

# »In einer großen Lautstärke eine große Stille hören...«

Ein Gespräch mit Markus Hinterhäuser über Galina Ustwolskaja und ihre Sonaten für Klavier

**Galina Ustwolskaja**  
17. Juni 1919 – 22.  
Dezember 2006

**S**ie ist beinahe so unauffällig und unbemerkt gestorben, wie sie gelebt hat: die russische Komponistin Galina Ustwolskaja. Und dennoch gehört sie zu jenen singulären Komponistenpersönlichkeiten innerhalb der musikalischen Moderne, deren in großer Isolation entstandenes Schaffen unvermutete Horizonte musikalischer Sinnfindung aufgezeigt hat. Vergleichbar in dieser Position des eigenständigen ästhetischen Einzelgängertums ist sie vielleicht nur noch Giacinto Scelsi. Anlässlich von Markus Hinterhäusers Konzert im Rahmen des Ultraschall-Festivals vom 19.-28. Januar dieses Jahres in Berlin, in dem er die zwischen 1946 und 1988 entstandenen sechs Sonaten für Klavier mit stupender Eindringlichkeit in der Sophienkirche spielte, führte ich mit dem österreichischen Pianisten das folgende Gespräch.

**Gisela Nauck:** Sie spielen Schönberg, Webern und Berg, Scelsi, Cage und Feldman, Messiaen, Stockhausen und Boulez – kurz, die »Großen« der musikalischen Avantgarde. Was hat Sie an der Musik der immer noch nur Wenigen bekannten Galina Ustwolskaja so fasziniert, daß Sie die sechs Sonaten für Klavier in ihr Repertoire aufgenommen haben?

**Markus Hinterhäuser:** Was mich fasziniert hat, ist ein grundsätzliches Interesse: Ich fühle mich immer wieder von Musik, Literatur oder allgemein Kunstformen angezogen, die eine andere Entstehungsdynamik haben, das heißt, die ohne Auftrag, ohne Vertrag entstehen und demzufolge aus einer anderen Dynamik heraus. Im Falle von Ustwolskaja wurde in einer großen Isolation, in einer großen Einsamkeit Musik geschrieben, wurde gedacht. Berührungspunkte oder Schnittstellen mit anderen interessierten sie einfach nicht, auch nicht gleichzeitig verlaufende ästhetische und kompositorische Möglichkeiten. Das, was sie interessierte war vielmehr der Moment dieser Kraftentwicklung. Sie hat ja selbst sehr wenig über ihre eigenen Kompositionen gesprochen, aber es gibt einen wichtigen Satz, ohne diesen jetzt überbeanspruchen zu wollen: Sie sagte,  
36 sie komponiere in einem Zustand der Gnade.

Zustand der Gnade heißt, daß etwas über einen kommt, etwas was rational nicht unbedingt steuerbar ist. Man kann wohl schon von einem Schöpfungsakt sprechen, weil ihre Musik so eratisch, so bedingungslos in ihrer Kraft ist. Die Qualität ihrer Musik liegt aber nicht allein darin, sondern in der Symbiose, die danach stattfindet, also daß und wie es ihr dann gelingt, dieses ganz Elementare einem Höchstmaß an kompositorischer Kontrolle zu unterwerfen.

Durch ihre Musik bin ich mit einem Kontinent in Berührung gekommen, der ein Höchstmaß an Mitteilung hat, die aufrichtig ist, die konzentriert ist, die den Zuhörer mitnimmt auf eine merkwürdige Reise und die vor allem auch nichts mit dem zu tun hat, was uns sonst so an Blödsinn und Idiotie umgibt. Wenn es mir gelingt, das so zu spielen, wie ich es mir vorstelle, dann empfinde ich diese Stunde oder diese siebzig Minuten als ungeheuer bereichernd. Denn da ist etwas, was sehr, sehr singular ist, die Verzweiflung, die diese Musik bei aller Kraft auch in sich trägt, die Leere, die sie manchmal hat. In der Literatur gibt es, glaube ich, nur Beckett, der diese Leere hat. Ich weiß aber nicht, ob Ustwolskaja jemals Beckett gelesen hat. Aber ich glaube, diese Art von Nichts im besten Sinne, von absoluter Reduktion, von absoluter Ökonomie, von absolutem Willen der Aussage – das finde ich einzigartig, da findet etwas sehr Einsames statt. Und etwas Schönes ist es, wenn Menschen kommen und zuhören, wirklich zuhören, das ist schon schön ...

