

"Klang als etwas Wesenhaftes begreifen"

Der Komponist Wolfram Schurig

Wolfram Schurig ist dreißig Jahre alt, lebt in Feldkirch und hat sich als Komponist bereits international einen Namen gemacht. Er ist Flötist beim Ensemble "Il concerto Tivoli" und künstlerischer Leiter der Bludener Tage zeitgemäßer Musik. Silvia Thurner führte mit Wolfram Schurig das folgende Gespräch.

Kultur: Das fundamentale musikalische Material für Deine Musik ist der Klang. Kannst Du Deine Ausgangsgedanken für Deine Kompositionsart kurz skizzieren?

Für mich ist es wichtig, daß ein Klang nicht als körperloses Gesäusel wahrgenommen wird, sondern materielle Präsenz hat. Wenn jemand ein Instrument spielt, erhalten die Klänge eine Art von Körperhaftigkeit. Die Körperlichkeit des Instruments und die Körperhaftigkeit des Klanges bedingen sich gegenseitig. Der Gedanke, daß ein Klang greifbar ist, fasziniert mich.

"...Prozesse darstellen ist zuwenig..."

Kultur: Deine Kompositionen wirken originär, weil Du substantielle Klangeigenschaften verarbeitest. Welchen Anspruch stellst Du selbst an Deine kompositorische Arbeit?

Es geht darum, daß die einzelnen Komponenten, mit denen ich umgehe, ihre ursprüngliche Besetztheit verlieren und in einem neuen Kontext erklingen. Darin sehe ich eine Möglichkeit der Innovation, die mich reizt. Wenn ich zum Begriff der Kunst im Sinn der Moderne stehe, dann kann ich mich nicht damit zufrieden geben, daß ich irgendwelche Strukturen möglichst raffiniert produziere und Prozesse abspulen lasse. Das ist Kunsthandwerk. Ich versuche Konfigurationen zu finden, in denen Kohärenzen des musikalischen Materials unter verschiedenen Aspekten verarbeitet sind. Das ist immer wieder ein Wagnis, das mich anregt und motiviert.

Kultur: Ich habe gelesen, daß der Kompositionsvorgang für Dich ein expressiver Prozeß sei. Wie ist das zu verstehen?

Expressivität interessiert mich grundsätzlich. Ich setze mich allerdings mit Eigenschaften, die musikalischen Materialien zugeschrieben werden, auseinander und stelle sie in einen Zusammenhang. Warum soll beispielsweise ein Vibrato expressiv sein? Das glauben wir nur, weil die Tradition der romantischen Interpretationspraxis in uns alle hineingehämmert wurde. Mit dieser Materie umzugehen, ist für mich ein sehr aufreibender Vorgang, der in meiner Musik nicht unmittelbar hörbar werden muß.

"...inhärente Klangeigenschaften in einen Zusammenhang stellen..."

Kultur: Auf welche Art verarbeitest Du die Klangmaterialien?

Im Streichquartett mit dem Titel "Hot powdery snow" habe ich beispielsweise zwei gegensätzliche Klangmaterialien verarbeitet: ein Geräuschklang, der keine wahrnehmbare Tonhöhe besitzt, und ein Flageolett, das keine ausgeprägten Obertöne hat, weil es selbst ein Oberton ist. Ein Geräuschklang und ein Flageolett sind konträre Schallereignisse, die in Bezug auf die Klangerzeugung und die Klangeigenschaften nichts miteinander zu tun haben. Es ging um die Frage wie ich das zum Inhalt eines Stück machen kann. Gleichzeitig wollte ich die Eigenschaften der entgegengesetzten Pole so transzendieren, daß ich sie in einen Zusammenhang stellen kann. Mit verschiedenen spieltechnischen Varianten werden die Klangeigenschaften verändert bis Passagen, die anfangs geräuschhaft wahrgenommen werden, allmählich Funktionen für eine Tonhöhenstruktur übernehmen.

Kultur: In "Hot powdery snow" werden die Tonhöhen choreographisch eingesetzt. Welche Absichten liegen einer "Choreographie" der Tonhöhe zugrunde?

