

Gisela Nauck

Weder Musik noch Theater

Michael Hirschs Musiktheaterprojekt *Beschreibung eines Kampfes*

1 Die Uraufführung fand im Rahmen der »Neuen Musik München. Festival '92« in der Black Box des Gasteigs statt. ↑

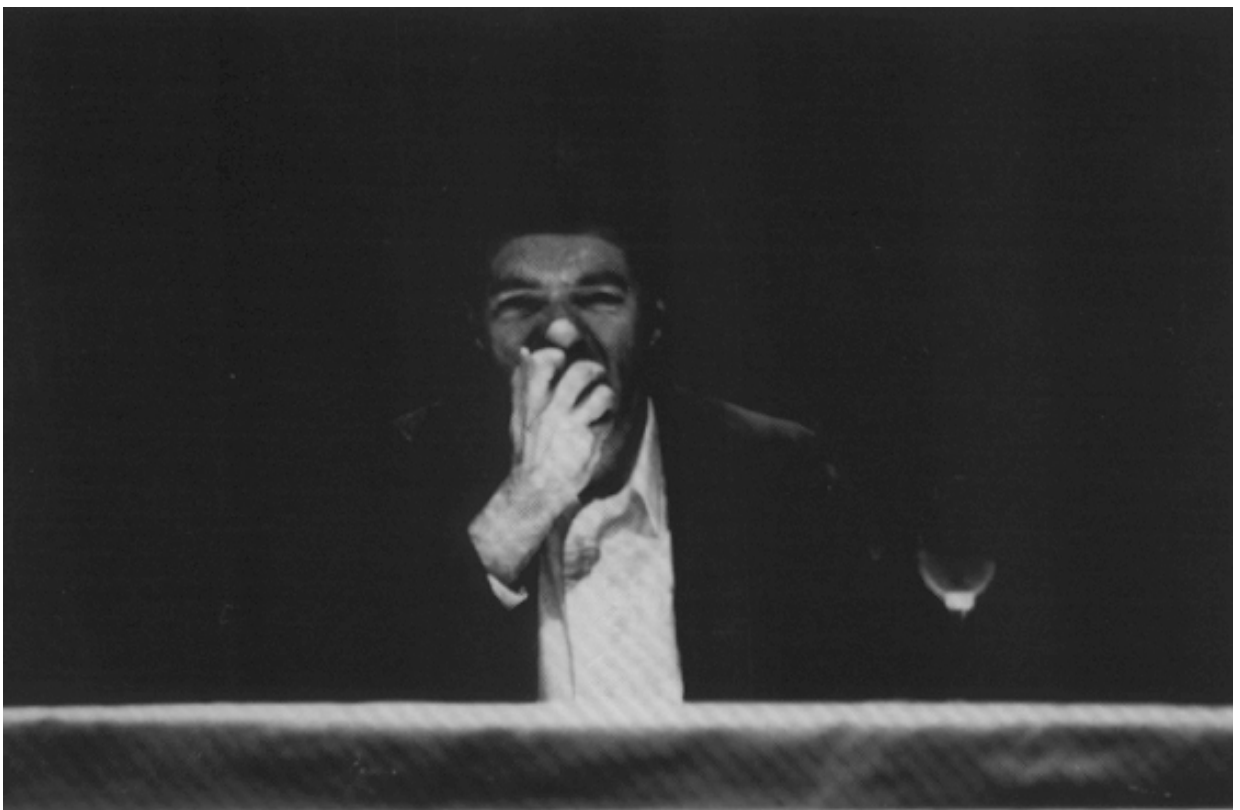
2 Michael Hirsch, *Alphabet für ein neues Musiktheater*, in: *Programmheft »Neue Musik München, Festival 1990«*. ↑

