

Makiko Nishikazes Musiktheater *M.M.*

von Stefan Drees

Mit ihrem Musiktheater *M.M.* (2004/05) für Mezzosopran, vier Stimmen (zwei Männer- und zwei Frauenstimmen) und Ensemble hat Makiko Nishikaze ein szenisches Werk geschaffen, in dem die verschiedenen Tendenzen ihrer Arbeit mit dem Klang von Instrumenten und Stimmen einerseits sowie mit den Möglichkeiten des Raumes andererseits wie in einem Brennpunkt zusammenlaufen. Wie zuvor in ihren Kompositionen *oratio* (2000) für drei Männer- und zwei Frauenstimmen und *garden, nocturnal* (2001) für Frauenstimme, Violine, Akkordeon, Großbassblockflöte, Tuba und Schlagzeug wird der Raum – und damit die Ebene, auf der sich akustische und optische Wahrnehmung berühren – als musikalischer Parameter behandelt. Diesem Konzept kommt die von Regisseur Christian Kesten entwickelte szenische Gestaltung entgegen, die den Aufführungsraum durch Podien in eine Art Landschaft verwandelt, in der sowohl die Ausführenden als auch das Publikum Platz finden.

Diese Anordnung hat zur Folge, dass es in *M.M.* kein physikalisches oder perspektivisches Zentrum gibt, auf das die Wahrnehmung ausgerichtet werden kann. Durch die Verteilung von Vokalistinnen und Instrumentalisten im gesamten Raum entstehen vielmehr unterschiedliche räumliche Konstellationen zwischen den Mitwirkenden. Auf der Basis subtil choreographierter Abläufe bewegen sich die Hauptdarstellerin, die vier Stimmperformer und die sechs Musiker im Raum; so dass sich die Orte der Klangerzeugung während der Aufführung immer wieder verändern. Sehr behutsam wird das Publikum in diesen variablen Raum integriert: Aufgrund unregelmäßig verteilter Sitzplätze ist die Hörwahrnehmung – viel stärker als in einem konventionellen, zentralperspektivisch orientierten Bühnenraum – für jeden Zuschauer eine andere: Jeder einzelne erfährt das musikalische und szenische Geschehen auf jeweils individuelle Weise als ein Netz aufeinander bezogener Klänge und Aktivitäten, in das er aufgrund seiner räumlichen Position gleichfalls eingebunden ist.

Mit ihrer musikalischen Konzeption wendet sich die Komponistin bewusst gegen die Trennung von Musiker und Publikum in der Aufführungssituation des traditionellen Konzerts oder Musiktheaters, so dass physische Anwesenheit am Ort der Aufführung und Erfahrung des Kunstwerks zu einer Einheit verschmelzen. Nishikazes Auffassung zufolge kann das Gefühl, Teil eines Raumes zu sein, die übrigen Sinne bereichern und die Wahrnehmungssituation entscheidend beeinflussen. In diesem Sinne stellt die Komponistin das Prinzip der Erfahrung in den Mittelpunkt ihres Musiktheaters. Sie zielt dabei auf eine ganzheitliche Wahrnehmung, deren Gegenstand eben nicht nur das Hören, sondern darüber hinaus der gesamte Raum, die Topographie des Hörortes und der szenischen Realisierung bildet. Musik und szenisch-musikalische Umsetzung sind somit als Einheit zu verstehen, als Inszenierung aufeinander bezogener Wahrnehmungssituationen, die erst in ihrer Gesamtheit einen Sinn ergeben.

Das Besondere ist jedoch, dass diese Idee nicht als theoretisches Gedankengebäude an das Stück herangetragen wird, sondern konsequent aus dem Sujet des Musiktheaters selbst erwächst. Es ist ein in der christlichen Tradition verankertes Geschehen, das den Kern für die ästhetische Konzeption Nishikazes enthält – eine auf den ersten Blick fast sachlich zu nennende Begebenheit, die jedoch eine Reihe von Fragen aufwirft, die sich auf die Prozesse von Wahrnehmen und Erkennen richten: *M.M.* basiert auf der biblischen Geschichte des Ostermorgens, wie sie im Neuen Testament (Johannes 20, 1-18) überliefert wird und um die Gestalt der Maria Magdalena kreist. Diese Grundlage wird jedoch nicht in narrativem Sinne verwendet; vielmehr extrahiert Nishikaze die Essenz aus der geschilderten Situation und benutzt sie als Grundlage eines gleichsam abstrakten musikalischen Theaters.

Dass die biblische Vorlage mit ihrer Beschreibung von Maria Magdalenas Suche nach dem Körper Christi den Schlüssel für die kompositorisch-szenische Gestaltung vorgibt, wird durch eine Beschreibung der Komponistin deutlich: »Maria Magdalena war auf der Suche nach seinem Körper. Sie dachte, er sei verschwunden und entfernt worden, doch tatsächlich hat

