

## KONZENTRATE, ENTFALTBAR. ZUR MUSIK CORNELIUS SCHWEHRS

Sollte die durchgehende Konstante der hier zusammengestellten, zwischen 1980 und 1993 entstandenen Kompositionen Cornelius Schwehrs benannt werden, so schiene hierfür der Begriff der "Artikulation" zuallererst geeignet. Genauester Artikulation nämlich - verstanden als die präzise-detaillierte Bestimmung der Komponenten - unterliegen sowohl die Faktoren des Zeitstroms (Dauern Proportionen, Tempi, Form) als auch die Gestaltelemente jedes Einzelereignisses (Lage, Farbe, Erscheinungsweise, Klang, Dynamik, etc.) konsequent und kontinuierlich. Dies verwundert nicht bei einem Komponisten, der bei Klaus Huber und Helmut Lachenmann studierte, hat seine nicht zu unterschätzenden Wurzeln aber auch in der intensiven Beschäftigung Schwehrs mit Sprache und Literatur, wofür im hier angesprochenen Zusammenhang nur auf Arno Schmidts Diktum vom "Stahlgerüst der Konstruktion" auf der einen, Schmidts und Jean Pauls Hinwendung auch zum "Kleinsten" auf der anderen Seite hingewiesen sei.

Der erste Höreindruck ist der von relativ kleingliedrigen, konzentratartigen Formungen bzw. Setzungen, die in sich schon präzise strukturiert und hochsensibel formuliert erscheinen, zugleich ihrer Knappheit und ihres energetischen Potentials wegen aber offen wirken für eine Fortbewegung, sei es als Wiederholung, Verwandlung, Übergangs-Stadium oder Kontrastsetzung. Wie sich zeigt, bedeutet Wiederkehr bereits Veränderung: einmal dem Zeitstrom ausgesetzt, geschieht Verwandlung, neu vor Auge und Ohr geführt, lassen sich Neufokussierungen erkennen, ist das jeweilige Jetzt mit je neuer Artikulation notwendigerweise verknüpft. Eigentlich immer erscheint hierbei Bewegung, zumindest Gerichtetheit komponiert, die durch scheinbaren Stillstand oder Unterbrechung (Fermaten, Pausen) nur als horizontal fließend bewußt gemacht oder untergliedert wird; flächige Formungen ganz ohne Bewegungspotential begegnen eher selten. Die rhythmisch-zeitliche Artikulation des momentanen Einzelereignisses ebenso wie Phrasenlänge, Abschnittbildung, Temporelationen und Gesamtstruktur unterliegen dabei in dreifacher Funktion einer rigorosen Vorformung; diese garantiert - offensichtlich oder subkutan - den strukturellen Zusammenhang, setzt andererseits den Widerstand, an dem sich die kompositorische Phantasie entzünden kann, erlaubt nicht zuletzt die dialektische Verschränkung von Gebundenheit und Freiheit: "Jedes Ereignis ist eingebunden in ein Netz, durch welches es entsteht,- definiert sich selbst jedoch anders."<sup>1</sup>

Das jeweilige Erscheinungsbild einer Formung ist daher mehrfach bestimmt: als für sich wahrgenommene Setzung das jeweilige Jetzt ebenso darstellend und definierend wie umgekehrt vom Davor und Danach dieser Fokussierung beleuchtet, hervorgebracht, sich fortsetzend (Übergang) oder verweigernd (Sprung), das Fortschreiten in der Zeit also zugleich benennend und von diesem bedingt. Zur Ausformung des auf der einen Seite präzise definierten, andererseits einem wandelnden Prozeß sowohl unterworfenen als ihn hervorbringenden Geschehens zieht die Musik Schwehrs neben den Gestaltprinzipien der permanenten Variation der Tonhöhenfolgen und - getrennt oder gekoppelt - von deren Rhythmusgestalt in erheblichem Maß die Artikulation von Klangfarbe und Klangkonstituierung mit heran (wobei auch hier die beiden Mittel miteinander verschränkt sind). Zwischen der "normalen" Farbe eines Instrumentes und bloßem Klang"schatten" kommt ein hochdifferenziertes und reichhaltiges Arsenal von Spielweisen zur Anwendung, das wie die zuvor benannten Verfahrensweisen den

---

<sup>1</sup> Notat in den Skizzen zu *aber die Schönheit des Gitters*

jeweiligen Moment, Verwandlung, Kontrast oder distanzüberbrückende Inbezugsetzung hervorbringt bzw. ermöglicht. Beobachtendes Hören - bspw. im Wahrnehmen der Zustände, in denen sich Elemente wiederfinden - ist demnach intendiert und zielt mittels Sensibilisierung, d.h. Bewußtmachung und Bewußtwerden auch auf die Veränderung von Hören und Hörer.

