

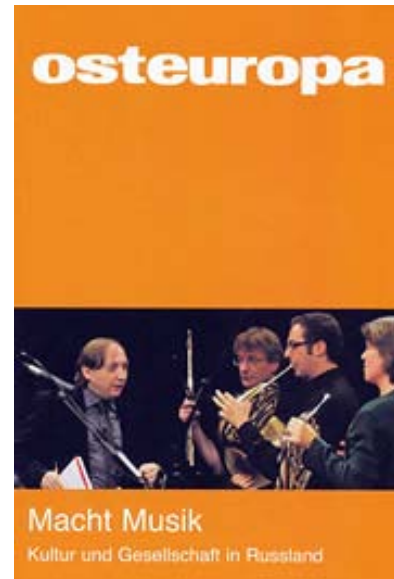
Nur die Kunst kann uns befreien

Kerstin Holm im Gespräch
mit Vladimir Tarnopolski

“Only Art Can Set Us Free”

Vladimir Tarnopol'skii on His Work and the World

In conversation with Kerstin Holm, composer Vladimir Tarnopol'skii recalls the era of castrated culture, when the performance of a Schütz cantata was an act of resistance, recognizes in the popularity of minimal music in the East a capitulation to the technical sophistication of new music in the West, and analyses the correlation of the lack of ideas in art, society, and technology. He looks back on his search for his own compositional language, sometimes misses a reverberation of real problems in Western music, is fascinated by complicated sounds made by acoustic and electronic elements as well as noises, and professes a “new euphony”.



Herr Tarnopolski, hat die Perestrojka in Russland die musikalische Avantgarde wieder belebt?

Eine Weile konnte es so scheinen. Eine ganze Kunstepoche, die zuvor weitgehend virtuell bleiben musste, wurde plötzlich Wirklichkeit. Noch zu Beginn der achtziger Jahre wurde, wenn jemand versuchte, ein Werk von Sofia Gubaidulina, Edison Denissow oder Alfred Schnittke zu spielen, fast immer ein Skandal daraus. Man musste jedes Mal damit rechnen, dass die Aufführung im letzten Moment abgesagt wurde – selbst wenn es sich um reine Kammermusik handelte, ohne jeden kritischen Text. Auch formal waren diese Avantgardisten ziemlich zahm – manche westeuropäische Komponisten hätten gern etwas mehr Wagemut gesehen. Doch Ende der achtziger Jahre fielen dann alle Verbote. Es war wie ein Dambruch. Noch wichtiger war freilich die Begegnung mit zeitgenössischen Komponisten aus dem Westen, deren Werke wir allenfalls in Aufzeichnungen kannten. Jetzt kamen sie zu Besuch und stellen ihre Arbeit vor. Ein epochales Ereignis war 1988 das zweite internationale Festival für zeitgenössische Musik in Leningrad. Luigi Nono, Luciano Berio, Helmut Lachenmann und John Cage, die schon zuvor in der Sowjetunion gewesen waren, kamen jetzt zu Aufführungen ihrer Werke. Wir erlebten sie jetzt als streitbare Künstlerpersönlichkeiten. Nono beispielsweise hätte seinen Landsmann Franco Mannino, der eher traditionelle Filmmusik komponierte, aus Zorn beinahe verprügelt. Lachenmann strich nach der Probe sein

Stück vom Programm – unsere Musiker waren für solche Musik technisch ja gar nicht gerüstet. Berio aber dirigierte seine Symphonie selbst. Das Festival war die Kulmination der Perestroika. Alle Gäste bekamen ein Hotelzimmer samt Taxi, das rund um die Uhr für sie bereitstand. So reich war damals der Komponistenverband! Äußerst wichtig war für uns auch das aufwendige Festival der Musik der BRD in der Saison 1989-1990, wobei Dutzende deutsche Komponisten zur Aufführung ihrer Werke anreisten.

Die Besuche waren sicher auch für die europäischen Komponisten ein Gewinn?!

