

Vom Glück der Vergeblichkeit

Robert Holl offenbart die russische Seele

Dem russischen Repertoire fühlt sich Robert Holl, Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, seit jeher besonders nahe. Mit Kirill Gerstein am Klavier gestaltet er nun einen Liederabend mit rein russischem Programm. Georg-Albrecht Eckle ging dieser lebenslangen Herzenssache auf den Grund.

Robert Holl, der Liedmeister, bringt eine lebenslange Herzenssache in den Musikverein: die russische Liederseele. Kein deutsches Wort fällt an diesem Abend, mit dem Robert Holl seinem Publikum eine Welt öffnet, die ihm nahegeht: feinste seelische Schwingungen durch die Magie des russischen Sprachklangs hindurch in Musik umgesetzt. Und das mit einem russischen Pianisten der jüngeren Generation: Kirill Gerstein. Ein Glück, mit Robert Holl über dieses subtil ausgelotete Programm sprechen zu können.

Russisch?

Ich frage ihn: Der schwarze russische Bass, den wir als typisches Russen-Klischee mit uns tragen, der bist Du doch gar nicht – mit Deiner Stimme, ihren lichten Höhen, der sprachnahen Mitte und samtene Tiefe ohne Brunst. Und Robert erklärt mir: Die Person, die ich bin, die hat ihre Stimme. Nur ich habe sie. Und sie ist, wie sie ist. Das Werk ermöglicht mir mit meinem Organ, am besten natürlich im Lied, so sich zu entfalten, wie das spezielle Stück es braucht ... wo das nicht geht, stehe ich zurück. Ich denke an die Bass-Tradition der Russen: Schaljapin, Kipnis, Nesterenko – Letzterer sang die Uraufführung von Schostakowitschs „Michelangelo-Suite“. Man hat oft nur ihre tiefen Töne bewundert und dabei das enorme Farbspektrum ihrer Stimmen, das alle Einteilungen Lügen straft, verkannt. Robert öffnet nun sein ganzes wunderbares Wissen über alles, was Singen heißt und wie man singend im Werk denkt.

Lyrische Dramaturgie

Wir sprechen über das russische Abenteuer im Wiener November. Es gilt, sagt Robert, mit dem ersten Programmteil auf die „Michelangelo-Suite“ hinzuführen, das lyrische Ich sozusagen aus der romantischen Privatheit zu befreien und auf Schostakowitschs atemberaubende russische Aktualisierung der Renaissance-Sonette eines Michelangelo hin zu öffnen. Und da gesteht Robert, dass Mussorgskijs „Ohne Sonne“ auf diesem Weg sein Herzstück sei. Ich frage: Warum? Sei biographisch bedingt, erklärt er mir; ich frage nach, wo diese nahtlose Identifikation mit der russischen Seele bei ihm herrühre. Er sei insofern ein Glückskind, als sein hochgeschätzter älterer Kollege Bernard Kraysen, ein gerade für das französische Repertoire berühmter und höchst distinguerter Interpret, ihm frühzeitig geraten habe, sich gemäß Wesen und Stimme je einer bestimmten musikalischen Mentalität ganz zu öffnen. Robert erzählt: Kraysen brachte mich auf die russische Literatur, die wir nicht nur durch die Brille der radikal-schwarzen Epik eines Dostojewski sehen dürfen, sondern durch die Lyrik, nicht zuletzt auch die spezielle poetische Aura eines Tschechow ... und so lernte Robert Holl die russische Sprache, die unverwechselbare Phonetik filigran zu erspüren, trainierte diesen elegischen Grundklang, sodass er Mussorgskijs „Ohne Sonne“ zu realisieren vermag, als sei's ein Stück von ihm; denn diese Gedichte sind – im Gegensatz zu den berühmteren, durchaus theatralischen „Liedern und Tänzen des Todes“ aus Mussorgskijs Feder – Traumgebilde, monologisch immer in allen Lebensmomenten das Verlorene suchend, selbst wenn es vielleicht nie da war ...

„Ohne Sonne“

Sechs Lieder, die Robert mit mir durchgeht: Mussorgskijs Zugriff auf die Verstexte seines innigen Freundes Golenischtschew-Kutusow, erklärt mir Robert, ist geradezu aus dem Geiste Tschechows, dessen große Themen wir hier wiederfinden. Der Komponist behält die Strophen als Empfindungsmomente, löst den Vers jedoch sozusagen assoziativ prosaisch auf, sodass ein Metrum des Gefühls entsteht, dessen Bewegung durch unvorhersehbare

harmonische Wendungen akzentuiert wird: im ersten Lied, „In den vier Wänden“, ist es die Einsamkeit, der starre Blick auf das unerreichbare Glück – unfähig zu handeln, immer fähiger zu leiden; im zweiten, „Du erkanntest mich nicht in der Menge“, sind es Tränen über das verlorene Glück, das in einem „Augenblick“ als Erinnerung zurückkehrt; im dritten, „Vorbei die Hast des eitlen Tages“, dominiert die Stille der Nacht, die wieder in der Träne endet bei Anbruch des Tages, wenn, wörtlich, „die Fantasie im Buch der verlorenen Jahre blättert“; Hoffnung wird zur Selbsttäuschung. Und dann das zentrale Thema im vierten Lied – Tschechow par excellence: der „demon d’ennui“ – jede Strophe beginnt mit „Langeweile dich“, kein Grund mehr zu handeln: „Von der Wiege bis zum Grabe ist dein Weg vorgezeichnet.“ Es gibt nur einen Sinn: Warten und Leiden. Im fünften Lied wird das alles auf den Begriff gebracht im Titel „Elegie“ – idealer Ausdruck russisch-romantischen Lebensgefühls als leise Klage im Warten auf den Tod: „Das verzagte Rufen des Todes, Vorbote ein Stern.“ Todeslust entsteht, Lust an der Vergeblichkeit des Lebens. Im finalen Gesang „Über dem Fluss“ gipfelt diese Todeslust im Augenblick des Übergangs, in dem man sich den Tod selbst geben könnte – und dieser Moment ist hohe Lust, man möchte ihn halten, diesen Moment zwischen Hier und Dort ...

