

DeutschlandRadio Berlin
Neue Musik
Redaktion Carolin Naujocks
Sendung 27..4.2008

»Kopfecke, Wunderhöhle« - Symbiose von Musik und Theater

Der Komponist Michael Hirsch
Eine Sendung von Gisela Nauck

- O-Ton 1, Track , 2, 2'02

„Ich will auch auf Klavierstücke und rein instrumentale Stücke nicht verzichten, aber es gibt ja noch so viel andere Möglichkeiten [...]

Musikbeispiel 1, Dialog,Hirsch-Cd grün, track 2, ab 9'08-9'30, (schnell ausblenden)

O-Ton 1, weiter

Weil halt die Möglichkeit gegeben ist, diese Elemente auch zu nehmen, genauso wie ja ein Komponist auch nicht nur für Trompete schreibt, sondern für alle möglichen Instrumente, so schreibe ich eben auch für Sprache und auch für Theater. Also es ist einfach für mich eine Erweiterung des sinnlichen Potentials, was nicht ausschließt, daß man auch Stücke schreibt, wo das ganz eingeschränkt ist, dieses sinnliche Potential, wenn man nur ein Material nimmt - nur Holz, nur Gegenstände, nur Streichquartett oder nur Klavier oder auch nur Sprache, [das habe ich ja auch gemacht] Mein Ideal vom Komponistsein ist schon irgendwie so etwas wie Universalist zu sein. Ich brauche [irgendwie] so ein breites Feld, aus dem ich schöpfen kann. Und da ergibt sich dann natürlich automatisch, diese Sachen auch zu vermischen und das finde ich dann auch spannend, wie sich Synthesen herstellen. **[Musikbeispiel 1 hier schon unterlegen]** Auch Synthesen sowohl aus Kunstgattungen, Theater und Musik oder Sprache und Musik, als auch Synthesen von Traditionen.“

Musikbeispiel 1 weiter, , von Stelle, wo ausgeblendet 9'30-11'19 (schnell ausblenden)

Zitat LUFTklapprig.....
LICHTklebrig.....
kraftweedelig.....
REITZgrindlich-.....
DoppelneerenLOCHpissig.....
rückzugsprechig,
AANenblindleitig
trokkenAllfarbig.....
BLUTaschenzungenSPIIgelwurzelig.....
glasblumenaugig.....
(auf dem letzten Wort langsam ausblenden)

Autorin:

„Kopfecke/Wunderhöhle“ ist eine Komposition für 3 Sprecher, 3 Kassettenrekorder, einen Geräuschemacher, Klavier und Holztrommel, also Musik für Instrumental- und Tonbandklänge, Papier,- Stein- und Wassergeräusche, Glocken, Sprechen und percussive Aktionen. Jener Ausschnitt aus den Texten eines der drei Sprecher verwendet ebenso Material aus der legendären „Prinzhornsammlung“ mit Werken schizophrener Künstler der Jahrhundertwende wie der zu Beginn gehörte „Dialog“ für 2 Sprecher Klänge und Objekte. In „Kopfecke/Wunderhöhle“ verbinden sich die unterschiedlichen Elemente zu einer assoziativen Klangsituation, konkret und zugleich nicht faßbar. Das inszenierte Klanggeschehen erweckt die Titelworte zu musikalischem Leben, ist voller Überraschungen und nicht erzählter Geschichten, pendelnd zwischen dem Gestus von Enge, Abgeschlossenheit einer Kopfecke und dem Sich-Öffnen, den ungeahnten Phantasien einer Wunderhöhle. Keinem „normalen“ Dichter würden wahrscheinlich so wunderbare Worte wie „Kopfecke“ und Wunderhöhle“ einfallen. Und es ist allein diese poetische Qualität, die Michael Hirsch immer wieder gereizt hat, auch mit Texten schizophrener Dichter zu arbeiten.