Natürlich. Es war immer abenteuerlich. Die Ausländer wurden klassischerweise offiziell im Komponistenverband empfangen. Dort baten sie um ein Treffen mit Schnittke oder Denissow. Und erfuhren, dass die genannten leider derzeit nicht in Moskau seien – was natürlich nicht stimmte. Dann wurden Schnittke oder Denissow angerufen, und ein ganzer Musikertross geleitete die Gäste zu ihnen. Ich war oft bei solchen Spaziergängen dabei und erinnere mich gut, wie ich mich unwillkürlich nach Beschattern umsah. 1990 kam Pierre Boulez mit seinem Ensemble Intercontemporaine zu einer Konzertreihe, wobei er auch im großen Saal des Moskauer Konservatoriums auftrat. Damals erfuhren wir überhaupt erst, was beispielsweise Spektralmusik ist. Wir saßen später mit Boulez in der Wohnung des Komponistenehepaars Dmitri Smirnow und Jelena Firssowa, zweier Denissow-Schüler, zusammen. Boulez hatte einige junge Komponisten dabei, Philippe Manoury, Marc-André Dalbavie, der lange in Deutschland arbeitete, Marco Stroppa, der jetzt in Deutschland unterrichtet.

Aber von den westlichen Komponisten ist eigentlich nur der Amerikaner John Cage in Russland zur Kultfigur geworden.

Ja. Cage unterschied sich schon 1988 auf dem Leningrader Festival von den Europäern durch seine gelassen philosophische Distanz zu allem. Er wird allerdings in Russland äußerst idiosynkratisch wahrgenommen. Für russische Musiker verkörpert Cage Amerikas Freiheit, aber russisch verstanden, als Anarchie. Cages russische Adepten glauben, sie könnten auf der Bühne tun was sie wollen und der komplizierten Musik Europas die lange Nase zeigen. Einer von ihnen ist der in Deutschland lebende russische Pianist Iwan Sokolow. Als Cage-Jünger erlaubt Sokolow sich, auf oder unter den Flügel zu kriechen wie bei einem Happening. Zugleich spielt er ultratraditionell im Stil von Arenski oder Glasunow. Doch selbst wenn der Moskauer Pianist Alexej Lubimov, Konservatoriumsprofessor und angesehener Authentist, sich vornehmlich durch Aufführungen von Cage oder Ustwolskaja als Avantgardist empfiehlt, so sehe ich darin, allen philosophischen Begründungen zum Trotz, vor allem eine Kapitulation vor den Kompliziertheiten der echten Avantgardisten. Bezeichnenderweise hat Lubimov Stockhausen, Boulez oder Nono praktisch nicht gespielt. Ich erwähne in diesem

Zusammenhang Lubimov, weil er eine ganz herausragende Persönlichkeit ist, der immer zu neuen Ufern strebt.

Cage gilt in Russland als Minimalist – eine Stilrichtung, die hier kräftige Wurzeln geschlagen hat.

Der musikalische Minimalismus ist in ganz Osteuropa populär, das Baltikum eingeschlossen. Ich betrachte das wiederum als Kapitulation vor dem technischen Raffinesse der neuen Musik in Westeuropa. Es gibt, wie in der Autoindustrie, ein technologisches Gefälle. Ich bin überzeugt, dass ein Land, das keine neuen Ideen in der Kunst produziert, sie auch in der Technik nicht hervorbringen kann. Da finde ich es ganz verständlich, dass die Osteuropäer eine andere Richtung eingeschlagen haben. Die Komponisten wollten ja auch ihr Publikum. Allerdings wurde nur in Russland der Minimalismus zur religiös aufgeladenen Ideologie, als deren Guru Wladimir Martynow hervortritt. Die amerikanischen Minimalisten legen den Klang bis aufs Skelett bloß. Für Martynow und seine russischen Jünger sind die anspruchslosen Wiederholungsstrukturen auch eine Demutsübung, welche die Entfremdung von Gott, die Europas hochmütige Künstler angeblich herbeigeführt haben, überwinden soll. Martynow behauptet, komponierte Musik sei historisch passé. Das beruht auf der falsch verstandenen Diagnose Roland Barthes', der Ende der sechziger Jahre den „Tod des Autors“ konstatierte. Barthes meinte damit, dass Texte in Bewegung geraten und sich von ihrem Autor selbständig machen. Martynow interessiert sich in Wirklichkeit nicht für neue Musik, Stücke von Boulez oder Grisé oder Lachenmann sind für ihn fast dasselbe.

