



Behalte den Flug im Gedächtnis – der Vogel ist sterblich

Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier von Manfred Stahnke

Sarvenaz Safari

Im vorliegenden Artikel geht es um die Darstellung einer ästhetischen Auffassung einer Komposition aus dem 21. Jahrhundert. Diese Betrachtungsweise kann natürlich als eine Möglichkeit unter mehreren verstanden werden. Was im Interesse dieser Schrift liegt, ist der Versuch einer Wahrnehmung zwischen Traum und Realität. Dieses Wagnis kann als eine nicht zu vermeidende Aufgabe jedes Kunstwerks betrachtet werden, bei dem ein Ausgleich zwischen Mittel und Ausdruck, dem Vorhandenen und dem nicht Vorhandenen, dem Fernen und dem Nahen erstrebt wird.

Der Hamburger Komponist Manfred Stahnke (*1951) hat für den Titel seines Klarinettrios (2013-2015) die letzte Zeile eines Gedichts der iranischen Dichterin Forugh Farrochsad (1935-1967) gewählt:

Behalte den Flug im Gedächtnis!

Der Vogel ist sterblich.

Es wird zunächst ein kurzer Überblick über die Dichterin, sowie ihre literarische Tätigkeit gegeben. Darauf wird auf die kompositorische Arbeit Stahnkes fokussiert und nicht zuletzt wird die Verbindung zwischen diesen beiden Welten von der Seite der Traum-Realität-Wahrnehmung dargestellt.

Forugh Farrochsad

Forugh Farrochsad (1935-1967) gilt als eine der wichtigsten Lyrikerinnen Irans im 20. Jahrhundert. Nicht nur durch ihre literarische Tätigkeit, sondern auch wegen ihrer Rolle als Frau in der damaligen Gesellschaft Irans hat sie einen besonderen Platz in der persischen Literatur.

„Zum ersten Mal schrieb hier eine Frau in offener, unverhüllter Sprache aus ihrer weiblichen Sicht von ihren ganz persönlichen Gefühlen; und sie tat das in einer Weise, mit der sie sich nicht nur gegen die literarischen, sondern auch die gesellschaftlichen Konventionen, gegen die Religion und die öffentliche Moral stellte.“¹

¹ Kurt Scharf: Nachwort, in: *Forugh Farrochsad. Jene Tage. Gedichte*. Ausgewählt, aus dem Persischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Kurt Scharf, Shurkamp Verlag: Frankfurt am Main 2003, S. 106.

Bereits in der Schule begann sie Gedichte zu schreiben, die nie veröffentlicht wurden. Ihr erster Gedichtband „Gefangen“ wurde schon im Frühsommer 1955 veröffentlicht. Bis zu ihrem Tod folgten noch weitere vier Gedichtsbände.²

Neben ihrer Tätigkeit als Autorin war sie auch als Malerin, sowie Regisseurin tätig. Der kurze Dokumentarfilm „Das Haus ist schwarz“ (1962) über die Leprakolonie in Tabris ist ein Beispiel ihrer Arbeit als Regisseurin.

Behalte den Flug im Gedächtnis – der Vogel ist sterblich sind die letzten Zeilen des Gedichts „Der Vogel ist sterblich“. Dieses Gedicht hat die Dichterin kurz vor ihrem Tod geschrieben. Es gehört zu der Gedichtsammlung „Lasst uns an den Beginn der kalten Jahreszeit glauben“ aus dem Jahr 1965-1967, die erst 1974 erschien. Die Gedichte aus ihren späteren Sammlungen, zu denen auch dieses gehört, haben im Gegensatz zu den gefestigten Formen und Reimen, die man zum größten Teil bei ihren früheren Gedichten finden kann, eine größere Freiheit. Die späteren Gedichte haben einen persönlicheren und intensiven Ausdruck, der durch die Vielschichtigkeit ihrer Sprache gekennzeichnet ist; Vielschichtigkeit im Sinne von verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten. Vor allem diese Eigenschaft hat den Hintergrund, dass ihre Gedichte einerseits sehr verständlich und klar sind, sie sprechen jeden mit ihrer begreifbaren Bildhaftigkeit an. Aber sie haben auch gleichzeitig einen direkten Bezug zu Farrochsads emanzipatorischem Leben und ihrer Umgebung, die keinen unbefangenen Umgang mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft erlaubte. Der letztere Blickwinkel trägt einen wesentlichen Teil zum verflochtenen Gebilde ihrer Gedichte bei. Die Spiegelung ihrer Schmerzen³ und der Versuch, dies mit Worten zu beschreiben, sind das Charakteristikum ihrer Poesie.

