

»Der Adornosche Kernsatz, Poesie ist nach Auschwitz unmöglich geworden, ist nach wie vor aktuell (auch wenn er nicht von ›Unmöglichkeit‹ spricht, sondern von der Notwendigkeit einer ernsthaften Reflexion und Neuformulierung von Poesie). Tatsache ist: Ich selbst sehe heute keine Möglichkeit mehr, mit rein musikalischen Abstraktionen zu operieren. In den letzten Jahren habe ich grafische und Text-Scores geschrieben, nicht weil ich mich dazu entschieden habe, sondern weil sie mir erlauben, ein anderes, direkteres Level des Verständnisses und der Verwirklichung innerhalb des Dreiecks Autor – Performer – Hörer zu erreichen und des vorausgehenden Verhältnisses Autor – Material – Text. Zu revidieren waren (bis zur Auflösung) Hierarchien, das System der Unterordnung, stabile Links und es bestand die Notwendigkeit, professionelle Filter zu beseitigen. Es ist ein Resultat – auch von fast fünf Jahren Aufführungspraxis (beginnend mit meiner Arbeit *The Riot of Spring*, eine direkte Reflexion des Frühjahrs-Manifests 2012 in Moskau). Überraschenderweise wurde ich nicht aus dem Schiff unserer Zeit geworfen. Jetzt will ich versuchen, zum Schreiben zurückzukehren. Die Welt hat mich verändert – ich werde überprüfen, ob das Feedback funktioniert. Ich hoffe die Welt wird sich anpassen.«¹

Musik ist eine kinetische Skulptur aus modellierter Zeit.

Das Material dazu bilden nicht vorhersehbare und nicht kontrollierbare Klänge.

Kunst erlaubt es, eine autonome Welt zu schaffen, die keinen hierarchischen Gesetzen folgt. Inhalt entsteht durch Wahrnehmung.

Aus Zuhörern als Beobachter werden Teilnehmer.

Diese fünf Kernsätze können als Eckpunkte einer Kompositionsästhetik des russischen Komponisten Dmitri Kourliandki verstanden werden. Sie gelten ebenso für seine instrumentalen Ensemble- und Orchester-Kompositionen, für seine konzeptuellen Textkompositionen wie auch für eine seiner letzten Kompositionen: die für die *Biennale Venedig* 2017 im russischen Pavillon präsentierte, performative Installation *commedia delle arti*. Auf der Grundlage dieser ästhetischen Überzeugungen hat er 2004 seine Idee einer »Objektiven Musik« entwickelt und seit 2016 mit dem »Institute of Perception« (kein reales Institut, sondern ein ästhetisches Konzept) ein neues Kunstformat geschaffen. Dieses manifestartige Konzept wurde bisher weltweit an verschiedenen Orten durch eine Reihe von Stücken, Workshops und andere Formen realisiert.

Gisela Nauck

Musik als Skulptur

Dmitri Kourliandkis Weg vom Kunstwerk zur Wahrnehmung als Kunstform



Dezentralisiertes Gesamtkunstwerk

Dmitri Kourliandki 2017
(© SWR Mediathek)

In der *commedia delle arti* finden wesentliche kompositorische Strategien von Dmitri Kourliandkis gleichermaßen ihre Synthese und Auflösung. Beobachten führt nicht mehr nur zum Teilnehmen, sondern Zuhören schlägt um in künstlerisches Handeln. Dieses aber soll nur imaginiert werden. Die von Moskauer Musikern vorproduzierte Musik, ausgestrahlt vom Russischen Pavillon in Form einer permanenten Klanginstallation, bildet dafür den Anlass. Die Besucher des Russischen Pavillons werden – als Wahrnehmende – zu Ausführenden des Stücks, zu beliebiger Zeit und an beliebigen Orten.

Die sieben Teile oder besser: sieben Instruktionen dieser »Performance Installation«, die jedem Besucher ausgehändigt werden, lauten: *commedia dell' ascolto*² – eine Komödie des Hörens, die sich gleichermaßen an Sänger und Instrumentalisten richtet –, *commedia della danza*, *commedia della lettura*, *commedia della scrittura*, *commedia della pittura*, *commedia del vedere* und *commedia del toccare*. Tanzen ist eine performative Handlung; Lesen, Schreiben und Malen – ähnlich wie ein Instrument spielen – sind Kunst erschließende oder Kunst erzeugende Tätigkeiten; Hören, Sehen und Berühren gehören in den Bereich der Wahrnehmung. Wenn alle diese künstlerischen Handlungen nur lautlos in der Fantasie eines jeden Besuchers existieren, entsteht ein als Werk nicht mehr fassbares Gesamtkunstwerk.

