum »close reading« und »distant reading« in den Literaturwissenschaften einführt (Cook 2013, Kap. 5 und 6). Cooks grundlegende Forderung ist es, die Vorteile von Korpusstudien musikalischer Tonaufnahmen (*distant listening*) – so die Vermeidung tautologischer Forschungsergebnisse, in denen nur das herausgehoben wird, was Forscher*innen in Aufnahmen hineinhören – mit dem in der Musikwissenschaft über Analysemethoden von jeher angelegten *close listening* zu verbinden, sodass mikro- und makroskopische Perspektiven auf Tonaufnahmen (und damit auf die interpretierten Werke) sich fortgesetzt wechselseitig kommentieren und korrigieren können.

70 Eine genauere Auswertung der Workshops findet sich im Beitrag von Majid Motavasseli in den vorliegenden Proceedings (<https://doi.org/10.31751/p.272>). Die Workshops fanden am 7. und 8. Mai sowie am 21. November 2019 an der Kunstuniversität Graz statt und wurden durch zwei Konzerte abgeschlossen, in denen die *Attila József-Fragmente* (9.5.2019) und die *Kafka-Fragmente* (22.11.2019) zur Aufführung kamen. Beide Workshops und die Konzerte wurden auf Video dokumentiert und im Rahmen des PETAL-Projekts ausgewertet.

71 Bei der Aufnahme Melzer/Stark 2019 handelt es sich um den im Rahmen des PETAL-Forschungsprojekt entstandenen Konzertmitschnitt vom 22.11.2019. Im Folgenden wird in einzelnen Fällen auf die Aufnahmen auch mittels Kürzeln wie CK90 (= Csengery/Keller 1990) verwiesen, die ebenfalls in Tabelle 1 verzeichnet sind.

	Sopran	Violine	Aufnahme	Erstveröffentlichung	Label	Studio/live	Veröffentlichung	Aufnahme
Csengery/Keller 1987 (CK87)	Adrienne Csengery	András Keller	1987			Studio	unveröffentlicht	WDR Produktion 27.4.1987; Mitschnitt WDR, Archiv-Nr. 3183310101
Csengery/Keller 1990 (CK90)	Adrienne Csengery	András Keller	1990	1995	Hungaroton HCD 31135	Studio	veröffentlicht	Aufnahme: 1990, Szombathely, Kalvarienkirche
Kosi/Oramo 1994 (KO94)	Anu Kosi	Sakari Oramo	1994	1994	3sat	Studio	veröffentlicht	Film nach Figurentheaterproduktion Tübingen, 3sat, 1994
Kosi/Oramo 1995 (KO95)	Anu Kosi	Sakari Oramo	1995	1996	Ondine ODE 868-2	Studio	veröffentlicht	August 1995, Helsinki, Kanneltalo
Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	Christine Whittlesey	Oswald Sallaberger	1997			live	unveröffentlicht	19.9.1997, Tabaklager Austria Tabak, Schwaz, Mitschnitt Österreichischer Rundfunk, SS01+3610+3-5, T
Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	Anna Maria Pammer	Patricia Kopatchinskaja	2004			live	unveröffentlicht	2004, Basel
Banse/Keller 2005 (BK05)	Juliane Banse	András Keller	2005	2006	ECM New Series 1965 476 3099	Studio	veröffentlicht	September 2005, Reitstadel, Neumarkt
Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	Tony Arnold	Movses Pogossian	2004	2009	BRIDGE 9270	Studio	veröffentlicht	23.-25.8.2004, Lippes Concert Hall, Buffalo, NY
Arnold/Pogossian 2006 (AP06)	Tony Arnold	Movses Pogossian	2006	2009	BRIDGE 9270	live	veröffentlicht	6.9.2006, Komitas Recital Hall, Yerevan, Armenien
Melzer/Stark 2012 (MS12)	Caroline Melzer	Nurit Stark	2012	2015	BIS-2175	Studio	veröffentlicht	Oktober 2012, Deutschlandradio Kultur, Studio Gärtnerstraße, Berlin
Melzer/Stark 2013 (MS13)	Caroline Melzer	Nurit Stark	2013			live	unveröffentlicht	2013, Mitschnitt Deutschlandradio Kultur, Jüdisches Museum Berlin
Kammer/Widmann 2017 (KW17)	Salome Kammer	Caroline Widmann	2017			live	unveröffentlicht	18.5.2017, Schwetzingen Festspiele
Melzer/Stark 2017 (MS17)	Caroline Melzer	Nurit Stark	2017			live	unveröffentlicht	24.11.2017, Wien Modern, Casino Baumgarten; Aufführung zu filmischer Installation Robson/Vincenz
Melzer/Stark 2019 (MS19)	Caroline Melzer	Nurit Stark	2019			live	unveröffentlicht	22.11.2019, Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz, cubus (PETAL)

Tabelle 1: Verzeichnis der untersuchten Tonaufnahmen von György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* op.24 (1985–87).

Um die Ergebnisse der quantitativen Analyse nicht zu verfälschen, wurden die Mittelwerte und andere statistisch relevanten Werte nur auf Grundlage von acht Aufnahmen berechnet, unter denen jede/r Interpret*in nur einmal vertreten ist.⁷² Eine Berücksichtigung der speziellen Umstände einzelner Aufnahmen ist im Folgenden nur in wenigen Ansätzen möglich. Zwar versteht es sich von selbst, dass etwa Live- und Studioaufnahmen unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten folgen: In Live-Situationen ist die Dynamik der Abfolge der Sätze ungleich relevanter als in Studioaufnahmen, bei denen in der Regel nicht der Zyklus als ganzer ohne Unterbrechung aufgenommen wird, sondern einerseits Pausen und Absprachen zwischen den Sätzen liegen, andererseits überhaupt die Sätze in der Mehrzahl der Fälle gar nicht in der vorgegebenen Reihenfolge eingespielt worden sein dürfen.⁷³ Zudem dürften sich theatrale oder intermediale Formate, in die zumindest zwei der Aufnahmen (Komsí/Oramo 1994 und Melzer/Stark 2017) direkt eingebunden sind, nicht unwesentlich auf interpretatorische Entscheidungen ausgewirkt haben.⁷⁴ In der quantitativen Analyse sind dennoch letztlich keine signifi-

72 Bei diesen acht Aufnahmen handelt es sich um Csengery/Keller 1990, Komsí/Oramo 1995, Whittlesey/Sallaberger 1997, Pammer/Kopatchinskaja 2004, Arnold/Pogossian 2004, Banse/Keller 2005, Melzer/Stark 2012 und Kammer/Widmann 2017. Einzig eine Dopplung von zwei Aufnahmen des Geigers Andrés Keller wurde hierbei in Kauf genommen, der das Werk insgesamt drei Mal mit zwei verschiedenen Sopranistinnen einspielte (CK87, CK90, BK05).

73 Caroline Melzer und Nurit Stark bestätigten im Rahmen der PETAL-Workshops, dass die Sätze in der Studioaufnahme 2012 (veröffentlicht 2015) nicht in der Reihenfolge der Partitur eingespielt wurden und zudem aus mehreren Varianten eines Satzes eine Auswahl getroffen wurde. Bei der nicht veröffentlichten Studioaufnahme Csengery/Keller 1987 (diese entstand am 27.4.1987 im WDR Köln, zwei Tage nach der Uraufführung des Werkes in Witten am 25.4.1987) ist zudem zu berücksichtigen, dass die zugrunde liegende Reihenfolge von der in der Druckfassung 1992 fixierten noch deutlich abwich und insgesamt nur 39 Sätze umfasste. Die Aufnahme Csengery/Keller 1990 (erst fünf Jahre später, 1995, veröffentlicht) hingegen bringt bereits nahezu durchweg die Reihenfolge, die zwei Jahre später mit der Druckfassung der Partitur veröffentlicht wurde mit der einzigen Ausnahme der hier noch vertauschten Sätze 29 (»Penetrant jüdisch«, in der Partiturfassung Nr. 30) und 30 (»Verstecke (Double)«, in der Partiturfassung Nr. 29).

74 Die Aufnahme Komsí/Oramo 1994 wurde von der Tonspur der ZDF/3sat-Fernsehproduktion (Regie: Nele Münchmeyer) mit dem Figurentheater Tübingen (Christiane Zanger, Bühnen- und Fernsehkonzeption, Ines Müller-Braunschweig, Darstellerin und Sprecherin, Frank Soehnle, Figurenspiel und Darsteller) exportiert, in der die beiden Interpret*innen in die Inszenierung integriert waren. Die Aufnahme Melzer/Stark 2017 entstand beim Festival wien modern in einer Konzertsituation, bei der eine filmische Installation von Isabel Robson und Susanne Vincenz im Hintergrund der Bühne projiziert wurde, die 2013 entstand. Auch bei der Aufnahme Kammer/Widmann 2017 ist

kanten Tendenzen erkennbar, die linear auf diese Kontexte zurückgeführt werden könnten. Es scheint generell durchaus legitim auch in »recorded performances« unter Studiobedingungen gültige Interpretationen zu sehen,⁷⁵ umso mehr als sie – im Gegensatz zu den hier ebenfalls herangezogenen unveröffentlichten Live-Mitschnitten – von den Künstler*innen autorisiert wurden. Letztlich geht es im Folgenden aber überhaupt nur am Rande um die Frage der Intentionalität der Interpretationen, sondern vielmehr um die unterschiedlichen Konsequenzen, die performative Markierungen und Gewichtungen (oder deren Negation) für die musikalische Wahrnehmung des Werkes eröffnen können.

Dass sich die Diskussion der quantitativen Daten weitgehend an den Dauern der einzelnen Sätze und deren Verhältnissen und Abweichungen orientiert, mag zunächst als einseitig empfunden werden. Allerdings wird sich zeigen, dass dadurch ein äußerst differenzierter Rahmen für die Diskussion von Detailgestaltungen geschaffen werden kann und zudem nur so nachvollziehbare Kriterien für die Unterscheidung verschiedener makroformaler Konzepte der performativen Form herausgearbeitet werden können. Eine Berechnung von Tempowerten (oder eine Umrechnung der Dauern- in Tempowerte) ist bei diesem Zyklus aufgrund der häufigen Verwendung von proportionaler Notation, wechselnden Metren und rubatoartigen Tempokonzepten in den meisten Sätzen nicht sinnvoll. Nur in jenen Sätzen, denen ein durchgehender Tempopuls zugrunde liegt, wurden auch Tempowerte erhoben (Nr. 1, 8, 9, 13 und 17), auf die vereinzelt zurückgegriffen wird.⁷⁶

ein theatraler Kontext relevant; zwar handelt es sich hier um einen Konzertmitschnitt (Schwetzingers Festspiele, 18.5.2017), die Deutung der beiden Interpretinnen stand aber ursprünglich mit einer Theaterproduktion in Zusammenhang (Antoine Gindt, Regie; Klaus Grünberg, Bühne/Licht; Gwendoline Bouget, Kostüme; Judith Morisseau und Jacques Albert, Schauspieler; Scène Nationale d'Orléans/T&M Paris, 2007, Hebbel am Ufer Berlin, 2009; vgl. <https://www.klausgruenberg.de/kafka.htm>; von dieser Produktion lag uns kein Mitschnitt vor). Eine weitere Bühnensfassung des Werkes wurde 2005 von Peter Sellars mit Dawn Upshaw und Geoff Nuttall in der Zankel Hall der Carnegie Hall in New York inszeniert (eine Aufnahme dieser Produktion lag uns ebenfalls nicht vor). Eine Diskussion einiger Inszenierungen des Werkes bietet Katschthaler 2010.

75 Vgl. die ausführliche Diskussion dieser Frage in Cook 2013, 337–373.

76 Weitere allgemeine Bemerkungen zur Methodik der quantitativen Analyse der Daten finden sich im Beitrag von Thomas Glaser in den vorliegenden Proceedings (<https://doi.org/10.31751/p.273>).

Formdramaturgien in den Sätzen 1–6

Bevor wir – in gezielter Umkehrung der Werkkonzeption – die Interpretationsanalyse der Makroform mit einer Top-Down-Perspektive fortsetzen, sollen die ersten sechs Sätze ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden. Die narrativ-formale Analyse lässt es gerechtfertigt erscheinen, in diesen Sätzen eine Art erste ›Wegstrecke‹ des Werkes zu sehen: Die Sätze 5 und 6 sind länger als die vorangehenden und haben beide einen stärker geschlossenen Charakter (beide enden mit lange liegenden reinen Quinten, Nr.6 beendet diese mit einem beiläufigen, aber doch auch kadenzierend wirkenden großen Sekundschritt nach unten c^1-b , einer ›Tenorklausel‹), während die Sätze 1 bis 4 sämtlich offene Schlussbildungen aufweisen. Zudem folgt auf Nr.6 eine längere Folge besonders kurzer und exaltierter Sätze (Nr.7–10, vgl. Diagramm 1). Insbesondere die bereits diskutierte Nr.4 »Ruhelos« nimmt eine Schlüsselstellung ein, da ihr drängend-theatraler Charakter besonders dynamisch den musikalischen Prozess für Weiteres öffnet. Die am Ende von Nr.4 stehende ›Atem-Kadenz‹ hat also eine makroformale Funktion, da sie eine Folge von vier ›offenen‹ Sätzen abschließt. Zudem ist auch die zugespitzte Kürze der Sätze 3 und 4 (Mittelwerte: 0:20 und 0:21) im Vergleich zu den vorangehenden und folgenden Sätzen (Mittelwerte: 1:00, 0:33 / 0:59, 1:20) Anzeichen einer formalen Markierung.⁷⁷

Vergleichen wir die kürzeste und die längste Deutung von »Ruhelos« innerhalb der 14 Tonaufnahmen: Csengery und Keller komprimieren in ihrer zweiten Aufnahme von 1990 den Verlauf extrem auf 16 Sekunden, dem am Ende äußerst hohen Aktionstempo der Violine folgt nach sehr kurzer Generalpause (das »Er-schöpft ausatmen« entfällt⁷⁸) ein im *ppp* »senza voce« gehauchtes »Ruhelos«. Im Gegensatz dazu geht Keller 15 Jahre später in seiner Aufnahme mit Juliane Banse

77 Die angegebenen Mittelwerte und andere statistische Werte werden im Folgenden meist auf den reduzierten Korpus der acht Aufnahmen bezogen (vgl. Anm.72). In einigen Fällen, insbesondere dort, wo von einer der anderen sechs Aufnahmen die Rede ist, wird es aber sinnvoll sein doch auch die Werte mit Bezug auf das gesamte Korpus der 14 Aufnahmen zu berücksichtigen. Dies wird im Text durch die Angabe der Zahl »14« angezeigt (z.B. Mittelwert-14, Standardabweichung-14).

78 Dieses vorgeschriebene Ausatmen ist in vielen der Aufnahmen nicht oder kaum hörbar. Anu Komsis setzt in der Fernsehproduktion 1994 das gesprochene »Ruhelos« im Anschluss an die Anweisung (»[...] bis ihr am Ende wirklich auch die Stimme versagt«) als reine (Mund-)Pantomime um (auch hier ist das Ausatmen zuvor nicht zu hören). In manchen Live-Aufnahmen wird das Ausatmen ebenfalls ausgelassen und das »Ruhelos« folgt direkt im Anschluss an die ›kadenzierende‹ letzte Violinflüge (so bei Pammer/Kopatchinskaja 2004 und Melzer/Stark 2017).

(2005) völlig anders vor und scheint die virtuoson Violinfiguren fast zu auszubuchstabieren; Banse zelebriert zudem die Generalpause am Schluss (auch bei ihr ist kein Ausatmen hörbar), sodass diese Aufnahme mit 26 Sekunden um fast zwei Drittel länger ist als jene von Csengery/Keller 1990.

