

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 95

Artikel: Komponieren als Sprachfindung : zur Arbeit des Komponisten Michael Heisch = Composer pour trouver un langage : l'œuvre du compositeur Michael Heisch
Autor: Drees, Stefan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927592>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Composer pour trouver un langage — *L'œuvre du compositeur Michael Heisch*

« Ma musique se démarque par son éclectisme, il s'agit d'une musique multiplement codée, labyrinthique essentiellement, avec des mondes sonores très abrupts dans lesquels des nuances permettent néanmoins la naissance de quelque chose comme une tendre poésie. » C'est par ces mots que le compositeur schaffhousois Michael Heisch décrit son travail. Né en 1963, il vit aujourd'hui à Zürich. L'utilisation des timbres imitant la réalité ainsi qu'une « désémantisation » ciblée de ce matériau, dans le but d'édifier de nouvelles significations ou de nouveaux systèmes de références, constituent les bases de la composition de Heisch.

KOMPONIEREN ALS SPRACHFINDUNG VON STEFAN DREES

Zur Arbeit des Komponisten Michael Heisch

Seine Musik zeichne sich durch Vielschichtigkeit aus, es handle sich um «eine mehrfach codierte, meist labyrinthische Musik» mit «sehr schroffen[n] Klangwelten», in deren Schattierungen jedoch auch «so etwas wie zarte Poesie» entstehen könne.¹ Mit diesen Worten charakterisiert der 1963 in Schaffhausen geborene und in Zürich lebende Komponist und Kontrabassist Michael Heisch seine Arbeit. Vor allem die Auseinandersetzung mit der Sprache und mit der Semantik von Klängen spielt in Heischs Werken eine entscheidende Rolle, wobei Sprache einerseits als Medium für wortgebundene Inhalte, andererseits aber auch in metaphorischem Sinne als Ordnungskriterium zur Systematisierung auditiver Reize verstanden wird.

SPRACHFINDUNG DURCH ENTSEMANTISIERUNG

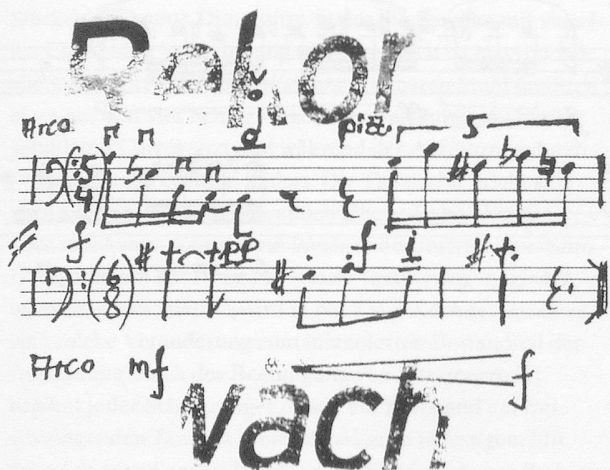
Der Einsatz von Klängen, die in abbildender Beziehung zur Realität stehen, sowie die gezielte Entsemantisierung dieser Materialien zum Zwecke einer Erschaffung neuer Bedeutungs- und Bezugssysteme gehören zum Grundbestand von Heischs Komponieren. Dies zeigt sich vor allem in seiner «elektroakustischen Musik für Tonband»: In *Eisenfresser* (1996) bilden die archaischen Maschinengeräusche einer Eisengiesserei den Gegenstand elektronischer Verarbeitung durch den Komponisten. Das Werk pendelt zwischen dokumentarischer Präsentation der Geräuschidentitäten solcher *objets trouvés* und deren Musikalisierung, die sich variable Überlagerungsdichten und differierende elektronische Bearbeitungsgrade zu Nutze macht, was zum Aufbau

