

Existenzielle Botschaften aus dem Reich der Einsamkeit

Die russische Komponistin Galina Ustwolskaja

Von Edu Haubensak

Nur 36 Stücke hat sie im Lauf ihres schweren Lebens geschrieben, 25 davon liess sie gelten – die russische Komponistin Galina Ustwolskaja hat wahrhaft gerungen um ihre Musik. Herausgekommen sind sehr spezielle, äusserst bedrückende Werke. Der Versuch einer Annäherung.

Das Entstehen einer grossen Komposition sei immer das Ergebnis eines langen Denkprozesses, sagte Galina Ustwolskaja über ihre Arbeit 1960. Früh schon entwickelte sie eine unverwechselbare, eigene Musiksprache quer zu den Vorstellungen der Apparatschke einer sowjetischen Musik, die im Sinne des sozialistischen Realismus hohles Pathos und den Dienst am Vaterlande forderten. Ihr Gesamtwerk umfasst 36 Kompositionen, und von diesen liess sie 25 gelten – wahrlich ein schmales Œuvre, das aber an musikalischer Brisanz und Eindringlichkeit kaum zu überbieten ist. Abgesehen davon verachtete sie alle Vielschreiber. Konzentration auf das Wesentliche war ihre Devise, jeder einzelne Ton zählte, als ob das Weiterleben, das Existieren davon abhinge: Komponieren als Obsession. Das ist in ihrem Werk geradezu physisch spürbar; mit unglaublicher Wucht schleudert sie ihre Klänge durch den Raum, explosionsartig werden Klangkomplexe freigesetzt und pulsierend repetiert.

FEINDLICHES UMFELD

Ein Leben lang war Galina Ustwolskaja in St. Petersburg in kleinen Wohnungen zu Hause. Geboren während der weissen Nächte des Juni 1919 im damaligen Petrograd, das nach der Revolution in Leningrad umgetauft wurde, durchlebte sie ein für viele Künstler geradezu katastrophales Russland. Der Vater war Rechtsanwalt, die Mutter Lehrerin und der Grossvater eine bedeutende Persönlichkeit in der geistlichen Welt. Unmittelbar nach dem Krieg starb ihr Vater, danach lebte die Familie in schwierigen materiellen Verhältnissen. Ihre Jugend verlief in Einsamkeit, lieber bummelte sie alleine durch die Stadt oder fuhr mit der Strassenbahn hinaus zu den Inseln und schaute den Vögeln beim Baden zu. Niemand konnte das eigenwillige Kind verstehen. Ustwolskaja spielte nach eigenen Angaben schlecht Violoncello, auf einem schlechten Instrument. Ihre früheste musikalische Kindheitserinnerung war eine mit der Mutter besuchte Aufführung der Oper «Eugen Onegin» von Peter Tschaikowsky, die ihr einen grossen Eindruck machte. Danach sagte sie: «Ich will ein Orchester sein!»

Die Entwicklung als Komponistin in einem feindlichen Umfeld führte Ustwolskaja auf eigenständige musikalische Wege. Bereits Ende der vierziger Jahre schrieb sie Partituren ohne Taktstriche, nur dem einzelnen, fortlaufenden Puls vertrauend. Viele ihrer Werke sind im Einvierteltakt notiert, jeder einzelne Ton wird gleichwertig gewichtet. In ihren Notentexten begegnet man häufig der Überschrift «espressivissimo» – eine sehr seltene Anweisung an die Interpreten –, und oft stehen Fortissimo und Pianissimo unmittelbar nebeneinander. Ihre Musik ist eigentlich nicht schwer zu verstehen, wenn man den ersten Affront der Klangattacken überstanden hat. Dann öffnen sich musikalische Welten, in denen Zartes und Schreffes mittels der barocken Terrassendynamik in extremis hörbar werden. Nichts ist brav, alles von grösster Intensität.

