

Deutschlandfunk

Atelier Neuer Musik

Redakteur: Frank Kämpfer

Sendetermin: 13.10. 2018

Universalist und Zauberer

Das Vermächtnis des Komponisten Michael Hirsch

Ein Feature von Gisela Nauck

Musik 1, Hörspiel „Der Schlaf“, 0.00-45“

Kommentar (95“)

Die Musik von Michael Hirsch ist beispiellos und singulär. Wie alle Autodidakten im Feld der Komposition – zu denen ja auch Arnold Schönberg, Hans-Joachim Hespos oder Helmut Oehring gehören – entwickelte er sein Klangmaterial weitestgehend autonom. Eine besondere Klangfantasie seit Kindheit an - als er etwa zusammen mit seinem Bruder abends im Bett Wagneroperen nachspielte - und die aus jener Zeit stammende Faszination für Oper und Musiktheater ließen seine musikalischen Interessen weit ausschlagen. Eine seiner ersten Kompositionen aus dem Jahr 1976 mit dem Titel *Behandlung. Für acht Spieler an einem Kontrabass* ist bereits Musik *und* Theater. Zum Komponieren brauchte der junge Komponist von Anfang an ein breites künstlerisches Feld: Instrumente, Sprache, Texte, Literatur, Gesten, Laute, Objektklänge. Daraus zauberte er etwas völlig Neues: Musik von Michael Hirsch. **(Musik 2 unterlegen, Anfang frei)**

Das Vermächtnis des im Februar 2017 mit 58 Jahren viel zu früh und völlig unerwartet verstorbenen Komponisten ist jene besondere Originalität, gespeist aus den Materialien von experimenteller Avantgarde, Oper und Musiktradition. Das Hörspiel *Der Schlaf. Eine nächtliche Szene* von 1993 mit Michael Hirsch als Sprecher, produziert im Studio für Akustische Kunst des WDR, vermittelt eine Ahnung seines musikalischen Anspruchs.

Musik 2, Der Schlaf, 2. Passage, bis 1'10 (1'10“)

O-Ton 1, Michael Hirsch, 45“

Genauso, wie 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 Potenzials, was nicht ausschließt,

dass man auch Stücke schreibt, wo das ganz eingeschränkt ist, dieses sinnliche Potenzial, wenn man nur ein Material nimmt - nur Holz, nur Gegenstände, nur Streichquartett oder nur Klavier oder auch nur Sprache Mein Ideal vom Komponistsein ist schon irgendwie 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 und das finde ich dann auch spannend, wie sich Synthesen herstellen.

Kommentar, 78“

Das können Synthesen aus Kunstgattungen sein, also aus Theater, Literatur und Musik, aber auch Synthesen aus verschiedenen Traditionen: aus der Oper seria etwa und der experimentellen Avantgarde eines John Cage. - Das Interview, in dem Michael Hirsch diese wie auch folgende Aussagen machte, fand übrigens vor mehr als zehn Jahren statt. Die darin getroffenen Aussagen aber haben ihre Gültigkeit nicht verloren. Denn es gehört auch zu den Besonderheiten von Hirschs Musikästhetik, dass er Zeit seines kompositorischen Lebens solchen Grundprinzipien treu geblieben ist: etwa einem selbstverständlichen Universalismus, der sich keineswegs nur auf Musik erstreckte. Er war die Basis, um kompositorisch verschiedene Richtungen einzuschlagen. Diese manifestierten sich als Hörspiel, als musiktheatrale Situation oder instrumentale Aktion, als musique concrète, rein instrumentale Kammermusik, Orchesterstücke oder als Oper, darunter Opern, entstanden für ein Hotel, für eine , für eine Straßenbahn. Ganz typisch ist, meinte die Musikwissenschaftlerin Nina Ermlich von der Edition Juliane Klein, die Michael Hirschs Werke verlegt und nun auch seinen gesamten musikalischen Nachlass übernommen hat, ganz typisch ist