Wenn wir nun einen breiteren Blick auf die in den Tonaufnahmen realisierten Dauern der ersten sechs Sätze werfen (Diagramm 2, Tabelle 2), so lässt sich nachvollziehen, wie unterschiedlich die (mögliche) kadenzelle Funktion am Ende von »Ruhelos« in der performativen Form erscheinen kann. Es zeigt sich dabei, dass die Abweichungen innerhalb der interpretierten Dauern in »Ruhelos« und in den folgenden Sätzen 5 und 6 (Standardabweichungen 16,31–14,02–11,96 %) ⁷⁹ deutlich größer sind als in den Sätzen 1 bis 3 (Standardabweichungen 5,45–7,30–8,30 %): Die Tempostrategien der Interpretationen ähneln sich zu Beginn (Nr. 1–3) also weit stärker als in der Folge (Nr. 4–6). Besonders auffällig ist etwa, dass Komsi/Oramo 1994 und 1995 die Nr. 5, eine »Berceuse«, besonders breit nehmen (1:13 bzw. 1:12/0:59 ⁸⁰), und so ihre breite Deutung von »Ruhelos« (00:26 ⁸¹ bzw. 0:25/0:21) fortsetzen, während sie in Nr. 6 (»Nimmermehr«) die rascheste Interpretation bieten (1:00 bzw. 1:04/1:20) und somit den Zyklus an dieser Stelle stärker dynamisch auf das Folgende hin öffnen.

Versuchen wir Konzepte einer performativen Formgestaltung der ersten sechs Sätze nun anhand von vier Vergleichsaufnahmen noch präziser mittels eines *close listening* zu erfassen. Dazu wählen wir die insgesamt kürzeste (Kammer/Widmann 2017) und die längste Aufnahme (Arnold/Pogossian 2004), daneben aufgrund der bereits angemerkten Auffälligkeiten Komsi/Oramo 1995 sowie Melzer/Stark 2012 als jüngste und aktuellste Studioaufnahme. ⁸² Tabelle 2 zeigt die

79 Im Folgenden wird stets die relative Standardabweichung in Prozentanteilen des Mittelwerts angegeben. In Nr. 4 weichen also die (acht) Aufnahmen durchschnittlich um 16,31 % vom Mittelwert (0:21) ab (dies entspricht hier etwa 3,5 Sekunden).

80 Hier und im Folgenden wird der Mittelwert[-8] als Vergleichswert nach dem Schrägstrich angegeben.

81 In der Aufnahme Komsi/Oramo 1994 wurde die pantomimische Mundbewegung am Ende von Nr. 4 mit in Berechnung der Dauer einbezogen; würde man nur die »klingende Interpretation« messen, ergäbe sich eine Dauer von 0:22.

82 Nicht in die Diskussion einbezogen werden Effekte und Dimensionen, die mit der Qualität der Aufnahme, Mikrophonierung, Mastering, Hall etc. zu tun haben. Unter diesen Aspekten sind leider mit Ausnahme der Studioaufnahmen Banse/Keller 2005 und Melzer/Stark 2012 sowie der erstaunlich guten Qualität des Live-Mitschnitts Kammer/Widmann 2017 (SWR) alle anderen elf Aufnahmen ziemlich, zum Teil äußerst problematisch, was die Attraktivität der Aufnahmen auch in der öffentlichen Rezeption vielleicht zum Teil vermindert hat. Der viel zu verhaltenen Aufnahme Csengery/Keller 1990 (vermutlich Resultat der Kirchenakustik, die Aufnahme fand in der Kálvária-Kirche Szombatheley statt) steht die extrem trockene, resonanzlose Aufnahme Komsi/Oramo 1995 entgegen.

Spieldauern der ersten sechs Sätze in diesen vier Aufnahmen zusammen mit vier Vergleichsaufnahmen, wobei die unterlegten Farbstufen (grün/gelb/rot) die graduelle Position eines Wertes zwischen Minimal- und Maximalwerten anzeigen (so auch in einigen der folgenden Tabellen).

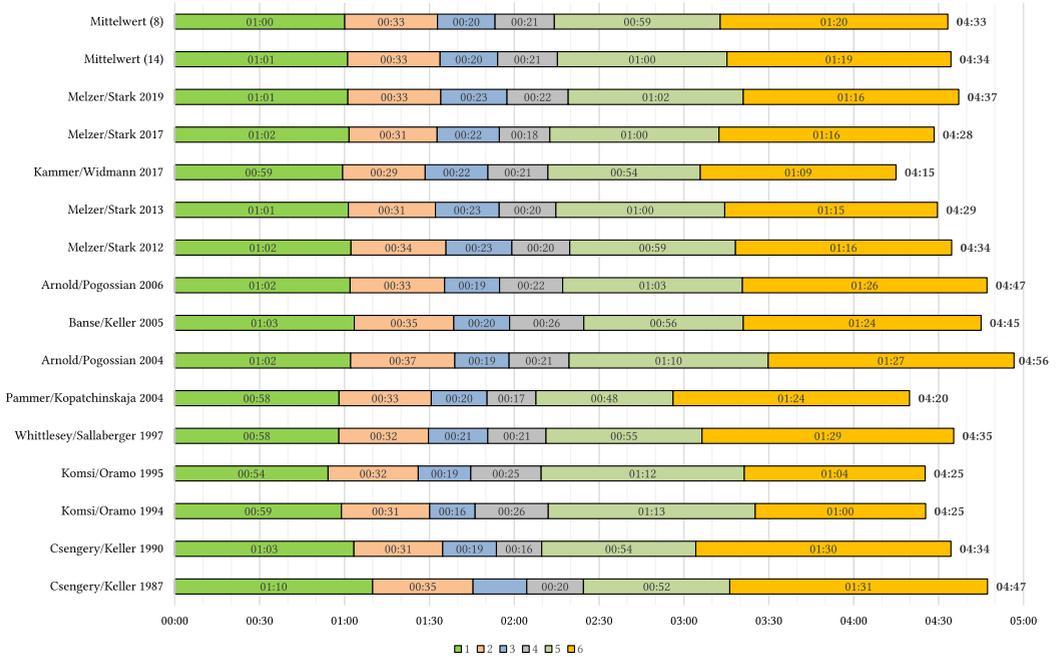


Diagramm 2: Kurtág, *Kafka-Fragmente*, Dauern der Sätze 1–6 in 14 Aufnahmen mit Mittelwerten aus acht und 14 Aufnahmen.⁸³

83 Die Nr.3 ist in der Ersteinpielung Csengery/Keller 1987 nicht enthalten, da dieser Satz zum Zeitpunkt der Uraufführung nicht abgeschlossen war. Um vergleichbare Werte in allen Aufnahmen zu erhalten wurde für die Berechnung abhängiger Werte der Dauernwert der Aufnahme Csengery/Keller 1990 (0:19) auch hypothetisch für die Aufnahme Csengery/Keller 1987 übernommen. Die Aufnahme Csengery/Keller 1987 kann auch sonst nur mit starken Einschränkungen als Vergleichsaufnahme für die Diskussion der Großform dienen, da ihr eine andere Reihenfolge zugrunde lag, nämlich jene der Uraufführung. Insbesondere betrifft dies die ersten Sätze. Nr. 3 war gar nicht vertreten, Nr. 4 wurde als Nr. 29 im Teil III positioniert. Die ersten sechs Sätze in der Uraufführungsreihenfolge waren somit Nr. 1, Nr. 2, Nr. 5, Nr. 6, Nr. 7, Nr. 8.

Dauer	1	2	3	4	5	6	gesamt
Csengery/Keller 1990	01:03	00:31	00:19	00:16	00:54	01:30	04:34
Komsi/Oramo 1995	00:54	00:32	00:19	00:25	01:12	01:04	04:25
Whittlesey/Sallaberger 1997	00:58	00:32	00:21	00:21	00:55	01:29	04:35
Pammer/Kopatchinskaja 2004	00:58	00:33	00:20	00:17	00:48	01:24	04:20
Arnold/Pogossian 2004	01:02	00:37	00:19	00:21	01:10	01:27	04:56
Banse/Keller 2005	01:03	00:35	00:20	00:26	00:56	01:24	04:45
Melzer/Stark 2012	01:02	00:34	00:23	00:20	00:59	01:16	04:34
Kammer/Widmann 2017	00:59	00:29	00:22	00:21	00:54	01:09	04:15
Mittelwert	01:00	00:33	00:20	00:21	00:59	01:20	04:33
Minimum	00:54	00:29	00:19	00:16	00:48	01:04	04:15
Maximum	01:03	00:37	00:23	00:26	01:12	01:30	04:56
relative Standardabweichung	5,45	7,30	8,30	16,31	14,02	11,96	4,94
Prozentanteile	1	2	3	4	5	6	Summe
Csengery/Keller 1990	2,03	1,01	0,61	0,51	1,75	2,90	8,82
Komsi/Oramo 1995	1,79	1,06	0,61	0,82	2,38	2,12	8,78
Whittlesey/Sallaberger 1997	1,95	1,07	0,71	0,69	1,86	3,00	9,27
Pammer/Kopatchinskaja 2004	2,00	1,12	0,68	0,59	1,67	2,88	8,94
Arnold/Pogossian 2004	1,84	1,09	0,57	0,63	2,09	2,58	8,79
Banse/Keller 2005	1,94	1,07	0,60	0,80	1,72	2,57	8,70
Melzer/Stark 2012	1,92	1,04	0,72	0,63	1,81	2,36	8,49
Kammer/Widmann 2017	2,17	1,06	0,81	0,77	1,97	2,53	9,31
Mittelwert	1,96	1,07	0,66	0,68	1,90	2,61	8,88
Minimum	1,79	1,01	0,57	0,51	1,67	2,12	8,49
Maximum	2,17	1,12	0,81	0,82	2,38	3,00	9,31
relative Standardabweichung	5,92	3,21	12,14	16,03	12,30	11,38	3,16

Tabelle 2: Kurtág, *Kafka-Fragmente*, Dauern und Prozentanteile der Sätze 1–6 in acht Aufnahmen.

Kammer/Widmann 2017 (Gesamtdauer Nr. 1–6: 4:15/4:33, Minimalwert). Bereits in diesen ersten sechs Sätzen ist die ›zusammenfassende‹ Tendenz dieser Interpretation deutlich spürbar, auch wenn nur die Dauer von Nr. 2 einen Minimalwert aufweist. Nr. 1 liegt sehr nahe am Mittelwert (0:59/1:00), Nr. 3 hingegen nahe am Maximalwert (0:22/0:23), Nr. 4 entspricht wieder dem Mittelwert (0:21) und Nr. 5–6 bewegen sich deutlich unterhalb des Mittelwerts (0:54/0:59, 1:09/1:20). Die zum *tenuto* neigende Artikulation der Violine in Nr. 1 (»Die Guten gehn im gleichen

Schritt. Ohne von ihnen zu wissen, tanzen die andern um sie die Tänze der Zeit.«⁸⁴) gibt den Schritten etwas Schweres, mit dem die pointierte Virtuosität von Nr. 2 (»Wie ein Weg im Herbst: Kaum ist er reingekehrt, bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern.«⁸⁵) kontrastiert. Das eher zurückhaltende *Presto* von Nr. 3 (»Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke.«⁸⁶) wird am Ende kadenzuell gedehnt (der Abschnitt 3, T. 9–10 [»wieder so viele wie Verstecke«], erreicht mit 28,19/23,42 % den höchsten Prozentanteil unter 13 Aufnahmen; bei einem Partiturwert von 20,2 %;⁸⁷ ein *più presto* in Abschnitt 2 ist nicht erkennbar). Deutlich ist hier insgesamt, wie transparent Tonhöhenbeziehungen herausgearbeitet werden (Imitation der Singstimme durch die Violine in Takt 5, Schwebungen durch Umspielung der Gesangstöne in der Violine in Takt 10). Diese Tendenz zur durchhörbaren Artikulation setzt sich in Nr. 4 fort, wo nach dem sehr deutlich phrasierenden Violinsolo am Ende die drei Silben von »Ru-he-los« markant skandiert werden. Bei Nr. 5 sind die konsequent engen Legati in Stimme wie Violine aufgrund des fließenden Tempos besonders auffallend und erzeugen einen ruhigen, geschlossenen Charakter, mit dem der ›Schwung‹ der scharf artikulierten Nr. 6 (»Con slancio, doloroso«) kontrastiert, der

84 Textquelle: Kafka, »Das dritte Octavheft« (1980, 64).

85 Textquellen: Kafka, »Betrachtungen« Nr. 15 (ebd., 31), »Das dritte Octavheft« (ebd., 60).

86 Textquelle: Kafka, »Das dritte Octavheft« (ebd., 61).

87 Vgl. annotierte Partitur (vgl. Anm. 1), 34f. Wie erwähnt ergänzt die annotierte Partitur den 1992 veröffentlichten Notentext durch Taktzahlen, metrische Angaben und formanalytische Annotationen (Abschnitte, Segmente, Formteile). Im Fall von Nr. 3 umfasst der gesamte Satz zehn Takte, wobei die Metrik in jedem Takt wechselt (insgesamt enthält der Satz 49,5 Achtel). Die Formteile sind mit A (T. 1–5), A'[B] (T. 6–8) und A" (T. 9–10) bezeichnet, sie entsprechen hier den Abschnitten 1, 2 und 3 (Abschnitte werden immer ab 1 durchnummeriert), wobei hier Abschnitt 1 wiederum in Segmente 1a (T. 1–3) und 1b (T. 4–5) unterteilt wird. Die Prozentanteile beziehen sich auf den relativen Anteil eines Abschnitts an der Gesamtdauer. Anhand der Partitur können diese Prozentanteile auch auf Basis der Notenwerte erhoben werden, hier: 43,4–36,4–20,2 % – wobei allerdings weder die Tempoänderungen *Presto*/T. 1, *più presto*/T. 4 und *a tempo*/T. 9 noch Angaben zur graduellen Tempoveränderung wie »string. molto«/T. 8 oder die Fermate(n) in Takt 10 berücksichtigt sind (in anderen Sätzen wurde durchaus versucht, auch Fermaten in die Berechnung der Partiturwerte einzubeziehen, an dieser Stelle schien dies aber aufgrund der kurzen Fermatenwerte nicht zielführend). Die vertikalen Balkendiagramme in der annotierten Partitur zeigen die Abweichungen von den mittleren Dauern und den mittleren Prozentanteilen an, was eine rasche Charakterisierung der einzelnen Deutungen erleichtert. Die Angaben zu Prozentanteilen innerhalb einzelner Sätze werden im Folgenden nicht einzeln nachgewiesen und können anhand der annotierten Partitur nachvollzogen werden.

allerdings nach dem Ausbruch in den Takten 8 und 9 stark zurückgenommen wird; lakonisch wird die letzte Fermate verkürzt, sodass das Ende humoristisch-gebrochen wirkt.

