

«... dass man intellekt und emotion nicht voneinander trennt ...»

Wolf Loeckle im Gespräch mit Heinz Holliger

Dass die Podien der Münchener Biennale, der «musica viva» des BR oder der «MaerzMusik» in Berlin, die Spielstätten in Donaueschingen oder Witten, die Angebote in Köln, Stuttgart, Dresden oder Hamburg gut bis sehr gut besucht sind und die neue samt der neuesten Musik sich nicht mehr in vereinsamten und publikumsfreien Territorien ereignet, ist nicht zuletzt auch solch aufgeklärten und völlig unpräntiös aufklärenden Persönlichkeiten wie Heinz Holliger zu danken. Während eines proben- und aufführungsfreien Zeitsegments in Rom machte er das erneut und im Gespräch öffentlich, in aller jung gebliebenen Frische der Erfahrungstiefe seines reichen Lebens ebenso wie in seiner denkerischen und empfindenden Weite.

Als Oboist und Dirigent und Komponist, als Mensch, der eine Art «Musiktal» repräsentiert, meint Holliger im Blick auf das Zentrum einer als schwierig sich darstellenden weltpolitischen Lage: «Ich glaube, je schwieriger die Zeiten sind, desto wichtiger ist es für mich, mein eigentliches Zentrum zu sehen, das Musikmachen nämlich. Das richtet sich scheinbar zunächst nach außen. Aber im Kern geht es darum, die Menschen wachsam dafür zu öffnen, dass sie ohne Vorurteil wieder ihre ganze Neugierde aktivieren können und bereit sind, neue Werke ebenso wie unbekannte alte als wirkliche Botschaft aufzunehmen. Ich glaube, sobald man Musik macht, um eben diese Dinge wirklich an ein Publikum zu bringen, ist man fern von jeder Egomane oder Selbstbeweihräucherung. Dieser ganze Betrieb ist ja leider nicht ganz frei von alledem. Und deshalb geht vieles am Wirklichen der Musik vorbei. Zentral ist, dass alle völlig offen sind beim Hören. Ein Publikum, das nicht ständig mit Nebensächlichkeiten beschäftigt ist, öffnet sich vielleicht eher einer wirklichen Botschaft. Doch oft sind Menschen in Mitteleuropa so gestresst von der Profitmaximierung und all den anderen «netten» kapitalistischen Nebensächlichkeiten, dass wir gar nicht mehr zu uns selber kommen können. Und damit sind wir auch unfähig, Musik wirklich aufzunehmen.»

Vielleicht initiiert die sich einnistende globale Krise ein Umdenken da und ein Neu-Denken dort. Heinz Holliger jedenfalls kommt herum auf dem Planeten, er kennt Länder und Leute, Musiker und Marketing-Machos, er erlebt Befindlichkeiten und Begehrlichkeiten, Konstruktives und Dekonstruiertes, Anspruch und Zerrbild von Wirklichkeit, nationale Eigenheiten und geografische Gegebenheiten, die solches eben bewirken.

■ *Irgendwann einmal, in grauer Vorzeit, hatte sich das abendländische Musiksystem rund um einen «Kammerton a» zu gruppieren. Und den hatten dann die Oboisten bekanntlich allen Kollegen im Orchester vorzugeben. Wie verhält es sich damit? Oder anders: Welches Verhältnis hat Heinz Holliger zu diesem ominösen Ton?*

Fast jede Stadt hat einen anderen Kammerton (lacht). Und Dirigenten korrigieren immer die tief spielenden Instrumente. Somit schraubt sich das hinauf. Und man versucht das immer wieder herunterzubringen. Offiziell stellt man sich in Deutschland auf 443 ein. Am Schluss des Konzerts ist man aber mindestens bei 445. Unter Karajan haben die Berliner Philharmoniker auf 447 gespielt. Was ist dann ein Kammerton? Ich weiß es immer noch nicht. Ohne Stimmgabel möchte ich ihn aber nicht übermittelt bekommen.

■ *Bedeutende Kompositionslehrer von Heinz Holliger waren Sándor Veress und Pierre Boulez ...*

Ich hatte das Glück, schon in sehr frühen Jahren mit Sándor Veress in Beziehung zu kommen, und ich verdanke ihm fast alles, was ich so in der Musik erfahren habe. Sehr wichtig war dann aber später auch mein Unterricht bei Pierre Boulez. Da ging es fast komplementär zu, alles war sehr viel mehr auf die Vertikale konzentriert, auf genaues Harmoniehören, auf Orchestrierung, auf Farben. Bei Veress dagegen dominierte die sehr genau artikulierte polyphone Satztechnik. Aber auch die Periodik und der melodische Aufbau einer Musik waren wichtig.

Da war ich schon privilegiert, zwei so gegensätzliche Lehrer gehabt haben zu können. Von beiden habe ich aber auch gelernt, dass die beste Kompositionslehre das bildnerische Denken von Paul Klee ist. Da waren sie sich einig. Von beiden habe ich aber zusätzlich noch gelernt, dass jede Note auf dem Papier fixierter Teil der Musikgeschichte wird. Und dass man sehr genau überlegen muss, was man auf das Papier schreibt, dass man keine Note zu viel, keine zu wenig setzt. Dass man nicht in Vielschreiberei verfällt. Dass man das Komponieren als etwas sehr Verletzliches nimmt, das sehr schnell missbraucht werden kann.

■ *Musik entfaltet ihre Wirkung aus konstruktiven Elementen, aus gewissermaßen architektonischen Prinzipien, aus diskursiver Kraft, aus emotionalen Quellen. Wie verhält sich der Komponist Holliger in dieser Gemengelage, die ja auch Spannungsfeld genannt werden könnte?*

Das ist gar keine Spannung und auch kein Gegensatz. Für mich funktioniert Kunst nur, wenn die Einheit zwischen diesen beiden Welten hergestellt ist. Das ist das Schwierige, dass man die Denkarbeit vergessen machen kann beim Komponieren. Nehmen Sie das Finale von Mozarts «Jupiter-Symphonie»: Da interessiert es niemanden mehr, wie genau diese Engführungen gemacht sind, sondern nur, dass es ein ganz perfektes Stück Musik ist, das einen direkt anspricht. Das Wichtigste beim Komponieren ist, dass man Intellekt und Emotion nicht voneinander trennt. Es ist die Musikwissenschaft, die das trennt. Das gehört aber zusammen. Jeder Komponist meint, er würde alles kontrollieren, aber selbst der intellektuellste Komponist wird gespeist von seinem Unterbewusstsein. Was allein in der *Lulu* von Alban Berg an Kombinatorik steckt, ist grandios. Aber die Musik wirkt ganz direkt. Das ist eine Klangrede, die einen anfällt, anspricht.

