

Daniel Ender
Thomas Heinisch – «Abseits – Aufbruch»
Kompositionsauftrag 1999

Erdig und rau erdröhnen die tiefen Schlaginstrumente, animalisches Gebrüll und archaischer Gesang, begleitet von rhythmischen Schlägen und sirrenden Blasgeräuschen, treten hinzu und steigern sich zu einem dichten Konglomerat von bewegten und stehenden Klängen. Dann wandelt sich das Geschehen zu einem flächigen Klangbild: Innerlich pulsierend, doch ohne erkennbares Ziel und ohne greifbare Entwicklungsrichtung, bleibt es in der Schwebel. Auf Verdichtung folgen Auflösung und Stillstand.

Dramatische Ausbrüche und der langsame Fluss der Zeit liegen in der Musik von Thomas Heinisch nahe beieinander. Ritualhafte Beschwörungen kommen neben lyrischen Inseln zu stehen; vitale Motorik mündet in elegische Abschweifungen, subtile Schattierungen begleiten schroffe Akzente.

Sein *Abseits – Aufbruch. Fragmente nach Texten von Aischylos und Friedrich Nietzsche* für zwölf Sänger, Saxofonquartett und vier Schlagzeuger (1999) war zunächst von einer klanglichen Überlegung ausgegangen. Inspiriert durch das Stück ... *à la recherche* ... für Klavier und Orchester (1995/96) von Gerd Kühr, in dem Multiphonics eine große Rolle spielen, wollte Thomas Heinisch solche instrumentenspezifische Mehrklänge mit einem Chor verbinden, also die Ebene des Vokalen mit den Klangschattierungen der Blasinstrumente kombinieren: «Es war für mich ein Schlüsselerlebnis, wie sich das Saxofon mit anderen Klängen vermischen kann.»¹

Außerdem gab es den Plan, ein rituelles Stück zu schreiben: «Ursprünglich wollte ich dafür eine indianische Schöpfungsmythe der Maya verwenden, einen schwer verständlichen Text mit starker Bildlichkeit, wobei rätselhaft bleibt, was diese Bilder eigentlich bedeuten. In einem ritualhaften Wiederholungsmuster sollten die sprechenden Musiker eingebunden sein. Die Gefahr einer Kolonialisierung dieses Textes wollte ich aber später vermeiden, und deshalb habe ich die anderen Texte verwendet. Sie sind ein bisschen als Maske benutzt und nicht bloß vertont, sondern zum Ausdrucksvollen hingewendet.»²

Was von der Grundidee des Stücks aber bestehen blieb, ist sein starker ritualhafter Charakter: Dem sprechenden, schreienden und singenden Chor, der die Texte von Aischylos und Friedrich Nietzsche deklamiert, aber auch in Klang auflöst, steht eine instrumentale gegenüber, in den die Multiphonics und Differenztöne der Saxofone einen gewissen Verfremdungseffekt hineinbringen. Zwei rein instrumental gehaltene Zwischenspiele verbinden die drei vokalen Fragmente, die die Textvorlagen einmal ins Theatralische übersteigern, ein anderes Mal in einen monochromen Klangteppich versenken.

Dabei bedient sich Thomas Heinisch ausgeklügelter Satztechniken. Während seines Studiums hatte er sich mit der niederländischen Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigt, aber auch mit der Kunst des strengen Satzes der späteren Kontrapunktlehre. Spuren dieser Kompositionsweisen finden sich in vielen seiner Werke; in *Abseits – Aufbruch* gibt es etwa im dritten Satz einen Doppelkanon. Diese strenge Form ist zum einen durch einen rhythmischen Sprechkanon repräsentiert, zum anderen durch einen weiteren Kanon von Saxofonen und Schlagzeugern.

Auch der fünfte Satz ist kontrapunktisch gesetzt, hier kippt der Eindruck aber aufgrund der Langsamkeit der Bewegung in Statik.³ Das Fragezeichen, das der Komponist dem Nietzsche-Textfragment «unser Leben, unser Glück(?)» hinzufügt, erhält somit eine gewisse musikalische Entsprechung.