Arnold/Pogossian 2004 (Gesamtdauer Nr. 1–6: 4:56/4:33, Maximalwert). In vieler Hinsicht muss diese Interpretation als Gegenfolie zu Kammer/Widmann 2017 verstanden werden, denn die dort zusammengefassten Sätze werden hier besonders breit exponiert (Nr. 2 erreicht den Maximalwert 0:37/0:33, Nr. 5 und 6 sind nahe am Maximalwert: 1:10/0:59, 1:27/1:20; Maximalwerte 1:12, 1:30). In Nr. 3 (0:19/0:20) ist das *piú presto* (»aber Möglichkeiten der Rettung«) als Kontrastmoment abgehoben, sodass eine klare Dreiteiligkeit hörbar wird. Das »Ruhelos« (Nr. 4, wie bei Kammer/Widmann 2017 identisch mit dem Mittelwert 0:21) ähnelt von der Anlage her (deutlich artikulierte Violinphrasen) der Deutung von Kammer und Widmann, die »Pointe« des gesprochenen »Ru-he-los« am Ende wird hier aber, durch ein gedehnt angelegtes Ausatmen zunächst besonders effektiv inszeniert, fast ins Beiläufige zurückgenommen. Durch die sehr breite Anlage von Nr. 5 und Nr. 6 werden diese beiden von den umgebenden pointiert kurzen Sätzen besonders nachhaltig abgehoben, erhalten aber auch etwas Statisches, das in Nr. 6 den geforderten »Schwung« kaum aufzubringen vermag und eher das »doloroso« betont (der elegische Charakter geht vermutlich auf Csengery und Keller zurück, die Nr. 6 in beiden Aufnahmen besonders stark in dieser Weise deuten).⁸⁸

Komsi/Oramo 1995 (Gesamtdauer Nr. 1–6: 4:25/4:33). In vielen Details zeigt sich die besondere »Querständigkeit« dieser Deutung. Bereits den ersten Satz setzen Komsi/Oramo als einzige Aufnahme bei einem Durchschnittstempo von fast 60 bpm (58,1) im Vergleich zum Mittelwert 52,8 bpm an; das Anfangstempo (Viertel 1–12) 60,9/53,0 bpm wird im kontrastierenden Mittelabschnitt hörbar reduziert (Viertel 25–41: 56,1/53,4 bpm) und dann noch weiter zum Schluss hin (Viertel 42–

88 Diese Deutung mag auf die indirekte Thematisierung der Themen Exil und Vertreibung in der Textvorlage hindeuten (»Nimmermehr, nimmermehr kehrt Du wieder in die Städte, nimmermehr tönt die große Glocke über Dir.« Kafka, »Fragmente« [1980, 198]). Vgl. dazu u. a. Whittall 2001, 98 f. Die seltsam etüdenhaft wirkenden Koloraturen bzw. Akkordbrechungen im letzten Abschnitt mögen einerseits symbolisch für die Anonymität einer fremden Umgebung stehen, denen der oder die Vertriebene begegnet, andererseits könnten sie, unter Berücksichtigung der Entstehungsgeschichte, auch auf die Kurssituation beim Internationalen Bartók-Seminar zurückgehen, in der etüdenartige Fragmente möglicherweise allenthalben aus den Überzimmern zu hören waren (dieser Satz wurde, wie Nr. 4 »Ruhelos« und Nr. 19 »Nichts dergleichen« bereits am ersten Tag des Kompositionsprozesses, dem 6.7.1985, konzipiert).

52: 55,0/51,4 bpm).⁸⁹ Auch in den anderen Sätzen sind noch weit deutlicher ›rhapsodisch‹ wechselnde Tempo- und Ausdrucksebenen für diese Interpretation charakteristisch.⁹⁰ In Nr.2 etwa ist nach der betont flüchtigen und im *Parlando* gehaltenen Textexposition der instrumentale Epilog durch eine langgezogene Generalpause und ein sehr gedehntes Glissando zelebriert (Prozentanteil 19,45/13,89 %). Gegenpolig ist die Strategie in Nr.3, wo der durch Pausen perforierte offene Schluss (im Gegensatz zu Kammer/Widmann 2017) äußerst flüchtig ausfällt (die Fermate wird nicht beachtet). Stattdessen heben Komsí und Oramo den zweiten Abschnitt (T.6–8) durch eine lange Generalpause überdeutlich vom ersten ab und setzen auch hier durch ein sehr rasches *Parlando* einen Kontrast zum vorangegangenen ›pathetischen‹ Gesang (sie realisieren damit zugleich plausibel das *più presto*). In Nr.4 ist nach einem an der Grenze des Zerfalls stehenden Violinsolo und einer langen Atempause das »Ru-he-los« nahezu unhörbar geflüstert. Die Berceuse in Nr.5 übertrifft Arnold und Pogossian noch in ihrer in sich gekehrten Ruhe, die auch hier von einer zerbrechlichen, immer wieder beinahe aussetzenden Violinartikulation geprägt ist. Der extrem scharfe Kontrast in Nr.6 mit dem fast geschrienen »Nimmermehr« und einem hochdramatischen B-Teil (T.8–9) kehrt zum Schluss (T.10, Abschnitte 6/7) wieder in den flüchtigen, beiläufigen Gestus zurück, dem auch hier, ähnlich wie bei Kammer/Widmann 2017, ein betont lakonisch gebrochener Schluss folgt.

Melzer/Stark 2012 (Gesamtdauer Nr.1–6: 4:34/4:33). Die Aufnahme zeichnet sich durch große Virtuosität und Präzision aus und ist sicher neben Banse/Keller 2005 und Kammer/Widmann 2017 auch ein Beleg für die beeindruckenden Fortschritte, die auf dem Gebiet der Aufführungspraxis neuer und neuester Musik in den vergangenen drei Jahrzehnten verzeichnet werden können. Dies äußert sich vielleicht auch in der sehr ausgewogenen Gestaltung, die zumindest in Teil I kaum Extremwerte aufweist. Dem ausgesprochen stabilen ersten Satz (Durch-

89 Die Tempogestaltung allein dieses ersten Satzes würde eine eigene Studie erlauben bzw. erfordern. Alle Tempoangaben erfolgen in *beats per minute* (bpm).

90 Dies auf die theatrale Situation zurückzuführen, ist vielleicht nur teilweise plausibel, arbeitete die Figurentheaterproduktion doch eher mit rituellen als mit expressiv-theatralen Elementen. Zudem ist festzuhalten, dass die hier berücksichtigte Studioaufnahme im August 1995, also ein Jahr nach der TV-Produktion, stattfand und zudem, wie das CD-Booklet informiert, die beiden Solist*innen das Werk angeblich bereits seit »seit 1986« (womöglich also bereits vor der Uraufführung) aufführten (10), man also davon ausgehen kann, dass es sich bei der CD-Aufnahme um ein seit Jahren entwickeltes Interpretationskonzept handelt. Zur Produktion des Figurentheaters Tübingen vgl. insbesondere Zenck 2020.

schnittstempi in den drei Abschnitten: 51,3 / 50,5 / 48,7 bpm) folgt in Nr.2 ein auffallend breit angelegter, kontrastierend zurückgenommener B-Teil (T.2–7, 47,23/44,97 %). Einen Maximalwert erreichen Melzer und Stark in Nr.3 (0:23/0:20), bedingt vor allem durch das präzise ›Ausphrasieren‹ des ersten Abschnitts. Ist diese minutiöse Detailarbeit vergleichbar mit Kammer und Widmann, so wird hier die gewisserweise trivial wirkende Imitationsfigur in Takt 5 nicht herausgestellt, sondern durch das *col legno tratto* ins fast reine Geräusch gebracht. Das stark vorangetriebene *stringendo* im zweiten Abschnitt resultiert in einem besonders niedrigen Prozentanteil (25,47/28,48 %). Wenn in Nr.4 die Violinfiguren ebenfalls ›ausbuchstabiert‹ werden (auch hier ist das abschließende »Ru-he-los« im pointierten Gegensatz dazu lakonisch knapp und leise gesprochen), so wirkt in Nr.5 die Artikulation der Violine so eng am Notentext orientiert (jede Achtel erhält einen Tenutostrich, was hier von Nurit Stark stets mit leichtem Nachdruck umgesetzt wird), dass einerseits eine echte Kontrapunktik zur Singstimme resultiert, andererseits aber die Atmosphäre einer »Berceuse« sich kaum einstellt (der auffallend lange abschließende Akkord, mit zehn Sekunden dem Maximalwert entsprechend, mag dazu dienen die subtile dadurch entstandene Unruhe wieder zu kompensieren). Nr.6 stellt einen Ausgleich zwischen Virtuosität und Deutlichkeit her, auch in den Vokalisen zum Schluss, die hier eher ›kadenzierend‹ als ironisierend abgeschlossen werden.

Top-Down-Perspektiven

Auch wenn die reinen Dauernwerte bisweilen wenig aussagekräftig scheinen (Differenzen von wenigen Sekunden sind mitunter auf minimale Rubatogestaltungen rückführbar, deren Signifikanz in einem breiteren Kontext gewiss nicht überschätzt werden sollte und die einem phänomenologischen Zeitempfinden mitunter widersprechen mögen), so zeigt doch eine Übersicht über alle Dauernwerte (14x40, also 560 Werte) und deren relative Gewichtung (Prozentanteile der Dauer einzelner Sätze an der jeweiligen Gesamtdauer) ganz grundlegende Unterschiede in den 14 bzw. 8 untersuchten Deutungen auf (Tabellen 3 und 4). Dass diese Unterschiede sich im Verlauf einer konkret erfahrenen Interpretation, sei es über Tonträger oder im Konzert, nicht zwingend analog materialisieren, sondern sich vielleicht nur in Form eines vagen Gefühls von Verbreiterung, Verknappung oder Intensivierung niederschlagen mögen, spricht gewiss nicht dagegen, diese Top-Down-Perspektive gezielt einzunehmen. Keineswegs soll musikalische Formerfahrung dadurch einseitig im Sinne eines ›architektonischen Formmo-

dells< aufgefasst werden. Allerdings kann die These vertreten werden, dass unterschiedliche Markierungen und Gewichtungen der Dauern und ihrer Verhältnisse zueinander grundsätzlich divergierende Hörerfahrungen von Form implizieren (wenn auch keinesfalls determinieren) können (vgl. 4.). Dass hierbei einige wesentliche Momente, etwa die Länge der Pausen bzw. Zäsuren innerhalb der vier Teile (und vor allem zwischen diesen vier Teilen⁹¹), nicht berücksichtigt werden können, ist angesichts der Audioquellen zwingend, da bei den veröffentlichten Aufnahmen unsicher ist, ob Pausen zwischen CD-Tracks als intentional aufgefasst werden können (und zudem aufführungspraktische Aspekte, die solche Pausen wesentlich mitbestimmen, wie das Austauschen der Geige in den Sätzen 24, 32 und 34, oder das Nachstimmen des Instruments bei einer Studioaufnahme entfallen, wobei solche Aspekte in Live-Situationen gewiss auch als relevante Faktoren makroformaler Formgebung durch Interpret*innen anzusprechen sind).

Eine tabellarische Darstellung der Dauern wird rasch überblickbar durch farbliche Unterlegung (Tabellen 3 und 4) und eine vereinfachte Zusammenfassung (Tabelle 5). Die kürzeste Aufnahme Kammer/Widmann 2017 (45:37/51:18) weist wenig verwunderlich auch eine Vielzahl an Minimalwerten in einzelnen Sätzen auf (in 14 der 40 Sätze, vgl. Tabelle 5; in fünf weiteren Sätzen beträgt die Differenz zum Minimalwert nur zwei Sekunden oder weniger: Nr. 10, 12, 30, 34, 35).⁹² Die längste Aufnahme Arnold/Pogossian 2004 (56:12/51:18) weist eine ähnlich hohe Anzahl an *Maximal*werten auf (neun Maximalwerte in den Sätzen 2, 12, 14, 23–25, 29, 32, 40 sowie Werte von bis zu zwei Sekunden unterhalb des Maximalwertes in sechs weiteren Sätzen 1, 5, 10, 30, 31, 34). Eine noch höhere Anzahl von elf Maximalwerten weist allerdings die zweitlängste Aufnahme Banse/Keller 2005 (54:35/51:18) auf (Nr. 1, 4, 10, 12, 15, 16, 21, 22, 30, 31, 35), auch hier liegen daneben sechs Werte bis zu zwei Sekunden unter dem Maximum (Nr. 2, 7, 8, 13, 25, 27).

91 Caroline Melzer und Nurit Stark setzen in ihren Konzerten die drei Zäsuren zwischen den vier Teilen sehr bewusst, indem sie sich nach den Nr. 19, 20 und 32 in den hinteren Teil der Bühne zurückziehen und eine längere kontemplative Pause einlegen.

92 Auch wenn die Dauern mit großer Präzision gemessen wurden, sind hier Minimal- und Maximalwerte auf Basis der auf ganze Sekunden gerundeten Werte erhoben. Dies führt dazu, dass häufiger mehrere Aufnahmen identische Minimal- oder Maximalwerte erreichen. Somit umfassen die in Tabelle 5 verzeichneten Minimal- und Maximalwerte insgesamt mehr als 40 Werte. In der annotierten Partitur sind ebenfalls Minimal- und Maximalwerte für jeden Satz dokumentiert.

Session ID	Category/Keller 1997	Category/Keller 1999	Samuel/Owens 1994	Samuel/Owens 1995	Whitlock/Salzhager 1997	Franzen/Kaplan/Schulz 2001	Arnold/Papayan 2001	Bauer/Kell 2005	Arnold/Papayan 2006	Melcher/Stark 2012	Melcher/Stark 2013	Kammer/Walman 2017	Melcher/Stark 2017	Melcher/Stark 2018	Melcher/Stark 2019	Melcher/Stark 2020	Melcher/Stark 2021	Melcher/Stark 2022	Aufnahmen/Minimälvort	Aufnahmen/Maximälvort	Std. Standardabwe.	Std. Schwanungskoeff. (1)	Std. Schwanungskoeff. (2)	Std. Schwanungskoeff. (gesamt)
1	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	K075	K207	0.18	0.18	0.18	0.18
2	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K076	K208	0.19	0.19	0.19	0.19
3	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K077	K209	0.19	0.19	0.19	0.19
4	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K078	K210	0.19	0.19	0.19	0.19
5	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K079	K211	0.19	0.19	0.19	0.19
6	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K080	K212	0.19	0.19	0.19	0.19
7	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K081	K213	0.19	0.19	0.19	0.19
8	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K082	K214	0.19	0.19	0.19	0.19
9	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K083	K215	0.19	0.19	0.19	0.19
10	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K084	K216	0.19	0.19	0.19	0.19
11	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K085	K217	0.19	0.19	0.19	0.19
12	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K086	K218	0.19	0.19	0.19	0.19
13	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K087	K219	0.19	0.19	0.19	0.19
14	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K088	K220	0.19	0.19	0.19	0.19
15	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K089	K221	0.19	0.19	0.19	0.19
16	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K090	K222	0.19	0.19	0.19	0.19
17	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K091	K223	0.19	0.19	0.19	0.19
18	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K092	K224	0.19	0.19	0.19	0.19
19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K093	K225	0.19	0.19	0.19	0.19
20	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K094	K226	0.19	0.19	0.19	0.19
21	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K095	K227	0.19	0.19	0.19	0.19
22	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K096	K228	0.19	0.19	0.19	0.19
23	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K097	K229	0.19	0.19	0.19	0.19
24	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K098	K230	0.19	0.19	0.19	0.19
25	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K099	K231	0.19	0.19	0.19	0.19
26	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K100	K232	0.19	0.19	0.19	0.19
27	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K101	K233	0.19	0.19	0.19	0.19
28	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K102	K234	0.19	0.19	0.19	0.19
29	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K103	K235	0.19	0.19	0.19	0.19
30	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K104	K236	0.19	0.19	0.19	0.19
31	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K105	K237	0.19	0.19	0.19	0.19
32	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K106	K238	0.19	0.19	0.19	0.19
33	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K107	K239	0.19	0.19	0.19	0.19
34	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K108	K240	0.19	0.19	0.19	0.19
35	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K109	K241	0.19	0.19	0.19	0.19
36	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K110	K242	0.19	0.19	0.19	0.19
37	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K111	K243	0.19	0.19	0.19	0.19
38	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K112	K244	0.19	0.19	0.19	0.19
39	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K113	K245	0.19	0.19	0.19	0.19
40	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	0.19	K114	K246	0.19	0.19	0.19	0.19

