

Verästelung und Verflüchtigung

Ensemblemusik von Wolfram Schurig bei KAIROS

WIELAND HOBAN

Das österreichische Label KAIROS ist inzwischen eine feste Größe in der Neue-Musik-Szene. Durch ihre konstante Veröffentlichungsdichte stets präsent, ist die Firma auch zu einer Art Marke – einer der wenigen in diesem Bereich – geworden. Jede KAIROS-CD ist rasch erkennbar: die schwarze Klapphülle mit der obligatorischen bunt-trüben Farbschichtung von Jakob Gasteiger und den Namen vom Komponisten, den Werken und den Musikern linksbündig in großen Lettern darauf gedruckt. Dadurch gibt es, was das Äußere angeht, eine sehr deutliche KAIROS-Ästhetik. Auch in den Veröffentlichungen selbst gibt es Konstanten: Es überwiegen offensichtlich Einspielungen vom Klangforum Wien, und bestimmte Komponisten sind besonders stark vertreten: von Morton Feldman, Beat Furrer, Olga Neuwirth,

Wolfgang Rihm, Giacinto Scelsi, Salvatore Sciarrino und mit künftigen Veröffentlichungen auch Gérard Grisey sind jeweils drei bis fünf CDs im KAIROS-Katalog vorhanden. Nur ein- oder zweimalig vertreten sind andere wie Toshio Hosokawa, Matthias Pintscher, Luigi Nono oder Rebecca Saunders – Komponisten also, die ebenfalls in der Szene wohlbekannt sind. Insofern kann man von einem Label sprechen, das eher auf Konsequenz als auf Wagnis setzt, und lieber bereits initiierte Diskographien von bekannteren Komponisten mit hochwertigen, in manchen Fällen auch dringend nötigen Aufnahmen erweitert als den ersten Baustein für die Rezeption noch auf Tonträger kaum vertretener Komponisten zu legen.

Vor dem Hintergrund dieser fraglos produktiven, jedoch gewissermaßen vor-

hersehbaren Labelpolitik stellt das Erscheinen einer CD mit Werken von Wolfram Schurig eine angenehme Überraschung dar.¹ Schurig, 1967 in Bludenz (Österreich) geboren, arbeitet schon seit geraumer Zeit mit dem Klangforum Wien zusammen, um nur ein bekanntes Ensemble zu nennen, und ist zudem seit 1995 künstlerischer Leiter der bis 2005 jährlich stattfindenden *bludenz tages zeitgemäßer musik*. Seine Werke wurden bislang aber häufiger in Österreich gespielt als in Deutschland, wo ihm trotz Aufführungen bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik oder den Donaueschinger Musiktagen weniger Aufmerksamkeit zuteil wurde als in seiner Heimat. Mit dem erstmaligen Erscheinen einer solchen Porträt-CD bekommen internationale Hörer Neuer Musik nun auch die Gelegenheit, sich auf etwas gründlichere Weise mit dem Schaffen Wolfram Schurigs zu beschäftigen.

Die vier Werke auf dieser CD sind hauptsächlich für größere Ensemblebesetzungen: Die untere Grenze liegt bei 7, die obere bei 18 Spielern. Es läßt sich durch ihre Zusammenstellung beobachten, wie Instrumentalgruppen bald kammermusikalisch, bald orchestral eingesetzt werden können. Daß ein Septett wahrscheinlich eher zur Kammermusik neigt, ist nicht verwunderlich; wenn aber eine 15-köpfige Gruppe in einem Stück als Kammerensemble, in einem anderen wiederum als Kammerorchester fungiert, stellen sich interessante Fragen zur kompositorischen und klanglichen Konstitution dieser Konstellation(en). Auf dieser CD läßt die konsequent rückläufige Chronologie der Stücke – die immerhin 14 Jahre umspannen – auch deutlich werden, wie sich Schurigs kompositorischer

Umgang mit Ensemblemusik entwickelt bzw. verändert hat.