O-Ton 2, Nina Ermlich, 47“

... diese fundamentale Neugier für alles, was sich auf Kultur bezieht, aber auch außerhalb von Kultur und auch eine unglaubliche Bereitschaft, sich damit intensiv zu beschäftigen: mit Theater, Musik, Literatur und zwar durch alle Jahrhunderte, auch durch verschiedene Kulturkreise hindurch, das meint aber auch naturwissenschaftliche Zusammenhänge, mathematische Zusammenhänge, das meint aber auch Sprache und Fremdsprache, in die er sehr intensiv eingestiegen ist und mit der er sich mit einer enormen Intensität auseinander gesetzt hat. Die weit über das hinaus gegangen ist, was er dann künstlerisch verwendet hat. Aber er hat dieses Fundament, auf das er immer wieder zurückgreifen kann, weil es ihn so fundamental interessiert.

O-Ton 3_Matthias Lehmann, 40“

Was mich immer unglaublich fasziniert hat und auch gefreut hat, wenn ich Michael getroffen habe ist: Worüber man auch immer mit ihm ins Gespräch kam oder was gerade tagesaktuell war, man sich ausgesprochen interessiert und angeregt mit ihm darüber unterhalten konnte, weil Michael über alles, gleichermaßen begeistert, Bescheid wusste. Ob das die aktuelle Fußball-Bundesliga war, ob das verschiedene Bibelübersetzungen waren ob das philosophische Gedanken waren oder die Musik von ihm, von Kollegen – er hatte an allem eine wahnsinnige Neugier, großes Interesse und ein unwahrscheinliches Wissen.

Kommentar, 86“

Ein universeller Geist. Matthias Lehmann, Geschäftsführer der Edition Juliane Klein, und Nina Ermlich sind durch die Verlags-Übernahme des künstlerischen Nachlasses von Michael Hirsch und die in Angriff genommene Arbeit der Katalogisierung zur Zeit wohl die besten Kenner seiner Musik. Diese Übernahme ist ein unschätzbares Verdienst des Verlages, denn Hirsch war ein passionierter Einzelgänger, ohne eigene Familie. Ein Einzelgänger aber mit Freunden und Freude an Geselligkeiten, ob beim gemeinsamen Bier nach Konzerten oder bei den schönen Geburtstagsfesten von Dieter Schnebel und anderen Freunden. Denn was wird sonst aus solchen Nachlässen, wenn deren Wert und damit der musikgeschichtliche Stellenwert seines Autors zu Lebzeiten noch längst nicht erkannt sind?

Diese Sendung versucht eine Annäherung. Exemplarisch für jene besondere Originalität ist die im Werkkatalog als Kammermusik angeführte Komposition „Kopfecke/ Wunderhöhle“, die Hirsch mit 38 Jahren komponiert hat. Bereits die Besetzung für 3 Sprecher, 1 Geräuschemacher, Klavier, 1 Schlagzeuger, 3 Kassettenrecorder und Holztrommel verweist auf deutliche Abweichungen davon, wofür der Begriff Kammermusik steht. Hören Sie den Anfang, aufgeführt von den „Maulwerkern“

Musik 3, Kopfecke / Wunderhöhle, (bei **2'30** unter Kommentar ausblenden)

Kommentar, 103“

Kopfecke / Wunderhöhle entstand 1996 in Auseinandersetzung mit Texten schizophrener Künstler aus der legendären „Prinzhorn Sammlung“ Heidelberg. Längst hatte Michael Hirsch zu diesem Zeitpunkt die musikalische wie auch die performative Qualität von Sprache entdeckt, sowohl als Dichter eigener Lautpoesie wie auch als Schauspieler des Achim-Freyer-Ensembles oder als Mitglied des von Dieter Schnebel an der Hochschule der Künste Berlin initiierten Ensembles „Die Maulwerker“. Nach Berlin war Hirsch 1981, mit 23 Jahren, gezogen – von München nach – damals - Westberlin. Von hier aus arbei-

tete er – freiberuflich – als Komponist, Schauspieler und Vokalperformer. Den Komponisten bezeichnete er als seinen Hauptberuf, den Schauspieler als Brotberuf, aber sein Traumberuf war von früher Jugend an der Opernregisseur, der vielleicht universalistischste Beruf im Reich der Musik.