Tabelle 3: Kurtäg, *Kafka-Fragmente*, Dauern und Prozentanteile aller 40 Sätze an der jeweiligen Gesamtdauer in 14 Aufnahmen. (Download der Tabelle unter <https://phaidra.kug.ac.at/o:106995>)

Dauer (s)	Csegezy/Keller 1990	Komsi/Oromo 1995	Whitless/Salhabger 1987	Pammer/Kopatschinskaja 2004	Arnold/Possonian 2004	Basse/Keller 2005	Melzer/Starck 2012	Kammer/Widmann 2017	Mittschew	Minimum	Maximum	Aufnahmehörschwellen	Minimalwert	Aufnahmehörschwellen	Maximalwert	rel. Standardabwe.	rel. Schwankungsb.	rel. Schwankungsb. (gesamt)	
1	01:03	00:54	00:38	00:58	01:02	01:00	01:02	00:59	01:00	00:54	01:03	KOM5	CK90_BK06	5:45	-6:86	5:38	15:45	1	
2	00:31	00:32	00:32	00:33	00:37	00:35	00:34	00:29	00:37	00:33	00:29	KW17	AP04	7:30	-11:15	7:30	23:50	2	
3	00:19	00:18	00:18	00:19	00:23	00:21	00:23	00:22	00:23	00:20	00:23	CK90_AP04	MS12	8:20	-11:02	8:20	14:63	3	
4	00:16	00:25	00:21	00:17	00:21	00:26	00:20	00:21	00:16	00:26	00:20	CK90	BK05	10:31	-21:72	10:31	45:89	4	
5	00:34	01:12	00:55	00:48	00:39	00:56	00:50	00:54	00:59	00:48	01:12	PK04	KOM5	16:62	-17:36	16:62	39:80	5	
6	01:08	01:29	01:29	01:24	01:27	01:27	01:16	01:20	01:09	01:20	01:09	CK90	CK90	11:36	-20:47	11:36	20:17	6	
7	00:31	00:19	00:20	00:23	00:30	00:23	00:20	00:23	00:19	00:31	00:31	CK90	CK90	16:09	-20:18	16:01	44:78	7	
8	00:11	00:10	00:14	00:09	00:10	00:12	00:12	00:13	00:11	00:09	00:14	PK04	WS97	14:28	-19:52	14:28	47:20	8	
9	00:21	00:23	00:23	00:24	00:23	00:23	00:23	00:24	00:23	00:21	00:26	CK90_MS12	MS12	7:05	-9:07	7:05	14:57	9	
10	00:13	00:10	00:10	00:17	00:15	00:17	00:17	00:12	00:14	00:10	00:17	CK90	PK04_BK06	16:16	-18:40	16:33	45:66	10	
11	01:21	01:16	01:00	00:24	01:17	01:19	01:07	01:00	01:11	01:00	01:21	WS97_KW17	CK90	11:29	-15:39	14:59	29:98	11	
12	00:09	00:09	00:12	00:12	00:13	00:12	00:12	00:12	00:13	00:12	00:13	CK90_BK05	AP04_BK05	12:75	-20:18	12:75	32:19	12	
13	00:42	00:26	00:37	00:40	00:33	00:41	00:34	00:36	00:26	00:42	00:42	CK90	CK90	14:23	-27:90	16:00	43:90	13	
14	00:21	00:21	00:22	00:22	00:27	00:27	00:27	00:24	00:23	00:21	00:27	CK90_KOM5_MS12	PK04_AP04	10:79	-19:29	10:79	27:11	14	
15	00:29	00:40	00:40	00:58	01:03	01:03	00:53	00:56	00:40	01:13	00:53	BK05	BK05	19:47	-27:99	19:47	50:23	15	
16	01:04	00:44	00:51	00:46	01:04	01:11	01:02	00:57	00:57	00:44	01:11	CK90	BK05	16:08	-23:92	16:08	48:30	16	
17	00:39	00:38	00:39	00:44	00:39	00:40	00:40	00:34	00:39	00:34	00:44	KW17	PK04	7:17	-13:17	12:73	24:90	17	
18	02:04	02:00	02:11	02:11	02:14	02:15	02:15	02:15	02:13	02:15	02:30	PK04	KOM5	11:48	-15:67	11:48	37:07	18	
19	01:12	01:00	01:17	01:17	01:05	00:59	01:09	01:04	00:56	00:59	01:17	AP04	WS97	9:07	-10:86	15:90	26:76	19	
20	07:01	05:28	04:57	00:47	00:40	00:43	07:17	07:20	05:12	06:12	04:57	07:20	WS97	MS12	17:17	-20:22	18:25	38:48	20
21	00:40	00:32	00:40	00:41	00:40	00:37	00:31	00:38	00:31	00:43	00:31	CK90	KW17	BK05	11:25	-17:37	14:16	31:54	21
22	00:20	00:16	00:20	00:21	00:23	00:20	00:26	00:16	00:21	00:16	00:29	BK05	KOM5_KW17	BK05	21:64	-26:99	27:50	64:49	22
23	01:47	00:58	00:52	00:56	01:12	00:56	00:48	00:48	00:55	00:48	01:12	MS12_KW17	AP04	14:18	-13:52	10:93	44:46	23	
24	01:47	01:03	01:17	01:20	02:05	01:40	01:16	01:20	01:38	01:20	02:05	KW17	AP04	14:52	-18:53	14:52	45:90	24	
25	00:15	00:14	00:13	00:13	00:17	00:16	00:15	00:13	00:13	00:13	00:17	WS97_KW17	PK04_AP04	12:11	-16:28	16:59	32:87	25	
26	00:32	00:24	00:24	00:24	00:29	00:30	00:32	00:16	00:26	00:16	00:33	KW17	CK90	21:38	-38:65	24:15	42:81	26	
27	00:42	00:39	00:40	00:37	00:44	00:40	00:40	00:40	00:37	00:44	00:40	PK04_AP04	AP04	10:32	-18:66	10:32	18:86	27	
28	00:43	00:52	00:40	00:45	00:44	00:48	00:50	00:50	00:46	00:41	00:52	KOM5	KOM5	8:49	-11:73	12:45	24:18	28	
29	00:58	00:56	00:47	00:58	01:05	01:05	01:24	00:53	01:04	00:47	01:29	WS97	AP04	23:11	-25:63	30:30	64:92	29	
30	00:21	00:19	00:22	00:22	00:22	00:22	00:17	00:21	00:21	00:17	00:22	BK05	BK05	10:47	-10:11	13:39	29:50	30	
31	02:12	02:17	01:52	01:18	02:08	02:09	01:57	02:08	02:15	01:52	02:10	WS97	BK05	15:21	-17:29	18:00	35:29	31	
32	00:36	00:44	00:31	00:31	00:38	00:46	00:34	00:36	00:49	00:30	00:40	CK90	AP04	9:26	-10:40	9:24	17:54	32	
33	01:30	01:15	02:39	02:10	02:04	02:10	02:06	02:10	02:06	02:10	02:04	CK90	MS12	13:46	-15:10	14:41	34:99	33	
34	00:55	01:01	01:08	00:48	00:56	00:55	01:01	00:49	00:58	00:48	01:08	PK04	WS97	12:59	-17:31	16:74	34:07	34	
35	00:33	00:37	00:39	00:33	00:36	00:39	00:36	00:39	00:36	00:33	00:40	CK90_PK04	BK05	7:31	-9:57	9:85	19:43	35	
36	00:44	01:01	00:52	00:52	00:53	00:56	01:17	00:51	00:58	00:44	01:17	CK90	MS12	18:53	-24:82	18:53	56:74	36	
37	01:48	01:31	02:02	01:53	02:03	02:10	01:37	02:10	01:52	01:31	02:10	KOM5	MS12	11:55	-19:03	16:21	35:24	37	
38	02:28	02:56	02:26	02:30	02:26	02:38	02:44	02:12	02:34	02:12	02:56	KW17	CK90	8:61	-14:32	14:24	28:56	38	
39	01:27	01:28	01:33	01:28	01:24	01:28	01:28	01:18	01:28	01:18	01:36	KW17	MS12	6:36	-11:18	6:36	20:11	39	
40	06:17	06:47	06:42	06:42	07:10	06:52	06:19	05:22	07:10	05:22	07:10	KW17	AP04	8:78	-13:29	13:29	28:56	40	
41	51:29	50:21	49:29	49:25	49:42	49:42	50:54	49:42	51:18	49:42	50:10	KW17	AP04	6:47	-10:07	6:47	20:44	41	
Dauer (s) <th>Csegezy/Keller 1990</th> <th>Komsi/Oromo 1995</th> <th>Whitless/Salhabger 1987</th> <th>Pammer/Kopatschinskaja 2004</th> <th>Arnold/Possonian 2004</th> <th>Basse/Keller 2005</th> <th>Melzer/Starck 2012</th> <th>Kammer/Widmann 2017</th> <th>Mittschew</th> <th>Minimum</th> <th>Maximum</th> <th>Aufnahmehörschwellen</th> <th>Minimalwert</th> <th>Aufnahmehörschwellen</th> <th>Maximalwert</th> <th>abs. Standardabwe.</th> <th>abs. Schwankungsb. (gesamt)</th> <th>abs. Schwankungsb. (gesamt)</th>	Csegezy/Keller 1990	Komsi/Oromo 1995	Whitless/Salhabger 1987	Pammer/Kopatschinskaja 2004	Arnold/Possonian 2004	Basse/Keller 2005	Melzer/Starck 2012	Kammer/Widmann 2017	Mittschew	Minimum	Maximum	Aufnahmehörschwellen	Minimalwert	Aufnahmehörschwellen	Maximalwert	abs. Standardabwe.	abs. Schwankungsb. (gesamt)	abs. Schwankungsb. (gesamt)	
1	2:03	1:39	1:05	1:24	1:44	1:44	1:42	2:17	1:46	1:39	2:17	KOM5	KW17	0:12	-0:16	0:12	0:38	1	
2	1:03	1:06	1:07	1:07	1:12	1:09	1:07	1:01	1:12	1:03	1:12	CK90	PK04	0:03	-0:06	0:06	0:11	2	
3	0:43	0:43	0:41	0:48	0:47	0:46	0:47	0:41	0:46	0:37	0:41	AP04	KW17	0:08	-0:10	0:10	0:24	3	
4	0:53	0:42	0:46	0:50	0:43	0:40	0:43	0:42	0:43	0:41	0:42	CK90	KOM5	0:14	-0:17	0:17	0:31	4	
5	1:75	2:28	1:67	1:67	2:09	1:72	1:61	1:97	1:90	1:67	2:38	PK04	KOM5	0:23	-0:24	0:47	0:71	5	
6	2:90	2:11	1:00	2:08	2:58	2:57	2:36	2:53	2:41	2:12	3:00	KOM5	WS97	0:30	-0:50	0:38	0:86	6	
7	0:59	0:43	0:40	0:40	0:45	0:43	0:45	0:43	0:44	0:43	0:45	KOM5	BK05	0:15	-0:21	0:16	0:37	7	
8	0:54	0:34	0:49	0:31	0:50	0:37	0:37	0:46	0:37	0:30	0:49	AP04	WS97	0:07	-0:07	0:12	0:18	8	
9	0:48	0:36	0:49	0:43	0:48	0:48	0:44	0:47	0:35	0:44	0:49	MS12	WS97	0:40	-0:11	0:14	0:25	9	
10	0:41	0:34	0:49	0:43	0:58	0:43	0:43	0:48	0:43	0:44	0:58	KOM5	PK04	0:07	-0:12	0:11	0:24	10	
11	2:60	2:52	2:60	2:59	2:28	2:10	2:08	2:18	2:30	2:02	2:60	WS97	CK90	0:24	-0:28	0:30	0:58	11	
12	0:39	0:31	0:41	0:39	0:37	0:37	0:43	0:43	0:37	0:31	0:43	CK90	KW17	0:07	-0:07	0:07	0:12	12	
13	1:35	0:46	1:25	0:49	1:25	1:04	1:17	1:08	1:37	1:08	1:37	KOM5	PK04	0:19	-0:32	0:19	0:50	13	
14	0:68	0:70	0:74	0:74	0:92	0:80	0:64	0:67	0:75	0:64	0:92	MS12	PK04	0:10	-0:12	0:17	0:29	14	
15	1:24	1:24	1:20	1:24	1:28	1:24	1:28	1:24	1:24	1:24	1:28	KOM5	BK05	0:31	-0:48	0:39	0:88	15	
16	2:06	1:45	1:26	1:31	1:91	1:91	2:18	1:92	2:08	1:92	2:18	0:46	0:26	-0:42	0:14	0:74	16		
17	1:26	1:26	1:23	1:23	1:52	1:54	1:27	1:25	1:25	1:28	1:54	1:52	AP04	CK90	0:11	-0:14	0:23	0:37	17
18	3:07	2:08	4:14	4:14	4:09	4:09	4:29	4:29	4:29	4:29	4:29	4:29	CK90	CK90	0:47	-0:46	0:46	1:01	18
19	2:30	1:97	2:39	2:39	2:15	2:11	2:05	2:34	2:17	1:75	2:39	AP04	WS97	0:26	-0:41	0:43	0:84	19	
20	1:52	1:06	1:00	1:00	1:28	1:33	1:26	1:30	1:24	1:01	1:52	WS97	MS12	1:48	-2:03	1:58	3:60	20	
21	1:29	1:06	1:07	1:11	1:11	1:11	1:11	1:11	1:11	1:11	1:11	MS12	CK90	0:11	-0:17	0:15	0:32	21	
22	0:65	0:52	0:64	0:72	0:60	0:67	0:60	0:59	0:60	0:52	0:60	KOM5	BK05	0:12	-0:17	0:21	0:38	22	
23	1:27	1:24	1:23	1:23	1:49	1:48	1:76	1:79	1:48	1:44	1:76	MS12	AP04	0:20	-0:32	0:35	0:67	23	
24	1:44	1:26	1:26	1:26	1:36	1:36	1:22	1:36	1:19	1:27	1:44	AP04	CK90	0:17	-0:27	0:27	0:56	24	
25	0:49	0:47	0:43	0:43	0:50	0:52	0:48	0:49	0:43	0:50	0:49	WS97	PK04	0:05	-0:06	0:10	0:16	25	

	Csengery/Keller 1990	Komsi/Oromo 1995	Whittlesey/Sallaberger 1997	Pammer/Kopatchinskaja 2004
durchsch. rel. Abw. von Mittelwerten-8 (Dauer)	8,05	12,00	8,51	8,89
Minimalwerte	4	10	3	6
Maximalwerte	5	4	4	1
Sätze mit Minimalwert	3; 4; 9; 14; 32; 35; 36	1; 3; 6; 7; 10; 12–16; 22; 37	11; 20; 25; 29; 31	5; 8; 12; 18; 27; 34; 35
Sätze mit Maximalwert	1; 6; 7; 11; 13; 26	5; 18; 28; 38	8; 9; 19; 34	10; 14; 17; 25
Gesamtdauer	51:50	50:21	49:27	48:25
Abw. vom Mittelwert Gesamtdauer (abs.)	00:33	-00:57	-01:50	-02:53
Abw. vom Mittelwert Gesamtdauer (rel.)	1,06	-1,85	-3,58	-5,62

	Arnold/Pogossian 2004	Banse/Keller 2005	Melzer/Stark 2012	Kammer/Widmann 2017
durchsch. rel. Abw. von Mittelwerten-8 (Dauer)	10,54	9,35	9,61	11,36
Minimalwerte	1	0	4	12
Maximalwerte	8	11	6	1
Sätze mit Minimalwert	3; 19; 27	--	9; 14; 23; 30	2; 11; 17; 21–26; 28; 33; 38–40
Sätze mit Maximalwert	2; 12; 14; 23–25; 29; 32; 40	1; 4; 10; 12; 15; 16; 21; 22; 30; 31; 35	3; 20; 33; 36; 37; 39	27
Gesamtdauer	56:12	54:35	53:54	45:37
Abw. vom Mittelwert Gesamtdauer (abs.)	04:55	03:17	02:37	-05:41
Abw. vom Mittelwert Gesamtdauer (rel.)	9,57	6,41	5,09	-11,07

Tabelle 5: Kurtág, *Kafka-Fragmente*, Abweichungen, Maximal- und Minimalwerte in acht Aufnahmen.

