

Dazwischen

Gedanken zu plastischen Klängen in der Musik Elnaz Seyedis

In Claude Debussys berühmter Ballettmusik »Jeux« (1913) gibt es eine eher beiläufige Passage (Ziffer 26), die mich immer wieder erstaunt, wann immer ich sie höre und in die Noten schaue: Innerhalb von lediglich sechs Takten, also innerhalb nur weniger Sekunden, kleidet der Komponist die spärlichen Instrumentalgesten in insgesamt 18 unterschiedliche »Piano-Farben« ein: »p« mit und ohne Crescendo, »p leggiero« »p con sord.«, »piú piano«, »p expressif, très doux« etc. pp. – Ich weiß nicht, ob die 1982 in Teheran geborene Elnaz Seyedi, die – nachdem sie bereits ein Informatikstudium absolviert hatte – unter anderem bei Younghi Pagh-Paan, Jörg Birkenkötter und Günter Steinke studierte, während der Arbeit an ihren Werke den älteren Kollegen im Sinn hatte. Der nur flüchtige Blick in einige ihrer Partituren lässt jedoch in der gleichsam zarten wie skrupulösen Gestaltung der dynamischen Konturen ihrer Klänge eine entfernte Verwandtschaft erkennen: Hier tastet, knetet und formt ein überaus sensibles Ohr und lässt vielfältige Gestalten entstehen, die von Gebilden an der Hörgrenze bis hin zu äußerst schroffen Ausbrüchen reichen. Im Ensemblestück »zwischen[t]räume« (2016) etwa, fügt Seyedi den üblichen Dynamikgraden weitere verbale Differenzierungen hinzu: »very mild, shadow like«, »dark and shadow like«, »sharp«, »very sharp« oder »clear and sharp«, »like a shooting star«, »schwebend«, »bright«, »unclear and from far«, »very warm«, »very warm and from far«, »very warm and far«, »very soft«... Die viel zu oft gehörte Floskel vom »fein ausgehörten Klang«, hier ließe sie sich mit vollem Recht erneut anwenden, denn Seyedi umhegt, umpflegt und notiert ihre Klanggemische und Klangstrukturen einerseits mit großer Genauigkeit. Andererseits lässt sie die Klänge auch von ihren Interpretinnen und Interpreten ihrerseits »fein« aushören, indem sie sowohl dem musikalischen Gespür und Gehör der Ausführenden vertraut als auch die jeweilige akustische Realität des Raumes in ihre Musik einbezieht. Dies kann durch verhältnismäßig einfache Mittel geschehen – zum Beispiel mit der Anweisung, vereinzelte Klänge nicht zu abzdämpfen, sondern sie vielmehr mit den folgenden klanglichen Ereignissen vermischen zu lassen. Es finden sich zudem immer wieder Wahrnehmungsanweisungen: So muss im Duo für Violoncello und Harfe »Sense of a Possibility« (2017) das tiefer gestimmte Violoncello unmerklich im Nachhall der Harfe einsetzen. Im Quartett »durchsichtig, verzweigt« für Steel Gitarre und drei Violoncelli (2016) notiert Seyedi konkret jene Stellen aus, an denen das Quartett aufeinander hören und interagieren muss (z. B. T. 6) und schließlich hüllt Seyedi ihre