Wenn ich komponiere, bin ich schon sehr metierbewusst – nicht zuletzt als Schüler von Veress und Boulez – und nehme alles sehr genau. Aber ich glaube, dass das Denkerische nicht sehr viel mehr als zehn Prozent ausmacht beim Komponieren. Das Unbewusste wirkt ständig, treibt unentwegt das Kreative an. Für mich ist Musik nur gültig, wenn beide Seiten des Menschen immer präsent sind. Und: Es gibt einzig gute und schlechte, nicht «alte» und «neue» Musik. Dabei ist dann jedes Stück in jeder Sekunde immer wieder neu; auch weil sich unser Bewusstsein ständig verändert. Selbst eine Wiederholung im klassischen Sinn ist beim zweiten Mal etwas ganz anderes; das ist keine Fotografie von der früheren Exposition, die man sich schlicht nur ansieht.

■ *Sie begreifen das Territorium des Musikalischen als ein ganzheitliches: Der Musiker ist der Musiker und zwar als Komponist und als Interpret und als Dirigent und als Pädagoge, so wie früher einmal, und nicht in einzelne Scheiben zerlegt, von denen jede Einzelne dann den Interessen des Markts zu dienen hat, der letztlich ja auch keine anonyme Instanz ist, sondern Marktinteressen Einzelner repräsentiert...*

Vor solchem Hintergrund gilt es Kinder mit fünf, sechs Jahren zur Musik zu führen, zu der Musik, die für uns so wichtig ist. Und da merken die Kinder dann, dass Musik etwas Körperliches ist, dass sie eine Sprache repräsentiert, dass sie einen Anfang hat und ein Ende, dass sie gegliedert ist wie die menschliche Sprache in Sätze, in Halbsätze. Da haben sich in den letzten Jahren so viele tolle Entwicklungen ergeben. Das muss unbedingt am Horizont nur irisieren. Kinder müssen über Kommunikation *und* Emotion <geholt> werden. Da darf – Finanzkrise hin, Weltwirtschaftskrise her – überhaupt nichts weggestrichen werden. In Italien sollen gerade die Theater um vierzig Prozent heruntergekürzt werden. Dagegen wird gestreikt im ganzen Land. Und: Musik ist immer da, Tag und Nacht, überall. Dafür muss ein Bewusstsein ständig am Funktionieren gehalten werden: um ihrer Qualität willen.

«Ich kann mir ein Weiterleben, ein Weiterexistieren der Menschheit ohne Musik überhaupt nicht vorstellen. (...) Wenn die Musik ausgelöscht ist oder nur noch ein Getöse bleibt, dann ist die Menschheit nicht überlebensfähig. Dafür zu kämpfen sollte uns wichtig sein.»

■ *Dass das nicht durch einen Umschlag von Quantität in vermeintliche Qualität funktioniert, ist denen, die es wissen, sehr wohl sehr klar. Den anderen muss es immer wieder neu und behutsam vermittelt werden. Denn Masse repräsentiert keinesfalls automatisch Klasse. Das Wirken der musikalischen Persönlichkeit Heinz Holliger zum Beispiel, seine vorbildgebende Funktion, markiert Hoffnung. Seine Affinität zum Lyrischen, zum Poetischen fällt auf; Hölderlin, Walser, Beckett, Trakl, Nelly Sachs stellen sich im Kontext seiner Musik ganz eigen dar ...*

Ich möchte keine Gedichte überhöhen. Ich nehme Texte, die mich nicht nötig haben. Sie dienen mir als Spiegel, als Gegenüber. Ich befrage sie und sie befragen mich beim Komponieren. Das ist eine Art Gespräch zwischen dem Gedicht und mir während des Kompositionsprozesses. Ich interessiere mich auch für – ich sage jetzt einmal – unbeschmutzte Quellen aus diversen Alpentälern der Schweiz oder auch aus dem Aostatal. Da geht es mir wie Bartók und Janáček, die mit einem völlig unverbrauchten Material arbeiten konnten. Und ein Komponist, der für mich immer wichtiger wird, ist Bernd Alois Zimmermann. Der wurde ja damals noch in Darmstadt als «Collagist» verspottet. Sein politisches Bewusstsein, seine Befähigung zur Zusammenschau und zum Zusammenhören hat Referenzcharakter.

■ *Welche Rolle spielt Musik für Heinz Holliger im Alltagsgeschäft des Konzertierens?*

Konzertprogramme müssen strukturiert sein wie eine Komposition. Und: Musik ist immer da, auch wenn ich etwas ganz anderes mache. Ich kann gar nicht ohne Musik sein. Mein Kopf funktioniert gar nicht ohne Musik. Vieles transformiert sich sofort in Einklang, irgendein Eindruck von außen. Ich kann mir Bewusstsein ohne Klang gar nicht vorstellen.

■ *Die Liste der internationalen Auszeichnungen, die Sie erhielten, liest sich opulent: Ernst von Siemens Musikpreis München 1991, Premio Abbiati der Biennale di Venezia 1995 für den Scardanelli-Zyklus, 1998 Ehrendoktorwürde der Universität Zürich, 2002 ein Grammy, 2004 Preis der deutschen Schallplattenkritik, 2008 Rheingau Musikpreis – um nur einige zu nennen. Welche Rolle spielen internationale Preisungen?*

Ich kann nicht sagen, ich hätte keine Freude, wenn ich einen Preis kriege. Ich nehme das gern zur Kenntnis, dass man vielleicht auch meine Musik zur Kenntnis nimmt. Aber ich muss sagen, ich habe noch nie einen einzigen Cent von einem Musikpreis behalten. Ich habe das immer weitergegeben an die Leute, die den Preis dringend benötigen. Üblicherweise kriegt man Preise ja erst dann, wenn man sie überhaupt nicht mehr nötig hat. Wenn ich jungen Leuten das weitergebe, kann ich einiges bewirken. Wenn ich zum Beispiel einem Gymnasium etwas gebe, damit da ein Flügel angeschafft werden kann oder wenn die Gesamtausgabe von Stefan Wolpe oder eine Schallplatten-Edition mit Werken von Sándor Veress gestützt werden, dann ist das hilfreich. Ich habe auch junge Komponisten unterstützt. Das ist unsere Aufgabe, wenn wir solche Preise bekommen.