In der deutschen Sprache gibt es eine Auswahl aus ihrem dichterischen Gesamtwerk – übersetzt von Kurt Scharf – unter dem Titel „Jene Tage“⁴, die 1993 bei Suhrkamp erschienen ist. Die deutsche Übersetzung dieses Gedichts von Kurt Scharf hat als Titel „Mein Herz ist bedrückt“. In der Originalsprache – Farsi – hat das Gedicht, wie schon erwähnt, den Titel „Der Vogel ist sterblich“. Warum nun der Übersetzer sich für einen anderen Titel bei der deutschen Übersetzung entschieden hat, ist der Verfasserin dieses Artikels nicht klar.

MEIN HERZ IST BEDRÜCKT

Mein Herz ist bedrückt

Mein Herz ist bedrückt

² „Die Mauer“ (1956), „Aufbegehren“ (1958), „Wiedergeburt“ (1964), „Glauben wir nur an den Beginn der kalten Jahreszeit“ (postum).

³ Trennung von ihrem Mann und gleichzeitig von ihrem Sohn, zu dem sie keinen Kontakt haben durfte, verschiedene kurze Liebesbeziehungen, finanzielle Abhängigkeit, die gesellschaftliche Ablehnung gegenüber ihrer Lebensart.

⁴ „Jene Tage“ ist außerdem der Titel eines Gedichts aus der Gedichtsammlung „Wiedergeburt“.

Ich trete auf den Balkon, und meine Finger streichen

Über die gespannte Haut der Nacht

Die Lampen der Beziehungen sind erloschen

Die Lampen der Beziehungen sind erloschen

Niemand wird mich

Der Sonne vorstellen

Niemand wird mich

zu den Gastmählern der Spatzen mitnehmen

Behalte den Flug im Gedächtnis!

Der Vogel ist sterblich.

Besonders auffällig sind die letzten beiden Zeilen des vorliegenden Gedichts. Es geht um die Wahrnehmung eines Moments, ohne jeglichen äußerlichen Drang, nach einer Lösung zu suchen. Es werden hier weder die Hintergründe der Sterblichkeit des Vogels – vermutlich "Vogel" als Symbol des Menschen – beleuchtet, noch wird die Frage gestellt, wie es wäre, wenn der „Vogel“ nicht sterblich wäre. Die Sterblichkeit wird auch nicht bereut, sondern sie wird in ihrer Gestalt, wie sie ist, ohne jeglichen Anspruch auf Änderung wahrgenommen. Nur der Schritt „Behalte den Flug im Gedächtnis“ – vielleicht als ein Rat oder Hinweis oder als ein nicht erreichbarer Wunsch – verleiht der Natur der Sterblichkeit eine zweite Ebene. Eine mögliche Interpretation wäre die Bereitschaft für Akzeptanz eines Widerspruchs zwischen Vergänglichkeit einerseits und Stetigkeit andererseits. Man kann auch spekulieren, ob die Dichterin ihren nahen Tod prophezeit und mit der Gedichtzeile „Behalte den Flug im Gedächtnis“ nach einer Art Versöhnung zwischen der Gewalt der Natur und des Menschenraums sucht.

Mikrotöne und Obertonreihe

In diesem kurzen Abschnitt wird ein Überblick über die kompositorische Ästhetik und die musikalischen Ausgangspunkte in der Musik Stahnkes vor dem Hintergrund des Trios gegeben.

Ein charakteristisches Element in den Kompositionen Stahnkes ist die Auseinandersetzung mit den Mikrotönen. Mikrotöne beanspruchen mittlerweile ein großes Kapitel in der Musik; und zwar nicht nur in der ethnischen und zum größten Teil nicht europäischen Volksmusik, sondern auch in der europäischen Kunstmusik seit etwa den 1920er Jahren.