Ein grober Umriss der Dramaturgien performativer Formgestaltung wird so bereits erkennbar. So liegt ganz offensichtlich das energetische Tempozentrum der insgesamt so raschen Interpretation Kammer/Widmann 2017 in den Teilen III und IV (Minimalwerte oder nahe am Minimalwert in den Sätzen 21–26, 28, 30; 33–35, 38–40), die Verbreitungstendenz von Arnold/Pogossian 2004 dagegen vor allem in den Teilen I und III (Maximalwerte oder nahe am Maximalwert: 1, 2, 5, 10, 12, 14–16; 23–25, 29–32). Die insgesamt ›unorthodoxeste‹ Deutung bleibt jene von Komsi und Oromo 1995 (in der Aufnahme 1994 womöglich in vielen Momenten noch deutlicher wahrnehmbar): Durch die Maximalwerte in den Sätzen 5, 18, 28 und 38 werden ganz bewusst gleichsam ›Pänultima-Verzögerungen‹ in den Verlauf eingebaut, durch die die ›kadenzierende‹ Wirkung der Sätze 6, 19, 31/32 und 39/40 vorbereitet wird. Diese Verzögerungen wirken zum Teil durch die vorangehenden oder folgenden Minimalwerte (Nr. 6/7, 12–16, 37) umso stärker.

Auffällig in den farbig unterlegten Tabellen 3 und 4 sind zudem jene Momente, in denen Maximal- und Minimalwerte in derselben Aufnahme unmittelbar aufeinander folgen, womit besonders nachhaltige makroformale Markierungen und Kontrastmomente identifiziert werden können. Dazu zählen unter anderen:

- Csengery/Keller 1987, Nr. 5–9 (Nr. 5 nahe am Minimalwert-14, Nr. 6 und 7 Maximalwerte-14, Nr. 8 und 9: Minimalwerte-14); Nr. 31–32 (Nr. 31 nahe am Maximalwert-14, Nr. 32 Minimalwert-14);
- Csengery/Keller 1990, Nr. 1–9 (Nr. 1: Maximalwert-8, Nr. 2: nahe am Minimalwert-8, Nr. 3 und 4: Minimalwerte-8, Nr. 6 und 7 Maximalwerte-8, Nr. 9: Minimalwert-8);
- Komsí/Oramo 1995: Nr. 4–7 (Nr. 4 nahe am Maximalwert-8, Nr. 5: Maximalwert-8, Nr. 6–7 Minimalwert-8), Nr. 12–19 (Nr. 12–16: Minimalwerte-8, Nr. 18: Maximalwert-14);
- Whittlesey/Sallaberger 1997: Nr. 19–20 (Nr. 19: Maximalwert-14, Nr. 20 Minimalwert-8), Nr. 33–34 (Nr. 33 nahe am Minimalwert-14, Nr. 34 Maximalwert-14);
- Pammer/Kopatchinskaja 2004: Nr. 12–14 (Nr. 12 Minimalwert-14, Nr. 13 nahe am Maximalwert-14, Nr. 14 Maximalwert-14), Nr. 16–18 (Nr. 16: nahe am Minimalwert-14, Nr. 17: Maximalwert-14, Nr. 18: Minimalwert-14);
- Arnold/Pogossian 2004: Nr. 38–40 (Nr. 38 und 39: sehr niedrige Werte, Nr. 40 nahe am Maximalwert-14 [dieser wird in Arnold/Pogossian 2006 erreicht]);
- Melzer/Stark 2012: Nr. 29–33 (Nr. 29: nahe am Maximalwert-14, Nr. 30–31: nahe am Minimalwert-14, Nr. 33: Maximalwert-14);
- Kammer/Widmann 2017: Nr. 21–28: Nr. 21–26 und Nr. 28: Minimalwerte-8, Nr. 27: Maximalwert-14).

Zwar wirkt eine solche Auflistung zunächst abstrakt, sie erlaubt es aber kritische Punkte der Interpretation ins Auge zu fassen, so die Bereiche der Sätze 4–9 und 12–19 (Binnengestaltung Teil I), 19/20 (Übergang Teil I zu Teil II), 21–28 (Binnengestaltung Teil III), 29–33/34 (Übergang Teil III zu Teil IV) und 38–40 (Schluss von Teil IV). Eingegrenzt werden kann diese Perspektive durch Daten zur Schwankungsintensität (relative Standardabweichung) und Schwankungsbreite (Differenz zwischen Maximal- und Minimalwert, dargestellt als Prozentanteil des Mittelwerts) der einzelnen Sätze. Diese Werte geben Aufschluss darüber, bei welchen Sätzen die Deutungen besonders stark divergieren. Tabelle 6 (gereiht nach Schwankungsintensität und -breite) zeigt an, dass es besonderes ›kritische‹ Stadien in der Binnengestaltung des III. Teils (Nr. 22–29) und des I. Teils (Nr. 4–8, Nr. 10–16) sowie in der Gestaltung des II. Teils (Nr. 20) und, etwas weniger auffällig, in der Gestaltung der Übergänge vom III. in den IV. Teil (Nr. 31–33) gibt. Bei

letzterem ist auffallend, dass Nr. 32, die äußerst vielgestaltige und kontrastreiche Szene der Tänzerin Eduardowa, besonders niedrige Schwankungswerte erreicht, während Nr. 31 und 33 (mäßig) hohe Werte erreichen. Der insgesamt niedrigste Schwankungswert wird für Nr. 1 erreicht, was deutlich auf die auch in der Tempoanalyse auffällige konsensuale Auffassung hinweist, dass hier ein gemächliches Schrittempo zu wählen ist (einzig Komsi/Oromo 1995 weichen, wie erwähnt, hier mit dem rascheren Tempo auffallend ab).

Solche Beobachtungen können durch die Gesamtübersicht der Prozentanteile aller Einzelsätze an der jeweiligen Gesamtdauer (vgl. Tabelle 4) präzisiert werden. Hier wird etwa deutlich, dass die relativ starke Dauern-Gewichtung von Teil I bei Kammer/Widmann 2017 klar einer besonders geringen Dauern-Gewichtung der Sätze 19 bis 26 gegenübersteht, bevor in Nr. 35 und 36 wieder eine überdurchschnittliche Dauern-Gewichtung auffällt. In mancher Hinsicht vergleichbar sind die Deutungen Whittlesey/Sallaberger 1997 und Pammer/Kopatchinskaja 2004: Einer Häufung von starken Dauern-Gewichtungen im ersten Teil stehen geringere Dauern-Gewichtungen in den Teilen III und IV gegenüber, die mit vereinzelt »Ruhepunkten« versehen sind (WS97: 34, 35, 40; PK04: 30). Dass hier ein Effekt der Live-Aufführungen sichtbar wird, nämlich die Tendenz, zu Beginn eher behutsam auf Details hinzuarbeiten, im weiteren Verlauf aber stärker zusammenzufassen (und dabei – ggf. spontan – Ruhepunkte zu setzen), kann nicht ausgeschlossen werden.

Weniger deutlich sind die Dramaturgien bei Komsi/Oromo 1994/95 und Csengery/Keller 1987/90. Hier könnte eventuell eine gemeinsame Tendenz darin gesehen werden, dass in Teil I stark kontrastierend vorgegangen wird, während es danach eher zu einer Beruhigung, ebenfalls freilich mit herausgehobenen Ruhepunkten, kommt (CK87: Nr. 20, 31, CK90: Nr. 26, KO94: Nr. 28, 32, 39, KO95: Nr. 28, 32, 38, 40; die starke Dauern-Gewichtung von Teil II/Nr. 20 in der ersten Einspielung Csengery/Keller 1987 ist besonders auffallend und Anzeichen der grundlegenden Bedeutung, die dieser zentrale Satz für die Uraufführungsinterpret*innen einnahm). In der Aufnahme Csengery/Keller 1987 sticht darüber hinaus die auffallende Verknappung des vierten Teils ins Auge (fast alle Prozentanteile liegen hier unterhalb des Mittelwerts), eine besonders gegenüber Komsi/Oromo 1994/95, Melzer/Stark 2012/13 und Whittlesey/Sallaberger 1997 auffallende Tendenz. Tabelle 7 zeigt die Prozentanteile der Teile I bis IV in sortierten Spalten, sodass relativ deutlich die unterschiedlichen Dauern-Gewichtungen auf die Eröffnung und den Schluss des Zyklus hervortreten.

Nr.	rel. Standard- abweichung 8	rel. Schwan- kungsbreite 8	rel. Standard- abweichung 14	rel. Schwan- kungsbreite 14
29	23,11	64,92	18,32	62,27
22	21,64	64,49	18,47	62,09
26	21,38	62,81	16,71	60,45
15	19,47	57,22	17,31	56,35
36	18,35	56,74	17,10	55,00
20	17,17	38,48	16,73	48,26
7	16,99	44,78	19,54	55,37
16	16,98	48,3	16,04	46,07
4	16,31	48,89	14,37	48,59
10	16,16	45,86	14,04	46,31
24	14,92	45,90	12,66	45,70
8	14,88	47,00	15,26	53,41
13	14,23	43,90	14,85	53,71
23	14,18	44,46	13,86	48,55
5	14,02	39,80	12,64	41,23
33	13,66	34,90	11,26	34,46
12	12,75	32,19	11,61	34,14
31	12,71	35,29	11,80	35,29
34	12,59	34,07	9,63	34,00
25	12,11	32,87	9,50	32,97
6	11,96	32,65	12,38	38,99
37	11,95	35,24	13,97	41,12
18	11,68	37,07	9,64	36,23
11	11,29	29,98	9,52	29,34
21	11,25	31,54	9,91	31,89
14	10,79	27,21	9,98	27,09
30	10,67	29,50	10,93	35,39
19	9,07	26,76	7,81	29,04
40	8,78	28,50	8,27	31,12
38	8,61	28,56	9,79	39,18
28	8,49	24,18	8,18	28,02
3	8,30	23,33	10,41	36,15
9	7,85	24,30	7,99	34,22
35	7,31	19,43	6,29	19,59
2	7,30	23,50	6,42	23,61
17	7,17	24,90	5,74	25,09
gesamt	6,87	20,64	5,82	20,42
27	6,56	18,98	6,69	19,12
39	6,34	20,11	7,28	22,23
32	5,95	17,54	5,44	17,61
1	5,45	15,45	5,87	25,83

Tabelle 6: Kurtäg, *Kafka-Fragmente*, Schwankungsintensität und -breite in acht und 14 Aufnahmen.

	I		II		III		IV	
	28,55	Kammer/ Widmann 2017	14,60	Csengery/ Keller 1987	27,00	Arnold/ Pogossian 2004	36,93	Komsi/Oramo 1995
	28,42	Whittlesey/ Sallaberger 1997	13,76	Melzer/Stark 2017	26,64	Komsi/Oramo 1994	36,50	Melzer/Stark 2013
	27,93	Pammer/ Kopatchinskaja 2004	13,62	Melzer/Stark 2012	26,20	Arnold/ Pogossian 2006	36,43	Whittlesey/ Sallaberger 1997
	27,90	Komsi/Oramo 1994	13,52	Csengery/ Keller 1990	26,19	Pammer/ Kopatchinskaja 2004	35,85	Komsi/Oramo 1994
	27,76	Csengery/ Keller 1990	13,49	Melzer/Stark 2019	25,77	Kammer/ Widmann 2017	35,84	Melzer/Stark 2012
	27,47	Banse/Keller 2005	13,35	Banse/Keller 2005	25,69	Komsi/Oramo 1995	35,65	Melzer/Stark 2019
	27,46	Csengery/ Keller 1987	13,10	Melzer/Stark 2013	25,58	Banse/Keller 2005	34,98	Pammer/ Kopatchinskaja 2004
	26,75	Arnold/ Pogossian 2006	12,68	Arnold/ Pogossian 2004	25,19	Csengery/ Keller 1987	34,60	Melzer/Stark 2017
	26,63	Melzer/Stark 2017	12,58	Arnold/ Pogossian 2006	25,15	Whittlesey/ Sallaberger 1997	34,47	Arnold/ Pogossian 2006
	26,54	Komsi/Oramo 1995	11,40	Kammer/ Widmann 2017	25,01	Melzer/Stark 2017	34,27	Kammer/ Widmann 2017
	26,37	Melzer/Stark 2019	10,90	Pammer/ Kopatchinskaja 2004	24,90	Melzer/Stark 2012	33,98	Arnold/ Pogossian 2004
	26,35	Arnold/ Pogossian 2004	10,85	Komsi/Oramo 1995	24,83	Csengery/ Keller 1990	33,88	Csengery/Keller 1990
	26,00	Melzer/Stark 2013	10,01	Whittlesey/ Sallaberger 1997	24,49	Melzer/Stark 2019	33,59	Banse/Keller 2005
	25,64	Melzer/Stark 2012	9,60	Komsi/Oramo 1994	24,41	Melzer/Stark 2013	32,75	Csengery/Keller 1987
rel. Stdabw. 14	0,92		1,55		0,79		1,24	
rel. Schwan- kungsbr. 14	2,91		4,99		2,59		4,18	

Tabelle 7: Kurtág, *Kafka-Fragmente*, Prozentanteile der vier Teile in 14 Aufnahmen.

