

Der Artikel erscheint mit freundlicher Genehmigung als Vorabdruck aus dem Programmbuch von MaerzMusik 2009 (20. bis 29. März). Das Programm thematisiert die ästhetischen Dimensionen Reduktion, Struktur und Dekonstruktion. Die Gegenüberstellung zumeist junger Komponistinnen und Komponisten aus Russland, Armenien und Zentralasien mit den wichtigsten Vertretern der »klassischen« amerikanischen Avantgarde bildet die polare Klammer des Festivals. Zehn Werke – viele davon Auftragsarbeiten von MaerzMusik 2009 – werden in diesem Jahr uraufgeführt, unter anderen zwei Werke des jungen Moskauer Komponisten Dmitri Kourlianski. Er steht zusammen mit dem russischen Komponistennetzwerk Structural Resistance Group (StRes), dem auch Sergej Newski als Mitglied angehört, im Zentrum des Konzerttages am 22. März 2009 im Jüdischen Museum.

In einer berühmten Geschichte von Stanisław Lem leidet sein Held, der Raumfahrer Ijon Tichy an merkwürdigen Folgen einer Zeitschleife, die zur Multiplizierung seiner Persönlichkeit führen. Mehrere seiner Doppelgänger wandern durch das Raumschiff und jeder von ihnen meint, sich an einem anderen Wochentag zu befinden; noch mehr: Jeder besteht auf der Richtigkeit seiner Zeitperspektive. Dieses Sujet kann als eine perfekte Metapher des aktuellen Zustands der zeitgenössischen Musik in Russland dienen. Es existieren gleichzeitig mehrere Neue-Musik-Idiome, die aus unterschiedlichen Epochen zu stammen scheinen. Und sie befinden sich kaum in einem Dialog, sondern bleiben isoliert wie Inseln.

Voraussetzungen

Einige dieser Inseln stammen aus der Sowjetzeit, als die neue Musik in Russland vor allem durch zwei große Strömungen vertreten war:

Sergej Newski

Die neue Generation in Russland

Von der Erfindung der Tradition

den musealen Akademismus, der sich auf offizielle Strukturen des Komponistenverbandes stützte und die halboffizielle Sowjet-Avantgarde (Schnittke, Denissow, Gubaidulina, Kantscheli, Silvestrov, Korndorf), die zwar im gleichen philharmonischen Raum existierte, aber als Gegenteil der offiziellen Musik positioniert und wahrgenommen wurde. Die Musik dieses Segments wurde vor allem durch prominente Interpreten wie Yuri Bashmet, Mstislav Rostropowitsch, Gidon Kremer und Gennady Rozhdestwenski an die breite (Welt-)Öffentlichkeit getragen.

Parallel zum philharmonischen Kontext existierte in der Sowjetunion auch eine kleine, aber sehr einflussreiche Off-Szene, in der die Klassiker der westlichen Avantgarde (Boulez, Stockhausen, Cage) sowie Werke aus dem Bereich der Konzept-Art, des Minimalismus, Fluxus und der freien Improvisation gespielt wurden. Auch hier waren die Interpreten die wichtigsten Träger. Die Namen von Alexej Ljubimow, Natalia Pschenitschnikova, Ivan Sokolov und Mark Pekarski müssen hier unbedingt genannt werden. Während die Komponisten der ersten zwei Strömungen vor allem im Philharmonischen Betrieb und auf dem Festival des Komponistenverbandes *Moskauer Herbst* gespielt wurden, bekam die Off-Szene ihre eigene Präsentationsmöglichkeit auf dem 1987 von den Musikern selbst gegründeten

Das eNsemble Sankt Petersburg mit seinem Leiter Boris Filanowski beim Festival *Pythian Games (Pythische Spiele)* in Petersburg (zirka 2004). (Foto: Jeanna Malaya)





Natalia Pschenitsnikowa bei einem Konzert während des von ihr gegründeten Festivals *Alternativa -?* (1988 oder 1989). (Foto: German Vinogradov)

und – ab dem zweiten Jahrgang – von der Staatlichen Konzertagentur *Goskonzert* unterstützten Festival *Alternativa-?*.

