

»...zum aufmerksamen Hören einladen...« Zur Musik von Makiko Nishikaze

von Stefan Drees

Klänge, die sich unaufhörlich im Fluss befinden und – von einem in seinen Wirkungen genau kalkulierten Anfangszustand mit bestimmten Klangeigenschaften ausgehend – über verschiedene Stadien hinweg immer wieder neue Varianten aus ihren Bausteinen entfalten, so dass sich fortwährend unerwartete Wendungen ergeben: Dieses Kennzeichen zieht sich wie ein roter Faden durch das Komponieren der 1968 geborenen Japanerin Makiko Nishikaze. Verbunden ist damit eine ausgeprägte klangliche Charakteristik, die sich vor allem zwei Voraussetzungen verdankt: Einerseits besitzt Nishikaze ein großes Gespür für den Facettenreichtum und die musikalische Wirkung von Veränderungen oft nur geringsten Ausmaßes; andererseits gründet sie ihre Werke auf eine eng begrenzte Auswahl von Gestaltungsmitteln aus frei kombinierbaren Eigenschaften der Klangerzeugung, wodurch die Auseinandersetzung mit subtilen Modifikationen des Klanges geradezu provoziert wird.

Der solchem Komponieren zugrunde liegende Gedanke der Reduktion und die damit verbundene Konzentration auf das Wesentliche ist essentiell für Nishikazes Arbeit. Aus ihm erwächst ein Prinzip des Komponierens, das sowohl in der Niederschrift als auch im interpretierenden Nachvollzug des Notentextes die Beziehung zwischen Wahrnehmung und Gedächtnis – also zwischen augenblicklich entstehendem und bereits verklungenem Ereignis – mit all seinen Konsequenzen in den Mittelpunkt des ästhetischen Erlebens stellt. Genau dies ist es, was die Komponistin in einer kurzen Charakterisierung ihrer Musik hervorhebt: »Das Thema meiner Arbeit ist ›Hören‹. Ich stelle unser aller Neigung in Frage, Musik mehr und mehr auf eine passive Weise wahrzunehmen. Wir tendieren dazu – ich selbst eingeschlossen – den Klängen zu folgen, gerade so wie sie in Erscheinung treten. Was ich in meiner Musik zu erreichen versuche, ist, Klänge zu schaffen, die zum aufmerksamen Hören einladen.«

Der Weg, den Nishikaze zurückgelegt hat, um zu dieser Art des Komponierens zu gelangen, führte über sehr unterschiedliche Stationen. Nachdem sie bereits seit ihrem vierten Lebensjahr Klavierunterricht erhalten und während ihrer Schulzeit Kurse in Kontrapunkt belegt hatte, absolvierte sie 1987 bis 1991 an der Aichi University of Fine Arts and Music in Nagoya ein Kompositionsstudium, das kaum mehr als die Beherrschung eines an den europäischen Komponiertraditionen geschulten Formenkanons zum Gegenstand und Ziel hatte. Nach ihrem Abschluss verließ sie Japan und setzte ihre Studien zunächst von 1991 bis 1993 am Mills College in Oakland (Kalifornien) bei Alvin Curran fort. 1994 ging sie schließlich nach Berlin, wo sie ihre Lehrjahre bei Walter Zimmermann mit einem Diplom (1996) sowie als Meisterschülerin (1999) abschloss.

Nishikazes Zeit in Kalifornien geht nicht nur mit einer intensiven Erschließung des gesamten Spektrums zeitgenössischen Musikschaffens einher; zugleich begann sie auch als Performance-Künstlerin zu arbeiten und entdeckte mit der experimentellen Musik einen Bereich künstlerischen Gestaltens, ohne den ihre späteren Kompositionen nicht denkbar sind, und mit dem sie sich auch heute als ausübende Künstlerin sowie in Workshops für Kinder, Laien und professionelle Musiker intensiv befasst. Bei ihren Performances entsteht die Musik auf der Basis weniger konzeptioneller Vorgaben in Realzeit, ohne vorher aufgeschrieben zu werden. Zur Erzeugung von Klängen wird lediglich eine begrenzte Anzahl von Objekten und Aktionen benutzt, so dass der Sinn für die Ausgestaltung der zur Verfügung stehenden Zeit in den Vordergrund der künstlerischen Aufmerksamkeit rückt.

