

**Zeitschrift:** Dissonanz  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2003)  
**Heft:** 82

**Artikel:** "...Im Dialog mit der Geschichte..." : (keine) Aneignungen im Werk von Heinz Holliger  
**Autor:** Kunkel, Michael  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927939>

### **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:** 14.03.2025

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

## «...IM DIALOG MIT DER GESCHICHTE...» VON MICHAEL KUNKEL

(Keine) Aneignungen im Werk von Heinz Holliger<sup>1</sup>

«Sinnlosigkeit (zu starkes Wort) der Trennung  
des Eigenen und Fremden im geistigen Kampf.»  
(Franz Kafka, 19. [Oktober 1917], *Oktavheft G*)

«Alles, was Sie tun, und alles, was ich tue,  
ist im wesentlichen nicht mein eigen.  
[...] Ich meine, ich habe die  
grosse Sexte nicht erfunden.»  
(Morton Feldman)

Wenn von «Aneignung» die Rede ist, spürt man auch immer einen Hauch von Unlauterkeit. Denn «Aneignung» ist eine meist einseitige Handlung, von der der Besitzer des anzueignenden Fremdguts wenig hat. Nach geltendem Strafrecht ist einzig «die freie Aneignung herrenloser beweglicher Sachen» statthaft, erfährt in § 958 des deutschen BGB aber ausgesprochen weitreichende Einschränkungen. Allein der Status des Herrenlosen ist ein weites Feld, das von «Herrenlosigkeit kraft Verzichts des bisherigen Eigentümers» bis zur überaus komplexen Frage des «Herrenloswerdens von Bienenschwärmen» reicht. Unterm Strich bleibt dem Aneignungswilligen nicht sehr viel übrig. Herrenlos bleibt zwar der Fuchs, dem es gelingt, mit dem Fangeisen zu flüchten; doch kaum gerät jener auf fremdes Jagdgebiet, so begeht der Fallensteller Wilderei, wenn er ihn dort abholt. Noch schlechter steht es um die Aneignungsrechte bezüglich *fremder* Sachen. Derselbe § sieht nur zwei straffreie Formen solcher Aneignungsart vor: Es betrifft im Freien angetroffene Tauben und eine gewohnheitsrechtliche Befugnis zum «Sammeln von Beeren, Pilzen, Kräutern und Blumen in bescheidenem Umfang im Rahmen des sog Gemeingebrauchs im Walde». Einzig Baden-Württemberg kennt noch das «Leseholzrecht».

Dem Kunst-Exegeten ist das Wort «Aneignung» teuer. Es ist einer jener beliebten Termini, die künstlerische Handlungen plausibel machen sollen. Es schein-objektiviert einen ominösen Vorgang, indem es die Vorstellung eines eindeuti-

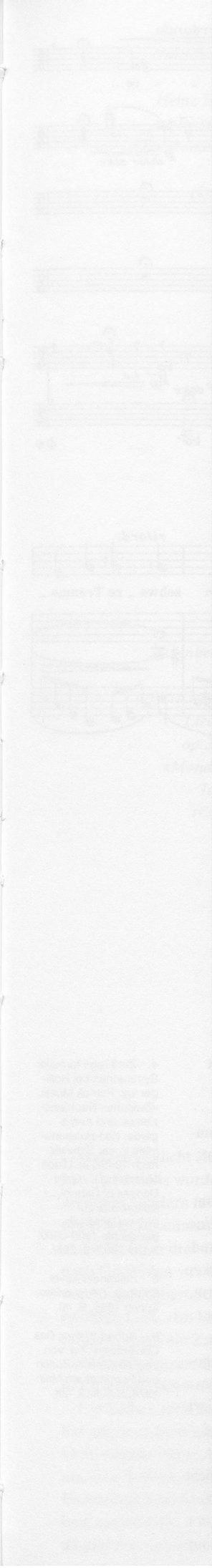
gen Besitzverhältnisses vortäuscht: Einem «alten» musikalischen Material sei «Aneignung» widerfahren, wenn es in einer neueren Partitur identifiziert werden kann. Der Terminus legt nahe, dass das anzueignende Alte in den Status eines «Eigenen» noch nicht vollgültig eingetreten sei und daher als vorgängig «fremd» erachtet werden müsse. Solche glasklaren Antinomien verbinden sich mit einer ungeheuren Anwendungsbreite des Begriffs. In der Musik ist der Vorgang nicht auf vergleichsweise marginale Tätigkeiten wie Taubenjagen, Pilzepflücken und Holzlesen beschränkt. Ist deswegen alles, was je komponiert wurde, automatisch beweglich und herrenlos, die Urheber gar vogelfrei?