Auf einer ansonsten leeren Bühne stehen ein Tisch mit Stuhl und entfernt voneinander drei kleine Kassettenrekorder. Auf dem Tisch ein Glas Rotwein. Ein Mann kommt auf die Bühne, schaltet im Abstand von 5 bis 10 Sekunden die Kassettenrekorder mit identischen Aufnahmen aus leiser Sprache, Matrialgeräuschen und -klängen sowie elektronischen Verfremdungen ein und setzt sich an den Tisch. Jeder Gang, jede Aktion, jede Geste ist sehr bewußt und wird damit zugleich zur gestischen *und* akustischen Bewegung. Der schwarz gekleidete Mann setzt sich einen Zylinder auf – Cylinder ist ein Begriff aus dem Kafka-Text und wurde damit Bestandteil der in prägnante Aktionen umzusetzenden, alphabethischen Wortliste des 3.Aktes des knapp viertelstündigen Stückes. Durch entsprechende Mimik und Gestik erzeugt er eine Atmosphäre von unsteter Zurückgelassenheit und beginnt schließlich, kaum vernehmbar, einen phonetisch und poetisch verdichteten Text zu murmeln, aus dem hin und wieder assoziative Worte oder Wortgruppen aufscheinen: *fielleicht sin sija auch fonn der anderen Seite ... , Laurenziberg, ... hammsi jednfalls nicht erreicht* u.a. Aus diesem semantisch unscharfen und damit den Tonfall priorisierenden, also musikalischen Sprechen, aus den Geräuschklingen und Klanggeräuschen der Bänder, präzisen Aktionen, der mimischen und szenisch abstrakten Umsetzung von Haltungen und Stimmungen entsprechend vorgegebener Regieanweisungen entsteht eine in sich geschlossene und assoziativ zugleich offene musiktheatralische Szene. Offen auch in der Variabilität ihrer Aufführbarkeit je nach Temperament, Stimmung, Auswahlverfahren des vorgegebenen Materials durch den Schauspieler. Ihre sinnstiftenden Handlungsträger sind die konventionellen und unkonventionellen Klänge und Aktionen selbst. Jede Gestaltungsebene ist in diesem Stück gleich-wertig, gleich-berechtigt und doch bilden Theater, Sprache und Musik eine untrennbare Einheit.

Die Rede ist von der letzten, der 5. Schicht Reaktion/Kommentar des komplexen Musiktheaterprojekts *Beschreibung eines Kampfes nach Kafka*, die Michael Hirsch am 8. November 1992 in München uraufgeführt hat.¹ Sie bildet das im logischen Aufbau der Partitur unsystematische Nachwort, ein nicht-finales Stilleben.



Ausgangspunkt für dieses Musiktheater-Projekt war die Erforschung der Möglichkeiten, wie man mit einem Textmaterial inhaltlich umgehen kann. Bei meiner Arbeit als Schauspieler habe ich die Erfahrung gemacht, daß alle mich interessierenden Musiktheaterstücke – also die Song books von Cage, Schnebels Maulwerke oder Laute-Gesten-Laute-Stücke- diese Ebene vernachlässigt haben: auf experimentelle Weise mit Literatur so umzugehen, daß etwas künstlerisch Neues entsteht. Experimentell heißt für mich – und das hat erst einmal nichts mit dem Ergebnis zu tun – daß ich am Anfang tatsächlich nicht weiß, was herauskommt. Als ich die Beschreibung eines Kampfes begann, hatte ich keine Klangvorstellung, keine Bildvorstellung, sondern nur diesen Kafka-Text aus dem Nachlaß seines Werkes. Weil er mir sehr gut gefiel – es hätte aber auch ein anderer Text sein können – habe ich ihn zunächst analysiert. Dabei wußte ich in dieser Arbeitsphase nur, was ich nicht wollte und habe dementsprechend bestimmte Dinge von vornherein ausgeschlossen: Es sollte nichts in herkömmlichem Sinne Gesungenes vorkommen, es sollten auch keine Instrumente verwendet werden, nicht einmal als Requisiten, sondern ich wollte ausschließlich mit den Mitteln des Theaters arbeiten. Das Musiktheaterprojekt ist also eine Reaktion auf die Lektüre und die kreative Weiterentwicklung dieser Reaktion. Die einzige Konzession an musikalische Konventionen sind die als erstes entstandenen Tonbänder, die im Grunde genommen als Orchester fungieren, man kann sie als Klang-Raum-Installation oder akustisches Bühnenbild in verschiedenen Kombinationen einsetzen.