**G.N.:** Wie und wann sind sie auf ihre Musik gestoßen?

**M.H.:** Das erste Stück, das ich tatsächlich zufällig gehört habe, war das *Dies irae* für acht Kontrabässe, Klavier und eine Holzkiste, komponiert 1972 oder 73. Eine Bekannte, die in einem Plattengeschäft arbeitet, hat mir Kopfhörer aufgesetzt und gefragt: Kennst Du das? Und ich war wirklich schockiert. Das war etwa 1994. Und dann habe ich mir Noten besorgt, darunter die sechs Klaviersonaten. Ich bin zunächst sehr intuitiv an diese Sonaten herangegangen, habe mal in der vierten ein bißchen gespielt, in der zweiten, dann in der sechsten und habe mir alle Sonaten dann erst richtig erarbeitet. Ich glaube, man muß bei dieser Musik ein intuitives Verständnis haben. Das, was ich versuchen kann, intellektuell, analytisch zurechtzudenken, ist immer erst ein zweiter Schritt.

**G.N.:** Welche musikgeschichtliche Position innerhalb der Avantgarde oder allgemeiner der

musikalischen Moderne hat Ihrer Meinung nach das Schaffen dieser ungewöhnlichen Komponistin?

**M.H.:** Es ist schwer, eine musikgeschichtliche Position zu beschreiben und ich möchte es über einen Umweg versuchen. Nämlich im Vergleich mit der Position eines anderen Komponisten, der aus einer ähnlichen religiös-spirituellen Situation heraus Musik schreibt: Olivier Messiaen. Wir haben dann zwei Pole: Bei Messiaen gibt es immer eine Form der Erlösung, Ustwolskaja führt dagegen in einen immer engeren Weg, es wird immer dunkler, immer verzweifelter. Dagegen öffnen sich bei Messiaen die Enden seiner Aussagen zu fast prismatischem Leuchten. Aber die Ausgangssituation ist sehr ähnlich. Und natürlich hat Messiaen mit seinem Wirken und seinem Schülerkreis einen ganz anderen Weg für Komponisten bereitet. Bei Ustwolskaja sehe ich nicht einmal den Ansatz eines Weges, den sie für andere bereitet hätte. Es ist eine sehr, sehr private Angelegenheit, die dieses Schaffen ausmacht, die sehr viel mit einer Form von Selbstentäußerung und Wahrhaftigkeit zu tun hat. Das sind sicher große Worte, die man hier aber durchaus anwenden kann und muß, weil man diese Art von Wahrhaftigkeit in anderer Musik nicht findet. Bei anderen Musiken kann man die Virtuosität des Umgangs mit dem Material bewundern, man kann die alerte Geschmeidigkeit, sich in ein musikalisches System einzufügen oder dieses zu verlassen, bewundern. Bei Ustwolskaja schließt sich das aus, weshalb diese Frage so schwer zu beantworten ist. Wenn ich Vergleichbares finden möchte, müßte ich sehr, sehr weit in der Musikgeschichte zurückgehen, zu einer Musik, die an der Schnittstelle von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit liegt und dann meinetwegen noch zu Bach, der für ihre zweite und dritte Sonate ja wichtig war. Hier findet sich eine Form der Quasi-Polyphonie, der Quasi-Mehrstimmigkeit, die sie dann auch wieder verläßt. Aber der Moment, wo von einem Ton zu einem Intervall übergegangen wird, das wie ein Licht über diesem Grundton ist, in diesen fast archaischen Ursprüngen, könnte ich einen Vergleichs- oder Bezugspunkt finden, aber nicht in der musikalischen Moderne.