Man kann Mikrotöne generell so definieren: wenn die Abstände zwischen den Tönen kleiner als ein temperierter Halbton⁵ – wie etwa in der europäischen Kunstmusik – werden, dann kann man von Mikrotönen sprechen.⁶ Die Problematik bei der Auseinandersetzung mit den Mikrotönen liegt nicht primär in den kleinen Abständen zwischen den Tönen, sondern ist sie verschiedenartig verankert: a) die Erscheinungsformen der Mikrotöne können grundverschieden sein: als Verzierung bzw. Klangfarbe innerhalb des temperierten Bereichs, Mikrotöne als Ausgangspunkt der Obertonreihe⁷, Mikrotöne als Bestandteile neuer Skalen bzw. als Tonvorrat neuer Instrumente usw., b) die klassisch ausgebildeten Musiker streben lebenslang nach einem Kompromiss bei der Stimmung. Der bewusste Einsatz der Mikrotöne beansprucht eine extra Ausbildung in diesem Bereich, c) demzufolge muss man sich als Musiker an die nun nicht-temperierten Töne gewöhnen und sie nicht als Abweichung von der temperierten Stimmung aufführen, sondern die Mikrotöne als ein Eigenphänomen hörbar machen.

Man kann sich ja auch eine These vorstellen, dass jegliche Art der Musik, deren Klänge nicht elektrisch produziert sind⁸, sich auf eine gewisse Art und Weise mit den Mikrotönen beschäftigt. Welche zwei Streichinstrumente können haargenau eine Unisonolinie spielen? Eine exakte Messung wird immer Divergenzen feststellen. Beim vollen Orchester wird es immer eine gewisse Bandbreite der Tonrealisation geben. Man muss sich darüber klar sein, dass man gerade durch die nicht bewusst realisierten „Mikrotöne“ zwischen dem Klang eines Instruments und dem eines synthetisch produzierten Klangs unterscheiden kann; d. h. diese nicht-bewussten „Mikrotöne“ haben einen wesentlichen Anteil an der Klangfarbe, obwohl sie nicht unbedingt als abweichende Töne wahrzunehmen sind.

Bevor die kompositorische Idee im Trio Stahnkes dargestellt wird, kann man sich die Gedanken machen, ob „Mikrotöne“ oder nicht temperierte Töne überhaupt in der "Natur" existieren, oder ob sie ein durch Menschen gemachtes Produkt der „neueren“ Musik sind?

Man kann sich erstmal einen sehr tiefen Ton – z.B. auf Klavier, Kontrabass oder Posaune – vorstellen; wie etwa das große C (Notenbsp. 1).

Notenbsp. (1)



Dieser Ton beinhaltet nicht nur die tiefste Schwingung, sondern ihm fügen sich auch andere Töne hinzu, die in schwächeren Nuancen mitschwingen (Notenbsp. 2); d. h. ein einziger Ton

⁵ Das beste Beispiel für die temperierten Halbtöne findet man auf dem Klavier; nämlich zwischen den weißen und schwarzen Tasten oder zwischen den beiden weißen Tasten nämlich e-f, sowie h-c.

⁶ Mehr Informationen zum Thema verschiedener Erscheinungsformen der Mikrotöne in: „1001 Mikrotöne“ hrsg. von Sarvenaz Safari und Manfred Stahnke, Neumünster: Bockel 2015.

⁷ Wie etwa „Just Intonation“ bei Harry Partch.

⁸ Das gilt auch bei den Instrumenten, deren Stimmung von vornherein fix ist, wie etwa Klavier, Cembalo, Harfe usw.

ist die Kombination mehrerer Töne, die im Idealfall bei Saiten- und Blasinstrumenten in ganzzahligen Verhältnissen zueinander stehen. Die „zusätzlichen“ Töne, die alle mitschwingen, sind nicht unbedingt einzeln hörbar.⁹ Die Summe dieser verschiedenen Töne tragen zu der natürlichen Klangfarbe eines Tones bei.