In der Zeit des Studiums am Leningrader Konservatorium (1937 bis 1947) war Ustwolskaja fasziniert und begeistert von der Musik Franz Schuberts und Gustav Mahlers. In Gesprächen mit Tatjana Rexroth erzählte sie über die damaligen Schwierigkeiten, an Partituren zu gelangen, die im Westen aufgeführt und besprochen wurden. Noten von Igor Strawinsky waren nur zum Teil vorhanden, und die Partitur zu Arnold Schönbergs «Pierrot Lunaire» war nicht aufzufinden, da das Stück verboten war. Diese Musik wurde als verderblich für die Parteilinie gehalten. Ustwolskaja studierte in der Klasse von Schostakowitsch Komposition, und die engen Verknüpfungen zwischen musikalischer und privater Ebene führten zu unauflösbaren Konflikten. Die Schwierigkeiten kulminierten, als Schostakowitsch um ihre Hand bat und eine Abfuhr erlitt. Schostakowitsch verehrte Ustwolskaja und bewunderte ihre Musik. Den Mut zu haben, eine von oben befohlene staatliche Ästhetik zurückzuweisen und die entsprechenden Entbehrungen auf sich zu nehmen, das muss ihn beeindruckt haben. Gleichzeitig war Schostakowitsch ein (ambivalenten) Pakt mit der Macht, stand selber gerne im Zentrum und förderte deshalb kaum Aufführungen seiner ehemaligen Elevein. Ustwolskaja grenzte sich ab und verbrannte sämtliche Briefe von ihm. Immer habe er geschwiegen, wenn es schlecht um sie gestanden habe, sagte sie.

Unterschiedlich ist die Wahl des Instrumentariums in den Sinfonien der beiden Komponisten: Während Schostakowitsch traditionell für gross besetzte Orchester schrieb, wählte Ustwolskaja höchst originell zusammengesetzte Ensembles mit menschlichen Stimmen. In der frühen, 1955 geschriebenen 1. Sinfonie werden zwei Knabenstimmen mit hellen Instrumentalfarben umgeben, im (noch traditionell besetzten) Orchester sind



Reinbert de Leeuw und Galina Ustwolskaja 1998 in Wien.

CHRISTOF KRUMPEL

unter anderem Piccoloflöten und hohe, kleine Trompeten, Celesta, Harfe und solistisch eingesetzte Streicher vorgesehen. Erst viele Jahre später komponiert sie die 2. Sinfonie (1979), die einen Sprecher und hauptsächlich Bläser verlangt. Immer aber ist das Klavier mit dabei, das – mit einer Ausnahme – an allen fünfundzwanzig gültigen Kompositionen Ustwolskajas beteiligt ist. Die Zahl der Instrumente späterer Sinfonien reduzierte sich dann auf einige wenige, die 4. und 5. Sinfonie verlangen noch vier beziehungsweise sechs Musiker. Das verdeutlicht, wie wenig konventionell die Denkweise der Komponistin war.

Eine andere Wurzel ihres Schaffens ist die lebenslange Einsamkeit, an der sie seit ihrer Kindheit leidet. Ustwolskajas Musik hat eine zutiefst existenzielle Dimension, in ihr verkörpert sich das Drama des Seins. Die inneren Notlagen, die wir alle kennen, sind bei ihr hörbar. So zu leben wie Diogenes im Fass, das wäre für sie eine adäquate Lebensform, meinte sie einmal lakonisch. Andere Geistesverwandte sind vielleicht der rumänische Denker und Aphoristiker E. M. Cioran. Seine Buchtitel «Vom Nachteil, geboren zu sein», «Lehre vom Zerfall» oder «Syllogismen der Bitterkeit» sprechen für sich. Aber Galina Ustwolskajas Musik ist immer wieder sanft und zerbrechlich. Dort, im fünffachen Pianissimo, werden reduzierte Klangräume geschaffen und Gegengewichte zu den martialischen Abschnitten gesetzt.