■ *Was können die Manager der aktuellen wirtschaftlichen Verwerfungen von der Musik, von den Musikern lernen? Was kann, was muss die Menschheit insgesamt auf diesem fragilen Planeten in seiner durchaus zerbrechlichen Gesamtkonstellation lernen?*

Ich kann mir ein Weiterleben, ein Weiterexistieren der Menschheit ohne Musik überhaupt nicht vorstellen. Ich glaube, das Bewusstsein und das Gehirn des *homo sapiens* wurden durch Laute, durch Geräusche geformt. Und daraus wurde die Sprache gebildet, und über die Sprache ist Musik entstanden. Wenn die Musik ausgelöscht ist oder nur noch ein Getöse bleibt, dann ist die Menschheit nicht überlebensfähig. Dafür zu kämpfen sollte uns wichtig sein. Ich glaube, Hitler hat davon profitiert, dass alle angstvoll weggeschaut haben und außer Karl Amadeus Hartmann (und vielleicht zwei, drei anderen, die «sauber» geblieben sind) alle mitgemacht haben im Betrieb. Um ihre Existenz zu sichern, um ihr Ego zu befriedigen. Hitler hätte es sicher schwerer gehabt, gerade am Anfang, wenn die Musiker *das* ausgesprochen hätten, was damals hätte ausgesprochen werden müssen.

Angesichts der weltweiten Finanzprobleme darf es nicht passieren, dass die Kultur zuerst zusammengestrichen wird. Da könnten wir ganz leicht zugrunde gehen. Kaputtmachen kann man immer in Tagen; Aufbauen braucht Jahrzehnte. Das würde ich jedem Politiker hinters Ohr schreiben wollen. Und: Alle Musiker sollten sich viel stärker einmischen in die Politik!

■ INFO

Heinz Holliger beim Lucerne Festival 2009

■ Am 13. August interpretiert Heinz Holliger das ihm gewidmete neue Oboenkonzert von Jörg Widmann mit dem Mahler Chamber Orchestra unter der Leitung von George Benjamin.

■ Am 29. August 2009 gibt Heinz Holliger in einem Künstlergespräch mit Andreas Müller-Crepon Einblick in seine Werkstatt.

■ Am 5. September wiederum führt Jörg Widmann als Uraufführung das Klarinettenstück *Rechant* von Heinz Holliger auf.

■ Am 15. September wird Heinz Holliger als Oboist in zwei Uraufführungen von Harrison Birtwistle und Rudolf Kelterborn zu hören sein. Als Dirigent leitet er das SWR Vokalensemble mit eigenen Kompositionen: *Shir Shavur* und *Rosa Loui* (Uraufführung).

■ Im Konzert mit dem Ensemble Recherche am 19. September erklingen seine *Drei Skizzen für Violine und Viola*.

Infos unter www.lucernefestival.ch

der widerhall des zweifelns

HEINZ HOLLIGERS KÜNSTLER-REFLEXIONEN

VON JÖRN PETER HIEKEL

Künstler in der Krise: Fast könnte man behaupten, damit sei eher ein Normal- als ein Ausnahmestand markiert. Unbestreitbar jedenfalls sind Krisen- und Konfliktsituationen einzelner Künstlerpersönlichkeiten ein geläufiger Gegenstand künstlerischer Darstellungen, vor allem im Rahmen der Literatur. Auf dem Felde der Musik, insbesondere jener der letzten Jahrzehnte, besitzt diese Blickrichtung am stärksten im Musiktheater Relevanz. Zu denken ist hier etwa an die einschlägigen Künstleroperen von Alfred Schnittke, Peter Ruzicka oder Wolfgang Rihm, aber auch etwa an Adriana Hölszkys Oper *Giuseppe e Sylvia*, deren Kern eine imaginäre Begegnung von Giuseppe Verdi und Plath bildet.

Bei allen diesen Werken liegt es nahe, nach besonderen Möglichkeiten und Formen der Identifikation zu suchen. Freilich stößt man bei Deutungen immer wieder auch an Grenzen – oder überschreitet sie sogar. Dies gilt vor allem dann, wenn man das Bild von Künstlerschicksalen, das solche Werke zeichnet, allzu buchstäblich auf die Situation ihrer Urheber zu beziehen sucht. Dabei spricht manches dafür, dass Künstleroperen zunächst vor allem deshalb entstehen, weil sie einen Stoff bieten, der nachdrücklich Expressivität verspricht. Eine wichtige Gemeinsamkeit der meisten Werke besteht indes darin, dass bei Persönlichkeiten in den Mittelpunkt geraten, deren Leben in exemplarischer Weise von besonderen Konfliktsituationen oder gar von einem tiefen Leiden an der Welt geprägt war. Bei jedem Werk, das solchen Prägungen nachhört, stellt sich die Frage, in welchem Maße es eine vielschichtige, über die konkrete Situation der Künstler hinausgreifende Konzeption zu entfalten sucht.

BEZÜGE ZU DICHTERN

Im Schaffen von Heinz Holliger gibt es keine Künstleroper, wohl aber Musiktheaterwerke voller düster-existenzieller Tönungen und eine Reihe von Werken, die konkrete Bezüge zu bestimmten Künstlerpersönlichkeiten aufweisen. Erwähnt sei zunächst die 1998 uraufgeführte Märchenoper *Schneewittchen*, die einen erheblichen Teil der Suggestivkraft aus der Verbindung von Holligers Musik mit der höchst eigenwilligen Sprache Robert Walsers bezieht. Holliger stützt sich auf Walsers Textversion, die das Märchen zum beklemmenden Psychodrama umdeutet. Dies belegt die Affinität des Komponisten gegenüber einem Dichter, der am Rande der Gesellschaft stand. Und wenn es Holliger dabei um die «Wundmale der Geschichte und der Wirklichkeit»¹ geht, so wohl durchweg mit dem Impuls, zugleich etwas über die eigene, heutige Wirklichkeit aussagen zu können, sich in ihr widerständig zu artikulieren. Dies alles bezeichnet einen Horizont, der für einen bemerkenswert großen Teilbereich des Schaffens von Heinz Holliger von besonderer Bedeutung ist: Gerade er, der als gefeierte Musikerpersönlichkeit seit Jahrzehnten international Respekt genießt und aus einem von Wohlstand und vielleicht auch Selbstzufriedenheit geprägten Land stammt, wendet sich mit großer Beharrlichkeit dem psychisch Konflikthaften, Krisenhaften, Exzentrischen zu. Und dies geschieht auf dem Wege von Anspielungen auf Künstlerpersönlichkeiten der Vergangenheit, mit denen er sich offenkundig identifiziert. Die für sein Schaffen relevantesten der seelenverwandten Gestalten, auf die er sich bezieht, sind wohl Friedrich Hölderlin und Robert Schumann, kaum minder wichtig sind aber auch Paul Celan, Georg Trakl, Samuel Beckett und eben Robert Walser. Einige dieser Gestalten tauchen bei Holliger in textgebundenen wie auch in textlosen Werken auf. Anspielungen auf sie verdichten jeweils die Atmosphäre, grundieren bestimmte existenziell düstere Momente, pointieren Aussagen, die hellsichtig und verrätstelt zugleich sein können und fast stets zur Deutung aufrufen.