Die für den Westen typische Kultur des Musikbetriebs – mit den Ensembles und speziell neuer Musik gewidmeten Festivals – entstand erst um 1990, als in Moskau die Assoziation für Neue Musik (ACM) (der Name ist identisch mit dem der Vereinigung der Avantgarde-Komponisten der frühen zwanziger Jahre) unter dem Vorsitz von Edison Denissow neu gegründet worden war. Zum wichtigsten Impuls für diese Entwicklung wurde der intensive kulturelle Austausch mit Westeuropa, der am Ende der Perestroika-Zeit seinen vorläufigen Höhepunkt erlebte. Allein in den Jahren 1988-1991 kamen Cage, Nono, Lachenmann und Stockhausen nach Moskau und Petersburg. Im überfüllten Bolschoi Theater spielte die Stuttgarter Oper im September 1989 *Die Soldaten* von Zimmermann – übrigens

Der Akkordeonist Sergej Tschirkow, einer der bedeutendsten Solisten im Bereich neuer Musik in Russland.



im Rahmen eines Festivals, auf dessen Programm eine Saison lang ausschließlich die neueste Musik aus der Bundesrepublik stand –, und noch eine Saison später dirigierte Pierre Boulez das Studentenorchester des Tschaikowski-Konservatoriums. Das Neue, Unbekannte stieß beim Publikum auf Enthusiasmus, da es oft als ideale Projektion der Sehnsucht nach Befreiung von veralteten Gesellschaftsstrukturen gesehen wurde.

Auf dem Höhepunkt dieses Interesses für neue Musik entstanden in Moskau Anfang der neunziger Jahre gleich zwei Ensembles für neue Musik: das Moscow Contemporary Music Ensemble, geleitet von dem Komponisten Yuri Kasparov (MCME, gegründet im März 1990) und das Studio Neuer Musik Moskau (ab 1993) unter der künstlerischen Leitung von Vladimir Tarnopolski. Das MCME machte sich als virtuoses Solistenensemble einen Namen und schaffte es mit Glanz, die aktuellsten Werke russischer und westeuropäischer Komponisten bei aufwendigen Konzertreisen (oft waren es mehr als vierzig pro Jahr) sowohl in Europa als auch in den entferntesten Winkeln Russlands zu präsentieren. Hinzu kam die langjährige Zusammenarbeit des Ensembles mit Harmonia Mundi France, wo in den 90er Jahren bis an die zwanzig Portrait-CDs russischer Komponisten erschienen.

Das Studio Neue Musik spielte dagegen eine entscheidende Rolle in der Ausbildung einer neuen Generation von Komponisten und Instrumentalisten. Als Hochschulensemble gab es vielen Komponisten (so wie Vadim Karassikov, Jamilia Jazyzbekova oder auch Dmitri Kourlianski und Alexei Sioumak) die erste Möglichkeit, noch während des Studiums öffentlich aufgeführt zu werden. Die Arbeit dieses Ensembles ist mit dem Festival *Moskauer Forum*, jährlich seit 1993, und auch mit dem *Jurgenson International Composers Competition* verbunden, der ab 2000 alle zwei Jahre in Moskau stattfindet und zu dessen Preisträgern die mittlerweile bekannten Jungstars der Europäischen Szene wie Eduardo Moguilliansky oder Panayiotis Kokoras zählen.