Michael Hirsch, Komponist, Regisseur und Schauspieler, geboren 1958 in München, gehörte zu den ersten Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft Neue Musik, die Dieter Schnebel 1972 an einem Münchener Gymnasium gegründet hatte. Vor allem durch diese Begegnung, durch die daraus hervorgegangenen, an der europäischen und amerikanischen Avantgarde orientierten Erarbeitungsprozesse und Aufführungen lernte Hirsch die zeitgenössische Musik von ihrer experimentellen Seite bereits als Schüler kennen, so daß er heute für seine künstlerische Arbeit Cages radikal erweiterten Musikbegriff als selbstverständliche Grundlage betrachtet. Dabei waren vor allem die *Song books* als Materialsammlung für ein Musiktheater insofern ein Schlüsselerlebnis, als diese Organisationsform mit ihren unendlichen Möglichkeiten von Realisationen und Zusammenwirken der künstlerisch unterschiedlichsten Elemente später zur strukturellen Grundlage eigener Stücke wurde.

Hirsch kann keine reguläre Studiausbildung vorweisen – was seine Originalität vielleicht befördert hat. Er nahm privat Schauspielunterricht und sah seine Lehr-Zeit sinnvoller verbracht in der Gründung von und der Arbeit mit freien Theatergruppen. Beim Internationalen Jugend-Festspieltreffen in Bayreuth war er wiederholt Dozent für Musiktheater (Regie) und als Regieassistent von Achim Freyer arbeitete er am Burgtheater Wien. Hirsch inszenierte Werke von Mauricio Kagel, Darius Milhaud, Georg Friedrich Händel, Ferruccio Busoni und eigene Musiktheaterstücke und arbeitet bis heute mit Dieter Schnebel und Josef Anton Riedl zusammen. Als Beruf gibt er Schauspieler an, obwohl er gleichermaßen komponiert, sowohl Instrumentalmusik wie beispielsweise den *Kammermusik-Zyklus Memoiren*:

1. *Streichquartett* (1983-88), 2. *Klaversonate* (1984), 3. *Konzert für Instrumente* (1989-90) als auch Musiktheater-Stücke wie *Il viaggio* für eine variable Zahl Schauspieler und Kammerorchester (1983) oder die Klanginstallation mit Schauspielern *Prometheus '21* (1986). Eine weitere folgenreiche Anregung war das Kennenlernen der Fluxus-Konzeptionen, ihres Arbeiten mit »Events« auf der Bühne, auch das Schreiben von verbalen Partituren.