Eine letzte Facette der Top-Down-Perspektiven lässt sich durch die Ähnlichkeitsgrade bzw. Korrelation zwischen den 14 Aufnahmen erhellen. Um sich dieser Dimension anzunähern wurde eine Korrelationsanalyse (Pearson-Korrelation) auf der Basis der relativen Abweichungen der Dauern einzelner Formabschnitte von den jeweiligen Mittelwerten in allen Aufnahmen durchgeführt. Grundlage sind insgesamt 158 Formabschnitte (*sections*) in unserer annotierten Partitur. Tabelle 8 zeigt, dass das Resultat der Korrelationsanalyse insofern aussagekräftig ist, als Aufnahmen mit denselben Interpret*innen deutlich die höchsten Korrelationskoeffizienten insgesamt aufweisen: CK87:CK90: 0,545; KO94:KO95: 0,665; AP04:AP06: 0,689; MS12:MS13: 0,770 (MS12:MS17: 0,394; MS12:MS19: 0,458 etc.) sowie CK87:BK95: 0,203 und CK90:BK05: 0,247. Die letzten Werte spiegeln im Vergleich zur höheren Korrelation CK87:CK90 deutlich den bereits konstatierten auffällenden Wandel in Kellers Interpretation mit Banse 15 Jahre nach der zweiten Einspielung mit Csengery. Daneben könnte eine Orientierung an der ›Referenzaufnahme‹ von Csengery und Keller auch für die beiden Aufnahmen von

Arnold und Pogossian angenommen werden (0,273, 0,125, 0,336, 0,191).⁹³ Weitere bereits beobachtete Tendenzen bestätigen sich insofern als die drei Live-Aufnahmen Whittlesey/Sallaberger 1997, Pammer/Kopatchinskaja 2004 und Kammer/Widmann 2017 leicht erhöhte Koeffizienten aufweisen (WS97:PK04: 0,097, WS97:KW17: 0,267, PK04:KW17: 0,120). Die ›unorthodoxe‹ Deutung von Komsí und Oramo erweist sich hier wiederum dadurch, dass beide Aufnahmen ausschließlich negative Koeffizienten zu anderen Aufnahmen aufweisen (dies weist auf eine tendenziell ›gegenläufige‹ Interpretation hin: Dort wo eine Mehrzahl der Interpretationen lange Dauern aufweist, setzen Komsí und Oramo kurze Dauern und umgekehrt). Ähnliches gilt auch, und dies überrascht zunächst, für alle vier Aufnahmen von Melzer und Stark, wobei besonders die Gegensätzlichkeit zu den beiden Aufnahmen von Arnold und Pogossian ins Auge sticht. Man könnte dies wohl, wie bei Komsí und Oramo, als Anzeichen für eine stark individualisierte Interpretation begreifen, in der gewisse Konventionen der Kurtág-Aufführungspraxis *nicht* übernommen werden.⁹⁴

	CK87	CK90	KO94	KO95	WS97	PK04	AP04	BK05	AP06	MS12	MS13	KW17	MS17	MS19
Csengery/Keller 1987		0,545	-0,408	-0,274	-0,183	-0,093	0,273	0,203	0,336	-0,331	-0,278	-0,150	-0,190	-0,112
Csengery/Keller 1990	0,545		-0,445	-0,333	0,026	0,039	0,125	0,247	0,191	-0,284	-0,309	-0,108	-0,173	-0,279
Komsí/Oramo 1994	-0,408	-0,445		0,665	-0,058	-0,002	-0,047	-0,145	-0,078	-0,264	-0,269	-0,032	-0,256	-0,097
Komsí/Oramo 1995	-0,274	-0,333	0,665		-0,137	-0,115	0,066	-0,416	0,005	-0,222	-0,162	0,067	-0,401	-0,091
Whittlesey/Sallaberger 1997	-0,183	0,026	-0,058	-0,137		0,097	-0,189	0,044	-0,029	-0,133	-0,365	0,267	-0,113	-0,456
Pammer/Kopatchinskaja 2004	-0,093	0,039	-0,002	-0,115	0,097		0,082	-0,155	0,022	-0,295	-0,155	0,120	-0,212	-0,263
Arnold/Pogossian 2004	0,273	0,125	-0,047	0,066	-0,189	0,082		-0,090	0,689	-0,305	-0,300	-0,252	-0,356	-0,386
Banse/Keller 2005	0,203	0,247	-0,145	-0,416	0,044	-0,155	-0,090		-0,010	-0,105	-0,286	-0,051	-0,079	-0,119
Arnold/Pogossian 2006	0,336	0,191	-0,078	0,005	-0,029	0,022	0,689	-0,010		-0,490	-0,453	-0,243	-0,231	-0,419
Melzer/Stark 2012	-0,331	-0,284	-0,264	-0,222	-0,133	-0,295	-0,305	-0,105	-0,490		0,770	-0,163	0,394	0,458
Melzer/Stark 2013	-0,278	-0,309	-0,269	-0,162	-0,365	-0,155	-0,3	-0,286	-0,453	0,770		-0,186	0,501	0,594
Kammer/Widmann 2017	-0,150	-0,108	-0,032	0,067	0,267	0,120	-0,252	-0,051	-0,243	-0,163	-0,186		-0,206	-0,229
Melzer/Stark 2017	-0,190	-0,173	-0,256	-0,401	-0,113	-0,212	-0,356	-0,079	-0,231	0,394	0,501	-0,206		0,420
Melzer/Stark 2019	-0,112	-0,279	-0,097	-0,091	-0,456	-0,263	-0,386	-0,119	-0,419	0,458	0,594	-0,229	0,420	
Minimum	-0,408	-0,445	-0,445	-0,416	-0,456	-0,295	-0,386	-0,416	-0,490	-0,490	-0,453	-0,252	-0,401	-0,456
Maximum	0,545	0,545	0,665	0,665	0,267	0,120	0,689	0,247	0,689	0,770	0,770	0,267	0,501	0,594

Tabelle 8: Kurtág, *Kafka-Fragmente*, Korrelationskoeffizienten zwischen 14 Aufnahmen auf Basis der Abweichungen vom Mittelwert in 158 Abschnitten der 40 Sätze.

93 Es kann dabei aber wohl eher als unwahrscheinlich gelten, dass Arnold und Pogossian Zugang zu der nicht veröffentlichten Ersteinstrumentation von 1987 hatten. Die höheren Korrelationskoeffizienten zur Aufnahme CK87 im Vergleich zu CK90 sind jedoch auffallend.

94 Eine persönliche Zusammenarbeit von Melzer und Stark mit Kurtág fand erst im Jahr 2017, also nach der Studioaufnahme 2012 und der Live-Aufnahme 2013 statt.

Die Gestaltung des III. Teils: Lokale Zentren und Ruhepunkte

Die verschiedenen Fäden der Top-Down-Perspektiven sollen nun abschließend anhand eines zweiten detailliert betrachteten Beispiels zusammengeführt werden, wobei Schlüsselpassagen aus dem Teil III herausgegriffen werden und anhand von drei Aufnahmen nachverfolgt werden: Banse/Keller 2005, Melzer/Stark 2012 und Kammer/Widmann 2017.

Das Zelebrieren des II. Teils mit Nr.20 als einem grundlegenden textlichen und musikalischen Telos des gesamten Werkes übernehmen insbesondere Banse/Keller 2005 und Melzer/Stark 2012 von den Uraufführungsinterpret*innen (CK87 7:46 [Maximalwert], CK90: 7:01, BK05: 7:17, MS12: 7:20, bei Mittelwert 6:12 [Mittelwert-14 6:27], vgl. Tabelle 3).⁹⁵ Umgekehrt ist der II. Teil in den anderen Aufnahmen ausgesprochen fließend genommen, der Minimalwert von Komsí/Oramo 1994 liegt mit 4:39 (KO95: 05:28) mehr als drei Minuten unter dem Maximalwert, auch die Dauern von Whittlesey/Sallaberger 1997 (4:57), Kammer/Widmann 2017 (5:12) und Pammer/Kopatchinskaja 2004 (5:17) tendieren zum selben Tempoprinzip, sodass in Nr.20 tatsächlich von einer Polarisierung der Tempokonzeptionen gesprochen werden kann (zwischen den beiden Gruppen liegt ein Bereich von fast eineinhalb Minuten [1:22], 5:28–6:50). Dabei sind, wie weitgehend vergebliche Versuche von Tempomessungen unschwer zeigen, Schwankungen des Tempos in beiden Konzeptionen ähnlich eklatant und weisen darauf hin, dass trotz der scheinbar präzisen Notation auf Basis der punktierten Viertel bzw. Halben (mit ständig wechselnden Taktmetren) in Nr.20 für keine der Interpretationen ein stabiler Puls grundlegend gewesen sein dürfte. Für eine fließende Interpretation spricht hier zweifellos der Aspekt der Textverständlichkeit. Im langsamen Tempo ist ohne Kenntnis des Textes kein sprachlicher Zusammenhang mehr erkennbar, die lang gezogenen Silben werden zu reinen Klangkomponenten.⁹⁶ In makroformaler Hinsicht setzt hingegen die langsame Konzeption des Satzes eine klare Gewichtung im Sinne einer formalen ›Säule‹, die als wesentlicher Orientierungspunkt dient, zumal sie von den kurzgliedrigen Elementen der Teile I und III umgeben ist. Schlägt sich damit eine archi-

95 Auch für Arnold/Pogossian (AP04: 7:08, AP06: 6:50) kann diese Tendenz beobachtet werden, bei freilich insgesamt sehr gedehnt angelegter Gesamtkonzeption. Melzer und Stark haben dieses Prinzip auch in ihren Live-Einspielungen weitgehend beibehalten (MS13: 6:57, MS17: 7:11, MS19: 7:22).

96 In den Skizzen zu diesem Satz unternahm Kurtág mehrere Versuche, die fließende Achtelgestik der Violine auch in die Gesangsstimme zu übernehmen, was eine weit deutlichere Textartikulation impliziert hätte (Skizze, Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Kurtág, 320-987).

tektonische Konzeption der performativen Form nieder, so kann die fließende Konzeption von Teil II als Anzeichen einer prozessualen Formkonzeption verstanden werden, in der keiner der Sätze übermäßig herausgehoben ist, sondern vielmehr die kaleidoskopartige Abfolge im Sinne eines Verwirrspiels performativ inszeniert wird.

Diagramm 3 zeigt nun die Dauern des III. Teils in den drei ausgewählten Aufnahmen als Kurvendiagramm, wobei Mittel-, Minimal- und Maximalwerte-14 als Orientierung in gestrichelten Linien ergänzt sind. Die maximale Divergenz in Nr. 29 (vgl. Tabelle 6) ist auch hier sehr deutlich, ebenso wie die stärkere Konvergenz in den Sätzen 25, 27, 28, 30 und 32. Wie sich dies in jeder einzelnen der drei Interpretationen kontextualisiert und konkretisiert, soll nun erörtert werden, wobei die besonders auffällige Deutung von Kammer und Widmann als im Detail nachvollzogener Ausgangspunkt dient und die beiden anderen Aufnahmen nur in einzelnen Momenten kontrastierend beleuchtet werden.

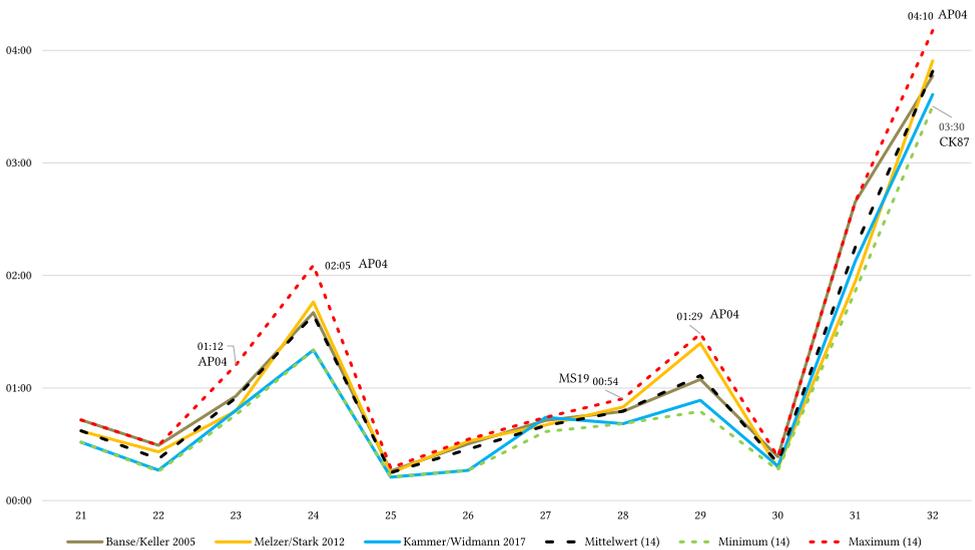


Diagramm 3: Kurtág, *Kafka-Fragmente*, Dauern in Teil III bei Banse/Keller 2005, Melzer/Stark 2012 und Kammer/Widmann 2017 mit Mittel-, Minimal- und Maximalwerten-14.

Bei Salome Kammer und Caroline Widmann 2017 wird der aus der fließenden Konzeption des II. Teils entstehende Impetus insofern besonders deutlich als, wie erwähnt, sich in dieser Deutung nahezu alle auf Nr.20 folgenden Sätze durch auffallend kurze Dauern (und niedrige Prozentanteile) auszeichnen, mit der gut sichtba-

ren Ausnahme von Nr. 27, wo (bei insgesamt sehr geringer Schwankungsbreite) der Maximalwert erreicht wird. Setzt man dies in Beziehung zur weiter oben festgehaltenen kompositorischen Tendenz, die Sätze des III. Teils deutlich stärker als im I. Teil durch schließende (und/oder markant eröffnende) Formfunktionen voneinander zu isolieren, so kann man postulieren, dass Kammer/Widmann dieser Tendenz mit ihrer stark zusammenfassenden Zeitgestaltung entgegenwirken wollen.

Bereits in Nr. 21 (»Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein.«⁹⁷) setzen Kammer und Widmann eine mitreißende Virtuosität (Minimalwert 0:31/0:38), die sich vor allem in Abschnitt 3 (T. 5–10), der »Krise« des Satzes (»nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein«), besonders zuspitzt (der Prozentanteil erreicht hier das Minimum von 33,78/37,70 %), ein Eindruck, den auch das besonders knapp wirkende kadenzierende Violin-Nachspiel stärkt (Minimaldauer von neun Sekunden). Die in Nr. 21 immer wieder eng am Sprechgestus orientierte Artikulation Salome Kammer wird in Nr. 22 noch stärker in Richtung Sprechen getrieben (»Der Coitus als Bestrafung des Glückes des Beisammenseins.«⁹⁸). Der auch hier erreichte Minimalwert ergibt sich vor allem aus dem weiterhin knapp und lakonisch gehaltenen Abschnitt 2 (T. 3–5, »des Glückes des Beisammenseins«), das »*pochiss[imo] stentato*« (T. 3) wird kaum hörbar (entsprechend liegt der Prozentanteil hier beim Minimalwert von 57,37/65,42 %). Fast beiläufig und ohne jegliches (hier allein schon durch die Anweisung »Largamente« suggeriertes) Pathos wird auch Nr. 23 (»Meine Festung«) gestaltet, immerhin ein weiterer inhaltlicher Telos des Zyklus (vgl. 2.). In Nr. 24 (»Schmutzig bin ich, Milena, endlos schmutzig, darum 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 ihr Gesang.«⁹⁹) wird nach einem eher breit skandierten ersten Abschnitt der »Gesang der Engel« (Abschnitte 2+3) wieder stark zurückgenommen und flüchtig intoniert (mit souveränem Übergang vom Sprechen ins kantable Singen) (Minimalwert 1:20/1:38 bei geringen Prozentanteilen in Abschnitten 2 und 3).

97 Textquellen: Kafka, »Betrachtungen«, Nr. 35 (Kafka 1980, 32), »Das dritte Octavheft« (ebd., 64).

98 Textquelle: Kafka, Tagebuch, 14.8.1913 (Kafka 2008, 188).

99 Textquelle: Brief an Milena Jeseneká, 26.8.1920 (Kafka 2019, 228).

Bei Nr. 25 (»Elendes Leben (Double)«), die den Text von Nr. 11 erneut aufgreift (»geschlafen aufgewacht, geschlafen, aufgewacht, elendes Leben«¹⁰⁰), setzt sich die Tendenz, die krisenhaften Mittelabschnitte zu verkürzen, *nicht* fort: Abschnitt 2, der besessen das »aufgewacht« *più presto* wiederholt und intensiviert, wird eher zurückgehalten, bei insgesamt freilich weiterhin hohem Aktionstempo (Minimaldauer 0:13/0:15 bei sehr geringer Schwankungsbreite der Aufnahmen von 0:13 bis 0:17). In Nr. 26 (»Der begrenzte Kreis ist rein.«¹⁰¹) ist die betont lakonisch-schlichte Deutung von Kammer/Widmann wieder ganz besonders eklatant (der Minimalwert 0:16/0:26 liegt unter der Hälfte des Maximalwertes von Csengery/Keller 1990 [0:33]), hier ist die betonte Raschheit des ersten Abschnitts (»Der begrenzte Kreis«) besonders auffällig (Prozentanteil 27,39/29,53 %). Ganz komplementär dazu ist die Maximaldauer (0:44/0:40) von Kammer und Widmann in Nr. 27 (»Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern.«¹⁰²) durch einen besonders breiten Anfang bedingt, in dem die Generalpausen kontemplativ gedehnt werden (maximaler Prozentanteil 24,05/19,80 %). Auch Abschnitt 2 erreicht einen maximalen Prozentanteil (25,08/22,68 %), was impliziert, dass der knappe Pizzikato-Epilog eine besonders kontrastierend-abseitige Pointierung erhält. Dieses Prinzip wird auch in der zweiteiligen Nr. 28 (»So fest wie die Hand den Stein hält. Sie hält ihn aber fest, nur um ihn desto weiter zu verwerfen. Aber auch in jene Weite führt der Weg.«¹⁰³) beibehalten: Der in Charakter und Dynamik zurückgenommene Abschnitt 2 (T. 6–8, »Aber auch in jene Weite führt der Weg«, *piano*, »*nachdenklich*«) wird als scharfer Kontrast zum »festen«, »steinernen« Charakter des ersten Abschnitts als äußerst fragiler und flüchtiger Epilog konzipiert (Prozentanteil mit 35,84/38,62 % nahe am Minimum).