**G. N.:** Lassen Sie uns zu den Klaviersonaten kommen. Es sind ja autonome Stücke, die seit 1947 zunächst im Abstand von zwei bis fünf Jahren entstanden sind – 1947, 1949, 1952, 1957 – dann gibt es eine große Lücke, die Sonaten Nr. 5 und 6 folgen erst 1986 und 1988. Die Stücke mit dem jeweils schlichten Titel *Sonate für Klavier Nr. ...* haben eine Spieldauer

zwischen zehn und siebzehn Minuten, nur die letzte, die Nr. 6, ist mit sieben Minuten ungewöhnlich kurz. Man könnte sie eigentlich auch einzeln aufführen, sie aber spielen die sechs Sonaten wie einen Zyklus, warum?

**M.H.:** Natürlich sind sie nicht als Zyklus konzipiert. Doch die Konsequenz, wenn man das Gesamtwerk von Ustwolskaja betrachtet, mit der sie ihre Schritte setzt und auch bis zu dieser sechsten Sonate voranschreitet, legt das einfach nahe. Eine Musik, die ich als einen riesigen Choral empfinde, aber als einen, der sich in die tiefsten Tiefen des Klaviers katapultiert – danach gibt es nichts mehr zu sagen, es ist völlig ausgeschlossen. Und selbst wenn ein solcher Zusammenhang vom Komponisten so nicht beabsichtigt ist, kann er sich ja herstellen als Konsequenz eines Lebensweges. Daß sich nämlich plötzlich über eine Zeitspanne von fast einem halben Jahrhundert etwas darstellt, was in sich eine große, zwingende Logik hat. Als Interpret suche ich mir in der Musik natürlich die Möglichkeiten, wie ich diese Musik erzählen kann. Musik wird geschrieben, um erzählt zu werden, auch Ustwolskajas Musik muß erzählt werden. Und auf dieser Suche habe ich sehr, sehr schnell gewußt, daß ich diese sechs Sonaten als etwas spielen möchte, das mich als Spieler in eine Situation versetzt, daß ich dieses Höchstmaß an Energie auch in mir selber vorbereiten kann. Ich kann mich nicht ans Klavier setzen und plötzlich die sechste Sonate spielen. Natürlich könnte ich das rein vom Technischen her. Aber das ist nicht besonders interessant. Ich selbst muß mir erst eine Disposition verschaffen, um dorthin zu kommen. Es sind also zwei Aspekte, die mich dazu bewogen haben, diese Sonaten als Zyklus zu spielen: Schaut man aus einer Distanz auf dieses Werk wird für mich erkennbar, daß es einen inneren Strang, eine innere Konsistenz hat, die dazu führen muß, wozu es führt: nämlich zur sechsten Sonate. Wenn ich als Interpret das auch zyklisch denke, nicht nur spiele, sondern zyklisch denke, finde ich eine Möglichkeit, um überhaupt dahin zu kommen, eine Möglichkeit, die sich von einem rein technischen Vorgang unterscheidet. Und das ist sehr wichtig für mich, weil es eine andere Energie in einem wachsen läßt.

**G.N.:** Galina Ustwolskaja hat sich zwar immer dagegen gewehrt, daß ihre Musik analysiert oder daß darüber überhaupt geschrieben wird, aber auch als Musiker braucht man die analytische Betrachtung von dem, was man spielt. Worauf an Charakteristika sind sie gestoßen, was macht die Besonderheit der einzelnen Sonaten aus?

J. 92 *Espressivissimo*

Beginn der Sonate für Klavier Nr. 6. © mit freundlicher Genehmigung MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GmbH & Co. KG, Hamburg.

**M.H.:** Musikalisch ist die erste sicher durchaus in gewisser Weise an Schostakowitsch orientiert. Sie ist auch nicht so unkonventionell, es ist ein Anfang, der gut ist. In der zweiten, also 1949, beginnen schon ganz andere Dinge eine Rolle zu spielen. Die Entwicklungsverläufe finden ohne Taktstriche statt, was wirklich wichtig ist. Sie hat sich entschieden, eine Musik zu schreiben, deren Melos nicht mehr durch Schwerpunkte »gestört« ist. Der Taktstrich in der Musik heißt ja, daß man Schwerpunkte setzt, er gibt ein Koordinatensystem vor, an dem man sich orientiert. Dieses Koordinatensystem verläßt Uswolstkaja also 1949 und schreibt nur Viertelnoten, ostentativ Viertelnotenbewegungen, die gnadenlos durchgehalten werden. Die dritte Sonate variiert ein bißchen, die hat schon mal Achtelnoten als Werte und auch eine gewisse polyphone Struktur, die man in der zweiten auch findet, in der dritten Sonate wird diese polyphone Struktur noch deutlicher. Es gibt eine Vielstimmigkeit, die aber auch sehr eigenartig ist. Deutlich hörbar ist eine Orientierung an Bach. Und zum ersten Mal gibt es in der dritten Sonate Einschübe, sehr verlorene, choralartige