Holliger selbst hat zur Deutung seiner auf bestimmte Künstlerpersönlichkeiten bezogenen Werke mit Kommentaren beigetragen. Wie, so ließe sich fragen, würde man diese Werke wohl hören, hätte er dies nicht getan? Um dies angemessen zu beurteilen, ist zu unterscheiden zwischen eher undeutlichen Anspielungen, die solcher Kommentare vielleicht sogar bedürfen, und jenen Werkkonzeptionen, die sich der Reflexion bestimmter künstlerischer Positionen ganz umfassend und mit einem hochkomplexen Netz von Aussagemomenten verschreiben.

¹ Philippe Albèra: «... unter die Katakomben der Zeit ...». Einführung in das Werk von Heinz Holliger, in: Annette Landau (Hg.): *Heinz Holliger. Komponist – Oboist – Dirigent*, Zürich 1996. S. 9-17, hier S. 13. Diese Bemerkung Albèras ist nicht explizit auf *Schneewittchen* gemünzt, aber wohl auf dieses Werk übertragbar.

Beispielhaft seien hierfür einerseits sein 2007 uraufgeführtes 2. Streichquartett genannt, das seine Bezüge zu Hölderlin und Celan nur jenen preisgibt, die einen Blick in die Partitur werden, und andererseits die im Wesentlichen bereits drei Jahrzehnte zuvor entstandenen Werke *Die Jahreszeiten* (1975-79) sowie *Scardanelli-Zyklus* (1975-1991) – beide lassen einige der unter dem Namen «Scardanelli» signierten Gedichte Hölderlins direkt erklingen und beide können gerade in ihrer Komplexität als ebenso verstörende wie faszinierende Hauptwerke der musikalischen Hölderlin-Rezeption im 20. Jahrhundert gelten. «‹Singbarer Rest› (P. Celan) (bewegungslos starr)» ist der Schlussteil von Holligers 2. Streichquartett überschrieben, anspielend auf eines jener berühmten Gedichte Celans, die das Singen als solches problematisieren und in Frage stellen. Dieser Text hat vielerlei Deutungsversuche hervorgerufen, Jacques Derrida etwa kreist in seiner Schrift *Schibboleth* mit Blick auf dieses Gedicht um die Thematik des Verlöschens. Es würde Paul Celans Poetik krass widersprechen, wollte man die im Titel des Gedichts anklingenden, auf das Unhörbare zielenden Skrupel leichtfertig beiseite schieben und hier unbekümmert eine gewöhnliche Textvertonung favorisieren. Im deutlichen Widerspruch hierzu, und damit auf den Spuren Celans, weist Holliger an dieser Stelle das Singen als etwas mühsam Errungenes und gewissermaßen Randständiges aus: Es reduziert sich auf einige geheimnisvolle, seltsam diffuse Töne, die die vier Musiker selbst, ergänzend zu ihren «molto agiato» vorzutragenden Klankkaskaden, artikulieren (Notenbeispiel 1). Von dieser musikalischen Situation aus lässt sich unschwer ein Bezug zu den gleich einem Nachwort unter das Werk gesetzten, freilich stumm bleibenden Hölderlin-Worten «... wie Wolken um die Zeiten legt ...» herstellen. Doch ebenso wichtig erscheint der Hinweis darauf, dass die Namen Celan und Hölderlin in diesem Quartett nicht nur auf dessen gesamte Poetik verweisen, sondern eben auch als geistige Ahnherren figurieren, die ein Komponist wie Holliger in einem wichtigen Werk wie diesem aufruft. Möchte man die Spuren von Dichtern wie Hölderlin, Celan, Walser, Trakl oder Beckett im Schaffen von Heinz Holliger nachvollziehen, stößt man an vielen Punkten auf Konvergenzen mit Konzeptionen anderer Komponisten – gerade die beide zuerst Genannten sind im Kontext der neuen Musik ja zu besonders wichtigen Bezugspunkten avanciert. Dabei lässt sich immer wieder beobachten, dass die kreative Auseinandersetzung von Komponisten mit Persönlichkeiten wie diesen, dann, wenn sie deren eigene künstlerische Physiognomie betrifft, sich durchaus mit dem berührt, was in geisteswissenschaftlichen Kontexten herausgefunden und erörtert wurde. Zumindest teilweise aber werden in solchen komponierten Reflexionen mit stark identifikatorischem Potenzial bewusst andere, stärker pointierte Wege beschritten. Diese Wege sind geprägt durch freiere, spekulativere, subjektivere, aber wohl trotzdem substantielle Ansätze.

SCHUMANN-BEZÜGE

Ähnliches gilt für die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Schaffen Robert Schumanns. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an die in den letzten Jahrzehnten zumindest in Fachkreisen bemerkbaren Veränderungen der Beurteilung Schumanns. Gerade hinsichtlich des deutlich gewachsenen Interesses an Schumanns rätselhafter letzter Schaffensphase, die gezeichnet war von gravierenden psychischen Problemen, konvergieren musikwissenschaftliche und kompositorische Schumann-Rezeption in bemerkenswerter Weise. Dabei ist manche kompositorische Auseinandersetzung mit dem späten Schumann von einer deutlich apologetischen und entdeckenden Tendenz beflügelt. Eine deutliche Parallele zur kompositorischen Hölderlin-Rezeption sei in diesem Zusammenhang erwähnt: Im Kontext von Hölderlins Dichtungen wurde neben dem «Jakobinischen», also von der Französischen Revolution Beeinflussten, in jüngerer Zeit nicht selten gerade das Verschlüsselte, Rätselhafte der späten Werke als etwas bis in die Gegenwart Weisendes gedeutet. Ähnliches findet sich zuweilen auch in der Schumann-Rezeption, vor allem aber eine vergleichbare Betonung des Leidens dieses Künstlers an der Welt, seines – scheinbaren oder tatsächlichen – Irrewerdens oder Scheiterns an ihr. Explizit kommt dies etwa in Wilhelm Killmeyers Komposition *Schumann in Edenich* zum Ausdruck.