mannigfaltiger rhythmischer Ordnungen führt. Vergleichbare Grenzen und Übergänge finden sich auch in der Komposition *Theut I* (1996), in der Heisch Atemgeräusche als Ausgangspunkt für Klang- und Rhythmusordnungen benutzt und diese auf die Extrempositionen des lebensnotwendigen Atems und der Möglichkeit sprachlichen Kommunizierens bezieht. Am vielfältigsten ist die Auswahl semantisch konnotierten Grundmaterials in der Komposition *Edison* (1998): Charakteristische Grammophonklänge wie eine singende Männerstimme, das Spiel einer Violine oder das Geräusch der leerlaufenden Abtastnadel in der Endrille der Schellackplatte bilden ein die Komposition durchdringendes Geflecht von Erinnerungssplintern. Der semantischen Eindeutigkeit dieser Klangsplitter, die zur assoziativen Verkettung des Gehörten beiträgt, steht das Spiel mit den Erwartungshaltungen des Hörers gegenüber, das sich technischer Verfahrensweisen wie Montagen, Überlagerungen und abrupten Schnitte bedient.

Allen drei Kompositionen ist gemeinsam, dass Bekanntes über mehrere Stadien der Erkennbarkeit hinweg verfremdet und als Grundlage zur Schaffung unterschiedlich komplexer Bedeutungs- und Bezugssysteme benutzt wird, also gleichsam der Musikalisierung des Materials dient; die Arbeit im elektronischen Medium setzt damit an klanglichen «Realien» an und vollzieht sich – in metaphorischem Sinne – als Prozess der «Sprachfindung».

Vergleichbare Verfahren finden sich auch in der Disposition von Instrumentalwerken wie *kykloi* für einen Schlagzeuger (2004)²: Grundlage sind verschiedene Schlaginstrumente, die klanglich durch Anwendung ungewöhnlicher

Spieltechniken und Präparationen verfremdet werden, wobei die Klangfarbe durch den Einsatz unterschiedlicher Schlagutensilien wesentlich beeinflusst wird.³ Diesem Instrumentarium steht mit Grammophon, Schallplattenspieler und Laptop eine Gruppe von Reproduktionsmedien gegenüber, die mit divergierenden historischen Aspekten medialer Klangproduktion in Beziehung stehen, und auf denen Klangobjekte mit spezifischer Semantik zum Einsatz kommen. Für das Grammophon werden Schelllackplatten verwendet, der Schallplattenspieler dient zur Wiedergabe von Vinylplatten – in beiden Fällen kommen «broken disks» zum Einsatz, also Schallplatten, die zerbrochen und anschliessend neu zusammengeklebt wurden, so dass beim Abspielen durch die Nadel-



führung rhythmische Strukturen entstehen –, und über den Laptop werden fünf präparierte Tracks eingespielt.⁴ Als letzte Ebene tritt ein vom Interpreten gesprochener Text hinzu, den Heisch aus der Hekate-Szene von William Shakespeares *Macbeth*⁵ extrahiert hat, so dass die Fragmente zwar noch begriffliche Bedeutungen aufweisen, ihr ursprünglicher Kontext für den Hörer jedoch nicht mehr rekonstruierbar ist.

In musikalischer Hinsicht ist *kykloi* als Diskurs über diese heterogenen Klangerzeuger und ihre Qualitäten konzipiert. Er vollzieht sich in mehreren Schritten, kehrt aber am Ende wieder zur Kombination des Beginns mit leerlaufender Schallplatte und kleiner Trommel zurück. Da jedoch die Sprache und damit der Mitteilungscharakter an Bedeutung gewonnen hat, während umgekehrt die rhythmisch sehr bestimmt artikulierten Impulse des Beginns in Reibelaute aufgelöst werden, markiert dieses Ende eine qualitativ andere Ebene der Klangdarstellung. Die Musik vollzieht demnach eine Art Spiralbewegung, in deren Verlauf sie in unterschiedlichem Masse dem jeweils modifizierten Einsatz von Klangerzeugern und medialen Klangobjekten verpflichtet bleibt. Ähnlich wie in seiner elektronischen Musik entsemantisiert Heisch die Klänge durch verschiedene Strategien und nutzt sie danach zum Aufbau neuer Sinnstrukturen; allerdings artikuliert sich dies tatsächlich in einem Akt der Sprachfindung, der mit der Äusserung bestimmter, freilich nicht mehr erkennbarer Inhalte einhergeht.

