

## Himmlich irdisch

### Gedanken zur doppelten Polung der Musik von Lisa Streich

von Rainer Nonnenmann

Das kompositorische Schaffen von Lisa Streich umfasst Vokal-, Chor-, Solo-, Kammermusik-, Ensemble- und Orchesterwerke, ferner die Taschenoper ...MIT BRENNENDEM ÖLE (2011) auf alt- und neutestamentliche Texte sowie elektronische Kompositionen und Stücke für elektronisch und mechanisch erweiterte Instrumente. Die Ausdruckskraft ihrer Musik verdankt sich klar gesetzten Materialien und hoch differenzierten Strukturen. Im Streben nach größtmöglicher Genauigkeit beim Notieren geht es der Komponistin um Wesentliches, was man ihren Werken auch ohne programmatische Titel, Textstellen in Partituren und Kommentare anmerkt. Wie penibel Streich ihre Klangvorstellungen fixiert, zeigt beispielsweise der Umstand, dass sie in der Regel acht Geschwindigkeitsstufen von 0, 0,5, 1, 2 bis 6 vorschreibt, mit denen etwa Streicher ihre Bogenführung zu gestalten, Harfenisten über die Saiten zu fahren oder Posaunisten mit ihren Zügen zu glissandieren haben. Ein zentraler Charakterzug ihrer Musik liegt in der spannungsvollen Polung sowohl durch Spiritualität und existentielle Fragen als auch durch Profanes, Konkretes, Einfaches, Alltägliches. Oft fallen die Extreme von Übersinnlichem und Sinnlichem geradezu zusammen, indem sich das eine durch das andere vermittelt, das Himmlische geerdet, das Irdische himmlisch erscheint, wie die folgenden Ausführungen zeigen:

In GRATA für Violoncello und Ensemble (2011) lässt Lisa Streich zwei Harfen ihre goldgeschwungenen Bögen wie die Fittiche von Seraphim und Cherubim um das in der Mitte platzierte Ensemble ausbreiten. Der biblisch konnotierten Besetzung entspricht die christologisch zu verstehende Faktur des Stücks. Zwischen Liegeklängen der Streicher, fauchenden Clustern der Orgel und metallischen Fortissimo-Stößen von fünf apokalyptischen Posaunen erscheint das Solo-Cello als einsame Vox humana mit zerbrechlichen Kantilenen, atemhaften Flageolets und zitternden Rezitativen. Ähnlich schroffe Entgegensetzungen von Brutalität und Zartheit, von Kollektiv und Individuum finden sich auch in anderen Werken, etwa in PIETÀ für motorisiertes Violoncello und Ensemble (2015). Die Partitur von GRATA weist zudem vereinzelt Verse aus dem Gloria des lateinischen Messordinariums auf, die zwar nicht zu sprechen oder singen sind, gleichwohl aber auf das Leben und Sterben des Menschen- und Gottessohnes Jesus Christus verweisen und diesen mit der exponierten Rolle des Solo-Cellos assoziieren: „Domini filii unigenite“, „agnus dei“, „qui tollis peccata mundi“... Das Lamm Gottes starb am Kreuz zur Sühne der Welt. Ebenso bleibt das Violoncello plötzlich mit einem Solo allein, von allen verlassen: Ecce homo!

Notenbeispiel 1: Lisa Streich, GRATA für Violoncello und Ensemble (2011), Takte 55–59.

Den Titel ASCHE für Klarinette und Violoncello (2012) bezieht Lisa Streich mehrdeutig auf Verbranntes, die Fastenzeit oder profan-umgangssprachlich auf Geld. Umso eindeutiger gestaltet ist dagegen der Prozess der beidseitigen Annäherung des Blas- und Streichinstruments. Das auf der Bühnenmitte platzierte Cello und die möglichst weit rechts davon entfernte Klarinette spielen zunächst konsequent abwechselnd, so dass sich ihre kleinteilig ineinander greifenden Einsätze zu einer nahtlosen einstimmigen Kette verzahnen. Über alle klanglichen und räumlichen Distanzen hinweg bilden die beiden Instrumente so eine symbiotische Einheit in der Zweiheit. Durch verschiedene Streichgeschwindigkeiten, Mehrklänge und Unisoni in hoher Lage verschmelzen sie schließlich bis zur