Für Holliger sind Schumann und Hölderlin seit sehr langer Zeit Fixpunkte seines eigenen Selbstverständnisses als Künstler. Er selbst äußerte hierzu: «Das waren schon meine ‹Idole›, als ich noch ein Teenager war. Das hat sich nicht geändert und wird sich nicht mehr ändern. Vielleicht müsste man von psychischen Anlagen sprechen! Doch meine Faszination für Persönlichkeiten wie Schumann und Hölderlin ist auch ein Weg, um mich selber besser kennen zu lernen.»²

Die eben angedeuteten Konvergenzen in der Sicht auf zwei ungewöhnliche Künstlerpersönlichkeiten waren für Heinz Holliger der Anlass für ein Werk, in dem das Schicksal von Schumann und Hölderlin gemeinsam reflektiert wird: die 1987 entstandene Komposition *Gesänge der Frühe* für Chor, Orchester und Tonband. Zum Ausgangspunkt dieses Werks gehört die Auffassung, Schumann sei «gezeichnet mit dem Kainsmal der Geisteskrankheit» und daher «mehr als alle anderen Komponisten Missverständnissen ausgesetzt»³

² vgl. Philippe Albèra: «Ein Gespräch mit Heinz Holliger», in: *Heinz Holliger. Komponist – Oboist – Dirigent*, a.a.O., S. 42.

³ zit. nach Holligers Kommentar, nach dem Booklet der CD Philips 9500 740.

gewesen. An dieser Äußerung wird exemplarisch deutlich, dass der Wille, gegen tradierte Missverständnisse anzugehen, ein wesentliches Motiv von Holligers hommageartig auf andere Künstler bezogenen Werken ist. Zum Kernmaterial gehören einerseits späte Gedichte Hölderlins, die dieser mit dem Passus «Mit Untertänigkeit. Scardanelli» unterschrieben hatte (was auf Hölderlins Identitätsverlust deutet und eine gewisse Parallele zur Verwendung von literarischen Masken im Schaffen Schumann darstellt), außerdem zahlreiche Elemente aus Schumanns eigener Musik. Hinzu kommen ärztliche Berichte sowie Briefäußerungen der Schriftstellerin Bettina von Arnim über den Krankheitszustand beider Künstler, schließlich auch Tagebucheintragungen Schumanns. In einer dieser Eintragungen kommt zum Ausdruck, dass Schumanns eigenes 1853 entstandenes Klavierwerk *Gesänge der Frühe*, das Holliger auch musikalisch zitiert, zeitweise «Diotima» genannt werden sollte. Mit Diotima ist natürlich die berühmte Adressatin und Widmungsträgerin von Hölderlins Gedichten gemeint, die zur Symbolfigur seiner eigenwilligen Poesie wurde.

Charakteristisch für Holligers Werk (Notenbeispiel 2) ist der Wechsel zwischen einer collageartig entfalteten, eindringlich komplexen Mehrdimensionalität, einer entschiedenen Emphase bei den von den Sängern und Instrumentalisten wiedergegebenen Kunstäußerungen und einer besonders hervorstechenden anti-romantischen Nüchternheit. Die Kernaussage des Werks wird bereits im Eingangsteil deutlich. Dort wird aus einem Brief Bettina von Arnims zitiert, die ja Widmungsträgerin von Schumanns eigenen *Gesängen der Frühe* war und die den Aufenthalt des Komponisten in der Heilanstalt Eendenich aufmerksam und kritisch kommentierte. Hier bei Holliger bekommt sie die – historisch vermutlich zutreffende – Rolle der um Schumanns Befindlichkeit wissenden Freundin zugewiesen. Folgende Worte werden zitiert: «Wahnsinn, merke ich, nennt man das, was keinen Widerhall hat im Geist der anderen, aber in mir hat dies alles Widerhall, und ich fühle in noch tieferen Tiefen des Geistes Antwort darauf hallen als bloß im Begriff. Ist's doch in meiner Seele wie im Donnergebirg, ein Widerhall weckt den andern, und so wird das Gesagte vom Wahnsinnigen ewig mir in der Seele widerhallen ...»⁴ Mit großem Nachdruck plädieren insbesondere jene Passagen des Werks, die von der diagnostischen Nüchternheit der Sprachpassagen wegführen, dafür, im scheinbar Wahnsinnigen eine exemplarische Grundbedingung authentischer Kunst zu sehen. Dieser Einsicht verweist auf die kontroversen Auseinandersetzungen der letzten Jahrzehnte – und in der Kernaussage namentlich auf Michel Foucaults berühmte *Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*⁵ mit ihrer zugespitzten Kernbehauptung, gerade in der «Nacht des Wahnsinns» sei Licht möglich. Heinz Holliger hat nach eigenem Bekenntnis in diesem beklemmenden Stück «psychische Gefilde freigelegt», die zu offenbaren ihm «niemals zuvor gelungen war».⁶ Ein wichtiges Thema, das auch im Titel mitschwingt, ist dabei die Frage des Sich-Aussingens. Dieser konzeptionelle Aspekt nimmt seinen Ausgang bei den innig gesanglichen oder sogar choralartigen Momenten in Schumanns eigenem Klavierwerk. Und er strebt in jene Sphäre jenseits der Selbstverständlichkeit des Gesangs, auf die auch Celan in seinem Gedicht *Singbarer Rest* zielte. Holliger operiert zur Intensivierung dieser Sphäre mit abrupten Abbrüchen, mit mikrotonalen Irritationen, aber auch mit den erwähnten nüchtern-diagnostischen dokumentarischen Passagen, die als denkbar großer Kontrast zu jeder versonnenen Lyrik erscheinen. Die durch die Äußerungen Bettina von Arnims unterstrichenen Zweifel an Schumanns tatsächlichem Zustand klingen in Holligers Komposition deutlich an.