HÖCHSTE HÖHEN, TIEFSTE TIEFEN

Ein Jahr vor ihrem Tod 2006 wurde in St. Petersburg und in Amsterdam ein halbstündiger Dokumentarfilm für einen holländischen Fernsehkanal gedreht. In diesen Interviews spricht die Komponistin auf luzide Weise von ihren ganz eigenen Vorstellungen über ihre Musik. Insbesondere wurde sie gefragt, ob ihr kompositorischer Antrieb religiöse Wurzeln habe. Sie antwortete: «Ein spiritueller Mensch ist ein grosser Mensch, auch ohne Religiosität. Meine Arbeit ist nicht religiös, aber durchaus spirituell.» Der Titel des Films, «Schrei ins All», bezieht sich auf eine Notiz Ustwolskajas in der 2. Sinfonie und meint den beschwörend in Russisch vorgetragenen Text aus mittelalterlichen Quellen «Aai a-ih-ih! O Gott», aber auch die in sich kreisenden Anrufe wie

«Wahre und gute Ewigkeit! – Ewige und gute Wahrheit! – Wahre, ewige Güte!». Die Instrumente sind als Blöcke geordnet: sechs Flöten, sechs Oboen, sechs Trompeten, Posaune und Tuba, Trommeln und Klavier. Es ist der Atem, der zwanzigfach gepresste Atem, der die Klänge zum Glühen bringt, es sind das mit Fäusten traktierte Klavier und die archaische Trommel, die den Hörer mit unerbittlicher Wucht erschüttern.

Einen guten Einstieg in ihr Werk bieten die sechs Klaviersonaten. Zwischen 1947 und 1955 entstehen die ersten vier, später erst die charakteristische fünfte und die mit den Handkanten gespielte sechste. Schon die ersten Sätze der ersten Sonate zeigen die Handschrift der Komponistin. Auf jeder Note ein Akzent, doppelt punktierte Rhythmik und seufzermotivische Halbtontriller. Erst im vierten und fünften Satz beginnt sie mit leisen Akkorden und längeren Gesängen im Diskant.

Ustwolskaja ist eine Melodikerin, sie denkt linear. Oft zweistimmig polyfon. Selbst die Tonballungen entstehen aus melodischem Denken. Monolithische Klangblöcke werden im Raum repetiert, und die engen Intervallschichten wirken wie dunkelfarbene Kuben, die hin und her geschoben werden. Übrigens schrieb sie am Tisch, ohne Hilfe eines Instruments. Die fünfte Klaviersonate (1986) in zehn Teilen ist die bekannteste und mit ihrem einprägsamen Kopfmotiv auch die zugänglichste. Symmetrisch gebaut, werden die einzelnen Abschnitte konzis und plastisch dargestellt, neue Techniken, wie mit den Knöcheln zu spielende Cluster-Figuren, werden verlangt. Alle Teile gruppieren sich um den zentralen Ton Des im Zentrum der Tastatur.

Ustwolskajas Vorstellung von Musik spielt sich immer wieder in den extremen Lagen ab: im allerhöchsten Register und gleichzeitig im Subkontrabass, in den tiefsten Tönen des Klaviers, und ihre Ekstasen sind tiefempfunder Schmerz. Die 1988 geschriebene sechste Klaviersonate zeigt die Komponistin von der schroffsten Seite: mit beiden Handkanten geschlagene Cluster, die nicht einmal genau definiert sind, nur der Diskant als melodische Linie ist thematisch und soll hervorgehoben werden. In meinem Hörprotokoll aller sechs Sonaten steht: «... jede gespielte Note ist einsam, getrennt von der vorherigen, getrennt von der

nachfolgenden. Da ist das Lamento versteckt, das ständige Rufen (ins All) ohne Aussicht auf Antwort... Da ist das Spirituelle.»