SPRACHFINDUNG ALS INTERPRETATORISCHER AKT

Dass die Auseinandersetzung mit Sprachfindungsprozessen auch auf ganze Weise stattfinden kann, zeigen die Werke aus Heischs seit 1999 entstehendem *Brouillage/Bruitage*-Zyklus.

Imaginärer Bezugspunkt dieses Work in progress ist der Roman *Ulysses* von James Joyce, vor allem aber die Art, wie Joyce die traditionelle Form der Gattung aufbricht, indem er sie durch Wiedergabe kleinster alltäglicher Ereignisse profanisiert, erzähltechnisch demontiert und durch Verwendung einer Vielzahl genreuntypischer Kennzeichen stilistisch fragmentiert.

Entsprechende Prinzipien bilden auch den Ausgangspunkt für Heischs *Brouillage/Bruitage*-Kompositionen: «Joyce-ähnlich wird unter anderem der (manchmal mehr oder minder) abenteuerliche und klingende Alltag auf ein Minimalformat gebracht.»⁶ Dieses Charakteristikum ergibt sich aus der Bindung der Werke an das Konzept der sogenannten «Artist Trading Cards» (ATCs)⁷, auf deren Grundlage Heisch mehrere Solostücke geschaffen und sie jeweils mit einem bestimmten Kapitel des *Ulysses* verknüpft hat.⁸

Die analoge Konzeption von Musik und Roman lässt sich am Kontrabass-Solostück *Proteus* (1999, revidiert 2002) ablesen, das sich auf das dritte Kapitel des *Ulysses* bezieht. Die Strategie von Joyce, den Leser einem ständigen Wechselspiel äusserer Eindrücke einer sich wandelnden Strandlandschaft und innerer Monologe auszusetzen, wird von Heisch dadurch aufgegriffen, dass er unterschiedliche Elemente zur Gestaltung der ATCs benutzt, deren Verhältnis zueinander aber immer neu definiert. Eine Konstante bildet die musikalische Notation, die jeweils ein genau definiertes Klangerlebnis oder eine Gruppe zusammengehörender Aktionen fixiert, wobei die traditionellen Notationsparameter durch graphische Elemente und verbale Anweisungen ergänzt sind oder diese gar ersetzen (vgl. die in diesen Beitrag eingestreuten ATCs aus *Proteus*). Die verwendeten Klänge sind meist bereits vielschichtige Klangergebnisse, die sich aus dem Zusammenwirken von herkömmlichem Instrumentalklang und optionaler Präparation (etwa mit Butterbrotpapier oder Stricknadeln) und/oder spieltechnischer Erweiterung (etwa durch Jazzbesen, verschiedenen Schlägeln oder Plektren) ergeben. Zu den unterschiedlichen Klagsituationen, die vom exakt ausgearbeiteten Moment bis zur annähernd beschriebenen Klangerzeugungsanweisung reichen, treten weitere visuelle und verbale Gestaltungselemente wie Farben, Textfragmente von Zeitungsschlagzeilen oder Werbematerial, grafische Elemente unterschiedlichen Abstraktionsgrades sowie verwaschene Farbflecken oder Schraffierungen, die wie in einem Palimpsest die Notation zum Teil überdecken.

