

Nader Mashayekhi

## Reine Töne

oder Die Faszination des Falschen

1 Orchestermusik für großes Orchester und Elektronik (1997-98). ↑

2 *blanks 1-4*: blanks 1: für ein oder mehrere Instrumente in bel. Notenschlüssel (1993)

*blanks 2*: für zwei oder mehrere Instrumente in bel. Notenschlüssel (1993)

*blanks 3*: für eines oder mehrere Tasteninstrumente (1994)

*blanks 4*: für Marimba (1994). ↑

3 Streichquartett 1 + *eine Nacht*, Kammermusik für Streichquartett (1995). ↑

4 Multi-Media-Oper in sechs Szenen für Sopran, 2 Mezzosoprane, 3 Tenöre, 2 Baritone, 2 stumme Rollen, solistisch besetzte Instrumente, Live-Elektronik, Zuspieldänder, Film/ Videoproduktionen (1995). ↑

Als ich noch ein junger Komponist in Persien war, fehlten mir die Information und der Vergleich, die sehr wichtig sind. Wenn es in einer Welt keine Zwänge gäbe, würde man auch nicht den Wunsch verspüren, sich von ihnen zu befreien. Zwänge sind da, um überwunden zu werden. Ich finde, die alten Dinge können immer wieder neu erscheinen, weil alles vom Alten kommt. In meinen Arbeiten etwa entdeckte ich nie etwas wirklich neues, ihre Wurzeln liegen weit zurück in meiner Kindheit. Nur die konkrete Erscheinung, die Form, zu der sich unterschiedliche Sachen zusammengefügt haben, ist neu. Das ist ja das faszinierende daran.

Ich sehe mich seit einiger Zeit vom Wort neu befreit. Wir sind nicht dazu da, etwas neues zu machen. Zwar ist es für uns ein leidenschaftliches Thema, immer etwas neues, was die anderen noch nicht geschaffen haben, zu komponieren. Man muß sich aber zunächst einmal von dieser Eitelkeit trennen, einzigartig zu sein. Dann macht man erst einzigartige Sachen. Ich glaube, genau diese Überheblichkeit hindert den kreativen Prozeß. Ich habe erst bei der Arbeit an meinem *pentimento*<sup>1</sup> alle Kleider von Kulturen, Hintergedanken, die mich hindern, ausgezogen. Für mich ist *pentimento* ein nacktes Gefühl, mit all seinen Nachteilen. Natürlich ist es nicht möglich, sich von allem zu befreien – im Unterbewußtsein wird es immer bleiben. Und das erfordert viel Disziplin, eine gewisse Opferung, und zwar Opferung der eigenen Emotionen. Das ist für uns Komponisten besonders schwierig. Wenn man es trotzdem tut, entstehen Arbeitsprozesse, die zum Erfolg führen. Umberto Eco sagte etwas, was ich überaus schätze, nämlich, er habe von Joyce und Eliot gelernt, daß Kunstmachen Flucht vor den eigenen Emotionen heißt. Das ist ein Geheimtip für Komponisten. Seit *pentimento* bin ich in einer anderen Welt. Ich habe nämlich schon immer nach einer Welt gesucht, in der man nicht alles für die Schönheit ausgibt. Wir wollen alle schöne Musik hören, aber es gibt genug davon.

Zur Zeit bin ich eher daran interessiert, wie man Musik ohne zusätzliche Bedeutungen macht, reine Töne, reines musikalisches Material. Ich ziele auch nicht auf Provokation. Bei manchen sehr radikalen Stücken von mir, die zwar lange dauern, aber sehr wenige Töne haben, habe ich nicht an Provokation gedacht, vielmehr habe ich dadurch eine Art Selbsttherapie gemacht. Weil ich nämlich ein sehr ungeduldiger Mensch bin. Wenn etwas innerhalb der ersten fünf Minuten in einem Musikstück nicht klar wird, werde ich nervös. Deshalb komponierte ich auch all meine *blanks*<sup>2</sup> so: Sie stellen eine Art Geduldprobe für mich dar. Überhaupt