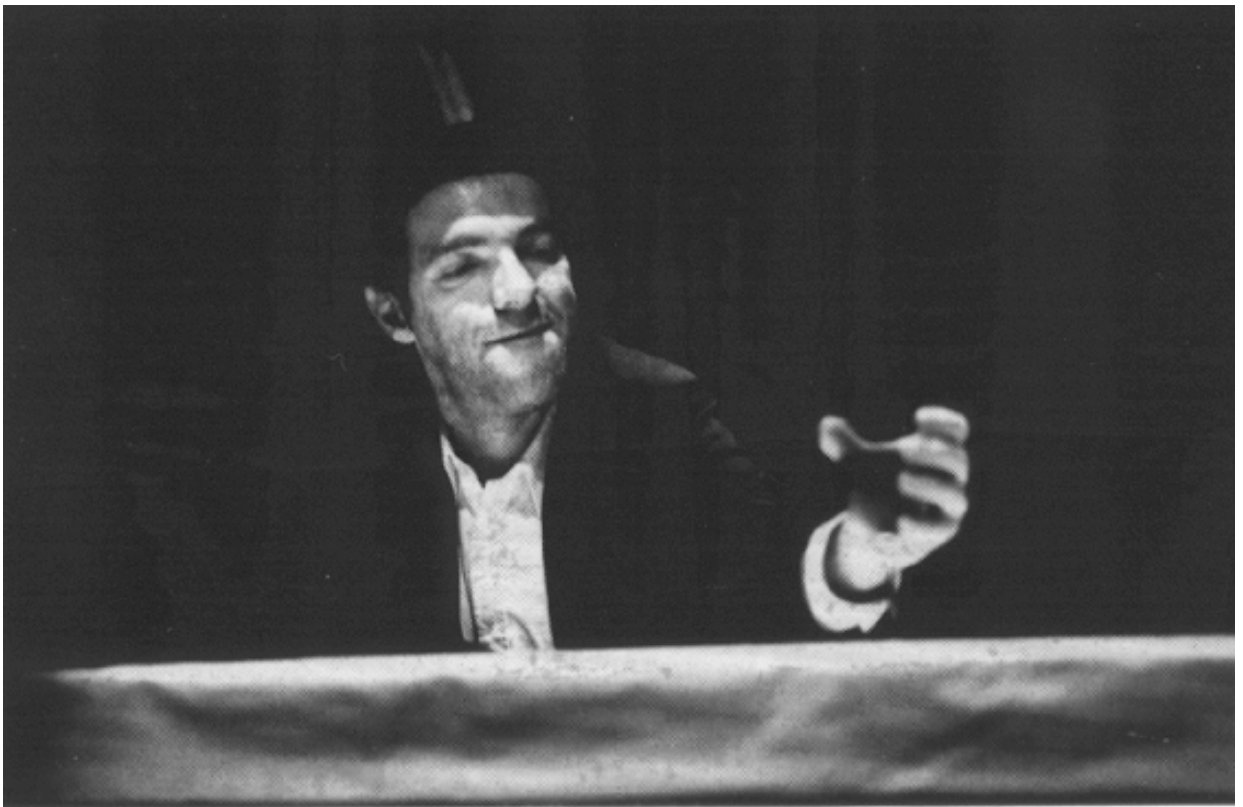


Beschreibung eines Kampfes ist ein in Hirschs kompositorischem Schaffen weiterer Versuch einer radikalen Erneuerung des Musiktheaters von einem ästhetischen Standpunkt aus, der sich – mit der Cageschen Ästhetik als Grundlage – nicht mehr um die Unterscheidung von Theater und Musik, von Klang und Geräusch, von Sprache und Bewegung kümmert. Es entstand damit eine Musik für das – universelle – Instrumentarium von Schauspielern.

Das Ganze ist gleichzeitig Stück und Inszenierung. Die in den Ablauf integrierten Improvisationen sind ja unmittelbarer Bestandteil von Theaterarbeit, nur daß ich sie hier festgelegt habe, d.h. es gibt hinsichtlich Objekten, Raum, Bewegung, Assoziationen usw. genaue Vorgaben, beispielsweise »Merkwürdige Gänge erfinden« oder »Imitiere eine Figur, die du am Tag vorher irgendwo gesehen hast und bilde daraus eine Figur« usw. Sie sind deshalb festgelegt, weil ich glaube, daß man auf diese Art und Weise zu den interessantesten Ergebnissen kommt, da ich mit dieser Materialsammlung eine Sammlung von Möglichkeiten anbiete, auf die man sonst nicht kommen würde. Überhaupt ist das Stück von meinen Erfahrungen mit Theaterarbeit stark beeinflusst, von jener Erarbeitung eines Stückes als Prozeß in Form verschiedenster Improvisationen, aus denen der Regisseur auswählt.

Ein weiterer wichtiger Ansatzpunkt war das Arbeiten mit Sprache und mit Sprechen, das ja auch von einer Art musikalischer Vorstellung ausgeht. Das Spannende an der Sprache ist für mich gerade der Dualismus zwischen phonetischem und semantischem Charakter. Ich würde beispielsweise keine reinen Lautgedichte schreiben, in denen es gar keine Semantik gibt. Ich möchte vielmehr, daß durch Reste von semantischen Bedeutungen Assoziationen ausgelöst werden. Mit solchen Mitteln spiele ich auch in nichtsemantischen Texten.

Selbst wenn ich einen Text durch eine bestimmte Sprechweise unverständlich lasse wie in Reaktion/Kommentar, wird dieser ja nicht nur durch seine Unkenntlichkeit zu Klang, zu Musik, sondern für diese charakteristische Situation ist ebenso die Theaterfigur wichtig. Musik, Theater und Sprache sind nicht zu trennen. Dabei gibt es bewußte Abgrenzungen zum konventionell Musikalischen. So werden alle Texte gesprochen, auch diejenigen, die semantisch nicht mehr verständlich sind. Und es gibt die Anweisung, daß mit den Texten keine avantgardistische Vokalmusik gemacht wird, sondern daß die Musik in der Sprache zu suchen ist.