Aufgrund dieser unterschiedlich konnotierten Gestaltungselemente entsteht für jede Karte ein Geflecht aus mehrfach codierten visuellen Bezügen, das sich bei der Umsetzung in hörbaren Klang auf die Entscheidungen des Interpreten auswirkt, wodurch die Interpretation selbst zu einem Akt der «Sprachfindung» gerät. Die Wandlung der einzelnen Elemente untereinander mag in diesem Zusammenhang als das spezifisch «proteische» Element aufgefasst werden; darüber hinaus vollzieht die Musik aber auch ganz konkret die Perspektivwechsel von Joyces' Sprache nach, nimmt sich also die literarische Sprachgestaltung zum Vorbild. Wie die übrigen Kompositionen des *Brouillage/Bruitage*-Zyklus besteht *Proteus* aus insgesamt 90 ATCs von jeweils zehn Sekunden Aufführungsdauer. Aus diesem Bestand kann der Interpret eine Auswahl treffen, die in frei wählbarer Abfolge einer Aufführung von mindestens fünf Minuten Dauer zugrunde gelegt wird. Das Gesamtkonzept sieht zudem vor, dass sämtliche Einzelstücke des *Brouillage/Bruitage*-Zyklus auch in freier Kombination miteinander aufgeführt werden können, so dass daraus Ensemblestücke mit wechselnder Besetzung entstehen.⁹

1. «Man muss diese Musik analytisch verfolgen.» Michael Heisch im Gespräch mit Bea Hauser, in: *Schaffhauser Allgemeine Zeitung*, 25. März 2004, S. 4-5, hier S. 4.

2. Zum Folgenden vgl. ausführlicher: Stefan Drees, *Vom Eigenleben der Apparaturen. Michael Heischs Schlagzeugstück*, in: Positionen 68 (2006).

3. Zum Arsenal der Klangerzeuger gehört auch eine Herdplatte: Darauf geträufelte Wassertropfen verzischen durch die Hitze und erzeugen perkussive, in ihrer Dichte manipulierbare Klangwirkungen.

4. Diese Tracks basieren auf dem Song *Mexican Radio* der Metallband Celtic Frost. Neben klar erkennbaren Vokalpassagen verwendet Heisch elektronisch manipulierte Gitarrensolis.

5. III. Akt, Szene 5, Vers 2-33.

6. Zitiert nach dem Vorwort von *Proteus*.

7. Bei den «Artist Trading Cards» handelt es sich um kleine Tauschkarten im Format 6,4 x 8,9 cm, die – anders als kommerzielle Trading Cards – nicht von einem Hersteller gedruckt, sondern von den Tauschenden selbst hergestellt und daher nach eigenen Vorlieben gestaltet werden. Zum Konzept der ATCs vgl. die Website <http://www.artist-trading-cards.ch>.

8. Bislang entstanden *Proteus* für Kontrabass (1999, revidiert 2002), *Hades* für Klavier (2000, revidiert 2003), *Eumäus* für SchauspielerIn (2002) und *Penelope* für Altflöte (2003).

9. Hier müssen jedoch zusätzlich «weisse Partituren», also leere Karten berücksichtigt werden, damit es nicht über die gesamte Dauer der Aufführung hinweg zur maximalen Aktionsdichte kommt.

Notenbeispiel:
Nr. V aus
«Chinese Cookies»
für Saxophon-
quartett und
Sprecher (2001),
Takt 8f.
© 2001 by
Musikverlag Müller
& Schade AG,
CH-3014 Bern

MUSIKALISCHE INSZENIERUNG VON TEXTEN

Wie sich Heischs Umgang mit konkreten Sprachinhalten gestaltet, zeigt sein vierteiliger Zyklus von Quartett-Kompositionen auf Texte des Schriftstellers und Performance-Künstlers M. Vänçi Stirnemann: *Night Bites* für Streichquartett und Sprecher (2000), *Chinese Cookies* für Saxophonquartett und Sprecher (2001), *Kitchen Accidents* für Schlagzeugquartett und Sprecher (2002) und *Best before: see Lid* für zwei Klaviere, Celesta, Cembalo und Tonband (2002). In der Abfolge dieser Werke werden nicht nur unterschiedliche

es sich um ironisch verpackte Beobachtungen, in denen bestimmte Aspekte der alltäglichen Lebenswelt grotesk verzerrt oder mit wenigen Kunstgriffen entzaubert werden.¹⁰