beobachte ich seit meinem Streichquartett<sup>3</sup> von 1995 in mir eine besondere Vorliebe für formale Widersprüche als künstlerisches Schönheitsmittel, da ich am musikalischen Prozeß an sich interessiert bin: nicht durch formale Unterschiede Überraschungseffekt zu erzielen, sondern umgekehrt – durch das musikalische Material. Wichtig war für mich diese Nacktheit. Ich finde einfach, wenn wir uns mit Musik beschäftigen, sind wir auf der Suche nach Wahrheit – irgendeiner Wahrheit. Ich wollte erst einmal das Ganze zerlegen, befreit von allen zusätzlichen Schönheitschirurgien. Mit *pentimento* habe ich praktisch genau das gemacht, was eigentlich Fehler sind und die ich früher nicht hätte machen können. Ich hatte ja anhand zahlreicher Partituren gelernt, was falsch ist – bei der Orchestrierung usw. Aber das Falsche hat auch eine besondere Faszination. Wir können jedes musikalische Material irgendwo benutzen. Es gibt keinen Unnutz in der Musik. Es existiert praktisch kein Papierkorb, in den man etwa Oktaven wegwerfen kann. Die Fragen lauten nur: Wo und wie? Wir müssen zunächst die Stärke des Materials herausfinden. Obwohl ich nicht gern verallgemeinere, meine ich, daß der Schaffensprozeß immer wie ein Frauentanz ist: So, wie sich die Frauen führen lassen, soll der Komponist lernen, sich vom musikalischen Material führen zu lassen.

Bei *Malakut*<sup>4</sup> etwa ist es anders. Da haben wir eine Geschichte, um die man sich kümmern muß. Durch ihre Kausalität, die Charaktere und Konflikte zwischen ihnen, durch das Drama entsteht ein Rahmen, in dem man gezwungen ist, zu bleiben. Stellenweise ergeben sich aber Ausrutscher. Da sage ich mir: »Warum komponiere ich eigentlich so? Warum sollte ich die Geschichte verdeutlichen? Die versteht man ja ohnehin.« Und dann komponiere ich anders. Text und Musik stehen zufällig nebeneinander. Durch das Zusammentreffen aller Faktoren ergibt sich etwas anderes. Während es im Streichquartett und *pentimento* zunächst einmal um pures Material geht.

Jeder Komponist ist eigentlich der erste Zuhörer seiner Musik. Er ist derjenige, der das Stück als erster in den Händen hat. Und er ist kritisch eingestellt, was ich gut finde. Einmal sagte Xenakis: »Der Komponist ist nichts anderes als ein kritischer Zuhörer.« Oft fragte man mich: »Warum sagst Du so etwas? Du schreibst ja doch fürs Publikum.« Darauf antworte ich, daß ich zunächst einmal das schreibe, was mir gefällt. Und jeder macht das. Doch werde ich immer wieder von mir überrascht. Wie etwa bei meinem *pentimento*.

Nachdem das Stück fertig war, dachte ich: »Mein Gott, die werden mich zerstückeln!« Ich hatte es mit einer unglaublichen Opferung meiner kompositorischen Vorstellungen geschrieben. Ich befürchtete, man würde mich für einen Dilettanten halten und mich möglicherweise auch wegen meiner persischen Herkunft mißverstehen. Denn das Publikum beim steirischem Herbst ist sehr kritisch. Doch änderte ich deswegen keine einzige Note und bin sehr froh, daß es ein Erfolg wurde. Die Leute kamen zu mir und lobten die Ehrlichkeit des Stückes. Und das war genau meine Idee dabei. Aber es hatte mich eine irrsinnige Mühe gekostet, »Fehler« zu machen!

Wenn ich komponiere, höre ich oder besser gesagt erlebe ich etwas, das ich realisieren möchte. Wichtig ist jedoch, daß man nie seine kompositorischen Vorstellungen hundertprozentig verwirklichen kann. Das Material ändert das Ganze,

auch bei der Notation kommt man auf neue Ideen. Durch den Sehsinn ändert man seine Vorstellungen. Und zum Schluß wird es etwas ganz anderes...