Für musikologische Zitatfische sind Heinz Holligers Partituren ein gefundenes Fressen. Es gibt kein Werk, das nicht auf historischem Resonanzboden schwingt. Konkrete Spuren der Vergangenheit sind oft nicht ganz einfach dingfest zu machen, was den Sportsgeist nur fördert. Doch es widerstrebt mir, seine Musik durch das enge und zugleich allzu weite Prisma des Wortes «Aneignung» zu betrachten. Für ihn ist «Altes» nicht zuhandener alter Kram, der wie in einem antiquarischen Supermarkt der Musikgeschichte ausliegt und nur darauf wartet, einer zweifelhaften kompositorischen Aufwertung unterzogen zu werden. Sein Naturell entspricht nicht der einseitigen Natur jenes gewöhnlich mit «Aneignung» bezeichneten Handlungsmusters. Wenn Holliger sagt, dass er komponierend mit der Geschichte in Dialog trete,<sup>2</sup> ist das keine gebieterische Aussage eines selbstherrlichen, auf geistige Besitznahme sinnenden Subjekts. Er beschreibt es so: «Was immer ich komponiere, bezieht sich auf Gewesenes. Ich kann und will mein Gedächtnis nicht auslöschen. Deswegen sind die heutigen Tendenzen zur Neo-Neanderthaler-Musik im Grunde unmöglich. Da bin ich vielleicht sogar vergleichsweise adornitisch (lacht).»<sup>3</sup> Tatsächlich manifestiert sich die Musik der Vergangenheit in Holligers Werk im Sinne einer kompositorischen Gedächtnisarbeit, die sich nicht in schlechter Gesamtheit fassen lässt. Beispiele werden erforderlich.

1. Dieser Text beruht auf einem Vortrag, den der Autor am 26. November 2002 in Wien als Beitrag zu einem Symposium mit dem Thema «Aneignungen. Altes in der Neuen Musik» gehalten hat.

2. Heinz Holliger in einem Gespräch mit dem Autor, Basel, 19. September 2002; vgl. Michael Kunkel, *Gespräch mit Heinz Holliger*, in: Programmheft zu «Wien Modern 2002», S. 113.

3. Ebda.



Notenbeispiel 1:

Heinz Holliger,  
«Erde und  
Himmel»,  
III «Rondo»,  
Takt 50f.  
(© Schott)

Notenbeispiel 2:

Robert Schumann,  
Liederkreis op. 39,  
Nr. 10 «Zwielicht»,  
Takte 10-15  
(© Peters)

## ZWEI ZITATE

In Holligers kleiner Kantate *Erde und Himmel* (1961) nach Gedichten von Alexander Xaver Gwerder, die er als 22-jähriger für Tenor und kleines Ensemble komponiert hatte, spielt ein Schumann-Zitat eine wichtige Rolle. Takt 14 und 15 der Singstimme aus dem fünften Lied, «Zwielicht», von Schumanns *Liederkreis* op. 39, ein kleines Rezitativ über Eichendorffs Vers «was will dieses Graun bedeuten?», bildet das Zentrum von Holligers Werk. Die fünf Sätze von *Erde und Himmel* gruppieren sich latent spiegelsymmetrisch um das Zitat, das die Mitte des dritten Satzes, «Rondo», markiert (Notenbeispiele 1 und 2).

Das Schumann-Zitat ist keine *auctoritas*, keine historische Schmugglerware, mittels der das eigene Werk nachträglich aufgemotzt oder musikgeschichtliche Kompetenz vorge-täuscht werden soll. Obwohl Schumanns Formulierung in fast unveränderter Gestalt übernommen wird, ist sie in Holligers Singpartie vollkommen integriert und sticht nicht als altmodischer tonaler Fremdkörper hervor. Das Zitat garantiert auch keinerlei Wiedererkennungseffekt. Zudem ist die spiegel-symmetrische Anlage von Holligers Zyklus

alles andere als eine konstruktiv abgesicherte Eigenschaft und wird an ihrem gedachten Spiegelpunkt keineswegs herausposaunt.