Es ließe sich vermuten, daß der Titel der 1980/81 entstandenen Komposition *Quintus I* aus der Beobachtung der Fünfsätzigkeit des Stückes, der fünf beteiligten Instrumente und eines gewissen Vorherrschens von rhythmischen Unterteilungen in Quintolenfiguren hinreichend zu erläutern sei. Angespielt wird mit ihm aber in wenigstens gleichgewichtigem Maß auf eine literarische Gestalt, Jean Paul Friedrich Richters Quintus (= fünfter, d.h. unterster Lehrer) Fixlein. In seinem Ende 1795 in erster Auflage erschienenen *Leben des Quintus Fixlein, aus fünfzehn Zettelkästen gezogen; nebst einem Mußteil und einigen jus de tablette* will Jean Paul mit der Biographie des Schulmanns Fixlein "nicht sowohl ein Vergnügen machen als euch lehren, eines zu genießen". Von den in der Vorrede aufgezeigten "drei Wege(n), glücklicher (nicht glücklich) zu werden", ist der Weg der heroisch-weltverachtenden Lebensweise nur wenigen möglich; Egidius Zebedäus Fixlein wird vorgestellt als ein Begeher des zweiten "- gerade herabzufallen ins Gärtchen und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem warmen Lerchennest herausieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Ähren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist." Gezeigt wird, daß - da der dritte, der "schwerste und klügste" Weg, nämlich "mit den beiden andern zu wechseln", nicht begangen wird - die gewählte Beschränkung auch Beschränktheit bedeuten kann (die "wissenschaftlich-schriftstellerische" Tätigkeit Fixleins etwa richtet sich, wie im 2. Zettelkasten nachzulesen, auf skurril-abgelegene Inhalte), Innen- und Außenwelt, Anschein und Sein leicht auseinanderklaffen. Die Abbildung solcher Diskrepanz mag mit dem in *Quintus I* vor Auge und Ohr geführten Gegensatz zwischen Instrumentarium und klanglichem Resultat durchaus intendiert sein. Mit einer spezifischen Aura behaftet und damit eine Erwartungshaltung auslösend, unterwandern die hier zusammenwirkenden Instrumente diese Erwartungen auf allen Ebenen. Die Gitarre beispielsweise - Instrument Spaniens und der Folklore par excellence - wird sowohl mit einem Glasstab gespielt als auch als Streichinstrument verwendet und dabei wie eine Gambe zwischen den Knien gehalten; kleine Trommel und Trompete - historisch mit Assoziationen wie Militär und Marschieren, Signal und Repräsentanz verknüpft - sind mittels Verminderung der Fellspannung und differenzierter Spielweise im einen, mittels Luftanteil bei der Tongebung oder Einbeziehen einer perkussiven Ebene (etwa mit der Ausführung von Rhythmen mit den Fingernägeln am Schalltrichter) im anderen Fall ebenso verfremdet eingesetzt wie Oboe und Viola. Doch erwächst dem Ensemble gerade aus solcher Nichterfüllung seine nur ihm eigene, spezifisch gestische Klanglichkeit.

In erneutem Bezug zu Jean Pauls *Quintus Fixlein* trägt Satz I die Bezeichnung *Jus de tablette* (= Brühwürfel); er enthält konzentratartig Gesten, Farben, Rhythmusmuster und Tonhöhengestalten, die sich in den folgenden Sätzen entfalten werden. Um die Mittelachse des *Nullstellen* genannten Satzes III gruppieren sich (auf Bach'sche Benennung und Erfindungskunst anspielend) *Inventio I* und *II*; eine das Gegengewicht zu Satz I bildende *Conclusio* zieht die Folgerungen aus dem Vorhergegangenen.