Nun zu den Werken selbst. Angefangen wird mit dem jüngsten Stück, *Ultima Thule* (2003/04, 20'09"). Seine Besetzungsangabe »für fünf Ensembles« ist zunächst irreführend: Es handelt sich nämlich um 18 Instrumente, die in drei Trios, ein Quartett und ein Quintett aufgeteilt sind. Diese werden nach Gruppen auf der Bühne verteilt; beim Hören der Aufnahme entfällt diese räumliche Komponente allerdings mehr oder weniger, wodurch der relativ homogene Satz deutlicher wird. Somit fehlen natürlich Effekte wie die rasche Ausweitung des Klanges von der linken Seite auf den gesamten akustischen Raum zu Anfang des Stücks; allerdings trifft ähnliches auch bei vieler traditioneller Orchestermusik zu, wo die alte Orchesteraufstellung – bei der sich z. B. die ersten und zweiten Violinen gegenüber saßen – in die Komposition hineinbezogen wurde. Es denken heute sicherlich wenige Konzertbesucher oder CD-Hörer daran, daß in Werken wie Mahlers *Kindertotenlieder* das Wandern melodischer Elemente zwischen den zwei Violinstimmen auch als hoquetischer Raumeffekt konzipiert war; insofern kann es auch hingenommen werden, daß solche Aspekte bei der Aufnahme von *Ultima Thule* nicht ganz deutlich werden.

Das Stück beginnt mit einem Markenzeichen Schurigs: klanglicher Brillanz in höheren Lagen. Scharfe Tonhöhenkaskaden überströmen den Hörer, steigen sowohl in ihrer Tonhöhe als auch ihrer Lautstärke aber rasch wieder ab. Die Bewegung wiederholt sich, die Tiefpunkte dehnen sich immer mehr aus. Im Laufe des ersten, achtminütigen Abschnitts (*Intérieur [mit gestrandetem Wal]*) entwick-

¹ Wolfram Schurig, *Ultima Thule, Augenmaß, Hoquetus, Gespinst*, KAIROS 2005 (0012492KAI). Klangforum Wien, Leitung Sylvain Cambreling, Emilio Pomárico und Beat Furrer.

kelt sich ein unberechenbarer Dialog zwischen Fortbewegung und Stillstand, zwischen gestisch-figureller Direktheit und harmonisch-klangfarblicher Introversion. Erstere Eigenschaft hängt besonders von den höheren, die zweite eher von den tiefen Instrumenten ab; so verschwinden die rapiden absteigenden Figuren in den Flöten, Klarinetten und Violinen immer wieder in leisen Liegeakkorden der tiefen Streicher. Harfe und Schlagzeug sind in der Lage, zu beiden Zuständen beizutragen, und spielen somit eine wichtige Rolle bei den Übergängen zwischen ihnen.

Bei 8'04" beginnt der zweite Abschnitt, *Mantell's Menagery*. Während die Ruhezustände im ersten Abschnitt noch voll statischer, verschleieter Klanglichkeit waren, und somit nie aus reiner Stille bestanden, begegnen hier mehrfach längere Generalpausen. Zudem ist die Musik zwischen diesen Pausen – die eine Dauer von 12,4 Sekunden erreichen – so ausgespart, leise und punktuell, daß dieser Teil im Vergleich zum ersten zwar wechselhaften, aber doch sehr klangreichen Abschnitt den Charakter eines Vakuums annimmt. Sein Name bezieht sich auf den englischen Landarzt und Paläontologen Gideon Mantell, einen Zeitgenossen Darwins, der aus winzigen Dinosaurier-Knochenfragmenten die richtigen Schlüsse über ihre Gesamtmorphologie gezogen hat. Man hat es also in der Tat mit einer Sammlung aus Knochenfragmenten zu tun, die weiter durch die trockenen Klänge – unter ihnen Plektrum-Pizzicati – suggeriert und im Laufe des knapp sechsminütigen Abschnitts allmählich, allerdings nur teilweise zusammengefügt werden.