Gwerder schrieb die Gedichte, die Holliger in seiner Kantate verwendet, kurz vor seinem Selbstmord im September 1952. Sie sprechen von Todes-Sehnsucht, Abschied und begründen eine durch und durch subjektfeindliche Position. Innerhalb ihrer ist der Vers «Ja, wenn ich wieder wäre...» eine grauenvolle Unwägbarkeit, die Holliger mit Schumanns und Eichendorffs Frage beantwortet, so dass die Musik ins Stocken gerät, fast stillsteht – ein Stillstand im Spiegelgange der Form, der einer sofortigen paroxysmalen Korrektur bedarf. Hier wird nichts auf einen Nenner gebracht, sondern Zwielicht gebündelt im Zentrum der aus dichterischer Form hervorgegangenen Spiegelsymmetrie.<sup>4</sup> Das Zitat gleicht einem Todeskeim, der die regelmässige Grossform nachhaltig destabilisiert. So entstehen keine abgesicherten Analogien, sondern eine Perspektive, die sich an dichterischer Erfahrung orientiert. Der Konnex von Gwerder und Schumann/Eichendorff ist nicht im herkömmlichen Sinn «recherchiert». Holliger berichtet, dass die Verwendung des Zitats für ihn schon vor Beginn der eigentlichen Komposition feststand. Vielleicht verweist es auf

4. Zur Frage formaler Symmetrien bei Holliger vgl. Patrick Müller, «Zwischen Neoklassizismus und Avantgarde. Kompositionslehre in der Schweiz nach 1945», in: Ulrich Mosch (Hg.), «Entre Denges et Denez...» *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, Basel 2000, S. 258f.

5. Alexander Xaver Gwerder, *Dämmerkelee*, Zürich 1955, S. 40.

6. Robert Walser, *Das Gesamtwerk*, hg. von Jochen Greven, Zürich und Frankfurt am Main 1978, Bd. III, S. 40f.

Notenbeispiel 3:

Heinz Holliger,  
«Beiseit», XII  
«Im Mondschein»,  
S. 35  
(© Schott)

Notenbeispiel 4:

Robert Schumann,  
Liederkreis  
op. 39, Nr. 5  
«Mondnacht»,  
Takt 1-13  
(© Peters)

Gwerders Gedicht *Zwielicht*, das Holliger nicht verwendet hat.<sup>5</sup> Jedenfalls wurde es nicht mittels «Aneignung» eingefangen, sondern fällt mit dem ersten musikalischen Einfall des Werks zusammen und ist sein eigenster Teil.

Als Holliger dreissig Jahre später den Vokalzyklus *Beiseit* nach Gedichten von Robert Walser komponierte, kam er wieder auf Robert Schumanns *Liederkreis* op. 39 zurück. Im zwölften Lied, «Im Mondschein», der als Epilog des Zyklus fungiert, spielt ein Zitat aus Schumanns «Mondnacht» eine nicht minder prominente Rolle als das «Zwielicht»-Rezitativ in *Erde und Himmel* (Notenbeispiel 3 und 4).

Ein Eichendorff-Bezug ist durch Robert Walser unmittelbar gegeben. In seinem Prosastück *Würzburg* heisst es: «Mitternacht war es, und statt des Schlafes [...] genoss ich nun den Anblick der schönsten Mondnacht, die wie eine Eichendorffsche Mondnacht alle ihre unnennbare Schönheit, zaubervolle, milde, bleiche Anmut, göttliche Sanftheit da und dorthin, überallhin, aus der Höhe, gleich einem

nieselnden Regen, auf die dunklen Dächer, auf Türme und hoch in die Luft hinauftragende spitzige Giebel niederwarf. Eine leise Handharfe ertönte, und wunderbar, in der Tat himmlisch war die ringsverbreitete nächtliche Stille, diese helle kindliche Mondnachtstille, dieser tiefe süsse Mitternachtszauber [...]»<sup>6</sup> Es ist dieselbe Handharfe, mittels der Walser in seinem Gedicht «Im Mondschein» in einen Dialog mit der Geschichte tritt, um, wie Bernhard Böschenstein schreibt, eine «Reduktion romantischer Erwartung» zu vergegenwärtigen: «Die Musik der Sterne war schliesslich nur die einer Handharfe und die kalte und schneidende Nacht ersetzt die romantisch-neuromantische Nacht [...]»<sup>7</sup>

Auf ähnliche Weise dient Holliger das Schumann-Zitat, um in der «Mondnachtstille» seines *Beiseit*-Epilogs einen geschichtlichen Raum auszumessen. Markus Roth hat erkannt, dass «im Spannungsfeld von Nähe und Distanz zum Schumannschen Text [...] verschiedene Ebenen wechselseitiger Beleuchtung und Durchdringung» entstehen.<sup>8</sup> Roth

7. Bernhard Böschenstein, «Ich bin vergessene Weiten zu wandern auserlesen.» Anmerkungen zu Robert Walsers Gedichten in Heinz Holligers Zyklus *Beiseit*», in: Annette Landau (Hg.), *Heinz Holliger – Komponist, Oboist, Dirigent*, Gümmligen 1996, S. 138.