Dessen Gestalt erscheint in dreifacher Weise **37**

1 Dmitri Kourliandki in einer e-mail an die Autorin vom 7.10.2017 in englischer Sprache (Übers.: G. Nauck)

2 Keine tragedia dell' ascolto wie bei Luigi Nonos *Prometeo*, der in solcher Formulierung als wichtiger Bezugs- und kritischer Auseinandersetzungspunkt erkennbar wird.

dezentralisiert: in der menschlichen Fantasie der Besucher, im Raum und in der Zeit. Dmitri Kourliandski zelebriert damit die totale Auflösung des abendländischen Kunstwerks, wie sie gegenwärtig – allerdings unter ganz anderen Prämissen – auch von Komponisten wie Johannes Kreidler diskutiert wird.

Diese Idee von Musik wurde gespeist von verschiedenen künstlerischen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Theorien. Es finden darin ebenso ästhetische Überzeugungen und musikalische Konzepte von John Cage ihren Widerhall wie solche von Cornelius Cardew, Josef Beuys, des amerikanischen Minimalismus oder des russischen Konstruktivismus. Nicht weniger einflussreich waren für Kourliandskis Werdegang die philosophische Theorie eines radikalen Konstruktivismus des deutschen Philosophen und Kommunikationswissenschaftlers Ernst von Glasersfeld und der Begriff der Autopoiese, wie ihn der chilenische Biologe Humberto Maturane entwickelt hat: Kommunikation ist dann kein System zur Übermittlung von Informationen mehr, sondern ein sich selbst schaffendes und erhaltendes System. Aus Kourliandskis Auseinandersetzung mit diesen Theorien resultiert eine Ästhetik, die er als »katastrophalen Konstruktivismus«³ bezeichnete. Im Falle der *commedia delle arti* sprengt die Konstruktion die Idee vom Musikwerk, die Katastrophe der Zerstörung aber macht den Weg frei für eine gänzlich neue Kunstform.

3 Dmitri Kourliandski, *Katastrophaler Konstruktivismus in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik: Junge russische Avantgarde*, Nr. 88/2011, S. 32.

4 Sergej Newski, *Vom Werk zum Objekt. Die junge Szene Russlands*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik: Junge russische Avantgarde*, Nr. 88/2011, S. 6.

Der russische Pavillon während der Biennale Venedig 2017



Russischer Kontext

Die Radikalität dieser Ästhetik hat nicht zufällig einen russischen Kontext. Dmitri Kourliandski wurde 1976 in Moskau geboren, als Kind und Jugendlicher wuchs er mitten hinein in die ab 1986 mit dem Namen Michail Gorbatschow verknüpften, politischen Umbrüche des Landes. Er studierte zuerst an der Musik-