Der dritte Abschnitt, *pièce croisée* (C.RC.) (13'46" bis 17'37"), verweist mit seinem Titel auf die französische Barockmusik – auf Charakterstücke, in deren Titeln aus Gründen der Diskretion

die Vokale durch den Buchstaben »x« ersetzt wurden –, und seine ornamenthaften Figuren und Texturen erinnern tatsächlich an jene Epoche, nicht zuletzt an den besonders dekorativen französischen Stil etwa eines Couperin (der auch einige *pièces croisées* komponierte). Es dominieren eindirektionale, fast ausschließlich aufsteigende Quasi-Arpeggien, die sich in kurzen, scharfen Ensemble-Emphasen entladen, und das Geflecht nimmt durch seine gedämpft-brillante Flüchtigkeit eine gewisse Phantasmagorik an. Diese klar identifizierbaren Elemente werden im Verlauf des Abschnitts durch eine allmähliche, wenngleich begrenzte Zunahme an morphologischer Vielfalt – vor allem in Form von Glissandi – verschleiert, und die rasche Auflösung dieser Vielfalt leiten den letzten Teil, *Eiland*, ein.

Dieser Abschnitt (17'38" bis 20'01"), den Schurig als »Vogelperspektive auf ein Atoll« beschreibt, stellt eine letzte, kurzlebige Erneuerung der anfänglichen Klangvielfalt dar, jetzt allerdings in komprimierter und konsequenterer Gestalt. Die anfängliche Dominanz hoher Lagen und kristalliner Transparenz verflüchtigt sich rasch durch eine Spreizung des Gesamtambitus zu den Extremen hin, sowie durch eine immer dichtere Häufung von Klangereignissen. Nach gut zwei Minuten, nachdem die Wiederholung einer tief absteigenden, im Prinzip kadenzialen Harfenfigur einen letzten ephemeren Verweis auf den ersten Abschnitt und somit auf eine formale Zirkularität, die hier durch und durch entfremdet scheint, gemacht hat, endet *Ultima Thule* mit einem ekstatisch-apokalyptischen Geigenglissando bis zum höchstmöglichen Ton, das durch die Zurücknahme der eben noch kräftigen tiefen Bläserakkorde und Trommelschläge einen Aufstieg zu jenem symbolisch-spekulativen alleräußersten Punkt der Erde bzw. des menschlichen

Bestrebens suggeriert, der dem Stück seinen Namen verleiht.

Die Aufnahme dieses ersten Stücks läßt hinsichtlich ihrer Klangqualität kaum Wünsche offen, und auch die Ausführung, unter der Leitung von Sylvain Cambreling, wird dem Detailreichtum der Partitur gerecht. Allerdings fehlen gelegentlich die dynamischen Extreme, und die relativ weiträumige Mikrophonierung opfert in bestimmtem Maße die Autonomie der Einzelstimmen zugunsten des orchestralen Gesamtklangs, was im Fall dieses Stücks freilich nicht allzu sehr stört; vermutlich liegt dies aber am Bestreben, der räumlichen Komponente gerecht zu werden, und da dies letztlich ohnehin nicht erreicht wird, hätte man sich vielleicht – zumal es sich um eine Produktion, nicht um eine Live-Aufnahme handelt – eine stärkere haptische Präsenz der jeweiligen Instrumente gewünscht.

Das nächste Stück ist *Augenmaß* (2000, 14'47"). Hier verwendet Schurig nochmals 18 Instrumente, das Ergebnis ist aber völlig anders. Eines hat das Stück mit *Ultima Thule* gemeinsam, nämlich, daß die Musiker in homogene Gruppen aufgeteilt werden: drei Bläser- und zwei Streichtrios, Harfe und zwei Schlagzeuger einzeln dazu. Auch werden die einzelnen Trios deutlich erkennbar, werden quasi-orchestral geführt in ihrer isomorphen Charakteristik. Der offensichtlichste Unterschied zu *Ultima Thule* im gesamten Gestus und Verlauf des Stücks liegt in einem Aspekt, der im Booklet-Text sehr treffend von Daniel Ender beschrieben wird: »Wenn Wolfram Schurig die auf einem Skizzenblatt nur angedeuteten ersten Gedanken sowohl beim italienischen Meister des 16. Jahrhunderts² 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.« In der Tat: Während sich *Ultima Thule* trotz Stockungen immer wieder durch linear-polyphone Energie vorantreibt, herrscht in *Augenmaß* ein ganz anderes Zeitgefühl. Es ist eher ein Abtasten, ein Vorschlagen anstelle eines Behauptens; in dieser Hinsicht erinnert das Stück vielleicht entfernt an Schurigs einstigen Lehrer Lachenmann, wenngleich die Klangsprache eine gänzlich andere ist und es auch nie zu einer motorisch-kathartischen Entladung kommt.

