

## 5. Interview mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel<sup>17</sup>

*K.S.-W.:* Der zentrale Auslöser für meine Forschungsidee war die künstlerische Auseinandersetzung mit »(t)air(e)«, das ich oft selbst aufgeführt habe. Ich fand es faszinierend, dass ich bei dem Stück nicht nur als Musikerin auf der Bühne im traditionellen Sinne eine Partitur interpretiere, sondern dass man existentielle körperliche Prozesse unmittelbar durchlebt. Man verliert zu einem gewissen Grad die Kontrolle über musikalische Prozesse und unterwirft sich den eigenen Körperfunktionen. Genau das ist es, was mich an Werken wie »(t)air(e)« oder Cardiophonie interessiert. Wie sehen Sie die Rolle des Interpreten zwischen traditioneller Interpretation und Unterwerfung unter eigene Körperprozesse?

*H.H.:* Ich schlage vor, dass wir das Stück im gemeinsamen Durchlesen besprechen. »(t)air(e)« ist insofern ein Sonderfall, da ich verschiedene instrumentale Funktionen bis an die Extreme dehne: Ich verlange, dass etwas molto espressivo gespielt werden soll, wenn gar keine Energie mehr im Körper ist, sodass quasi der Körper und der Ausdruck gegenläufig sind. Das interessiert mich extrem. Dieses Phänomen hat man zum Beispiel auch im Kammerkonzert von Alban Berg, wo die Geige *col legno tratto* eine wunderbare Melodie spielt, aber es ist, wie wenn ihre Stimmbänder zerschnitten wären, sie nicht mehr singen kann. Aber sie singt eben trotzdem und dadurch gewinnt es vielleicht sogar noch an Expressivität, wie wenn sie es mit einem schönen Geigenton interpretierte. In meinem Stück Psalm nach Paul Celan ist das Wort »Gott« immer durch »niemand« ersetzt. Nach der jüdischen Tradition wird »Jahwe« nicht ausgesprochen. Also: »Gelobt seist du, niemand.« Und dieses Stück ist eigentlich fast das Abbild einer *musica negativa*, theologisch gesprochen, da der Name Gottes nicht ausgesprochen werden darf, aber gleichzeitig auch der Name Gottes mit dem vollen Klang verbunden ist, mit dem Ton. Hier hat man den Eindruck, als würde ein riesiger Teppich über den Chor gelegt und es kommen nur noch ganz kleine Ränder unter dem Teppich hervor: die ganz hohen Töne oder die ganz tiefen Strohasstöne. Sonst hört man alles stimmlos gesprochen, gehaucht, wie mit durchgeschnittener Kehle gesungen. Man könnte das Stück auffüllen mit den ursprünglichen Tönen, aber es ist wie ein klangliches Negativ, so dass zum Schluss das Wort »niemand« nicht mal mehr mit Atem gesprochen wird, sondern nur noch mit Mundbewegungen. Ähnliches habe ich auch in der Oper *Come and go* gemacht.

»(t)air(e)« ist das Zentrum des Scardanelli-Zyklus. Von Hölderlin zu Scardanelli gibt es quasi eine Schallmauer, eine Glaswand. Dass der gleiche Mensch unter anderem Namen so schreibt, wie er vielleicht mit 17-18 Jahren in Maulbronn im Stift geschrieben hat – in Blankversen, in akustisch völlig reinen Reimen, was es im Deutschen sonst selten gibt – und den Namen Scardanelli annimmt, das ist eine Art Verweigerungshaltung. Aber gleichzeitig auch ein Zu-sich-kommen, das wirklich in die Essenz des Menschen eindringt. Auch in den Chören kommt es vor, dass die Stimmen jubilieren,

17 Die Transkription wurde auf Wunsch des Komponisten von der Verfasserin dieser Arbeit sprachlich überarbeitet. Heinz Holliger hat sie daraufhin selbst nochmals sprachlich wie auch inhaltlich geringfügig überarbeitet und sie in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