hochschule Flöte und später am Moskauer Konservatorium Komposition. In einer Zeit, in der das Kulturleben nach wie vor von einem philharmonischen Konservatismus bestimmt wurde, gehörte er 2005 zu den Mitbegründern von SoMa – »Soprotiwlenie Materiala« (Widerstand des Materials), englisch: »Structural Resistance Group«, kurz StRes, einer der ersten Komponistenvereinigungen, die dem kulturell dominierenden philharmonischen Konservatismus selbstbewusst eigene Vorstellungen von Kunst und Kultur entgegensetzte. Angesichts der zerbrochenen sozialen Strukturen Sowjetrusslands und der Brüchigkeit der neu sich bildenden Gesellschaft hatten sie die ästhetische Kraft der Negation wiederentdeckt. SoMa richtete sich gegen die Erhaltung von Tradition, verstand Musik nicht als Werk, sondern als einen Weg zum Publikum. In dem Manifest heißt es: »Ein Stück Musik ist weder seine Partitur noch sein Sound, weder seine Wahrnehmung noch ein Produkt. Es ist eine Straße, eine kommunikative Brücke, die über den Abgrund zwischen der Erfahrung des Autors und der Erfahrung eines Menschen aus dem Publikum führt.« SoMa forderte den selbstbestimmten, internationalen Austausch und proklamierte Material als Widerstand gegen bestehende Werte und Stereotype. »Die zeitgenössische Musik – das sind wir« lautete der erste Satz ihres 2006 in der Nummer 14 der *Tribuna sowremennoi muzyki* veröffentlichten Manifests, einer Zeitschrift, die Kourliandski 2005 mit privatem Geld gegründet hatte und bis 2009 leitete. Entgegen einer sich in Westeuropa immer stärker ausbreitenden, narrativen Postmoderne praktizierten diese jungen russischen Komponisten das Gegenteil: Sie verweigerten »alle formalen Strategien, die eine nachvollziehbare Veränderung des Materials beinhalten«⁴ und entwickelten dementsprechende, strukturelle Konzepte. Zur Gründungsgruppe von SoMa gehörten außerdem Boris Filanovsky, Sergej Newski, Valeri Voronov, Anton Safronov und Alexej Sioumak. 2011 war es, zusammen mit der Managerin Viktoria Korshunova wiederum Kourliandski, der mit der »Internationalen Akademie des Moscow Contemporary Music Ensembles« die ersten russischen Ferienkurse für neue Musik in Tschaikowsky, nahe der zur Kulturmetropole avancierten Stadt Perm, mit initiierte und sie nun als künstlerischer Direktor leitet. »Die zeitgenössische Musik – das sind wir.«

Eine neue Avant-Garde

Die Musik von Dmitri Kourliandski prägte von Anfang an eine Neudefinition der für Musik

zentralen Parameter: Klang und Zeit. Neudefinition heißt: gebrochen wird mit allen bekannten Prinzipien von Materialorganisation. Klang ist nicht mehr als etwas Vorhandenes, Gegebenes interessant, sondern als etwas nicht genau Vorhersehbares, Gewordenes: »als Folge des Zusammenwirkens der Körper der Musiker und der Musikinstrumente«⁵. Geformt wird Klang durch verschiedene Typen von Gesten, durch die Art des Kontakts zwischen Musiker und Instrument, durch verschiedene Oberflächen von Instrumenten oder Objekten sowie aufgrund der physischen Konstitution der Musiker.⁶ Klang ist ein nicht mehr genau fixierbares Resultat performativer Musikaarbeit; Komposition wird zur Aufzeichnung von Anweisungen für Klang erzeugende Gesten und Bewegungen modifiziert; das Musikwerk sind »die in die Zeit projizierten, körperlichen Anstrengungen der Musiker«⁷. Zu dieser Anstrengung gehört wesentlich deren Überforderung, also auch der Schmerz, denn nur dann entsteht als Resultat ein weder festlegzulegendes noch zu kontrollierendes Klangmaterial. Zunehmende Bewegungsunfähigkeit, Atemlosigkeit, Erschöpfung usw. formen, gleichsam als Spiegel der heutigen Welt, den menschlichen Klang des Unmenschlichen.

Mit dieser Idee von Klang und Material korrespondiert eine Idee von Zeit, der auch biografische agoraphobische Erfahrungen zugrunde liegen. Sie führten Kourliandski zu der Überzeugung, dass wir »... in einer geschlossenen Zeitstruktur, in einem Zeitkäfig (leben). Es ist diese Struktur, die nicht überwunden werden kann«⁸. Diese Nichtüberwindbarkeit und Abgeschlossenheit manifestierte sich in seiner Musik als Zeitstruktur, der die Idee von Musik als einer akustischen, kinetischen Skulptur zugrunde liegt: objektive Musik⁹. Bestärkt wurde er in dieser Zeitvorstellung durch den Besuch einer Ausstellung mit kinetischen Objekten im Museum of Modern Art 2004 in Nizza. Für seine zwischen 2002 und 2014 komponierten Instrumentalstücke entwickelte er Modelle von »Zeit-Atem-Maschinen«¹⁰, die auf Crossfading-Prozessen basieren. Beispiele dafür sind *Innermost man* für Sopran und Ensemble 2002, *Contra-relief* für Ensemble 2005, *Engramma* für Stimme und Ensemble 2008 oder *Emergency Survival Guide* für 1 oder 2 Autos und Orchester 2010.