Erst spät kam Galina Ustwolskaja zum ersten Mal aus ihrem Land heraus: 1996, als sie vom holländischen Dirigenten und Pianisten Reinbert de Leeuw an ein nur ihr gewidmetes Konzert in Amsterdam eingeladen wurde. Mstislaw Rostropowitsch dirigierte die 2. Sinfonie und spielte das ihm gewidmete «Grosse Duett» für Violoncello und Klavier mit Reinbert de Leeuw. Endlich wurde Ustwolskaja auch im Westen wahrgenommen, ihre Partituren sind in Deutschland verlegt, nahezu alle ihre Werke sind in verschiedenen Interpretationen auf CD eingespielt (teilweise vergriffen), und eine informative Monografie von Olga Gladkova wurde ins Deutsche übersetzt. Ustwolskajas Musik ist mit 15- bis 20-jähriger Verspätung meist in Leningrad uraufgeführt worden, ihr letztes Werk, die 5. Sinfonie, hatte dann in New York Premiere.

Manchmal lässt sie einen auch in stilles Gelächter ausbrechen – falls man nicht bereits durch ihre Musik eingeschüchtert wurde –, wenn etwa eine Piccoloflöte neben einer Tuba und einem Klavier zum Einsatz kommen. In den ersten Takten der «Komposition Nr. 1» mit dem Untertitel «Dona nobis pacem» antworten die schneidenden und schrillen Töne der Piccoloflöte und des Klaviers auf die abstürzenden Glissandi der Tuba. Ein absurdes, phantastisches Gespräch ungleicher Wesen. Zwei weitere Werke entstehen und werden zu einem Zyklus der «Kompositionen 1–3» (1970–75) zusammengefasst. Ustwolskajas Vorstellung von Instrumentalmusik – sie wies das Wort Kammermusik zu Recht weit von sich – ist auch hier geprägt durch eine ausgefallene Wahl der Instrumente; so sieht sie etwa zusätzlich einen Holzkubus vor, auf den mit Holzschlägern geschlagen wird. Acht Kontrabässe, Holzkubus und Klavier sind die Instrumente für die Nr. 2, vier Flöten, vier Fagotte und Klavier für die Nr. 3. Was für eine Musik kann man da erwarten? Ein weiterer Schritt der Archaisierung in ihrem Schaffen.

AM RAND, ABER WICHTIG

In den fünfziger und sechziger Jahren wurden, neben dem Serialismus (der Allgemeingültigkeit beanspruchte), eine ganze Reihe von höchst eigenständigen Positionen in der zeitgenössischen Musik bezogen. Diese Kompositionen entstanden lokal und im Verborgenen. Denken wir nur an die grossartigen Werke von Giacinto Scelsi, Conlon Nancarrow, Harry Partch, Morton Feldman und eben Galina Ustwolskaja. Sie alle gehören zu den Grossen, Spätentdeckten. Unverwechselbar sind diese Musiksprachen, auch wenn untereinander Gemeinsamkeiten existieren. Die Repetitionen, das Motorische ist Ustwolskaja nah, und charakteristisch ist ihr Verzicht auf jegliche Polyrythmik. Immer wieder schreibt sie innerhalb eines eisernen Pulses – in langsamen oder horrenden Tempi – synkopisch oder (doppelt) punktiert.

Die Musik von Galina Ustwolskaja ist: abgründig, absolut, anrufend, archaisch, asketisch, bedrohlich, bohrend, brisant, brutal, drastisch, eigenständig, eindringlich, einsam, ekstatisch, entbehrend, erschütternd, existenziell, explosiv, expressiv, extrem, gepresst, gerastert, glühend, gnadenlos, grossartig, grotesk, heidnisch, hypnotisch, inbrünstig, intensiv, karg, klagend, kompromisslos, kosmisch, laut, leidenschaftlich, leise, magisch, monolithisch, obsessiv, peitschend, physisch, pulsierend, radikal, repetierend, rituell, schmerzhaft, schneidend, schrill, schroff, seufzend, spirituell, unbeugsam, unkonventionell, unverwechselbar, verborgen, wuchtig und zart. Aufführungen sind immer noch rar.