"Ich ärgere mich, wenn die Menschen mit dem Namen 'Kleinigkeiten' schelten. Was habt ihr denn anders? Ist denn nicht das ganze Leben - bloß seine erste und seine letzte Minute ausgenommen - daraus gesponnen, und kann man nicht alles Wichtige

in einen zusammengedrehten Strang von mehreren Bagatellen zerzausen?"<sup>2</sup>

Auch der Titel des 1992/93 geschriebenen Streichtrios *wer ihnen ihres nicht tanzt, spottet der verabredeten bewegung* belegt Schwehrs Affinität zur Literatur. Wie unter anderem in seinem Akkordeonstück *aus den kamalattanischen liedern* (1991/92) und in *Winterdeutsch* für Sprecherin, Sprecher und Kammerensemble (1993) nimmt er auf Texte des befreundeten Dichters Christian Geissler Bezug. Während allerdings im Akkordeonstück der Musik Textabschnitte eingelagert wurden, die vom Interpreten stumm zu lesen sind und in *Winterdeutsch* ein vollständiger Text zum Vortrag kommt, will beim Streichtrio der Titel lediglich einen Anstoß vermitteln, der das Hören zu beeinflussen oder zur Deutung anzuregen vermag. Textbeifügungen, die ausdeutende Hinweise geben könnten, finden sich bis auf die überschriftartigen, Stationen benennenden Wörter *Schatten* (T. 69ff.) und *Lichtlos* (T. 126ff.) nicht.

Konstruktionsgerüst des Trios ist die Zugrundelegung zweier Schichten, einer rhythmisch-geräuschhaft bestimmten Schicht A, und einer klanglich-akkordischen Schicht B (48 Akkorde, die zuvor schon dem Ensemblestück aber die Schönheit des Gitters zugrundelagen). Anfänglich strikt komplementär gesetzt (die Pausen der einen Schicht ergeben sich aus der Dauer der anderen), und zwar in allen drei Instrumenten, werden A (mit dem Bogenholz geschlagene, gewischte, gepreßte Klänge) und B (normal gespielte Töne bzw. Doppelgriffe) im späteren Verlauf mittels jeweils eigener Dauernfolgen zunehmend gegeneinander verschoben. Schicht A führt dabei stets auch andere Tempi, irrationale Werte ("Störfaktoren" im Sinne Haydns, die gewiß auch den Titel beleuchten) ein, die in gleichmäßiger Verteilung immer neue Pulsmomente etablieren.

Der mit *Schatten* bezeichnete Abschnitt reduziert im Wortsinn auf verstreutere, schattenhaft aus Pausenleere heraus auftretende Gebilde; er weist gleichzeitig aber auch auf die später, nämlich innerhalb des Schlußabschnittes *Lichtlos* erfolgende Integration des Schlußsatzes der gleichnamigen Komposition Schwehrs für Streichquartett und Kontrabaß von 1979/80 voraus. *Lichtlos* benennt den Moment des Trios, an welchem ein auch komponierter Prozeß der Annäherung und Zusammenführung an sein Ziel gelangt: Von T. 126 bis zum Ende des Stückes ist den weitergeführten Schichten A und B fragmentiert der 2. Satz (*Andante sostenuto*) aus Schuberts letzter Klaviersonate B-dur, D 960 eingelagert. Hauptsächlich präsent wird dabei das auf vier Oktavlagen verteilte ostinate, rhythmisch-artikulatorisch gliedernde Element des Vorbilds, während dessen auf die mittlere Lage beschränkte, primär melodische Schicht nur in größeren Abständen auch wirklich erklingt (unhörbar aber durchgehend mitläuft). Die Zitatebene - stets pizzicato ausgeführt - füllt die Abstände zwischen den (ab hier rückwärts ablaufenden) 48 Akkorden; sie ist damit dem Geschehen nicht isoliert dazugesetzt, sondern sowohl auf die Akkordfolge (also Schicht B) komplementär bezogen, als durch die Artikulationsweise auch mit Schicht A verwoben. Gleichzeitig läßt sich ein imaginärer Dialog konstatieren; der Deutungskonnex des Schubertschen Sonatensatzes und seines Ausdrucks, nicht zuletzt der Gestalt Schuberts selbst werden von der neu entstandenen Musik mittransportiert, selbst wenn dieser Bezug nur subkutan wirksam ist. (Daß Querbezüge auch zu zwei anderen Werken Schwehrs bestehen, wirft ein weiteres bezeichnendes Licht auf die hier berührten Tiefenschichten.)