Fasziniert von der sprachlichen Fantasie der Prinzhorn-Dichter, etwa eines Ernst Herbeck, (ev. hier MB Herbeck unterlegen) formte Hirsch die komponierten Texte zu einer assoziativen Klangsituation, konkret und nicht fassbar zugleich. Eingebettet ist diese in komponierte Bühnensituationen wie hier etwa nach Herbeck-Texten für Akkordeon, Xylophon und 2 Sprecher. Wichtig sind Nähe und Ferne, Blickrichtungen und Gänge der Musiker, aus denen kommunikative Situationen entstehen. Für diesen Stil der Verbindung unterschiedlichster Elemente übertrug Michael Hirsch den religionsphilosophischen Begriff des Synkretismus auf seine Musik.

Musik 3a Herbeck, ab 1'28 frei noch **18**“ frei bis 1'46“

O-Ton 4, Michael Hirsch, 49“

„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.“

Kommentar, 58“

Diese Verbindung der „verschiedenen Dinge“ erfolgte mit den Erfahrungen jener möglichen Gleichzeitigkeit des Verschiedenen, wie sie John Cage ausgearbeitet hatte, buddhistisches Denken auf die Musik anwendend. Dieser fand dafür die Formel: Klänge sollen einander durchdringen, ohne sich zu stören oder gar zu zerstören. John Cage gehörte für Michael Hirsch – neben Richard Wagner, Dieter Schnebel und Josef Anton Riedl – zu den wichtigsten musikalischen Anregern und Orientierungen. Die ungestörte Gleichzeitigkeit des Verschiedenen in einer homogen komponierten Situation aber generiert Raum, ermöglicht klangliche Farbigkeit des Verschiedenen, schafft Durchlässigkeit und Leichtigkeit. Für mich sind das wesentliche Eigenschaften der Musik von Michael Hirsch.

Musik 4, Chronik in Augenblicken, bis **56“**

Kommentar, 92“

Ein zweites Beispiel für jenen Synchretismus ist die Ensemblekomposition *Chronik in Augenblicken* für 10 Instrumente und Tonbandzuspiel, komponiert 2001. Wir hören eine Aufnahme mit dem Ensemble Aventure. Während der Schnittpunkt des Verschiedenen in *Kopfecke/Wunderhöhle* die Verbindung von Theater, Musik und jener besonderen Sprachlichkeit liegt, verlagert sich dieser nun auf Literatur als Genre und Musik. Die Titel der 26 attacca ineinander übergehenden Miniaturen von manchmal nur Sekunden Dauer signalisieren dabei ein Bekenntnis zur narrativen Tradition von Literatur. Es beginnt – eine Bühnensituation nur noch assoziierend - mit „Auftritt“ und „Bildbeschreibung“, steigert sich zu „Choc“, „Dialog“, „Echo“, „Fluchtversuch“ und Kampfpause, retardiert in „Leerlauf“, „Muskelspiel“, „Nervensache“, „Ochsentour“ und „Vision“ und erreicht schließlich im letzten Teil die „Zielgerade“. Diese Dramaturgie verrät auch einen typisch Hirschschen Humor, vergleichbar einem schmunzelnden Hantieren mit seinen Materialien und einer permanenten Neugier, wohin das alles hinauslaufen wird. Auch dieser hintergründige, manchmal schwarze Humor ist nicht unwesentlich für die Leichtigkeit seiner Musik und bestimmte wohl auch die Auswahl des der Partitur vorangestellten Zitats von Albert Camus: „Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“

Musik 4, wieder hochziehen, weiter ab 56“ bis Schluss (**2’30**)

Kommentar, 40“

In Zeiten der Postmoderne der 1970er bis 1990er Jahre ist Michael Hirsch ein Avantgardist geblieben, trotz inhärenter Traditionsbezüge. Er hat die Karten neu gemischt und immer wieder überraschend ausgespielt. Wie durch wenige andere Komponisten auch hat der innovative Anspruch der Avantgarde auch durch ihn überlebt und es wäre einmal spannend, die Musikgeschichte jener Zeit von dieser Seite her neu zu sichten. Als selbstverständliches Sprungbrett für seine Arbeit diente Hirsch die sich im Zuge der Avantgarde-Entwicklung emanzipierte, autonome Sprachfähigkeit des musikalischen Materials.

