

Christian Baier

Unvermittelt - hinter Glas

Zum Schaffen von Alexander Stankovski

Das Streichtrio (1997/98)

Der 1968 in München geborene Alexander Stankovski studierte an der Wiener Musikhochschule bei Dietmar Schermann und Francis Burt, setzte 1990 bis 1994 seine Studien bei Hans Zender in Frankfurt/Main fort und ist seit 1996 als Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Wien in der Kompositionsklasse von Michael Jarrell sowie als Organisator der Konzertreihe *Neue Musik aus der Nahetatig*. Ausgezeichnet mit dem Busoni-Förderungspreis der Berliner Akademie der Künste (1992), zwei Arbeitsstipendien der Stadt Wien (1995,1997) und dem österreichischen Staatsstipendium für Komposition (1995), machte er bei mehreren internationalen Festivals (Schönberg-Festival Duisburg, Musik-Biennale Berlin, Musikprotokoll beim Steirischen Herbst, Wien modern, Bludener Tage zeitgemäßer Musik) und durch Auftragskompositionen (u.a. für das Salzburger Landestheater, das Klangforum Wien, das Ensemble des 20. Jahrhunderts, den ORF) auf sich aufmerksam.

Traditionsbezug und nüchterne Konstruktion

In Stankovskis früheren Arbeiten steht die "Thematisierung der Tradition als fremdes, vergangenes und zugleich vertrautes, nur allzu gegenwärtiges Erbe" im Vordergrund. Das *Klaviertrio* (1990/93) bezieht sich direkt auf Brahms' c-moll-Trio, *quasi improvvisando* für Klavier und Tonband (1992) ist eine mehrschichtige Improvisation über Schönbergs Klavierstück op.19/6, *Mele Moments* für Singstimme und Ensemble (1992/95) schließlich verknüpft so unterschiedliche Vorlagen wie Webers Orchesterlied *Wiese im Park* op. 13/1 nach Karl Kraus, Josquins funfstimmige *Deploration de Johann Okeghem* sowie Texte aus Shakespeares *The Tempest* und Alessandro Striggios *Orfeo*. Seit dem *Saxophonquartett* (1993/94) und den *Vier Stücken für (Bass)Klarinette, Violoncello und Klavier* (1994/95) manifestiert sich eine dazu gleichsam kontrapunktische Bemühung, "Musik in eine fassliche Form zu bringen, die vom Hörer mitvollziehbar ist und gerade deshalb über ihre Fasslichkeit hinausweist." Musikalisches Material erscheint ohne musikgeschichtliche Konnotation innerhalb seiner aus ihm generierten Struktur. Das kompositorische Interesse in diesen Stücken gilt der Lesbarkeit der Form, klar dechiffrierbare Techniken treten an die Stelle verschlüsselter Improvisationen über fremde (Noten-)Texte. Im Spannungsfeld zwischen diesen beiden Pole finden die seither geschriebenen Kompositionen ihren jeweiligen künstlerischen Standort. Daraus resultiert eine von Stück zu Stück - oder auch von Satz zu Satz - oszillierende Stilistik, die laut Stankovski ihr Vorbild weniger in der Musik als in der Literatur eines Fernando Pessoa oder der Malerei eines Gerhard Richter hat. Zwei Stücke aus jüngster Zeit mögen dies illustrieren:

Auf dem Weg zum Streichtrio

Die *Linien* für Altflote und Posaune von 1996 haben kontrapunktische Stimmengeflechte zum Inhalt. Von nichts anderem "handelt" das Stück, nichts anderes verbirgt sich in ihm als die unentwegte Kombination mehrerer auf die

beiden Instrumente verteilter Stimmen innerhalb von zehn kurzen Abschnitten unterschiedlicher Länge, wobei es weitgehend den Interpreten überlassen bleibt, die Reihenfolge der Abschnitte zu bestimmen. Ein rein "technischer" Ansatz, der einzig auf sich, auf den spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente, ihren Klangfarbe sowie der Mikrointervallik der Linien zu beruhen scheint. Durch die größtmögliche emotionale Zurückhaltung, die sich Stankovski auferlegt, wird die Struktur des Stückes transparent - keine Möglichkeit, sich assoziativ der Komposition zu nähern. Nichts lenkt mehr das Ohr ab von der Poetik der Struktur.

Deutlich tritt das strukturelle Moment zwar auch im ersten Satz von *Spiegel-Maske-Gesicht* für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello, Schlagzeug und Klavier von 1997 hervor. Ein achttimmiger Spiegelkanon mit konstanter Harmonik ließe an Webern denken, wäre da nicht dieses völlige Fehlen des *espressivo* - "gläsern" lautet die einzige Vortragsbezeichnung dieses Satzes. Doch anders als in den *Linien* bringt der zweite Satz eine musikalisch und emotional vom ersten kategorial verschiedene Gegenwart: heterogenste Bruchstücke, die ihre *raison d'être* nur im klingenden Moment zu haben scheinen, werden aneinandergereiht, extreme Kontraste zwischen dichten Texturen und ausgehaltenen Einzeltönen (oder Geräuschen) verstärken den "expressionistischen" Charakter. Wiederum ganz anders der dritte Satz, der mit einer ununterbrochenen Betriebsamkeit einen zusammenhängenden musikalischen Diskurs vorstellt, wobei man den Eindruck nicht los wird, man wüsste, "wovon die Rede ist" (tatsächlich beruht der Satz auf Material aus Debussys Klavierstück *Masques*), bevor die Musik in stumme Aktion umkippt, so als ob es einem unaufhörlich Quasselnden plötzlich die Rede verschlagen hätte und nur mehr die Mundbewegungen von seinem vergeblichen Mitteilungsbedürfnis zeugten.

