

Im Schnittpunkt von Musik und Theater

Der Komponist Michael Hirsch

Porträt

Michael Hirsch ist ein Grenzgänger. Wesenszüge seines Komponierens sind Universalismus und Synkretismus. Sein musikalisches Material besteht aus Instrumental- und Objektklängen, *musique concrète* und elektroakustischen Transformationen, gesungenen Tönen, Sprache, Sprechen, Gesten, Utensilien, Inszenierung oder zusammengefaßt: aus den Materialien von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischem Theater. Für seine Musik scheint sich alles zu eignen, was Klang, Gestik und die Abwesenheit von beiden – Stille – zu bilden in der Lage ist. Überhaupt spielt beim Komponieren dieses Sich-Bilden eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie das componere, das Zusammensetzen »fertiger« Töne, Klänge oder Strukturen. Welche Spannungen, Intensitäten entstehen aus dem Zueinanderfügen der verschiedenen Elemente, wenn diese autonom bleiben können? Welche Ausdrucksmöglichkeiten stecken in der musikalischen Form, wenn ihre Teile flexibel, also variabel zusammensetzbar werden? »Mein Ideal vom Komponistsein ist schon so etwas wie Universalist zu sein. Ich brauche so ein breites Feld, aus dem ich schöpfen kann. Und da ergibt sich dann natürlich automatisch, diese Sachen auch zu vermischen. Dann ist es einfach spannend, *wie* sich Synthesen herstellen; sowohl Synthesen aus Kunstgattungen, Theater und Musik oder Sprache und Musik, als auch Synthesen aus Traditionen.«¹

Ein typisches Beispiel für die musikalische Sprache, die Michael Hirsch im Schnittpunkt von Musik und Theater entwickelt hat, ist *Kopfecke/Wunderhöhle* (1996), eine Komposition für drei Sprecher, drei Kassettenrekorder, einen Geräuschemacher, Klavier und Holztrommel, also Musik für Instrumental- und Tonbandklänge, Papier-, Stein- und Wassergeräusche, Glocken, Sprechen und perkussive Aktionen. Das inszenierte Klanggeschehen erweckt die Titelworte zu musikalischem Leben, ist voller Überraschungen und nicht erzählter Geschichten, pendelnd zwischen dem Gestus von Enge, der Abgeschlossenheit einer Kopfecke und dem Sich-Öffnen, den ungeahnten Phantasien einer Wunderhöhle. Wortschöpfungen übr-

44 gens eines schizophrenen Dichters, die Hirsch

auf Grund ihres poetischen Gehalts immer wieder faszinieren. Auf der Bühne bilden die ausführenden Musiker durch Nähe und Ferne, Blickrichtungen und Gänge kommunikative Situationen. Sie lassen an eine Theaterszene denken, die aber nicht gespielt wird, sondern den Rahmen, ein Theater-Skelett für den *klanglichen* Assoziationsraum bildet, für Musik von verschwiegener Beredsamkeit und abstrakter Sinnlichkeit.

»zusammengeklaubt«

»Die Konsequenz aus der sogenannten Sackgasse der Avantgarde besteht für mich darin, sie in den Traditionszusammenhang der abendländischen Musikgeschichte einzugliedern. Das ist für mich ihr Stellenwert, da ist sie drin und aus diesem Pool kann man schöpfen. Das Schöne an Kunst ist ja ihr Reichtum an Möglichkeiten.« Das Leben, seine Biographie, hatten Michael Hirsch, Jahrgang 1958, in diesem Reichtum eigene Orientierungen finden lassen, die seine musikalische Sprache prägten: Oper, Theater, Literatur, neue Musik, die Komponisten Dieter Schnebel und Josef Anton Riedl, der Regisseur und Maler Achim Freyer, die Dichter Georg Büchner und Franz Kafka ... Komposition bezeichnet er als seinen Hauptberuf, Tätigkeiten als Schauspieler, Performer und Regisseur als Brotberuf, den des Opernregisseurs als seinen Traumberuf, von früher Jugend an. Inzwischen ist er in allen drei Professionen längst tätig – als Quereinsteiger. Denn Hirsch hat auf keinem dieser künstlerischen Gebiete eine akademische Ausbildung absolviert, sich an verschiedenen Bildungseinrichtungen, im Selbststudium oder auch als Regieassistent von Achim Freyer das, was er für eine professionelle Ausübung dieser drei Berufe brauchte, vielmehr »zusammengeklaubt«, wie er selbst sagt. Diese unakademische Ausbildung hat zu einer musikalischen Sprache geführt, die gerade auf Grund ihrer Wurzeln in Theater/Sprache auf der einen Seite und Musik auf der anderen singular zu nennen ist.

