

Deutschlandfunk Kultur  
Redaktion Neue Musik  
Redakteurin: Carolin Naujocks  
Sendung: 12.12.2017

## **Musik als kinetische Skulptur. Der "katastrophale Konstruktivismus" des russischen Komponisten Dmitri Kourliandski**

Ein Features von Gisela Nauck

Musik 1 Dmitri Kourliandsky, *Emergency Survival Guide*, 30“ Sekunden frei (insgesamt )2‘50

Zitator (auf Musik drauflegen)

„Stellen wir uns vor: auf der Bühne findet der Musiker statt des Klaviers ein Auto. Was kann er in einer solchen Notsituation tun? Er hat nur die Wahl, das Konzert abzusagen oder ins Auto zu steigen und wegzufahren. In einer ähnlichen Situation befindet sich ein Komponist, der gebeten wurde, ein Stück für ein Auto zu schreiben. Vielleicht sollte die Partitur eines solchen Stücks den Titel "Emergency Survival Guide" tragen.

Musik 1,bis M1 Ende, unter Kommentar ausblenden und weg, 45“

Kommentar,

Die wenigen Sätze von Dmitri Kourliandski zur Einführung in ein ungewöhnliches Konzertstück sagen bereits Wesentliches: Der "Emergency Survival Guide", zu deutsch „Notfall-Überlebens-Führer“ hat keinen human-existenziellen Hintergrund, sondern ist *musikalisches* Konzept. Komponiert wurde er im Auftrag der Biennale Venedig für 1 Auto und großes Orchester, die Uraufführung fand am 29. September 2009 in Venedig statt. Das Soloinstrument, eben ein Auto, wird von sechs Schlagzeugern be- bzw. gespielt. Zwei sitzen im Innenraum und benutzen große Gummischlägel sowie dünne Holzstäbe, vier bespielen das Auto mit Styroporstücken von außen. Eine zweite Version für das Orchestra of the Music Academy of Sint-Niklaas in Belgien erweitert die Beset-

zung auf 2 Autos. Das Klangreservoir der Auto-Instrumente wird zudem durch Autoradios, Hupe, Lichthupe und Motorgeräusche ganz am Schluss erweitert.

Es geht nicht um Zerstörung, sondern um die Neudefinition eines von den Menschen vergötterten Gebrauchsgegenstands. Und: Es geht – wieder einmal – um eine Radikalisierung von Klangerzeugung. Kein einziger normaler Geigen- oder Oboenton ist zu hören, klanglich befinden sich Instrumente und Autos auf derselben Ebene. Hier ein Ausschnitt der Aufnahme aus Venedig mit dem Orchestra J Futura.

Musik 1a, Emergency Survival Guide, 1'35

Kommentar,

Notfall, Überleben und Führen. Der Guide führt hier nicht durch das oft schon museal gewordene Klangreservoir der musikalischen Moderne, sondern durch ein neu definiertes Instrumentarium. Es handelt sich aber keineswegs um die zigste Nachauflage von Helmut Lachenmanns „musique concrète instrumentale“. Schon bei oberflächlichem Hören wird man hinsichtlich der instrumentalen Geräuschklänge kaum Ähnlichkeiten feststellen. Denn dass hier die Musiker zu den eigentlichen Vollstreckern der Musik werden, hat bei Kourliandski gänzlich andere Voraussetzungen. Ihm geht es nicht um Klang, sondern um die Negation kompositorischer Kontrolle und das außer Kraft setzen hierarchischer Beziehungen.

Für seine Musik war solch ein enger Zusammenhang zwischen klanglicher Abstraktion und existenziellen Lebensumständen von Anfang an typisch. Lebensaspekte werden auf eigenwillige Weise und bar jeder Abbildhaftigkeit und Expressivität in Kompositionskonzepte transformiert. Einen wesentlichen Anstoß dazu gab eine ganz persönliche Erfahrung.

Zitator:

Es entspricht meiner Überzeugung, dass die Musik nicht von der eigenen Psychophysiologie und Biografie zu trennen ist.

Kommentar

... schreibt Kourliandsky.

