

Die Kategorie des Inhalts ist ein Phantom. Es gibt eine Semantik, die der Komponist in die Form impliziert und die der Hörer aus ihr extrahiert, wenn seine kulturelle Codierung in ausreichendem Maß mit der des Komponisten übereinstimmt (und schon darauf kann der Komponist in keiner Weise Einfluss nehmen). Inhalt = Form + Sem (Zeichen); wenn es sich um gute Musik handelt, darf dort kein Pluszeichen stehen, sondern irgendein Zeichen der völligen gegenseitigen Durchdringung beider Komponenten. Ich denke, im Großen und Ganzen kann der Künstler auf die Semantik keinen Einfluss nehmen. Letzten Endes hat jeder Mensch etwas, das er sagen will, aber zum Inhalt wird es erst für die anderen. Oder eben nicht. Trotzdem, so vermute ich, ist diese Antwort zu allgemein, um hier gelten zu können. ■

(Übersetzung aus dem Russischen: Andrea Wolter)

Vladimir Rannev: ... Negation ...

Ich schreibe, weil das für mich eine Notwendigkeit ist, aber es ist fraglich, ob mir diese Notwendigkeit bewusst ist. Früher hat mich diese Frage interessiert, dann wurde das Komponieren so natürlich und, so würde ich sagen, eine schlichtweg selbstverständliche Beschäftigung, sodass ich den Versuch, diese Frage zu ergründen, lieber unterlasse. Die Tatsache, dass es keine innere Notwendigkeit mehr gibt, mir diese Frage, warum ich komponiere zu stellen, ist gerechtfertigt durch das Komponieren.

Der zentrale Punkt des Komponierens ist für mich der Moment, wenn ich die Kontrolle über das Material verliere, das heißt, wenn das konstruktive Puzzle in ein sich selbst entwickelndes System übergeht und sein eigenes Leben zu leben beginnt. Das gelingt nicht immer, aber wenn es gelingt, dann empfinde ich die Freude eines Vaters, der sein Kind nicht nur in die Welt geschickt, sondern es auch »auf eigene Füße« gestellt hat.

Die Wirklichkeit entzieht sich uns ständig, doch die Erkenntnis holt sie mit verschiedenen Hilfsmitteln wieder ein. Die Musik als eines dieser Hilfsmittel ist dafür aufgrund der physikalischen Natur des Klangs und seiner Wirkung auf uns besonders brauchbar. Neben der zur Artikulation und Dekonstruktion geeigneten sprachlichen (im weitesten Wortsinn) Funktionen, besitzt sie die einzigartige Fähigkeit, unser Wissen über die Welt zu zerstreuen und zu verwirren, uns zu zwingen, uns in uns selbst zu verirren und uns zu der Erkenntnis zu bringen, dass wir nur Weniges von uns überhaupt verstehen. Das heißt, andere Instru-

mente der Erkenntnis arbeiten eher an Feststellungen, die Musik dagegen an der Negation.

Die russische Avantgarde, bei all meiner Sympathie zu jener Zeit und ihrer Kunst, regt mich als Komponisten nicht an. Das heißt, im professionellen und ästhetischen Sinne besteht zwischen mir und jener Art des Denkens und Fühlens eine Grenze. Das ist das Persönliche. Auf der anderen Seite ist diese Avantgarde in Russland ein Maßstab für schöpferisches und soziales Verhalten von Menschen geblieben, die sich mit Kunst beschäftigen (und für mich im Besonderen), und zwar deshalb, weil die russische Kunst im Gegensatz zur westeuropäischen seitdem nicht mehr diese Freiheit, Frische und Gestaltungskraft kannte.

Roland Barthes' These, dass Unzufriedenheit der stärkste Schaffensantrieb ist, gilt auch für mich. Die Unzufriedenheit damit, was in mir und um mich herum ist, treibt mich, mein Verhältnis zu mir selbst und zur mich umgebenden Welt zu klären. Die gegenwärtige Situation der zeitgenössischen Musik in Russland, letztlich ein Ergebnis der aktuellen Lage aller übrigen Angelegenheiten in unserem Land, macht zornig. Es besteht die Gefahr, zu ihrer Geisel zu werden und einem armseligen Anarchismus den Boden zu bereiten, Beispiele dafür gibt es unter meinen Kollegen. Doch ich denke, dass der Zorn nur als Motivation taugt, keinesfalls als Ergebnis.

Professionalismus beginnt mit dem Verzicht auf ungefilterte Reaktionen. Das bedeutet nicht, dass Professionalismus künstlerisch höher stünde als Nicht-Professionalismus oder dass mehr Professionalität ein Werk wertvoller macht. Denken wir zum Beispiel an die Kraft der *Arte povera*, der naiven Kunst, und umgekehrt an die hilflose akademische Arroganz in bestimmten historischen Epochen. Aber was in der Seele des Komponisten ruht, ist nur der Anfang des Schaffens. Das Ende ist eine Partitur – ein Stück Papier mit grafischen Zeichen. Dazwischen häuft man Erfahrungen an und reflektiert diese. Ohne diese Reflexion würden wir nichts von all dem, was mit uns geschieht, verstehen. Und die Form, in der sich diese Reflexionen vergegenständlichen, das ist eine rein professionelle Sache. Ohne das Instrumentarium, über das der Komponist kraft seines Professionalismus verfügt, wäre er taub und stumm. Sprachwissenschaftler wissen, dass die Grenzen des Denkens durch die Grenzen der Sprache gesetzt sind. Hier ist es genauso – die Grenzen der Erkenntnis werden dem Komponisten von der Technik gesetzt, die er sich aneignet und die er, wenn er sie einmal beherrscht, weiter entwickelt.

Die Kategorie des Inhalts liegt irgendwo am Rande. Das heißt, sie ist selbstverständlich

Vladimir Rannev, geb. 1970 in Moskau, Komponist und Musikhistoriker, unterrichtet am Staatl. Konservatorium und an der Staatl. Universität zu St. Petersburg (Musikgeschichte), arbeitet als Musikkritiker und Kolumnist, Kompositionsstudien bei Boris Tschitschenko (Konservatorium St. Petersburg) und Hans Ulrich Humpert (elektronische Musik, HfM Köln). Composer in residence an der University Durham 2007, Mitglied der *Structural Resistance* Gruppe Russland.

Wichtige Werke: *Error. Try again* f. Fl., Klar in B, Vl, Klav. u. Schlagz (2010), *Blaubart - Hoffnung der Frauen*, Oper über das Libr. v. Dea Loher (2010), *n/a* f. Stimme u. 14 Instr. über den Text aus dem *Blauen Heft 10* von Daniil Kharms (2009), *P est na. iss O ex glo ae f.* Fl., Bass-Klar., Klav. (2009), *With your back to trees - with your face to me* f. Kinderstimme u. Orch. (Text: Marfa Schuwallowa) (2008).

vorhanden, aber sie ist nicht entscheidend. Ich habe bemerkt, dass ich sogar, wenn es einen gewissen, von außen gesetzten Inhalt gibt (zum Beispiel vom Auftraggeber), immer versuche, diesen Umstand zu umgehen, selbst auf die Gefahr hin, vom Thema abzuweichen. Aber auch das Gegenteil kommt vor: Da wird das Thema eingespannt und führt eine Weile die Lokomotive an. Aber es kommt immer der Moment, da die kompositorischen Entscheidungen durch ihre innermusikalische Logik zu einem sich selbst entwickelnden System werden und ihr eigenes Leben zu leben beginnen, genau wie ich es am Anfang dieses Statements schrieb. ■

(Übersetzung aus dem Russischen: Andrea Wolter)

Dmitri Kourliandski: Katastrophaler Konstruktivismus

An der Musik fesselt mich in erster Linie die Möglichkeit, unmittelbar mit der Zeit zu arbeiten. Dabei beeinflussen mich als Komponisten vielleicht am stärksten die visuellen Künste, besonders die kinetische Skulptur. Für mich ist die Verbindung der Zeit, der visuellen Wahrnehmung, mit der musikalischen Situation interessant. Wenn man sich vorstellt, dass an irgendeinem Gemälde oder an einer Skulptur dranstehen würde: »Fünfzehn Minuten anschauen« – das wäre dann die Zeit, die ich zu modellieren versuche; eine Art Experiment zur Umsetzung eines statischen Zeitkonzepts.

Natürlich hat die Musik außer mit der Zeit auch mit Klang zu tun (sogar dann, wenn von seiner Abwesenheit die Rede ist). Aber der Klang als solcher interessiert mich weniger, er ist nur eine Folge des Zusammenwirkens der Körper der Musiker und der Musikinstrumente. Die Hervorbringung von Klang ist mit konkreten physischen Gesten verbunden, auch mit der Anspannung des Musikers. Ein Musikwerk – das sind also die in die Zeit projizierten körperlichen Anstrengungen der Musiker.

2004 habe ich versucht, meine Beziehung zur Musik in mehreren, unter dem Begriff objektive Musik zusammengefassten Thesen zu formulieren. Die Idee der Objektivität verwirklicht sich einerseits in einem hochgradig mechanistischen Charakter, in der Einheitlichkeit beziehungsweise Objekthaftigkeit der Gestalt des Musikwerkes selbst. Auf der anderen Seite gibt es den Versuch einer De-Objektivierung der musikalischen Interpretation. Die Interpretation besteht aus einer nicht spekulativen Deutung des Notentextes und aus der Gesamtheit einzigartiger physikalischer Bedingungen für die Entstehung des Tones (physikalische Parameter eines bestimmten



Instruments, die physischen Gegebenheiten des jeweiligen Interpreten usw.). Mir scheint, wenn ein Musiker in einer Situation ist, in der er seine erworbenen beruflichen Erfahrungen nicht einlösen kann, verwirklicht sich eine andere, verborgene, innere Erfahrung.

Dasselbe gilt für die berufliche Erfahrung des Komponisten. Sein Professionalismus beschränkt sich nicht auf die Kenntnis und die Beherrschung der unterschiedlichen vorhandenen Techniken. Das ist gerade mal Studentenniveau. Eine andere Art Professionalismus verwirklicht sich innerhalb des individuellen Stils, des Stils als einzigartige Schaffensmethode, die außerhalb existierender historischer Modelle liegt (obwohl sie eng mit ihnen interagiert).

Ich fühlte mich mehr oder minder sattelfest, nicht, als ich das Diplom des Konservatoriums erhielt, sondern als ein von mir verehrter Komponist, nachdem er mein aktuellstes Werk studiert hatte, äußerte: »Wenn man ihrer Ästhetik folgt, ist das Werk fehlerfrei. Aber ich akzeptiere diese Ästhetik nicht.«

Akzeptiere ich eine Ästhetik oder nicht – das ist eine Frage der persönlichen Auffassung, des Zusammenpralls der persönlichen Vorlieben und Einstellungen des Hörers mit der vom Autor vorgeschlagenen Situation. Dieser Zusammenprall erzeugt den Gehalt der Musik. Der Inhalt der Musik – das ist jeder

Dmitri Kourliandski, geb. 1976 in Moskau. Studienabschluss am Moskauer Konservatorium (post-graduierter Kurs b. Leonid Bobylev). Gast des Berliner Künstlerprogramm DAAD (2008), Composer in residence des Ensemble 2e2m, Frankreich (2010). Gründete und leitete 2005-2009 die erste Fachzeitschrift für zeitgenössische Musik *Tribuna Sovremennoi Muzyki*. Mitbegründer der Structural Resistance Groupe (StRes).

Wichtige Werke: *Wireless technologies* (Text: Stanislav Lvovsky) f. voice, 4 flutes, 4 saxes, bcl, cbcl, tba, perc, vn, vc, db (2011), *Emergency Survival Guide* f. automobile and orchestra (2011), *Objets impossible I u. II* f. large ensemble (2010), *Engramma* f. voice and 10 instr. (2008), *Happy mill*, interactive audio-visual fast-food performance, f. chicken nuggets, French fries, carrot sticks, coca-cola, 4 female assistants, live electronics and video (2007).