Kein Anfang, kein Ende

Mit Bedacht hat Robert, so zeigt er mir, als Rahmen für „Ohne Sonne“ zwei Stücke aus den vielen Liedopera Tschaikowskij gewählt, die etwa zur selben Zeit Mitte der siebziger Jahre entstanden sind, dazu einen bewegenden Gesang vom Chemieprofessor Borodin, von dem man als Komponist heute ebenso rühmend spricht wie vom Chemiker. Beide Meister sind Altersgenossen Mussorgskij, Freunde, alle in Petersburg zu Grabe getragen. Tschaikowskij gibt, für ihn typisch, lyrische Szenen vor: „Ich habe nie mit ihr gesprochen“ – ein Liebesanfang, der auch das Ende ist. Die Liebe wird geträumt, nie ergriffen, und genau das sagt die sequenzgesteuerte musikalische Faktur. Berühmt das zweite Stück: „Inmitten des rauschenden Balls“ mit analoger Szenerie, wo das Lachen des geliebten, visionär geschauten Bildes in die Tränen des ewigen Verlusts umschlägt. Tschaikowskij Ballszene schafft musikalisch in ihrem wiegenden Gestus jene Atomsphäre, die wir unvergleichlich aus Puschkins und Tschaikowskij „Onegin“ kennen – ja, und so gibt Robert Holl auch dem großen Puschkin das letzte Wort in diesem Teil seines Programms mit Borodins „Zu den Ufern deiner fernen Heimat“, einem musikalischen Epitaph – für wen? Den Freund Mussorgskij, der 1881 starb. Puschkins Gedicht, eine herzzerreißende Trennungs-Ode, macht Borodin gleichsam, so entwickelt mir Robert Holl, zur Fortsetzung der Szene „Über dem Fluss“ aus Mussorgskij „Ohne Sonne“, dieses Moments zwischen Leben und Tod. Wenn das Gedicht mit der Geste des Wartens auf „den letzten Kuss“ des Toten endet, dann heißt das: Leben und Tod werden nicht mehr unterschieden, in aller Elegie wird der Tod nicht als Trennung akzeptiert, sondern überwunden. Der Tote bleibt am Leben durch Gedächtnis und gewinnt so etwas wie „Unsterblichkeit“ – und da sind wir, macht Robert deutlich, mitten im Bewusstsein von Schostakowitschs gewaltigem Spätwerk, das zwar ein geschichtlich rabiales Jahrhundert von Mussorgskij „Ohne Sonne“ trennt, dennoch seine Verwandtschaft kritisch nutzt: vom Ich zum Wir.

Testimonium

Schostakowitschs „Michelangelo-Suite“ op. 145 entsteht 1974 in Klavierversion und wird Ende des Jahres noch zu Lebzeiten ihres Schöpfers uraufgeführt, im Gegensatz zur Orchesterfassung, die er in den letzten Monaten vor seinem Tod im August 1975 herstellt und die vor allem später die Konzertsäle erobert. Robert Holl hat davon eine Aufnahme vorgelegt, verdeutlicht mir jedoch seinen Umgang mit diesem Werk in der Urfassung, die er jetzt mit Kirill Gerstein gestalten will. Denn diese Version besitzt die vielleicht noch größere Innenspannung zwischen Intimität der radikalen musikalischen Gestik, die den späten Beethoven heranzieht, und den gemeißelten Sonetten des Dichters Michelangelo, einem gleichsam poetisch ausgesprochenen Testament, das die wesentlichen Lebensmotive in Verse bannt. Schostakowitsch hat das Überzeitliche dieser Dichtung als Material für sein eigenes Testament gesucht, hat um eine adäquate russische Übersetzung gerungen und die Sonette in Konzentration auf seine eigenen Wesensmomente ausgewählt. Er hat wie kaum jemand den aufkommenden Protestantismus dieser Dichtung im Angesicht der Machtkonzentration des katholischen Orbis im 16. Jahrhundert gespürt, hat ihn im Russischen

gleichsam musikalisch aktualisiert – die Stalin-Welt und ihre Folgen stellen ihm als grausame historische Realität ein Analogon dar, ihm, der gleichsam in der Heimat als Verbannter zu leben hatte, ganz verwandt dem zeitweisen Schicksal des sogenannten „Divino“. Kunst – die Michelangelos wie die Schostakowitschs – macht es möglich, das Geschichtliche zu chiffrieren in erschütternd scharf gezeichneten musikalischen Vokabeln, die nun Michelangelos Namen tragen: „Wahrheit, Liebe, Zorn, Trennung, Werk“ – und dann: „Morgen“ und „Nacht“; aber auch Leitsterne wie „Dante“. Und symptomatisch das Stück „Verbannung“. Alles endet im „Tod“ und seiner Aufhebung durch das Werk im Sinne der „Unsterblichkeit“. Robert Holl empfindet das Werk als ein „summum“ – Offenbarung für den denkenden Sänger und Signal an unser ebenso pluralistisch wie ideologisch gefährdetes Zeitgeschehen, das die Materie alles dominieren lässt – was Robert prägnant definiert: „Fleisch explodiert, Geist schwindet. Wir aber brauchen Geist.“

Georg-Albrecht Eckle

Georg-Albrecht Eckle lebt in München und ist Autor und Regisseur – mit einem besonderen Akzent auf dem Dialog zwischen Wort und Musik.