Michael Hirsch in *Reaktion/Kommentar*, München 1992, Fotos: J. Zechmeister

In der Partitur gibt es eine festgelegte Gliederung der verschiedenen Materialsammlungen in fünf *Schichten*, woraus Struktur und Form entstehen, allerdings nur in der Partitur. Entscheidend für das ganze Stück ist die Ambivalenz zwischen präzise ausgearbeiteter und genau festgelegter Struktur und der kreativen Variabilität ihrer Realisation. Denn diese Schichten können sowohl einzeln als auch in unterschiedlichen Zusammenstellungen aufgeführt werden. Noch deutlicher wird dieses wesentliche Arbeitsprinzips der Ineinssetzung von Festgelegtem und Freiheit, von Präzision und Improvisation innerhalb der einzelnen Schichten selbst (mit separaten Partituren). Aus den bereitgestellten Elementen und Materialien kann wiederum gewählt werden, aus den *Inhaltlichen Komplexen* («Allmachtsphantasien, Beinverletzung, Charakterstörung, Dualismus, Einsiedlertum...») in der 4. Schicht Theater ebenso wie aus den Zugaben («...Umrühren einer Flüssigkeit, Verbrennen von knisterndem Material, Würfeln...») aus der 1. *Schicht Lektüre* oder den *Körperhaltungen* («...jämmerlich, krumm, lungern, matt, nachdenkend...») und *Stimmungen* («...fröhlich, grantig, hart irritiert, juxend...») aus der 2. *Schicht Zeichenlandschaft*. Das Studium der Partituren reduziert sich auf das Lesen der einzelnen Materialien und Elemente, der Einblick in konkrete inhaltliche und szenische Zusammenhänge ist auf Grund ihrer möglichen Flexibilität des Zusammenfügens verwehrt. Einzig die lebendige Interpretation ist in der Lage, diese herzustellen.

Zugleich entwickelte Hirsch mit einer konsequenten Alphabetisierung seiner Materialien innerhalb der *Schichten* ein faszinierendes Gerüst, das allerdings nur für den Partitur-Leser interessant ist und auf die Reihenfolge der Auswahl und Zusammenstellung für die Aufführung keinen Einfluß hat.

Das Alphabet ist nichts weiter als eine Methode der Selbstdisziplinierung in der Arbeit. Dabei hatte es zwei Funktionen zu erfüllen: 1. ist es in jenem angedeuteten Sinne ein Gerüst, das man erfüllen muß, so daß man sich nicht mit dem zufrieden gibt, was einem im Moment gerade einfällt. Das ist ja ein Problem, wenn man sehr frei arbeitet. Aber da ich jedesmal in allen Quer-, Längs- und Diagonalverbindungen, die es innerhalb der einzelnen Schichten gibt, alle Buchstaben berücksichtigen muß, muß ich einfach mehr erfinden, als mir vielleicht im Augenblick einfällt. Und 2.: Wenn man in dieser freien Art zu arbeiten ein Projekt entwickelt, braucht man eine Art Systematik, um eine gewisse Konsequenz und Form hineinzubringen. Das ist vielleicht auch noch ein Restwunsch nach Form. In diesem Zusammenhang ist das Alphabet auch wichtig, um die Partitur zu strukturieren, denn dadurch habe ich doch eine gewisse Logik hineingepreßt.

Dieser variablen Schichten-Struktur in Form von Materialsammlungen liegt nicht nur die Cage'sche Ästhetik zugrunde. Ein wesentlicher Zusammenhang besteht zur »Polyphonie« des Kafka-Textes selbst, der den Ich-Erzähler in mehrere Personen und die Handlung in eine reale, phantastische und surrealistische Schicht spaltet, zwischen denen es – nach Hirsch - »Durchblicke«, »Fenster« gibt.