Vielerlei Anspielungen hierauf enthält auch ein weiteres auf Schumann bezogenes Stück, die 2003 entstandene Komposition *Romancendres* für Violoncello und Klavier. Dieses Werk ist wiederum typisch für den Anspielungsreichtum mancher der textlosen Werke Holligers. Es ist ein Versuch, jene Problemlage künstlerisch zu verdichten, die mit einer wohl in Eendenich komponierten, als verschollen geltenden Romanze Schumanns für die gleiche Besetzung zusammenhängt. Und dabei scheint gerade diese Problemlage auf eine missliche Behandlung Schumanns durch seine Zeitgenossen zu deuten.⁷

Bezeichnend für Holligers Auseinandersetzung mit Schumann ist insgesamt etwas, das auch für seine Auseinandersetzung mit den genannten Dichtern und dabei insbesondere für jene mit Hölderlin gilt – und überdies wohl auch für Holligers Einsatz für einen Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann: Sie alle werden von Holliger als Gestalten reflektiert, die sich einer Stilisierung zu unproblematischen Heroen besonders weit entziehen. Ihr Schaffen eignet sich als Ausgangs- und Fluchtpunkt einer von düsteren Erfahrungen geprägten Wirklichkeitsreflexion.

² zit. nach Holligers Partitur, Mainz: Edition Schott 1988.

⁵ vgl. etwa Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 1969 (frz. Ausgabe *Histoire de la folie à l'âge classique – Folie et déraison*, 1961).

⁶ Philippe Albèra: «Ein Gespräch mit Heinz Holliger», a.a.O., S. 18-58, hier S. 43. Zu diesem Stück insgesamt vgl. Kristina Ericson: *Spurensuche eines Grenzgängers*, Bern 2004, S. 504-510.

⁷ vgl. hierzu Roman Brotbeck: «Aschenmusik. Heinz Holligers Re-Dekonstruktion von Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier», in: *Dissonanz*, Heft 103 (September 2008), S. 4-15.

scardanelli und andere

HEINZ HOLLIGER KOMPONIERTE DIE KRISE DER KUNST

VON ANDREAS KRAUSE

Eine Szene instrumentalen Theaters: Für den ausgedehnten Epilog seines Violinkonzerts lässt Holliger den Geiger alle Saiten seines Instruments nach unten skordieren, die A-Saite einen Halbton, die E-Saite einen Ganzton, die G-Saite eine große Terz, die D-Saite eine Quarte; kurz vor Schluss des Epilogs wird die G-Saite dann gar hörend bis auf die große Sexte *B*, die D-Saite auf die kleine Septime *e* hinabgezogen. Man fühlt sich erinnert an Thomas Bernhard, der seinen «Untergeher» Wertheimer, den fiktiven ehemaligen Mitstudenten Glenn Goulds, in den Tagen vor seinem Selbstmord – kurz nach dem überraschenden Schlaganfalltod des in seinem «Klavierradikalismus» zur Kunstmaschine degenerierten Pianisten, «der beste des Jahrhunderts» - sich absichtsvoll «ein völlig wertloses Instrument, ein entsetzlich verstimmtes Instrument» aus dem Mozarteum Salzburg, dem Ort der gemeinsamen Studien, in seine Waldhütte kommen lässt, um darauf spielend gleichzeitig nochmals Goulds *Goldberg-Variationen*, der Ursache seines wie des Erzählers Studienabbruch, zu lauschen.¹

Im Sinn hatte Holliger jedoch Louis Soutter, den Schweizer Maler und Orchestergeiger, und dessen Lehrer-Überschatten Ysaÿe: «In einem Traum habe ich Ysaÿe wieder gesehen. Oh, was für eine Lektion er mir erteilte. Ich könnte die Noten aufschreiben, die er mir angab. Ich spielte wie ein Stallknecht und er wie ein Gott. Das ganze Gebäude meiner Studien ist zusammengestürzt beim Hören seines genialen Spiels. Meine Töne waren hart, unsicher, anmaßend, die seinen ausgeglichen, rein, sicher. Ich höre ihn, ich höre ihn. Die langen Reihen Noten, die ich als vermeintlicher Virtuose herunterkratze, er ließ sie vibrieren, fließen, so gerundet, so sicher, wie es nur sein ungeheures Studium vollbringen konnte. Er hatte einen gewaltigen schwarzen Haarschopf, großartig, und während wir einer Komödie von Schauspielerinnen zusahen, wir saßen vorn, war er sich, immer zu Späßen aufgelegt, vor der ersten Schauspielerin nieder, bedeckte mit seinen aufgelösten Haaren die Bühne, und ich daneben wagte kaum dasselbe zu tun, denn mein Scheitel war kahl. Er war in Begleitung eines Conférenciers mit blendenden Zähnen, die lang waren wie weiße Mandeln, und einem gekräuselten Bart; danach ging er hinaus, und da ihm das Meer vertraut war, blieb er am Ufer des Sees stehen, wo er mit seinen Töchtern sein Boot angebunden hatte. – In demselben Traum habe ich meinen Vater in einem Garten mit wunderschönen Blumen gesehen, ein Tisch war gedeckt, voll besetzt mit Gästen. [...]»²

Doch geht es hier nicht allein um Versagensängste von Musikern und Künstlern allgemein, vor dem Publikum und vor Kollegen in Tat und Geist. Auch solcherlei hat Holliger durchaus thematisiert, hat in *Cardiophonie* etwa die sportiv-körperliche Grenze instrumentalen Tuns bis hin zur obsessiven Selbstzerstörung klinisch ausgetestet. In die Skordierungssequenz am Schluss des Violinkonzerts blitzt dagegen kurz der Leere-Saiten-Klang aus Alban Bergs Violinkonzert herein (durch die Skordierung übertragen auf eine der Intervallspreizungen, denen das 3-Quintenmotiv bei Berg unablässig unterworfen ist, das große *B* ist der erste Ton bei Berg ...). Und im versiegenden Geraune erahnt man die entscheidende Bach-Berg-Chiffre: «Es ist genug.» Im Vorwort schreibt Holliger dazu: «Für ein Violinkonzert ist das natürlich ein Anti-Schluss par excellence», ein Satz, der nebenbei ebenso auf den zitierten Alban Berg wie auf Robert Schumanns Violinkonzert zutrifft, zusammen betrachtet Werke, die nicht auf stupende und durchaus auch intellektuelle «Weltverblüffung»³ à la Gould und Ysaÿe zielen, sondern deren «Welthaltigkeit» dichotom die «Weltfremdheit» ihrer (geheimen oder offengelegten) Protagonisten beschreibt.⁴

¹ vgl. Thomas Bernhard: *Der Untergeher*, Frankfurt am Main 1983. Die Zitate entstammen den Seiten 8, 10, 132, 242. Als Kontrast mag man über Goulds Nöte nachlesen, das durch seine Perfektion verschlissene, diese aber auch erst ermöglichende Instrument, seinen Steinway CCB 138, nicht mehr ersetzen zu können: Katie Hafner: *Romanze mit einem Dreibeiner. Glenn Goulds obsessive Suche nach dem perfekten Klavier*, dt. von Matthias Müller, Mainz 2009.