Auf der Bühne bilden die ausführenden Musiker durch Nähe oder Ferne, durch ihre Blickrichtungen und Gänge kommunikative Situationen. Diese lassen an eine

Theaterszene denken, die jedoch eigentlich nicht gespielt wird, sondern lediglich den Rahmen, gleichsam ein Theater-Skelett für den klanglichen Assoziationsraum bildet. In solch verschwiegener Beredsamkeit und abstrakten Sinnlichkeit ist „Kopfecke/Wunderhöhle“ ein typisches Beispiel für eine singuläre musikalische Sprache, die Michael Hirsch im Schnittpunkt von Musik und Theater entwickelt hat. Leider gibt es von diesem Werk noch keine Aufnahme oder Produktion, so daß wir noch ein wenig dem „Dialog“ von Michael Hirsch und Robert Podlesny, hier als Sprecher, folgen wollen.

Musikbeispiel 1 weiter, „Dialog“ 11'20- bis 13'33 („13'22) Wunderhöhle“)

O-Ton 2, Track 3, (1' 08)

„[Aber] bei Kopfecke/Wunderhöhle zum Beispiel ist ein Ineinandergreifen von ganz vielen, kleinen Elementen, die zusammen, mosaikartig etwas neues ergeben, etwas, was aus Sprachelementen, Instrumentalelementen, musique concrète, hörspielartigen Elementen, Materialklängen usw., Schlagzeug... Wo sich diese Elemente zu einem pointillistischen Gewebe zusammenbinden, das überhaupt nicht mehr im Sinne von verschiedenen Schichten oder verschiedenen Ebenen funktioniert, sondern wo eine gesprochene Silbe und ein auf dem Klavier gespielter Ton und ein Geräusch vom Tonband sich miteinander verbinden zu einer Synthese, schon, zu einer Art Synkretismus, also Verbindung von verschiedenen Dingen zu etwas, das doch eine Homogenität anstrebt, was nicht Collage ist, sondern Komposition.“

Die Basis eines solchen Synkretismus bildet die Überzeugung, daß Tradition und Avantgarde einander nicht ausschließen, sondern beides heute künstlerisch sinnvoll zu nutzen ist. Im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts, in dem Hirsch zu komponieren begann, waren die orthodoxen Kämpfe der Avantgarde ausgetragen und hatten ästhetisch akzeptable oder auch nicht akzeptable Gegenrichtungen längst eine sogenannte postmoderne Entwicklungsphase eingeleitet. Zudem war durch audio-visuelle Technik und Computer eine bis dahin nicht gekannte Verfügbarkeit des Materials ermöglicht worden. Aus all dem hatte der Komponist Michael Hirsch, Jahrgang 1958, seine ganz eigenen Konsequenzen gezogen.

O-Ton 3, Track 13 (29'')

„Also für mich ist die Konsequenz aus der sogenannten Sackgasse der Avantgarde nicht, die Avantgarde [sozusagen] vollkommen auszublenden, ich gliedere sie sozusagen ein in den Traditionszusammenhang der abendländischen Musikgeschichte. 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.“

Autorin:

Das Leben, seine Biographie, hatten ihn in diesem Reichtum Orientierungen finden lassen, die seine Musik prägen sollten: 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 ... Hirsch bezeichnet Komposition als seinen Hauptberuf, Tätigkeiten als Schauspieler, Performer und Regisseur als Brotberuf, den Opernregisseur aber als seinen Traumberuf von früher Jugend an. Inzwischen ist er in allen drei Professionen längst tätig, wobei er in jedem Falle zu jenen begnadeten Leuten gehört, die man gemeinhin als Quereinsteiger bezeichnet. Das heißt, Hirsch hat auf keinem dieser künstlerischen Gebiete eine akademische Ausbildung absolviert, sondern sich an verschiedenen Bildungseinrichtungen, im Selbststudium oder auch als Regieassistent von Achim Freyer das, was er für eine professionelle Ausübung dieser drei Berufe brauchte, „zusammengeklaubt“, wie er selbst sagt.