Diese Texte werden meist in natürlichem Sprechvortrag wiedergegeben, der, in der Regel den proportionalen Darstellungen einer bestimmten Anzahl von Silben innerhalb eines vorgegebenen Zeitrahmens oder Taktes folgend, eine maximale Verständlichkeit gewährleistet. Dadurch bewahren sie immer ihre Identität als Sprache, ohne jemals durch Gesang in das Medium Musik überführt zu werden. Um bestimmte Wirkungen zu erzeugen, geht Heisch jedoch gelegentlich über diese Anweisungen hinaus: In *Chinese Cookies* finden sich erweiterte Notationsmodi wie das an die instrumentale Textur gebundene rhythmische Sprechen¹¹, das in den drei Intermezzi von *Kitchen Accidents* nochmals durch eine rhythmisch exakte Notation des Textes erweitert wird, sodann die Auflösung des Textes in Phoneme (mit Einbeziehung grafischer Notation durch Umsetzung von Lautstärke in Grössenverhältnisse, siehe Notenbeispiel)¹², oder der Einsatz von Anweisungen, die eine starke konnotative Einfärbung des Gesprochenen bewirken.¹³

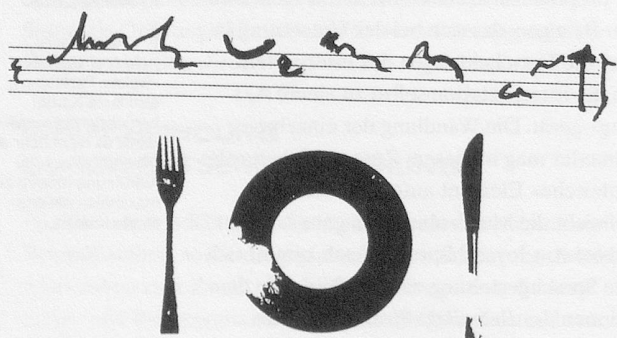
Analog zur inhaltlichen Struktur der Aphorismen, in der eine sachliche Argumentations- oder Assoziationsfolge von einem Ausgangspunkt aus zu einer verblüffend einfachen Pointe führt, baut Heisch seine musikalischen Miniaturen vielfach auf einer bestimmten Klangidee auf – fixiert etwa in Klangfarbe, Texturkontrasten oder Motorik – und setzt diese mit dem Text in Beziehung. Dadurch schafft er ein klangliches Pendant zur diskursiven Struktur der Texte, das er als ironischen Kommentar zu den Inhalten einsetzt. Die instrumentalen Voraussetzungen dieses Verfahrens wenden sich gegen die konventionelle Semantik des Instrumentalklangs: So lädt Heisch den Klang von Streichern und Bläsern mit Geräuschelementen unterschiedlicher Art und Intensität auf, verlangt nicht näher bestimmte Grade der Abweichung von

10. Heisch charakterisiert sie daher im Vorwort zu *Night Bites* als «Mini-Maximen, deren Hintersinn im Halse stecken bleibt».

11. Vgl. *Chinese Cookies*, Nr. II.

12. Vgl. *Chinese Cookies*, Nr. V.

13. Vgl. *Kitchen Accidents*, Nr. I: «unerwartet laut, wie aus einem Hinterhalt, trocken», «sehr schnell, gehetzt aussprechen»; Nr. II: «gedehnt aussprechen, wie unter erschwerten Umständen»; Nr. VI: «kurz schreien», «alles andere als dramatisch, fließend, eher beiläufig».