Folgerichtig versteht die Komponistin ihre Performances als »Übungen für das Hören«, als »Übungen, durch die ich mich selbst besser kennenlerne«. Im Grunde unterscheidet sich das klingende Ergebnis, das als unmittelbare Folge einer während der Aufführung getroffenen Entscheidung entsteht, nur graduell vom Akt des Komponierens. Denn Nishikaze begreift das mit der schriftlichen Fixierung von Klängen verbundene Fortschreiten von einer Klangsituation zur nächsten als Entscheidung, die analog zum körperlichen Agieren während

einer musikalischen Improvisation funktioniert; beide Situationen basieren auf einem Minimum an Ausgangsvoraussetzungen und können zu einem Maximum an verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten führen, wenn sie entsprechend gehandhabt werden.

Unter diesem Blickwinkel betrachtet erweisen sich nicht nur die Prozesse in Nishikazes Performances, sondern auch die Klangentfaltungen und musikalischen Verläufe in ihren Kompositionen als »Übungen für das Hören«. Im frühesten heute von ihr heute als gültig anerkanntem Werk, dem Instrumentalduo *A solitary flower comes out...* für Altflöte und Violoncello (1994), steht die kombinatorische Arbeit mit ausgewählten Gestaltungselementen noch ganz im Dienste eines unablässigen, kaum unterbrochenen Klangstromes, der aus der engen Verflechtung beider Stimmen resultiert. Nishikaze arbeitet hier mit verschiedenen Graden klanglicher Verschmelzung und erzeugt durch Wechsel innerhalb der instrumententypischen Klangerzeugung und der Dynamik eine beständige Variabilität ihrer Musik. Die komponierten Texturen werden so auf allen Ebenen des Tonsatzes flexibel gehalten; die vorübergehenden Phasen der Stille, während derer beide Instrumentalisten pausieren, sind – wie auch die Pausen in den Einzelstimmen, die keinen Bruch in der Kontinuität des Klanges, sondern lediglich eine Veränderung der Klangdichte darstellen – in diesen Prozess eingebettet, ordnen sich also der Entwicklung und Entfaltung des Klanges unter.

In ihren darauf folgenden Werken setzt die Komponistin gerade bei diesem Aspekt an, tritt doch immer mehr die in Abhängigkeit vom Material jeweils unterschiedlich eingefärbte Stille, meist durch Pausen mit Fermaten ausgewiesen, als bedeutsames Element der Arbeit mit dem Klang in den Vordergrund. Wie untrennbar die beiden Polaritäten Stille und Klang zusammenhängen, wie eng sie in Nishikazes Verständnis aufeinander bezogen sind, geht daraus hervor, dass Dauer und Ort der Stillephasen in ihrer Musik immer den jeweiligen Entwicklungen des Klangflusses angepasst werden. So unterschiedliche Werke wie die kammermusikalisch besetzten Kompositionen *str.qt.* für Streichquartett (1997), *scene for six* für Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Klavier (1998), *a marriage of white.white.blue* für Streichtrio (1999) und **walking, north, north** (2001) für Flöte und Schlagzeug oder ihr bislang einziges Orchesterstück *illuminarea* (2003) zeigen, dass Dauer und Intensität der Stille letztlich immer in den Prozess der Klangentfaltung eingebunden sind und sich in Abhängigkeit von Elementen wie der Stimmendichte, der harmonischen Spannung, der spezifischen Instrumentation oder der dynamischen Werte ergeben.