Je mehr man sich von dem Ursprungston entfernt (in diesem Falle das große C), desto kleiner werden die Abstände der Obertöne; dementsprechend sind sie immer schwieriger wahrzunehmen, bis sie irgendwann kaum zu unterscheiden sind. Beim folgenden Beispiel stehen über den Noten die ganzzahligen Verhältnisse und unter den Noten die Abweichungen von der Temperierung, wie sie etwa auf dem Klavier vorliegt. "0" bedeutet keine Abweichung, "2" bedeutet eine Abweichung um 2 Prozent (musikwissenschaftlich: "Cent") eines Halbtones.¹⁰

Notenbsp. (2)

Partialtöne 1-27 auf C
Partials 1-27 on C

Partial	Cent Deviation
1	0
2	2
3	0
4	-14
5	2
6	-31
7	0
8	4
9	-14
10	-49
11	2
12	41
13	-31
14	-12
15	0
16	5
17	4
18	-2
19	-14
20	-29
21	-49
22	28
23	2
24	-27
25	41
26	6
27	

Der erste Ton, der nicht mehr in die temperierte Stimmung „passt“, ist der siebente Oberton – das b´ (Notenbsp. 2). Danach tauchen weitere Obertöne auf (11., 13.), die sich sehr von der temperierten Stimmung entfernen.

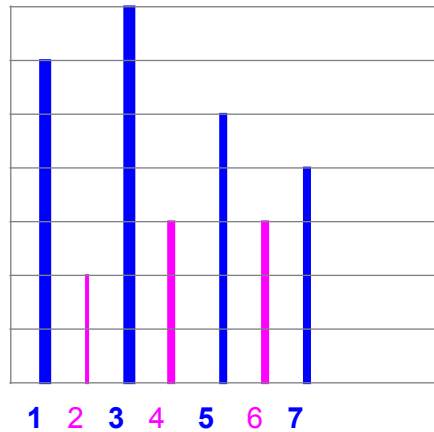
Wenn von einem klingenden tiefen Ton die Obertöne allmählich weggenommen werden, wird demzufolge der dann noch erscheinende Klang einem Sinuston ähnlich. Mit anderen Worten bekommt die Qualität des Klanges eine leere und hohle Tonfarbe.

Die Gewichtung der Obertöne ist ein wichtiges Element zur Unterscheidung der Klangfarben der Instrumente. Ein Beispiel dafür ist das Instrument Klarinette. Physikalisch gesehen zeichnet sich die Klangfarbe der Klarinette durch die Hervorhebung der ungeraden Obertöne aus, wie 1, 3, 5, 7. Durch diese natürliche Betonung der ungeraden Obertöne unterscheidet sich der Klang einer Klarinette von dem einer Flöte. (Abb. 1)

⁹ Man nimmt den tiefsten Ton wahr.

¹⁰ Die Zahlen unter der Obertonreihe stehen für die Centabweichung. Jeder Halbton kann in 100 Cents unterteilt werden. Wenn beispielsweise unter dem Ton b´´ (als siebenter Oberton) „– 31“ steht, bedeutet dies, dass dieser Ton um 31 "Prozent" bzw. um 31 Cent tiefer ist als der temperierte Ton. Für das menschliche Ohr ist dieser Unterschied ohne Problem wahrnehmbar.

Abbildung (1): eine etwaige Darstellung des Obertonspektrums bei der Klarinette*



*Die Zahlen beziehen sich auf die Obertöne.

Von Ferne betrachtet, ist die Rolle der Obertöne eine widersprüchliche. Sie sind einerseits nicht als Einzeltöne wahrnehmbar und andererseits haben sie als Einzelphänomen einen großen Anteil bei der Gestaltung der Klangfarbe eines Tones oder eines Instruments.

Das Klarinettenrio – die Idee eines Traums

Das Trio für Klarinette (B) – auch Bassklarinette –, Violoncello und Klavier (2013-2015) wurde 2015 in Mannheim vom "Trio Catch" uraufgeführt. Der Komponist hat sich von der Idee der Obertöne inspirieren lassen. Die Obertöne öffnen uns einerseits die vertraute Natur, die nicht zu ändern ist, und andererseits kann man dadurch ein entferntes und unerreichbares Territorium – im Sinne eines "unwahrnehmbaren" Bereichs – schaffen. Wenn man sich verschiedene Obertöne – basierend auf einem Grundton – als Tonvorrat einer Komposition zunutze macht oder wenn man gleichzeitig zu Obertönen verschiedene Grundtöne klingen lässt, dann fühlt man als Zuhörer die Grenze zum „Vertrauten“. Vielleicht ausgehend von diesem Widerspruch beschäftigt sich Manfred Stahnke in diesem Trio mit den Obertönen.