#### Zitator:

Ich selbst war bis zum Jahr 2000 Flötist, als ich Probleme mit meinen Lippen bekam und das Flötenspiel aufgeben musste. Es war ein ernstes psychologisches Trauma – ich musste herausfinden, was ich mit meinem Leben anfangen sollte. Ich begann zu komponieren. Wenn Pianisten Klaviermusik hören fühlen sie diese mit den Fingern. Wenn Bläser oder Sänger Blas- oder Vokalmusik hören oder Streicher Musik für Streichinstrumente, atmen sie mit dem Interpreten, fühlen sie die Positionen bei der Klangerzeugung. Musiker hören mit ihrem Körper, sie haben ein empathisches Gehör. Durch diese Schmerzerfahrung bei meinem Flötenspiel aber wurde der Schmerz zu einem Teil meines Klangerlebnisses, zu einem wichtigen Thema meiner Musik, meines Umgangs mit Klang. Das war der Grund, warum ich in meiner Musik Material verwende, das große körperliche Anstrengungen von den Musikern erfordert, oft laut ist und ziemlich schwer zu realisieren. Es ist eine Art biografisch determinierter Ton.

#### Kommentar:

Diese persönliche Erfahrung des Schmerzes aber, die eine musikalische Konkretisierung erhielt, ist von den politischen und sozialen Umbrüchen Russlands seit Mitte der 1980er Jahre nicht zu trennen. Beides formte Kourliandskis Musik und Ästhetik in der für sie typischen Radikalität. Denn er gehört nicht zu jenen russischen Künstlern, die fluchtartig das Land verließen – in einer ersten großen Welle während der 1990er Jahre und in einer zweiten nach Wladimir Putins Krim-Annexion 2014 –, sondern er lebt weiterhin in Moskau. Von hier aus hat er sich seinen internationalen Ruf erarbeitet. Die Liste der Auftraggeber reicht vom Holland Festivals Amsterdam über das Opernhaus Perm, das Stanislavsky Electrotheater Moskau bis zu den Konzerthallen in Sidney und Athen. Große Orchester in Russland, Deutschland und Frankreich spielen ebenso seine Musik wie die wichtigsten Ensembles für neue Musik, vom Klangforum Wien über das Ensemble Intercontemporain und das Nadar Ensemble bis zum Schoenberg Ensemble, Diotima Quartett oder dem Ensemble Contrechamps.

Der starting point dieser eindrucksvollen Karriere ist mit dem Internationalen Gaudeamus-Wettbewerb 2003 in Amsterdam präzise zu benennen. Mit der 2002 geschriebenen Komposition *Innermost man* für Sopran und vier Instrumentalgruppen gewann Kourliandski diesen Wettbewerb – als erster russischer Komponist. Da war er 26 Jahre alt.

Musik 2 D.K., *Innermost man* für Sopran und 4 Orchestergruppen, Moscow Contemporary Music Ensemble, Sopran: Natalia Pschenitschnikowa, Dir.: Fedor Lebnew, 4'15

Kommentar: (auf Musik drauflegen)

Thema dieser Musik nach Texten von Andrej Platonow sind die Widerstände der Klangerzeugung selbst, ist das Ausloten der physischen Grenzen spielpraktischer Fähigkeiten und Möglichkeiten. Hören Sie eine Aufnahme aus dem MaerzMusik-Programm 2009 mit dem Moscow Contemporary Music Ensemble und Natalia Pschenitschnikowa, Sopran unter Leitung von Fedor Lebnew.

Musik 2 weiter, bei 4'15 langsam ausblenden

Kommentar:

Dieses komponierte Überschreiten des menschlich Möglichen an Klangerzeugung resultiert nicht allein aus jener Schmerzerfahrung. Es hat zudem einen ästhetischen Grund. Denn zu den Hauptanliegen der kompositorischen Arbeit Kourliandskis gehört das Ausmerzen von hierarchischen Beziehungen. Seine kompositorische Aufgabe sieht er darin, einen aufführungspraktischen Rahmen für die Entstehung von Klängen zu schaffen, die nicht mehr kontrollierbar sind. In dem in englischer und französischer Sprache erschienenen Aufsatz „Objektive Musik“ schrieb er:

Zitator:

Performs 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. Klang ist ein nicht mehr genau fixierbares Resultat performativer Musikarbeit. Das Musikwerk sind die in die Zeit projizierten, körperlichen Anstrengungen der Musiker«.

Kommentar:

Das Ausmerzen hierarchischer Beziehungen, das die Avantgarde seit den 1970er Jahren in Westeuropa und nicht zuletzt John Cage beschäftigt hatte, erhält hier einen neuen, russischen Akzent. Während es in der westeuropäischen und amerikanischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts vor allem um den Klang und dessen Erweiterung ging, verlagert sich bei Kourliandski der Fokus auf die menschliche Tätigkeit des Musizierens als ein

Hervorbringen des Unmöglichen. Er treibt die Musiker an die Grenzen ihres spielpraktischen Könnens und in Schmerzstadien über diese Grenzen hinaus. Die russische Variante von Demokratisierung ist härter, unerbittlicher. Ihre Wurzeln liegen eher im Noise-Konzept des russischen Futurismus und in den entgegenständlichen Konstruktivismen des Suprematismus als in den Traditionen von Schönberg, Stockhausen und Lachmann.