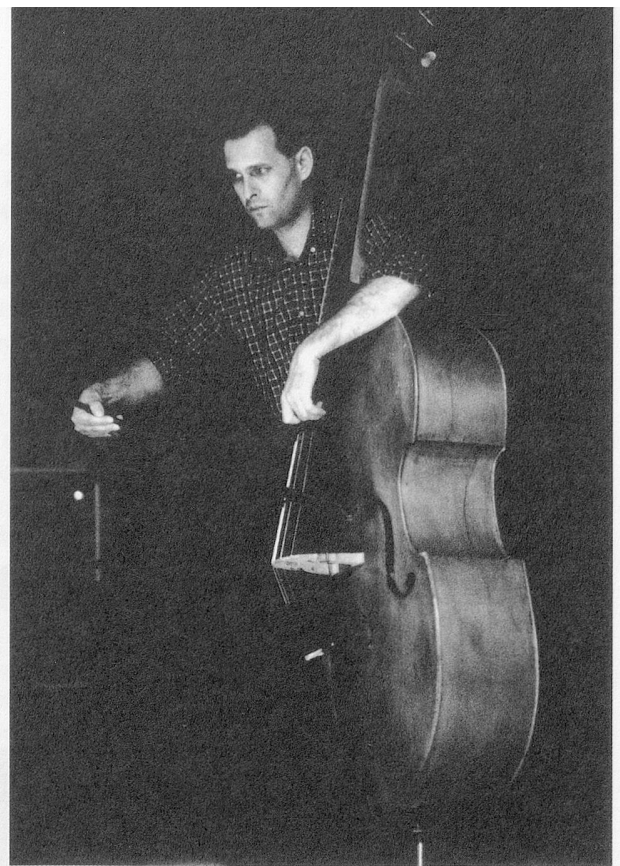
kompositorische Strategien sichtbar, sondern es zeichnet sich auch eine steigende Komplexität jener musikalischen Kontexte ab, mit denen die Sprache konfrontiert ist. Die musikalische Umsetzung der Textvorlagen entspricht in Form und Charakter den in englischer Sprache verfassten, jedes überflüssige Wort vermeidenden Aphorismen. Bei ihnen handelt

der notierten temperierten Tonhöhe und hinterfragt zudem durch Aktionen wie Glissandi, Triller, Mehrklänge oder unterschiedliche Grade von Vibrato das herkömmliche Klangbild. Weitere Elemente wie Übedämpfer in *Night Bites*, Zusatzinstrumente wie Kindersaxophone, Enten- und Hirschlockpfeifen oder mit Baritonsaxophon-Mundstücken geblasene Plastikschläuche in *Chinese Cookies*, aber auch die in ihren Klangeigenschaften nur ungefähr bestimmten, von den Interpreten individuell wählbaren «Fetisch-Instrumente» in *Kitchen Accidents* sowie der Einsatz von Teilpräparationen oder Hilfsmitteln wie dem e-Bow zur Manipulation der Tasteninstrumente in *Best before: see Lid* verleihen diesem Ansatz ein charakteristisches Profil.

Durch Integration theatralischer Komponenten erhält *Kitchen Accidents* zudem gegenüber den vorangegangenen Stücken eine neue Dimension, in der die Sprache mit visuellen Elementen in Beziehung tritt. Betroffen ist hiervon vor allem der Sprecher, der auf einem drehbaren Stuhl inmitten eines aus den vier Schlagzeugern um das Publikum herum gebildeten Carrés sitzt und während der Aufführung durch Drehung seine Position ändert. Die Theatralik bricht sich aber auch auf der instrumentalen Ebene Bahn: Während noch in *Chinese Cookies* ein Wechsel der Instrumente beim Übergang von Nr. IV zu Nr. V zum Textvortrag möglichst unauffällig geschieht¹⁴, wird in Nr. 7 von *Kitchen Accidents* eine solche Veränderung zum inszenierten Bestandteil der Aufführung. Nach der Beendigung von Intermezzo III beginnt jeder Schlagzeuger damit, ein Klebband am frei schwingenden Tamtam seiner Position zu befestigen. Mit dem sich entrollenden Band laufen die Musiker zur Position des jeweils benachbarten Schlagzeugers, zerreißen es und befestigen das Ende am dortigen Tamtam, eine Aktion, die «sachlich und ruhig, aber ohne Verzögerung» vollzogen werden soll.¹⁵ Hieraus resultiert nicht nur ein Standortwechsel der einzelnen Musiker, sondern auch eine durch die Aktionen erzeugte Geräuschkulisse, auf deren Hintergrund der

Michael Heisch
in Aktion.