In letzter Zeit – seit *The Riot of Spring* – erforderten Dmitri Kourliandskis kompositorische Ideen zunehmend Text-, grafische und Konzept-Partituren (wie etwa auch in der *commedia delle arti*) und damit post-kompositorische und post-theatrale Praktiken. Es sind Notationsformen, die einen musikalischen oder auch künstlerischen Prozess in Gang setzen, ohne

dass der konkrete Verlauf absehbar ist. Bei *The Riot of Spring* für Tonband und großes Orchester (2013) beispielsweise wird ein massiver Orchesterklang mittels der ihn erzeugenden Instrumente von den Musikern ins Publikum getragen und diesem zum Weiterspielen übergeben. Mit den *maps of non-existent cities* entstand ein weiterer ungewöhnlicher Zyklus, der zwei seiner Interessen zusammenführt: Wahrnehmung als künstlerisches Material und Komposition. »Es geht nicht um existierende, reale Städte, sondern um eine konstruierte Realität in unserer Wahrnehmung.«¹¹ In Auseinandersetzung mit Erkenntnissen der Psychogeographie, die den Einfluss von architektonischen oder geografischen Umgebungen auf die Wahrnehmung untersucht, wird das individuelle Erleben von Städten zum Ausgangspunkt für Komposition: für eine Musik über Stockholm (für Orchester, 2012), Paris (für Kontrabassklarinette und Akkordeon, 2014), Nizhni Nowgorod (für Ensemble, 2016), Moskau (für 3 Performer mit beliebigen Instrumenten, 2016) Argleton (für einen Hörer, 2016) und zuletzt erst über Donaueschingen (für 14 Streicher und Video).

Die Erfahrungen mit solcherart von Wahrnehmungsstudien führten 2016 zur Gründung des »Institute of Perception«. Dessen Workshops oder »Laboratorien« – Angebote für alle, unabhängig von Alter, Bildung und Beruf – behandeln den Wahrnehmungsprozess als eigenständige Kunstform. Grundlage dafür sind alle künstlerischen Disziplinen und Praktiken, ob Musik, bildende Kunst, Tanz, Theater oder Kino etc. »Wahrnehmung ist ein kreativer Akt: Beim Hören schaffen wir das, was wir hören; Beim Lesen schaffen wir, was gelesen wird; indem wir beobachten, schaffen wir, was wir sehen. [...] Das Institut der Wahrnehmung ist eine Institution der neuen Kunst: die alte wird nicht verändert oder aktualisiert, sondern es ist eine, die noch nicht existiert hat.«¹² In Moskau sind diese »Laboratorien« auf ein riesengroßes Interesse gestoßen.

Die *Commedia delle arti* wiederum dehnt die Wahrnehmung als Kunstform auf ein anonymes Publikum aus, auf dezentralisierte Zeiten und Räume. Musik existiert als virtuelle Skulptur im Wechselspiel von realen klanglichen Impulsen und weit verstreuten, imaginierten oder realisierten künstlerischen Handlungen. Oder sie löst sich auf zur Illusion bei Verweigerung durch das Publikum. ■

(Der Text entstand für den Katalog des Russischen Pavillons zur Biennale Venedig 2017 und erschien dort in russischer und englischer Sprache. Die Erstveröffentlichung in deutscher Sprache in diesem Heft wurde geringfügig überarbeitet.)

5 Dmitri Kourliandski, *Katastrophaler Konstruktivismus* a.a.O., S. 31.

11 Dmitri Kourliandski in seiner e-mail vom 7.2.2017.

6 Vgl. Dmitri Kourliandski, *Objektive Music*, in: Dmitri Kourliandski, *La musique objective* (frz. u. engl.), Collection éditée par l'Ensemble 2e2m, Champigny sur Marne 2010, S. 83 (Übersetzung G.N.).

7 Dmitri Kourliandski, *Katastrophaler Konstruktivismus* a.a.O., S. 31.

8 Mitgeteilt in einer e-mail vom 10.2.2017.

9 Vgl. den Aufsatz *Objektive Music*, a.a.O.

12 Dmitri Kourliandski, aus dem Programm des »Institute of Perception«, mitgeteilt in einer e-mail an die Autorin vom 10.2.2017

10 Ebd.