aber im Einatmen jubilierend singen, wobei sie hinsichtlich der Produktionsvorgänge »falsch« singen. Oder dass man eben am Ende, wenn die Lungen leer sind, zum Beispiel auf »Menschheit« eine riesige Vokalise singt und gleichzeitig auch mit geschlossenem Mund das Wort »Menschheit« aussprechen muss. »(t)air(e)« und diese Chöre sind gleichzeitig entstanden. Ich sehe gar keinen großen Unterschied zwischen diesen Werken. Und ich sehe es auch nicht, wie Sie es beschrieben haben, dass der Instrumentalist in einen anderen Zustand gerät – für mich ist es völlig normal, dass man in diesem Zustand eben ist, wenn man Musik macht. Bei »(t)air(e)« empfindet man mit der Flöte das Atmen ganz direkt – viel mehr als bei Bogenstrichen, oder bei der Oboe, wo man sehr wenig Luft braucht und dann ganz schnell atmet. Die Flötenatmung ist ungefähr im normalen Tempo des Aus- und Einatmens. Das Stück hätte ich, glaube ich, wirklich für kein anderes Instrument schreiben können, weil das Mundstück so offen liegt. Es gibt kein Mundstück, dass im Mund drin ist oder das unsichtbar ist, sondern alles ist direkt: Körper und Instrument sind eine Einheit. Das Instrument ist nur die Verlängerung der Atemwege des Körpers. Außerdem kommen in »(t)air(e)« ganz viele – ich würde fast sagen – »konkrete« Elemente hinzu, wie zum Beispiel die Dreiklänge im Frühling I des Scardanelli-Zyklus. Es gibt zudem chromatische Motive, die sonst in meinen Stücken auch oft vorkommen und die auch bei Webern vorkommen könnten in opus 10, 6 oder 9 zum Beispiel.

Die Flöte spielt ihre Melodie zu Anfang mit extrem dunklem Ton. Zuerst kommt einfach der Atem, und der wärmt schon quasi den Körper der Flöte, und dann – in dem Atem – erscheint allmählich der Ton. Wenn dieser Ton da ist, sind die Lungen schon zu 2/3 leer. Die Melodie muss mit dunklem Ton, der wenige Obertöne hat, in einem *molto espressivo* in ppp gespielt werden, wie aus alter Zeit. Das ist schön im Klang und dunkel und sehr misterioso und leise, aber wichtig, ist, dass einfach dieser Filter, dieser Teppich auf dem Instrument ist, sodass die Flöte nicht mehr ganz so klingt, wie man es von einer Flöte eigentlich erwarten würde. Und dann sind auf dem Scardanelli-es die Lungen fast leer. Das es ist auch bei Schumann und Schubert ein Symbol, und wenn Schumann von sich spricht, ist es meistens in Es-Dur oder es-moll. Dann presst man noch den letzten Rest des Atems heraus, wie ein Seufzen oder wie jemand, der fast am Ersticken ist. Plötzlich erscheint so etwas wie ein Zurück, wie wenn man den ganzen Atemvorgang zurücknähme. Es wird von hell zu dunkel vokalisiert, aber gleichzeitig im Einatmen. Und es folgt die völlige Paralyse, man darf nichts bewegen und nach dieser unglaublichen Spannung, wenn man so lange eingeatmet hat ohne auszuatmen, kommt eine plötzliche Explosion und schon wieder der kaputte Ton. Es ist so geschrieben, dass es ganz den Funktionen des Atmens entspricht. Nur setzte ich das normale Atmen außer Funktion, es ist ein anderes Atmen, wie wenn man eine Minute einen Ton aushalten muss auf einem Streichinstrument ohne Bogenwechsel. Langsam kommen natürlich die Nerven ins Spiel, die Zittern verursachen. Nach diesem Zitterton, der sich übrigens so wie eine Subdominate zum es verhält: as-scardanelli: es-as, sinkt der Ton schließlich ab, aber in Mikrointervallen, ganz ganz müde und immer langsamer. Und dann heißt es »unmerklich einatmen«, was der Zuhörer gar nicht realisieren sollte, so als wenn alles weiterginge. Dabei denke ich zum Beispiel an den ganzen Gedichtband Atemwende von Celan oder an den Ausdruck »am äußersten Atemzipfel« bei Nelly Sachs. Beide sind Leitfiguren für mich. Dann kommen Dinge vor, die eigentlich in einem normalen

