

Makiko Nishikaze: *morepianos I, II*

Der komponierte Raum

Makiko Nishikaze (*1968 Wakayama) erhielt in Japan eine Ausbildung als Komponistin, einschließlich der traditionellen Fächer Musiktheorie und Klavier. Die Suche nach Erweiterung führte sie nach Kalifornien an das namhafte Mills College, wo sie bei Alvin Curran studierte und sich mit experimentellen Techniken der neuen Musik auseinandersetzen konnte. In den zwei Jahren ihres Kalifornienaufenthaltes hatte sie auch als Mitwirkende engen Kontakt zur dortigen Performanceszene. 1994 nahm sie in Berlin, bei Walter Zimmermann, ihre Kompositionsstudien wieder auf. Sie lebt seitdem in Berlin. Kosmopolitisch orientiert ist sie dennoch immer noch gern japanisch, wie sie einmal bemerkte. Ihre umfassende Ausbildung prägte ihre Werke, auch das hier zu besprechende. Es ist eine genau ausgearbeitete Komposition für neun Klaviere, die durch ihre szenisch räumliche Anlage zugleich einen performativ experimentellen Charakter hat.

Die neun Klaviere lassen sich als ein einziges virtuelles Instrument verstehen, weil Erweiterungen der Spieltechnik ermöglicht werden, wie sie sonst nur mit digitaler Software erzeugt werden können. Zudem sind auf diesem ›Mehrfachpiano‹ mehr Hände unterzubringen, als selbst bei vierhändigem Spiel möglich wäre. Die Bezeichnung virtuelles Instrument ist jedoch auch falsch, weil Nishikaze, wie sie einmal in einem Interview bemerkte, am Spiel (realer) »lebendiger Instrumente« interessiert ist wie auch an der Zusammenarbeit mit Musikern.

morepianos gliedert sich in zwei aufeinander bezogene Teile, die einerseits verschiedene Stadien zeigen, aber aufeinander bezogen sind. Der erste Teil, sehr leise und hoch gelagert zu spielen, gewinnt ab und an Tiefe. Der zweite Abschnitt kontrastiert zu Beginn dem ersten, der figurativ gestaltet war, durch eine etwa fünf Minuten lange, akkordisch gesetzte Passage. In die Ruhe lang ausgehaltener Klänge, die auch Terzen, Sexten und Quinten nicht scheuen, mischen sich wie kleine Einsprengsel, leichte Unruhe stiftende Tonträubchen. Bewegung schafft auch die alternierende Zuwendung der Klänge zur Höhe und Tiefe. Aus den Akkorden wird eine fallende Melodie herausgefiltert, zweistimmig, aber unirhythmisch eher eine Klanglinie, zunächst etwa über 3½ Oktaven ausgespannt, zieht sie sich in sich zusammen. Man darf sich sicher an die aufsteigende hervorgehobene Linie im ersten Teil erinnert fühlen. Deutlich hörbar verknüpft sich das Stück danach mit dem ersten Teil durch eine figurative Bewegung. Und ähnlich wie der erste Teil wendet sich der zweite am Schluss in die Tiefe, erinnert noch einmal an den hellen Anfang und schließt aufgefächert in die Höhe und Tiefe. Der ganz Tonraum ist nun geöffnet.

Positionsänderungen der Klaviere

Die Klaviere werden im Laufe des Stücks in ihren Positionen von den Spielern verschoben als wären sie Akteure, die nach neuen Klangräumen suchten. Die vorgeschriebenen performativen Akte des Verschiebens der Instrumente sind von den Spielern sehr sorgfältig

auszuführen. Markierungen auf dem Boden verweisen jeweils auf die genaue Position an. Der Beginn wirkt wie eine Mischung von Irregularität und Regelmäßigkeit, zeigt aber keine Integration aller Instrumente in ein Ganzes. Denn die Spieler 7, 8 und 9 stehen vis à vis vom Publikum isoliert in den Ecken, und spielen nur in den ersten fünf Takten mit den anderen mit. Die Komponistin zeigt damit, welches Instrumentarium ihr zur Verfügung steht, d. h. sie benutzt eine fast klassisch zu nennende Eröffnungstechnik. Allerdings steckt sie damit auch den Realraum ab, in dem ihre Komposition stattfindet. Danach schweigen die Klaviere in den Ecken für längere Zeit bis zu einem mächtigen solistischen Einsatz, der zu ihrer Mitbeteiligung am weiteren Spiel führt. Die Positionswechsel sind derart permutativ kalkuliert, dass jedes Instrument im Verlauf des Stücks einmal jeden Platz einnimmt. Spiegeln sich darin noch Reminiszenzen an die Verwicklungen einer Durchführung, wengleich mit gänzlich anderen Mitteln realisiert.

Man kann diese Positionsskizzen lesen, als handle es sich um die grafisch ausgearbeitete Entwicklung eines Musikstücks, das noch die Verwicklungen einer Durchführung kennt.