Ab etwa 2000 kamen zwei weitere Kollektive dazu: das eNsemble Sankt-Petersburg (künstlerischer Leiter: Boris Filanowski) und das Musica Aeterna Orchestra des Staatlichen Opern- und Ballettheaters Novosibirsk, geleitet von dem neuen Opernchef, dem jungen griechischen Dirigenten Teodor Currentzis. Die beiden Kollektive verbanden die klassische Spielkultur mit Lust am Experiment und verstanden es auch, durch die ungewöhnlichen Programme und einmaligen Konzertsituationen das Interesse eines breiteren Publikums für die neue Musik wieder zu gewinnen. So

führt Boris Filanowski und das eNsemble seit 2001 das Festival *Pythian Games* durch, in dem die Werke der Komponisten (es werden nur Uraufführungen zugelassen) anonym gespielt werden und dann von den Musikern und vom Publikum prämiert wurden. Wenn am Anfang des Festivals die Zuhörer eher leicht Zugängliches honoriert hatten, hat sich der Geschmack des Publikums – und auch die Meisterschaft der Musiker – erstaunlich schnell weiterentwickelt, mittlerweile hat sich das Festival zu einem *Who is Who* der russischen neuen Musik entwickelt.

Die Projekte des Musica Aeterna Orchestra konfrontieren oft alte und neue Musik miteinander – beides auf höchstem Niveau gespielt. So wurde in einem Konzert in Moskau im Juni 2005 *Dido and Aeneas* von Purcell (mit Emma Kirkby als Dido) dem *Pranam* von Scelsi (mit Natalia Pschenitschnikova als Solistin) gegenübergestellt. Bei dem Konzert hatten die Musiker nicht nur ihren Ansatz sondern auch die Instrumente und die Stimmung – von 415 auf 440 Hz – zu wechseln. Ein weiterer Meilenstein im russischen Musikleben war ein gemeinsames Projekt des Musica Aeterna Orchestra mit dem Klangforum Wien auf dem neuen, von der Regierung geförderten Festival *Territory* im Herbst 2006. Damals wurden die neuesten Stücke von Sergej Newski, Dmitri Kourliandski und Alexander Shchetinsky – gespielt vom Klangforum – mit Werken von Gustav Mahler und Gerard Grisey in einem Programm miteinander kombiniert. Der Ansatz des Initiators des Projekts, des Dirigenten Teodor Currentzis, war es, Musikgeschichte und Gegenwart als eine unteilbare Einheit zu präsentieren und so die neue Musik wieder in einen philharmonischen Kontext zu bringen, um das breite Publikum für sie zurück zu gewinnen.

Gegenwärtige Situation

Das sind die historischen Voraussetzungen für die heutige Situation der neuen Musik in Russland. Wenn man von der Aufzählung von Highlights absieht und sich der Beschreibung der realen Situation in allen Einzelheiten widmet, wird das Bild deutlich komplexer und etwas weniger optimistisch.

Das Ausbildungssystem an den meisten Hochschulen bleibt äußerst konservativ. Im letzten Jahr rettete nur noch der öffentliche Protest die Neuen-Musik-Seminare im Petersburger Konservatorium vor der Schließung. Die Kulturfinanzierung ist zwar in den letzten Jahren gestiegen, hat aber etwas von der Spontaneität und Kurzfristigkeit der neunziger Jahre beibehalten. Die Festivals und En-

semble-Reihen, die dem Neue-Musik-Profil im Westen entsprechen, laufen zwar weiter, bangen aber stets um ihre Finanzierung. Die richtig großen, ambitionierten Neue-Musik-Projekte können nur dann verwirklicht werden, wenn sie als »Alibi« die Zusammenarbeit mit anderen Künsten einschließen. So bildet sich eine paradoxe Situation. Eigentlich herrscht in den russischen Kulturinstitutionen die Meinung, die neue Musik sei etwas Lästiges, ein Pflegefall. Aber wenn darauf »Theater« oder »Aktuelle Kunst« steht, kann sie bei den gleichen Institutionen auf Enthusiasmus stoßen und dem breiten Publikum eventuell als Event verkauft werden. Manchmal muss man einem Zufall (oder Missverständnis) dankbar sein für eine Möglichkeit, ein hochkarätiges Stück neuer Musik zu hören, wie es im November 2007 geschah – als man *Fama* von Beat Furrer in der Originalbesetzung mit dem Klangforum Wien und den Stuttgarter Vokalsolisten nach Moskau brachte –, nur um den Regisseur der Produktion, Christoph Marthaler, mit dem Stanislavski Theaterpreis zu ehren. Andere spannende Gastspiele wie zum Beispiel die der Neuen Vokalsolisten und der London Sinfonietta in der gleichen Saison kamen nur zustande, weil sie im Rahmen der Biennale für zeitgenössische Kunst stattfanden – und auch als Events der zeitgenössischen Kunst der Öffentlichkeit präsentiert wurden.