8. Markus Roth, «Der Gang ins Verstummen. Heinz Holligers *Beiseit*-Zyklus nach Robert Walser», in: *Musik & Ästhetik* 14/2000, S.42.

bezeichnet das Verfahren mit dem guten Wort «Zeitfaltung».<sup>9</sup> Die Melodie und sehr viele andere Details aus Schumanns Lied erscheinen bei Holliger wie durch einen Traumfilter hindurch, wobei sich die Reminiszenz an wenigen Stellen zur Erkennbarkeit verfestigt. In den letzten Takten steht die musikalische Zeit still. Das Schumann-Material und Walsers Text werden in eine unendliche Enge geführt, bis die Musik durch den finalen Lautwert des Gedichts, «[lag lang noch wa]ch», sich selber auslöscht.

Solche Beispiele belegen, wie bei Holliger Zitate nicht zu einem «flüssigen Stil» gerinnen, in dem «Angeeeignetes» zum Transportmittel von gesicherten Inhalten und Kenntnissen degeneriert. Statt alte Vokabeln bloss neu aufzuzählen, schafft er einen originären Sinnzusammenhang in der Durchdringung von musikalischem Inhalt und akustischem Vokabular. Dass er in den genannten Fällen ausgerechnet auf Schumanns *Liederkreis* op. 39 rekurriert, ist nicht zufällig. Bekanntlich demonstriert Schumann in äusserst differenzierter Lektüre Eichendorffs, wie eindeutige Identifikationsangebote auch musikalisch konsequent enttäuscht werden können. Ein Beispiel steht am Schluss der «Mondnacht», nämlich in Gestalt des berühmten Dominantquintsextakkords, den Reinhold Brinkmann als kompositorische Ausformung eines «*Conjunctivus irrealis*» interpretiert hat.<sup>10</sup> Es sind solche Klänge der Unbehaustheit, die für Holliger eine unverminderte Aktualität besitzen und denen er auf beinahe manische Weise nachlauscht. Das «Mondnacht»-Zitat besiegelt einen Prozess musikalischer Dissoziation, den Holliger als ausgreifenden Gang ins Verstummen gestaltet hat. So wird der Zugang zu Walsers «beiseit» letztlich über Schumann bezogen.

## ZWERGE HINTER DEN RIESEN?

Holligers Dialog mit der Geschichte vollzieht sich nicht allein in Diachronie. Selbstverständlich bezieht er in seiner Musik Stellung zur eigenen Zeit. Holliger gehört zu jenen Komponisten, die nicht unmittelbar an den Segnungen und Wirrungen des ersten Darmstädter Schubes teilhaben konnten. Viele Vertreter der Generation zwischen Kagel und Rihm plagt ein gewisses Zuspätgeboren-Syndrom.<sup>11</sup> Holliger hat es seinem Unterricht bei Sándor Veress zu danken, dass er nicht auf bloss eine Facette des Zeitgenössischen dressiert wurde, sondern frühzeitig lernte, dass waches historisches Denken von aktuellem Belang sein darf. Sein bis heute nicht nachlassender exzessiver Umgang mit als «historisch» erachteten Kategorien – etwa die Kanontechniken, *prolationes* – zeugt davon.

Gleichwohl ist auch der Unterricht, den Holliger von 1961–63 an der Musik-Akademie Basel bei Pierre Boulez genossen hat, von formativer Qualität. Wahrscheinlich dürfte man ihn sogar als Boulez-Schüler bezeichnen. Es ist sehr aufschlussreich zu beobachten, welche Konsequenzen Holliger aus dieser Kompositions-Lehre gezogen hat. Während der sechziger Jahre operiert er durchaus mit Boulezschen Methoden – nicht jedoch zur Bewandlung ausgetretener Pfade, sondern zur Artikulation einer eigenen Position, die Boulez' Ästhetik auf ausserordentliche Weise opponiert. Schon der Vokalzyklus *Glühende Rätsel* nach Nelly Sachs (1964) ist keine Adaption des *Marteau*-Modells. Der dort praktizierten positiven zyklischen Wucherung setzt Holliger das Prinzip einer letalen Synthese entgegen. In *Glühende Rätsel*, die Holliger einmal als «Totenbuch in fünf Stationen»<sup>12</sup> bezeichnet hat, werden verschiedene Deklamationsarten, Klangtypen und vor allem Zeitebenen in vier Liedern aufgestellt, um sich im finalen fünften bis zur Auflösung zu durchdringen. Hier liefert das letzte Stück nicht «die Lösung, den