Zitator:

„Ein Musikstück kann definiert werden ...

Kommentar:

... so resümierte Kourliandski 2010 in seinem Aufsatz „Objektive Musik“ , ...

Zitator:

... als begrenzte Zeitspanne innerhalb eines Rahmens, in dem ein festgelegtes Set (geschlossen oder offen) Aktionen an einigen Objekten ausführt. Das Musikstück kann daher verglichen werden mit einem Mechanismus oder einem kinetischen Objekt, das, wenn wir den Knopf drücken, beginnt, Klänge zu produzieren. [...] Was die Ästhetik des Konstruktivismus angeht, ist das, was in meinem Fall am ehesten gilt, ein Katastrophen-Konstruktivismus.“

Kommentar:

Dmitri Kourliandski wurde 1976 in Moskau geboren. Er studierte zuerst an der Musikhochschule Flöte und später am Moskauer Konservatorium Komposition. Als Kind und Jugendlicher erlebte er in doppelter Weise umstürzende Zeiten: die Öffnung einer Diktatur in Richtung demokratischer Strukturen seit Mitte der 1980er Jahre durch die Regierung Michail Gorbatschows sowie das Umkippen dieser Entwicklung in eine wirtschaftliche Regression seit Anfang der 1990er Jahre, nun unter den Regierungen von Boris Jelzin, Wladimir Putin sowie Dmitri Medwedjew. Der Freiheitseuphorie der 80er Jahre, die den Künsten und besonders der zeitgenössischen Musik einen Kreativitätsschub verliehen hatte, folgte eine ebenso rasche Ernüchterung infolge von Korruption und einer das Kunstleben immer stärker degenerierenden Kommerzialisierung. Diese Entwicklung sanktionierte einen philharmonischen Konservatismus, der nicht nur das Musikleben be-

herrschte, sondern auch die hierarchischen Ausbildungsbedingungen an den Konservatorien.

Als Reaktion darauf gründeten Studenten und Absolventen aus St. Petersburg und Moskau 2005 die Komponistengruppe SoMa – Soprotyvlenije Materiala – zu deutsch: Widerstand des Materials. Gründungsakteure waren der Petersburger Boris Filanowsky und die Moskauer Dmitri Kourliandski und Sergej Newski. Selbstbewusst veröffentlichten sie 2006 in der Nummer 14 der *Tribuna sowremennoi muzyki*, einer Zeitschrift, die Kourliandski 2005 mit privatem Geld gegründet hatte ihr Manifest. Dieses beginnt mit den Sätzen:

Zitator:

„Die zeitgenössische Musik – das sind wir. Die Musik ist das mächtigste aller Erinnerungsmedien, die die Kultur hervorgebracht hat. Sie kann, wie auch der Sex, bis heute das Unterbewusstsein erreichen. Jedes Erinnerungsmedium, sogar die Avantgarde, arbeitet mit dem Brennstoff der Erinnerung. Deshalb ist SoMa gegen die Bewahrung der Tradition. SoMa wird die Tradition im klingenden Feuer neuer Erinnerungsmedien verbrennen. Eben, weil sich die Tradition immer gerettet hat. Die Musik lebt nur in der Bewegung.“

Kommentar:

Der Widerstand richtete sich aber nicht nur gegen die ästhetischen Werte und Stereotype jenes vorherrschenden philharmonischen Konservatismus. SoMa verstand sich von Anfang an vielmehr als Diskussionsplattform und im besten Sinne als PR-Maschine für die zeitgenössische Musik. Als Konzertveranstalter wollten die in SoMa organisierten Komponisten die zeitgenössische Musik in Bewegung bringen, sie aus dem Ghetto der kleinen Festivals herausholen und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen. Bis 2014 ist das gelungen. Dazu gehörte zum einen die umtriebige kuratorische Arbeit vor allem von Boris Filanowski in St. Petersburg und von Sergej Newski in Moskau, Nishni Nowgorod und anderen russischen Städten. Einen Meilenstein bei der Förderung einer international offenen, zeitgenössischen Musikszene in Russland bildete 2011 die Gründung der Internationalen Akademie in Tschaikowsky; Initiatoren waren das Moscow Contemporary Music Ensemble mit ihrer Managerin Viktoria Korshunowa sowie Dmitri Kourliandski. Diesem obliegt seitdem die künstlerische Leitung jener ersten Ferienkurse für neue Musik, die es in Russland gibt. Eine nicht weniger wichtige Rolle spielt das im

