
In profundis

Die 5. Sinfonie Galina Ustwolskajas

Karsten Erdmann / Anklam

Die Musik der russischen Komponistin *Galina Ustwolskaja* (1919–2006) ist in der jüngeren Vergangenheit eines der interessantesten Phänomene an der Grenze zwischen Musik und christlich gegründeter Spiritualität. Wenn die Werke dieser Künstlerin auch mittlerweile im Musikleben und im Raum der ästhetischen Reflexion angekommen sind, so bieten sie in ihren Extremlagen von Klang und Ausdruck doch weiterhin eine Fülle von Anregungen, die auch dem Nachdenken über die Mitte des Christlichen reichlich Nahrung bieten können. Die 5. Sinfonie der Komponistin, 1990 entstanden, bildet den Schlusspunkt ihres Lebenswerkes und kann als besonders exponiertes Beispiel ihres kompositorischen und spirituellen „Programms“ angesehen werden.

Geistliche Musik im 20. Jahrhundert

Die Musik des 20. Jahrhunderts ist reich an Werken, die der geistlichen Tradition des Christentums verpflichtet sind. Nicht wenige der größten Komponisten der jüngeren Vergangenheit haben Werke geschaffen, die sich hier einordnen – und es sind oft gerade keine marginalen Gelegenheitswerke, sondern durchaus zentrale und bekenntnishafte Kompositionen. Freilich setzt sich im 20. Jahrhundert fort, was etwa – wenn man es an einem kulturgeschichtlich definierten Punkt festmachen will – mit Beethovens *Missa solemnis* einsetzt: Der Auszug der geistlich inspirierten Musik aus der kirchlichen Liturgie, aus dem gottesdienstlichen Binnenraum der Kirche selbst, der ursprünglich diese Kunstwelt hervorgebracht hat und ihr nicht nur als „Kinderstube“ diente, sondern Ermöglichungsraum komplexester Hervorbringungen musikalischer Bildungskraft war.

Schon die größten geistlichen Werke des 19. Jahrhunderts nach *Beethoven* sind nicht mehr für den liturgischen Gebrauch geschaffen (Ausnahmen wie die Messen *Anton Bruckners* bestätigen diese Regel); und für das 20. Jahrhundert ist festzuhalten, dass ein so tief den geistlichen und ästhetischen Traditionen des Katholischen verbundener Komponist wie *Olivier Messiaen* (1908–1992) zwar eine Fülle an geistlich inspirierten Kompositionen geschaffen hat und als ausübender Musiker lebenslang der gottesdienstlichen Praxis verbunden blieb, dass sich aber in seinem Werk vergleichsweise wenig Musik für den unmittelbaren li-

turgischen Gebrauch findet.¹ Auch etwa ein Stück wie die durchaus einer traditionellen Musiksprache verpflichtete, in jeder Hinsicht exorbitante und jüngst wieder zu Ehren gekommene *Große Messe* von *Walter Braunfels* (1882–1954) – ein Komponist eher konservativer kompositorischer Orientierung – hat keinen Platz in der Liturgie selbst. Wo elaboriertes Komponieren und kirchlich-liturgische Praxis im 20. Jahrhundert doch noch einmal zusammenfanden, handelt es sich eher um Ausnahmen, die ihr Zustandekommen einer jeweils besonderen und nicht reproduzierbaren Situation verdanken (etwa im Falle der *Messe* von *Igor Strawinsky* oder auch der *Berliner Messe* von *Arvo Pärt*).

Andererseits ist der Reichtum an „geistlichen“ Werken im 20. Jahrhundert enorm und beeindruckend. Das Spektrum reicht von der Oper (*Arnold Schönbergs Moses und Aron*, *Francis Poulencs Dialoge der Karmelitinnen*, *Krzysztof Pendereckis Paradise Lost*) über oratorische Werke (*Das Unaufhörliche* von *Paul Hindemith*, *Das Buch mit den sieben Siegeln* von *Franz Schmitt*, *Olivier Messiaens Transfiguration de notre Seigneur Jesus-Christ*), die großen Formen des Instrumentalen (*Alban Bergs Violinkonzert*) bis zu den esoterischen Hervorbringungen des geistlichen Spätwerkes *Strawinskys*.