Ununterscheidbarkeit. Ihre Annäherung erzeugt sirrende Beben und Differenztöne, die sich physisch und durchaus quälend dem Gehör einschreiben. Gegen Ende spielen beide Instrumente unisono *fortissimo* eine Linie in höchster Lage, bei der die Klarinette aus den Einklängen heraus immer wieder bis zu einem Halbton absinkt, so dass es zu hochenergetisch flirrenden Schwebungen kommt. Gleichzeitig klingen die schnellen und druckvollen Bogenwechsel des Cellos kratzend-klirrend wie das Geräusch von auf Eis gleitenden Schlittschuhen. Nach diesen lautstarken und das Hören förmlich blendenden Klängen nimmt das Publikum dann während einer Generalpause und eines ruhigen, eigenwilligen vierstimmigen Satzes den eigenen Herzschlag und das Pfeifen in den eigenen Ohren wahr. Die Reduktion lenkt die Aufmerksamkeit des Hörenden von der Musik weg auf den Hörenden selbst.

In AGNEL für zwölfstimmigen Chor, Objekte, Knabenstimme und Elektronik (2013) überlagert Streich gegeneinander verschobene Einsätze zu sukzessiv sich auf- und wieder abbauenden Akkorden, schwankend zwischen Dur- und Moll-Dreiklängen, bitonalen Konstellationen und vierteltönigen Clustern. Silben aus der lateinischen Messliturgie „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Dona nobis pacem“ (Lamm Gottes, das du trägst die Sünde der Welt, erbarm dich unser. Gib uns Frieden) werden dabei so umgestellt und überlagert, dass neuartige Wortkompositionen oder unverständliche Sprachlaute entstehen. Weitere versprengte Silben „Glo“, „Ky“ und „ctus“ beschwören die Messteile Gloria, Kyrie und Sanctus. Zusätzlich verschleiert werden Gesang und Worte durch diffus rauschendes Schmirgelpapier und über rostige Metallplatten knisternde Papierknäuel, die wie Stimmengeflüster oder schwirrende Insekten wirken und deren Einsätze ein separates Objekte-Notensystem über den Singstimmen vermerkt. Zentral sind schließlich die räumlichen Bedingungen des Hohen Doms zu Köln, für den Streich ihr kleines Agnus Dei komponierte, um die Aura, Stille und Nicht-Stille dieser riesigen Kathedrale erfahrbar zu machen. Als Referenz an Karlheinz Stockhausens frühe elektronische Raummusik *Gesang der Jünglinge* (1955/56), das bei der Uraufführung von PIETÀ ebenfalls im Kölner Dom erklang, lässt Streich Sinustöne, Sinustonschwebungen, zwei Knabenstimmen sowie Aufnahmen der Akustik eines anderen Raums zuspieren. So klingt in die Musik immer wieder etwas Fremdes, Anderes herüber. Analog zur Überlagerung von Chorgesang und Geräuschflächen durchdringen sich elektronisch generierte und reale Akustik vor Ort. Die Hörer erleben zugleich und im Wechsel verschiedene Zeiten und Räume, sowohl ganz lokal und diesseitig als auch fremd und transzendent.

Notenbeispiel 2: Lisa Streich, AGNEL für zwölfstimmigen Chor, Objekte, Knabenstimme und Elektronik (2013) Takte 12–22.

Doppelt gepolt wirkt auch AUGENLIDER für präparierte Gitarre und Orchester (2015). Der Sologitarrist wechselt stellenweise zwischen den Saiten seines Instruments und den nicht-temperierten Stahldrähten eines Eierschneiders, den er neben das Schalloch auf den Gitarrenkorpus schnallt, so dass die feinen Klirrtöne des Küchengeräts stärker resonieren und mit den regulären Gitarrentönen verschmelzen. Ähnliche Tonhöenschwankungen und Fluktuationen finden sich im Orchester. Die Gitarrenklänge wandern zu sanften Fingertupfern der Streicher, zarten Luftstößen der Blechbläser sowie drei weiteren *ppp* gezupften Eierschneidern der Schlagzeuger. Zudem entstehen durch eng beieinander liegenden Frequenzen und Spektren mikrotonale Überlagerungen. Statt Einzeltöne zu unterscheiden, nimmt das menschliche Gehör dann nur noch Interferenzen, Summations- bzw. Illusionstöne oder regelrechte Phantommelodien wahr. Dem Hören geht es dabei

ähnlich wie dem Sehen, das selbst bei geschlossenen Augen noch durch die zarte Haut der titelgebenden Augenlider bei strahlendem Sonnenschein eine Flut roten Lichts sowie die Umrisse und Komplementärfarben von Dingen wahrnimmt, die man gerade eben noch erblickt hat. Musikalisches Erleben wird auch hier zu einer Selbsterfahrung des Hörenden.

