

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).

einzelne Zuhörer, der im Saal sitzt, mit seinem persönlichen Verhältnis zu der Situation, die ihm das Musikwerk vorgibt. Dieses Verhältnis baut sich hier und jetzt, im Prozess des Zuhörens auf.

Der Inhalt entsteht allein durch die Wahrnehmung, und wenn ich meine eigene Dramaturgie (außerhalb der Beziehung zum Hörer) zu errichten versuche, dann wird sie möglicherweise mit der internen Dramaturgie in Konflikt geraten, die sich im Hörer selbst entwickeln kann. Hier stehen mir in vielerlei Hinsicht die Ideen des radikalen Konstruktivismus (eines Ernst von Glasersfeld und Paul Watzlawick) und der Autopoiesis (von Humberto Maturana und Francisco Varela) nahe. Deshalb interessiert es mich, weitestgehend undurchlässige Zeitstrukturen zu schaffen, die ähnlich wie kinetische Objekte funktionieren.

Wegen meines Interesses am Mechanizismus und an der Formalisierung haben viele versucht, eine Parallele zwischen meiner Ästhetik und der der Konstruktivisten und Formalisten der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts zu ziehen. Mich faszinieren periodische Prozesse und der Mechanizismus in all seinen Erscheinungsformen: von der Reproduzierbarkeit der Geste bis zur fatalen Unmöglichkeit, mechanische Prozesse zu be-

einflussen (wenn jeder Eingriff in die Aktion der Maschine zu ihrer Zerstörung führt), vom Herzschlag, dem Wechsel von Ein- und Ausatmen bis zur Abfolge der Tagesstunden und dem Wandel der Jahreszeiten. Aber ich empfinde nicht diese Begeisterung, die die Maschinen bei den Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts auslösten. Die Idee der Mechanisierung, der Formalisierung, kam im 20. Jahrhundert nicht nur einmal auf. Außer bei den Konstruktivisten, die in der Maschine die Verkörperung von Ordnung und Organisiertheit sahen, gibt es auch Erscheinungen wie Minimalismus und Pop Art; hier sind repetitive Strukturen und fließbandartige Abläufe ein Weg, um Subjektivität aufzulösen oder zu entfremden. Heute aber ruft solch ein Mechanizismus Gedanken an eine technogene Katastrophe hervor. Und wenn man über die Ästhetik des Konstruktivismus spricht – dann ist das in meinem Fall wahrscheinlich ein katastrophaler Konstruktivismus. ■

(Übersetzung aus dem Russischen: Andrea Wolter)

## Sergej Newski: Komponieren als Paradox

**E**s sind zwei Aspekte, die mich beim Komponieren am meisten interessieren: die Ausstrahlung eines rohen, ungeformten Materials und eine Syntax, die dem Zuhörer erlaubt, die Veränderungen dieses Materials gleichzeitig auf mehreren Ebenen wahrzunehmen. Es geht mir also primär um Ambivalenz, darum, gleichzeitig etwas darzustellen und es zu verfremden, eine Distanz zum Dargestellten zu schaffen. Im Idealfall erfolgt jede meiner Arbeiten in zwei Abschnitten: Zuerst werden die Klänge gefunden, die uns entweder den Eindruck verschaffen, sich quasi auf sich selbst zu beziehen (also informell sind im alten Sinne des Wortes) oder Klänge, die ganz bewusst neutralen Charakter haben und eigentlich auch aus der Tradition stammen könnten, jedoch zeitlich nicht genau zu lokalisieren sind. In einem zweiten Abschnitt wird dieses Material in einen Kontext gestellt, der ihrem Charakter widerspricht. Durch diese speziell gewählte Art der Verfremdung wird eine neue formelle Logik gefunden, die eine eigene Organizität beansprucht. So kann zum Beispiel eine hochexpressive Multiphonics-Passage endlos verlängert und durch eine gleichmäßige Aufzählungssyntax ihrer Expressivität beraubt werden. Oder man könnte eine komponierte Steigerung durch mehrere Cuts in eine Collage verwandeln. Technisch arbeite ich dabei mit sich überlagernden Zeitnetzen oder mit ge-



**Editions JOBERT**  
Seit 1921

verlegen die Werke von  
**Dmitri KOURLIANDSKI**

**Kontakt:**  
Editions Jobert  
Neue Musik  
Kathy Nellens & Benoît Walther  
+33 1 56 68 86 74 oder 75  
contemporain@editions-lemoine.fr  
bwalther@editions-lemoine.fr  
27, boulevard Beaumarchais – F-75004 PARIS