² Louis Soutter, zit. nach dem Vorwort Holligers im Klavierauszug des Konzerts, Mainz 2009, dort auch das französische Originalzitat.

³ Bernhard: *Der Untergeher*, a.a.O., S. 83.

⁴ vgl. zur Begrifflichkeit Albrecht Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, insb. Kapitel IV: «Das musikalische Kunstwerk: Welthaltigkeit und Interpretation»; Peter Sloterdijk: *Weltfremdheit*, Frankfurt am Main 1993, insb. Kapitel VII: «Wo sind wir, wenn wir Musik hören?».

So ist es selbstredend, dass auch der geigende Maler Soutter, der die letzten dreißig Jahre seines Lebens, von der Familie entmündigt, im Asylum seiner Kunst nachgeht, sich nahtlos in die von Holliger präferiert beleuchteten «Beiseit»-Existenzen⁵ einreicht: herausragend die Dichter Robert Walser und Friedrich Hölderlin (alias Scardanelli), unter den Komponisten immer wieder der späte Robert Schumann, zuletzt in *Romancendres*, einem Epitaph für die von Clara Schumann mit Billigung von Brahms verbrannten späten Romanzen. Doch gilt ein Gleiches auch für Holligers Vertonungen von Trakl, Celan, Nelly Sachs und David Rokeah, für die Orchesterphrasen über späte Liszt- und das letzte Debussy-Klavierstück (und dessen Dank im Ersten Weltkrieg an den Kohlenhändler: *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon*) und auch für Holligers Liederzyklen nach entlegenen Schweizer Tal-Dialekten wie *Puneigä* oder *Induuchlen*: Dokumentiert wird jeweils ein Verstommen, ein Sprachverlust oder auch Sprachverzicht. In einer Stilistik «komponierter Rezeption» entsteht so Intertextualität nicht allein als «Musik über Musik»,⁶ sondern als Musik mit gleichsam geschichtsphilosophischem Anspruch.

«In allem Sprachlichen, das sich auf Gott bezieht, sieht man Vokabular und Sprache in unstillbaren Streit» sagt Martin Walser, und: «Sprache spricht Existierende an. Vokabular ist adressiert an Wissende.»⁷ Clytus Gottwald leitet das Holliger-Kapitel seines immer wieder lesenswerten Büchleins *Neue Musik als spekulative Theologie* mit weitschweifigen Überlegungen zum Strukturalismus ein, der Musik nach der Saussure die vernachlässigte «klassische Form» (nicht die bevorzugte «phonetische») anempfehlend, nach der «nicht die Person es ist, die Sprache benutzt, sondern dass es die Sprache ist, welche die Person benutzt».⁸ Das Verstommen der Person (so auch der «Wahnsinn als Krise des Subjekts») wäre dann das Verstommen der Sprache selbst. Nimmt man Albrecht Wellmers neuen *Versuch über Musik und Sprache* hinzu, der abschließend unter dem Begriff der Intermedialität ausführt, «dass jedes Verständnis von Sprache unzureichend wäre, das neben der Wortsprache nicht auch die Wurzeln der musikalischen, bildnerischen oder tänzerischen Ausdrucks- und Darstellungsformen in sich beschlösse»,⁹ so nähert man sich – obwohl dies Wellmer, sich lieber auf Kant beziehend, vermeidet – Hegel und seiner in den *Vorlesungen zur Ästhetik* exemplifizierten (vielleicht auch simplifizierten) Systematik der Künste, in der der Geist (moderner ausgedrückt: die Struktur des Denkens) auf dem Wege zu sich selbst letztlich eine Sprachentwicklung durchläuft, von der Religion über die Künste (als deren letzte die Musik) hin zur Philosophie. Entfernt man aus Hegels Überlegungen den teleologischen Fortschritts-Aspekt, gewinnt man ein gewisses Rüstzeug, um über Hegels Zeitgenossen und frühen Diskussionspartner Hölderlin (allerdings in dessen spätem literarisch-philosophischen Rückzug als Scardanelli in das Naturschöne), über Holligers «skeptischen Atheismus» nachzudenken, der allerdings nicht allein – wieder nach Gottwald - «religiös interpretierbare Texte in ihrer Faktur musikalisch widerlegt»¹⁰, sondern dies auch für religiös rezipierbare Musik, und damit ganz allgemein für die Funktion der Musik als (im Übergang zur Philosophie auch von Hegel legitimerter) Ersatzreligion des 19. und 20. Jahrhunderts gleich mit erledigt.

Das Hauptwerk dieser skeptizistischen Ästhetik ist sicherlich *der Scardanelli-Zyklus*, und in diesem implizit enthalten ist zugleich eine theologische Negation Johann Sebastian Bachs.¹¹ Als Anti-Form (oder ist er eine Passion?) generiert sich dieser über zweistündige Zyklus aus inzwischen fast dreißig «Bruchstücken» (so auch einer der Satztitel) in frei wählbarer Abfolge. Als klammernder «Unter-Zyklus» fungieren die Vertonungen der *Jahreszeiten*-Gedichte Hölderlin-Scardanellis, die sich in den als *Übungen zu Scardanelli* eingestreuten Instrumentalstücken spiegeln («Schaufelrad» etwa geht auf die Textzeile «das Schaufelrad umschlägt» in «Der Herbst (II)» zurück), Gleiches gilt für die wie Solokadenzen ausgebreiteten Flötenstücke

⁵ Nochmals Holligers Vorwort entnommen, ist dies eine Anspielung auf seinen Zyklus *Beiseit* nach Gedichten von Robert Walser.