O-Ton 5, Mattias Lehmann, 49“

Vielleicht ist es auch mehr der Rückblick als der Rückgriff auf die Tradition. Die Musik der Vergangenheit, genauso wie alles andere und da sind wir wieder beim universalistischen Anfang, etwas ist, was ihn in seinem Denken geprägt hat und in seine Musik auch

einfluss, aber ohne dass er darauf zurück gegriffen hätte. Man findet in seiner Musik eigentlich nirgendwo Zitate alter Musik und wenn dann als bewusst eingebauten Körper und nicht als Teil seiner musikalischen Sprache.

O-Ton 6, Nina Ermlich, 30“

Ich glaube es haben ihn tatsächlich nicht interessiert diese Kategorien von Moderne und Postmoderne. Alles an Gewesenem war bei ihm präsent, weil es ihn einfach interessiert hat. Und dennoch hat er nicht im Sinne einer flachen Postmoderne gesagt: Es ist jetzt die Zeit gekommen, wo wir die Moderne gehabt haben, dass wir das jetzt nehmen und kunterbunt durcheinander mischen; das hat ihn nicht interessiert. Der geistige Raum, zu wissen was gewesen ist, ist immer da, und er macht etwas Eigenes, was sehr individuell ist, daraus.

Kommentar, 66“

Michael Hirsch ist ein – indirekter – Schüler von Dieter Schnebel und Josef Anton Riedl. Denn studiert hat er weder bei diesen noch bei anderen Komponisten. Doch gelernt hat er von beiden enorm viel und dabei sehr Unterschiedliches: von Riedl die Präzision des Arbeitens, wie er immer wieder betonte, und von Schnebel den freien Blick auf Tradition. Und schon als Gymnasiast hat Michael Hirsch durch beide den experimentellen Geist der Avantgarde in sich aufgenommen. Denn er gehörte zu den ersten Jahrgängen, mit denen der Religionslehrer Schnebel am Oskar-von-Miller-Gymnasium München eine der ersten Schul-AGs Neue Musik in Deutschland gegründet hatte. Mit 15, 16 Jahren lernte Hirsch – als Interpret - Musik von Steve Reich, Christian Wolff oder John Cage gleichsam von Innen kennen.

O-Ton 7, Michael Hirsch, 21‘

Also für mich ist die Konsequenz aus der sogenannten Sackgasse der Avantgarde nicht, die Avantgarde vollkommen auszublenden...

Kommentar:

... wie es viele postmoderne Komponisten getan haben ...,

O-Ton 7, Michael Hirsch

...Sondern 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.

Kommentar, 60“

Das Gesamtschaffen von Michael Hirsch zeigt allerdings, dass er die Avantgarde nicht nur nicht ausgeblendet hat. Sondern fest auf dem Plateau einer experimentellen Avantgarde stehend sichtete und nutzte er Tradition. Angelpunkte seines Komponierens waren von Anfang an Sprache, Literatur und Theater. Wie tief diese neu hergestellten Verbindungen selbst sein instrumentales Schaffen beeinflusst haben, zeigen bereits Werktitel wie „Odradek. Ein Roman für Ensemble“, „Passagen/Szenen“ für 6 Instrumente, „Chronik in Augenblicken“. Konzert für Ensemble oder „Das Konvolut“ - aber dazu später.