Dem harmonisch-melodischen Denken bei diesem Stück liegt nicht mehr die Stimmung der temperierten abendländischen Musik zugrunde – denken wir an Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, sondern der Komponist hantiert hier mit einem uralten Element: dem Bestandteil der Töne; Obertonreihe bzw. Partialton.

Notenbsp. (3)

Manfred Stahnke

پرواز را به خاطر بسیار پرنده مردنیست

*Behalte den Flug im Gedächtnis -
Der Vogel ist sterblich*

Trio für Klarinette (B), auch Bassklar., Violoncello und Klavier

für Sarvenaz Safari

(sie gab mir die Gedichtzeile von Forough Farrokhzad)

"tempo"
♩ = 100

Klar. in C notiert (komplexe, keine "reinen" Intervalle)

5/4 (reine Terz) zu Piano: -14c

7/4 (reine Sept) zu Pno

schwebt gegen Pno

7/4 (reine Sept) arco schwebt zu Klarinette

pizz.

Dieses Trio ist ein Werk, das sich mit dem „Traum von fein aufgelöster Melodik“, so Stahnke, beschäftigt.¹¹ Das Klavier ist dabei der temperierte Bezugsrahmen. Klarinette und Violoncello spielen gemäß der Partitur einerseits die feinaufgelösten kleinen intervallischen Abstände – sogenannte "Sechsteltöne", 33 Cent. Darüber hinaus gibt es die Naturintervalle (Obertonreihe). Man kann von einem Zusammenleben sprechen, das aus der "Natur" der einfachen, ganzzahligen Obertöne und der hinzugekommenen temperierten Schicht – in diesem Falle dem Klavier – besteht, wobei die zugefügte Schicht – die temperierte Welt, die die ganzzahligen Intervalle verändert – selbst aus der Idee der Natur hervortritt. Die "Sechsteltöne", die in der Partitur mit kleinen Pfeilen an den Vorzeichen notiert werden, sind Stahnkes "Pixelauflösung", übertragen auf Musik und deren Notation. Das Klavier hat eine musikalische Tonhöhenauflösung von nur 100 Cent. Kleinere Schritte kann es nicht darstellen. Klarinette und Violoncello in Stahnkes Trio lösen feiner auf, eben in 33 Cent-Schritten. Durch "naturreine" Intervalle, wie 14 oder 31 Cents, können sie noch feiner auflösen und nähern sich dann der Naturtonreihe an.

¹¹ Stahnke hat auf die Fragen der Verfasserin dieses Artikels einen kleinen Text per Mail vom 20.02.2016 geschickt.

Das ist aber nur die eine Seite der Tonhöhenwelt in diesem Trio. Die andere bezieht sich auf eine zugrunde liegende Akkordwelt, die aus einem Wachstumsprozess einfacher Akkorde hervorgegangen ist. Am einfachsten ist das vielleicht zu verstehen, wenn wir bedenken, dass ein naturreiner "Dur-Akkord" aus dem Schwingungsverhältnis 4 zu 5 zu 6 besteht (aufsteigend auf C: C-E-G, eine Quinte umspannend). Der Akkord mit dem Schwingungsverhältnis 3 zu 4 zu 5 wäre auf C: G-C-E und umspannt eine große Sexte, vergleiche mit der Naturtonreihe (Notenbeispiel 2). Stahnke benutzt dazu viele mikrotonale Zwischenschritte. All diese Akkorde haben einen sehr berührenden Höreffekt aufgrund eines gewissen Verschmelzungsgrades. Wenn die Akkorde aber entfernte Obertöne enthalten, kann der Effekt auch in Richtung "metallische Schärfe" gehen, etwa bei 9 zu 11 zu 13. All diese vielfältigen und auch emotional gar nicht eindeutigen harmonischen Möglichkeiten nutzt Stahnke in seinem Trio aus.

Was bei der genauen Betrachtung dieser Takte auffällt, sind die Bemerkungen wie etwa „schwebt zu Klarinette“ (Vlc., T. 5) oder „schwebt gegen Pno“ (Klarinette, T. 6). "Schwebungen" sind vibratoartige Nicht-Übereinstimmungen von zwei Tönen. Im Takt 5 spielen sowohl die Klarinette als auch das Violoncello den „gleichen“ Ton (Notenbsp. 4). Die Klarinette spielt den Ton, der im Vlc. (e) vorkommt, zwei Oktaven höher (e''). Interessant sind aber dabei die Tonhöhenabweichungen. Der naturreine Sept-Ton bei der Klarinette ist 31 Cent tiefer als der temperierte Ton und der Ton im Violoncello ist einen Sechstelton, also 33 Cent höher als der temperierte Ton, der im folgenden Takt im Klavier (e) temperiert vorkommt. Nach dem Auftauchen dieses temperierten Tons im Klavier kommt er wieder in der Klarinette vor (T. 6-8) aber diesmal 33 Cent höher.