sie sich mit Christus unterhalten und ihn für einen Gärtner gehalten. „Maria!“ Sie hört, wie er ihren Namen ruft, erkennt ihn plötzlich und antwortet: „Rabbuni!“ – Meister! Warum? Hat sie ihn nicht erkannt, als sie sich miteinander unterhielten? Oder seine Stimme? Was hat sie eigentlich gehört? [...] Ich frage mich, ob wir sicher sein können, was wir tatsächlich hören. Wenn wir beispielsweise Musik hören, wenn wir also ein Konzert besuchen, um uns auf das Hören von Musik zu konzentrieren, wissen wir dann, was wir wirklich wahrnehmen? Das Hören hat zwei Dimensionen. [...] Unser Ohr öffnet sich der Umwelt – wir hören die Klänge, die uns umgeben. Hören ist aber auch ein introspektiver Akt – wir hören uns selbst zu, wie bei einem Gebet. Wenn innere und äußere Welt aufeinander treffen sind wir bereit dazu, etwas Wesentliches wahrzunehmen. Jesus sagt zu Maria Magdalena: „Noli me tangere. Ich bin noch nicht aufgefahren zum Vater.“ Er liegt nicht mehr länger im Grab, ist jedoch noch nicht im Himmel. Er ist also weder im Diesseits noch im Jenseits. Ist er irgendwo dazwischen? Der Raum, um den es hier geht, hat also drei verschiedene Dimensionen: hier, dort und dazwischen. Doch all diese drei Dimensionen befinden sich im selben Raum.«

In diesen Kontext eingebettet ist auch Nishikazes differenzierte Textbehandlung, bei der es sich nicht um eine Vertonung im landläufigen Sinne handelt. Den aus dem Johannes-Evangelium extrahierten Haupttext ergänzt die Komponistin um Subtexte aus alttestamentarischen Quellen (Jesaja 53,12; Hesekiel 37,12; Hosea 6,3), deren Inhalte gleichfalls das Thema der Auferstehung implizieren. Dass sie dabei auf Übersetzungen aus drei Sprachen (deutsch, lateinisch, englisch) zurückgreift, hängt mit ihrem Verständnis von den Wörtern als musikalischem Material und Trägern von Klangfarben zusammen. Die Hauptfigur verkörpernd, steht ein Mezzosopran im Mittelpunkt der musikalischen Umsetzung. Neben ihm hat Nishikaze vier zusätzliche Stimmen (zwei Männer- und zwei Frauenstimmen) verwendet. Die Palette vokalen Ausdrucks reicht über die Zwischenstufen verschiedener experimenteller Vokaltechniken bis hin zum gewöhnlichen Singen oder Sprechen, also vom klar artikulierten Wort bis zum geräuschvollen Sprachlaut. Längere Textpassagen werden nicht nur zusammenhängend wiedergegeben; immer wieder werden auch über längere Strecken hinweg einzelne Wörter (etwa »wo« oder »aus«) isoliert oder in Phoneme aufgelöst, wobei der Sprachinhalt durch den reinen Klang ersetzt wird. Zusätzlich erfährt der Text durch Zuordnung an die verschiedenen Vokalistinnen eine räumliche Auflösung. Durch diese Verfahren unterstützt auch die Textbehandlung die dem Musiktheaterkonzept eingeschriebene Tendenz zur Abstraktion. Die instrumentale Schicht basiert auf der Verwendung eines sechsköpfigen Instrumentalensembles aus Flöte, Klarinette, Tuba, Viola, Kontrabass und Schlagzeug. Mit dem wechselnde Einsatz der einzelnen Klangerzeuger gestaltet die Komponisten unterschiedliche Färbungen der vielfach – aber nicht ausschließlich – in tieferen Registern lokalisierten Klänge. Dabei gibt es neben Passagen, in denen Vokal- und Instrumentalklänge gleichberechtigt nebeneinander stehen, auch Abschnitte, die rein kammermusikalisch konzipiert sind und dadurch mit den rein vokalen Sektionen des Werkes kontrastieren.

Wie Nishikazes Behandlung des Sujets tragen auch die Regie von Christian Kesten, das von Kai Schiemenz gestaltete Bühnenbild, die Kostüme von Dorothee Scheiffarth sowie die Beleuchtung von Johannes Sundrup dazu bei, die biblische Geschichte von ihren historischen Bezugspunkten zu lösen und sie in einer abstrakten Zeitlosigkeit zu verankern. Durch Inszenierung simultaner Ereignisse an mehreren Stellen des Raumes entsteht – die strukturellen Vorgaben der Partitur mit dem Regiekonzept vermittelnd – eine Art kontrapunktische Behandlung verschiedener musikalischer Situationen, die scheinbar unabhängig voneinander sind und sich nicht gegenseitig kommentieren, jedoch vom Zuschauer aufeinander bezogen werden können. Die szenische Realisierung von *M.M.* ist daher weit mehr als die Wiedergabe einer Erzählung: Es ist eine in sieben Abschnitten verlaufende Simulation des inneren Erlebnisraumes der Maria Magdalena, die jedoch so weit von der biblischen Überlieferung abstrahiert, dass ihr Erlebnis in einem weit umfassenderen Sinne zur Illustration einer existenziellen Grenzerfahrung werden kann. Hierin liegt – in Nishikazes eigenen Worten – der eigentliche Gegenstand des Werkes: »Im Aufführungsraum sind wir, die Zuhörer, Zeugen jenes Prozesses von Suchen und Finden,

den Maria Magdalenas durchlebt – eines Prozesses, dessen scheinbares Ende für sie einen Neuanfang markiert.«

(Beim Verfassen des Textes wurden neben der Partitur von *M.M.* auch Informationen aus Gesprächen mit Makiko Nishikaze und aus konzeptuellen Entwürfen von Christian Kesten verwendet.)