Zugleich ist diese Struktur aber auch ein logisches Ergebnis der experimentellen Bearbeitung der Kafka'schen Erzählung, um zu etwas künstlerisch Neuem zu gelangen: zu einem vom konventionellen Klang befreiten Musiktheater. Dabei waren die einzelnen Schritte nicht Bestandteil eines von vornherein festgelegten Konzepts, sondern ergaben sich – im sechsjährigen experimentellen Erarbeitungsprozeß – aus dem Uneingelösten des Vorhergehenden.

Die 1. *Schicht Lektüre. Spaziergang in 7 Bildern für 1 Leser, Materialien und Tonbänder* thematisiert den Vorgang des Lesens und damit die Erweiterbarkeit von Text durch phonetische Verdichtungen und Variabilität des Sprechens zu einer »Sprachmusik« und assoziativen »Traumsprache«. Die 2. *Schicht Zeichenlandschaft (Inventar) für Spieler und Objekte* erweitert die »Zeichen« des Lesens und Sprechens zu differenzierten Geräuschklingen, Objektgeräuschen, Gesten und Bewegungen ohne intendierte semantische Bedeutung. Der Leser spaltet sich in den Deuter, den Träumer und den Seher. Diese Zeichen erzeugten Bilder und führten zur 3. *Schicht Bilder, Dinge und Einrichtungen*. Die akustische und theatrale Ebene treten zurück, es entsteht eine Raum-Klang-Installation, in der die Tonbänder als akustisches Bühnenbild fungieren. Bilder entstehen aus dem Zusammenwirken der Objekte und Spieler (Bewegungen in der Erstarrung), wobei die Spieler Diener der Objekte sind. Als Konsequenz daraus entsteht die 4. *Schicht Theater für 7 Schauspieler*, die alle Texte, alle Möglichkeiten von Körpersprache und Aktionen und damit auch alle klangerzeugenden Handlungen zusammenfaßt. Einzelbilder können sich hier zu konkreten dramatischen und erzählerischen Geschichten verdichten, wozu der Leser in drei weitere Figuren aufgespalten wird: den Geher (als gesellschaftlich etablierte Variante), den Läufer (als neurotische Variante) und den Säufer (als Clown oder Zerrspiegel des Geschehens). Die 5. *Schicht Reaktion/Kommentar* ist jenes zu Beginn skizzierte offene »Stilleben«.

Trotz der genau ausgearbeiteten, komponierten Variabilität der Aufführung, die eine semantisch aufeinander bezogene Reihenfolge des musiktheatralischen Spiels verhindert, ist die Darstellung »von etwas« nicht ausgeschlossen. Michael Hirsch setzt darauf, daß, ähnlich wie in der seriellen Musik und noch konsequenter bei Cage, der Zuschauer durch das Zusammentreffen der verschiedenen Elemente seine eigenen Assoziationen haben wird. Konsequenterweise verweist er in einem Kommentar zur Uraufführung von *Zeichenlandschaft* auf eine 6. *Schicht*: »...die Vollendung dieses Forschungsprojekts, ..., wird die Arbeit des Zuschauers/Zuhörers sein.«²

Ob Musik oder Theater oder gar nichts von beidem, ich muß gestehen, daß ich über Musik nicht nachdenke. Ich erfinde Methoden, um zu Vorgängen zu kommen, die dann auf der Bühne ein Gesamt ereignis ergeben, das möglicherweise musikalischen Charakter, dramatischen oder bildnerischen Charakter haben kann. Das ist anders als zum Beispiel bei Dieter Schnebel, der Gesten als zeitliche, als rhythmische Abläufe komponiert, mit den Gesten also Musik macht.

Schon als ich am Anfang das Tonbandstück komponierte, war klar, daß es eine Musik oder besser ein Hörstück aus Sprache und Geräuschen werden sollte, die nach bestimmten, festgelegten Zeitstrukturen angeordnet sind. Da mir das rein Gesprochene nicht genügt hat, habe ich mich dazu entschieden, gesprochene Passagen, vokale Geräusche, Klanggeräusche als auch Materialgeräusche, also von abstrakten, für sich bedeutungslosen Objekten wie etwa von einer Holzkugel, die über einen Tisch rollt o.ä., zu verwenden, um ein Kontinuum vom gesprochenen, verständlichen Text bis zum reinen Geräusch zu haben. Diese Geräusche sind mir auch deshalb wichtig, weil sie wiederum ein außermusikalisches Assoziationsfeld aufbauen, das über Musik hinausgeht. Dabei gibt es in der Regel keine von mir festgelegte Beziehung zu den semantisch deutlichen oder verfremdeten Texten.