Entscheidend war dabei - bereits als Schüler des Oskar-von-Miller-Gymnasiums München - die Begegnung mit dem komponierenden Religionslehrer und Avantgardisten Dieter Schnebel, der zu jener Zeit an diesem Gymnasium tätig war. Durch dessen Engagement für die neuste Musik wurde Hirsch nicht nur seine Schostakowitsch-Verehrung ausgetrieben. Sondern er lernte in Schnebels legendären »Arbeitsgruppe Neue Musik«, in der er seit 1974 mitwirkte, schon als Schüler die wichtigsten Vertreter der amerikanischen Avantgarde von der interpretatorischen Auseinandersetzung her kennen: allen voran John Cage. 1974 war dieser sogar zusammen mit der Pianistin Grete Sultan zu Gast bei der AG Neue Musik des Oskar-von-Miller-Gymnasiums und gestaltete zusammen mit den Schülern ein aufsehenerregendes Programm. Aber auch die Musik von La Monte Young, Frederic Rzewski, Christian Wolff oder Steve Reich gehörte zum Repertoire de AG Neue Musik. Nach Hirschs Übersiedlung nach Berlin 1981 setzte er diese performerische

Auseinandersetzung mit verschiedensten Komponisten der amerikanischen und westeuropäischen Avantgarde bei den „Maulwerkern“ fort, einem Ensemble, das ebenfalls von Dieter Schnebel nun an der Hochschule für Künste Berlin gegründet worden war.

Nicht weniger entscheidend für Hirschs künstlerische Entwicklung war - auch bereits in München - die Begegnung mit dem Komponisten Josef Anton Riedl, der als Komponist und schon damals als auch Veranstalter Pionierarbeit im Sinne eines weitgefaßten Begriffs von Avantgarde leistete.

O-Ton 4, Track 1 (1'22)

„Der hat für mich eine enorm wichtige Rolle gespielt, bei dem hat mich vor allem beeinflusst seine kompromißlose Haltung. Und im Grunde genommen jedes Gespräch, das ich mit ihm führe, egal worum es geht und sofern es musikalisch ist, [...] befestigt mich irgendwo in irgend einer Richtung meines Arbeitens. [...] Schnebel und Riedl sind vielleicht fast so etwas wie Antipoden unter den Leuten, die mich beeinflusst haben. Also bei Schnebel hat mich beeinflusst, was in meiner gesamten Arbeit ja eine Rolle spielt, dieses Zulassen der Gleichzeitigkeit von experimenteller Arbeit und traditioneller Arbeit. [...] Dazu hat mit der Schnebel sozusagen Mut gemacht. Dazu hätte mir der Riedl nicht Mut gemacht. Der dafür hat aber in der Konsequenz, wie etwas ausgearbeitet wird, das ist für mich ein ganz wichtiger Anhaltspunkt.“

Autorin:

In gleicher Weise, wie Josef Anton Riedl im Laufe der Jahre für Hirsch zum wichtigsten Förderer wurde, was die Aufführung seiner Werke betrifft, wurde Hirsch für Riedl zum unverzichtbaren Performer von dessen Musik, ob es sich um seine Optischen und Akustischen Lautgedichte handelt oder um Objektstücke wie PaperMusic.

Ein Resultat solchen ästhetisch konsequenten Denkens ist die Reduktion von Musik auf den Klang eines einzigen Materials, in diesem Falle von Holz, um mit dessen möglichen Differenzierungen zu komponieren. Die von Hirsch zwischen 1990 und 1999 komponierten Holzstücke I-IV sind unterschiedliche Arbeiten eben mit konkreten Klängen, Elektroakustik und Raum, die simultan - wie im folgenden Beispiel die Stücke 2-4 - oder auch als Zuspil zu anderen Stücken aufgeführt werden können.

Musikbeispiel 2, Holzstücke 2-4, rosa Track 5, ab 5'02 -7'00

Autorin:

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. Musik und Theater gehen bei Hirsch eine Synthese ein, die nicht zuletzt die Anwendung traditioneller Gattungen und Formen sinnlos werden läßt bzw. diese gleichsam von Innen heraus aufzulösen beginnt. Der Einfluß von Theater-, Sprachelementen und Objektklängen potenziert Musik zur assoziativen musikalischen Situation, die neue Inhalte und vor allem auf untraditionelle Weise auch wieder Ausdrucksqualitäten zuläßt. Für diese grenzgängerischen Arbeiten hat Michael Hirsch die unpräventöse 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“ nach Gedichten von Ernst Herbeck auch ein Streichquartett, ein Klavier - und ein Celestastück, zwei unterschiedlich besetzte Trios, Instrumentalensemblestücke, ein Instrumentalkonzert oder Lieder. Schaut man sich aber diese Stücke genauer an, so wird man gewahr, daß eines der Ensemblekonzerte die Form und Struktur eines Romans besitzt, das Instrumentalensemble „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. Und auch die Oper trägt Züge dieser Mischform, indem sie Elemente von Hör- und Schauspielmusik, von musique concrète, Sprachkomposition, Performance und Installation integriert hat.

Das vielleicht radikalste Beispiel einer solchen Mischform ist „Das Konvolut“, Kompositionsbeginn 2001. Hören Sie zunächst einen Ausschnitt aus dessen „Volumen 2, Studie 2“ für 1 Sprecher, 1 Sprecherin, Flöte, Violine, Klavier 2 Schlagzeuger und CD-Zuspielung.

Musikbeispiel 3, Konvolut, Vol. 2, Studie 2, Demo-CD, Track 6, 3'49

(Ev. unter Text liegen lassen und nach Zitat zu Ende spielen lassen)

Zitat

„Das „Konvolut“ ist ein noch unabgeschlossenes Projekt, für das es vermutlich gar keinen Genre-Begriff gibt, das aber in seiner Gesamtheit sicher dem Musiktheater zuzurechnen ist. 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. Der Titel "**Das Konvolut**" beschreibt dabei nicht nur die Form des Gesamtprojekts, sondern auch die der einzelnen Volumina. So bestehen die bereits vorliegenden "**Volumina 1-2**" nicht aus jeweils einer geschlossenen Partitur, sondern sie setzen sich aus diversen Einzelteilen in den unterschiedlichsten Aufzeichnungsformen zusammen.“

Musikbeispiel 3 bis zum Schluß

Autorin:

Dieses „Konvolut“, bisher bestehend aus dem zweiteiligen Volumen 1 und dem Volumen 2 mit 3 Studien, markiert auch eine radikale Position der Auflösung der fixierten Partitur. Statt dessen verwendet Hirsch verschiedene Notationsformen, von der traditionellen Notenschrift, über das Konzeptstück, die Verbalpartitur, theatrale Regie- und Improvisationsanweisungen bis zur elektroakustischen Musik vom Zuspieldband, die durch komponierte Anweisungen zum elastischen Netz einer aufführbaren Musik verbunden werden. Solche Koexistenz des Verschiedenen ist vor allem deshalb notwendig geworden, weil die Integration von Elementen aus dem Bereich des Theaters in den der Musik die traditionelle Notenschrift an ihre Grenzen stoßen ließ. So scheint sich „Konvolut“ unter dem Haupttitel des Musiktheaters zu einer kompositorischen Arbeit zu entwickeln, die wichtige Syntheseformen von Musik und Theater im bisherigen Schaffen von Michael Hirsch zusammenfaßt. Zugleich fügt sie diese zu einem Neuen...

Zitat

„zu einer Art Metapolyphonie, komponiert in einen Gesamtverlauf“,

Autorin:

wie der Komponist in einer Einführung schrieb. Entsprechend solcher komplexen, vielgliedrigen Form ist „Konvolut“ auch eine Musik, deren Inhalte mehrdeutig und flexibel geworden sind. Und in nicht geringem Maße werden diese nun auch von der Hörhaltung der Rezipienten mitbestimmt. Zur Einführung in die Studie 1 des 2. Voluminas, einer musique-concrète- Etüde mit beabsichtigter Nähe zum Film-Soundtrack, schrieb Hirsch:

:

Zitat

„Die Aufgabenstellung dabei war, in einem ständigen Schwebезustand zwischen abstrakt musikalischer Gestaltung und konkret illustrativem Soundtrack eine psychologisch emotionale Tiefenebene zu erzeugen, gewissermassen das Potential archetypischer Affekte im konkreten Geräusch zu entdecken . (Wenn man so will: Geräusche als Metaphern emotionaler Wirklichkeiten). Um dies noch auf einer performativen Ebene zu überhöhen, steht der CD- Studie 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 die vorgeschriebene Gruppenkonstellation auf der Bühne und durch einige minimale Aktionen (vor allem: Blicke) Beziehungen und Spannungen zwischen diesen Figuren evoziert. [...] Der assoziative Raum, der zwischen der akustischen Ebene der musique concrète und der optischen Ebene der Darsteller entsteht, ist der eigentliche "Inhalt" dieser Studie.“

Autorin:

Eine ähnliche Offenheit des rezeptionellen Zugangs war bereits für „Kopfecke/Wunderhöhle“ aus dem Jahre 1996 typisch oder auch für „... Kleinigkeiten etwas mehr Meer...“ für 2 Sprecher, 2 Bläser, 2 Schlagzeuger Akkordeon und Tonband von 1998/99. Als Textbasis diente hier ein sogenannter „Wortswall“ des schizophrenen Dichters Ernst Herbeck, der diesen unter der Überschrift „Wörter, die mir einfallen“, in die Schreibmaschine gehämmert hatte.

Musikbeispiel 4, „... Kleinigkeiten etwas mehr Meer ...“, ab 13'21-16'30, 20'53-23'22

Autorin:

Sprache bzw. Sprechen ist hier - wie in zahlreichen Arbeiten von Michael Hirsch -

Klangmaterial mit immer wieder aufblitzenden, verständlichen Worten. Entkleidet eines semantischen Zusammenhangs fungiert es in seiner Musik als wichtige Quelle zur Auslösung von Assoziationen in den Köpfen der Zuhörer. Die Materialebene „Sprache/Sprechen“ hat dabei von Stück zu Stück eine andere Funktion. kann als reines Klangmaterial dienen oder - vermittelt durch Bühnenfiguren - zentral exponiert sein wie eben in „...Kleinigkeiten etwas mehr Meer ...“, wo die beiden Sprecher nach der Vorstellung des Komponisten

Zitat

„vielleicht so etwas wie Identifikationsfiguren für die Zuschauer sein (können), weil sie nämlich auf einer zeichenhaft szenisch überhöhten und ritualisierten Ebene dasselbe tun wie er: Wahrnehmen, Sehen und Hören.“

Autorin:

In dem musikdramatischen Projekt „Beschreibung eines Kampfes“ nach Frank Kafka für Sprecher, Objekte und Zuspieldband - und ohne einen einzigen Instrumentalklang - fungiert Sprache dagegen als zentrale Klangebene, erweitert um Szene und Objektklänge

Musikbeispiel 5, „Beschreibung eines Kampfes“...

Autorin:

In jedem Falle aber gehört es zu den Kompositionsprinzipien von Michael Hirsch, daß Sprache

Zitat

„... so bearbeitet werden muß, 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-semantischen und der musikalisch-poetischen Wahrnehmung von Gesprochenem

Autorin:

Ähnlich wie „Beschreibung eines Kampfes“ markieren auch die „Lieder nach Texten aus dem alltäglichen Leben“ den einen Pol des Komponierens von Michael Hirsch: den der Sprachkomposition. Doch auch diese beiden Beispiele zeigen, daß der Komponist für jedes seiner Stücke jeweils andere kompositorische Ansatzpunkte wählt. Während in dem „Musikdramatischen Projekt nach Franz Kafka“ geschriebene Texte gleichsam inszeniert werden, deren Klima und Bilder in Sprachklängen zu wuchern beginnen, dient den „Liedern“ *gesprochene* Sprache als Material. Sie komponieren die Abweichungen zwischen aufgezeichneter, real gesprochener Dialektsprache und dem Hochdeutschen und entwickeln daraus musikalische Formverläufe. In den Reibungen von semantisch verständlichen Worten und Sprachklangaufösungen findet das Hören hier einen unterhaltsamen Weg.