Wichtige Anreger auf diesem Weg waren Dieter Schnebel und Josef Anton Riedl. Oberstudienrat Schnebel, Musik- und Religionslehrer am Oskar-von-Miller-Gymnasium München, hat ihm als Leiter der AG Neue Musik, dessen Mitglied Hirsch war, die Freude an Schostakowitsch vergällt, den Blick auf die materialen Entfesselungen der amerikanischen Avantgarde geöffnet und ihm Mut gemacht für das gleichzeitige Zulassen von Experiment und Tradition. Josef Anton Riedl bestärkte den jungen Michael Hirsch dagegen in der Kompromißlosigkeit und Konsequenz kompo-

1 Dieses und alle weiteren nicht anders ausgewiesenen Zitate stammen aus einem Gespräch der Autorin mit Michael Hirsch am 10. Februar 2003.

ditorischer Arbeit und hat wohl auch erste Anregungen vermittelt, mit dem Klang von Worten zu komponieren.

Konsequenz, Gleichberechtigung von Tradition und Avantgarde und – als Lehre aus den radikalen Kompositionsansätzen der Avantgarde der 60er Jahre – die selbstverständliche Inanspruchnahme des Cageschen Materialbegriffs: Gesten, Mimik und Sprechen sind ebenso gleichberechtigtes musikalisches Material wie Instrumentalklänge, Geräusche, Objektklänge und Stille. In dieser Gleichberechtigung lösen sich die musikalischen Gattungen gleichsam von innen heraus auf. Michael Hirsch hat für diese grenzgängerischen Arbeiten die unpräzise Bezeichnung »Mischformen« geprägt. Zwar finden sich in seinem Werkkatalog neben solchen von Sprache und Sprechen geprägten Musiken, neben musikdramatischen Projekten oder der per se theatralischen Oper *Das stille Zimmer* (2003) nach Gedichten von Ernst Herbeck auch ein Streichquartett, eine Klaviersonate, zwei unterschiedlich besetzte Trios, ein Sextett und Instrumentalkonzerte. Schaut man sich aber diese Stücke genauer an, so wird man gewahr, daß eines der Ensemblekonzerte die Form und Struktur eines Romans besitzt, das Instrumentalextrakt *Passagen/Szenen* tatsächlich mehrfach von beinahe stummen, fast regungslosen Szenen unterbrochen wird oder die *Lieder nach Texten aus dem alltäglichen Leben* für einen Sprecher komponiert sind.

Das vielleicht radikalste Beispiel einer solchen Mischform aus Musik und Theater ist *Das Konvolut*, Kompositionsbeginn 2001 ff. »Es handelt sich um einen Werkkomplex, der eine noch nicht bestimmte Zahl mehrerer *Volumina* umfassen soll. Diese werden sowohl in sich geschlossene Einzelwerke sein, sollen aber auch in ihrer Gesamtheit ein umfangreiches, abendfüllendes Musiktheaterstück ergeben.«² Als Mischform markiert dieses *Konvolut* zugleich eine radikale Position der Auflösung jeder bekannten Form von Partiturschreibung. Statt dessen verwendet Hirsch verschiedene Notationsformen: traditionelle Notenschrift, Konzeptstück, Verbalpartitur, theatrale Regie- und Improvisationsanweisungen, elektroakustische Musik vom Zuspieldband. Durch komponierte Anweisungen verbinden sie sich zu einem elastischen Netz einer aufführbaren Musik. Die gleichberechtigte Koexistenz des Verschiedenen hatte nicht nur die Aufzeichnungsformen verändert. Sondern durch die komplexe, vielgliedrige Form sind auch die Inhalte mehrdeutig, flexibel geworden, werden nun auch von der *Hörhaltung* der Rezipienten mitbestimmt.