In der russischen Musik stellt geistliche Musik im größten Teil des 20. Jahrhunderts eine Ausnahme dar. Dies ist einerseits der ideologischen Repression der Sowjetzeit geschuldet, in der „offizielle“ Werke christlichen Zuschnitts kaum vorstellbar waren. Andererseits reichen die Ursachen tiefer. Als die Musik Russlands im 19. Jahrhundert Kunst von Weltrang hervorbrachte, war die Trennung von Kunst und christlichem Kult längst weit vorangeschritten. Überdies war die orthodoxe Kirche in der Verwendung kompositorisch avancierter Musik immer sehr zurückhaltend, so dass sie nie – wie die katholische Kirche des Westens etwa in der Zeit der Renaissance – als Protektor einer zu ihrer Zeit avantgardistischen Kunst fungieren konnte und wollte. So bilden die geistlichen bzw. liturgischen Stücke der großen russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts innerhalb von deren Gesamtwerk meistens „Enklaven“, die zum Teil merkwürdig unverbunden neben dem sonstigen Schaffen dastehen, etwa bei *Tschaikowski*.

Galina Ustwolskaja – Biographie und künstlerischer Weg

Der künstlerische Weg und das Werk *Galina Ustwolskajas* stehen als Solitär in der russischen Musik der Gegenwart da.² Die Werke der großen sowjet-russi-

¹ Etwa die Motette *O sacrum convivium*. Die *Messe de la Pentecote* für Orgel stellt einen Grenzfall dar – dieser Orgelzyklus ist zwar von *Messiaen* selbst im liturgischen Rahmen uraufgeführt worden, hat sich aber längst aus diesem gelöst und kann ebenso gut als „imaginäre“ Liturgie verstanden werden wie die *Orgelmesse Bachs*.

² Vgl. U. Tadday (Hrsg.), *Galina Ustwolskaja* (Musik-Konzepte 143). München 2009; O. Gladkova, *G. Ustwolskaja – Musik als magische Kraft*. Berlin 2001; A. Holzer / T. Markovic, *Galina Ustvol'skaja – Kompo-*

schen Komponisten der älteren Generation wie *Prokofjew* und *Schostakowitsch* leben von der Spannung zwischen individuellem Ausdrucksstreben und den kulturpolitisch-ideologischen Gegebenheiten ihrer Zeit. Beeinträchtigt in ihrer Schaffensfreiheit, bedroht und gegängelt durch *Stalins* Regime und seine restriktive Kulturpolitik, war es ihnen doch möglich, öffentlich zu wirken, wenn auch um den Preis manchmal geradezu schäbiger Kompromisse.

Galina Ustwolskaja hat sich solchem Weg weitgehend verweigert;³ um den Preis weitgehender und lang anhaltender Wirkungslosigkeit, was die auditive Präsenz ihres reifen Werkes im Musikleben der Sowjetunion (und zunächst auch international) betrifft. Freilich haben die schwierigen Umstände dieses Werk auch *ermöglicht*. Zunächst durchaus elementar physisch: *Ustwolskajas* künstlerischer Weg begann nach dem 2. Weltkrieg, so dass sie die übelsten Verfolgungen Kulturschaffender in der Sowjetunion (1936–1939 und 1947/48) noch nicht als selbst Betroffene miterleben musste. Musik wie die ihre war zwar auch später durchaus suspekt, aber für das eigene physische Überleben selbst war keine Gefahr mehr zu befürchten. Weitgehend jenseits der Zwänge des praktischen Musiklebens mit seinen Vorgaben konnte *Ustwolskaja* den eigenen Weg mit einer Konsequenz gehen, die an *Anton v. Webern* erinnert. Radikale Treue zu sich selbst und den eigenen künstlerischen Idealen war erkauf um den Preis, lange „für die Schublade“ zu komponieren oder doch zumindest im Musikleben nicht wirklich angemessen präsent zu sein. Ähnlich wie bei *v. Webern* steht das mit Abstand expansivste Werk, das auch am deutlichsten mit der Musik seiner Entstehungszeit korrespondiert, am Anfang – bei *v. Webern* die Passacaglia für Orchester op.1, bei *Ustwolskaja* das Konzert für Klavier, Streichorchester und Pauken (1947). Freilich war die Komponistin – wiederum eine Parallele zu *Anton v. Webern* – dem „realen“ Musikleben nicht gänzlich entfremdet, schon durch ihr umfangreiches und anerkanntes Wirken als Pädagogin.

Der autorisierte Werkkatalog *Galina Ustwolskajas* umfasst nicht mehr als 25 Stücke: sechs (einsätzig) Klaviersonaten, ein Zyklus von „Präludien“ für Klavier, fünf Sinfonien (deren Anlage mit dem tradierten Formmodell nichts zu tun hat), vier größere Kammermusikwerke, drei als „Kompositionen“ betitelte Stücke instrumentaler Besetzung bilden den Kern.

