

Im Fokus meines Interesses als Komponist steht immer die rein musikalisch-kompositorische Arbeit und das akustisch erklingende Resultat. Das »performative« Element war und ist für mich eigentlich immer nur sekundär. Wie aber kommt es dann, daß es in vielen meiner Stücke in durchaus auffälliger Weise präsent ist? Ich würde den in der musikalischen Terminologie ja noch recht jungen Begriff »performativ« so definieren, daß er die Präsenz von vordergründig außermusikalisch-aktionistischen Elementen bezeichnet, die in ein Musikwerk szenisch-inszenatorische Momente einbringen. Mein seit meiner Kindheit bestehende Hang zur Oper ist sicherlich der Grund für eine starke Beschäftigung mit dem Musiktheater. Aber während sich im Musiktheater das Element des »Performativen« von selbst versteht, ist auch in einigen meiner Stücke, die nicht vordergründig dem Musiktheater angehören, die Tendenz zu musikalisch-szenischen Mischformen vorhanden. Einige Stücke haben einen ausgesprochenen Performance-Charakter, die meisten aber sind Kammermusik mit gelegentlichen performativen Irritationen, oder einer quasi-szenischen Grundkonstellation.

Diejenigen Stücke, die man am ehesten in die Kategorie »Performance« einordnen kann, schrieb ich in erster Linie dann, wenn ich nach Aufführungsmöglichkeiten für Tonbandmusik suchte. Sobald ein Hörspiel (zum Beispiel *Der Schlaf* WDR 1993 oder *Das graue Buch*, Saarländischer Rundfunk 1997) oder ein Stück *musique concrète* entstand, drängte sich mir immer die Frage nach der Präsentationsform in einer öffentlichen Aufführung auf. Jede Aufführung von Musik, sofern sie von Musikern auf der Bühne realisiert wird, hat immer einen gewissen »performativen« Charakter, der für den Hörer das unmittelbare Erlebnis der Musik durch die Empathie mit dem spielenden Musiker verstärkt. Jeder Konzertbesucher sucht sich einen Platz, von dem aus er die Musiker auch sieht. Das Anstarren von Lautsprechern in Aufführungen von Tonbandmusik ist immer unbefriedigend. So entstand mein Stück *Duo*, in dem einer kleinen *musique concrète*-Studie eine kleine musikalische Szene für zwei Spieler auf der Bühne als optischer Widerpart entgegengestellt wird. Dabei dienen die eher marginalen akustischen Aktionen dieser Spieler als Bindeglied zur eigentlichen Komposition, welche aus den Lautsprechern von einer CD kommt. Während hier der Komposition eine fast autonome Szene beigelegt wird, habe ich in meiner *1. Studie* aus *Das Konvolut*, Vol. 2 die Katalysator-Funktion, die das performative Element für das Hören haben soll, explizit zum Thema des

Michael Hirsch

Aktion als Katalysator fürs Hören

Stückes gemacht. Auch diese *1. Studie* war zunächst eine schlichte *musique concrète*-Etüde mit einer durchaus beabsichtigten Nähe zum Film-Soundtrack. Als performatives Element steht der CD-Studie aber eine Gruppe von fünf Darstellern gegenüber, die vordergründig nicht viel mehr tun als das Publikum, nämlich zuhören. Ihre pure Präsenz auf der Bühne macht sie freilich bereits zu Bühnenfiguren. Außerdem werden durch eine vorgegebene Gruppenkonstellation auf der Bühne und durch einige minimale Aktionen Beziehungen und Spannungen zwischen diesen Figuren evoziert. So befindet sich diese szenische Ebene in einem Schwebestand zwischen bloßer Projektionsfläche für den hörenden Zuschauer und der Keimzelle einer *möglichen* theatralen Handlung.

Die Tonbandkomposition ist sicherlich per se so weit vom Performativen entfernt wie keine andere Gattung. Doch glaube ich sagen zu können, daß selbst meinen Tonbandkompositionen, wie auch den meisten Zuspiel-CDs zu diversen Stücken, ebenfalls gewissermaßen die Aura des Performativen anhaftet. Das liegt daran, daß sie fast ausschließlich mit einem konkreten Geräuschmaterial arbeiten, das erkennbar ein Ergebnis von Aktion ist: Das sind keine elektronisch generierten Klänge und meist auch keine statischen soundscapes, sondern vorwiegend Materialgeräusche, die Dinge in Bewegung zeigen: Rollende Kugeln, fallende Gegenstände, wühlende, schüttelnde und knüllende Klangaktionen, die tatsächlich häufig in Form einer Art Studio-Performance aufgenommen und hinterher nur so weit bearbeitet wurden, daß ihre aktionistische Herkunft immer noch deutlich erkennbar bleibt.

Weniger eindeutig erklären läßt sich, warum auch in vielen meiner Instrumentalstücke immer wieder theatrale und aktionistische Elemente vorkommen. Es ist in der Tat so, daß diese Elemente in den meisten Fällen erst im Laufe der Komposition dazukommen. Es steckt also weder ein programmatisches Prinzip, noch eine bewußte »Masche« oder absichtlich gepflegtes Markenzeichen dahinter. Meistens entsteht erst an einem Punkt der schon fortgeschrittenen Instrumentalkomposition das Bedürfnis, diese oder jene szenische Irritation hinzuzufügen.