Musikbeispiel 6, Lieder nach Texten aus dem täglichen Leben 2'01**Autorin:**

Ein drittes Beispiel soll einen der möglichen Übergänge zwischen Musik und Theater im Schaffen von Michael Hirsch verdeutlichen, Übergänge, aus denen der Musik eine Fülle an neuen, kreativen Impulsen wie auch an einem noch unverbrauchten Ausdruckspotential zugewachsen ist. Bestimmen bei „Kopfecke/Wunderhöhle“ oder auch bei „... Kleinigkeit etwas mehr Meer ...“ Autonomie und Gleichberechtigung der verwendeten Elemente das musikalische Geschehen, so basiert die Nächtlichen Szene für zwei Spieler mit Akkordeon „Hirngespinnste“ auf der Idee der Konfrontation von Elementen der Musik und des Theaters. In einem Werkkommentar schrieb Hirsch:

Zitat

„Dementsprechend unterschiedlich ist die Funktion des Akkordeons für die beiden Spieler. 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. Im Zusammenspiel beider Ausführenden entsteht so eine musikalische Szene, die zwar kein ausgesprochenes Musiktheater ist, da eine dezidiert optische Komponente fehlt, die aber über die Ausdrucksbereiche reiner Instrumentalmusik

hinausgeht.“

Autorin:

Und in der Partitur heißt es in den Regieanweisungen noch konkreter:

Zitat

Der Schauspieler ist gleichsam ein atmendes Kontinuum, gewissermaßen „die Lunge“ des Stückes. Alle Vorgänge werden auf der Basis des eigenen Atems entwickelt. Die Intensität des Atems wird bei aller Unabhängigkeit im Rhythmus durch das Spiel des Spielers A gesteuert.“

Autorin:

Als unauffällige Koordination stiftet das Atmen eine neue Einheit zwischen Theater und Musik.

Musikbeispiel 7, Hingespinnste, rosa CD, ab Anfang - 6'09-10

Autorin:

Doch ob Sprache allein als Klangmaterial fungiert, ob Musik und Theater zu einer neuartigen Synthese finden oder ein Stück aus einem komponierten Feld von aufeinander bezogenen, dabei autonomen Elementen entsteht: Alle musikalisch genutzten Elemente dienen letztlich einem Zweck: einen jeweils konkreten Ausdruckscharakter eines Stückes zu formen, das Klima, wie Hirsch es nennt.

O-Ton 5, Track 10 (027)

„Ich finde, ein gutes Musikstück muß ein Klima haben. Das vermisse ich manchmal bei neuer Musik, wo man merkt, die haben jetzt ein Stück für so und so ein Instrumentarium gehabt und das ist auch ganz gut instrumentiert aber irgendwie - es hat kein Klima, keine Atmosphäre, kein ... Und so was ist mir wichtig: daß ich etwas erzeuge, daß ja, ein Klima (hat), das ist glaube ich das richtige Wort, ein bessere fällt mir auch nicht ein dafür.“

Autorin:

Solch ein Klima resultiert bei ihm aus Intensität und Klangfarbe, aus Dichte und Durchlässigkeit, aus Rhythmus und einem melodisch-harmonischen Gestus von Sprechen, Objekt- und Instrumentalklang. Es hat nichts mit dramatischen oder konfliktbetonten Dramaturgien zu tun, wie man bei einem Komponisten annehmen könnte, dessen Musik eine eigenwillige Symbiose mit dem Theater eingegangen ist. Was wiederum auch nicht heißt, daß Hirsch auf konflikt- oder kontrastbestimmte Strukturen verzichtet. Diese sind bei ihm jedoch kein in der Zeit linear entwickelter Prozeß, sondern Bestandteil von gleichsam im Raum zusammengesetzten, eben klimatischen Feldern und charakteristischem Gestus. Beides ist für ihn aber wiederum auch nur eine Voraussetzung für ein zutiefst musikalisches Anliegen.

O-Ton 6, Track 11, (1'21)

„Das eigentliche Ziel aller dieser Sachen ist eigentlich schon, Ausdruck herzustellen. Insofern geht es mir auch da nur um Musik. Es geht mir nicht darum, eine Theaterebene hereinzubringen und schon gar nicht darum, daß die Musiker nun anfangen, Faxen zu machen auf der Bühne und das irgendwie gestisch umzusetzen, sondern es geht mir ausschließlich um einen musikalischen Gestus und um Verstärkung des Ausdrucks mit Mitteln, wozu Piano und Forte einfach nicht ausreichen. .

Autorin:

Es ist dies ein Ausdruck, der frei ist von romantisch expressiven Vorstellungen. Vielmehr verschmilzt der Ausdruckscharakter des musikalischen Materials selbst mit kompositorisch erzeugten Assoziationen in den Köpfen der Zuhörer zu einem variablen, nämlich entsprechend der assoziativen Imagination von Zuhörer zu Zuhörer möglicherweise auch unterschiedlichen Ausdrucksclima. Ist Sprache dabei im Spiel, so werden

Zitat

„die Assoziationsräume

Autorin:

... so Michael Hirsch...

Zitat weiter

„die auf der semantischen Ebene erschlossen werden, nicht nur durch einige Wortsplitter, Worte und Satzteile erzeugt, die man momentan versteht oder auch nur zu verstehen glaubt, sondern es entstehen punktuell auch Splitter konkreter Gesprächssituationen, sowie Sprechweisen, die psychische Befindlichkeiten suggerieren und somit eine semantische Ebene unterhalb der Wortbedeutungen etablieren.“

Autorin:

Diese Dialektik von Sprache und Ausdruck prägt - hier jedoch auf einer anderen Ebene - selbst reine Instrumentalkompositionen wie beispielsweise den Monolog für 5 elektrische Gitarren oder das Konzert für Ensemble „Chronik in Augenblicken“, das Hirsch als sein bisheriges Hauptwerk auf dem Gebiet der instrumentalen Kammermusik bezeichnet.

Musikbeispiel 8, Chronik in Augenblicken, 2'10

Autorin:

Auffällig an dieser Komposition, notiert in traditioneller Notenschrift, sind die Form und die Spielanweisungen. Beides deutet auf Erfahrungen, ja, auf vorhandene Wechselbeziehungen zwischen Musik, Literatur und Theater. Dem Titel gemäß „Chronik in Augenblicken“ wird in attacca miteinander verbundenen Miniaturen von manchmal nur Sekundendauer - 26 an der Zahl - scheinbar eine Geschichte erzählt. Die Überschriften dieser „Augenblicke“ verraten eine inhärente Dramaturgie, die den Partiturleser von der Nummer 1 „Auftritt“ über „Bildbeschreibung“, „Choc“, „Dialog“, „Echo“ und „Fluchtversuch“ bis zu „Vision“, Wechselbad“ und schließlich zur Nr. 26 „Zielgerade“ führt. Das Wesen dieser Geschichte erfährt man aus diesen Titeln allerdings nicht, sondern eher ihren Rahmen, der erst durch die Musik konkrete Inhalte erhält. Vorangestellt ist dem Stück mit einem Zitat von Albert Camus ein weiterer literarischer Bezug, möglicherweise ein Schlüssel für das besondere Klima, um das es Hirsch hier geht, nämlich eine Paradoxie musikalisch zu thematisieren. Das Zitat lautet: „Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“ Gleichsam der Schluß zwischen Theater und Musik wird in diesem Stück

durch die Spielanweisungen vollzogen: Adjektive von oft gestischer Intention dienen der interpretatorischen Ausdrucksmodulation von Klängen oder Tonverbindungen, der Verstärkung von klanglicher Expressivität und Intensität. In dem Teil mit dem Titel „Intrige“ lauten sie etwa:

Zitat

aalglat, aasig autoritär, abartig, abgefeimt, abgekämpft, abenteuerlich, aberwitzig, abfällig, abgelebt, abgerissen, abgetötet, abschreckend, absolut, abwehrend, abweisend usw.

Autorin:

Dabei zeichnen diese Ausdrucksfelder keinen sukzessiven Verlauf nach, sondern können sich auch überlappen oder zu einem Ausdruckfeld überlagern.

O-Ton 7, Track 9, 1'11

„Wenn jemand eine Note spielen muß und es steht „befangen“ da, oder so was, 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 ich irgendwie drauf gekommen bin, daß es für die Neue Musik keine Interpretationstradition gibt. Also wenn man heute Mozart spielt, dann weiß man, mit welchem Gestus man das spielt. Man spielt nicht Note für Note, sondern man spielt Mozart. Und wenn man heute ein Stück neue Musik in die Hand bekommt, dann kann man nur Note für Note spielen, weil man ja noch kein wirkliches [...] Ausdrucksvokabular hat, von dem man weiß, so muß man diesen Komponisten spielen. Und deshalb habe ich mich dazu entschlossen, solche übertriebenen Ausdrucksanweisungen reinzubringen, und habe mir dann auch noch den Spaß gemacht, das ein wenig zu ordnen, alphabetisch, aber das ist eigentlich mehr eine interne Spaßebene, Aber das Ziel ist, keine theatrale Ebene zu schaffen, sondern die Musik ausdrucksvoller zu machen.“

Musikbeispiel 8 weiter, bis 3'10 = noch 1'

Autorin:

Am vorläufigen Ende all dieser Synthese- und Mischformen aus Musik und Theater **mußte** die Oper stehen, eine musikalische Mischform per se, die Hirsch bei allem grenzüberschreitenden Arbeiten seit seiner Jugend unvermindert fasziniert. 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 ist das Experiment bei der gegenwärtigen Arbeit vielleicht noch riskanter. Denn Hirsch möchte überprüfen, ob nicht doch auch wieder Erzählstrukturen und traditionelles Singen in zeitgenössischer Oper möglich sind.

O-Ton 8, Disc II, Track 4 (0'51'6)

„Warum nehme ich nicht einfach alte Texte, die fürs Singen geschrieben worden sind, nämlich vorhandene, existierende Opernlibretti, um zu sehen, was kann man damit heute machen. Und: es war für mich auch ein Wunsch nach „Dem stillen Zimmer“, was meine erste große Oper war, auch mal zu versuchen, eine [...] narrative Handlung herzustellen, was ja im neuen Musiktheater [lange oder] von vielen wichtigen Exponenten des neuen Musiktheaters wie Lachenmann oder Nono usw., da ist ja diese narrative Handlung fast auf Null reduziert. ...“

Autorin:

Als Textvorlage dient ihm eine der in seinem Verständnis radikalsten Opernformen: die Opera seria und zwar ein Libretto von Pietro Metastasio.

O-Ton 9, Disc I, Track 20 (0'58'6)

„Da hat mich einfach interessiert [...] die Geschichte der Oper und auch die Opera seria als die radikalste und heute ja auch schrecklich unbeliebte. In der Musikgeschichtsschreibung hat man die opera seria immer verteufelt, weil sie einfach so schematisch usw. ist - isse ja auch, aber mich hat das einfach auch fasziniert, [...]wie da gerade in eine so strenge Form diese riesigen Gefühle, die da dargestellt werden sollen [...] wie die da in eine ganz streng Form gebracht werden. Und die Libretti von Metastasio funktionieren wirklich wie ein Kreuzworträtsel: eine Intrige paßt genau zur

anderen und weil der das gesagt hat zu dem, passiert dann das - also das geht wirklich vollkommen auf.

Autorin:

Diese neue Oper, ein im ursprünglichen Sinne „Dramma per musica“ für 1 Sängerin, 1 Sänger und Kammerensemble nach dem Libretto „La Didone abbandonata“ wird während der Dresdner Tage für zeitgenössische Musik im Oktober diesen Jahres uraufgeführt. Eine äußerst komplizierte Erzählstruktur mit sechs handelnden Personen von im Original drei bis vier Stunden Dauer wird auf 12 Minuten, ein einziges Protagonistenpaar und ein Monologdestillat reduziert, dementsprechend auch die Ausdehnung von Arien zu simultanen Doppel-Arien oder von Duetten zu Dialogen. Michael Hirschs Zuwendung zur Oper mit Erzählung und Gesang wird sich damit - wiederum auf neue Weise - in die Tradition seines kompositorischen Arbeitens einreihen: Theater dient diesmal gleichsam als Steinbruch, um aus der kreativen Neusichtung des Vorgefundenen Oper musikalisch zeitgemäß zu formulieren.