Edu Haubensak lebt als Komponist in Zürich.

Tonserienfabrikanten und Palmwedelhalter Schönbergs

Die Zwölftonmusik und ihre ersten Vertreter in der Schweiz

Von Angelo Garovi

Heftig wurde die von Schönberg propagierte Zwölftontechnik bekämpft, auch in der Schweiz. Indessen hat es auch hierzulande engagierte Vertreter dieser Innovation gegeben – mehr, als man denkt.

Die Uraufführung von Arnold Schönbergs Opernfragment «Moses und Aron» im Juni 1957 durch das damalige Stadttheater Zürich wurde nicht nur in der Presse sehr unterschiedlich aufgenommen, sie führte auch zu einem handfesten lokalpolitischen Skandal. Atonalität und Zwölftontechnik waren in der Schweiz damals noch wenig bekannt. Wie stand es mit den Komponisten, die Schönbergs Methode des Komponierens mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen anwandten? Das erste zwölftönige Werk Schönbergs ist die Klaviersonate op. 25 von 1921. Seit 1924 folgen Schönbergs Schüler, insbesondere Anton Webern und Alban Berg, seinem Vorbild – jeder auf seine Art. Die frühesten Hinweise auf Schönbergs Kompositionstechnik finden sich in der Zeitschrift «Anbruch» der Jahre 1924/25. 1940 hat Ernst Kre-

nek die Zwölftontechnik entscheidend weitergebracht: Er hat zum ersten Mal die grundlegenden Regeln für die Bildung einer Reihe theoretisch formuliert, die dann 1950 Herbert Eimert in seinem Lehrbuch der Zwölftontechnik noch erweitert hat. Für die französischsprachigen Regionen hat Rene Leibowitz 1949 ein Lehrwerk verfasst mit einer eingehenden Analyse von Schönbergs Variationen für Orchester op. 31.

SCHÖNBERGS SCHWEIZER SCHÜLER

Alfred Keller und Erich Schmid waren an der Preussischen Akademie in Berlin Schüler der Meisterklasse für Komposition von Arnold Schönberg. Keller (1907–1987) studierte von 1927 bis 1930 in Berlin. Schönberg bestätigte ihm im Abgangszeugnis «eine sehr beträchtliche Kompositionsbegabung». 1930 in die Schweiz, in die Provinz nach Rorschach, zurückgekehrt, musste er als privater Klavier-, Gesangs- und Theorielehrer arbeiten sowie als Dirigent von Arbeiter- und Kirchenchören und Laienorchestern. In diesem Kreis war Schönbergs hervorragendes Zeugnis keine grosse Referenz. Als Chorleiter kompo-

nierte er, den Verhältnissen entsprechend, fast ausschliesslich tonale Werke – ja er vernichtete sogar die atonalen Kompositionen. Nach dem Aktivdienst 1945 gab er zusätzlich zur Chorarbeit Klavierstunden am Lehrerseminar Rorschach. Spät, erst 1977, erhält er «in Anerkennung der grossen Verdienste um die zeitgenössische Musik» zu seinem 70. Geburtstag den Kulturpreis der Stadt Rorschach.

Erich Schmid (1907–2000) studierte im Wintersemester 1930/31 in Berlin und schloss dann auf Schönbergs Rat in Frankfurt ab. 1933 kehrte er in die Schweiz zurück und stiess als Komponist von zwölftönigen Kammermusikwerken weitgehend auf Unverständnis – in Basel wie in Glarus, wo er 1934 Musikdirektor geworden war. 1938 schrieb er an Rene Leibowitz nach Paris: «Wie sehr vermisse ich hier, wo ich recht alleine stehe, die vielen interessanten und ergiebigen Diskussionen.» Leibowitz antwortete: «Es muss furchtbar sein, mit keinem Menschen über seine Kompositionen sprechen, ja nicht einmal allgemeine Ideen austauschen zu können.»

Fortsetzung Seite B 4