Das Streichtrio

Die Selbstbezüglichkeit des Materials und das Formprinzip der unvermittelt nebeneinanderstehenden Kontraste - diese zwei Aspekte der vorangehenden Kompositionen finden sich nun vereint im Streichtrio von 1997/98, einem Auftragswerk der Wiener Konzerthausgesellschaft anlässlich der Europa-Tournée des Weinmeister-Trios im Rahmen des Zyklus *Rising Stars*.

Bewusst spricht Stankovski von „Ausgangsmaterial“, einer Skala distinkter Dauern und einer auf dem „Eigenklang“ der Instrumente beruhenden Harmonik. Fast ausschließlich werden die auf den leeren Saiten der drei Instrumente produzierbaren Obertöne verwendet. Schon in diesem Entschluss offenbart das Werk seine material- und strukturbezogene Poetik, denn es sind die Obertöne, die bei herkömmlicher Saitenstimmung möglich sind; Stankovski verändert nicht mittels Skordatur der vertraute Klangbild der Saiteninstrumente. Er legt sich eine in der „Natur“ der Klangkörper begründete künstlerische Selbstbeschränkung auf. Die Instrumente bleiben unangetastet, gleich Exponaten in der Vitrine eines Museums.

Der Vergleich kommt nicht von ungefähr: Als Ausstellungsstücke in den gläsernen Schaukästen eines Museums sieht Stankovski sowohl die Instrumente als auch das musikalische Material seines Streichtrios. „Starr“ ist als Ausdruck dem ersten Klang des Werkes zugewiesen. Starr. Das bedeutet:

klar abgegrenzt, unverbunden, keine inszenierten Verbindungen und keine fadenscheinigen Verbindlichkeiten, die aus dem postmodernen Irrglauben resultieren, alles sei mit allem in Bezug zu setzen.

Unvermittelte Kontraste zwischen Tonhöhe – bis hin zum mikrotonalen Bereich – und Geräusch bestimmen das Klangbild. Doch anstatt Verbindungen zwischen der Ebene der fixierten Tonhöhe und dem Geräusch zu suchen, die „dialektische Synthese“ zwischen diesen (scheinbar) gegensätzlichen Sphären anzustreben, belässt sie Stankovski in ihrem heterogenen Zustand. „Die Möglichkeit einer Vermittlung wird an einigen Stellen nur angedeutet, ohne aber durchgeführt zu werden.“ Dazwischen scheint Glas zu sein ...

Stankovskis Vorgangsweise im Streichtrio ist objektbezogen. Der Rezipient wählt seine eigene Perspektive, aus der er die Klänge betrachtet (sprich: belauscht), wobei er je nach Blickwinkel singuläre Objekte wahrnehmen wird, überblendete Objekte, Objekte im Vordergrund, im Hintergrund, Objekte, die den Blick auf ein anderes Objekt verstellen. Niemals aber wird zwischen diesen Objekten inhaltlich, semantisch oder dramaturgisch vermittelt oder versucht, die Brüche zwischen ihnen zu glätten, denn es sind „unveränderliche Ausstellungsstücke, die je nach Beleuchtung und Position des Betrachters verschieden erscheinen, in Wahrheit aber dieselben bleiben.“

Das reichhaltige Repertoire der spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente – vom Flageolett-Glissando bis zur Kombination von Glissando mit unregelmäßigem Bogenarpeggio – erzeugt dabei eine dynamische Farbigkeit. „Alle diese Spieltechniken sind Verzierungen“, so der Komponist, „sie sind das wechselnde Licht, das auf die Objekte in den Vitrinen fällt.“

Selbst das Instrumentarium wird zum Objekt. Es ist *ein* Klangobjekt, wenn die Instrumente bis hin zur Generalpause gemeinsam agieren, es sind drei Objekte, wenn die Instrumente unabhängig voneinander spielen. Ihr Zusammenspiel ist nicht zur Gänze koordiniert.

Das System des Unvermittelten findet auch in der Stimmführung seinen Niederschlag. Ansätze kontrapunktischer Linienführung münden unvermutet in Klangflächen, die – kaum gebildet – implodieren und deren Partikel Ausgangsmaterial neuer musikalischer Aktionen und Ereignisse werden. Eine Verbindung zwischen Klängen, Klangereignissen, musikalischen Aktionen wird nicht mehr inszeniert, schon gar nicht, um das Streichtrio gegen die Inhomogenität seiner Materialien abzusichern und so das WERK davor zu bewahren, zum STÜCK zu werden, und das STÜCK zum STÜCKWERK.

Ein Pendant zum reichen Repertoire der spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente findet sich in den metrischen Nuancen. Ungewöhnliche metrische Vorschriften (etwa 1/10, 3/20, 1/6, 5/24) beziehen sich zwar – wie auch alle traditionellen Metren – auf den jeweiligen Bruchteil einer ganzen Note, doch gleichzeitig bricht der Sprachduktus der Musik aus der herkömmlichen Metrik aus. Folge davon ist eine tiefgreifende Irritation, weil dem Rezipienten nun auch im metrischen Bereich der Boden unter den Füßen weggezogen wird.

Musik generiert ihren eigenen Puls, der zwar die ganze Note als Maßeinheit noch kennt, sich dieser jedoch durch neue metrische Proportionen entfremdet. Jeder Takt wird – analog zum Bild der Glasvitrine – zum „Zeitbehälter“, als den ihn schon Brian Ferneyhough auffasste.

Und doch bleibt ein sich durch das ganze Werk ziehender Rhythmus spürbar, dem die großformale Anlage mit ihrer Zu- und Abnahme von Dichte ebenso unterworfen ist wie die Binnengestaltung.