Sobald in einem Stück Tonhöhen erklingen, die als solche wahrnehmbar sind, erhalten die Töne eine Funktion. Wichtig ist bei der Darstellung der Töne, daß sie auf etwas Essentielles und Wesentliches hinweisen. In diesem Stück sind die Instrumente alle gleich umgestimmt. Sämtliche erklingenden Akkorde resultieren aus der Kombination mit diesen umgestimmten Saiten. Die linke Hand transponiert die Intervallverhältnisse in verschiedene Regionen. Das kann durchaus so weit führen, daß man von der ursprünglichen Intervallkonstellation nichts mehr hört. Auch außergewöhnliche Spieltechniken habe ich verarbeitet, beispielsweise werden die Finger bewegt, als ob man die Tonleiter hinauf spielt, aber die Hand rutscht hinunter. Ein vergleichbares Klangergebnis kann man auch erzielen, ohne die Finger zu bewegen, indem man einen Barrégriff spielt und ein glissando hinauf führt oder mit dem Bogen von oben nach unten spielt.

"...Punkte finden, wo etwas durchlässig wird..."

Kultur: Ich hatte beim Hören von "Hot powdery snow" den Eindruck, als ob die Töne in der Höhe verschwinden, unmittelbar daran schließt sich ein ähnlicher Vorgang an, der wieder weiterentwickelt wird. Sind solche Anknüpfungspunkte wichtig?

Ja, das sind die Knackpunkte, bei denen die verschiedenen Klangmaterialien und die Wahrnehmungseigenschaften indifferent werden und sich die Klänge berühren. An diesen Stellen nimmt der Hörer wahr, daß das musikalische Material durchlässig wird. Darin liegt ein entscheidender Grundanspruch meiner Kompositionstechnik.

Ein Beispiel dafür sind die Flageoletts, die irgendwann einmal

umkippen, weil sie so hoch werden, daß man sie als Tonhöhe nicht mehr wahrnimmt. Gleich daran anschließend spielen die Musiker hinter dem Steg, das produziert Geräusche, die man von den Flageoletts nicht mehr unterscheiden kann, bis die Geräusche auf einmal als Tonhöhen wahrgenommen werden. An diesem Punkt haben sich die beiden konträren Materialien berührt und werden durchlässig.

Kultur: Deine Kompositionsart legt eine Vorliebe für Streichinstrumente und für Kammermusik bzw. Solostücke nahe. Bei den Bregenzer Festspiele 1998 steht die Uraufführung des Violinkonzertes "Hoquetus" auf dem Programm. Wie hast Du dieses Werk konzipiert?

Streichinstrumente sind ideal für meine Art mit den Klängen umzugehen, weil ich mit der Klangerzeugung gut und anschaulich umgehen kann. Allerdings steckt in dem reichen Klangspektrum der Streichinstrumente die Gefahr, daß man von der Routine eingeholt und oberflächlich wird.

Das Violinkonzert ist für ein Kammerorchester mit fünfzehn Musiker konzipiert. Mehrere Instrumente sind an einem musikalischen Strang beteiligt und werden sozusagen zu einem "Metainstrument" zusammengefaßt.

"...das Denken in klanglichen Schichten..."

Kultur: Zusammen mit Claus-Steffen Mahnkopf, einem Komponistenkollegen, bist Du Herausgeber eines Buches mit dem Titel "Polyphonie und komplexe Musik". Inwieweit findet die Polyphonie einen Ausdruck in Deiner Musik?

Sie findet sich allein in der Art und Weise wie ich komponiere. Im Streichquartett beispielsweise sind Spiegelkanons verarbeitet. Darin sah ich eine kompositionstechnische Methode, die mir für die Präsentation des musikalischen Materials geeignet erschien und wichtig für das klangliche Resultat ist. Das Klangmaterial und die kompositorischen Verfahren, die ich anwende, sind eng miteinander verbunden, weil ich Eigenschaften des kompositorischen Materials genauso reflektiere wie Eigenschaften eines Klanges. Meine Überzeugung ist, daß es in den historischen Modellen von Polyphonie, dort wo sie etwas taugen, um klangliche Aspekte geht. Es war kein Selbstzweck, sondern die Möglichkeit eine Idee oder Utopie von Klang zu verwirklichen.

Ich komponiere kaum ein Stück, in dem solche Verfahrensweisen nicht vorkommen, weil mich das Denken in klanglichen Schichten interessiert. Das führt mich zur Überlegung, Kompositionstechniken anzuwenden, die das reflektieren.

Danke für das Gespräch.