O-Ton 8, Nina Ermlich, 8“

Er selber ging davon aus, dass tatsächlich seine gesamte Musik, egal welches Genre, immer auch theatral gedacht ist.

Kommentar, 58“

Zweifellos haben selbst die reinen Instrumentalwerke von Anfang an eine deutlich gestische Qualität, selbst ein Genre wie das Streichquartett. In seinem Werkverzeichnis finden sich davon zwei, komponiert 2008 und 2012. Das erste weist sogar musikalische Querverbindungen zu dem im selben Jahr begonnenen Musiktheaterwerk *Tragicomedia* nach Fernando de Rojas auf. Beim 2. Streichquartett erweiterte Hirsch den assoziativen Raum der Quartettmusik um ein Zuspielband mit musique concrète-Klängen und winzigen, von ihm selbst produzierten Sprachlauten. (Musik 5 einblenden ab 1'05) Uraufgeführt wurde dieses ungewöhnliche Streichquartett vom Berliner Sonar Quartett.

Musik 5, Streichquartett (2012), 2. Streichquartett, 2'30

Kommentar, 12“

Ein pointillistisches KlangbildJenes theatrale Denken ist wahrscheinlich auch für eine weitere Besonderheit der Hirschen Musik verantwortlich, egal ob es sich um Vokal-, Ensemblekompositionen oder Kammermusik handelt. Jedes Stück hat seine eigene Räumlichkeit.

O-Ton 9, Nina Ermlich, 13“

Ich hab immer das Gefühl, ich kann mich in dieser Musik bewegen, räumlich bewegen. Aus verschiedenen Ecken sie hören, von verschiedenen Seiten sie hören. Als würde ich einen Gegenstand im Raum betrachten und nicht eine Bewegung in der Zeit wahrnehmen.

O10_Matthias Lehmann, 21“

In sehr vielen seiner Stücke arbeitet er ja mit Zuspielungen, immer Mischungen aus musique concrète, Sprache, Geräuschen usw. Und ich glaube, dass diese Zuspielungen, die er verwendet, etwas sind, um den Raum für die Musik zu definieren.

Kommentar, 27“

Diese räumliche Wirkung auf der Basis eines theatralen Denkens hat noch eine weitere Ursache: Michael Hirsch wollte weg von der klanglichen Abstraktheit, wie sie vor allem durch die serielle Avantgarde ausgebildet worden ist. Er wollte eine Musik schaffen, die eine Atmosphäre hat – auch das vielleicht ein Theaterbegriff -, ohne aber die klangsprachliche Abstraktheit der musikalischen Moderne aufzugeben.

O-Ton 11, Michael Hirsch, 22“

„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.“

Kommentar, 45“

Solch ein Klima resultiert bei ihm aus Intensität und Klangfarbe, aus Dichte und Durchlässigkeit, aus Rhythmus und einem konkreten melodisch-harmonischen Gestus von Sprechen, Gesang, Objekt- und Instrumentalklang. In *Triptychon* zum Beispiel, komponiert 2012, erzeugen die Sängerin, ein Streichquartett, eine improvisierende Rockband und das Zuspielband ein Klima der vierfach geteilten Unvereinbarkeit. Jede Stimme verfolgt stur ihre eigenen musikalischen Interessen. Und doch bilden sie einen gemeinsamen, wenn auch auseinander gebrochenen Klangraum. Ein typisches Klima für die heutige Zeit?

Musik 6, Triptychon, bis 1'35“

Kommentar, 28“

Jene Zuspielungen aber, die Michael Hirsch teils im Studio, teils bei sich zu Hause selbst produzierte, bilden ein eigenes Kapitel innerhalb seines kompositorischen Schaffens und sind ein weiteres wichtiges Element seines singulären Personalstils. Als Nina Ermlich und Matthias Lehmann diesen Nachlass zu erkunden begannen, stießen sie auf einen Klangkatalog von enormem Ausmaß, größtenteils produziert als musique concrète.