überaus zarten Klänge auch in Paradoxa, wenn ein Klarinettenklang »sehr unbeweglich, fast wie eine Pause« gespielt werden soll (»detaillierter Blick« für Ensemble, 2016/17, T. 5.). Dass die Komponistin ihre Partituren darüber hinaus nicht nur als notierte Annäherungen an eigene Klangvorstellungen versteht, sondern auch als ein Kommunikationsmedium begreift, lässt sich bereits an einem – vordergründig betrachtet – marginalen Detail erkennen: Bei Instrumentenwechseln bittet sie die Ausführenden höflich »Please take the clarinet« (z. B. in »zwischen[t]räume«, T. 29) und spricht somit ihr spielendes Gegenüber als Menschen und nicht als bloßen Klangerzeuger an, der auktorialen Befehlen zu gehorchen hat. Ein Titel wie »detaillierter Blick« verrät bereits das Interesse Seyedis, sich klanglichen Details intensiv anzunehmen und jene immer wieder aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten. Seyedi beharrt zwar oftmals – auch für ganze Stücke – auf eine klar umrissene Klangidee, diese ist allerdings dauernd in Bewegung, wird untersucht und gelegentlich auf die Spitze getrieben: In »Sense of a Possibility« (2017) beginnt das skordierte Violoncello mit einem ruhig zu spielenden »As«. Zunächst wird der Ton auf seine klanglichen Eigenschaften hin erforscht und mit verschiedenen Griffpositionen und mikrotonalen Nachbarschafts-Tönen angereichert. Nach recht kurzer Zeit ist klar, dass jenes Insistieren keine bloße Einleitungsgeste, sondern bereits die Kernidee des Stückes ist, die sukzessive Raum greift: Immer intensiver wird jenes Insistieren auf As und Ges, das einen immer näher und näher an die Stuhlkante rücken lässt, bis sich alle aufgestaute Kraft schließlich in Pulsen (T. 97) entlädt, die wiederum von einer immensen Spannung umgeben sind. Ungeheurer Ausdruck und Spannung werden, so mein Eindruck, weniger durch einzelne Klänge als solche erzeugt, als vielmehr durch die immer wieder anderen Verbindungen zwischen ihnen. Ersetzte man das Wort »Melodie« in Ernst Kurths berühmten »Grundlagen des linearen Kontrapunkts« gegen das Wort »Klang«, so könnten Kurths Definition von Melodie auch auf die Musik von Elnaz Seyedi Anwendung finden: »Melodie ist strömende Kraft. Der eigentliche Grundgehalt einer melodischen Linie ist das Werden, das Andrängen zur Form, das stets rezent in ihr liegt und das als lebendige Energie in ihr voll empfunden werden muss.«¹ Unter dem Aspekt des dauernden »Werdens« und »Andrängens« von Form lassen sich auch die ersten Takte des bereits erwähnten Ensemblestücks »zwischen[t]räume« lesen: Mit Fingern auf den Klaviersaiten abgegriffene Flageolettklänge in tiefstem Register markieren den Beginn des Stückes, denen gelegentlich ein sehr zart auf der Klaviatur zu spielendes tiefes »As« hinzugefügt wird. Die Abfolge und

¹ Ernst Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts (1917), Nachdruck Hildesheim ³1996, S. 10.

Anschlagszahl der Klavierklänge nimmt stets zu, wodurch sich die Zeit-Markierungen nach und nach zu einem nachvollziehbaren Rhythmus verdichten. Der Verdichtungsprozess basiert zwar – wenigstens nicht offensichtlich – nicht auf seriellen bzw. algorithmischen Verfahrensweisen, dennoch ist eine gewisse Regelmäßigkeit zu erahnen: Auf den Initialklang folgt eine längere Pause, auf die nun drei beharrlich anders gefärbte Klavierklänge folgen, die wiederum von einer etwas kürzeren Pause umrahmt werden. Unterbrochen von immer kürzer werdenden Pausen, spielt das Klavier nun jeweils fünf und darauf sieben Anschläge, bevor der erste dynamische Höhepunkt mit nur vier Anschlägen erreicht wird, wodurch er umso heftiger und unvermittelter wirkt. Auch hier blickt – wenngleich aus weiter Ferne – womöglich wieder Debussys »Jeux« herüber, der dynamische Höhepunkte und Ausbrüche zunächst symmetrisch-wellenartig gestaltet und vorbereitet, bis die Regelmäßigkeit verlassen wird, nur um den Höhepunkt weitaus drastischer (etwa an der Stelle »violent«, Z. 74) wirken zu lassen.² Die einleitenden Klavierklänge werden von einem Klagschatten aus großer Trommel und Gong verfolgt – der, unabhängig vom Klavier, stets an der Hörgrenze den Nachhall der Klavierklänge einfärbt und aufnimmt, bis sich der Schatten mit einem deutlichen Schlag schließlich löst (T. 11) und nun eine ähnliche Struktur gleichberechtigt mit dem Klavier zu spielen hat. Dieses Prinzip wird Seyedi im Verlaufe des Stückes oftmals anwenden: Eine »Hauptsache« wird begleitet, die Nebensache emanzipiert sich sukzessive, schlägt um zur »Hauptsache« – bekommt (in T. 16 ist es etwa die Bassklarinette) eine eigene »Nebensache«, die sich wiederum emanzipiert... Diese Umschlagsprozesse werden immer enger und dichter, wodurch – trotz des sehr langsamen Tempos von 40BPM – die formale Strenge mit einem enormen Ausdruck einhergeht. Es geht nicht um isolierte klangliche Momente, sondern darum, dass diese eine Linie mit großer Innenspannung formen, ein klar definiertes Ziel anvisierend. Wieder könnte ein Zitat von Ernst Kurth eine Entsprechung sein: »Man muss sich, um zunächst zur Melodik insbesondere zurückzukehren, das Wesen der melodischen Linie damit vergegenwärtigen, dass diese nicht als Summe der einzelnen abgerissenen, in ihr enthaltenen Toneindrücke in unser musikalisches Empfinden tritt; was zwischen den einzelnen aufeinander folgenden Tönen vorliegt, ist nicht Stillstand, Unterbrechung des melodischen Empfindens überhaupt; die Melodie besteht nicht bloss aus den ertönenden Sinneseindrücken [...]«³

