

Die Paradoxien schöpferischen Neulands

Anmerkungen zum kompositorischen Werk von Wolfram Schurig

Komponieren muß heißen: (...) der eigenen Phantasie über ihre Grenzen hinweghelfen. Helmut Lachenmann

Die Grenzen des Vertrauten zu durchbrechen, eingespielte Wahrnehmungsmuster in Frage zu stellen, ins Offene und Unbestimmte schöpferischen Neulands vorzudringen - diese Stoßrichtung bildet eine vielgestaltige Konstante, die die Kompositionen Wolfram Schurigs von Beginn an auszeichnet. Als äußeres Zeichen jenes Vorgangs einer Selbstüberschreitung der Phantasie können die paradoxen Denkfiguren gelten, die viele seiner Titel auf den Punkt bringen: per due - inferno heißt jenes Werk für einen (!) Gitarristen, das die offizielle Werkliste im Jahr 1986 eröffnet, hot powdery snow umschreibt die widerstreitenden schöpferischen Energien, die in ein Werk für Streichquartett von 1994/95 eingeflossen sind.

Bereits an spannungsreichen Formulierungen wie in den erwähnten Werktiteln zeigt sich, daß dieses Œuvre mehr sein möchte als ein Compendium artifizierlicher Gebilde auf höchstem Niveau. Vielmehr rückt in den hier heraufbeschworenen enigmatischen Bildern ein Anspruch auf gedankliches Durchdringen intuitiv erfaßter Problemstellungen in den Blick - ein Anspruch, den die einzelnen Werke je auf ihre Weise einzulösen suchen: als zutiefst dialektisches Sich-Abarbeiten an jenen Widersprüchen, die schroff wie Naturgewalten ihre energetischen Ausgangspunkte bilden. Höchste strukturelle Dichte auf der einen und leeres Verharren auf der anderen Seite, prägnant gebündelte Akzente hier und ausgeprägte Linien dort - solcher Art sind die gestalterischen Pole, die einander häufig zunächst scheinbar unvermittelt gegenüberstehen. Doch schon mit ihrer Setzung hat - anfangs unmerklich, dann unverkennbar - eine Auseinandersetzung mit ihnen begonnen. Die starren Gegensätze geraten in Bewegung, tauschen die Positionen, bis hin zur Klimax dialektischer Durchdringung: dem Umschlagen eines Extrems ins andere. Nicht daß die Widersprüche damit aufgelöst wären, doch etwas von ihrer Problematik hat sich gelöst. Vor allem aber wird in solchen Momenten unerwarteter, ja zunächst gar nicht möglich scheinender Bewegung erahnbar, was wir von der Kunst lernen könnten: einen Umgang mit Konflikten, der nicht vom sturen Reflex bestimmt wird, sondern von Phantasie - einer Phantasie, die nicht vor sich selbst auferlegten oder von äußeren Umständen vorgegebenen Grenzen haltmacht.

Daß es im Grunde stets innermusikalische, das heißt kompositionstechnische und / oder wahrnehmungspsychologische Problemstellungen sind, die im Zentrum der einzelnen Werke Wolfram Schurigs stehen, sollte nicht den Blick dafür trüben, daß jene musikalischen Probleme unwillkürlich zu Chiffren für existentielle Fragen werden. Doch eröffnen sie ungeachtet der Komplexität, die in den Partituren Gestalt annimmt, mögliche Zugänge zu verschlungenen Oberflächenstrukturen, denen - gar nicht so im Verborgenen - dennoch oft verblüffend klare Konstellationen zugrunde liegen. Jenes Verhältnis zwischen einer transparenten Grundidee und ihrer oft intrikaten, doch immer stringenten Durchführung wird von einem kompositorischen Denken gewährleistet, das skrupulös noch den kleinsten Übergang dem Formplan des Ganzen eingliedert. Umgekehrt ist jede noch so durchdachte konstruktive Kalkulation der Sinnlichkeit des Klanges abgerungen.

Gespinst (1990)

Trotz und vor dem konstruktiven Kalkül liegt der Ansatzpunkt von Wolfram Schurigs Kompositionen ursprünglich in der unmittelbaren Körperlichkeit des Klangs. Wesentlich in die Reflexion einbezogen werden die realen Entstehungsbedingungen von Klängen und Gesten, und die Extrempunkte in den Partituren fragen stets nach dem gerade noch Möglichen: den Begrenzungen eines langen Atems oder einer Figuration. Insbesondere ist dieses Ansetzen an der klanglichen Sinnlichkeit in jenem Werk zu verspüren, das als erstes Ensemblewerk überhaupt erst eine persönliche Sprache entwickelt: *Gespinst* für sechs Instrumente mit Baßklarinette (1990). Schon die Besetzungsangabe ist genauso rätselhaft wie bezeichnend: Das Wort „mit“ (anstatt „und“ oder den Zusatz „solo“) lenkt die Aufmerksamkeit auf ein problematisch gewordenes Verhältnis, jenes zwischen Solisten und Ensemble, zwischen Individuum und Kollektiv. Ob die Baßklarinette ein Soloinstrument ist oder nicht, läßt auch das Werk selbst letztlich offen. Diese Frage bleibt jedoch unverkennbar im Raum stehen, wenn die Baßklarinette zuweilen an der knotenartigen Verdichtung der Gedanken teilnimmt, zuweilen aber auch ihre Eigenständigkeit behauptet. Diese Prozesse sind unmittelbar verknüpft mit der Grundidee des Werkes: einem Wechselspiel zwischen der Bündelung des Geschehens in Brennpunkten und seiner Zerstreuung in weitgehend selbständigen Verläufen.