⁶ vgl. Matthias Tischer: «Zitat - «Musik über Musik» - Intertextualität: Wege zu Bachtin. Vers une musique intégrale», in: *Musik & Ästhetik* XIII, Heft 49 (Januar 2009), S. 55-71. Interessant wäre die Zuordnung kompositorischer Phänomene bei Holliger zu den a.a.O., S. 64 angegebenen «sechs Kriterien zur qualitativen Beschreibung von Intertextualität» nach Manfred Pfister: «Referentialität – Kommunikativität – Autoreflexivität – Strukturalität – Selektivität - Dialogizität».

⁷ zit. nach Andreas Krause: ««Unvollendete» Traum-Vokabeln – Von Schubert und Mahler zu Reimann, Widmann (und anderen)», in: Michael Kube / Walburga Litschauer / Gernot Gruber (Hg.): *Schubert und die Nachwelt. I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption Wien 2003*, Kongreßbericht, München 2007, S. 171-185, hier S. 173.

⁸ Clytus Gottwald: *Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 96 ff.

⁹ Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*, a.a.O., S. 323.

¹⁰ Gottwald: *Neue Musik ...*, a.a.O., S. 103, Zitat leicht umgestellt.

¹¹ vgl. ausführlich Andreas Krause: «... und fliehet dem Bache zu ... Kompositorische Bach-Rezeption 1950-2000», in: *Johann Sebastian Bach und die Gegenwart. Beiträge zur Bach-Rezeption 1945-2005*, hg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen in Zusammenarbeit mit Andreas Krause, Köln 2007, S. 307-403.

Glocken-Alphabet und *(t)air(e)*, bekanntlich spielte Hölderlin dieses Instrument. Texte und Themen werden dekonstruiert, fragmentiert; den Zusammenhalt bildet allein eine «Klangsäule» (auch dies ein Satztitle, diesmal eines der diversen nachkomponierten Anhänge): stehende Dur-Akkorde, nur verhalten strahlend oder nach Moll getrübt, zwischen Obertonreihen-Primitivität und *Zarathustra*-Raffinement changieren. Wie in Prismen flackern vertraut scheinende Floskeln, Themenreste der Sprech-Sprache und der Musik-Sprache, deren Zuordnung immer wieder das subjektive Erinnern fordert. Geistert etwa durch *(t)air(e)* eine Schlusswendung aus der bekannten Sarabande der Partita für Flöte solo von Bach, oder ist es ein Derivat des Fugenthemas in cis-Moll aus dem *Wohltemperierten Clavier I*, das Holliger auch in *Dunkle Spiegel* aufsucht? Erst bei jüngeren Aufführungen hat Holliger durch Hinzunahme eines Kammerchors selbst das Rätsel um die frostig-starren *Eisblumen*-Streicherflageolette des *Scardanelli-Zyklus* gelüftet: Das in der Kälte vertraut Wärmende ist das ursprünglich unhörbar unterlegte Gerüst des Chorals «Komm, o Tod, du Schlafes Bruder» aus Bachs «Kreuzstab»-Kantate, aus dem sich auch der Tonvorrat von «Der Winter (I)» speist. In diesen «(wieder)-weltlichen Kontrafakturen» ist die theologische Heilsgewissheit des Bach-Chorals offenkundig aufgehoben in einer undefinierbaren («nicht-vokablen») Geistigkeit, die sich hinter der «Ausdruckslosigkeit der Hölderlin'schen Scardanelli-Lyrik»¹² verbirgt: «Komm, o Tod, du Schlafes Bruder, komm und führe mich nur fort; / löse meines Schiffeins Ruder, bringe mich an sichern Port. / Es mag, wer da will, dich scheuen, du kannst mich vielmehr erfreuen; / denn durch dich komm ich herein zu dem schönsten Jesulein.» (Bach-Choral)
«Das Feld ist kahl, auf ferner Höhe glänzet / Der blaue Himmel nur und wie die Pfade gehen, / Erscheinet die Natur als Einerlei, das Wehen / Ist frisch, und die Natur von Helle nur umkränzet. // Der Erde Stund ist sichtbar von dem Himmel / Den ganzen Tag, in heller Nacht umgeben, / Wenn hoch erscheint von Sternen das Gewimmel, / Und geistiger das weit gedehnte Leben.» (Scardanelli bei Holliger)

Abschließend ein Selbstversuch am Klavier, die «Fuga» aus Holligers *Partita* aufgeschlagen an ihrem Mittelpunkt, wo sich durch Transposition leicht versteckt das *BACH*-Motiv in punktierten Achteln in der Mittelstimme findet (*fis-f-gis-g*). Der gravitatische Themenkopf in der Oberstimme ein Derivat der «Aria» aus der «Kreuzstab»-Kantate, transformiert über Liszts *Nuages gris* und Bergs Klaviersonate op. 1, die Unterstimme in Viertel-Quintolen dagegengesetzt, ein Vorgeschmack auf die anschließenden Septolen-Diffusion, wie vieles in dieser Fuge an Schumanns Pedalflügel-Fugen erinnernd. Auch hier ist ein in der Fuge immer wieder spürbares Gerüst hinterblendet, vielleicht des «Schiffeins Ruder», wie im Bach-Choral besungen, ermittelbar durch leichtes Verrücken der Quintolen im Sinne eines «negativen Rubato», sogar, wie die ganze Fuge, als Vorübung fast notwendig zuchtvoll zunächst metronomisch zu trainieren: Achtel, 2 Sechzehntel / 4 Sechzehntel / 2 Sechzehntel, Achtel. Indem er diesen Rückhalt durch unregelmäßige Proportionen verschleiert, bindet Holliger nochmals – wie in *Gesänge der Frühe* – Schumann an Hölderlin, angedeutet im der *Mnemosyne III* entnommenen Motto der an die Fuge anschließenden Barcarole: «uns wiegen lassen, wie / auf schwankem Kahne der See», oder, ausführlicher mit Hegel: «Der Mensch tut dies, um als freies Subjekt auch der Außenwelt ihre spröde Fremdheit zu nehmen und in der Gestalt der Dinge nur eine äußere Realität seiner selbst zu genießen. Schon der erste Trieb des Kindes trägt diese praktische Veränderung der Außendinge in sich; der Knabe wirft Steine in den Strom und bewundert nun die Kreise, die im Wasser sich ziehen, als ein Werk, worin er die Anschauung des Seinigen gewinnt.»¹³ Doch ist dies mit Holliger eben nicht der Ausgangs-, sondern der Endpunkt von Kunst.

¹² Gottwald: *Neue Musik ...*, a.a.O., S. 104.

¹³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*, Band 13: «Vorlesungen über die Ästhetik I», Frankfurt am Main 1970, S. 51.