Ein Bewunderer von Martynow, der Kritiker und Komponist Pjotr Pospelow, gründete sogar eine „Produktionsgenossenschaft“ zur Herstellung von unterhaltsamer neokonservativer Musik aus Fertigbausteinen.

Ich verstehe mich in gewissem Sinn als Adornianer; daher sehe ich darin die russische Art der Produktion widergespiegelt, die sich nicht auf Innovation gründet, sondern auf die Ausbeutung vorhandener Ressourcen wie Öl und Gas. Mein Bruder ist Organist in Nürnberg, wo er jede Woche ein Choralvorspiel schreibt – und sich dabei gar nicht als Komponist versteht. Pospelows Kompositionsgenossenschaft ist ein echt russisches Phänomen. Ich bezweifle, dass man das in Deutschland versteht.

In Russland ist aber eine neue Generation von Komponisten hervorgetreten, die sich selbst als avantgardistische Vorkämpfer der neuen russischen Musik verstehen und als solche auch in Westeuropa anerkannt werden. Ich denke insbesondere an die Gruppe „Soma“ (Materialwiderstand). Ihre Gründungsmitglieder Sergej Newski und Dmitri Kurljanski werden in Deutschland viel gespielt.

Dass diese neue Generation ihre Stimme erhebt, ist wunderbar. Die Generation der 35 bis 50 Jahre alten ist bei uns ja gewissermaßen „weggefallen“. Und auf eine „verlorene“ Generation folgt naturgemäß eine „zornige“. Meiner Meinung nach versuchen die Soma-Komponisten, die abgerissenen Lieder der historischen Avantgarde zu Ende zu singen. Die von diesen Musikern favorisierten Mittel – Lärmeffekte, Alltagsgeräusch, soziale Themen wie Obdachlosigkeit – kamen bei der Avantgarde der zehner Jahre auf. Unser großer Industriegeräuschkünstler war in den zwanziger Jahren Arseni Awramow. Solche Figuren gab es nicht nur bei den italienischen Futuristen. Doch in Russland wurde diese Strömung gewaltsam beendet. Und die Neoavantgarde der sechziger Jahre blieb zweitrangig. Die Soma-Gruppe versucht, diese Wunde zu heilen – oder besser: zu besprechen. Darin liegt, scheint mir, ihr Pathos. Wenn man aber alle deklarativen Gesten und Manifeste und die wiedergeborene „Ideologie“ beiseite lässt, so haben wir ziemlich unterschiedliche Künstler vor uns, die wenig mehr miteinander verbindet als das die im Manifest formulierte Idee, den „Status“ der zeitgenössischen russischen Musik zu erhöhen. Daran glaube ich persönlich nicht – an einzelne dieser Komponisten hingegen sehr!

Eine erst zwei Jahre alte Moskauer Komponistengruppe, die sich „Plastika swuka“ (Klanggeste) nennt, hat sich hingegen ganz der Erforschung der Tiefenschichten der Klänge und einer neuen Tonsprache verschrieben – etwa wie vor hundert Jahren die russischen „Welt der Kunst“-Bewegung die Selbstwertigkeit der Kunst gegen ihre soziale Indienstnahme durch die Realisten verteidigte.