Hoquetus (1997/98)

Wolfram Schurig war immer auch ein Grenzgänger zwischen den Stilepochen. Seine Erfahrungen als Blockflötist und Mitbegründer

mehrerer Spezialensembles für Alte Musik sind wiederholt in seine kompositorischen Werke eingeflossen. Dies macht sich freilich nur transformiert bemerkbar. Bezüge zu Alter Musik gerinnen zu zeitgemäßen musikalischen Ideen, die die stilistische Einheitlichkeit der Stücke nie in Frage stellen, sondern eher noch stärken. In Hoquetus für Violine und Kammerorchester (1997/98), jenem Werk, das der Komponist als sein damaliges „Opus summum“ bezeichnet, in das er alles zu jener Zeit ästhetisch, gedanklich und konstruktiv Verfügbare zusammengefaßt habe, nimmt er auf ein Gestaltungsprinzip der Musik des späten Mittelalters Bezug: „Hoquetus“ bezeichnete seit dem 13. Jahrhundert die Aufteilung einer melodischen Linie auf zwei Stimmen, so daß der Eindruck des Hin- und Herspringens der Gestalt zwischen den beiden Parts entstand. In seiner Lesart dieses Phänomens steht für Wolfram Schurig dabei der räumliche Aspekt im Vordergrund, der - unabhängig von der tatsächlichen Lokalisierung der Ausführenden - allein durch die Schreibweise gewährleistet ist. In Hoquetus geht es - in einer aktualisierenden Verfeinerung des historisch motivierten Grundprinzips - zunächst um die Verteilung von Linien zwischen der Solostimme und dem Ensemble, dann um deren Unterbrechen sowie schließlich um das Aufbrechen und In-Frage-Stellen von Linearität überhaupt, bis aus kontinuierlichen Verläufen durch Brechung neue Räume hervorgehen.

Augenmaß (2000)

Die Reflexion über das Verhältnis zwischen einer Skizze und dem dazugehörigen vollendeten Werk bei Tintoretto (Die Eroberung von Konstantinopel durch die Venezianer) war es, die den Ausgangspunkt für Augenmaß für Kammerorchester bildete. Wenn Wolfram Schurig die auf einem Skizzenblatt nur angedeuteten ersten Gedanken sowohl beim italienischen Meister des 16. Jahrhunderts als auch bei eigenen Arbeiten oft vollkommener und lebensvoller erscheinen als deren Ausführung im abgeschlossenen Werk, so liegt in dieser Überlegung wiederum der Impetus einer Herausforderung der schöpferischen Phantasie. Das Stück entstand, im Gegensatz zu allen vorherigen Schurigs, ohne jede Präformation des Materials vor dem eigentlichen Kompositionsprozeß, wurde also weniger mit rationalem Kalkül als mit „Augenmaß“ geschrieben, und thematisiert sozusagen seine eigene Geschichte. Dabei entsteht der Eindruck, verschiedene Stadien seiner Entwicklung mitverfolgen zu können. Die Musik scheint immer wieder - wie an einer Art Nullpunkt - von vorn zu beginnen und im weiteren Verlauf sich selbst zu überschreiben. Wie beim Entstehungsprozeß eines gemalten Bildes werden im Verlauf der unterschiedlichen „Stadien“ von Augenmaß einmal manche Linien forciert und dann wieder

andere Konturen kaschiert. Dies führt beim Hören zu einem Wechselspiel von Erinnerung und Wahrnehmung, das das Prozeßhafte des Werks unwillkürlich rekonstruiert.

Ultima Thule (2003/04)

Als Motto für die gesamte Arbeit Wolfram Schurigs könnte das schon in der Besetzungsangabe grenzensprengende Werk Ultima Thule für fünf Ensembles (2003/04) einstehen, welches jenen utopischen Ort beschwört, auf den für den Komponisten jede authentische künstlerische Tätigkeit ohnehin ausgerichtet sein sollte. Thule war in der griechischen Antike eine Bezeichnung für den nördlichsten Teil der Welt, über dessen Erreichbarkeit oder Existenz jedoch niemals Klarheit herzustellen war. Seit Vergil wurde die Bezeichnung „Ultima Thule“ zur Metapher für das Ziel allen menschlichen Strebens und besonders seit der Romantik speziell für die Visionen der Kunst angesprochen (und später auch von nationalsozialistischen Kreisen vereinnahmt). Wolfram Schurig geht es in diesem Werk um die „Paradoxie des künstlerischen Schaffensprozesses“, daß nämlich die künstlerische Phantasie versuchen muß, etwas zu imaginieren, was ihr selbst noch unbekannt ist. Erreicht wird dies durch die Provokation von Extremsituationen für die Wahrnehmung aufgrund einer Zuspitzung der musikalischen Gestaltung in zwei Richtungen: ihre Auflösung in einem Strudel überbordender Ereignisse und ihre Zersplitterung in Einzelbestandteile.

Nicht nur in Ultima Thule, wo ein geographisch-metaphorisches Ziel direkt angesprochen ist, sondern in Wolfram Schurigs ganzem Œuvre ist der unveräußerliche Anspruch mitgedacht, als Komponist Neuland zu betreten und stets zum Aufbruch zu neuen Ufern gerüstet zu sein. Wesentliches Ziel ist es zugleich, auch das Hören in Bewegung zu bringen. Schurigs Musik verlangt somit eine von Aufmerksamkeit geprägte Wahrnehmungshaltung, die dazu bereit ist, ihr bei ihren Grenzüberschreitungen zu folgen.

Daniel Ender