

Daniel Ender
Wolfram Schurig – «Ultima Thule»
 Kompositionsauftrag 2004

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 Kompendium 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.

Dabei beschränkte sich Wolfram Schurig allerdings nicht auf das kompositorische Austragen dieser Konflikte. In seinen Aufsätzen entwickelt er anhand bereits existierender eigener Werke ein Werkzeug zu ihrer Analyse sowie übergeordneter Theoriebildung: Als basale Kategorien werden «Struktur», «Gestalt» und «Transformation» bestimmt, die einander permanent durchdringen: «Gestalt ist materialisierte Struktur. Indessen gibt sich Gestalt nicht automatisch als Struktur zu erkennen, sondern dann, wenn Strukturelemente als Klangelemente in der Gestaltung prozessualisiert und somit mit Sinn aufgeladen werden.»¹

Der geschaffene «Sinn» ist freilich, wie Wolfram Schurig an anderer Stelle ausführt, in einem steten Konkurrenzverhältnis mit bestehender Semantisierung musikalischer Gestalten – dies ist ja auch ein Leitthema der Ästhetik Helmut Lachenmanns – befangen. Für Helmut Lachenmann war dieser durch die «strukturelle Irrelevanz des Details gegenüber den statistischen Gesamteigenschaften» gekennzeichnet und gegenüber dem «Strukturklang» minderwertig²; bei Wolfram Schurig werden diese beiden «Klangtypen» nicht mehr als reine Gegensätze angesehen, sondern als die Differenz zwischen hörbarer und verborgener Ordnung beinhaltende Erscheinungsformen, die sich durchdringen und gleichermaßen Gegenstand des kompositorischen Kalküls sind:

«Jene hörbare Gestaltungsoberfläche, die Struktur und Strukturverlauf nur partiell oder verschleiert, gegebenenfalls auch gar nicht durchscheinen läßt, möchte ich [...] Textur nennen. Textur entsteht also durch defizitäres Auffassungsvermögen von Struktur infolge zu hoher Materialdichte [...] und / oder den Verlust von Zusammenhang [...]. Eine der sensibelsten kompositorischen Aufgaben ist es daher, das Verhältnis von Struktur und Textur dahingehend zu kontrollieren, daß durch die Art und Weise, wie Struktur durchscheint, eine kontextspezifische Qualität von Textur individuiert werden kann.»³

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 Cshiffren 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.

¹ Wolfram Schurig, *Musical Morphology. On the Connection between Structure, Shape, and Transformation*, in: Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox, Wolfram Schurig (Hg.): *Musical Morphology*, Hofheim 2004, S. 196-206, hier S. 198 (deutsche Fassung von Wolfram Schurig).

² Helmut Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik*, in: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 1-20.

³ Siehe *Musical Morphology*, S. 199.

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 Zerstreung in weitgehend selbständigen Verläufen.

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 habe⁴, 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.⁵

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 entstehen.

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.

Als Motto für die gesamte Arbeit Wolfram Schurigs könnte das schon in der Besetzungsangabe grenzensprengende Werk *Ultima Thule* für fünf Ensembles (2003/04) eintreten, 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).⁶ 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.

4 Wolfram Schurig im Gespräch mit dem Autor, 16.6.2004.

5 Vgl. Karl Kügle, Artikel *Hoquetus*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Band 4, Kassel 1996, Spalten 355-361.

6 Vgl. dazu zum Beispiel *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 2001.

Für den ersten von vier Abschnitten, «Intérieur (mit gestrandetem Wal)», sind jene beiden Extremformen mit der Konfrontation musikalischer Gestalten mit divergierenden räumlichen und zeitlichen Strukturen verknüpft, werden Liegeklänge und dichte Texturen als Schichtphänomene zu grenzwertigen Erscheinungen. Nach blockhaftem, schnittartigem Ein- und Ausblenden greifen die beiden Komponenten Merkmale der jeweils anderen auf und entwickeln gleichermaßen einen zielgerichteten Charakter. Punktuell werden sie auch gemeinsam gebündelt. Nach dieser mehrdimensionalen, räumlich aufgespreizten Ereignisdichte tritt in «Mantell's Menagerie» eine «Implosion musikalischer Perspektive» und eine Zersplitterung der Faktur zu punktuellen Gestalten ein; an die Stelle der vorherigen Liegeklänge treten Pausen. So wie der englische Landarzt Gideon Mantell aus kleinsten Bestandteilen Dinosaurier rekonstruierte, soll der Hörer die Tiefenstruktur des Abschnitts, den er mit dem vorherigen teilt, erahnen können. In «pièce croisée (C.RC.)» geht es in Anlehnung an das Charakterstück des französischen Barock, aus dessen Titel Teile unkenntlich gemacht wurden (etwa François Couperins «Lxs Jxcxbxns» für «Les Jacobins»; Schurigs Titel spielt auf eine verführerische Zauberin aus der griechischen Mythologie an), um Verschleierung. Indem bewegte Figuren durch gemeinsame harmonische Konstellationen an Liegeklängen partizipieren, wird die ehemals scharfe Trennung der Schichten und musikalische Gestalt an sich verunklart. In «Eiland» schließlich überlagern sich über das ganze Ensemble gehende Tonhöhenbewegungen vom höchsten bis ins tiefste Register: eine auf engem Raum äußerste klangliche Bündelung, «die einerseits das Hören abprallen lässt, es andererseits aber durch ihre immense Tiefe auch vollständig absorbiert.»⁷

Eine ähnliche Stoßrichtung schlägt Wolfram Schurig in *blick:verzaubert* für Klavier und Streichquartett (2005-07) ein, wenn extrem gedrängte und extrem ausgedehnte musikalische Gestalten an die Grenze des hörend Wahrnehmbaren führen und den Hörer über den Formverlauf im Unklaren lassen: «Ziel ist natürlich nicht, den Zuhörer etwa im Glauben, es handele sich um ein zweisätziges Stück, dumm sterben zu lassen, sondern die Wahrnehmung des Hörers immer dann in die Irre zu leiten, wenn dieser meint, den Verlauf des musikalischen Geschehens abschätzen zu können. Bestenfalls sollte die so entstehende Unsicherheit/Wachheit quasi werkspezifisch sein und eine jeweils eigenständige Dramaturgie der Wahrnehmung – in diesem Fall von musikalischer Form – herstellen, die es ihrerseits ermöglicht, schon einmal Gehörtes neu zu hören. Das wäre dann die eigentliche Entdeckung, um die es mir geht.»⁸

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. Seine Musik verlangt somit eine von Aufmerksamkeit geprägte Wahrnehmungshaltung, die dazu bereit ist, ihr bei ihren Grenzüberschreitungen zu folgen.

Textauszug aus: Daniel Ender: Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank
Kompositionsauftrag 1989–2007. 18 Porträtskizzen und ein Essay. Sonderzahl Verlag 2007.
© Daniel Ender, alle Rechte vorbehalten.

⁷ Wolfram Schurig, Notiz zu «Ultima Thule» für fünf Ensembles, Katalog Wien Modern 2004, S. 157.

⁸ Wolfram Schurig, Programmhefttext zur Uraufführung, Wiener Konzerthaus 24.4.2007.