Sprache–Sprechen–Worte

»Sprache muß so bearbeitet werden, daß ihr musikalisches Potential in den Vordergrund treten kann, und daß sie mit dem jeweiligen musikalischen Zusammenhang kompatibel wird. Meine Arbeiten auf diesem Gebiet spielen mit den Irritationen des ständigen Schwankens zwischen der sprachlich-semantic und der musikalisch-poetischen Wahrnehmung von Gesprochenem.« Dabei erhält Sprache unterschiedliche Funktionen. Während in *Beschreibung eines Kampfes* nach Franz Kafka geschriebene Texte gleichsam inszeniert werden, deren Klima und Bilder im Sprechen zu wuchern beginnen, ist in den *Liedern nach Texten aus dem alltäglichen Leben* der Sprachklang komponiert, die Abweichungen zwischen real gesprochener Dialektsprache und dem Hochdeutschen. Die *Nächtliche Szene* für zwei Spieler mit Akkordeon *Hirngespinnste* wiederum nutzt die Konfrontation von Musik und Theater, herbeigeführt durch die Besetzung mit einem Musiker und einem Schauspieler. Das Akkordeon erhält dadurch für beide Spieler eine andere Funktion: »Der Musiker benutzt es ausschließlich als Musikinstrument, während der Schauspieler durch die Übersetzung seiner eigenen Atemvorgänge mit dem Blasebalg des Akkordeons das Instrument zur Verlängerung und Vergrößerung des Körpers benutzt.«³ Sprache kann aber auch in traditionell notierten Kompositionen in Form nur notierter Worte assoziativ sinnbildende Funktion erhalten, etwa in dem Kammerkonzert *Chronik in Augenblicken* für Ensemble (2000-2001). Auffällig sind hier die Form und die Spielanweisungen. Dem Titel gemäß wird in attacca miteinander verbundenen Miniaturen von manchmal nur Sekundendauer – sechs- und zwanzig an der Zahl – scheinbar eine Geschichte erzählt, vielleicht ein heimliches Drama. Die Miniatur-Überschriften führen von

Michael Hirsch und Dieter Schnebel während des *Festivals Neue Musik Rümelingen* 1995. (Foto: Mischa Leines).

2 Michael Hirsch, zit. n. einem Werkkommentar auf der homepage des Komponisten: www.hirschmichael.de

3 Werkkommentar in: Michael Hirsch, *Dokumentation: Werkverzeichnis, Kommentare, Arbeitsberichte, Pressestimmen*, Stand: August 2000, S. 29.

der Nummer 1 *Auftritt* über *Bildbeschreibung*, *Choc*, *Dialog*, *Echo* und *Fluchtversuch* bis zur *Vision* und schließlich zur Nr. 26 *Zielgerade*. Vorangestellt ist dem Stück mit einem Zitat von Albert Camus ein weiterer literarischer Bezug, möglicherweise der Schlüssel für seinen Inhalt: eine Paradoxie. Das Zitat lautet: »Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.« Die Spielanweisungen bilden dabei das Scharnier zwischen Sprache und Musik. Es sind Adjektive von oft gestischer Intention, die der Ausdrucksmodulation von Klängen oder Tonverbindungen dienen. In dem Teil mit dem Titel *Intrige* lauten sie etwa: »aalglatt, aasig autoritär, abartig, abgefeimt, abgekämpft, abenteuerlich, aberwitzig, abfällig, abgelebt, abgerissen, abgetötet, abschreckend, absolut, abwehrend, abweisend usw.« Diese können und sollen sich zu Ausdrucksfeldern überlagern. »Wenn jemand eine Note spielen muß und es steht ›befangen‹ da«, so Michael Hirsch, »dann ist das zwar nicht wirklich umzusetzen, aber er spielt sie anders, als wenn gar nichts dastehen würde. Also solche Sachen haben mich interessiert, auch deshalb, weil mir aufgefallen ist, daß es für neue Musik keine Interpretations-Tradition gibt.«