Instrumentalstück vorkommen könnten: Etwa Doppelzungenstaccato, aber im Einatmen. Dadurch wird der Klang völlig verändert. Der letzte Ton ist ohne Zungenstoßen, nur Zwerchfell, und wieder auf es. An dieser Stelle hat man nicht mehr sehr viel Luft, aber muss über die Quinte in die Duodezime in die Doppeloktave überblasen – vom tiefen Griff in die Obertöne – und ganz zum Schluss erfolgt ein völlig panisches, ganz schnelles Einatmen und sehr langsames Ausatmen. Beim Ausatmen erscheint äußerst langsam und mit letztem Atem wieder so eine webernsche Melodik, wie »aus alter Zeit«, aber verzittert, wie in der »äußersten Atemspitze«. Danach macht sich dieses Einatmen selbständig, wie als semiotisches Zeichen. Es hört sich an wie schluchzen. Es ist kein physisches Ein- und Ausatmen, sondern wirklich ein *espressivo*-Zeichen, keine Atemübung! Mir ist vielmehr wichtig eine emotionale Situation auszudrücken. Beim zweiten Mal erscheint es nur noch im Einatmen, man wagt nicht mehr auszuatmen, wie im Schreck. Und dann – plötzlich – wieder eine Explosion, aber mit geschlossenem Ansatz. Man ist jetzt völlig eins mit dem Instrument. Also nicht mehr der Ansatz über die Kante, sondern direkt ins Instrument. Es entstehen Jet-Obertöne. Wenig später kommt die Terz zum Grundton als Herzschlag. Ein Herz schlägt ja nicht im Dreivierteltakt, wie es so schön heißt, und auch nicht im Tempo 60, wie es im *Wozzeck* heißt. Es schlägt ungefähr im Verhältnis Systole und Diastole in Quintolen. Wenn man die Flöte wieder ausdreht, kommt die Luft wieder über die Kante, und man hört die Resonanz des *d*, der Grundton der alten Traversflöte. Über diesem Grundton, bei wenig Atem, hört man schließlich Whistletöne, wie wenn man über einen Kamm bläst oder ein Seidenpapier. Das ist wieder eine Echo-Entsprechung zu den vorherigen Obertonreihen und wird in verschiedenen Tempi mit dem Herzschlag gemischt, der immernoch hörbar ist. Die Flöte, könnte man sagen, ist der Körper. Im letzten Teil erscheinen ständig Pausen, aber keine Pausen, wo man sich ausruht, sondern wo man hört, wie diese Melodie weiterklingt, als wäre sie unter Wasser und würde plötzlich auf- und wieder untertauchen. Am Schluss steigt eine Figur auf, die von meinem Ton *h* bis zum *a* von Aurèle Nicolet geht. Das ist quasi eine Signatur. In dieser Art Epilog oder Coda ist es diese Ruhe, die irgendwie ein bisschen unheimlich wird, weil die Melodie plötzlich verschwindet und wiederkommt. Das ist in Atembogen ganz ähnlich. Den ganzen Schluss zum Beispiel hört man nicht mehr, aber alle spielen ganz intensiv und der Dirigent dirigiert etwas völlig anderes – ein Zitat aus Musik für Saiteninstrumente von Bartok, das sich immer weiter verlangsamt. Je langsamer die Dirigierbewegungen werden, desto weniger hört man die Instrumente, obschon sie weiterspielen. Diese Ideen setzen sich in vielen Stücken fort.

*K.S.-W.*: Diese Stellen, die sich am Rande des Erstickens abspielen, die haben eine unheimliche Kraft für den Interpreten, wie auch für die Zuhörer. Der Interpret scheint sich dort als lebenden Organismus zu spüren und Erstickungsprozesse wirklich zu durchleiden, denn er kann an diesen Stellen nicht mehr bewusst gestalten.

*H.H.*: Wenn man Schumann spielt, durchleidet man auch ganze menschliche Tragödien genau wie bei Schuberts *Die Unvollendete* – das ist Musik aus dem Jenseits. Aber auch, wenn ich alte Musik interpretiere, bin ich der Gleiche, wie wenn ich »(t)air(e)« kompo-