Indessen findet hier ein Umschlagen von einer bestimmten Satzweise in eine ganz anders geartete Wirkung statt, wie sie für Thomas Heinisch typisch ist: «So wird es gleichgültig, ob die Musik vertikal oder horizontal gedacht ist; die beiden Dimensionen nähern sich einander so weit an, dass sie eigentlich ident werden.»⁴

Das Ausreizen einer monochromen Satztechnik bis zum Gehtnichts führt in anderen Zusammenhängen zu ganz ähnlichen Ergebnissen, wenn sich der Komponist auf dem Feld flächiger Farbkomposition auf den Spuren Giacinto Scelsis bewegt wie bei *Une Berceuse pour piano* (2003), die Thomas Heinisch als sein «sparsamstes Stück» bezeichnet.⁵ Eine ausgedehnte Gruppe von Klavierkompositionen ist von großer Langsamkeit geprägt, in extremer Weise etwa das letzte der *Cinq Après-ludes pour piano* (2001), das in seiner Stimmung verbleibt, ohne einen dramatischen Höhepunkt zuzulassen. Ähnliches gilt für eine ganze Reihe von Werken oder Abschnitten, nicht nur bei den Klavierstücken, die Thomas Heinisch ganz im Sinn der romantischen Tradition als «Charakterstücke» verstanden wissen will. Auf diesen Zusammenhang verweist auf jenes Schumann-Zitat, das dem Klavierstück *queer* (2001) vorangestellt ist: «Ganz zum Überfluss meinte E. noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen.» Lange Zeit verändert sich der Anfangszustand nicht,

¹ Thomas Heinisch im Gespräch mit dem Autor, 29.3.2007.

² Thomas Heinisch im Gespräch mit dem Autor, 29.3.2007.

³ Vgl. Thomas Heinisch, *Abseits – Aufbruch*, Werkkommentar, Katalog Wien Modern 1999, S. 88.

⁴ Thomas Heinisch im Gespräch mit dem Autor, 29.3.2007.

⁵ Thomas Heinisch im Gespräch mit Walter Weidinger.

verbleibt das Stück im tastenden Fortschreiten von Ton zu Ton: fast über 300 Takte kommt es mit denselben fünf Tönen aus. Diese zelebrierte Haltung, langsam in Gang zu kommen, verbindet sich mit dem epiloghafte Charakter, der im ganzen queer zum Ausdruck kommt und auf die Epiloge in einigen zyklischen Kompositionen von Robert Schumann verweist: «Robert Schumann hat mich immer sehr interessiert, sowohl wegen seiner Persönlichkeit als auch wegen dem Bekenntnishaften, aber auch Fantastischen, Maskenhaften seiner Musik, und weil er viel mit Allusionen und Zitaten arbeitet.»⁶ Bezugspunkte zu einem Komponisten des 20. Jahrhunderts kann man indessen in der Tendenz zum Langsamen und Leisen vermuten, wie es auch von Morton Feldman gepflegt wurde: «Ich bin immer bemüht um langsame und leise Stücke, auch wenn sie sich dann oft anders entwickeln. Insofern bin ich auch geprägt von Morton Feldman, suche aber andere Wege.»⁷

Andere Wege sucht Thomas Heinisch auch in der Tradition einer herkömmlichen Gattung, dem Solokonzert, an dem er sich mit einer Reihe von Werken abarbeitet. Primär setzt er sich dabei mit der Idee des Solistischen auseinander und versucht, die herkömmliche Rollenverteilung in der Gattung des Solokonzerts zu hinterfragen und zu hintergehen. Im Konzert für Violoncello und großes Orchester (1993-95) wird die Position des Soloinstruments zunächst klar etabliert, dann verzweigt sich der Orchestersatz aber derart stark, dass das Violoncello im wahrsten Sinne des Wortes keine Rolle mehr spielt: Durch diese «Demontage des Solisten» und das Ersetzen von dessen Kadenz durch eine Kontrakadenz des Orchesters wird das Werk sozusagen zu einem «Anti-Konzert». Parallel dazu etablieren sich die beiden Orchesterklaviere so stark, dass das Stück wie in einem Klavierauszug endet.