Dass solche Gruppen überhaupt entstehen, ist natürlich merkwürdig – als ob die Künstler ihre Ansichten nicht einzeln vertreten könnten. Aber mir ist dieses Programm sympathisch, weil es keinerlei Ideologie enthält. Russlands ist ja so unfruchtbar, weil hier alles enteignet wurde, die Kultur ebenso wie die Wirtschaft. Wenn Künstler nicht ihr eigenes Material – der Farben, Töne oder Worte – entwickeln, bleiben sie Dekorateure. Die Komponisten von „Plastika swuka“ – Alexej Sjumak, Nikolai Chrust, Olga Botschichina, Wladimir Gorlinski – ziehen neue Pflanzen auf dem Acker der Tonkunst, und zwar mit modernsten Methoden. Wir müssen ja, wie im russischen Märchen, das Ohr an die Erde halten, damit sie sich uns mitteilen kann.

Sie selbst suchten auch lange nach Ihrer eigenen Sprache. Während Ihrer „kulturologischen“ Phase haben Sie sich das Formdenken der christlichen Konfessionen – im zeitgenössischen Idiom – regelrecht anprobiert.

Ja, und ich war nicht der einzige. Für Westeuropäer ist es wahrscheinlich schwer, sich das vorzustellen. Die westliche Avantgarde entwickelte sich ja im Ozean eines normalen Repertoires mit traditioneller Klassik, alter Musik, der klassischen Avantgarde und

Authentismus. Wir lebten in einer kastrierten Kultur. Zeitgenössische Musik gab es nicht, Wagner wurde seit dem Molotow-Ribbentrop-Pakt nicht gespielt. Die Bach-Passionen durften wegen der christlichen Texte nicht verlegt werden, es gab sie nur als DDR-Ausgaben. Als mein Vater in Charkow Mozarts Requiem aufführte, griff er auf einen vorrevolutionären Notentext zurück und musste den Chor ohne Worte singen lassen. Die klassischen westlichen Avantgardisten, Schönberg beispielsweise, wurden ebenso wenig gespielt wie russischen, Roslawez oder Mossolow. Während meines Studiums in den siebziger Jahren musste ich, um etwas über das frühe Organum zu erfahren, auf eine polnische Enzyklopädie zurückgreifen. Wir waren mit erkünstelten Produktionsthemen, etwa vom Kolchos, aufgewachsen. Die Aufführung einer Schütz-Kantate war ein oppositioneller Akt, gewissermaßen unsere Avantgarde. Der Kulturraum war vom sozialistischen Realismus chemisch gereinigt. Wir suchten nach einem echten Ton, tasteten nach allem von Bedeutung – wie eine Wicke, die in alle Richtungen wächst und sich überall festhält.

Aber dann kamen 1989 die „Ausklänge des vergangenen Tages“, wo musikalische Assoziationen und Erinnerungsfetzen durch ein Grundrauschen hindurch dringen – eine Art Dokumentation des schöpferischen Prozesses wie sie Tolstoi mit seiner frühen Erzählung „Geschichte des gestrigen Tages“ geschrieben hat.

Das war mein „Sturm und Drang“. Ich wollte einmal alles vergessen, was ich akademisch solide am Konservatorium gelernt hatte. Ich wollte dem Bewusstseinsstrom folgen und sehen, wohin er führt. Mir schwebte ein musikalischer Surrealismus im Sinne Bretons vor, ein Psychogramm in der Technik von Barthes' automatischem Schreiben. Ich wollte auch, auf Lachenmann antwortend, ein Verhältnis zum Geräusch finden. Außerdem sollte es ein Stück werden nach der Art des Films „Achteinhalb“, dem Film über das Filmemachen: eine Komposition über das Komponieren.

Ihren Personalstil mit der charakteristischen Atembewegung fanden Sie mit dem 1991 entstandenen Ensemblestück „Kassandra“, das Ihnen vorkam wie die Vorahnung eines Bürgerkriegs, als Sie es schrieben. Der Akkord, der sich darin, aus dem Nichts kommend, aufschichtet und wieder zerfällt, erinnert an ein übersensibles Ungeheim – so, kann man sich vorstellen, klingt es, wenn die Musik zu einem kommt.

