

Alban Berg und wir

Persönliche Notizen

Ich habe mich entschieden, diesen kleinen, autobiographischen Text zu schreiben, in der Hoffnung, für das westliche, wie auch für das neue russische Publikum, gewisse Aspekte der geistigen Entwicklung einer (meines Erachtens nach wichtigen) Gruppe russischer (sowjetischer) Musiker meiner Generation zu durchleuchten.

Ich wurde 1944 in Kotchmes geboren, in der autonomen Republik des Komis im extremen Norden Russlands, wo meine Eltern eine Strafe als „Volksfeinde“ in einem Lager abbüßten. (Paragraph 58/10) Ein Jahr vor meiner Geburt wurden sie befreit und siedelten sich in der Nähe des Lagers Kotschmes an, in „andauernder Verbannung“ wie sie damals glaubten.

Meine Kindheit spielte sich in einem winzigen Dorf namens Predchachtnaja ab (was „neben den Minen“ heißt), einige Kilometer von der Stadt Vorkouta entfernt, von wo sie 1945 wegzogen. Das Dorf bestand aus mehreren Baracken inmitten der Tundra, in der Nähe der Mine No. 2 und einiger von Stacheldraht umgebenen Zonen. Eine armselige Landschaft, zugleich sumpfig und hügelig, nicht weit von einem Fluss, im Sommer mit Moos und kleinen Sträuchern bedeckt, eine Landschaft, die mich mein ganzes Leben lang verfolgen wird. Im endlosen Winter wurde alles weiß, der Schnee bedeckte manchmal sogar unsere Baracken.

Trotz der harten Alltäglichkeit – Promiskuität, Armut und das Fehlen jedes Komforts – war ich damals eher glücklich. Als „letzter Kleiner“ einer Familie, die in drei Generationen sehr viel erlitten hat, wurde ich von meiner Mutter, meiner Großmutter und meiner älteren Schwester liebevoll beschützt. Die Freunde meiner Eltern, die meisten von ihnen auch ehemalige Lagerinsassen, waren mir gegenüber sehr lieb und verwöhnten mich. In diesem Milieu waren Kinder eine Seltenheit.

Mein Leben schien mir ganz natürlich, normal. Ich hatte ja nie ein anderes gekannt. Manchmal war ich Zeuge außergewöhnlicher Grausamkeiten, aber die Fähigkeit eines Kindes, alles zu rechtfertigen, ist erstaunlich.

Ein anderes Leben begann für mich plötzlich im Alter von 14 Jahren in Leningrad. Ich wurde glücklicherweise als Student des Musikgymnasiums angenommen. In der Sowjetunion war dies die einzige Musikberufsschule mit Internat. Hier, im Kontakt mit Kindern aus dem ganzen Land, von verschiedensten Milieus und Nationalitäten, begann ich allmählich zu verstehen, woher ich kam und wie schwer mich die Last des Familienschicksals bedrückte. Zu jener Zeit war das Thema der Straflager noch tabu. Weder die Presse, noch der Film, die Literatur oder die offizielle Malerei sprachen davon. Die Zensur war allgegenwärtig. Alle hatten Angst und die persönlichen und familiären Geheimnisse, kleine und große, wurden sorgfältig verschwiegen, trotz des beginnenden politischen Auftauens ...

Erst nach Jahren habe ich verstanden, dass das Schicksal meiner Familie keine Ausnahme war. Das Land hat durch Jahrzehnte die verschiedensten Katastrophen durchgemacht, und das Leiden dieses großen Volkes war immens: die Lager, die mörderischen Kriege, die Kollektivierung, das tägliche Leben und die mühevollen Arbeit in den Städten. Und diesem Leiden wurde kaum Ausdruck gegeben.