Haben Sie jemals erlebt, wie sich eine Pflanze bewegt hat? Den Prozeß kann man nämlich nur feststellen, wenn er vollzogen ist. Menschen haben eigentlich eine ziemlich beschränkte Wahrnehmung. Unter anderem ist dieses Phänomen auch beim Interpretieren wirksam, der einen bereits vollzogenen Prozeß nachvollziehen soll, um ihn entsprechend zu interpretieren. Das wichtigste ist zu lernen, wo die Grenze liegt. Durch die Grenzerkenntnis selektiert und reduziert man, um weiterzukommen.

In jedem zeitgenössischen Komponisten gibt es so etwas wie einen aleatorischen Abschnitt. Wir unterliegen dem Zufallsfaktor. Bei der Interpretation zeitgenössischer Werke ist es ein ungesprochener Dialog zwischen Komponist und Interpret, bei dem aber beide wissen, worum es geht. Und das ist ein sehr schönes Gefühl, das finde ich fantastisch.

*(Nach einem Interview aufgezeichnet von Jana Leitner)*



Ausschnitt aus 1 + eine Nacht, 2. Pforte,  
für Streichquartett, 1995 (im Original farbig)

## **Biografische Skizze**

Nader Mashayekhi wurde am 25. Oktober 1958 in Teheran geboren und lebt seit 1978 als freischaffender Künstler in Wien. Er beendete in Teheran das Konservatorium und studierte von 1978-1987 an der Musikhochschule Wien Tonsatz (Erich Urbanner), Dirigieren (Karl Österreicher), Komposition (Roman Haubenstock-Ramati) und Elektro-Akustik (Dieter Kaufmann). Nach seinem Hochschulabschluß arbeitete er im Lektorat für Neue Musik des ORF. 1989 gründete Mashayekhi das Ensemble Wien 2001 mit der Zielsetzung, den musikalischen Werken etwas wiederzugeben, das ihnen im aktuellen Musikleben abhanden gekommen ist: die Notwendigkeit, mit der eine bestimmte Komposition im Konzertablauf einen unverrückbaren Platz einnimmt. Seit dieser Zeit ist für Nader Mashayekhi die Komposition der von ihm geplanten und dirigierten Konzerte ein ebenso wichtiger Teil seiner Arbeit geworden wie sein musikalisches, kompositorisches Schaffen. Mit großem Erfolg stellte er Stücke österreichischer Zeitgenossen der Musik anderer Epochen und Kulturen gegenüber, um die verborgenen Korrespondenzen der Werke herauszuarbeiten, so etwa im Wiener Konzerthaus Kompositionen von Peter Ablinger, Friedrich Cerha und sich selbst denen des um die Jahrhundertwende lebenden persischen Musikers und Komponisten Darwisch-Khan. Einige Jahre und viele Konzerte später erarbeitet er als Dirigent im Herbst 1997 für das Festspielhaus St. Pölten ein Konzert, in dem er eine Soloimprovisation auf der persischen Flöte und eigene Werke zum Rahmen zweier Lieder aus Gustav Mahlers *Lied von der Erde* machte. Eine ganz andere Seite seiner Persönlichkeit zeigte Mashayekhi bei der Programmgestaltung eines Konzertes zum 2. Internationalen St. Pöltener Barockfestival. Er bearbeitete dafür Stücke aus den berühmten, zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstandenen *Symphonien für die Mahlzeiten des Königs* von Michelle-Richard de Lalande für moderne Instrumente und kombinierte sie mit Episoden aus Torquato Tassos Romanepos *Das befreite Jerusalem* zu einem komponierten Abend mit Dichtung und Musik, den er auch als Dirigent seines Ensembles 2001 leitete.

Ein wichtiger Aspekt der künstlerischen Arbeit Nader Mashayekhis ist die Beschäftigung mit Video. Von den verschiedenen Performances, an denen er mitwirkte, sind ein Konzert in der Stadtinitiative Wien zu erwähnen und eines, das er mit seinem Ensemble Wien 2001 im großen Sendesaal des Rundfunks als Dirigent mit Werken von Olga Neuwirth, Clemens Gadenstätter und sich selbst realisierte, die alle Videozuspielungen als wesentliches Element beinhalten. Ein Höhepunkt seines multimedialen Schaffens ist die Oper *Malakut*, bei deren Realisierung erkennbar wurde, wie souverän Mashayekhi Musik und elektronische Medien als Komponist zu kombinieren vermag.

*Jana Leitner*