In Russland ist man ständig globalen tektonischen Prozessen ausgesetzt. Immer geht es um Sein oder Nichtsein. Es ist geradezu Heroismus erforderlich, um überhaupt eine Persönlichkeit zu werden. In der westlichen Musik finde ich manchmal keinen Nachklang echter Probleme. Aus hiesiger Sicht werden dort Gartenpflanzen immer weiter veredelt,

während bei uns ein Vulkan ausbricht. So erklärt sich die völlig andere Perspektive, die man nicht nur auf die Musik, sondern auf das ganze Leben hat.

Dennoch – oder gerade deswegen – bekennen Sie sich zum Wohlklang, den Sie auf „neue Euphonie“ getauft haben.

Ja, aber das darf nicht die heilige Einfalt sein, wie man sie in Russland schätzt. Mich interessieren schwierige Klänge aus akustischen, elektronischen und Geräuschbestandteilen. Eben das Neue. Ich polemisiere aber auch gegen die deutsche Musik, wo das Klangschöne geradezu mit Verbot belegt und die sinnliche Indifferenz zum Prinzip erhoben wurde. Mir sagte ein deutscher Komponist, heutzutage brauche man zum Musiks Schreiben kein Gehör mehr. Das ist für mich inakzeptabel. Ich fühle mich als Künstler dem Schönen gegenüber sogar verpflichtet. Es muss nur wahrhaftig sein. Ich finde es unwahrhaftig, das Leben hässlicher zu schildern als es wirklich ist. Negative Dialektik ist meiner Ansicht nach nicht genug. Ich habe Respekt für Adornos Befund, dass man nach Auschwitz keine Gedichte mehr schreiben könne. Deswegen soll aber die Kunst nicht sein wie ein KZ. Die Deutschen haben viel Selbstzerstörerisches – wie im übrigen die Russen auch.

Ende der neunziger Jahre haben Sie die Oper „Wenn die Zeit über die Ufer tritt“ geschrieben, wo man die gleiche Gruppe Frauen und Männer in einer romantischen Rückblende, in motorischer Jetztzeit und in todesnaher Zukunft erlebt. In den nuller Jahren entstand die Oper „Jenseits der Schatten“, die einen in die Höhle von Platos Höhlengleichnis versetzt. Bei Ihnen sind es aber nicht die Ideen, sondern die Künste, verkörpert in drei Grazien, die die Gefangenen im Sinne Schillers ästhetisch erziehen und befreien.

Ende der neunziger Jahre konnte man noch die menschliche Situation schildern. Aber jetzt sind wir Gefangene in einer Höhle, die aus Fernsehprojektionen und Informationstechnik besteht. Mir scheint, das ist in der ganzen Welt so. Ich glaube tatsächlich, dass nur die Kunst uns befreien kann, jedenfalls wüsste ich nicht, was sonst. Allerdings wollte ich in meiner Oper auch zeigen, dass nicht nur die Menschen, sondern auch die Künste sterblich sind. Im Verlauf ihrer Entwicklung kommen sie dem Menschen entgegen, werden sinnlicher und im Alter dekadent.

Für wie fit oder dekadent halten Sie die russische Kultur heute?

95 Prozent davon ist heute toter Konservatismus. Die restlichen fünf Prozent, die sich aus Popkultur, Popen und appetitlichen Körpern zusammensetzen, sind dafür äußerst vital. Die Popkultur hat schon eine Popavantgarde hervorgebracht, die avantgardistische Verfahren mit sportlichem Elan einsetzt. Schon mehrmals sagten mir Musiker aus der Provinz, aber auch aus Moskau, nachdem ich ihnen Stücke von Helmut Lachenmann vorführte: „Gar nicht übel, aber

unsere Leute machen das noch radikaler!“ Das Kriterium für Avantgardismus ist der rein äußerliche Verstoß gegen die Regeln oder die Besonderheiten des Instruments.

+++ende+++