Januar 2015 neu eröffnete Stanislavsky Electrotheatre in Moskau, zu dessen musikalischem Leiter Kourliandski berufen wurde. Heute, da unter der Präsidentschaft Wladimir Putins die staatliche Kunstförderung zusammenbricht, ist dieses privat finanzierte Electrotheatre mit Boris Yukananov als künstlerischem Leiter zur wichtigsten Institution für eine unabhängige, avancierte neue Musik geworden.

Wenn Musik als Bewegung leben soll, braucht sie solche Öffentlichkeit, denn ...

Zitator:

„Ein Musikwerk – das ist nicht der Notentext, nicht der Klang, nicht der Ausdruck und nicht das Endergebnis, sondern der Weg.“

Kommentar:

... heißt es in dem Manifest weiter.

Zitator

Es ist eine Kommunikationsbrücke, die über den Abgrund zwischen der Erfahrung des Autors und der Erfahrung eines Menschen aus dem Publikum führt. Und je hoffnungsloser es scheint, ihn zu überbrücken, desto heftiger ist das Gefühl der Schwerelosigkeit, der Freiheit von Dogmen und Regeln.“

Kommentar:

Diese Sätze könnten auch eine Monographie über Dmitri Kourliandsky eröffnen. Denn gerade die Idee von Musik als Kommunikationsbrücke zwischen den Erfahrungen von Komponist, Musiker und Hörer haben seinen eigensinnigen kompositorischen Weg bis heute nachhaltig geprägt.

[Man kann dabei fünf Eckpunkte einer Ästhetik benennen. Diese gelten sowohl für seine instrumentalen Ensemble- und Orchester-Kompositionen, für seine Musiktheaterwerke wie auch für seine konzeptuellen Textkompositionen:

1. Musik ist eine kinetische Skulptur aus modellierter Zeit.
2. Das Material bilden nicht vorhersehbare und nicht kontrollierbare Klänge.
3. Kunst erlaubt es, eine autonome Welt zu schaffen, die keinen hierarchischen Gesetzen folgt.
4. Inhalt entsteht durch Wahrnehmung.
5. Aus Zuhörern als Beobachtern werden Teilnehmer. [= in Sendung gestrichen]

Angesichts der zerbrochenen sozialen Strukturen Sowjetrusslands und der Brüchigkeit der neu sich bildenden Gesellschaft aber hatten die jungen russischen Komponisten – und nicht nur diejenigen der Gruppe SoMa – die ästhetische Kraft der Negation wiederentdeckt. In Dmitri Kourliandskis Komposition *Tube Space* aus dem Jahr 2008 klingt das so. Sie hören eine Aufnahme, die 2014 in Buffalo mit Aaron Hinds entstanden ist.

Musik 3, D.K., *Tube space* für Tuba, Interpret: Aaron Hynds 3‘ oder bei 3’55 ausblenden

Kommentar:

Jene ästhetische Kraft der Negation führte bei Kourliandski aber auch zu ganz anderen Klanggestalten. Ein Beispiel dafür ist die lyrische Oper „Nekyia“ für vier Frauenstimmen, zwei Tänzerinnen und Video. Das Stanislavsky Electrotheatre produzierte diese 2016 als Opern-Installation nach dem Libretto von Dimitris Yalamas und in der Choreographie von Anna Garafejeva. Nach dem altgriechischen Mythos *Nekyia*, dem Totenopfer, steigt ein Gott oder auch ein Mensch wie Odysseus in die Totenwelt hinab, um die Geister über die Zukunft zu befragen. Bei Kourliandski sind es Frauen. Konzepte für eine Zukunft aber werden immer wichtiger in einem Land, das seine Künstler und ihre Kunst zunehmend auf einen Macht bestätigenden Nationalismus einschwören will.