Die klangerzeugenden Objekte sind zugleich Instrumente und Requisiten, die natürliche Klänge erzeugen können. Dabei soll diese Klangerzeugung aber niemals den Gestus des Musizierens annehmen, muß vielmehr eine szenische Sache auf der optischen Ebene bleiben. Der klangliche Umgang mit den Objekten hat letztlich immer eine szenische Motivation.

Das Stück heißt Musikdramatisches Projekt aus Gründen der Notwendigkeit einer Definition für die Öffentlichkeit.

Mein Instrument ist nicht nur meine Stimme, sondern alle Mittel des Theaters. Dabei ist auch nicht alles Akustische Musik und alles Optisches Theater. Diese Unterscheidung interessiert mich einfach nicht mehr. Die Unterscheidung von musikalisch und theatral hat für mich nichts mit dem Material zu tun. Sondern zeitlich strukturierte Vorgänge jeder Art sind Musik und wenn Vorgänge zum Ausdruck von etwas Drittem werden, seien es Gefühle oder Inhalte, dann würde ich das als Theater bezeichnen. Natürlich sind dabei die Übergänge fließend.

Werke

Play Bock für zwei Klaviere und Tonband, 1976–78 (UA: 1978 München)

Und das Summen der Käfer wie gesprungene Glocken Büchner-Studie für zwei Vokalistinnen, Flöte, Klavier und Schlagzeug, 1979

Libro de las Preguntas – Neruda-Studie für variable Besetzung, 1979 (UA 1979 Bayreuth)

Die Sehnsucht des Klaviers ein Orchester zu werden, 11 Szenen für Klavier, 1982

Il Viaggio, Musikdramatisches Projekt für Schauspieler, Sänger, Musiker und Installationen, 1982–83 (UA: 1983 Bonn)

...*Fenster*... Isorhythmische Motette in 72 Atemzügen, 1983

Das Fünfte Kapitel, Szenisches Hörspiel, 1984 (UA: 1984 München)

Memoiren, 1. Buch, ein Streichquartett, 1983–85

– *Alte Weise*, 1983 (UA: 1983 Bayreuth)

– *Lied/Erinnern*, 1984

– *Berühren Atmen Berühren Suchen Berühren* für Streichduo, 1984

– *Und Fuge*, 1985

Memoiren, 2. Buch, eine Klaviersonate, 1983–85

– *1. Satz, 3. Satz, 5. Satz*, 1983

– *2. Satz: 13 Choräle*, 1985 (UA: 1986 Köln)

– *4. Satz: Der alte Konflikt*, 1986 (UA: 1986 Bonn)

Prometheus 21, Klanginstallation mit Schauspielern, 1985/86 (UA: 1986 Köln)

In den Städten gibt es keine Dunkelheit, Installation, 1987/88 (UA: 1988 Berlin)

In Form von Formen für Orchester, 1988

Memoiren, 3. Buch, ein Konzert für 6 Instrumentalisten, 1986–91

– *Gespräche* für Flöte und Es-Klarinette, 1985

– *Varianten* für Klavier, 1989

– *Holzstück* für einen Schlagzeuger, 1990

– *Metallteile* für Celesta und Schlagzeug, 1991

Beschreibung eines Kampfes, Musikdramatisches Projekt nach Franz Kafka, 1986–92 (konzertante UA einzelner Teile: 1988 München, 1990 München, 1990 Berlin, 1992 München)

Lieder nach Texten aus dem täglichen Leben für Sprecher, 1992

–... (Ursendung *1.Lied*: SFB 1992)

Der Schlaf. Eine nächtliche Szene, Hörspiel (Produktion geplant 1993 WDR)