Die Musiksprache all dieser Stücke ist durchaus unverwechselbar. Ein karges Klangbild dominiert – bei meist kleiner Besetzung, die jede Opulenz von vornherein ausschließt. Größte dynamische Kontraste und eine dissonante Statik

nieren als Obsession. Köln – Wien – Weimar 2013 (darin ein ausführliches Verzeichnis von Aufsätzen und sonstigen Texten zu *Ustwolskaja*); K. Anglet, *Detonation des Schweigens. Galina Ustwolskaja zum Gedächtnis*. Würzburg 2008.

³ Freilich gibt es aus der Frühphase ihres Schaffens, bis 1961 reichend, eine Reihe von Werken, die durchaus in den ideologisch-ästhetischen Kontext der sowjetischen Kultur passen und die auch entsprechende Anerkennung fanden. *Ustwolskaja* hat sie nicht in ihr autorisiertes Werkverzeichnis aufgenommen, wenn gleich sich in ihnen interessante Vorgriffe auf ihr späteres Werk finden.

überwiegen. Extreme Ballungen stehen unvermittelt neben auf das Äußerste ausgedünntem Satz. Die Melodik (wenn man von einer solchen sprechen kann) ist reduziert auf knappste lineare Formeln, die ihre genetische Verwandtschaft mit Bildungen der russisch-orthodoxen Kirchenmusik nicht verleugnen. Herkömmliche harmonische Ordnungen, aber auch Modelle etwa der Reihentechnik, fehlen völlig. Der gesamten Musik eignet ein Eindruck von Bewegungslosigkeit an – man steht als Hörer mehr einem „Sein“ als einem „Werden“ gegenüber.⁴ Dennoch, und das spricht vielleicht am meisten für die Qualität und das Ingeniöse dieser Kunst, lässt die Musik *Ustwolskajas* den Hörer emotional nicht unberührt.

Auch bei wiederholtem Hören bleibt der sich noch verstärkende Eindruck einer ungeheuren Expressivität, der alles Kulinarische gänzlich fehlt, bestehen. Die verwendeten musikalischen Mittel als solche gibt es nicht nur bei *Ustwolskaja*. Klaviercluster etwa sind in der „avantgardistischen“ Musik des 20. Jahrhunderts keine Seltenheit – sie haben ihren schockierenden Charakter mittlerweile längst eingebüßt. Die entsprechenden Werke, die sich einmal als Spitze der Avantgarde verstanden, erzeugen häufig eher Langeweile als Aufregung, wenn man sie heute hört. Anders in der Musik unserer Komponistin. Die wilden, geradezu unerträglichen dynamischen und klanglichen Exzesse etwa der letzten Klaviersonate wirken nach wie vor elementar expressiv – unbeschadet dessen, dass an diesen Klängen nun nichts mehr neu ist. Hier stellt sich für viele Hörer der schwer zu verifizierende, aber kaum abzuweisende Eindruck von etwas Auratischem ein, durchaus im Sinne *Walter Benjamins*; der Eindruck, dass nicht nur ein technisch-musikalisches Mittel vorgeführt wird (wie in den sonoristischen Kompositionen *Krzysztof Pendereckis* aus den 1960er Jahren), sondern dass dieses Mittel Chiffre von etwas „hinter“ den Klängen ist, für das es aber wiederum keinen Modus sensueller Verwirklichung gibt als eben diese Klänge.

Ustwolskajas Musiksprache wirkt dabei zugleich gänzlich individuell. Der rauhe Ton, die plötzlichen, oft unvermittelten dynamischen Extreme, die bewegungslosen Klangpanoramen, die kurzen, floskelhaften Wendungen – das alles gilt heute geradezu als Markenzeichen dieser Komponistin. Zugleich tritt, je mehr das Werk *Ustwolskajas* gekannt, erschlossen, analysiert und im Kontext seiner Zeit gesehen wird, hervor, dass es durchaus in Fühlung steht mit den kompositorischen Entwicklungen in seinem Umfeld. So lässt sich feststellen, dass ab Mitte der 1960er Jahre Elemente der russisch-orthodoxen Kirchenmusik in Werken sowjetischer Komponisten auftauchten;⁵ freilich zunächst entweder in in-

⁴ Damit markiert die Musik *Ustwolskajas* eine radikale ästhetische Gegenposition zum prozessualen, entwicklungschaften Denken in den großen Formen der Instrumentalmusik von *Haydn* bis *Schönberg*. In dieser Querständigkeit dürfte ein wesentliches Faszinosum ihrer Musik begründet sein.