Plattform Internet

Wo die Infrastruktur noch fehlt, wird sie durchs Internet ersetzt. Das Netz ist in Russland alles: Ausbildungsquelle, Konzertsaal und wichtigste Plattform für die Präsentation und den Meinungsaustausch von Musikern und Interessierten. Alles wird heruntergeladen: Noten, Musikbücher, die neuesten Aufnahmen und vieles wird diskutiert. Da fast jeder in Russland einen Blog hat, hat die Netzkommunikation dort etwas erreicht, was in den Ländern mit entwickelter Neue-Musik-Infrastruktur oft eine Utopie bleibt – einen permanenten Dialog zwischen dem Komponisten/Musiker und dem »profanen« Publikum. Die Netzpräsenz ersetzt ein normal funktionierendes Konzertleben wie auch die Kommunikation der Zuhörer untereinander, aber sie schult auch deren Ohren auf etwas glatt und zweidimensional wirkenden mp3-Sound – und so erlischt im allgemeinen Bewusstsein allmählich die Vorstellung vom Musikhören als kollektivem Erlebnis.

Wenn man sich aber dem realen, nicht virtuellen Konzertleben zuwendet, kommt man zwangsläufig auf die Metapher zurück, die diesen Text eröffnet. Die Doppelgänger des

Karlheinz Stockhausen in Moskau 1992 mit den Gründern des Festivals *Alternativa* –?: Der Flötistin, Sängerin und Performerin Natalia Pschenitschnikova, dem Pianisten und Komponisten Ivan Sokolov, dem Pianisten, Komponisten und Performer Anton Batagov sowie der Musikwissenschaftlerin Marina Tscheplygina.



Raumfahrers Ijon Tichy streiten immer noch miteinander, welcher Wochentag gerade ist. Zum Glück verläuft dieser Streit friedlich, denn alle Musikidiome, die in der Sowjetunion voneinander getrennt waren oder noch gar nicht existiert hatten, finden jetzt einen Platz im Konzertbetrieb. Die Werke von Patriarchen der Sowjetzeit wie Rodion Shchedrin werden auf demselben Festival präsentiert wie Boulez' *Notations*. Auch die Granden des Musiklebens wie Valery Gergiev überraschen immer öfter ihr Stammpublikum mit Kurtág oder Xenakis. Im Moskauer Tschaikowski-Konservatorium wird die Gastvorlesung eines jungen IRCAM-Komponisten über die neuesten Strategien des algorithmischen Komponierens von einem Vortrag eines polnischen Klassikers abgelöst, der den Tod der Avantgarde verkündet – und beide Veranstaltungen haben Erfolg. Allgemein gesprochen: Dort, wo es in der Sowjetzeit eine Hierarchie gab und in den neunziger Jahren eine Wüste, kommt jetzt ein durchaus sympathisches Patchwork unterschiedlichster Stilrichtungen zustande. Was die Vertreter der Staatsideologie betrifft, haben diese sich zum Glück noch nicht entschieden, mit welcher Musikrichtung sie sich identifizieren sollen und lassen oft gerade die radikalsten Projekte unterstützen – die als Schaufenster des neuen, modernen Russlands verstanden werden.