An solchen Überlegungen hat sich Thomas Heinisch in vielen Stücken ergangen: Auch dem Werk *Abglanz und Schweigen. Rezitativ für Ensemble* (1996) liegt ein ähnliches Konzept zugrunde, auch hier wird ein solistisches Instrument gleichsam zum Verschwinden gebracht: Weitaus der größte Abschnitt des Werks wird fast exklusiv von einer Solo-Violine bestritten, die sich allmählich von den höchsten Regionen in die Tiefe schraubt. Sie ist von Anfang an in den Orchesterklang integriert, der echohafte Klangschatten beisteuert und dabei unselbständig bleibt. Die Expressivität des Solisten wird dann allmählich unterwandert und schließlich ausgelöscht. Der Untertitel *Rezitativ* verweist auf jene musikalische Sprachhaftigkeit, die in Form einer «Klangrede» als empfindsamer Ausdruck auch rein instrumental seit Carl Philipp Emanuel Bach und Ludwig van Beethoven etabliert, als erträumte Realität sichtbar, doch wieder zunichte gemacht, weil nicht mehr ungebrochen möglich erscheint.

Die Musik des Unsichtbaren für Oboe und kleines Orchester (1998) lässt sich als ideelle Fortsetzung von *Abglanz und Schweigen* verstehen: Wieder ist die Solostimme in Echos des Orchesters eingebunden, wieder steht die Rolle des solistischen Instrumentes zur Disposition. Während der Komponist das Stück als Versuch beschreibt, einen musikalischen Ritus zu evozieren, der von einer «mythischen Klangvorstellung» ausgegangen ist, soll sich durch das Zeremonielle eine Distanz zur Subjektivität und eine Depersonalisierung ergeben. Wenn die Klangfarbe der Oboe zunächst mit dem Rauschen der Becken in Beziehung gesetzt ist, beginnen sich in der Kadenz der Oboe die geräuschhaften Impulse wie die Atemgeräusche der Bläser und die erstickten Rhythmen von Streichern und Schlagzeug, die das Stück wie ein Ostinato durchziehen, allmählich zu materialisieren und zu konkretisieren und dadurch dem Solisten beinahe den Rang abzulau- fen.

Als Fortsetzung dieser Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Solist und Ensemble lässt sich *Relief* für Oboe im Ensemble (2000) begreifen. Das Wörtchen «im» im Titel zeigt hier die Konstellation bereits an: Wieder geht der Komponist von einer solistischen Situation aus, wobei aber das Soloinstrument im Ensemble platziert ist, so dass eine langsame Veränderung der Wahrnehmungsperspektive angestrebt wird, wenn sich die herausragende Rolle der Oboe im Laufe des Stücks verliert. Zunächst gibt es eine deutliche Eigenständigkeit der Oboe gegenüber dem Ensemble, wenn sie im Verhältnis zu dessen flächigen Klängen «reliefartig» hervortritt: Nicht nur durch ihre Klangfarbe, sondern auch durch einen eigenständigen Rhythmus gegenüber der im Kollektiv vorherrschenden Gleichförmigkeit beweist sie anfangs Eigenständigkeit. Doch nach einem flirrenden, in seiner hektischen Bewegung zum Stillstand kommenden Höhepunkt erfolgt ein Absturz, der bodenlos chromatisch nach unten führt. Dies gibt der Komposition erst den Spielraum für eine entscheidende Charakteränderung: Im letzten Abschnitt, der sehr langsam voranschreitet, sind die Streicher sehr hoch angesiedelt, die Bläser demgegenüber in der Tiefe lokalisiert. Das Noble, Zurückhaltende dieses Schlussteiles hält aber nicht lange an, da die hohen Streicher energisch das Leise des Schlussteiles aufbrechen und durch diese Konterkarierung des Abgesangs dem Stück eine andere Wendung geben, wenn sich auch hier wieder eine andere Schicht durchsetzt.

Das gegenseitige Beeinflussen heterogener Ebenen spielt auch in «... von der Linie des Bogens...». *Musik für Klavier und Kammerorchester* (2000) eine große Rolle, wenn hier ebenfalls die Situation des Instrumentalkonzerts hinterfragt wird und sich zwei unvereinbare Ebenen etablieren: das temperiert gestimmte Klavier und das Orchester, das mit Mikrointervallen arbeitet. Zwei unterschiedliche Satztechniken können ebenso Rollen einnehmen, die sonst von Instrumenten vertreten werden, etwa im *Quartettstück* für vier Bassklarinetten (2004). Dieses Werk ist zu zwei Dritteln völlig homophon in ei-

⁶ Thomas Heinisch im Gespräch mit dem Autor, 29.3.2007.