Musik 4, D.K., Lyrische Oper „Nekyia“, für 4 Frauenstimmen und 2 Tänzerinnen, Libretto: Dimitris Yalamas, Choreographie: Anna Garafeeva, Video u. Kostüme: Elena Nemkova, Sängerinnen: Tatiana Perevalova, Maria Mitroshina, Ekaterina Andreeva, Alina Gorina., Produktion des Electrotheatre Stanislavskyum, 3‘

Kommentar (drauflegen)

Diese Musik eines erstickten Flüsterns aus Atemgeräuschen, Kehl-, Zisch-, Explosiv-, Klagelauten und im vierfachen Pianissimo, aus dem unzusammenhängende Worte, Sätze und vorsichtige Töne aufscheinen, füllt die gesamte Aufführungsdauer von einer Stunde. Es ist eine Vokalmusik, die in einer Art existenziellem Minimalismus Widerstand artikuliert.

Musik 4 bis Ende

Kommentar:

Doch kehren wir noch einmal zu den Anfängen von Dmitri Kourliandskis Komponieren zurück. Jene im Grunde paradoxe Überzeugung, dass man als Komponist, die Kontrolle über Töne und Klänge aufheben könnte und müsste, war mit einer weiteren Erfahrung verbunden.

Zitator:

Damals war ich auch auf der Suche nach angemessenen Strategien des Umgangs mit der Zeit. Ich bin ein bisschen agoraphobisch, allerdings nicht in klinischem Sinne. Ich fühle mich wohl in geschlossenen Räumen. Seit Kindheit an war für mich die Offenheit des Unendlichen ein spannendes Thema. Als Kind hatte ich die Vorstellung von Unendlichkeit als einer endlosen Kette von kleinen geschlossenen Räumen. Eines Tages erkannte ich, dass die Natur mir eine Antwort gibt – wir leben in einer geschlossenen Zeitstruktur, in einem Zeitkäfig: der Tag wird länger – die Nacht wird kürzer – und umgekehrt. Es ist dies eine Struktur, die nicht überwunden werden kann. Die meisten meiner zwischen 2002 und 2014 entstandenen Stücke basieren rhythmisch und formell auf einem solchen Modell von "Zeit-Atem-Maschinen", auf Crossfading-Prozessen wie zum Beispiel sich überkreuzenden, gegenläufigen Zahlenreihen wie 7-2-6-3-5-4- 5-3-6-2-7.“

Kommentar:

Aufgrund dieser Unüberwindbarkeit des Zeitkäfigs entwickelte Kourliandski die Idee von Musik als einer akustischen, kinetischen Skulptur. Seit 2004 bezeichnet er seine Werke deshalb als „objektive Musik“. Bestärkt wurde er darin durch den Besuch einer Ausstellung mit kinetischen Objekten von Jean Tinguely im Museum of Modern Art in Nizza.

Zitator:

Ich merkte, dass diese Installationen sehr interessante Sounds lieferten, die genau in der Zeit organisiert waren. Vor allem fiel mir auf, dass diese Klänge am Anfang nicht als solche gedacht waren, sondern Nebeneffekte der mechanischen Bewegungen der Installation waren. Außerdem schienen mir die übertragenen Klänge einen eigenen Wert zu haben.

Kommentar:

Auf der Basis einer entsprechenden Zeitorganisation wollte Kourliandskie eine nichthierarchische, musikalisch statische Welt schaffen. Die Hörer sollten diese nicht von außen, als einen in der Zeit ablaufenden Prozess wahrnehmen, sondern ihren Platz in der Musik selbst einnehmen können. Ähnlich wie Karlheinz Stockhausen ein halbes Jahrhundert zuvor mit seinen Konzepten von Raummusik und Momentform ging es Kourliandski um einen Perspektivwechsel des Hörens und Erlebens von Musik.

Auch er nutzte dafür die serielle Methode, offene Formen, Improvisation und Konzeptualismus. Die Auseinandersetzung mit weiteren künstlerischen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Theorien aber führten seine Musik in eine andere Richtung als diejenige von Stockhausen. Besonders wichtig wurden der radikale Konstruktivismus des deutschen Philosophen und Kommunikationswissenschaftlers Ernst von Glasersfeld und der Begriff der Autopoïese, den 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. Die darauf fußende Neudefinition von Musik in ihren zentralen Parametern Klang und Zeit führte in seinen Werken – gleichsam als Spiegel der heutigen Welt – zu jenem menschlichen Klang des Unmenschlichen. Beispiele dafür sind außer *Innermost man* für Sopran und Ensemble ebenso *Contra-relief* für Ensemble von 2005 oder *Engramma* für Stimme und Ensemble, komponiert 2008. Es spielt das Moscow Contemporary Music Ensemble unter Leitung von Fedor Lebnew mit Natalia Pschenitschnikowa, Stimme.