Einschübe, die man dann auch in der vierten, in der fünften und sechsten Sonate wiederfindet. Ganz einfache Choralakkorde. In der vierten, die in ihrer Grundhaltung sehr introvertiert ist, hört man das sehr deutlich im zweiten Satz. Angesichts dieser ungeheuren dynamischen Zurücknahme kommt man zum ersten Mal darauf, daß bei Ustwolskaja es eben nicht nur das gibt, was man vermeintlich immer zu hören glaubt, nämlich jene ungeheure Vehemenz der Aussage und eine fast erratische Kraft, sondern daß diese Kraft auch nach innen geht.

In der fünften und sechsten Sonate findet eine unfäßbare Entladung an Energie, an Willen statt. Die fünfte Sonate ist etwas ganz Besonderes. Sie ist auch formal sehr eigentümlich, sie besteht aus zehn kurzen Sätzen, die um den Ton Des kreisen. Das ist so eine Zentralsonne, um die sich diese zehn Planeten bewegen. In der Achse gibt es eine »Szene«, die das ausmacht, was man gemeinhin mit Ustwolskaja verbindet, nämlich an die physischen Grenzen zu gehen. Es ist fast wie eine Kreuzigungsszene. Auch da wieder ostentative Viertel unter diesem unbändig laut herausgespielten Ton Des und für die linke Hand gibt es die Spielanweisung, daß man vier Finger krümmen und den Daumen abspreizen soll und dann hat man diese Cluster, indem man mit diesen angekrümmten Fingern auf die Tasten schlägt. Und sie schreibt, man soll den Anschlag der Knöchel auf den Tasten hören. Also sie verlangt jetzt von dem Spieler ein Höchstmaß an physischer Bereitschaft, die Musik wird extrem physisch. Und dieser fünfte Satz hat wirklich etwas von einer Kreuzigung. Dieses ostentative Viertelschlagen im Klavier – wenn man das zwei, dreimal so spielen würde, wie sie es in der Partitur vorschreibt, dann ist eine Grenze erreicht, dann blutet man, weil die Haut aufplatzt. Ich sage das nicht, um etwas zu mystifizieren, sondern weil Sie mich nach den musikalischen Unterschieden der einzelnen Sonaten gefragt haben. Hier kommt etwas hinein, was physisch verlangt wird und das ist eine neue Qualität. Und diese Qualität – das ist dann auch ganz entscheidend in der sechsten Sonate – führt zur Clusterbildung. Daß also große Mengen an Tönen gleichzeitig gespielt werden, bei denen nur der oberste Ton und der unterste Ton fixiert sind, dazwischen ist Klangmasse.

Die sechste Sonate besteht eigentlich fast nur noch aus diesen Clustern, die in vier-, fünf-, sechsfachem Fortissimo gespielt werden bis es kurz vor Schluß wieder so einen Riß gibt, wo man auch wieder diesen Choral hört. Aber das interessante für mich an dieser Entwicklung dieser späten Galina Ustwolskaja

ist, daß ich in dieser großen, großen Lautstärke, die diese Musik hat, eine große Stille höre. Daß also eine paradoxe Situation entsteht: Daß Lautstärke, wenn sie nicht blöd ist, wenn sie ernst genommen ist, gleichzeitig eine große Stille erzeugt, auch im Hörer. Es ist eine große, statische Stille. Das finde ich sehr faszinieren und ist etwas, was ich in keiner anderen Musik so deutlich erkennen kann.

**G.N.:** Das Wegfallen der Taktstriche verweist eigentlich auf eine unkonventionelle Notation. Und wenn ein Stück nur aus Viertelnoten besteht muß es ja irgendwelche Notationsformen von Gliederung geben. Wie ist das Verhältnis von Disziplin und Freiheit beim Spielen dieser Sonaten?