*Schlüssel* zu diesem Labyrinth»,<sup>13</sup> wie Pierre Boulez es in der zyklischen Anlage seines *Marteau sans Maître* (1956) beachtlich hatte, sondern ist Endpunkt einer negativen Zyklis, eines «Kreuzweg[s], der bis zur Auflösung führt».<sup>14</sup> Gestische Valeurs, die über rigorose frühserielle Automatismen bezogen werden, besitzen in dieser Musik die Konnotation einer Zwangshandlung. Entsprechend hat Holliger den marionettenhaften Protagonisten seines Bühnenwerks *Der magische Tänzer* (1963/65), ebenfalls nach Nelly Sachs, in ein «Boulezsches» Klangkostüm gesteckt.

Ein extremes Beispiel für die radikale Umdeutung Boulezscher Techniken liefert *Cardiophonie* für einen Bläser und drei Magnetophone (1971). Es handelt sich um eine selbstzerstörerische Aktion, in der ein Bläser von seinem eigenen Pulsschlag gejagt wird, bis er zusammenbricht. Dieser Kollaps ist mit Boulezscher Präzision auskomponiert. Holliger behandelt den Pulsschlag wie eine rhythmische Mutterzelle, der mannigfache Verwandlung widerfährt, ohne dass die elementare Impulsfolge sich nachhaltig transzendieren liesse: Früher oder später fallen alle Spielhandlungen wieder auf den unerbittlichen Herzschlag zurück. Holliger missbraucht Boulez' Technik, um die schlechthinnige Boulezsche Idiosynkrasie zu forcieren und in *Cardiophonie* eine monomanische Apotheose der «Einbahnstrassen-Form»<sup>15</sup> zu inszenieren, die in einer frühen Interpretation mit einer Atombombendetonation endet.<sup>16</sup>

Bis zu diesem Punkt könnte Holligers Entwicklung mit gewissem Recht als eine Art «Boulez-Exorzismus» beschrieben werden. Er selbst bezeichnete sein Komponieren um 1970 als dezidiert zerstörerische «Reaktion auf die keimfreie Ästhetik der Boulez-Schule».<sup>17</sup> Nichts jedoch wäre verfehlt, es bloss unter dem Gesichtspunkt des «Vatermords» zu betrachten. Holliger und Boulez verstehen sich nach wie vor gut. Wie ich erfuhr, wohnte Boulez einer Aufführung der *Cardiophonie* nicht unvergnügt bei. Viel eher als von einem besinnungslosen Bildersturm lässt sich hier – mit einem Wort Harald Kaufmanns – von einer «kritischen Durchdringung der Vergangenheitsleistung» sprechen, «die selber gefährdet ist und dadurch Grundlage der Bemühung um ein neues authentisches Kunstwerk sein kann.»<sup>18</sup> Die Gefährdung der neuen Errungenschaft war immens. Am 7. Mai 1970 schrieb Holliger an Nelly Sachs: «[...] es wird immer schwerer noch zu komponieren. Die Musik zerstört sich selbst unter meinen Händen.»<sup>19</sup>

## GEGENKLANG

Die extreme Weiterführung der Werke *Pneuma*, *Kreis* und *Cardiophonie* wäre nach Aussage des Komponisten der Selbstmord. In gewissem Sinn zog Holliger diese Konsequenz wirklich, indem er sich fortan der Komposition von «Agonie-Musik» verschrieb, die auf sehr merkwürdige Weise wieder konstruktiv sein konnte. Mit dem Orchesterwerk *Atembogen* (1974–75) komponierte er erstmals wieder eine «labyrinthische» Form in komplexer Aufspaltung des titelgebenden Bogens. Es ist keine Rückkehr zum philharmonischen Tagesgeschäft, sondern ein Stück über das Nicht-Klingen-Können. Alles, was in *Atembogen* klingen könnte, ist mit zu wenig oder, seltener, mit zuviel Spiel-Energie artikuliert, so dass der physikalische und biologische Aspekt der Spiel-Arbeit auf neue Art im Zentrum steht. Es ist Musik über das Altern und Ersterben von Klang, Musik über das Verstummen. Der Verstummsungs-Prozess findet dabei nicht im Ungefährten statt, sondern setzt an konkreten Objekten an. Dies sind zunächst «Zitate» aus Holligers eigenen Kompositionen, deren Ausführung jetzt mit allergrösster Mühsal verbunden ist. Die explosive polyphone Eröffnung des Chorwerks *Dona*

9. Ebda.

10. Reinhold Brinkmann, *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis* op. 39, München 1997.

11. Vgl. etwa die idiosynkratische Stellungnahme von Konrad Boehmer, «Zwerge hinter den Riesen? (1982)», in: ders., *Das böse Ohr. Texte zur Musik 1961–1991*, Köln 1993, S. 175ff.

12. Philippe Albèra, «Ein Gespräch mit Heinz Holliger», in: Landau, *Heinz Holliger*, S. 28.

13. Pierre Boulez, «Sprechen, Singen, Spielen», in: ders., *Werkstatt-Texte*, Frankfurt am Main/Berlin 1972, S. 140.

14. Philippe Albèra, «Ein Gespräch mit Heinz Holliger», in: Landau, *Heinz Holliger*, S. 28.

15. Pierre Boulez, «Sprechen, Singen, Spielen», in: ders., *Werkstatt-Texte*, S. 140.

16. Vgl. auch Michael Kunkel, «... Werk? ... Aktion? ... Zu Heinz Holligers «Cardiophonie» für einen Bläser und drei Magnetophone (1971)», in: *Dissonanz* 75/2002, S. 20ff.

17. Heinz Holliger, zitiert nach: Michael Kunkel, «CH-Variationen mit Jürg Wytenbach und Heinz Holliger», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2/2001, S. 24.

18. Harald Kaufmann, «Zur Wertung des Epigonentums in der Musik», in: ders., *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien 1969, S. 202.

19. Zitat aus dem Briefwechsel Heinz Holliger/Nelly Sachs Archiv der Königlichen Bibliothek Stockholm), mit freundlicher Genehmigung von Heinz Holliger.

20. Auf Sachers Wunsch hat Holliger viele Zitate und Allusionen in einem privaten Partitur-Exemplar, die sich noch heute in Sachers ehemaligem Wohnsitz auf dem Schönenberg befindet, gekennzeichnet.

21. Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit*, Mainz 1974, S. 14.

22. Notiert in eine Skizze zu *Atembogen*, Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Heinz Holliger.

23. Paul Celan, *Der Meridian*, in: *Gesammelte Werke*, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt am Main 1986, Bd. III, S. 199.

Notenbeispiel 5:

Heinz Holliger,  
«Atembogen»,  
Anfang  
(© Schott)

*nobis pacem* (1968–69) kann zu Beginn von *Atembogen* nur noch als zeitlupenhaft verlöschende Geste erfolgen; ihr sind die Erfahrungen aller musikalischer Exzesse eingeschrieben (Notenbeispiel 5).

Diese initiale Asphyxie gibt den Auftakt für das planvolle Aushauchen von Holligers eigener Musik. Der Erstickungstod tritt am Ende dieser Eröffnung nicht auf irgendwelchen Tonhöhen ein. Der Klang *es-a-c-h-e-d* ist ein Hinweis auf Paul Sacher, den Auftraggeber und Widmungsträger von *Atembogen*. Ein Blick in die Skizzen belegt, dass fast das gesamte

Tonhöhen-Material der Komposition aus dieser Formel gewonnen ist (Notenbeispiel 6). Mit einer anderen Operation verwandelt Holliger den Namen in eine Dauernfolge.

Zudem werden mindestens drei von Sacher in Auftrag gegebene und ihm gewidmete Kompositionen teils ausgiebig zitiert: Igor Strawinskys *A sermon, a narrative and a prayer* (1960–61), Arthur Honeggers *2. Symphonie* (1941) sowie vor allem Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936) als wohl berühmteste Auftragskomposition Sachers. Von ihnen bleibt nicht besonders viel übrig.

24. Winfried Menninghaus, «Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie», in: ders. und Werner Hamacher (Hg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main 1988, S. 187.

Notenbeispiel 6:

Heinz Holliger,  
Skizze zu  
«Atembogen»  
(Abdruck mit  
freundlicher  
Erlaubnis der  
Paul Sacher  
Stiftung, Basel)

Transp.

Das Sospirando-Thema aus dem Mittelsatz von Honeggers 2. *Symphonie* (T. 65f.) wird von Bass- und Kontrabassklarinetten ohne Mundstück im Trompetenansatz artikuliert und dadurch auf den kreatürlichen Impuls eines farbigen Seufzens zurückgeführt. Der Beginn von Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* erscheint am Schluss der Komposition als das stillste Zitat der Musikgeschichte: Das Taktschema der ersten vier Takte der Fächerfuge wird erst dirigiert, nachdem das Orchester völlig verstummt ist (Notenbeispiele 7 und 8).

Unter den unzähligen Paul Sacher gewidmeten Kompositionen stellt *Atembogen* eines der zugleich größten und dis-

kretesten Monumente dar. Warum hat Holliger den Sacher-Bezug in *Atembogen* nicht offen ausgesprochen?<sup>20</sup> Weil sich die Komposition in ihrer Funktion als Hommage nicht erschöpft. Zu einer Zeit, als Holliger fast mit leeren Händen da stand, erschloss er über diesen Anlass eine Quelle musikalischen Materials von weitgehender Kontingenz. Denn die alten Objekte erscheinen weniger um ihrer selbst willen oder zur Ehre ihres Bestellers, sondern sind wie in einen Verstummungsorganismus geworfen. Was komponierend zum Schweigen gebracht werden soll, ist beinahe nebensächlich. Nicht, was sie einst waren, sondern was sie nun werden, ist von Belang. Einzig Bartóks *Musik für Saiteninstrumente*,

25. Andreas Traub, «Zur Frage nach der Möglichkeit, geschichtlich und theoretisch von Musik zu sprechen», in: Arnfried Edler und Sabine Meine (Hg.), *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Tagung der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Augsburg 2002*, S. 197.



Béla Bartók, «Musik für Saiteninstrumente,  
Schlagzeug und Celesta», 1. Satz, Takt 1ff.  
(© Universal Edition)

Andante tranquillo,  $\text{♩}$  ca 116-112

1. 2. Violen *con sord.* *pp*

3. 4. Violen *con sord.* *pp*

1. 2. Violen

Heinz Holliger, «Atembogen»,  
Takt 160 (© Schott)

Sobald das ganze Orchester unhörbar geworden ist (nach ca. 1'30"), beginnt der Dirigent folgendes Schema zu dirigieren. Während des Dirigierens (völlig unabhängig vom Orchester, das unhörbar weiterspielt) *ritardando sempre* bis zum völligen Stillstand der Bewegungen, gleichzeitig Arme immer tiefer senken. Nach Stillstand der Dirigierbewegungen hören auch die Musiker allmählich zu spielen auf.

Dir:  $\text{♩}$  ca. 116-112 *rit. sempre* (bis zum völligen Stillstand) ----- (ca. 6x)

Dir: |  $\frac{8}{8}$  | [ :  $\Delta$   $\Delta$   $\square$  |  $\frac{12}{8}$   $\Delta$   $\Delta$   $\Delta$   $\Delta$  |  $\frac{8}{8}$   $\Delta$   $\Delta$   $\square$  |  $\frac{7}{8}$   $\square$   $\square$   $\Delta$  : ] ca. 2'

As soon as the whole orchestra has become inaudible (after ca. 1'30"), the conductor begins to conduct the above pattern. While conducting (completely independent of the orchestra, which continues to play inaudibly) *ritardando sempre* until movements come to total standstill, allowing arms to sink lower and lower. After conducting has ceased, the musicians also gradually stop playing.