Zudem entwickelt sich dieses Tasten im Rahmen einer betont vertikalen Klangsprache; Akkorde und synchrone Einsätze von gruppierten Instrumenten stehen sehr deutlich im Vordergrund, wodurch der latente Vorwärtsdrang dichter Polyphonie eher abwesend ist. Statt dessen tariert Schurig die Klangkombinationen fein aus, setzt die in seiner Musik üblichen subtilen Modifikationen des Instrumentalklangs – Schwankungen und Umfärbungen – weniger figurell ein, sondern eher als Vertiefung vertikaler Klangkonstellationen. Vor allem im Zusammenspiel mit der jeweiligen Dynamik der einzelnen Instrumente führt

² Gemeint ist das Gemälde *Die Eroberung von Konstantinopel durch die Venezianer* von Tintoretto.

dies zu Akkorden und Klangflächen, die alles andere als statisch, anonym oder ungefähr sind.

Augenmaß beginnt mit einem fast unhörbaren Streicherakkord. Seine Zusammensetzung läßt keine besondere Zuspitzung oder Gewichtung erkennen, da er sich etwa in der Mitte des mit dem Streichquintett verfügbaren Umfangs befindet; keine wirklichen Höhen oder Tiefen. 30 Sekunden lang läßt Schurig diesen Akkord (kaum) erklingen, und seine unschlüssige Tonlage und völlige Statik lassen den Hörer möglicherweise schon rätseln, was der Komponist vorhat. Und trotz der vielen Ereignisse, der reichen Klangsprache: Diese Unschlüssigkeit bleibt. Immer wieder geraten Akkordflächen in Bewegung, durch ihre zunehmende farbliche Binnendifferenzierung streben sie zur Polyphonie hin – und verschwinden letztlich wieder im Klang des Innehaltens. Eine zarte Konstellation in den Streichern mit Halteton im Kontrabaß und fallendem Flageolett-Motiv in den Violinen erklingt zweimal: knapp vier Minuten nach dem Anfang, und schließlich wieder zwei Minuten vor dem Ende, bevor sich die emsigen Figuren des vorangegangenen Abschnitts als Klanggespenster endgültig verflüchtigen. Sylvain Cambreling holt erneut größte Subtilität aus seinen Spielern heraus, und im Gegensatz zum ersten Stück auf der CD gibt es an dieser Aufnahme wahrlich nichts zu beanstanden: Jede noch so feine Klangveränderung ist glasklar und greifbar, und die Instrumente klingen trotz großer Besetzung hautnah. So wichtig ist eben die Mikrophonierung.

An dritter Stelle steht *Hoquetus* (1997-98, 19'21") für Violine und 14 Instrumente. Dieses Stück sticht gewissermaßen hervor, da es sich dem Hörer emphatischer, demonstrativer und energischer aufdrängt als die anderen. Es geht von der ersten Sekunde an so: Das kreis-