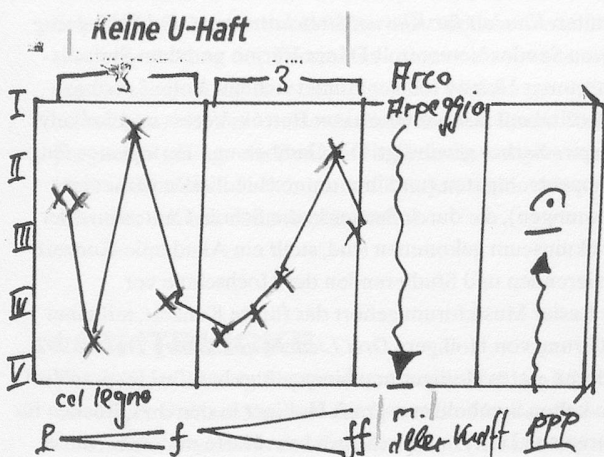
Foto: Nicolas
Hasenböhler



in *Best before: see Lid* voraus. Auch die Musik selbst steuert in diesem letzten Quartett auf einen Endpunkt zu: Trotz der aus einzelnen Aphorismen bestehenden Textvorlage ist die für die bisherigen Kompositionen charakteristische Aufsplitterung in meist kurze Sätze verschwunden und durch einen kontinuierlichen Werkverlauf ersetzt. Auch dies kündigt sich in *Kitchen Accidents* an, wo die Texte der Intermezzi bereits in starkem Masse aufeinander Bezug nehmen und insbesondere die letzten drei Sätze bei der Aufführung nahtlos ineinander übergehen. Die Musik erhält also nun mehr Raum in Gestalt eines durchgearbeiteten Gewebes instrumentaler Texturen, zu denen jedes Tasteninstrument seine eigene Klangcharakteristik beisteuert. Hinzu kommt eine weitere Entwicklung: Während der Text immer weiter zerpfückt wird und eine allmähliche Auflösung der Gedankengänge erfährt, wird die Musik – ausgehend von einer zunächst nur lockeren Fügung – immer fester: Die einzelnen Instrumente werden rhythmisch miteinander verzahnt, die Texturen gewinnen an Festigkeit und verdrängen schliesslich die Sprachäusserung. Die Entstehung eines gerichteten musikalischen Diskurses bleibt somit auch hier mit einem Verschwinden der Sprache – gewissermassen abermals mit einem Prozess der Entsemantisierung – verschränkt.

14. Vgl. die Fussnote in der Partitur von *Chinese Cookies*: «Während der Pause [also während der Sprecher den Text von Nr. IV vorträgt, S.D.] wechseln die Saxophonspieler unauffällig (!) ihre Instrumente und nehmen den Plastikschlauch mit dem Baritonsaxophon-Mundstück.»

15. Hier und im Folgenden zitiert nach der Partitur von *Kitchen Accidents*.



Sprecher seinen Text «ruhig fliessend und gut verständlich» vorträgt. Darüber hinaus ändert sich auch der visuelle Eindruck vom Aufführungsraum: Die Positionen der Instrumente sind nun über Klebbandbahnen miteinander verbunden, Sprecher und Publikum befinden sich damit gewissermassen innerhalb eines Käfigs. Damit korrespondiert die Position des Sprechers mit Blick in Richtung Ausgang, die in seinem Verlassen des Raumes nach Vortrag des Textes von Nr. 8 eine logische Fortsetzung erfährt.

Diese Aktion weist auf das Fehlen des Sprechers und seine Substitution durch eine über Tonband eingespielte Stimme