Trotz aller Anfangspatzer ist die Musiklandschaft im heutigen Russland deutlich freundlicher, spannender und unvorhersehbarer als noch vor fünf Jahren. Überall, und nicht nur in den Hauptstädten, entstehen Plattformen für neue Musik, sie findet in Tomsk, Novosibirsk, Rostov-am-Don und Perm statt und dank des Internet kann heute nicht mehr von einem Phänomen des »unvor-

42 bereiteten Zuhörers« gesprochen werden. Man

kann das Hauptergebnis dieser Epoche als langsames Entstehen einer Hör- und Spielkultur der neuen Musik und auch einer Diskussionskultur bei deren Besprechung beschreiben.

StrRes

Seit 2005, als mit Boris Filanowski, Dmitri Kourliandski, Sergej Newski, Alexei Sioumak, Anton Safronov, Valery Voronov die Gruppe StrRes gegründet wurde, welche die aktivsten Vertreter seiner Generation in Russland vereinte, hat die traditionelle russische Abneigung gegen ein bewusstes Handeln im Kunstraum und ein bewusstes Artikulieren eigener ästhetischer Positionen sichtlich nachgelassen. Die Aufgabe von StrRes war es, in einem Meer der Möglichkeiten einen Diskurs zu kreieren und zwar nicht nur durch den Aufbau eines theoretischen Backgrounds, sondern auch durch aktives Handeln: Organisation von Konzerten, von intermedialen Projekten und auch Meisterkursen und Kompositionswettbewerben für die jüngere Generation.

Hat man StrRes als erste Gruppengründung unter Komponisten seit 1990 wie ein Konstrukt in einem kritischen und institutionellen Vakuum betrachtet und belächelt, wird inzwischen die Gründung immer neuer Komponistenvereinigungen zu einer fast alljährlichen Erscheinung.

Im Endeffekt trägt das alles zu einer wachsenden Vielfalt innerhalb der Musiklandschaft und zur Wiederbelebung des kritischen Diskurses bei. Auch die Kritik hat die neue Musik wieder entdeckt. Sie arbeitet immer genauer und formuliert immer sicherer und aus ihren Reaktionen entsteht der Kontext, in dem die neue Musik zu einer Selbstsicherheit findet. So sieht die Zukunft der neuen Musik in Russland bunt aus – und nicht mehr zentralistisch.

Junge Komponisten

Vielleicht zu bunt für einen Komponisten, der jetzt gerade anfängt zu schreiben, und dem die Musikhochschule in seiner Selbstfindung keine reale Hilfe leisten und auch keine andere Institution unter die Arme greifen kann. Dieser wendet sich dann zu einer Art Solipsismus; man merkt bei vielen Komponisten der jüngsten Generation eine Tendenz, sich wie in einem Labor abzuschließen. Bei Vladimir Gorlinsky (geb. 1984), einem der begabtesten Newcomer in der russischen Szene, sieht dieses Labor aus wie eine Symbiose des Komponisten mit dem Computer, wie Experimente der Klangsynthese im Hausstudio. Für jemanden wie Georgy Dorochoy (geb. 1984) entsteht die Musik als Gratwanderung zwischen rigiden formalen

Strukturen, oft auf einem schlichten Wachstumsprinzip gebaut, und dem unmittelbar taktil erlebten Klang. Für Alexei Sysoev (geb. 1972) besteht die Abgrenzung von der Außenwelt im Schaffen von klostrophobisch wirkenden Zeitstrukturen. Seine Stücke basieren oft auf einer unveränderten Vertikale und verweigern sich der konventionellen Dramaturgie, sind aber gleichzeitig erstaunlich nüchtern und frei von jeder Esoterik.