Wahrscheinlich war es in der Musik – die Kunst, die man politisch am schwierigsten kontrollieren kann – dass der tiefe

Schmerz dieses Volkes allmählich Ausdruck finden konnte. Musik war allgegenwärtig. Vom noch lebenden, ländlichen Volkslied, durch alle verschiedensten Arten, wie Jazz, „à la russe“, schüchtern und naive, das patriotische Lied, manchmal besonders expressiv trotz seiner furchtbaren Texte, bis zur klassischen Musik – alles konnte dem Ausdruck des „Erlebten“ – ein Teil der tiefen Seele des Landes – dienen.

Von dieser Sicht aus ist mein musikalischer Werdegang nicht außergewöhnlich. In Vorkouta, als ich so zehn Jahre alt war, hatte ich – trotz des Anscheins eines eher ruhigen Lebens – plötzlich das Bedürfnis, mich von irgend etwas zu „befreien“. Ich spielte unaufhörlich intuitive Improvisationen à la Beethoven, ohne zu verstehen, was ich tat und warum. Aber nach so einem „Spiel“ fühlte ich eine Erleichterung. Ich hatte das Gefühl, mich von einer furchtbaren, unbeschreiblichen Angst zu befreien.

Die nächste Etappe war Leningrad. Während ich in meinem schwierigen Studium als Berufsmusiker Fortschritt machte, begann ich allmählich zu verstehen, dass die „große Musik“ sich oft auch in dieser Art entwickelt. Damals dachte ich, dass die Romantiker Zerbrechlichkeit und tiefen, manchmal quälenden Schmerz ausdrückten, Beethoven tragische Empörung, Bach christliches Ertragen. Sie sind „meine Freunde“ geworden, ihre Seelen haben in mir nachgeklungen, wie „verwandte Seelen“.

Durch die Jahre beginnt sich mein Horizont zu erweitern. Meine „Schostakowitschperiode“ beginnt, als ich 16 war. Ich sehe ihn noch vor mir: in den Kulissen der Philharmonie nach einem seiner Werke. Mager, totenblass, nervös, mit zitternden Händen – er konnte seine Zigarette nicht anzünden. Seine Musik schien mir genial.

Mit siebzehn habe ich Mahler und Strawinsky entdeckt, danach Bartok und Honegger. Die Symphonien von Schostakowitsch (vor allem die Zehnte, die Vierte, die Sechste) sein Violinkonzert, Strawinskys Frühlingsweihe, Kindertotenlieder und die Neunte Symphonie von Mahler, die Symphonie liturgique von Honegger, die Trauermusik von Hindemith – sie waren mein musikalisches Universum im Alter von 20 Jahren.

Mitte der sechziger Jahre liberalisiert sich die UdSSR schrittweise, aber das Verbot der Musik der Wiener Schule ist noch nicht aufgehoben. Und genau diese Komponisten faszinieren mich mehr und mehr. Mit großer Aufregung sammle ich Informationsbrocken über dieses Sujet. Wozzeck, Lulu, Moses und Aaron – diese Titel faszinieren mich ganz eigenartig. Wenn ich manchmal die Musik höre (privat, auf Tonband), macht sie eher einen verwirrenden Eindruck auf mich.

„Die Bombe“ schlägt 1965 mit dem Kauf einer polnischen Schallplatte mit dem Konzert „A la memoire d'un ange“. Diese Musik, die mir beim ersten Hören verschwommen, ungenau, vage schien, erobert mehr und mehr mein ganzes Wesen. Sie erzeugt in mir einen fast hypnotischen Zustand. Ich höre diese Musik immer und immer wieder.

Warum dieser umwerfende Effekt? Was ist das Besondere dieser Musik? Der Unterschied scheint mir ein wesentlicher zu sein. Schostakowitsch, Honegger und Bartok sprechen von unserer Welt, indem sie die Größe und das Grauen des 20. Jahrhunderts ausdrücken, aber ihre Aussage scheint oft enttäuschend. Mahler ist zu tonal, zu „schön klingend“, Bartok endet seine Kompositionen oft mit einer Art kaum



VALERY ARZOUMANOV
KOMPONIST | COMPOSER

glaubhaften, populären Fröhlichkeit, Hindemith versteckt sich oft hinter einem nicht sehr überzeugenden Können. Schostakowitsch – trotz seiner wirklich tragischen Tiefe – fühlt sich verpflichtet, seinen großen Werken ein „politisch korrektes“ Ende zu geben. Der ehrliche und naive Optimismus oder das Grotteske in der Musik seiner Jugend überzeugen mich auch nicht.