Notenbsp. (4), T. 5-8

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet (top staff), Violoncello (middle staff), and Piano (bottom staff). The score is divided into measures 5, 6, 7, and 8. Measure 5 is in 4/4 time, measure 6 is in 2/4 time, and measures 7 and 8 are in 3/8 time. Annotations in blue boxes highlight specific intervals: '7/4 (reine Sept) zu Pno' above the first measure, 'schwebt gegen Pno' above the second measure, and 'schwebt zu Klarinette' above the third measure. Red circles highlight the notes in the Clarinet and Piano staves that are the subject of these annotations.

Was daraus resultiert, ist eine Reibung, die durch feine Abweichungen der Tonhöhen entstehen. Wir sehen schon hier, wie die "Pixelauflösung", übertragen auf Musik, zunächst die

Sechsteltöne bringt, und wie die Denkweise in "naturreinen" Intervallen dann noch hinzukommt.

Bezüglich der Obertonreihe findet man nicht selten Anmerkungen in der Partitur. Ein Beispiel ist T. 4 bei Violoncello: „7/4 reine Sept“. Damit ist nichts Anderes gemeint als der erste Ton in der Obertonreihe, der von Natur her wesentlich von der temperierten Stimmung abweicht.¹²

Notenbsp. (5), Vlc. T. 4



Was man aus diesen zwei Beispielen erschließen kann, ist die Tatsache, dass der Komponist ständig mit Schwebungen und Mehrdeutigkeiten von Tönen arbeitet.

Der Komponist äußert sich bezüglich der Idee dieses Stücks folgendermaßen:

„Dieses [exakte Mikrotöne] im fließenden Spiel zu erreichen, ist nahezu unmöglich in dieser Präzision. Aber darum geht es in diesem Werk: Selbst wenn wir die absolute Idee (den "Flug") nie erreichen können, so bemühen wir uns doch stetig, diese Idee durchscheinen zu lassen und in Glücksmomenten auch einmal zu erreichen.“¹³

Meines Erachtens ist das Bindeglied zwischen der letzten Gedichtszeile Farrochsads und der kompositorischen Arbeit Stahnkes, die Beschreibung eines fernliegenden, unerfüllbaren Wunsches, der dennoch versuchsweise ausgedrückt wird. Bei den beiden Künstlern wird das Nahe und das Entfernte in der Natur – die Sterblichkeit/Ewigkeit, das Vertraute/Fremde – nicht mehr als ein Widerspruch wahrgenommen, sondern es geht mehr um die Wahrnehmung eines Moments; das ist ein Moment des gleichzeitigen Empfindens von Traum und Realität, deren Grenzen aufgehoben sind.

Literatur

Forugh Farrochsad. Jene Tage. Gedichte. Ausgewählt, aus dem Persischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Kurt Scharf. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003.

1001 Mikrotöne, hrsg. von Sarvenaz Safari und Manfred Stahnke, Neumünster: Bockel 2015.

Sarvenaz Safari wurde 1984 in Teheran geboren und erhielt dort ihren ersten Instrumentalunterricht. Nach ihrem Abschluss "Übersetzung und Literatur der deutschen Sprache" an der Teheraner Universität hat sie ihr Studium "Komposition und Musiktheorie" an der Universität

¹² Siehe S. 6.

¹³ Siehe Fußnote 11.

für Musik und darstellende Kunst Graz bei Clemens Gadenstätter und später ihr Masterstudium in Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Manfred Stahnke abgeschlossen, mit dem sie das 2015 veröffentlichte Buch „1001 Mikrotöne“ herausgegeben hat.

Außer im pädagogisch-musiktheoretischen Bereich ist sie sowohl als Komponistin als auch als Dichterin tätig. Seit 2013 ist sie künstlerische Mitarbeiterin für Tonsatz, Gehörbildung und Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig.