

Michael Hirsch - ein Grenzgänger

Eine Skizze von Gisela Nauck

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. Selbst in seinen reinen Instrumentalkompositionen, von denen sein Schaffen zahlreiche aufweist, haben seine drei Berufe ihren kreativen Niederschlag gefunden: der Hauptberuf des Komponisten, der Brotberuf des Schauspielers und der Traumberuf des Regisseurs. Als Material eignet sich für den Komponisten alles, was Klang, Gestik und die Abwesenheit von beiden - Stille - zu bilden in der Lage ist. Überhaupt scheint im Kompositionsprozeß dieses Sich-Bilden eine wichtigere Rolle zu spielen, als das componere, das Zusammensetzen „fertiger“ Töne, Klänge oder Strukturen. Welche Spannungen, Intensitäten entstehen aus dem Zueinanderfügen der verschiedenen Elemente? Welche Ausdrucksmöglichkeiten stecken in der musikalischen Form, wenn ihre Teile flexibel, also variabel zusammensetzbar werden?

Analog zu diesem vielfältigen Materialfonds ist Synthese die handwerkliche Basis seines Komponierens: Synthesen aus Materialien, aus Kunstgattungen, aber auch aus Traditionen oder aus Tradition und Experiment. „Ich brauche ein breites Feld“, sagte Hirsch einmal, „aus dem ich schöpfen kann. Und da ergibt sich beinahe automatisch die Notwendigkeit, diese Elemente zu vermischen. Ich finde auch spannend, *wie* sich diese Synthesen herstellen.“¹ In dieser Haltung des Abwartens, was passiert, wenn ... gleicht Michael Hirschs kompositorische Arbeit einem Forschungsprozeß, ist Experiment im Sinne John Cages: Materialien und Verfahren werden fixiert, ein Prozeß wird in Gang gesetzt, dessen konkreten Resultate ungewiß sind.

Jenes breite Feld ist in der Biographie und in der künstlerischen Laufbahn von Michael Hirsch verankert. Entscheidende Orientierungen fand er nicht im Rahmen einer akademischen Ausbildung, sondern an verschiedenen Bildungseinrichtungen, im Selbststudium oder auch als Regieassistent von Achim Freyer. Das Handwerkszeug für seine drei Berufe hat er sich, nach eigenen Worten, „zusammengeklaut“: Oper und Theater, Literatur und neue Musik, die Werke von Georg Büchner und Franz Kafka, Ernst Herbeck

¹Michael Hirsch im Gespräch mit der Autorin am 10. Februar 2003.

und Metastasio ... 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 und den Blick auf die materialen Entfesselungen der amerikanischen Avantgarde geöffnet. Er hat ihm Mut gemacht für das gleichzeitige Zulassen von experimenteller und traditioneller Arbeit sowie ihn später nicht zuletzt an Achim Freyer als Regieassistenten vermittelt. Riedl war dagegen ein Anreger zu Kompromißlosigkeit, stimulierte die Konsequenz eigenen kompositorischen Arbeitens und hat wohl auch erste Anregungen vermittelt, mit dem Klang von Worten zu komponieren.

Als Grenzgänger hat sich Michael Hirsch aus dem, was links und rechts seines selbst bestimmten Grenzpfads liegt, eine singuläre Sprache geschaffen. Das Eigene sind keineswegs Collagen, sondern ist Homogenität, Synkretismus, mit der künstlerischen Absicht, jedem Stück sein charakteristisches Klima, eine nur ihm eigene Atmosphäre zu verleihen. Im Prozeß der Wahrnehmung sollen sich Assoziationsfelder bilden und damit Freiräume für die Phantasie eines synergetischen Hörens und Sehens. Ziel solcher Verschmelzung aber ist es, „Ausdruck herzustellen. Insofern geht es mir auch da nur um Musik. Es geht mir nicht darum, eine Theaterebene hereinzubringen, Musik gestisch umzusetzen, sondern es geht mir ausschließlich um einen musikalischen Gestus und um Verstärkung des Ausdrucks mit Mitteln, wozu Piano und Forte nicht ausreichen.“² Worte, Wortsplitter, Sprechweisen, Überschriften, Handlungen, Gesten suggerieren im Kontext von Tönen, Klängen oder Klangaktionen thematische Assoziationen, psychische Gestimmtheiten, Stimmungen. Sie etablieren einerseits eine semantische Ebene außerhalb der Bedeutung von Worten, abstrahieren, dissoziieren Sprachinhalte wie sie andererseits klanglichen Ausdruck konkretisieren.

Auf Grund solcher gesuchten poetischen Mehrdeutigkeit hat ihn immer wieder die Phantasie in der Sprache von schizophrenen Dichtern angeregt wie Ernst Herbeck für seine Oper *Das stille Zimmer* oder die legendäre *Prinzhornsammlung* mit Arbeiten von Künstlern der Jahrhundertwende für *Kopfecke/Wunderhöhle*, eine Komposition für drei Sprecher, drei Kassettenrekorder, einen Geräuschemacher, Klavier und Holztrommel. In ihrer verschweigenden Beredsamkeit und abstrakten Sinnlichkeit ist dieses Stück ein typisches Beispiel für Hirschs musikalische Sprache im Schnittpunkt von Musik und Theater. Unterschiedliche Elemente verbinden sich zu einer assoziativen Klangsituation, konkret und

2Ebd.

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. Durch Nähe oder Ferne der Musiker auf der Bühne, durch ihre Blickrichtungen und Gänge entstehen kommunikative Situationen. Sie lassen an eine Theaterszene denken, die jedoch gar nicht gespielt wird, sondern lediglich den Rahmen, gleichsam ein Theater-Skelett für den klanglichen Assoziationsraum bildet.

Doch das inzwischen mehr als fünfzig Titel zählende Werk von Michael Hirsch, für das er erst kürzlich mit dem von Aribert Reimann 1988 gestifteten Busoni-Preis ausgezeichnet wurde, ist weitaus vielfältiger. Es umfaßt instrumentale und vokal-instrumentale Arbeiten für solistische Besetzungen und Kammerensemble (allerdings noch kein Orchesterwerk), radiophone und elektroakustische Stücke, Poésie sonore und Musiktheater. Hauptwerke sind darin die fünfteilige *Beschreibung eines Kampfes. Musikdramatisches Projekt nach Franz Kafka* (1986-92), *Odradek. Roman für Ensemble* (1994-97), *Chronik in Augenblicken. Ein Konzert für Ensemble* (2000-01) *Das stille Zimmer. Oper nach Texten von Ernst Herbeck* (1998-99) und *Das Konvolut. Vol.1-4* (2001 -). In den meisten Arbeiten ist durch die neuen Konstellationen von Musik, Sprache, Sprechen und Inszenierung nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form mehrdeutig, flexibel geworden. Radikale Beispiele dafür sind *Beschreibung eines Kampfes* und *Das Konvolut*. Während in dem Kafka-Stück, eine Musik für das universelle Instrumentarium des Schauspielers, die Partitur aus mehrgliedrigen Materialsammlungen, aus Schichten, besteht, die kombiniert werden können, bildet das noch un abgeschlossene *Konvolut* als Aufzeichnungsform eine Alternative zur Partitur, indem es - *nomen est omen* - ein Bündel verschiedener Gattungsformen zuläßt: konventionell notierte Kompositionen, Konzept-Stücke, verbal definierte Improvisationsmodelle, elektroakustische Kompositionen auf CD, szenische Vorgänge usw. die „in einer Art Metapolyphonie in einen Gesamtverlauf komponiert“ werden (Michael Hirsch, Werkkommentar: www.hirschmichael.de). Im Laufe seines beinahe dreißigjährigen Schaffens hat sich auch eine Partiturform herausgebildet, die dem synkretischen Wesen der Kompositionen gerecht wird.