⁵ Ermöglicht durch das Erscheinen einer für sowjetische Verhältnisse einzigartigen Sammlung orthodoxer Kirchengesänge nebst musikwissenschaftlicher Erschließung in den Jahren 1965/1968, die der Byzantinist und Kirchenmusikforscher *Nikolaj Uspenkij* zuwege gebracht hatte und die für viele Komponisten zur Quelle einer musikalischen Neuorientierung wurde.

strumentalem Kontext oder sogar in Werken, deren Aussage dem Geist des Christentums nicht gerade konform war.⁶ Auch die Tendenz zur elementaren Ausdünnung des musikalischen Satzes, die in *Ustwolskajas* Werken ins Extrem getrieben erscheint, begegnet in den 1960er und 1970er Jahren vielfach, prominent etwa bei *Dmitri Schostakowitsch* (Violinsonate op. 134, 13. Sinfonie, späte Streichquartette), das ansonsten mit dem seiner Schülerin *Ustwolskaja* wenig Berührungspunkte aufweist.

Nach und nach trat das Werk *Ustwolskajas* dann immer mehr aus dem Schatten. Seltene Aufführungen ihrer Stücke in der Sowjetunion bzw. in Russland beeindruckten die Hörer tief und bekamen legendären Status. Verschiedene Festivals⁷ und die Bemühungen einzelner Interpreten machten das Lebenswerk der Komponistin auch in Westeuropa und den USA bekannt (soweit bei einer derart hermetischen Kunst von Bekanntheit die Rede sein kann).

Die sperrige Musik *Ustwolskajas* verweigert sich jedem Konformismus, jeder ideologischen oder nationalistischen Vereinnahmung und ihr elementar subjektiver, geradezu archaischer Rekurs auf das Christliche ist nicht danach angeht, dieser Kunst in einer Kultur wie unserer westlichen, in der das originär Christliche zunehmend einen schweren Stand hat, allgemeinen Beifall zu sichern.

Die 5. Sinfonie

Galina Ustwolskaja komponierte sieben Werke, die Christliches explizit thematisieren: drei rein instrumentale Kompositionen sowie die Sinfonien Nr. 2, 3, 4 und 5.⁸ Die Kompositionen Nr. 1–3 tragen die programmatischen Titel *Dona nobis pacem*, *Dies irae*, *Benedictus qui venit* und sind für höchst unkonventionelle, aber für die Komponistin nicht untypische Besetzungen geschrieben: Nr. 1 für Piccoloflöte, Tuba und Klavier; Nr. 2 für 8 Kontrabässe, Holzwürfel⁹ (!) und Klavier; Nr. 3 schließlich für vier Flöten, vier Fagotte und Klavier. Nicht weniger ungewöhnlich sind die als Sinfonien bezeichneten Stücke: Mit Sinfonien klassischen oder romantischen Zuschnitts, auch mit den sinfonischen Werken etwa *Schostakowitschs* oder anderer sowjetischer Komponisten haben sie nichts gemeinsam. Es sind relativ kurze Stücke mit den Titeln *Wahre, ewige Seligkeit* (Nr. 2), *Jesus, Messias, rette uns* (Nr. 3) und *Amen* (Nr. 5). Im Unterschied zu den drei rein instrumentalen Kompositionen ist hier die solistische menschliche Stimme einbezogen in Gestalt von Gesang oder gesprochenen Rezitation.¹⁰

⁶ Etwa *Rodion Schtschedrins* Oratorium *Lenin lebt in den Herzen der Völker* (1969).

⁷ Etwa 1979 in Köln, 1988 in Heidelberg, 1995 in Amsterdam.

⁸ Freilich erscheint es gerade bei *Ustwolskaja* unsinnig, zwischen „religiösen“ und „nichtreligiösen“ Werken zu unterscheiden. Die musikalische Sprache und geistige Welt ist in diesen keine andere als in jenen.

⁹ Mit Holzhämmern angeschlagen.

¹⁰ Die Untertitel der Sinfonien beziehen sich auf die jeweils letzten Worte der verwendeten Texte.