⁷ Thomas Heinisch im Gespräch mit dem Autor, 29.3.2007.

ner Art verschobener Einstimmigkeit gesetzt; erst dann gibt es eine imitatorische Phase. Diese Komposition wurde zum Vorbild für (das Friedrich Cerha gewidmete) *Für FC* für vier Instrumentalgruppen und Schlagzeug (2005), in dem «Farbstimmen» nach dem Vorbild der colores-Stimmen, wie sie in Alter Musik zur Hervorhebung wichtiger Stellen gebräuchlich waren, sich gegen den Rest des Ensembles und reliefartig aus dem Umfeld hervorstechen, um dann wieder mit ihm zu verschmelzen.

Zuweilen treibt Thomas Heinisch in seinen Stücken die Prinzipien von Emotionalität und dramatischer Entwicklung oder aber Zurückgenommenheit und Entwicklungslosigkeit auf die Spitze, wenn er etwa in *Une barque de seuil sombre – Trauergondel* (2003) zunächst extreme Einbrüche und Ausbrüche gestaltet und solcher aufs Äußerste gesteigerter Emotionalität schließlich einen ausgedehnten Abgesang folgen lässt. Demgegenüber ist etwa «*Kristall zu werden im zeitlosen Eismeer des Schweigens*» für gemischten Chor und fünf Instrumentalisten (2003/04) ein Stück ohne dramatische Höhepunkte, sehr verhalten über seine gesamte Dauer, während kleinere instrumentale Zwischenspiele das Material der *Trauergondel* fortschreiben. *Tombeau* für fünf Ensemblegruppen und drei Schlagzeuger (2004) ist hinsichtlich dieser Zurücknahme noch extremer, von langen Pausen durchsetzt, besitzt zwar auch extreme Ausbrüche, dafür aber ungemein zurückgehaltene, langsame, leise Stellen, die um einen Klang kreisen.

Solche Gegensätzlichkeit – bei Thomas Heinisch immer ein wichtiges Thema – wurde jüngst wieder ausgeglichener behandelt: *Dunkle Blume – böser Schlaf. Musik für Altflöte, Harfe und Kammerorchester* (2007), das ein Rilke-Gedicht als Inspirationsquelle nennt, ist für den Komponisten «ein flirrendes Nachtstück, in dem neben den Soloinstrumenten vor allem die Streicher mit nervösen, schattenhaften Figuren dominieren.»⁸ Thomas Heinisch entspinnt hier ein farbenreiches Spiel, bei dem die ausdrucksvollen Linien der Solo-Flöte deutlich im Vordergrund stehen und von der Harfe wie von einem Alter Ego begleitet werden. Das Stück ist von großer Gegensätzlichkeit geprägt, die zuweilen wie ein Kampf zweier unvereinbarer Welten anmutet und einen bedrohlichen Grundgestus entwickelt.

Bei aller bedeutungsschweren Tiefe besitzt das Schaffen von Thomas Heinisch aber auch eine humoristische Seite: Nahm er schon in *Sieben Arten, den Walzer zu beschreiben* für Klavier (1993) eine witzige Annäherung an einen traditionellen Tanz vor, so hat sich der Komponist in *Chopins letzter Tango* für Ensemble (2006) die Rhythmik von Frederic Chopins Mazurken zum Ausgangspunkt genommen und zwei von diesen Stücken zu einem «Tango» umfunktionierte. In Versuchen wie diesen, nicht nur in den ersten Kompositionen, liegt unverkennbar ebenfalls eine Fortschreibung der romantischen Tradition – mit einer nicht zu überhörenden Portion Ironie.

Textauszug aus: Daniel Ender: Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank
Kompositionsauftrag 1989–2007. 18 Porträtskizzen und ein Essay. Sonderzahl Verlag 2007.
© Daniel Ender, alle Rechte vorbehalten.

⁸ Thomas Heinisch, *Dunkle Blume – böser Schlaf*, Werkkommentar.