Die Mitte des Stücks, bevor der zweite Teil beginnt, ist quasi metaphorisch durch eine Aktion hervorgehoben, nämlich einem kontrapunktisch ausgeführten Cluster, zunächst mit dem Ellenbogen, der zum Unterarm heruntergeklappt wird. Aber die Klavierdeckel sind noch nicht geschlossen. Gegen den Uhrzeigersinn sind an dieser Stelle durch die Verschiebungen zwei durch den Spieler 4 getrennte Vierecke entstanden mit der Folge: Spieler Nr. 1, 2, 9, 3 und 6, 8, 7, 5. Es ist eine vorläufige Ordnung geglückt, wengleich noch nicht in einer einzigen Figur, aber doch auch schon die ›Einordnung‹ der in den Ecken stehend Klavieren.

Wie sehr die großformale Anlage des zweiteiligen Stücks mit den visuellen Aspekten zusammenhängt, zeigt sich spätestens, wenn der zweite Teil beginnt. Er geht von den beiden viereckigen durch den Spieler 4 getrennten Konfigurationen aus, bringt nun aber auch Wanderungen der Musiker ins Spiel. Am Ende sind alle in einem der Vierecke versammelt, außer dem Vierten. Er deutet durch stummes Niederdrücken der Tasten auf das Ende des Stücks hin und wandert danach in die Mitte der anderen Musiker. Die Verknüpfung von visuellem und musikalischem Raum erfordert genaues Hinhören, denn optische Nähe der Instrumente kann sich in Duetten oder Terzetten kundtun, oder in musikalischen Antiphonien. Realräumliche Nähe wird als musikalische Nähe gedeutet. Nishikaze entfaltet ein Wechselspiel von optischem und akustischem Raum. Einerseits unterstreichen die sichtbaren räumlichen Effekte die musikalische Form. Sie stellen sich damit als Extrapolation einer innermusikalischer Struktur dar. Jedoch affizieren sie ihrerseits mit dem Wechsel der realräumlichen Nähe oder Distanz der Instrumente das musikalische Zusammenspiel. Der Raum, der als zusätzlicher Parameter verwendet wird, verschmilzt mit der Musik zu einer Einheit. Wenn die in den Ecken stehenden Instrumente (notabene nur kurz am Anfang und auch da hoch exponiert) mit dem ersten Forte in diesem Stück sich lautstark mit Bässen solistisch bemerkbar machen, so ziehen sie die Aufmerksamkeit auf die tonräumliche Tiefe, aber auch auf die ›Tiefe‹ des sichtbaren, akustisch geöffneten Raums. Im Unterschied zur gegenwärtigen Eventkultur ist *morepianos* auf struktureller Ebene satztechnisch minutiös

komponiert. Denn gleichzeitig treten an dieser Stelle die zwei bislang noch fehlenden Töne auf und komplementieren den Tonvorrat.

Hören

Hören ist ein zentrales Thema von Nishikaze. Sie entwickelt dazu oft recht filigrane Muster. Zu Beginn von *morepianos* wird ein äußerst fein differenziertes Spiel erlebt, hervorgerufen durch klangliche Färbungen (Registerlage), durch Reibungen und Schwebungen von Zweiklängen etc. Kaum zu glauben, dass dafür ein kleiner Tonvorrat ausreicht. Die Töne es und e sind für das Auftreten der Eck-Klaviere reserviert, die Töne f und g lassen eine ganze Weile auf sich warten. Aber dann werden sie exponiert nach einer Pause eingesetzt. Man braucht kein absolutes Gehör zu besitzen; man erlebt sie doch als neue Farbe. Es gibt eine Reihe von kleinen Aktionen der Spieler. Bei solchen wie dem erwähnten stummen Niederdrücken von Tasten, wird zumal bei einem überwiegend leisen Stück deutlich, dass Musik an die Stille reicht, von dort vielleicht kommt oder dort weitergeht. Verrätselnd wirken die Papieraktionen im ersten Teil: Rascheln eines Blatts Papier auf dem Boden, Zerreißen, in die Luft werfen, und wie Schnee fallen lassen. Es entstehen kleine Klangfarbtupfer, die zum sichtbaren Charakter der Musik beitragen. Kompensieren sie auch die beim Musikhören in einem Konzertsaal immer auftretenden Fremdgeräusche? Sie lenken auf jeden Fall die Aufmerksamkeit davon ab, zentrieren sie auf das Geschehen. Und doch bergen die leisen Klänge der Papieraktionen etwas Geheimnisvolles.

Ein Stück wird nie ganz erschlossen, wenn Zusammenhänge verfolgt werden. So bleibt am Ende dieser kleinen Einführung ein großer Freiraum. Nicht nur die kommende Uraufführung sondern auch mögliche Wiederaufführungen werden mit dem Erleben eines ästhetischen Überschusses verbunden sein.

Helga de la Motte-Haber