Die 5. Sinfonie (1990) ist *Ustwolskajas* letztes veröffentlichtes Werk. Wir hören auch hier ein Stück von 10 bis 12 Minuten Dauer in der kargen Besetzung von Oboe, Violine, Trompete, Tuba, Holzwürfel (als Perkussionsinstrument) und rezitierender Stimme. Schon aus der Besetzung geht hervor, dass die Bezeichnung unseres Stückes als „Sinfonie“ etwas geradezu Paradoxes an sich hat. Denn es gibt wohl kaum Werke, die diesen Titel tragen und mit anderen Hervorbringungen dieser Gattung, von den Wiener Klassikern bis ins 20. Jahrhundert, so wenig gemeinsam haben wie diejenigen der *Galina Ustwolskaja*. Auch die alternative Tradition gleichsam kammermusikalischer Sinfonik, wie sie mit *Schönbergs* 1. Kammer-sinfonie op. 9 anhebt, kann hier kaum als relevanter Hintergrund angesehen werden. Hinzu kommt ein durchaus für den Gesamteindruck wesentliches theatralisch-aktionistisches Moment: Nicht nur die Aufstellung der Mitwirkenden ist, wie in anderen Werken *Ustwolskajas* auch, präzise vorgegeben (wobei man dies mit akustischen Motiven begründen mag), sondern auch die Kleidung des Rezitators (schwarzes Hemd und schwarze Hose)! Und dennoch: Wenn im Sinne *Gustav Mahlers* „eine Sinfonie komponieren bedeutet, eine Welt zu erschaffen“, dann sind auch die so bezeichneten Stücke *Ustwolskajas* „echte“ Sinfonien – freilich gänzlich anderen Zuschnitts als alles, was sonst unter dieser Bezeichnung firmiert.

Der Text, der vorgetragen wird, ist so bekannt wie nur möglich: Während die Sinfonien Nr. 2 bis Nr. 4 die Dreifaltigkeitssequenz des *Hermannus Contractus* (Hermann von Reichenau, 1013–1054) verwenden, ist es in der 5. Sinfonie einer der großen Texte des Christentums überhaupt: das Vaterunser mit angeschlossener Doxologie. Allein die Wahl des Textes gibt dem Stück etwas Ultimatives – hier geht es offenbar, mehr noch als in anderen Werken der Komponistin um wahrhaft letzte Dinge. Eine scheinbar einfache Struktur begegnet uns: rezitierter Text mit instrumentaler Begleitung. Aber aus dem Ineinander von gesprochenem Text und instrumentalem Verlauf entsteht eine äußerst komplexe Textur. Die Sprechstimme agiert relativ frei, auch nicht wie in *Schönbergs Pierrot lunaire* mit angedeuteten Tonhöhen bzw. rhythmisch genau fixiert; es ist eine wirkliche Sprache, kein Sprechgesang – allerdings in ständiger exakter Korrespondenz mit dem instrumentalen Geschehen. Der Text des Gebetes wird fortlaufend rezitiert, lediglich der Halbsatz „sondern erlöse uns von dem Bösen“ wird einmal wiederholt. Dreimal erfolgen Interpolationen durch die wiederholten emphatischen Anrufungen (Vortragsbezeichnung „espressivissimo“) „Vater unser! Vater! Vater! Vater unser!“ , die nach „so auf Erden“ , „unseren Schuldigern“ und vor der Schlussdoxologie eingefügt sind und somit zugleich gliedernde und programmatische Funktion haben. Der russisch gesprochene Text ist unterlegt mit dem kontinuierlichen Fluss instrumentaler Musik. Er hebt an mit einem tiefen C der Tuba, sofort sekundiert von verhaltenen Schlägen des Holzwürfels.¹¹ Oboe, Trompete und Violine – diese als letzte – treten hinzu. Die