**M.H.:** Es gibt nichts, was irritierend wäre. Es ist eigentlich eine konventionelle Notation, aber es ist auch eine Notation die außerordentlich diszipliniert ist und vom Spieler, Interpret eine außerordentliche Disziplin verlangt. Man kann ja schon an der Art, wie Musik geschrieben, ist, deren Kern erkennen. Die Freiheit, die man hat, ist die Freiheit, die man in einer verantwortlichen Weise als Interpret haben kann. Diese Musik ist groß und diese Musik ist auch großzügig, aber sie verlangt Disziplin, sie verlangt einen großen Respekt. Einen großen Respekt für dieses Koordinatensystem, für diese Landschaft, die einem Ustwolskaja da anbietet.

Es gibt einige Spielanweisungen, von denen ich die eine ja gerade erklärt habe. Andere Spielanweisungen sind fünffaches Fortissimo, vierfaches Pianissimo und sehr, sehr viele Akzente, Sforzati, sehr viel Betonungen, die ein vier- oder fünffaches Fortissimo noch deutlicher machen. Und das hat dann einen starken rhetorischen Willen, aber rhetorisch natürlich nicht in oberflächlichem Sinne, sondern eher als erzählender Wille. Aber viel mehr ist nicht notiert, außer den Noten natürlich. Es gibt ja auch bei Bach kaum etwas, was zusätzlich notiert ist. Es ist eigentlich sehr leer.

**G.N.:** Haben Sie Galina Ustwolskaja einmal besucht oder mit ihr korrespondiert, um über ihre Musik und Ihre Interpretation mit ihr zu sprechen?

**M.H.:** Nein. Ich habe sie ein einziges Mal getroffen, in Wien, was schwer genug war. Sie hat ja sehr isoliert gelebt und ist selten aus St. Petersburg herausgekommen, wollte das auch nicht. *Wien Modern* hatte ihr 1998 einen Schwerpunkt ausgerichtet und es war wer weiß wem gelungen, sie zu überreden, nach Wien zu kommen. Und sie ist ganz bestimmt

kein Mensch gewesen, bei dem man eine Bereitschaft verspürt hätte, in eine Kommunikation über ihre Musik zu treten, was mir wirklich auch nicht unsympatisch ist.

Grundsätzlich findet man im Leben ja den einen oder anderen Partner. Manche dieser Partner wissen von einem, und manche wissen nichts von einem. Die sucht man sich. Das kann eine Musik sein, das kann Literatur sein, das kann jemand sein, der Lieder singt – plötzlich hat man jemanden, der begleitet einen doch beträchtliche Zeit im Leben Und mit dem beschäftigt man sich, aber die wissen das nicht. Und dann lernt man so einen Lebenspartner plötzlich kennen und ist in einer Situation, daß man das nicht unbedingt als das Wesentlichste empfindet. Und ein bißchen ist das mir so gegangen., bei diesem Treffen in Wien. Das war ein Treffen, wo jemand in einem abgedunkelten Raum saß und offensichtlich ein gewisses Interesse, eine gewisse Freude spürte, von jemandem aufgesucht zu werden. Gleichzeitig war da aber auch eine wirkliche Ängstlichkeit, irgend etwas mitzuteilen, also keine Arroganz oder Präntention, sondern wirklich eine elementare Ängstlichkeit und das Gefühl, daß Fragen, die man stellt, im Grunde überflüssig sind. Und das nicht aus einem gemeinsamen Verständnis heraus, sondern weil der andere keine Antwort geben möchte. Weil er nicht gefragt werden möchte. Weil die Frage nach dem, was er macht und was so zentral und wesentlich und konzentriert ist einen so eigenen Bereich darstellt. Das hat mir gefallen. Das hat mir auch da in der Konsequenz gefallen – daß das Gefühl vermittelt wurde, hoffentlich ist das bald vorbei. Und es war ja dann auch bald vorbei. Ich habe ihr dann die Aufnahme gegeben, die ich gemacht habe von diesen Sonaten und Wochen später hat sie mir einen wirklich sehr, sehr netten Brief geschrieben und dann zweieinhalb Jahre später noch einen Brief und das war mein Kontakt mit ihr. ■