O-Ton 12, Matthias Lehmann, 70'

Auf seiner Festplatte befindet sich ein gigantisches Archiv an sortierten Klängen und Geräuschen, nach Differenzierungen nach bestimmten Klanggebern wie Holz, Metall, Glas Sprache, Vokale, Worte, Texte. Einzeln aufgenommen, in Zusammenhängen aufgenommen, geschichtet aufgenommen, für sich allein stehend. Da hat er sich über die Jahre ein Archiv angelegt an Material für seine Zuspelungen, dass er dann, wie Ariane Jeßulat herausgefunden hatte, in unglaublich exakter und fein abgestimmter Art und Weise abgemischt hat. Nach Plänen, die bis auf die Zehntelsekunde genau vorgegeben sind, wann sich was wo anschließt, wie verschiedene von diesen Sounds übereinander geschichtet werde. Er hatte da ein unglaubliches Reservoir an Klänge, die er, glaube ich, alle im Kopf hatte und von denen er genau wusste, was er wie damit machen muss, um am Ende was zu erreichen.

Kommentar, 33“

Dieses Klang-Reservoir war die Quelle für eigenständige Stücke, für akustische Bühnenräume oder konnte als Sprachkomposition die Rolle einer autonomen Stimme erhalten. Im digitalen Werkverzeichnis auf Hirschs Webpage findet sich 1993 der Eintrag: „26 Listen. Ein Vorrat für Musiktheater“. Andere Stücke hat Hirsch unter der Genrebezeichnung „musique concrète“ zusammengefasst, (Musik 7 unterlegen) so etwa 1999 eine ganze Reihe von Holzstücken, hier ein kleiner Ausschnitt aus Nr. IV.

Musik 7, Holzstück IV, 15“ frei, langsam ausblenden

Kommentar, 27“

Um jenen „Reichtum an Möglichkeiten“, die Musik, Theater und Literatur ihm boten, zu bändigen, entwickelte Michael Hirsch eine sehr spezielle Methode der Konstruktion – ein weiteres Alleinstellungsmerkmal seiner Musik. Für alle möglichen gliedernden, formalen und strukturellen Prozesse legte er alphabetische Wortlisten an.

O-Ton 13, Matthias Lehmann, 46

Diese Formpläne, die er sich eigentlich für fast alle Stücke gebaut hat, sind sehr häufig aufgeteilt in 26 Abschnitte, durchbuchstabiert von A bis Z des Alphabets. Und er hat Juliane Klein einmal erzählt, als sie ihn darauf angesprochen hatte, dass er das macht, um nicht bequem zu werden im Komponieren und um sich zu zwingen, Sachen zu riskieren und weiter zu denken, musikalisch weiter zu gehen, als es der einfache Weg gewesen wäre. Dass dieses starre Gerüst ihn zwingt, kreativer und mutiger zu sein als wenn es diese Form nicht gäbe.

Kommentar, 63“

„Augenübung – Beinüberschlagen – Circulus – Dreiblitze – Einmüllern – Fettumbildung – Glücksfinger bis zu Uhrzeigersinn – Vogelwille – Wunderhöhle – Zenitblick“ lauten zum Beispiel einige der 26 Stichworte von Sprecher 3 in *Kopfecke/Wunderhöhle*. Sie signalisieren dem Geräuschemacher die Einsätze für seine Aktionen. Oder in dem Musikdramatischen Projekt *Beschreibung eines Kampfes* nach Kafka ist eine Szene nach folgenden Bewegungsanweisungen am eigenen Körper auszuführen: „Arsch kratzen, Bein ausreißen, Chiffren auf Körper zeichnen, Daumen quetschen, Ellbogen untersuchen, Finger zwicken, Gürtellinie andeuten, Hose abstauben usw. usf. Diese Durchalphabetisierung erscheint wie ein Spiel des Sprachkünstlers Michael Hirsch mit sich selbst, lustvoll, verschmitzt, spöttisch, herausfordernd.