musikalische Struktur ist geformt aus kurzen Phrasen, die sich überwiegend in engen Tonschritten bewegen. Die Organisation des Tonsatzes, weit entfernt von etablierten Systemen modernen Komponierens, ist, der rauhen Oberfläche zum Trotz, von ingenieüser Subtilität. Zum Beispiel wird der erste Einsatz der Trompete in Takt 8 dem sensiblen Ohr zum „Ereignis“, weil er mit dem einzigen bis dahin noch fehlenden Ton des zwölfstimmigen chromatischen Tonraumes erfolgt. Einzelne Figuren erinnern auch hier an Formeln, die wir aus Gesängen der orthodoxen Kirchenmusik kennen – doch ist jede vordergründige Assoziation von Sakralität dabei geradezu idiosynkratisch vermieden. Die Violine spielt im ganzen Stück überhaupt nur drei Töne. Ihre Stimme ist mit der assoziativen Vortragsbezeichnung versehen „Wie eine Stimme aus dem Grab“. Sparsame Mittel der Steigerung und Verdichtung sind mit äußerster Diskretion, dabei umso wirkamer eingesetzt: etwa die im Verlauf des Stückes hinzutretenden Tremoli des Holzwürfels (ein eigentlich simples Mittel, das aber in diesem Kontext von geradezu erschreckender Eindringlichkeit ist) oder die die interpolierten „Vater!“-Ausrufe sekundierenden, gleichsam gequält wirkenden, Trillerfiguren von Oboe bzw. Trompete. Eine deutliche Gliederung des musikalischen Verlaufes ergibt sich aus der zweimaligen tongetreuen Wiederaufnahme des Anfangs – einmal nach dem ersten „erlöse uns von dem Bösen“ und dann noch einmal im Verlauf des Abschnitts vor der Schlussdoxologie. Dieses durchaus hörbare Zitat des Anfangs strukturiert den musikalischen Verlauf – man mag, wenn man denn Assoziationen zu tradierten Formmodellen sucht, durchaus im funktionalen Sinne von „Reprise“ und „Coda“ sprechen. Den Höhepunkt des musikalischen Geschehens bildet das Zwischenspiel vor der dritten Vaterunser-Interpolation bzw. der Doxologie: Es kulminiert in mit höchster Lautstärke vorgetragenen Schlägen des Holzwürfels, zu denen die Stimme und die anderen Instrumente schweigen.

Auch die Schlussdoxologie des Textes bedeutet keinen harmonischen Ausklang. Das einzige harmonisierende Element ist, dass Oboe, Trompete und Tuba hier in zurückgenommener Lautstärke zu gleichen Notenwerten (Halbe) finden, freilich in äußerst dissonantem Zusammenklang, der einen Eindruck verklärter Harmonie gar nicht erst aufkommen lässt. Am Ende verlieren sich die zerfaserten Töne des Holzkastens im Nichts – die Assoziation eines aussetzenden Herzschlages ist kaum abzuweisen (selbst wenn man bei *Ustwolskajas* Musik mit tonmalerischen Assoziationen sparsam sein sollte).

11 Dieser scheint wie im instrumentalen *Dies irae* der Komponistin die Funktion eines apokalyptischen Signals zu übernehmen. Seine Wichtigkeit ist auch dadurch angezeigt, dass die Komponistin genaue Angaben zu diesem singulären Instrument macht: 43 cm Kantenlänge und 0,5 cm Wandstärke.

Versuch einer Deutung

Musik, Kunst überhaupt, die Christliches thematisiert, ist kein theologischer Traktat. Zwischen dem Schöpfer des Kunstwerkes, dem Werk selbst und den Rezipienten spannt sich ein vielschichtiges Netz an Korrespondenzen, das sich aller simplen Eindeutigkeit verweigert, verweigern muss, soll die Kunst sich nicht selbst verfehlen. Deshalb bleiben alle hier anvisierten Zugänge *Möglichkeiten*. Andere Hörer mögen ganz andere Dinge in dieser Musik erblicken, die ja immer ebenso ein Spiegel des Betrachters wie Selbstaussdruck des schaffenden Subjektes ist.¹²

Die Kontingenz des Assoziativen, die ein starkes Paradigma der Musik überhaupt ist, verhindert, dass das authentische Kunstwerk zur Ideologie gerinnt. Zugleich ermöglicht ihre synthetisierende Symbolik einen komplexen, ganzheitlichen, vor allem auch emotionalen Zugang zum „Gemeinten“, der anders, aber nicht weniger tief eindringend ist als jede diskursive Begrifflichkeit. Ja, die eigentliche Theologie ist gegenüber ihrem Gegenstand immer in einem nicht zu behebenden Zurückbleiben gefangen: Sprache fraktioniert, seziiert; nimmt immer das Eine in den Blick, indem sie notwendigerweise das Andere, wenigstens für diesen Moment, beiseite stellt. Simultanität von Relevanzen, Bedeutungen, Kontextualitäten, muss sprachlich notwendig immer in ein Nacheinander gegliedert werden, das den Blick auf ebendiese Simultanität leicht verstellen kann. Man betrachtet das Eine – aber dieses wird konstituiert von einem Anderen und ist ohne diese Konstitutivität eigentlich nicht adäquat erfassbar. Aber das Andere kann nicht zugleich in den Blick genommen werden. So bleiben Sprache und Diskurs immer hinter dem Angezielten zurück, indem sie es zeitlich ausfalten. Ohne diese temporale Struktur geht es nicht – aber dass das jeweils Anvisierte von einem je Größeren umfassen und getragen wird, kann leicht aus dem Blick geraten. Die komplexe Symbolsprache der Kunst kann das Größere, Ganze, das aus Theologie Spiritualität werden lässt (ohne jene einfach hinter sich zu lassen!), in den Blick nehmen, darauf in der Syntax ihrer speziellen Symbolik hinweisen – diskret, aber um so eindringlicher; überzeugend vielleicht, aber nicht überredend.