Zum Unterschied mit all jenen führt mich die Musik Alban Bergs nirgendwohin. Sie versucht nicht, die Welt zu „ändern“, er beschreibt sie, wie sie ist, in ihrer Hässlichkeit, ihrer Not, ihrer Größe und auch in ihrer Menschlichkeit. Der Mensch ist in diesem Jahrhundert so klein, so verletzlich, die Rettung nicht in Sicht, trotz eines letzten, total irrationalen Hoffnungsschimmers. Seine Kompositionstechnik scheint auch ungewöhnlich.

Diese Verweigerung der Klarheit von Phrase und Form, diese erstaunlich undurchsichtige Instrumentierung, diese so unfassbare und bewegende harmonische Sprache, die Komplexität der Schrift, aber vor allem diese so tiefen und großzügigen romantischen Elans, – all dies korrespondiert eigenartig mit meinen eigenen Gefühlen und Ahnungen. Das ist sie, meine Musik! Die Adhäsion ist perfekt.

Am Anfang dieser Epoche (im Alter von 21), werde ich ein „Jünger“ von Berg. „Berguianetz“, wie es meine Leningrader Freunde nennen.

Das Streichquartett No. 3, das Violinkonzert, die Kammeroper „Les Deux“ (Die Beiden), die Symphonie, „Zum Gedächtnis von Alban Berg“, (zwei Stücke für großes Orchester) sind die Früchte von sieben Jahren meines Lebens, die ich mit dem österreichischen Komponisten „geteilt“ habe.

Gleichzeitig erblasst das Verbot der Musik dieser drei Wiener mit der Zeit zur Formalität. Man beginnt diese Musik zu spielen, die Fotokopien der Partituren werden im musikalischen „samizdat“ herumgereicht. Die Kontakte mit dem Westen vermehren sich, die Schallplatten dieser Musik sind immer öfter zu finden.

Neben dem Violinkonzert erschüttert mich vor allem Wozzeck. Noch heute, dreißig Jahre später, überläuft es mich kalt, wenn ich die Szene der Marie mit der Bibel höre.

„Es war einmal ein armes Kind
und hatt´ keinen Vater und keine Mutter.

War alles Tod

Und war niemand in der Welt....“

Die Szenen mit Wozzeck im ersten Akt, und vor allem am Ende des dritten Aktes – das Leiden und die unendliche Verzweiflung, mit dem zerreißen „hop-hop“ des kleinen Mädchens – das ist die letzte Wahrheit! Der arme Wozzeck – naiv und dumm, Marie – schwach und unglücklich, der schwachsinnige Tambour-Major, Herr Doktor und Herr Hauptmann, schizophren und sadistisch, Andres – alle diese Personen sind für mich so lebendig! Ich habe sie gesehen, in Vorkouta, in Leningrad, und anderswo, in „Leib und Blut“ gekannt, und ich habe ihre wirkliche Signifikanz zu verstehen begonnen.

Danach kam die russische Kreation des Kammerkonzerts mit Rojdestvensky und seiner Gruppe: Eine Musik mit gleicher Dichte, aber elegant und raffiniert, nobel und nostalgisch in seiner Melodienführung. (Es genügt, sich zum Beispiel an das Anagramm ARNOLD SCHÖNBERG zu erinnern). Die Suite Lyrique, kapriziös, enigmatisch, mit einer äußerst originellen Zwölftonverarbeitung (noch eine Entdeckung!), die so „schönbergerischen“ Drei Orchesterstücke, mit ihrem so erschreckenden Herumirren in den Abgründen des Unbewussten, die romantische Sonate für Klavier, die

Altenberg Lieder, die kalte Größe und morbide Sexualität der Lulu Suite, die die unerträgliche Last der „Unterschicht“ der großen Städte so offen ausdrückt. (Jene von Leningrad kommt schon langsam zu meinen familiären Wunden dazu).