Besonders charakteristisch für diesen Zugang zum Klang ist auch die Folge jeweils rund einstündiger Klavierwerke – darunter *Shades I-V* (1995/96), *forest-piano* (1998), *aqua.piano.aerial* (1999), *piano-islands* (2000), *pianopera I & II* (2002/03) und **orchard-piano I-III** (2004/05) –, die Nishikaze seit 1995 kontinuierlich fortführt. Die Auseinandersetzung mit solch ausgedehnten Formen dient ihr als wichtiges Mittel der kompositorischen Selbstbefragung: als mentale Strategie, mit deren Hilfe sie in regelmäßigen Abständen ihre Fähigkeit zur Konzentration auf das Wesentliche, vor allem aber auch ihr kompositorisches Geschick im Umgang mit Zeit und Erinnerung überprüft.

Weist bereits der Zugriff auf eine reduzierte Auswahl an Gestaltungselementen auf Nishikazes untrüglichen Sinn für die Wirkung von Klängen und deren Veränderung hin, so gilt dies erst recht für jene Werke, in denen die Komponistin ihre Konzeptionen vom konventionell aufgestellten Ensemble weg verlagert und um eine räumliche Komponente erweitert. In der »räumlichen Musik« *garden, nocturnal* (2001) für Stimme, Violine, Akkordeon, Großbassblockflöte, Tuba und Schlagzeug hat jedes der fünf Instrumente im Aufführungsraum seine genau definierte Position, die während der gesamten Dauer des Werkes unverändert bleibt. Allein die Stimme als Repräsentantin des vokalen Elements wechselt während der Aufführung mehrmals ihren Standort, so dass ihre Beziehung zu den Instrumentalisten mehrfach Wandlungen unterworfen ist. Ansonsten wird sie jedoch wie ein Instrument behandelt, die verwendeten Stimmlaute dienen als Klangfarben und verbleiben letztlich ohne konkreten Textbezug. Das räumlich choreografierte Spiel mit Tonhöhen und

Klängen und mehr noch die quasi-szenische Aktivität des Stimmsolisten steuern jedoch ein wichtiges Element von Flexibilität und Dynamik zu dem Raumkonzept bei.

Noch einen Schritt weiter geht die Komponistin in der gleichfalls als »räumliche Musik« ausgewiesenen Komposition *oratio* für drei Männer- und zwei Frauenstimmen (2000). Durch genaue Festlegung vielfach differenzierter szenischer Gestaltungsmodi wird die Arbeit mit bewegten, räumlich aufeinander bezogenen Klängen in den visuellen Bereich hinein erweitert. Die Benutzung prinzipiell bedeutungsloser Phoneme auf der Ebene des Stimmklangs wird um vielfältige gestische Aktionen der Sänger ergänzt: Ein Grundbestand an Komponenten – darunter Blickrichtungen, Bewegungsabläufe und gestische Momente unterschiedlichster Art – wird wiederum auf kombinatorische Weise eingesetzt und strukturiert damit das Beziehungsgefüge der fünf Interpreten untereinander. Vor Augen und Ohren des Zuhörers entsteht dadurch eine imaginäre Handlung. Sie ist dem der Partitur vorangestellten lateinischen *De profundis clamavi* abgelauscht und verleiht den szenischen Anweisungen von *oratio* eine über die Klänge hinaus reichende assoziative Kraft.

Gerade mit den erweiterten Konzeptionen dieser beiden Werke hat Nishikaze während der vergangenen Jahre den kompositorischen Ausgangspunkt für ihr erstes ausgedehntes Musiktheaterprojekt geschaffen. Denn als Versuche, mit der räumlichen Klangdramaturgie und dem Komponieren gestischer Aktionen »eine Situation zu erschaffen, in der wir aufmerksamer zuhören können« (Nishikaze), stellen *garden*, *nocturnal* und *oratio* gerade jenes erweiterte Repertoire an künstlerischen Möglichkeiten zur Verfügung, auf dessen Grundlagen sich die szenische Komposition *M.M.* für Mezzosopran, zwei Männer- und zwei Frauenstimmen und Ensemble (2004/05) entfaltet.

März 2006