Die starken Divergenzen zwischen den Aufnahmen in Nr. 29 (»Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke.«¹⁰⁴), dem »Double« von Nr. 3, können gewiss zum Teil auf die paradoxe

100 Textquelle: Kafka, Tagebuch, 19.6.1910 (Kafka 2014, 17; Eintrag datiert »Sonntag, den 19. Juni [19]10«).

101 Textquelle: Kafka, Tagebuch, 30.8.1913 (Kafka 2008, 193).

102 Textquellen: Kafka, »Betrachtungen«, Nr. 26b (Kafka 1980, 32), »Das dritte Octavheft« (ebd., 61), »Fragmente« (ebd., 220; hier datiert 17.9.1920 mit Textvariante: »Es gibt nur ein Ziel, keinen Weg. [...]«).

103 Textquelle: Kafka, »Betrachtungen«, Nr. 21 (ebd., 31).

104 Textquellen: Kafka, »Betrachtungen«, Nr. 26a (ebd., 32), »Das dritte Octavheft« (ebd., 61; hier datiert 18.11.[1917]).

Anweisung »Lento, agitato, molto rubato« sowie auf die hier teilweise eingesetzte proportionale Dauernotation zurückgeführt werden. Die Kürze bei Kammer/Widmann ist hier wieder besonders durch die Verknapfung des ersten Abschnitts motiviert (Prozentanteil 51,32/58,91 %, 0:27/0:37), bei dem die Zäsuren äußerst kurz gehalten sind (darin deutlich mit der Konzeption in Nr.27 kontrastierend). In Nr.30 (»Penetrant jüdisch«) sind die beiden Strophen wieder durch den Gegensatz Sprechgesang/Kantabilität voneinander abgehoben (der hier weniger zwingend wirkt). Die Teil III beschließenden Nr.31 und 32 fallen bei Kammer/Widmann weniger durch Besonderheiten in der Zeitgestaltung auf (beide Sätze liegen nahe am Mittelwert: 2:08/2:15 und 3:36/3:49), behalten aber doch den flüchtig-lakonischen Unterton bei. So wird weder das Choralartig-Feierliche der Nr.31 zelebriert (vielmehr dominiert ein kindlich-unschuldiger Tonfall) noch das Rauschhaft-Tänzerische der Nr.32 (der fast durchgehende Sprechgestus impliziert hier eher eine narrativ-distanzierte Grundhaltung). Während Salome Kammer sonst immer wieder sehr theatral-madrigalesk die naive Tonmalerei der Textvertonung heraushebt, ist sie in diesen Sätzen diesbezüglich sehr zurückhaltend (als Beleg dafür mag ausreichen, dass sie am Ende der letzten Zeile der Nr.32 – »Aber bei voller Fahrt, starkem Luftzug und stiller Gasse klingt es hübsch.« – das Wort »hübsch« im Gegensatz zur Partitur als kurzen Staccatoakzent intoniert). Auch Caroline Widmann scheint in Nr.32 bei aller Virtuosität ganz bewusst eine allzu deutliche Allusion an folkloristische oder tänzerische Spielgestik zu vermeiden.

Die performative Formgestaltung von Kammer und Widmann lässt sich zusammenfassen als ein Inszenieren von Flüchtigkeit und Beiläufigkeit, in der Modi der ironisierten Distanz vorherrschen. Dies kommt nicht zuletzt in der vorherrschenden sprechenden Gestik zum Ausdruck, die auf den literarischen Gehalt der Texte besonders hinweist und damit die Ansätze zum originär Musikalischen, gar Opernhaften, immer wieder (gezielt) unterläuft. Dem entspricht eine Zeitgestaltung, die ausgehend von einer Pointierung meist der mittleren, manchmal auch der eröffnenden oder schließenden Abschnitte eine starke Komprimierung der performativen Form erreicht, durch die die Kontrastierung der Charaktere die Wirkung eines Vexierspiels erhält.

In dieser Hinsicht kontrastieren beide Vergleichsaufnahmen deutlich. Juliane Banse artikuliert fast durchweg mit einer gestützten Gesangsstimme und fällt nur ganz selten (meist in einzelnen Silben) ins Sprechnahe, was insbesondere in den koloraturartigen Ausweitungen (Nr.24, 32, 40 u.a.) das imaginäre Musiktheatrale des Zyklus besonders greifbar macht. Ihre Aufnahme mit Andrés Keller zeichnet sich insgesamt durch eine große *Deutlichkeit* aus, was sich klar im Überwiegen

langsamer Tempi niederschlägt. Gleich zu Beginn des III. Teils wird dies durch die Maximalwerte in Nr. 21 (0:43/0:38) und 22 (0:29/0:22) sehr markant erfahrbar (in Nr. 22 ist der nachdenkliche Charakter im Gegensatz zu Kammers und Widmanns Groteske besonders deutlich). Eine Rahmenform verleiht diese Deutung dem III. Teil durch die breite und hier gewiss »feierliche« Umsetzung von Nr. 31 (2:39/2:15) und die »mitreißende«¹⁰⁵ Musikantik der Nr. 32 (bei insgesamt durchschnittlicher Dauer 3:46/3:49 erreicht Keller hier einen besonders hohen Prozentanteil im breit ausgesungenen Violin-Nachspiel von 26,42/23,89 %). Auf auffällige Heraushebungen in den Binnensätzen Nr. 23–30 wird hingegen verzichtet. Banse und Keller scheinen somit stärker den komponierten gestischen und temporalen Kontrasten sowie einer weitgehend affirmativen Umsetzung der theatral-musikalischen Topoi zu folgen und weniger distanzierend vorzugehen, was sich auch in der klaren architektonischen Anlage ihres performativen Formkonzepts niederschlägt.

Caroline Melzer hält gewisserweise die Mitte zwischen Bansas Gesangs- und Kammers Sprechgestik, wobei sie die ›opernhaften‹ Passagen gleichermaßen virtuos darbietet. Auch wenn sich ihre Aufnahme mit Nurit Stark von den Dauernwerten insgesamt näher an Banse/Keller als an Kammer/Widmann bewegt, so liegt ein grundlegender Unterschied in der Dramaturgie doch darin, dass mit der besonderen Gewichtung der Sätze Nr. 24 und 29 eine plastische Binnenstruktur erzeugt wird (beide Sätze sind mit 1:46/1:38 und 1:24/1:04 nahe dem Maximalwert); diese ist zudem durch die vorangehenden bzw. folgenden Minimaldauern in Nr. 23 (0:48/0:55)¹⁰⁶ und Nr. 30 (0:17/0:21) kontrastierend klar herausgearbeitet. Die Dehnungen werden ebenfalls durch eine ausgesprochen intensive Hinwendung zum Detail erreicht, etwa in der markanten Artikulation des ›Milena-Textes‹ von Nr. 24 oder auch im zweiten Abschnitt von Nr. 28 (»Aber auch in jene Weite führt der Weg.«), wo der »nachdenkliche« Charakter kontrastierend zum erste Abschnitt besonders nachhaltig in Szene gesetzt ist (maximaler Prozentanteil von 41,82/38,62 %). Melzer und Stark machen durch solche Kontraste ebenfalls die Abgründigkeit, das Kaleidoskopartige des Zyklus erfahrbar und stärken damit die in Teil III durch die kadenzierenden Schlüsse gesetzte Isolierung der einzelnen Sätze. In musikalischer Hinsicht folgen sie dabei eher

105 Zur Bedeutung des Mitgerissen-Werdens in den Sätzen 31 und 32 vgl. Zenck 2020.

106 Die Dauer ist identisch mit jener von Kammer/Widmann 2017.

Banse/Keller als Kammer/Widmann hinsichtlich einer stärker auf musikalisch-formale Stimmigkeit als auf deren Dekonstruktion zielenden Gesamtwirkung.

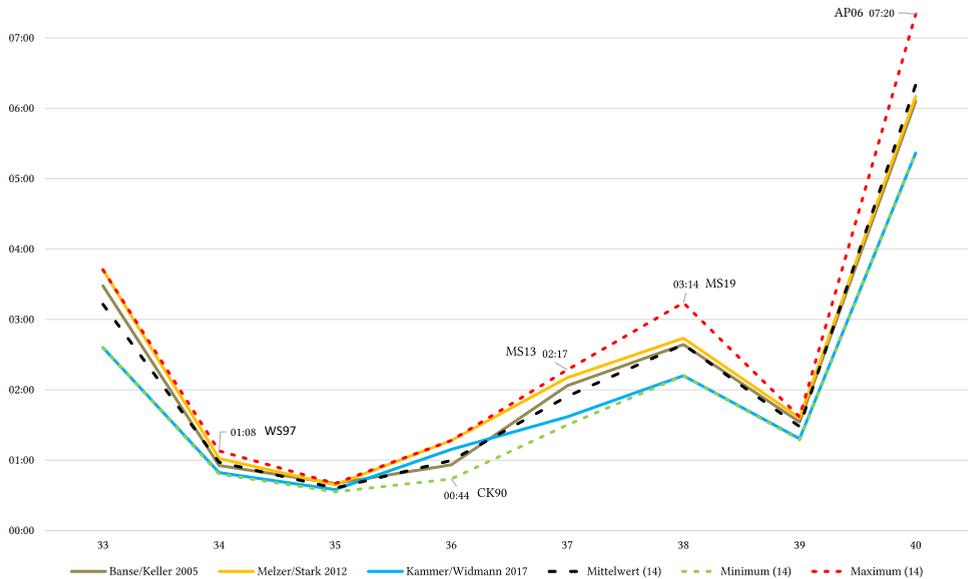


Diagramm 4: Kurtág, *Kafka-Fragmente*, Dauern in Teil IV bei Banse/Keller 2005, Melzer/Stark 2012 und Kammer/Widmann 2017 mit Mittel-, Minimal- und Maximalwerten-14.

Diagramm 4 schließlich zeigt, dass zumindest auf der Ebene der zeitlichen Organisation diese Konzeptionen auch im IV. Teil weitgehend beibehalten werden. Während die rasche Deutung von Kammer/Widmann hier vor allem in den Rahmenabschnitten Nr. 33–35 und 38–40 erkennbar ist, werden bei Melzer und Stark komplementär dazu erneut deutliche Schwerpunkte in der Binnengliederung bei den erhöhten Dauern der Sätze Nr. 36–38 deutlich. Aus den vielen Aspekten, die hier erwähnenswert sind, kann die Verstärkung dieser Tendenz in der Live-Aufnahme Melzer/Stark 2019 bei Nr. 38 herausgehoben werden. Dieser Satz ist insofern paradigmatisch für das gesamte Werk als er aus der Unmöglichkeit einer künstlerischen Artikulation eben diese Artikulation gewinnt.¹⁰⁷ Kurtág hat diesen Text musikalisch ausgesprochen schlüssig durch ein äußerst behutsames, zögerndes Feld isolierter Violin- und Gesangsgesten umgesetzt, die immer wieder durch Pausen unterbrochen sind und in ihrer Isolation dennoch eine übergeordnete

107 Vgl. Anm. 63.

Sinnschicht ergeben. Die ins äußerst Zögerliche und Stockende zurückgenommene Deutung Melzer/Stark 2019 (Maximalwert-14 3:14/2:38) macht diese Dimension des Textes und der Komposition besonders sinnfällig. Gegenüber dem von Melzer und Stark bis zum Schluss gewährtem langsamen Grundpuls wirken die Binnentemposchwankungen bei Kammer/Widmann innerhalb dieses Satzes (Abschnitt 3b: »poco a poco più scorrevole [ma non cresc!]*«*) in ihrer Flüchtigkeit zwar auch ansprechend, heben die paradigmatische Stellung dieses Satzes im Kontext des Zyklus aber weniger eindringlich heraus.

4. Das Ende des autoritären Interpretationsstils und das Hören von Form

Bewusst wurden für die zweite Detailstudie Aufnahmen gewählt, die nicht, wie Arnold/Pogossian und Komsí/Oramo, durch häufige Extremwerte in der statistischen Auswertung von vornherein auffallen. Vielmehr sollte der datenbasierte Ansatz mit einer qualitativen Annäherung in eine Argumentation verwoben werden, die es erlaubt, Unterschiede der performativen Form im Spannungsfeld von quantitativen und qualitativen Methoden zu diskutieren. Es ist dabei deutlich geworden, dass die erörterten Tonaufnahmen (die ja nahezu alle, in der Regel in langwierigen Prozessen und intensiver Probenarbeit, mit dem Komponisten persönlich erarbeitet wurden) hochgradig kontrastierende Zugänge zu Kurtágs singulärem Werk eröffnen. Dies spricht dafür, dass ein autoritärer Interpretationsstil, wie er ›texttreue‹ Interpretationsästhetiken (nicht nur) in der neuen Musik jahrzehntelang bestimmte, immer deutlicher an sein Ende gelangt – und Kurtágs gezielt offene Form der Notation trägt dazu gewiss nicht unwesentlich bei. Dass zugleich eine hohe Identifikation wohl aller Interpret*innen mit Kurtágs rigoroser Interpretationslehre (oder zumindest Respekt vor dieser) und mit dem in ihr geforderten ›Idiomatischen‹ den Deutungen zugrunde liegt, muss dazu kein Widerspruch sein.

Dass diese Zugänge so stark kontrastieren, ist zunächst durch die Werkkonzeption bedingt: Der Bottom-up-Charakter des Schaffensprozesses spiegelt sich in einer Tendenz zur Isolierung der einzelnen Sätze, wenn auch in unterschiedlichen Ausprägungen und Konstellationen, einhergehend mit einem enormen Beziehungsreichtum zwischen den Sätzen, durch den Fäden weitergesponnen werden. Hinzu kommt ein eminent theatraler Charakter, der in der Fortsetzung des *stile rappresentativo* der Bornemisza-Gesänge einen Weg zur Oper bahnt, zugleich aber mit Texten arbeitet, die in ihrer wunderbaren Abgründigkeit jede Art von

affektgeladener Affirmation auszuschließen scheinen. Dass Kurtág mit dem Inhalt der Texte dennoch ›erst‹ macht, kann nun von den Interpret*innen – wie bei Kammer und Widmann – im Sinne einer Gebrochenheit und doppelbödigen Ironie oder auch – wie bei Banse und Keller – als musikalisch in sich stimmiges Gesamtgefüge verstanden werden.