Doch ob Sprache als Klangmaterial fungiert, sich Elemente von Musik und Theater in neuartiger Synthese verbinden oder Worte als interpretatorische Anregung dienen: Alle Elemente haben im Zusammenwirken mit Instrumentalklängen oder *musique concrète* letztlich einen Zweck: das Klima eines Stücks zu formen. Solch ein Klima resultiert aus Klangfarbe und Rhythmus, Dichte und Durchlässigkeit, Wortklang und Gestus von Sprechen, Objekt- und Instrumentalklang. Es hat nichts mit Dramatik, Konfliktzuspitzungen und -lösungen zu tun, wie man bei einem mit dem Theater »spielenden« Komponisten annehmen könnte. Klima und Charakter sind vielmehr Voraussetzung für ein altes musikalisches Anliegen: »Das eigentliche Ziel aller dieser Sachen ist eigentlich schon, Ausdruck herzustellen. Es geht mir nicht darum, eine Theaterebene hereinzubringen, sondern es geht mir ausschließlich um einen musikalischen Gestus und um Verstärkung des Ausdrucks mit Mitteln, wozu Piano und Forte einfach nicht ausreichen.« Zur Unterscheidung von einem subjektiv aufgeladenen, romantischen Ausdruck könnte man bei Hirsch vielleicht von einem assoziierten Ausdruck sprechen, fokussiert und im narrationslosen Musikzusammenhang semantisch aufgeladen durch Elemente von Theater: Satzteile, Worte, Silben, Sprechweisen, Gesten, Mimik, Bewegung.

Oper?

An einem bestimmten Punkt mußte sich bei dem seit seiner Kindheit von Opern faszinierten Michael Hirsch jenes Arbeiten mit Synthese- und Mischformen aus Musik und Theater zur Oper verdichten. Oper definiert er dabei als einen speziellen Fall von Musiktheater. Hatte er mit seinem ersten Werk in dieser Gattung, *Das stille Zimmer* nach Gedichten von Ernst Herbeck für die Oper Bielefeld 1999, noch versucht, die Erfahrungen jenes grenzüberschreitenden Arbeitens auf den Gattungsbegriff »Oper« in emphatischem Sinne *anzuwenden*, so war das Experiment bei seiner zweiten Arbeit vielleicht noch riskanter. Denn Hirsch wollte überprüfen, ob nicht doch auch wieder Erzählstrukturen und traditionelles Singen in zeitgenössischer Oper möglich sind. Als Textvorlage diente eine der in seinem Verständnis radikalsten Opernformen: die *Opera seria* und zwar das Libretto *La didone abbandonata* von Pietro Metastasio. »Man hat die *Opera seria* immer verteufelt, weil sie so schematisch ist, was ja auch stimmt. Aber mich hat gerade das fasziniert: Wie war es möglich, in eine so strenge Form diese großen Gefühle zu gießen?« Die Herausforderung für Michael Hirsch bestand in der Reduktion. Die äußerst komplizierte Erzählstruktur von *La Didone ...* mit sechs handelnden Personen, die im Original drei bis vier Stunden dauert, verkürzte er auf zwölf Minuten, das Ensemble auf eine Sängerin, einen Sänger sowie zehn Instrumente und zwei CD-Player. Dementsprechend reduzierte sich die Ausdehnung von Arien zu simultanen Doppel-Arien oder von Duetten zu Dialogen. Die Zuwendung zur Oper wurde damit erneut zum Experiment: Aus der kreativen Neusichtung des Vorgefundenen entstand ein neuer, zeitgemäßer Operntyp, »ein eigenes, unter Einbeziehung von Formen und Techniken der Moderne wie Fragmentierung und Collage generiertes, neues Stück, das sich zwar ausschließlich aus dem Handlungsverlauf und dem Textmaterial des Metastasio-Textes bedient, mit Ästhetik und Form der *Opera-Seria* aber nichts mehr zu tun hat [...]. Das barocke Opern-Italienisch des Metastasio gerinnt hier gewissermaßen zur Chiffre für die Gattungstradition der Oper und verschafft mir als Komponisten durch Distanz und Überhöhung den ästhetischen Freiraum für Gesang.«⁴ ■

4 Michael Hirsch, in: Presstext zu *La didone abbandonata* auf der homepage der Edition Juliane Klein: www.editionjulianeklein.de