In SEGEL für Orchester (2016–17) erscheint der großbesetzte Apparat mit dreifachen Holz- und vierfachen Blechbläsern, sechs Hörnern, fünf Schlagzeugern, Klavier, Harfe und fünfzig Streicher nur als ein Schatten seiner selbst. Sämtliche Spielweisen im Vierteltonraum wahlweise ordinario oder mit Bogenholz, Flageolet und auf dem Steg bewegen sich an der unteren Hörschwelle. Die Klänge sind fragil, schemenhaft, unkörperlich, flüchtig. Zudem werden sie je nach Angabe ♀ oder ♂ von den Musikerinnen bzw. Musikern leise mitgesummt, so dass eine gläserne, ephemere, sich ständig wandelnde Atmosphäre resultiert, in der nichts wirklich, aber alles möglich erscheint. Es entsteht ein Zustand der Leichtigkeit, des Noch-Nicht und ständigen Werden-Könnens. Überlagert werden die regelmäßigen Pulsationen im 5/4-Takt allerdings von umso heftigerem *fff*-Peitschenknallen der fünf Schlagzeuger, die das Orchester von hinten einkreisen und in Verbindung mit dem Abschnittstitel KREUZ an das Geschehen auf dem Hügel Golgata denken lassen. Im Abschnitt FLÜGELGESTALTEN lässt der Dirigent die Stimmgruppen nacheinander ein- und aussetzen, an- und abschwellen, so dass sicht- und hörbare Wellen durch das Orchester wehen wie Windböen durch ein schwankendes Ährenfeld. Gleichzeitig klirren Eierschneider und klingt kaum hörbar ein Walzer aus Streichs Ensemblestück ÄLV ALV ALVA (2012) an. Nach kraftvoll stampfendem Tutti-Gleichschritt GLEICHZEITIG dehnt der Schluss TRINITAS die zarte Streichersphäre des Anfangs zu größtmöglicher Ruhe. Auf der Schwelle von noch nicht und nicht mehr Klang balancierend, segelt das nun förmlich dematerialisierte Orchester vollends in anderen Gefilden.

Notenbeispiel 3: Lisa Streich, SEGEL für Orchester (2016–17), Takte 1–5.

STABAT für 32 Stimmen in vier Chören (2017) bezieht sich auf das im 13. Jahrhundert entstandene Mariengedicht *Stabat mater dolorosa* und das *Stabat mater speciosa* des 15. Jahrhunderts. Wie der zum Graduale Romanum gehörende Hymnus gliedert sich Streichs nicht zufällig in Rom komponiertes Stück in zehn Teile mit Überschriften wie *Preg'hiera I*, *Pianto mio*, *Nigra sum*, *Maddalena*, *Stabat mater speciosa*, deren jeweiliger Beginn durch Akkordakzente markiert wird. Wie in der römischen Mehrhörigkeit des 16. und 17. Jahrhunderts sollen die vier Chöre nach Möglichkeit von verschiedenen Standorten hoch über den Hörern vor deren Augen verborgen singen, am besten an einem Ort mit mindestens drei Sekunden Nachhallzeit. Die Musik entfaltet sich durch harmonische Umschichtungen langsam und *pianissimo* zwischen achteltönigen Clustern, perfekten Einklängen und warm aufblühenden Vibrati. Das Stück steht in einer langen Tradition von *Stabat mater*-Vertonungen, angefangen bei Josquin, Lassus und Palestrina über Scarlatti, Vivaldi, Haydn, Rossini, Liszt, Dvořák bis zu Penderecki, Pärt und Wolfgang Rihm. Zugleich hebt es sich davon ab, weil der Chor statt des alten Marienhymnus lediglich frei gewählte Vokale und konsonantische Aufrauungen singt. Ohne Worte brauchen folglich auch die Hörer diese Musik nicht zwangsläufig geistlich zu verstehen, sondern können sie auch neutral als eindruckliches Raum-Klang-Zeit-Ereignis erleben.