Die unterschiedlichen Konsequenzen solcher Auffassungen für das hörende Mitvollziehen der Form sind beträchtlich. Die auf eine Spieldauer von 45 bis 56 Minuten gedehnte ›perforierte Zeit‹ der Kurtág'schen Formgebung ist – nicht anders als eine Mahler-Symphonie – beim Hören kaum als Ganzes fassbar. Insofern können »Ruhepunkte des Geistes«, die Heinrich Christoph Koch für die Fasslichkeit seiner »interpunctischen Form« postulierte,¹⁰⁸ gerade auch für ein derartiges Formkonzept von vorrangiger Bedeutung sein. Sie werden in den meisten der Aufnahmen deutlich inszeniert, in anderen aber tendenziell auch gemieden. Dies sollte gewiss nicht so missverstanden werden, dass der eine Zugang nun ›Form‹ hervorbringt, der andere hingegen ›Formlosigkeit‹. Vielmehr sind unterschiedliche Formen und Kulturen des Hörens mit solchen performativen Formkonzepten verbunden. Die prozessuale Deutung von Kammer und Widmann könnte sich etwa auf gängige organizistische Formkonzepte berufen, zugleich ist sie aber durch ihr Inszenieren von Kontrasten und den Umschlag von Charakteren auch einem Präsenzhören verpflichtet wie es als besonders sinnfälliges Korrelat zu Kurtágs Hinwendung zum Detail seit langem in der Geschichte des Hörens etabliert ist.¹⁰⁹ Ähnliches kann für die markanten Kontrastwirkungen in der Interpretation Melzer/Stark 2012 angenommen werden. Umgekehrt sind architektonische Markierungen wie sie durch Banse und Keller vorgenommen werden – etwa im Sinne von Kochs interpunctischem Modell – mit derselben Berechtigung im Spektrum der durch Kurtágs Formmodell aufgerufenen Strategien performativer Formgestaltung enthalten. Besonders plausibel erscheint dies durch die gleichsam ›klassizistische‹ Anlage der 40 Sätze in vier Teilen, die einer Tendenz zur Vereinzelung entgegenzuwirken sucht. Durch solche Überlegungen wird deutlich wie komplex die Wechselwirkungen der hier erörterten Konzepte performativer Formgestaltung mit solchen der hörenden Wahrnehmung und Rezeption sind – ein Spannungsfeld, dessen Unwägbarkeit und Offenheit gerade durch komplexe zyklische Formen wie jene Kurtágs besonders plastisch erkennbar wird.

108 Koch 1787, 11–13.

109 Vgl. Utz 2014.

Dass das Einzelne sein Recht und seine Besonderheit gegenüber dem Ganzen oder Allgemeinen behauptet, kann als Pointe von Kurtágs Formkonzept allgemein und der *Kafka-Fragmente* im Besonderen verstanden werden. Gewiss fühl(t)en sich die Interpret*innen aller untersuchten Aufnahmen dieser Zuwendung zum Einzelnen besonders verpflichtet – dies ist in jedem Moment spürbar und bleibt im Sinne eines Widerstands gegen das Ganze auch dort unüberhörbar, wo die performative Makroform durch sinnfällige Mittel der Markierung oder Gewichtung besonders wohlgeformt erscheinen mag.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Balazs, Istvan (1989a), »Porträt eines Komponisten, aus der Sicht einer Sängerin. Gespräch mit Adrienne Csengery über Persönlichkeit und Kunst von György Kurtág« [1.7.1985], in: *György Kurtág*, hg. von Friedrich Spangemacher, 2. Auflage, Bonn: Boosey & Hawkes, 53–64.
- Balazs, Istvan (1989b), »Fragmente über die Kunst György Kurtágs« [1986], in: *György Kurtág*, hg. von Friedrich Spangemacher, 2. Auflage, Bonn: Boosey & Hawkes, 65–87.
- Beckles Willson, Rachel (2004a), *György Kurtág's The Sayings of Péter Bornemisza op. 7. A »Concerto« for Soprano and Piano*, Aldershot: Ashgate.
- Beckles Willson, Rachel (2004b), »A Study in Geography, »Tradition«, and Identity in Concert Practice«, *Music and Letters* 85/4, 602–613. <https://doi.org/10.1093/ml/85.4.602>
- Beckles Willson, Rachel (2007), *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bleek, Tobias (2017), »»Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden«. Zur Notation und Interpretation musikalischer Gesten im Schaffen György Kurtágs«, *ZGMTH* 14/1, 67–92. <https://doi.org/10.31751/890>
- Blum, Stephen (2002), »Kurtág's Articulation of Kafka's Rhythms (»Kafka-Fragmente«, Op.24)«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43/3–4, 345–358. <https://doi.org/10.1556/SMus.43.2002.3-4.11>
- Boehmer, Konrad (1967), *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Darmstadt: Tonos.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Certeau, Michel de (1980), »Utopies vocales: glossolalies«, *Traverses* 20, 26–37.
- Cook, Nicholas (1999), »Analysing Performance and Performing Analysis«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 239–261.
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199357406.001.0001>

- Cook, Nicholas (2017), »Inventing Tradition: Webern's Piano Variations in Early Recordings«, *Music Analysis* 36/2, 163–215. <https://doi.org/10.1111/musa.12094>
- Deliège, Irène (2001), »Prototype Effects in Music Listening. An Empirical Approach to the Notion of Imprint«, *Music Perception* 18/3, 371–407. <https://doi.org/10.1525/mp.2001.18.3.371>
- Diergarten, Felix / Markus Neuwirth (2020), *Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*, 2. Auflage, Lilienthal: Laaber.
- Eco, Umberto (1990), *Das offene Kunstwerk*, 5. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hatten, Robert (1994), *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norm, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press.
- Hohmaier, Simone (2020), »György Kurtágs *Kafka-Fragmente* im Kontext der Vokalwerke. Über den Nutzen der Analyse für die Interpretation«, in: György Kurtág (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2020, 159–178. <https://doi.org/10.5771/9783869168791-157>
- Jahraus, Oliver (in Vorb.), »Schreiben ist Leben – Leben ist Schreiben. Zu den literarischen Textgrundlagen in Kurtágs *Kafka-Fragmenten*«, in: *Dichter der neuen Musik. Hölderlin – Celan – Kafka*, hg. von Violetta L. Waibel, Berlin: De Gruyter.
- Johnson, Tim (2002), »Communication and Experience: Some Observations on the Relationship between Composer and Performer in *Játékok*«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43/3–4, 281–287. <https://doi.org/10.1556/SMus.43.2002.3-4.6>
- Kafka, Franz (1980), *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, hg. von Max Brod, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (2008), *Tagebücher*, Bd. 2: 1912–1914, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (2009), *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. von Erich Heller und Jürgen Born, 11. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (2014), *Tagebücher*, Bd. 1: 1909–1912, 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kafka, Franz (2019), *Briefe an Milena*, hg. von Jürgen Born und Michael Müller, 16. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Katschthaler, Karl (2010), »Latente oder explizite Theatralität? György Kurtágs »Kafka-Fragmente« auf der Bühne«, *Werkstatt* 5, 1–30.
- Katschthaler, Karl (2018), »Reading Kurtág with Kafka: The Fragmentary and the Theatrical in *Kafka-Fragmente*, Op. 24«, *The Slavic and East European Journal* 62/1, 160–182.
- Kinderman, William (2012), *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*, Urbana: Illinois University Press. <https://doi.org/10.5406/illinois/9780252037160.001.0001>
- Klorman, Edward (2016), *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*, Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316145302>
- Koch, Heinrich Christoph (1787), *Versuch eine Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig: Böhme.
- Kostelanetz, Richard (1991), *John Cage im Gespräch zu Musik. Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, 2. Auflage, Köln: DuMont.
- Kurtág, György (1993), »Kafka-Fragmente op. 24«, in: *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*, hg. von Ulrich Dibelius, Salzburg: Salzburger Festspiele, 80f.

- Kurtág, György (1997), »Meine Gefängniszelle – meine Festung«. Porträt György Kurtág entwickelt im Gespräch mit Ulrich Dibelius«, *MusikTexte* 72, 29–35.
- Laubhold, Lars E. (2014), *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger: Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: edition text + kritik.
- Lochhead, Judy (1994), »Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage«, *Performance Practice Review* 7/2, 233–241. <https://doi.org/10.5642/perfpr.199407.02.11>
- Marx, Adolph Bernhard (1838), *Die Lehre von der musikalischen Komposition* [...], Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Metzer, David (2011), *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer, Felix (Hg.) (1997), *Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, Mainz: Schott.
- Meyer, Leonard B. (1989), *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Miller, David P. (2009), »Indeterminacy and Performance Practice in Cage's *Variations*«, *American Music* 27/1, 60–86. <https://doi.org/10.2307/25602254>
- Nielinger-Vakil, Carola (2015), *Luigi Nono: A Composer in Context*, Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511842672>
- Poller, Tom Rojo (2017), »The Interpretation is the Message. Komposition als angewandte Interpretation bei György Kurtág«, *ZGMTH* 14/1, 93–131. <https://doi.org/10.31751/889>
- Pousseur, Henri (1958), »La nuova sensibilità musicale«, *Incontri Musicali* 2, 3–37.
- Rink, John (2002), »Analysis and/or Performance?«, in: *Musical Performance. A Guide to Understanding*, hg. von John Rink, New York: Cambridge University Press, 35–58. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511811739.004>
- Scheuregger, Martin (2014), »Fragment, Time and Memory: Unity in Kurtág's *Kafka Fragments*«, *Contemporary Music Review* 33/4, 408–427. <https://doi.org/10.1080/07494467.2014.977030>
- Schrödl, Jenny (2012), *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld: transcript.
- Spangemacher, Friedrich (1989), »Der wahre Weg geht über ein Seil«. Zu György Kurtágs »Kafka-Fragmenten«, *MusikTexte* 27, 30–35.
- Spangemacher, Friedrich (1996), *»What is the Music?« Kompositionswerkstatt György Kurtág*, Saarbrücken: Pfau.
- Stach, Reiner (2017), *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis 1916–1924*, 4. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Stahl, Claudia (1998), *Botschaften in Fragmenten: Die großen Vokalzyklen von György Kurtág*, Saarbrücken: Pfau.
- Swinkin, Jeffrey (2016), *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*, Rochester, NY: University of Rochester Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvc16ncq>
- Thomas, Gavin (1992), »Fragments, Monuments. Seeing the World in a Grain of Sand... Gavin Thomas introduces György Kurtág's *Kafka fragments*«, *The Musical Times* 133/1798, 642–643. <https://doi.org/10.2307/1002529>

- Toop, Richard (2008), »Versuch, eine Grenze zu überschreiten...: Johannes Fritsch im Gespräch über die Aufführungspraxis von Werken Karlheinz Stockhausens«, *MusikTexte* 116, 31–40.
- Utz, Christian (2014), »Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse«, *Acta Musicologica* 86/1, 101–123.
- Utz, Christian (2016a), »Perforierte Zeit und musikalische Morphosyntax. Zum performativen Hören von György Kurtágs *Officium breve in memoriam Andree Szervánszky*«, in: *Kürzen. Gedenkschrift Manfred Angerer*, hg. von Wolfgang Fuhrmann, Ioana Geanta, Markus Grassl und Dominik Šedivý, Wien: Präsens, 505–531.
- Utz, Christian (2016b), »Räumliche Vorstellungen als ›Grundfunktionen des Hörens‹. Historische Dimensionen und formanalytische Potenziale musikbezogener Architektur- und Raummetaphern – Eine Diskussion anhand von Werken Guillaume Dufays, Joseph Haydns und Edgard Varèses«, *Acta Musicologica* 88/2, 193–222.
- Utz, Christian (2017), »Edward Klorman, *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*, Cambridge: Cambridge University Press 2016« [Rezension], *Music Theory and Analysis* 4/2, 299–307. <https://doi.org/10.11116/MTA.4.2.9>
- Utz, Christian (2019a), »Jeffrey Swinkin, *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance* (Eastman Studies in Music), Rochester, NY 2016« [Rezension], *Music Theory Spectrum* 41/1, 179–183. <https://doi.org/10.1093/mts/mtz001>
- Utz, Christian (2019b), »Ausweglose Enden. Die Schlussbildung in Salvatore Sciarrinos Werken und die Semantisierung musikalischer Strukturen«, in: *Salvatore Sciarrino* (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 172–194.
- Utz, Christian (2020), »Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses. Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne«, *Die Musikforschung* 73/4, 324–354. <https://doi.org/10.52412/mf.2020.H4.3>
- Utz, Christian (2022), »Zur Plastizität verklanglichte Form. Tempo-, Klang- und Formgestaltung in Eduard Steuermanns Einspielungen von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op.19 im Kontext der Interpretationsgeschichte des Werkes«, in: *Eduard Steuermann. Musiker und Virtuose*, hg. von Lars E. Laubhold, München: edition text + kritik.
- Utz, Christian / Thomas Glaser (2020), »Gestaltete Form. Interaktion von Mikro- und Makroform in 46 Interpretationen (1925–2018) von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op.19«, in: *Zur performativen Expressivität des KClaviers. Aufführung und Interpretation – Symposium München, 27.–28. April 2018*, hg. von Claus Bockmaier und Dorothea Hofmann, München: Allitera, 155–220. <https://phaidra.kug.ac.at/o:116645>
- Varga, Bálint András (Hg.) (2009), *György Kurtág. Three Interviews and Ligeti Homages*, Rochester, NY: University of Rochester Press. <https://doi.org/10.1017/9781580467247>
- Varga, Bálint András (Hg.) (2010), *György Kurtág. Drei Gespräche mit Bálint András Varga und Ligeti-Hommagen*, Hofheim: Wolke.
- Walsh, Stephen (1989), »Kurtág in Berlin«, *Tempo* 168, 43–45.
- Wegner, Sascha / Florian Kraemer (Hg.) (2019), *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, München: edition text + kritik.
- Whittall, Arnold (2001), »Plotting the Path, Prolonging the Moment: Kurtág's Settings of German«, *Contemporary Music Review* 20/2–3, 89–107. <https://doi.org/10.1080/07494460100640191>

- Wilheim, András (1997), »Satzfolge und Großform. Der Begriff des ›offenen Werkes‹ in den Kompositionen von György Kurtág«, *MusikTexte* 72, 35–38.
- Williams, Alan E. (1999), »The Literary Sources for Kurtág’s Fragment Form«, *Contemporary Music Review* 18/2, 141–150. <https://doi.org/10.1080/07494469900640241>
- Williams, Alan E. (2002), »Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43/3, 359–370. <https://doi.org/10.1556/SMus.43.2002.3-4.12>
- Zenck, Martin (2000), »Inszenierung von Authentizität in den *Kafka-Fragmenten* von György Kurtág nebst einem Prolegomenon zu einer Theorie der Authentizität im musikalischen Kunstwerk«, in: *Inszenierung von Authentizität*, hg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug, Tübingen: Francke, 129–146.
- Zenck, Martin (2011), »›...die Freiheit vom Banne Schönbergs...‹. Neue Bewertungen des Komponisten und Pianisten Eduard Steuermann«, *Archiv für Musikwissenschaft* 68/4, 263–293. <https://doi.org/10.25162/afmw-2011-0012>
- Zenck, Martin (2020), »Versuch über die Geste in György Kurtágs *Kafka-Fragmenten*. Dem Freund und Kafka-Forscher Gerhard Neumann zum Gedächtnis«, in: *György Kurtág (Musik-Konzepte Sonderband)*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 192–214. <https://doi.org/10.5771/9783869168791-192>

© 2023 Christian Utz (christian.utz@kug.ac.at, ORCID iD: 0000-0002-5528-8780)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University of Music and Performing Arts Graz]

Utz, Christian (2023), »Kontinua aus Diskontinuitäten. Dimensionen der performativen Form in Interpretationen von György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* (1985–87)« [Continua from Discontinuities. Dimensions of Performative Form in Performances of György Kurtág’s *Kafka-Fragmente* (1985–87)], in: *Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse. 19. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2019), hg. von Philippe Kocher, 349–403. <https://doi.org/10.31751/p.271>

eingereicht / submitted: 28/07/2020

angenommen / accepted: 27/02/2021

veröffentlicht / first published: 20/12/2023

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2023