Musik 5, D.K., *Engramma*, für Stimme und Ensemble, Moscow Contemporary Music Ensemble, Sopran: Natalia Pschenitschnikowa, Dir.: Fedor Lebnew von Anfang, bis mindestens 3' oder 3'51 ausblenden

Zitator (auf Musik drauflegen)

Der Begriff Engramme ...

Kommentar

so ist im Fremdwörterbuch zu lesen, ...

Zitator:

bezeichnet physiologische Spuren, die Reizeinwirkungen als strukturelle Änderungen im Gehirn hinterlassen. Die Gesamtheit der in die Milliarden gehenden Engramme ergibt das Gedächtnis.

## Musik 5 bis zum Schluss

### Kommentar:

Die Radikalität von Klangerzeugung, der Abbau von Hierarchien und die Schwerpunktverlagerung auf den Wahrnehmungsprozess führte Kourliandski 2013 selbst in Grenzregionen:

### Zitator:

Der Adornosche Kernsatz, dass Poesie nach Auschwitz unmöglich geworden sei, ist nach wie vor aktuell, auch wenn er nicht von ›Unmöglichkeit‹ spricht, sondern von der Notwendigkeit einer ernsthaften Reflexion und Neuformulierung von Poesie.

### Kommentar:

... so argumentierte Kourliandski kürzlich.

### Zitator:

Tatsache ist: Ich selbst sehe heute keine Möglichkeit mehr, mit rein musikalischen Abstraktionen zu operieren. In den letzten Jahren habe ich grafische und Text-Partituren geschrieben, nicht, weil ich mich dafür 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. ...“

### Kommentar,

Kourliandskis Schaffen geriet in eine Phase, in der sein Komponieren Musik als Kunstwerk auflöste. Sie war kein zu rezipierendes „Objekt“ mehr, sondern bildete sich erst durch die aktive oder auch wahrnehmende Beteiligung des Publikums.

### Zitator:

„Es ist dies ein Resultat – auch von fast fünf Jahren Aufführungspraxis, beginnend mit meiner Arbeit *Riot of Spring*. Überraschenderweise aber wurde ich dadurch nicht aus dem Schiff unserer Zeit geworfen. Jetzt will ich versuchen, zum Schreiben zurückzukeh-

ren. Die Welt hat mich verändert - ich werde überprüfen, ob das Feedback funktioniert. Ich hoffe die Welt wird sich anpassen.«

Kommentar:

*The Riot of Spring*, Frühlingsaufstand, eine unmissverständliche Reaktion auf Igor Strawinsky „Frühlingsopfer“, *Sacre du Printemps* oder auf englisch „The Rite of Spring“, bezeichnet Kourliandski als „Technoballett“ oder „Electroballett“. Er versteht dies als Genrebezeichnung. Notiert als grafische Partitur leitet die Komposition eine neue Phase in seinem kompositorischen Schaffen ein. In deren Zentrum stehen nun das Publikum, das Zuhören und die Wahrnehmung. Uraufgeführt wurde „The Riot of Spring“ im Rahmen der Ruhrtrienale Köln 2013 zum 100. Jahrestages von Strawinskys „Sacre“. Kourliandskis Musik besteht im Prinzip aus einem einzigen Ton (Musikbespiel 6, ab 3‘50), erweitert durch elektro-akustisches Zuspiel. Diesen Ton tragen die Musiker von der Bühne ins Publikum, angeführt von dem charismatischen Dirigenten Teodor Currentzis als Geiger. Die Musiker übergeben ihre Instrumente einzelnen Zuhörern, zeigen ihnen, wie dieser Ton gespielt wird und überlassen ihnen das Musizieren: auf dem Kontrabass, der Trompete, Violine oder Flöte. Nach 14 Minuten ist die Bühne leer, der Komponist hat das Stück in die Hände des Publikums gelegt. Eine weitere hierarchische Barriere ist gefallen. – Das Publikum in der voll besetzten Jahrhunderthalle Bochum bedankte sich dafür mit jubelndem Applaus. (44‘)

Musik 6, D.K.; *The Riot of Spring*, für Orchester und Zuspiel, musicAeterna orchestra, Leitung: Teodor Currentzis 15’’ frei

Zitator (auf Musik drauflegen),

In "The Riot of Spring" frage ich mich: Was ist Folklore heute? Was trägt heute die Energie des kollektiven Unterbewusstseins? Ist es destruktiv oder neutral für das post-postmoderne Bewusstsein der Elite? Ist es mit der akademischen Konzertsituation kompatibel?