² Vgl. dazu: Claudia Maurer Zenck: Form und Farbenspiele. Debussys' Jeux, in: Archiv für Musikwissenschaft, 33. Jg., H. 1 (1976), S. 28-47, hier S. 46f.

³ Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, S. 9.

Natürlich ist es nur die subjektive Empfindung beim Lesen und Hören von Elnaz Seyedis plastischen Klängen: Man möchte sie direkt mit den Händen in der Luft formen, gestalten, kneten. Ein eindrückliches Beispiel dafür findet sich ebenfalls in »zwischen[t]räume« (ab T. 98). Die zuvor bereits beschriebenen Klavierklänge lösen durch stete dynamische Zunahme und rhythmische Verkürzung eine neue Struktur aus: Die Streicher füllen durch ein langgedehntes Glissando einen Tonraum nach und nach in der Horizontalen aus, der von den Holzbläsern in der Vertikalen durch komplexe Mehrklänge umrahmt wird. Inmitten dieses kaum mehr durchzuhörenden Klanges, setzt das gestrichene Glockenspiel zarte, aber deutliche Tonpunkte (h, c, ais, h, ais und später c, h, ais, c, h), die horizontal als Melodie (oder Linie) und vertikal als Teil des harmonischen Spektrums gelesen werden können, das schließlich (ab T. 109) um den Ton »d« herum erreicht wird. Insgesamt eine, im metaphorischen Sinne, »greifbare« Passage, die sich allerdings im Greifen schon wieder in einen anderen Zustand verwandelt hat. Dass es Seyedi um das »Dazwischen« geht, wird auch in der direkt darauffolgenden Passage deutlich, die extrem gut und genau aufeinander hörende Ausführende benötigt: Seyedi konzentriert sich hier (ab T. 112) auf die Räume zwischen den Tönen e^2 und d^2 . Oboe, Klarinette, Fagott sowie Horn, Trompete und Posaune bilden hier zwei Trios, die mikrotonal und hoquetusartig den Ton d^2 mit jeweils nicht mehr als zwei bis maximal drei Anschlägen umspielen, bis er (»quasi solo«) durch die Trompete und unterstützt von der Klarinette zunächst als Zentrum bestätigt wird, nur um kurz darauf durch ein mikrotonales Glissando in der Klarinette (»like echo of Trumpet«) wieder in Frage gestellt zu werden. Ein dramaturgischer Verlauf, der sich immer wieder in unterschiedlichsten Konstellationen durch das gesamte Werk zieht. Seyedis Klänge, das gilt für »zwischen[t]räume« ebenso, wie für zahlreiche andere Stücke, kommen selten an einem klaren und endgültigen Ziel an. Das vorangegangene Beispiel unterstreicht, dass ihre klanglichen Setzungen vielmehr auf unentwegter Durchreise zu sein scheinen. Seyedis Musik ist selten heiter, sie fordert keine aberwitzigen Virtuositäten, wirbelt nicht mit Konfetti im Konzert umher und zündet auch keine Provokations-Raketen. Sie zeichnet sich vielmehr durch eine große Strenge, Ruhe und Klarheit in der dramaturgischen Disposition aus. Auch dies – selbstredend – ein lediglich subjektives Erleben beim Zuhören: Elnaz Seyedi lässt den Ausführenden einen großen Raum, die Klänge selbst zu formen, zu greifen und ihnen zuzuhören. Zwar ist ein metrischer Grundpuls stets spürbar, würde die Musik jedoch stur

durchgezählt, sie verlöre vieles von ihrem Wesenskern, nämlich stets »Dazwischen« zu sein. Trotz solch interpretatorischer Freiheiten, lenkt dennoch stets die Komponistin die Aufmerksamkeit der Rezipient*innen auf Elemente, die ihr wichtig erscheinen. Nie geschieht das allerdings didaktisch, da das Gehörte unablässig aus unterschiedlichen Perspektiven oder »detaillierten Blicken« betrachtet werden kann. »Sense of a Possibility« ist eines ihrer Werke benannt – dies könnte als Motto sicherlich für viele ihrer bisherigen Werke stehen.