Es steht sicherlich außer Frage, daß meine Tendenz, der Musik immer wieder performative Elemente beizumischen mit meiner biographischen Situation zu tun hat, also daß ich neben meiner kompositorischen Arbeit immer auch ein zweites Standbein im Theater oder als Performer in verschiedenen Konstellationen und Ensembles hatte. Vielleicht steht aber auch tatsächlich nur meine offensichtliche Obsession für die Oper dahinter: Da man nun mal leider nicht jeden Tag einen Opernauftrag bekommt, bahnt sich der Hang zum Theatralen halt andere Wege.

Ich bilde mir ein, daß auch viele meiner »absoluten« Instrumentalkompositionen – auch solche, wo ich mich aktionistischer Zutaten enthalten habe – mehr oder minder unbewußt atmosphärisch etwas von meinem Bezug zum Theater in sich bergen. Auch ohne die geringste szenische Komponente haftet der Musik häufig ein Gestus an, der szenisch gedacht erscheint. Das gilt sicherlich für meine Klavierstücke *Monolog für Klavier*, *Bastard* und *Bastard 2*, wie auch für *Trio 2* und den *Monolog* für Piccolo-Flöte.

So ist mir der Begriff »Dramaturgie« auch in meiner absoluten Instrumentalmusik immer wichtig. Das Prinzip des »dramaturgischen Komponierens« mag auch dazu geführt haben, daß diejenige traditionelle Gattung der Musik, mit der ich mich (außer mit der Oper) am häufigsten komponierend auseinandergesetzt habe, das Instrumentalkonzert ist. Schon spätestens seit Mozart haftet dem Instrumentalkonzert eine Aura des Theatralen an. Das hängt mit der Möglichkeit, ja Notwendigkeit dialogischer Strukturen zusammen, die diese

Gattung mit sich bringt. Explizite Beiträge zu dieser Gattung sind meine vier Kammerkonzerte *Memoiren, 3. Buch* (1986-92), *Odradek* (1997), *Chronik in Augenblicken* (2001) und *Symposion* (2005). Ersteres und letzteres kommt ohne szenische Zutaten aus, *Chronik in Augenblicken* enthält ein paar performative Irritationen, während *Odradek* eine fast schon theatrale Grundkonstellation etabliert. Alle diese Kammerkonzerte leben aber von durchaus theatral gedachten Dialogstrukturen. In allen diesen Fällen kommen auch Zuspielbänder oder CDs, meistens mit oben beschriebenen, quasi-aktionistischen Materialklängen hinzu, die gewissermaßen als konzertierende Dialogpartner für das Instrumentalensemble und die Solisten fungieren.

Eher die Ausnahme sind Instrumentalstücke, in denen ich das szenisch-performative Moment von vorneherein konstituierend in der Konzeption angelegt habe wie etwa in *Hirngespinnste* für zwei Spieler mit Akkordeon: Es handelt sich dabei zwar um ein Stück Kammermusik, tendiert aber durch zwei »performative« Maßnahmen zum Szenischen: Einerseits verlangt die Partitur ausdrücklich, daß der eine der beiden Akkordeon-Parts von einem Schauspieler übernommen wird. Dieser hat nur wenige Akkorde und kontinuierlich atmende Blasebalggeräusche auf dem Akkordeon auszuführen, ansonsten hat er vorwiegend Aufgaben als Sprecher. Zum anderen gibt es die Anweisung, daß die beiden Spieler im Profil zum Publikum Rücken an Rücken sitzen. Durch diese, von einer traditionellen Kammermusik-Aufstellung abweichende Konstellation ergibt sich ohne weiteres Zutun der Spieler ein szenisches Bild: Die beiden Akkordeonisten erscheinen wie eine einzige sich spiegelnde Figur, die eine Art aufgespaltenes Selbstgespräch führt. Noch verstärkt durch Titel und Untertitel *Hirngespinnste. Eine nächtliche Szene* wird eine quasi szenische Rezeption evoziert, ohne daß die Spieler irgendeine vordergründig »schauspielernde« Aktion auszuführen haben.

So fragwürdig solche Selbstexegesen auch sein mögen: Ich nehme an, daß hinter solchen inszenatorischen Maßnahmen das Bedürfnis steht, das reine Hören – auf das es mir eigentlich ankommt – durch szenisch-optische Elemente irgendwo zu verankern, es durch von mir selbst bestimmte und gestaltete assoziative Elemente zu lenken, anstatt es den zufälligen, aber unvermeidlichen performativen Ablenkungen auszusetzen, die auch eine rein konzertante Aufführung unfreiwillig immer zu bieten hat. So ist die performative Aktion letztlich nur ein Hilfsmittel, ein Katalysator fürs Hören. ■

MICHAEL HIRSCH

Busoni-Preisträger 2005

OPER / MUSIKTHEATER

„Das stille Zimmer“
Oper Bielefeld 2001

„La didone abbandonata“ *Europäisches Zentrum der Künste Hellerau 2004*

„Eines schönen Tages“
Staatsoper Hannover 2005

„Die Klage des Pleberio“
Musiktheaterwerkstatt Neukölln 2005

EDITION JULIANE KLEIN

www.editionjulianeklein.de