Antworten auf diese Fragen versuchte ich in der Rave-Kultur zu finden, in elektronischer Musik wie Dubstep, IDM, D&B. Ich wollte diese Genres nicht imitieren, sondern einen Rave erzeugen, ...

Musik 6, 20‘‘ frei, dann unter Text weiter laufen lassen

Kommentar,

Die Eigenarten dieses Stückes verdanken sich noch einem weiteren wichtigen Einfluss, wie Kourliandski schreibt:

Zitator:

Gleichzeitig ist offensichtlich, dass die Wörter "Aufruhr" und "Frühling" voller Konnotationen zur tatsächlichen Situation in Russland sind. Ich bin weit von der Politik entfernt, aber die Situation, in der wir leben, beeinflusst uns direkt oder indirekt, veranlasst uns zu handeln oder zu reflektieren.

Kommentar: (auf Musik legen)

Inzwischen werden alle Instrumente von Zuhörern im Publikum gespielt, der elektroakustische Zuspielpart dröhnt: Technoballett.

Musik 6a, bis Schluss, 1'25''

Kommentar:

Die Verlagerung von Musik und Komposition ins Publikum war ein entscheidender Schritt, jenes „direktere Level von Verständnis und Verwirklichung innerhalb des Verhältnisses Autor–Performer–Hörer“ kompositorisch weiter auszuarbeiten. Und es öffnete sich eine weitere Tür in unbekannte Räume, Kontrolle, Hierarchien gänzlich zu negieren. Für den Russischen Pavillon der Kunstbiennale Venedig entstand 2017 die Performance-Installation „Commedia dell' arti“. Auch hier ist der Titel eine dialektisch zu nennende Reverenz an ein Meisterwerk des 20. Jahrhunderts: Luigi Nonos „Prometeo. Tragedia dell' ascolto“, die „Tragödie des Hörens“. Kourliandskis „Komödie der Künste“ überlässt nun gänzlich dem Publikum die Aus- respektive Aufführung – zu beliebigen Zeiten und an beliebigen Orten. Und nicht nur das. Die künstlerischen Handlungen finden nur noch in der Vorstellung des Publikums statt. Er schuf damit das zeitlich und räumlich dezentrale, nur noch imaginierte Gesamtkunstwerk. Anlass dafür war eine durch Moskauer Musiker vorproduzierte Musik, die als permanente Klanginstallation vom Russischen Pavillon von Mai bis November ausgestrahlt wurde. In einer Programmnote, die jedem Besucher ausgehändigt worden ist, sind sieben Teile notiert und mit einer kurzen Gebrauchsanleitung versehen.

Zitator:

1. *Commedia dell' ascolto* – eine Komödie des Hörens, die sich gleichermaßen an singende oder ein Instrument spielende Menschen richtet. 2. die *Commedia della danza*, des Tanzens. Dann die *Commedia della lettura*, des Lesens, die *Commedia della scrittura*, des Schreibens, die *Commedia della pittura*, des Malens, die *Commedia del vedere*, des Sehens, zu der es heißt: beobachte deinen Schritt (wenn du dich bewegst) oder schließe deine Augen und 7. die *Commedia del toccare*, des Berührens.

Kommentar:

In der *commedia delle arti* finden wesentliche kompositorische Strategien von Dmitri Kourliandskis gleichermaßen ihre Synthese wie ihre Auflösung. Zuhören schlägt um in künstlerisches Handeln. Aber Singen, ein Instrument spielen, Tanzen, Schreiben Lesen oder Berühren sind nur noch zu imaginieren. Jeder Klang, jede Geste, jedes Wort, jeder Pinselstrich usw. soll nur einmal pro Minute ausgeführt werden, ausgebaut zu einem langen, kontinuierlichen Prozess. Kontrolle, sogar die Frage, ob es sich um ein Kunstwerk handelt, ist vollständig negiert.

Parallel zu dieser Arbeit entwickelte Dmitri Kourliandski seit 2016 mit dem »Institute of Perception«, dem „Institut für Wahrnehmung“ ein Kunstformat, das mit Interessierten jeden Alters, jeden Geschlechts und jeder Professionalität Wahrnehmung als aktiven kreativen Prozess trainiert. Es ist dies kein reales Institut, sondern ein ästhetisches Konzept, das in Moskau zum Beispiel auf eine riesengroße Resonanz stieß. Darin heißt es unter anderem:

Zitator:

Das Programm des Instituts für Wahrnehmungen schlägt vor, die Wahrnehmung als eine aktive, individuelle Kreativität zu betrachten, die unabhängig von bestehenden Institutionen stattfindet. Diese Institutionen haben die Kunstwerkzeuge monopolisiert und kommerzialisiert und damit die Kunst vom privaten Raum einer Person isoliert. Das Institut für Wahrnehmung schließt verschiedene künstlerische Disziplinen und Praktiken ein, Musik ebenso wie bildende Kunst, Tanz, Theater, Kino etc.