In der 5. Sinfonie *Galina Ustwolskajas* begegnet uns (wie in anderen ihrer Werke auch) das imaginierte Subjekt in einer Situation äußerster Ausgesetzttheit; in einem Abgrund, der sich, simpel und schauerlich zugleich, mit den ersten Tönen der Tuba, dem wiederholten tiefen C vor dem Hörer auftut.¹³ In diesem

¹² Eine mögliche Lesart der 5. Sinfonie wäre auch, sie im psychologischen Sinne als letzte Auseinandersetzung mit der ambivalenten Gestalt des „Übervaters“ *Schostakowitsch* zu verstehen.

¹³ In den geistlichen Kompositionen *Galina Ustwolskajas* artikuliert sich eine äußerste ästhetische Gegenposition zum Werk *Olivier Messiaens*. Auch in seinen Klangwelten spielt der Abgrund eine Rolle, aber letztlich immer überwölbt von „Kirchenfenster und Regenbogen“, von der überwältigenden Fülle der Farben himmlischer Städte, die gerade dort aufleuchten, wo es um „letzte Dinge“ geht. Damit vergleichbare Ausblicke gibt es bei *Ustwolskaja* selten, etwa punktuell in der 1. Sinfonie, die bezeichnenderweise keine religiösen Texte verwendet.

Abgrund ist das Subjekt allein („wie im Grabe“ lautet die Vortragsbezeichnung für die Violinstimme). Sind die instrumentalen Ereignisse, die folgen, Schilderungen des Abgrundes, in dem sich das Subjekt befindet – oder Reflexionen der Wahrnehmung dieses Abgrundes im Innern des Subjektes? Wird der Hörer hier der Abgründe inne, die er in sich trägt oder derer, in denen sein Leben sich vollzieht? Alle diese Dimensionen sind nicht zu trennen.

Entscheidend ist: Das Subjekt hat eine *Stimme*. Der Abgrund, in dem es sich wiederfindet, ist absolut – er ist das Grab als Paradigma des Äußersten, Endgültigen, Letzten, aus dem es kein Entkommen mehr gibt; der Ort, wo jede Selbstbestimmung und Selbstverfügung des Subjektes absolut endet. Und dennoch bewahrt dieses Subjekt seine Identität – denn es *spricht*. Sprachfähigkeit als Ausdruck menschlicher Selbstidentifikation ereignet sich hier an einem Ort, wo sie nicht stattfinden kann, am Ort letzter Sprachlosigkeit. Das Subjekt spricht und behauptet damit an einem Ort, wo dies unmöglich ist, seine durchgehaltene Identität.

Dieses Paradoxon, das den Kern dessen bezeichnet, das uns hier in künstlerischer Chiffrierung begegnet, wird möglich, wenn wir darauf schauen, *was* das Subjekt hier spricht. Hier wird zunächst auf der ästhetischen Ebene der Abstand zu den vorherigen Sinfonien der Komponistin bedeutsam: War es dort noch das erratische, von der Patina der Jahrhunderte ins Objektive entrückte Wort geistlicher Dichtung, das dem Subjekt Medium der Selbstartikulation war, so ist es hier, in einem *opus ultimum*, ein kanonischer Text nicht nur der hl. Schrift. Es ist vielmehr das normative Wort des fleischgewordenen Logos selbst im wahrsten Sinne, wenn wir die Konstitutiva christologischer Tradition mitdenken, das Wort Gottes im Medium des menschlichen Wortes Jesu. Derart gesehen öffnet sich eine unabsehbare Perspektive.

Der Mensch hat an diesem äußersten Ort letzter Sprachlosigkeit die Stimme verloren. Aber sie wird ihm erhalten bzw. neu geschenkt, indem die Stimme des Logos sich zur Stimme des Menschen macht und ihm die natural erstorbene Sprachfähigkeit als Chiffre subjektiver Existenz überhaupt verwandelt zurückgibt. Damit ist das eigene Wort des Menschen in gewisser Weise erloschen, aber, da das göttliche Wort jedes menschliche Wort nicht einfach negiert, sondern erfüllend einschließt, auf eine Weise, die jenes transzendierend umgreift und bewahrt. Das weist auf theologisch-spirituelle Perspektiven mehrfacher Art, die wir hier nur andeuten und deshalb in Form von Fragen in den Blick nehmen wollen. Die erste ist theologisch-anthropologischer Art.