Und endlich, Sieben frühe Lieder, eine noch tonale Partitur des jungen Berg, mit Anklang eher an Mahler und Wolf als an Schönberg. Musik aus einer genialen Inspiration heraus: frisch, tief, zart.

Es ist ein Paradoxum, aber die Musik der beiden anderen Wiener, Schönberg und Webern, die ich mit gleich großer Begeisterung anhöre, inspiriert mich viel, viel weniger. Intellektuell verstehe ich Weberns Subtilität, Schönbergs leidenschaftlichen Radikalismus, aber diese Musik berührt mich nicht im gleichen Grade. Vielleicht fehlt mir der Zugang. Bei Bergs Musik gibt es mehr Verbindungen zu mir Bekanntem: eine symphonische Größe, mit der von Mahler und Schostakowitsch zu vergleichen, eine melodramatische Dimension wie die Puccinis, eine Subtilität und eine fragile vokale Linie (wieder eine Referenz zu Mahler und Wolf). Aber was mich in dieser Musik paradoxerweise am meisten anzieht, ist ihre stilistische und strukturelle Inkohärenz, eine Art von fatalem Eklektizismus, die sie nur noch menschlicher macht.

Für Berg war das Komponieren schwierig, trotz all seiner Anstrengungen zur Rationalisierung des Geschriebenen, dies ist bekannt. Die Anpassung an die Zwölftonmusik am Anfang der Zwanziger Jahre, der Gebrauch rein klassischer Formen in einigen seiner Werke und sogar seine seltsamen „mathematisch-mystischen“ Berechnungen, all das gab seinen Werken weder Klarheit noch Durchsichtigkeit. Ganz im Gegenteil. Seine verzweifelten Versuche der Strukturierung fügten seiner musikalischen Sprache, fundamental chaotisch und impulsiv, einen Ton von beunruhigender – manchmal esoterischer – Fremdheit hinzu.

Einfacher ausgedrückt kann man behaupten, dass es im Fundament der Sprache dieses Komponisten einen nicht wieder gutzumachenden Riss gibt: zwischen postromantischer, tonaler Sensibilität, noch tief verankert in christlichen Werten und den grauenhaften Offenbarungen des 20. Jahrhunderts, verstanden zum Teil dank Schönberg, erlebt während des Krieges und ausgedrückt in einer grimmigen und bedrohlichen Atonalität. Diesen explosiven Cocktail durch die Adoption der Zwölftontechnik und irgendwelcher anderer, zu rationalisieren, war ein eher zweifelhaftes Unternehmen.

In dieser musikalischen „Verschwommenheit“ – unbestimmt und bestimmend, mystisch und ohne Indoktrination, fliehend und mächtig zugleich, mit prophetischer Kraft, Elan und den Verzweiflungen eines Wiener Dandys des zwanzigsten Jahrhunderts Ausdruck verleihend – es ist mir gelungen, – mir als Sohn eines ehemaligen Lagerinsassen, mehr als ein halbes Jahrhundert später im Norden Russlands geboren, – in meiner Jugend den tiefsten und vielschichtigsten Ausdruck meiner Persönlichkeit und meines Schicksals zu finden.

Ein Drittel eines Jahrhunderts trennt mich heute von den sechziger Jahren. Seitdem habe ich viel verschiedene Musik kennen gelernt: primitive Musik, traditionelle, besonders die Indiens, die russische Volksmusik, die der orthodoxen Kirche, Rock and Roll, andere klassische und zeitgenössische Musik, die französische Musik (eine verspätete Entdeckung). Ich habe verzweifelt und ein bisschen wahllos gesucht, um endlich meine eigene musikalische Sprache zu finden. Es gab interessante Begegnungen, mehr oder weniger glückliche. Aber, leider, habe ich in meinem Leben nie wieder ein so starkes Phänomen, eine so intensive Identifikation mit einem anderen Komponisten erlebt. **VALÉRY ARZUMANOV**