

Zwei und mehr Klaviere in einem Korpus

Die Pianistin Clara Sophia Murnig stellt in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste den maßgeblich von Robert HP Platz mitentwickelten Transducer Flügel vor

Wann ist zum letzten Mal ein Instrument erfunden worden? Niemand würde bestreiten, dass Saxophon, Wagnertuba und Heckelphon jeweils Neuzugänge im Katalog waren, die ja bezeichnenderweise auch ihre Erfinder im Namen tragen. Gespielt werden sie freilich von Klarinettenistinnen, Hornisten und Oboe spielenden Personen. Ähnliches gilt für den Synthesizer, der mit einer Tastatur bedient wird und seinen Vorläufer etwa in den Ondes Martenot und im Trautonium hat. Bleibt das Theremin – als Ausnahme einer Regel, die in der Mimesis-Lehre des 17. und 18. Jahrhunderts, etwa bei Johann Christoph Gottsched, Charles Batteux oder David Hume, lange als kaum angefochten galt: Selbst in der Kunst ist das Neue nie ganz neu, weil wenigstens seine einzelnen Elemente immer auf bereits Bestehendes zurückgeführt werden können.

Berücksichtigt man diesen historischen und ideellen Kontext, darf man an den Transducer Flügel keine absoluten Neuigkeitsansprüche stellen. Das heißt wiederum nicht, dass dem Instrument kein beträchtlicher Innovationsfaktor bescheinigt werden muss. Die Einblicke in die Entstehungsgeschichte, die der mit Wünschen und Anregungen an der Entwicklung beteiligte Komponist Robert HP Platz im Gespräch mit seinem Kollegen Nikolaus Brass, Direktor der Musikabteilung der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, in einem Vorstellungskonzert gibt, illustrieren das. Es waren jahre-, eher jahrzehntelange Versuche Platz' im Verbund mit den beiden beteiligten Institutionen, dem IRCAM Paris und dem Experimentalstudio des SWR in Freiburg, nötig, bis ein Transducer Flügel in der heutigen reifen Version der Klaviermanufaktur Steingraeber & Söhne Bayreuth einsatzbereit war.

Die vielen Möglichkeiten, die das neu-neuartige Instrument mit oder ohne Saiten resp. mit oder ohne Hammerstopp bietet, sind auf der Homepage der Firma verzeichnet. Zusammenfassen kann man, dass der herkömmliche Flügel gleichsam verdoppelt werden kann, etwa für die Ausführung von Vierteltonmusik, für die Wiedergabe einer vor- oder simultan produzierten Aufnahme oder für die Verwendung von Live-Elektronik, die – das ist der Clou –, nicht über auswärtige Klangquel-

len wie Lautsprecher, sondern aus dem Inneren des Klaviers heraus wiedergegeben werden kann. Bestehen bleibt die Notwendigkeit, die Zuspielungen von einer zweiten Person koordinieren zu lassen, was an diesem Abend Augustin Muller vom IRCAM übernimmt.

Für neues Komponieren eröffnet das ein unüberblickbares Feld von Möglichkeiten. Eine andere Frage ist, ob und wie weit man bereits existierende Werke mit dem Transducer Flügel ausführen sollte. Darf man das Traumklavier in der Durchführung von Maurice Ravel's Klavierkonzert G-Dur in das Soloinstrument verlagern, nur, weil man es nun kann, oder muss die räumliche Differenz, die sich zu den Harfenflageoletts im Orchester ergibt, nicht vielmehr als integraler Bestandteil der Intention des Komponisten bestehen bleiben? Konkret werden solche Bedenken, wenn die so sensible wie präzise Pianistin Clara Sophia Murnig „... sofferte onde serene ...“ von Luigi Nono spielt, ein Werk von 1976, das der Komponist explizit für Klavier, Tonband und vier Lautsprecher konzipierte, von denen zwei auf dem Klavier und zwei an den Ecken der Bühne platziert sein sollen. Damit sind mindestens zwei Aspekte bestimmt: die Trennung von Pianistin und externer Klangquelle und deren insgesamt fünffache räumliche Ausdifferenzierung. Dass in dieser Ausführung das Klangvolumen auf den Transducer Flügel allein beschränkt ist, widerspricht also den auktorialen Vorschriften. Diese Version hätte daher im Programm besser als eine Bearbeitung kenntlich gemacht werden sollen.

Wie aber explorieren die Originalkompositionen den Transducer Flügel? Interessant sind die vollkommen unterschiedlichen Ansätze einer Schülerin und eines Schülers von Robert HP Platz. Die aus China stammende Komponistin Cong Wei (Jahrgang 1988) tritt in „Endloser Raum“ in einen Dialog: Einfache Figuren des Klaviers treffen auf fernes Rauschen und kaum identifizierbaren Gesang aus dem Instrumentenkörper. Geht sie, wie Platz selbst beobachtet, vom Klang aus, setzt sich Aydin Pfeiffer (Jahrgang 1999) mit der Funktionsweise des Transducers auseinander, den er in manchen Passagen erst einmal auszuprobieren scheint: Wiederum elementare, gemeingutartige Topoi wie Repetitionen und Glissandi werden elektronischen Veränderungen unterzogen, die beim vergleichenden Hören Assoziationen von Flexaton-Echos, maschinenartigen Effekten von Synthesizern der 1980er Jahre und verfremdeten, bisweilen an den Wurlitzer gemahnenden Organen hervorrufen.

Die beiden umfangreichen Werke von Robert HP Platz (Jahrgang 1951) selbst nutzen Klavierspiel und aus dem Klavier tönende Live-Elektronik für ungleich großzügigere Strukturen in hoher Ereignisdichte. In „Branenwelten 6“, 2017 uraufgeführt, werden einzelne Intervalle auf ihr Verklingpotential abgeklopft, Akkorde türmen sich auf und bleiben als verminderte, übermäßige, auf jeden

Fall tonal zu identifizierende zurück, die Coda vergrummelt paukenartig im Klavierbauch. Noch deutlicher sind Dur-Moll-Allusionen in „hören“ von 2015/16, dem Teil eines Triptychons, der, wie er, als Einzelstück aufgeführt, im vollen Titel „hören tombeau de Boulez“ heißt. In beiden Stücken erscheint das neue Instrument im Wesentlichen als Multiplikation, wenigstens Verdoppelung des herkömmlichen Klaviers, mit dem Unterschied, dass hier einem einzigen Instrumentenkörper ein exponentiell gesteigertes Klangvolumen zugemutet wird.

Das Komponieren für Transducer Flügel steht noch am Anfang. Umso instruktiver – und nicht zuletzt von dokumentarischer Bedeutung – ist es, in diesem Programm einigen Pionierarbeiten zu begegnen. Besonders interessant wird zu verfolgen sein, ob in zukünftigen Stücken auch die poetischen Möglichkeiten des „Traumklaviers“ entdeckt werden. Oder die dramatischen.

PD Dr. Michael Bastian Weiß