schende unisono *f*₃ des Anfangs befindet sich sofort in Bewegung durch Crescendi, figurelle Abweichungen, Hinzukommen und Ausblenden von Stimmen, und nach wenigen Sekunden brechen jene eruptiven Streicherglissandi aus, die das ganze Stück kennzeichnen werden. Obwohl die Solovioline übergeordnet ist, verschmilzt sie immer wieder mit den übrigen drei Mitgliedern des Streichquartetts, das vielleicht als eine Art *Concertino* mit obligater Violine zu betrachten wäre; und genau dies findet sich in Reinform in Schurigs parallel entstandenen *Zweiten Streichquartett* (1997). Hier drängt sich auch ein spieltechnischer Aspekt in den Vordergrund, der seit über zehn Jahren in Schurigs Werken präsent ist – in manchen Fällen eher als Verfeinerung des Ensemblesatzes, in anderen, etwa dem ersten Streichquartett *hot powdery snow* (1994-95) oder dem Viola-Solo *CRWTH* (1993-94), als ein zentraler klanganalytischer und -energetischer Ausgangspunkt. Gemeint ist das, was Schurig in seinen Partituren lapidar als »Tabulaturspiel« bezeichnet: es handelt sich um Fingerbewegungen während eines Glissandos. Um ein erfundenes Beispiel zu geben: Ein Aufwärtsglissando wird mit dem Ringfinger begonnen, dieser wechselt sich vielleicht in schneller Bewegung mit einigen oder allen anderen Fingern ab, bis der Endpunkt mit dem Zeigefinger erreicht wird. Je nach Umfang und Geschwindigkeit des Glissandos, Bewegung der Finger und Festlegung des Abstandes zwischen den Fingern entstehen endlose Varianten verwischter und zitternder Bewegungen. Jede Gegenläufigkeit zwischen Hand- und Fingerbewegungen führt zu einer weitgehenden Aufhebung der letzteren, die aufgrund des Verwischens durch das übergeordnete Glissando keinen wirklichen Einfluß auf die Tonhöhe mehr nehmen können, dem Klang aber doch ein

flüchtiges Zittern einprägen. Bewegen sich Hand und Finger in die gleiche Richtung, werden die Fingerfiguren gestreckt, möglicherweise ins Konvulsivische gezerrt. Diese Spieltechnik erweitert den durch die wiederholten Glissandi schon vorhandenen Zustand des ständigen Übergangs, der fließenden Instabilität; und sie trägt dazu bei, daß *Hoquetus* nicht nur ein spieltechnisch virtuosos Stück ist, sondern auch eine kompositorisch virtuose Partitur.

Daß eine solche Partitur hochkarätiger Musiker bedarf, die nicht nur die technischen Herausforderungen bewältigen können, sondern auch die nötige Ausdauer haben, um die performative Intensität über 20 Minuten aufrechtzuerhalten, versteht sich von selbst. Im Falle dieser Aufnahme kann man auch definitiv von einem solchen Ergebnis sprechen, was neben den souveränen Instrumentalisten sicher auch der energischen Dirigierweise von Emilio Pomárico zu verdanken ist. Der Klang läßt in dichteren Passagen ein wenig an Klarheit vermissen, ist für eine Live-Aufnahme aber sehr gut, und vor allem haptisch präsent und spürbar. Hervorzuheben wäre selbstverständlich auch das Spiel der Solistin Annette Bik. Auch dort, wo der Musik in längeren Kadenzpassagen die Richtung etwas zu fehlen scheint, zieht sie mit ihrer Kombination aus unbändiger Energie und Aggression einerseits, aber Feinheit und dynamischer Kontrolle andererseits den Hörer in ihren Bann.

Es ist gut, daß diese CD nicht mit *Hoquetus* endet. Es läge durchaus nahe; das turbulenteste, aufregendste Stück von allen, mit dem Höchstmaß an spektakulärem Instrumentenspiel und facettenreichem kompositorischem Gespür. Ein bravouröser Abschluß also, ein *Gran Finale*. Das würde der ästhetischen Bandbreite Schurigs aber nicht gerecht. Unsere Betrachtung der ersten beiden

Stücke dürfte deutlich gemacht haben, daß es sich hier nicht nur um eine virtuose Musik der dichten Polyphonie und ekstatischen Fluktuation handelt, sondern teilweise auch um eine fragende, introvertierte. Insofern endet die CD eigentlich auf die möglichst produktivste Weise, nämlich mit einem Stück, das von der gestisch-demonstrativen Klangwelt von *Hoquetus* weit entfernt ist, und somit das Bild zum Abschluß nicht eingrenzt, sondern öffnet.