O-Ton 14, Nina Ermlich, 36“

Alles, was wir an Dingen jetzt sehen können, ist, dass jedes, wirklich einfach jedes Stück, mit einer unglaublichen Präzision formal geplant ist. Auf vielen Ebenen formal, also präziseste geplant ist in Formschemata, die er größtenteils vorher festlegt und die er ganz exakt ausarbeitet. Manches lässt er dann im Kompositionsprozess auch wieder fallen, wenn es ihm möglicherweise zu stark geworden ist... Ich glaube nicht dass er das brauchte, weil er nur so komponierend etwas zu sagen hatte, sondern weil er das brauchte, um seinen ungeheuren Reichtum an Ideen zu bündeln und zu fokussieren.

Kommentar, 96“

Bereits in der frühen Arbeit *Beschreibung eines Kampfes* für 7 Schauspieler, Tonband, 6 Kassettenrekorder, Objekte und Mikrofone nach der gleichnamigen Erzählung von Franz Kafka, ist die Richtung der für Hirschs Musik typischen Konstruktionsprinzipien angelegt. Angeregt durch die Verschachtelung der Kafkaschen Erzählung ist das zwischen 1986 bis 1992 entstandene Werk in verschiedenen Schichten angelegt. Diese können einzeln oder in beliebigen Kombinationen aufgeführt werden. Als Konstruktionsprinzip sind jeder Schicht konkrete und zugleich variabel zu handhabende Kombinationsmöglichkeiten eingearbeitet, vielfach als Alphabetisierung von Textstrukturen oder Formteilen. Sie bilden quasi unterirdische Netzwerke, die wie ein Pilzmyzel funktionieren. Michael Hirsch hat damit eine perfekte Methode entwickelt, um das Verschiedene zu einem Ganzen zu komponieren und dabei zugleich kreative Fantasie der Interpreten zuzulassen. Bei *Beschreibung eines Kampfes* sind es die fünf 5 Schichten *Musikdramatisches Projekt - Zeichenlandschaft (Inventar) - Bilder Dinge und Einrichtungen - Theater* sowie *Reaktion/Kommentar*. Das kompositorische Material bilden Texte, Sprache und Sprechen, musique concrète, Objektklänge und Raum, wie es in der Partitur unter Besetzung ver-

merkt ist.. Es gibt keinen einzigen Instrumentalklang. Hören Sie einen Ausschnitt aus „Reaktion/Kommentar“, uraufgeführt vom Komponisten 1992 in München.

Musik 8, Beschreibung eines Kampfes, 1'50“

Kommentar, 83“

Beschreibung eines Kampfes verweist durch seine Schichten-Konstruktion auf ein weiteres Hauptwerk von Michael Hirsch, das er uns nun tatsächlich als Vermächtnis hinterlassen hat: auf *Das Konvolut*. Diese Arbeit hat ihn seit 2001 zehn Jahre lang kompositorisch beschäftigt. Die Gesamt-Uraufführung aller vier Teile steht noch aus. - Der Begriff Konvolut, der ein Bündel aus Schriftstücken bezeichnet, ist bei Michael Hirsch eine Sammlung heterogener Musikstücke, zusammengefasst zu vier Volumina: Kammermusik, reine Lautsprechermusik, performanceartige Elemente, Sprachkomposition, Materialgeräusche und die Kammeroper *la didone abbandonata*. Dabei ist ein Volumina keine in sich geschlossene Partitur, sondern besteht wiederum aus einzelnen Stücken. Hirsch bezeichnete dieses Formprinzip als Metapolyphonie. Damit hat er eine adäquate musikalische Form für sein universalistisches Komponieren gefunden. Das innovative Denken der Avantgarde ist darin ebenso aufgehoben ist wie passende Traditionsbezüge ihren Platz finden. Hören Sie den Anfang von Volumina 1, und zwar den Mitschnitt der Uraufführung im Rahmen der Berliner MaerzMusik 2002 im Foyer des Studiogebäudes Nalepastraße Berlin; es musizieren das Kammerensemble Neue Musik Berlin und Anna Clementi, Stimme.

Musik 9 Konvolut,2'50