Schlagzeug und Celesta wird substantiell aufgegriffen: Vor allem die Kanons der Coda verinnerlichen die Erfahrung Bartókscher Polyphonie – allerdings ohne sie in einen kompositorischen Brennpunkt zu rücken, wie es den Schumann-Zitaten in *Erde und Himmel* und *Beiseit* geschieht. In *Atembogen* verlagert sich Holligers Schreibpraxis vom Komponieren hin zum Zensieren. Sein «Dialog mit der Geschichte» gewinnt eine neue Qualität: Das komponierende Subjekt stellt Musik wie einen Filter zwischen sich selbst und die Geschichte. Holliger schafft, mit den Worten Bernd Alois Zimmermanns, eine Ordnung, «die Musik zwischen den Menschen und die Zeit setzt».<sup>21</sup>

Wenn diese Komposition etwas zeigt, dann eines: Einfache «Aneignung» eines Alten, sein blosses Wieder-Sagen ist nicht möglich. Wenn die gängigen Sprechweisen ungewiss werden, muss Komponieren als Gedächtnisarbeit sich gegen drohenden Gedächtnisverlust wehren. Holligers *Atembogen* zeigt, wie Geschichte in der Musik *wirkliche* Spuren hinterlassen kann. Die Materialien tragen Narben der Zeit, der geschichtlichen wie des eigenen Daseins. Es lohnte den Versuch, Holligers *Atembogen* an der Kunst Paul Celans zu messen. Denn jede Faser dieser Musik ist von der Erfahrung intensivster Celan-Lektüre gezeichnet, die sich explizit nur in der Komposition *Psalm* (1970) niederschlägt. Schon der Titel und seine verworfenen Vorläufer – «Klanggitter, Spuren, Zensur, Klangränder, Randklänge, Fernklang, Filter, Gegenklang»<sup>22</sup> – sind als Celan-Paraphrasen gewählt. *Atembogen* markiert in Holligers Schaffen eine «Atemwende»: Auf die brutal veräusserlichte Geste folgt die übermässige Verinnerlichung und Überdämpfung bis hin zum totalen Klangvakuum, worin alte Musik stumm pulsiert. Der Umgang mit vorgeprägten Materialien lässt sich mit dem Verfahren des Dichters vergleichen: Was Celan die Fachterminologie geologischer, zoologischer und chemischer Handbücher, ist Holliger in *Atembogen* der Katalog der Sacherschen

Auftragskompositionen. Sie bieten den Werkstoff zum künstlerischen Verfahren einer funktionalen Umpolung, um «alle Tropen und Metaphern ad absurdum»<sup>23</sup> zu führen in einer Gegensprache, die sich dem instrumentalen Gebrauch entzieht und, wie Celans Gedicht, zum Verstummen neigt. Innerhalb einer solchen Sprache ist jede Zitatfucherei vollkommen fehl am Platz. «Ein Textelement, das einmal vereindeutigt und als Zitat dingfest gemacht worden ist, verliert fast zwangsläufig jene Unbestimmtheitsvaleurs, die es im Spiel des Textes vielleicht gerade haben soll», schreibt Winfried Menninghaus.<sup>24</sup> Streichen wir das «vielleicht».

«Musik ist nicht «da», sie muss vergegenwärtigt werden – darin wurzelt die wesentliche Zeitproblematik der Musik.»<sup>25</sup> Andreas Traubs Aussage trifft den Nerv von Heinz Holligers Schreibweise. Alle angeführten Beispiele belegen, wie schon Bestehendes kompositorisch *vergegenwärtigt* wird. Unter dem Akut des Heutigen entfalten Holligers jüngere Kompositionen wie *Gesänge der Frühe* (1987), das *Violinkonzert* (1993–2002), *Recicanto* (2001), *Puneigü* (2000–02) und vor allem seine Oper *Schneewittchen* (1997–98) einen grossen historischen Atem; aber in dieser Musik wird nicht Musikgeschichte in einer bewussten kompositorischen Handlung analysiert. Viel eher handelt es sich um einen «schlafwandlerischen Umgang mit Struktur»,<sup>26</sup> fremder wie eigener, ein Denken, das nicht – wie Heimito von Doderer schreibt – «seinen Gegenstand genau dem Subjekt gegenüber in den Schraubstock spannt und im Kerne des Lichtkegels hält».<sup>27</sup> In Holligers Musik werden die wirklichen Gedankenbrücken stets seitwärts des Lichtkegels geschlagen.

26. Heinz Holliger, zitiert nach: «Ein schlafwandlerischer Umgang mit Struktur. Michael Kunkel im Gespräch mit Heinz Holliger, Zürich, 8. Oktober 1998», in: Michael Kunkel (Hg.), *Heinz Holliger: «Schneewittchen»* (1997/98) Saarbrücken 1999, S. 16.

27. Aus einem Essay zum 60. Geburtstag Albert Paris Güterslohs von Heimito von Doderer (veröffentlicht unter dem Pseudonym René Stangler), zitiert nach: Harald Kaufmann, «Zur Wertung des Epigonentums in der Musik», S. 193.