Die Welt außerhalb dieser solipsistischen Ich-Findung ist bunt und unsicher und sie kann mithilfe der immer umfangreicher werdenden MP3-Bibliothek geordnet werden. Der Neue-Musik-Konsum übers Internet übersteigt in Russland um ein Mehrfaches die Produktion und die Zahl realer Aufführungen. Gleichzeitig fehlt in Russland der Kontext, der aus der realen Praxis des Muskmachens entsteht. Die Diskrepanz zwischen der Verbreitung des einsamen Musikhörens am Computer und der Nicht-Präsenz dieser Musik im öffentlichen Leben ist genauso groß wie zwischen der totalen Macht des Konsums in der russischen Gesellschaft und deren archaischem, autoritärem Charakter. In der schönen mp3-Welt wird der komplexe dialektische Prozess in der zeitgenössischen Musik als statischer, immer abrufbarer Datenvorrat dargestellt. Die unvollendete, werdende Gegenwart des realen Musiklebens wird hier zu einer abgeschlossenen Vergangenheit – und jeder konstruiert seine eigene Vergangenheit aus dem Datenfluss der Gegenwart und erklärt sie zur einzig richtigen.

Tradition

Nicht umsonst ist »die Tradition« eines der wichtigsten Worte im Lexikon der heutigen russischen Komponisten, allerdings versteht jeder darunter etwas anderes. Alle in der letzten Zeit entstandenen Gruppierungen und Positionen artikulieren sich vor allem durch ihren Bezug auf Tradition.

Die Mitglieder der Gruppe *Sound Plasticity* (2007 gegründet) beschwören das Fortsetzen der unterbrochenen Tradition der russischen Avantgarde. »Anfang der 1930er Jahre schreiben sie in ihrem Manifest, hat die lebendige Tradition der autonomen Musik einen schweren Schlag erlitten« – und erklären das Wiederherstellen der verloren gegangenen Autonomie zu ihrer Aufgabe. Ihre Opponenten aus der Gruppe *Most <Brücke>* (auch 2007 gegründet) artikulieren ihre Sehnsucht nach einer verloschenen Tradition russischer Klassik, deren Wiederhall sie in dem Werk bestimmter Komponisten akademischer Richtung zu erkennen glauben. Die StRes-Gruppe setzt in ih-

rem Manifest auf Reflexion und kreative Deonstruktion der Vergangenheit. Und schließlich bezweifelt der junge Komponist Anton Svetlichny (geb. 1984) im Sinne von Walter Benjamin die Aktualität des Begriffs Tradition an sich in den Zeiten der mechanischen Vervielfältigung. »Im russischen Wortgebrauch wird das Wort Tradition normalerweise als Mechanismus des Kulturfunktionierens und als Übertragung (traditus) der Erfahrung ihrer Träger verstanden« – schreibt Svetlichny in dem populären Diskussionsportal *Forumklassika*. »In der modernen Sprache erweist sich das in den Formulierungen wie ›das Klassische Erbe‹, oder ›Unsterbliche Meisterwerke der Vergangenheit‹ und so weiter. Gleichzeitig hat die Wirkungskraft dieser Traditionsträger in der letzten Zeit stark nachgelassen. Denn *unsterblich ist heute alles, was in den Informationsnetzen zirkuliert*. Und so kann man erleben, wie die scheinbar toten Artefakte vergangener Jahrhunderte plötzlich wieder aus dem Grab auferstehen und sich den Staub vom Leibe abschüttelnd in den Konkurrenzkampf ums Auditorium wieder eintreten.«

So kann sich jeder eine virtuelle und nur ihm gültige Tradition aus dem uferlosen digitalen Archiv zusammenbasteln. Und gleichzeitig befindet sich die reale, auf einer lebendigen Musikpraxis und deren Reflexion basierende Neue-Musik-Tradition in Russland erst im Aufbau. Das immer dichter werdende Musikleben schafft immer neue, komplexere Hierarchien, die mit der starren Hierarchie der Sowjetzeit nichts mehr zu tun haben, aber auch nichts mit der Beliebigkeit der 90er Jahre. Dieser Prozess lässt einen vorsichtigen Optimismus zu. Denn die Tradition ist Praxis. Und sie hat gerade erst angefangen. ■

Der Tubist Boris Filanowski mit dem eNsemble Sankt-Petersburg. (Foto: Jeanna Malaya)