Einen Annäherungsprozeß, wenngleich anderer Art, bildet auch das 1982 entstandene Klavierstück *Do you know what it means to miss ...* aus. Der Titel bezieht sich auf den Blues "Do you know what it means to miss New Orleans". In vier

---

<sup>2</sup> Jean Paul, *Quintus Fixlein, 4. Jus de tablette*

nahtlos ineinander übergehenden Sätzen (im übertragenen Sinn den vier Akkordstufe n des traditionellen Blues entsprechend) erscheint das Vorbild in verschiedenen Präsenzgraden - meist so, daß sein melodisches Material in allen denkbaren Permutationen aufscheint, angedeutet ist, durch Verformung gegenwärtig, aber nicht greifbar wirkt, d.h. als möglich, aber abwesend wahrgenommen wird. Selbst das einzige "wirkliche" Zitat der Melodie (samt ihrer Harmonisierung) kurz vor dem Ende des Stückes wird zwar durch einen plötzlichen Tempowechsel noch mehr herausgestellt, versinkt jedoch nach wenig mehr als einem Takt wieder ins Geräuschhafte und Ungreifbare. Diese geräuschhafte Komponente prägt das Stück in elementarer und raffinierter Weise. Mit Recht ließe sich von einer Inszenierung des musikalischen Geschehens sprechen, denn die Geräuschkomponente bildet gleichsam eine Folie, die das Erscheinen des melodischen Materials umfließt, es ermöglicht oder verhindert; zugleich prägt sie ein Ambiente aus, das die im Titel angedeutete emotionale Situation (durch das bezeichnende Weglassen des Ortsnamens absolut gesetzt) zum Ausdruck bzw. zu akustischer Entsprechung bringt. (Es leuchtet in diesem Zusammenhang unmittelbar ein, daß Schwehr zahlreiche Bühnen- und Filmmusiken, vor allem aber Musik zu Hörspielen geschrieben hat.) Um dieses Ambiente, das mit der Evozierung von leeren Räumen, hallenden Schritten, Ertasten arbeitet, entstehen zu lassen, nutzt Schwehr eine vielfach gestufte Skala von Farbwerten zwischen Geräusch und Klang. Neben stumm gegriffenen Tönen, die das Auslösen und Nachhallen von Obertönen ermöglichen, Klopfgeräuschen der Fingerkuppe auf die niedergedrückte Taste, Schnippen mit dem Fingernagel gegen die Tastenvorderseite, dem Gleiten mit den Fingernägeln einer Hand quer über die Tastatur und Schläge mit Fingerkuppe, Fingernagel oder Faust gegen den Klavierdeckel bewirkt vor allem die äußerst subtile Verwendung von Tenuto-Pedal, 3. Pedal und una corda-Pedal eine dem altvertrauten Instrument kaum zugetraute Klanglichkeit, die ein Klangtremolo durch nur halb niedergedrücktes Pedal ebenso miteinbezieht wie die Unterscheidung verschiedener Lautstärken der resonierenden Saiten (Tenuto-Pedal) oder des Anschlaggeräusches der Klaviatur beim Heruntertreten bzw. des Geräusches beim Zurückschnellen des Pedals beim Loslassen (una corda-Pedal). Gebildet wird so ein auf ein Vorbild wohl bezogener und motivisch von diesem gespeister, im Scheitern der Rückgewinnung aber zugleich anderer, überhöhter, den Titel einlösender Blues.

*poco o poco subito* für Violoncello und Klavier aus den Jahren 1990/91 arbeitet mit dem strukturbildenden Kontrastpaar "Setzung" und "Situation". Es scheint von den hier versammelten Stücken dasjenige zu sein, das die logisch-diskursive Verfahrensweise des Komponisten am unmittelbarsten erkennen und verfolgen läßt. Doch wäre damit nur eine vordergründige Ebene der Komposition erfaßt. Entscheidende Hinweise vermag hier der (in zeitlicher Distanz zur Entstehung des Stückes verfaßte) Kommentar des Komponisten geben:

"Ein dreifach geflochtenes Band. Alles an diesem Stück (einer an ihrer Oberfläche einfachen Bogenform mit Repräsentteil gegen Ende) täuscht: Die ausgedehnten statischen Flächen erweisen sich als dynamisch (zumeist durchhörbar prozeßhaft) sich verändernde, die kurzen dynamischen Entwicklungen werden, durch 'identische' Wiederholungen in veränderten Kontexten, zu statischen Versatzstücken, und die in der ersten Hälfte des Stückes als Unterbrechungen (als gefüllte Pausen) erscheinenden Fermaten gruppieren sich in der Mitte des Stückes zu einem seiner Hauptteile.