Gespinst (1990, 10'38") für 6 Instrumente mit Baßklarinette (so Schurigs Bezeichnung) weicht auch in anderer Hinsicht von den restlichen Stücken ab. Das Ensemble ist nicht einmal halb so groß, und die Dauer liegt auch deutlich unterhalb der anderen. Und es ist mit Abstand das älteste Stück: 14 Jahre liegen zwischen seiner Vollendung und der von *Ultima Thule*. Es ist das Werk eines 23-jährigen Komponisten, für den die Arbeit mit großen Ensembles noch keine Selbstverständlichkeit war und der sich zunächst mit den intimeren Ausdrucksmöglichkeiten kleinerer Besetzungen befaßte. Dieser Qualität des Frühen entspricht auch die Aufnahme aus dem Jahre 1993, bei der das Ensemble noch von seinem Gründer Beat Furrer dirigiert wird.

Allerdings wird sofort deutlich, daß man es hier nicht mit einem ersten Gehversuch zu tun hat, mit einem noch unsicheren Tasten nach eigenem Ausdruck oder ähnlichem. Das Stück unterscheidet sich stilistisch vielleicht etwas von den späteren, scheint aber vollends *sich selbst* zu sein; es ist nichts Unausgereiftes an ihm zu finden.

Soweit das Allgemeine. Der Titel und die Bezeichnung »für 6 Instrumente mit Baßklarinette« weisen auf einen Grundzug des Stücks hin. Der Solist ist eigentlich gar keiner, da das Stück eine Reihe von zerbrechlichen und changierenden

Geflechten vorstellt, nicht die Deklamation eines Virtuosen. In den ersten zwei Minuten von *Gespinst* besteht vielleicht noch die Illusion, die Baßklarinette stünde im Vordergrund; im weiteren Verlauf wird aber zunehmend deutlich, daß solche Vorstellungen nicht zur Welt dieses Stücks gehören. Die wenigen »solistischen« Äußerungen der Baßklarinette sind letztlich auch nicht spektakulärer als das, was von den anderen Instrumenten zu hören ist, und im Grunde fehlt allen Stimmen eine solche Eigenschaft des Spektakulären, so daß sie erst im Zusammenspiel ihre Wirkung entfalten. Die allgemeine Instrumentalbehandlung ist nicht allzu weit von Schurigs späteren Arbeiten entfernt, sie ist deutlich von einer gewissen Art der spätmodernistischen, figurellen Polyphonie geprägt. Die Instrumente scheinen aber weniger Behauptungen als Andeutungen, Vermutungen von sich zu geben (dieser Parallele zu *Augenmaß* entspricht sogar der Anfang, der ebenfalls aus einem – wenn-

gleich kürzeren – Liegeklang besteht). Immer wieder begegnen Figuren in mittelhoher Lage, die mit einer zarten Aufwärtsbewegung ins Unhörbare entschwinden. Sie sind, im Gegensatz zu oberflächlich ähnlichen Gestalten in *Ultima Thule*, etwas zu langsam, um als stereotype virtuose Flüchtigkeitsgesten wahrgenommen zu werden, aber wiederum zu schnell, um sich als quasi-motivische Materialeinheiten behaupten zu können. Es sind eher Spuren als Gegenstände. Im Laufe der 10 Minuten, die wie im Flug wieder vorbei sind, entzieht sich die Musik immer mehr dem direkten Zugriff, nicht zuletzt durch die zunehmende Abwesenheit von offensichtlichen Anspannungen oder Entladungen. Beim Versuch, die verstreuten Sinneinheiten einzusammeln, verfällt das *Gespinst* zu Staub. Und mit diesem Staub in der Hand findet sich der Hörer dann am Ende seiner Begegnung mit der Musik Wolfram Schurigs. Oder vielmehr: am Anfang.