Menschliches Subjektsein ist darauf angelegt, dass die individuelle Selbstkonstitution von jeweils neuer Selbsttranszendenz getragen, überholt und erneuert wird. Der Mensch ist ein prozessuales Wesen, das in einem permanenten Vorgang der Selbsterneuerung und Selbstüberholung begriffen ist. Was bedeutet es aber, dass, christlich gesehen, die absolute Selbsttranszendenz auf das gött-

liche Wort hin nicht nur Agens, sondern in letzter Radikalität überhaupt *Ermöglichung unverlierbarer Selbstkonstitution* – und damit auch weltimmanenter Existenz – menschlicher Personalität wird? Von solcher Fragestellung aus ließe sich in Richtung einer radikal christologisch konfigurierten Anthropologie, ja, Schöpfungstheologie überhaupt weiterdenken.

Als zweites rückt die *Soteriologie* ins Blickfeld. Die gerade heute oft so schwierige Kategorie „Stellvertretung“ könnte jenseits jeden Anflugs eines juristischen Verständnisses herangezogen werden, um den „Tausch“ von menschlichem und göttlichem Wort, der in der Situation äußersten Ausgeliefertseins geschieht, zu umschreiben. Könnte von dorthier nicht ein gleichermaßen authentisch christlicher wie anthropologischer Zugang zum Begriff „Erlösung“ überhaupt gewonnen werden?

Schließlich: Das „Geschehen“ in unserer Sinfonie weist spirituell auf eine fundamentale *liturgische* Dimension des Christlichen hin. Die Gegenwart des Logos vollzieht sich nicht in einem nur individuell bleibenden Selbstausdruck des Subjektes, sondern in der Weise der Aneignung von etwas dem Subjekt Vorgängigem, dem Wort des Gebetes Christi – welches das Subjekt wiederum in einen „Gleichklang“ zu bringen vermag mit anderen Subjekten, die sich in vergleichbarer „Lage“ wiederfinden, tiefer und existentieller, als es der freie Ausdruck selbst gewählter Worte ermöglichen würde. Ließe sich von diesem elementaren Punkt aus eine fundamentale, auf Soteriologie wie auf Anthropologie gleichermaßen rekurrierende Rekonstruktion des Liturgischen – noch weit vor jeder konfessionellen oder ekklesiologischen Ausdifferenzierung – in den Blick nehmen?

Klang gewordener Karsamstag

In *Ustwolskajas* Werk artikuliert sich der von Gott verlassene und in dieser letzten Verlassenheit mit ihm eins werdende Mensch. Damit ist auch das Gegenüber von Gott und Mensch, welches ein großes Paradigma abrahamitischen Monotheismus' darstellt, nicht einfach außer Geltung gesetzt, wohl aber auf eine Ebene transformiert, die das unterscheidend Christliche ausmacht. Das Sprechen des Menschen erfolgt hier nicht als Schrei aus der Tiefe zu einem „oben“ am Rande dieser Tiefe sich befindenden Gott, wie es unübertrefflich etwa der 130. Psalm artikuliert, sondern es ist ein Sprechen *in profundis*. Der Gott, der angerufen wird, der zugleich mit seinem eigenen Wort dem menschlichen Subjekt der einzige Garant des Noch-sprechen-Könnens ist, befindet sich selbst mit dem menschlichen Subjekt in diesem Abgrund. In solcher Präsenz liegt die einzige noch festzuhaltende Hoffnung, dass das Rufen des Menschen Gehör finden möge – ist es doch eingeborgen in das innertrinitarische ewige Sprechen Gottes mit sich selbst.

Christliches wird in dem ästhetischen und spirituellen Raum, den diese Musik eröffnet, in retorsiver Konsequenz auf seinen elementaren Ursprung zurückgeführt. Dies geschieht mit einer geradezu archaischen Radikalität, deren Unerbittlichkeit aber nichts Bedrohliches hat, da sie in der Kontingenz des Ästhetischen verbleibt – nicht als Selbstzurücknahme, sondern als Modus adäquaten Anrufes an die Freiheit des Menschen. Zugleich zeigt sich, welche spirituellen Perspektiven avancierte Kunst der Gegenwart eröffnen kann, wenn man sie im Kontext elementarer Neubesinnung auf die Mitte des Christlichen zu deuten unternimmt – einer Neubesinnung, die in all den Ermüdungen der Gegenwart ein so dringliches wie permanentes Desiderat ist.