Der Lattenzaun meint und bedeutet seinen Zwischenraum.

So höre ich das Stück heute, sechs Jahre nach seiner Entstehung. Das im Titel angedeutete (und den Kompositionswillen prägende) dialektische Gesetz des Umschlags von Quantität in Qualität ist mir inzwischen zu einem (geliebten) Nebenaspekt

geworden, - bereits selbst wieder aufgehoben (in des Wortes dreifacher Bedeutung).  
Aber vielleicht täusche ich mich ja auch."

*aber die Schönheit des Gitters* für Kammerensemble (1992) ist als Auftragswerk für die WittenerTage für Neue Kammermusik des folgenden Jahres geschrieben worden, in deren Mittelpunkt Film/Musik-Projekte standen, und wurde gemeinsam mit dem Regisseur Didi Danquart konzipiert, mit dem Schwehr bereits öfter zusammengearbeitet hatte. Um zu vermeiden, nur gegenseitige Vorgaben zu erfüllen, entstand bei diesem Projekt die Musik, "bevor nur ein einziges Bild aufgenommen war. Der Film entstand, ohne daß dem Filmemacher auch nur das Geringste von der Musik hätte zu Ohren kommen können. Dennoch: das Ergebnis ist kein blind und taub Zusammengesetztes. Wir haben uns, im Vorfeld unserer Arbeit, in der Absicht besprochen, in den Inhalten angenähert, in der Struktur zunächst auf eine bestimmte Dauer von 15 Minuten geeinigt und dann unsere Arbeit verschränkt. [...] Der Filmemacher und der Komponist finden also ein Netz vor, welches, bevor ihre Arbeit eigentlich begonnen hat, schon über sie gezogen ist." Gemeinsam ist beiden Verläufen somit lediglich ein Zeitplan, was im Konkreten auch bedeutet, daß die Bilder des Films (Gesichter, die als Portraitphotos neueren Aufnahmen, die abgefilmt wurden, gegenübergestellt werden) und die Musik einander nie direkt "kommentieren" oder illustrieren, sondern ihre je eigene Deutung derselben Problemstellung geben: "Der Filmemacher behauptet (in seinem Film), daß gesellschaftliche Veränderungen direkt in den Gesichtern der betroffenen oder handelnden Personen abzulesen sind. Der Komponist behauptet (in seiner Musik), daß Antipoden (sklavisch aufeinander bezogen) nur existent sind in Form des (jeweils) Andersseins, letztlich identisch - nicht mehr voneinander zu unterscheiden - sind. [...] Es schien uns sinnvoll, unsere beiden Behauptungen zu überblenden."

Logischerweise ist die unabhängig entstandene, d.h. autonomen Gesetzen folgende Musik auch losgelöst vom Film "gültig" und für sich aufführbar. Bereits das erste Hören läßt zwei deutlich kontrastierende Teile (Antipoden?) erkennen: Anfänglich werden Liegeklänge oder -töne - meist leise, nur wenig artikuliert vorgestellt - von sehr kurzen Impulsakzenten unterbrochen, bevor die Liegeklänge durch Gegenverläufe belebt werden und sich ihnen zunehmend kleingliedrige, "gerasterte" Repetitionselemente hinzugesellen oder mit ihnen abwechseln. Ab der zeitlichen Mitte des Stücks etabliert sich eine Gegenwelt, die von quasi "farbigen Schatten" konstituiert wird und in der die Geräusche immer etwas präsenter sein sollen als die erkennbaren Tonhöhen - Spielen mit dem Bogenholz oder auf dem Steg bei den Streichern, beim Klavier im Innern des Instruments (an der Saitenumwicklung oder den Stimmstiften) erzeugte Klänge und auch hier das Treten und Loslassen der Pedale, bei den Bläsern Klappengeräusche und fast nur aus Luft bestehende Töne amalgamieren sich zu einer schwebend gehaltenen Zuständlichkeit, die unter ihrer Oberfläche bewegt erscheint.

**Wolfgang Thein, April 1996**