Das Programm besteht aus allgemeinen Vorlesungen und Einzelunterricht zur Schaffung von Kunstwerken, von Kunstprojekten und über die individuelle Aufführung. Die Zuschauer und Zuhörer entwickeln im Prozess der aktiven kreativen Wahrnehmung diese Kunstprojekte selbst.

Die daraus resultierenden Werke können musikalische oder choreografische, literarische oder philosophische sein wie auch visuelle oder gemischte Performances. Das Programm endet mit einem Festival der Wahrnehmung mit den Projekten der Institutsstudenten.

Kommentar:

Das Erbe von Cornelius Cardew und seinem London Scratch Orchestra scheint hier auf und es wäre zu analysieren, worin, vierzig Jahre später in Russland, die Unterschiede bestehen. Die letzten Punkte dieses Konzepts, dessen englische Version hier übersetzt wurde, lauten:

Zitator:

Das Institut für Wahrnehmung ist eine Institution der neuen Kunst: die alte wird weder verändert noch aktualisiert, sondern es entsteht eine Kunst, die zuvor noch nicht existiert hat.

Gemeinsam lernen wir Wahrnehmung als kreativen Akt.

We teach ourselves - Wir lehren uns selbst.

Musik 7, D.K., Maps of non existent Cities – Petersburg, für Violine, Interpret: Vladislav Pesin 30'' frei

Kommentar: (auf Musik drauflegen)

In diesen Kontext einer kreativen Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Vorstellungskraft gehört auch „Maps of non existent cities - St. Petersburg für Violine solo, hier gespielt von Vladislav Pesin. Diese „Karten nicht existierender Städte“ sind Erfindungen der Musiker nach grafischen Partituren. Es gibt sie inzwischen außerdem von Moskau, Nizhni Novgorod, Argleton, Saint-Etienne, Paris, Stockholm, Bludenz, Bern und Donaueschingen. Die Maps existieren für unterschiedlichste Instrumentenkombinationen, vom Violinsolo bis zum vierzehnköpfigen Streicherensemble mit Video. Zu der Petersburger Version schrieb Kourliandski:

Zitator: (auf Musik drauflegen)

„Es ist ein Versuch, vorgestellte Geografien und Topografien, die inneren Vorstellungen einer Außenwelt, sichtbar bzw. hörbar zu machen. Wir alle haben unsere einzigartigen Beziehungen zur Außenwelt. In gewisser Weise schaffen oder bauen wir sie entsprechend unseren persönlichen Erwartungen und Vorlieben. Ich habe immer geglaubt, dass

der Prozess der Wahrnehmung ähnlich dem Blick in die Dunkelheit ist - während sich die Augen an die Dunkelheit gewöhnen, erscheinen allmählich Formen der Objekte im Raum. Und man weiß nie, ob diese neu sich bildenden Objekte real oder imaginär sind. Die grafische Partitur des Stücks versetzt die Musiker in die Situation des Wanderns, indem sie von einem Klangobjekt zu einem anderen navigieren und so eine einzigartige Flugbahn des gesamten Material erzeugen.

Musik 7 (bei 2'15) 10''frei

Kommentar (kurz vor Schluss auf Musik legen)

Der russische Komponist Dmitri Kourliandski, geboren 1976 in Moskau, gehört zweifellos zu einer jungen Generation von Komponisten, die die Weichen kompositorischer Kreativität wieder neu gestellt haben. Die Radikalisierung instrumentaler Klangerzeugung, das Negieren von Hierarchien und Kontrolle im musikalischen Prozess, die Einbeziehung visueller und performativer Künste sowie die Verlagerung des Schwerpunkts von Kreativität auf den Wahrnehmungsprozess eröffneten der zeitgenössischen Musik neue Perspektiven. Es ist wohl nicht vermessen zu sagen: Im Kontext der sozialen Umbrüche der Gegenwart hat neue Musik ihre Avantgardefähigkeit wiedererlangt: als Avantgarde des 21. Jahrhunderts. Dmitri Kourliandski ist einer ihrer wichtigen Akteure.

Musik 7 bis Schluss