niere. Das ist für mich kein Unterschied. Ich habe den Text »META TEMA ATEM«<sup>18</sup> verfasst, wo ich »Breath« von Beckett zitierte. Der Geburtsschrei und der letzte Atemzug, das sind Anfang und Ende dieses Riesenstückes, das ein Leben lang dauern könnte oder so lange, wie es Menschen gibt, dauern könnte, obschon es nur eine Minute dauert. Das Atmen ist für mich keine technische Übung, allein schon weil ich Berufsatmer bin. Das empfinde ich als selbstverständlich. Als Dirigent probiere ich alle Streicher auch zum Atmen zu bringen und auch die Pianisten. Da ist es noch schwieriger sich vorstellen, dass auch ein mechanisch produzierter Hammerschlag auf eine Saite die Geburt eines Klanges oder das Ausklingende der Tod eines Klanges sein kann. Das ist vielleicht auch der Grund, warum mich elektronische Musik überhaupt nicht interessiert, weil ich diese Verbindung von Psyche und von Klangproduktion und eben auch Physis überhaupt nicht spüre. Ich habe zwar ein Stück gemacht, den Introitus, eine Pfingstmesse, in dem ich weißes Rauschen verwendet habe. Aber es klingt wie Atemmusik, ähnlich wie Pneuma, es ist körperliche Musik. Auch interessieren mich die technischen Möglichkeiten, wie man eine Körperlichkeit in ein mechanisches Instrument hineinprojizieren kann. Ich habe die Orgel verkörperlicht, indem ich zum Beispiel Chormelodien zitiere und dann die Vokale über Vocoder darauf spreche, so dass die Klänge der Orgel wirklich sprechen. Und am Schluss, wenn die Orgel in die tiefsten Frequenzen ansinkt, fangen ihre Bässe plötzlich an richtig zu sprechen. Das handelt von der Erblindung des Klanges. Das Licht und der Klang sind Parallelen.

K.S.-W.: Roman Brotbeck hat geschrieben, dass sich in Bezug auf den Scardanelli-Zyklus das Verhältnis zwischen Komponist und Interpret demjenigen zwischen Täter und Opfer annähert.<sup>19</sup>

H.H.: Also, ich empfinde einen Interpreten nicht als Opfer und mich nicht als Täter. Sondern ich möchte, dass beide gleich intensiv die Musik spüren, dass das, was ich geben kann oder zu geben versuche, irgendwie eine Resonanz hervorruft im Körper eines anderen Interpreten, aber vor allem im Geiste, in der Seele eines anderen Interpreten. Ich kenne wirklich alle Instrumente ziemlich genau, weil ich ständig in der Praxis tätig bin. Das ist wie früher, als Interpret und Komponist eins waren. Ich schreibe nie etwas Unmögliches, wenn man das so sagen kann, aber ich probiere einfach den Interpreten an die Grenzen zu führen, gerade weil ich ihn so hoch schätze, sodass ich meine, er könnte etwas entdecken in meiner Musik. Es ist schwierig, weil ich den ganzen Spielvorgang bzw. Singvorgang eines Interpreten in ein Netz von Bezügen einbringe. Das ist mir wichtig. Ich will nicht eine Melodie zeigen, die ein bisschen zittert und nicht mehr klingt, sondern ich will zeigen: Dieser Mensch probiert noch sehr expressiv zu spielen,

18 Holliger, »META TEMA ATEM«, 165-167.

19 »Der Interpret wird Exerzitien unterworfen, die auf das Existentiellste seiner Persönlichkeit zielen. Wenn Holliger mit einem ganzen Arsenal von Anweisungen, die gegen die sogenannte Natur verstoßen [...], alle natürlichen oder eingeübten Verhaltensweisen der Interpreten blockiert und lähmt, nähert sich das Verhältnis zwischen Komponist und Interpret jenem zwischen Täter und Opfer an. Und indirekt überträgt sich dieses Verhältnis auch auf das Publikum.« Brotbeck, »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«, 152.

auch wenn er schon am Ende seines Atems ist. Und das ist etwas völlig anderes! Bei mir ist das klangliche Ergebnis nicht im Vordergrund, sondern die Produktionsbedingungen eines Klanges. Da treffe ich mich ein bisschen mit Helmut Lachenmann. In den 1970er Jahren waren wir »auf gleichen Pfaden«, <sup>20</sup> wie er es beschrieben hat. Bei mir ist jedes neue Stück eine Entdeckungsreise. Ich möchte nie so einen Zettelkasten von Möglichkeiten haben, die man einfach so abrufen kann. Ich möchte immer die Stimme neu entdecken, das Instrument neu entdecken! Einfach wie ein Kind auch die Welt kennenlernen, alles entdecken oder sogar etwas auseinandernehmen, um zu schauen, was drin ist.

*K.S.-W.*: So etwas muss man als Interpret ja auch in ähnlicher Weise tun, um die Klänge zu entdecken.

*H.H.*: Ja, vielleicht etwas Neues in sich zu entdecken. Ich bin wirklich ein extremer Ohrenmensch. Aber Klangeffekte zu schreiben, das interessiert mich überhaupt nicht. Ich dirigiere ständig Debussy und kenne wirklich die differenzierteste Klanglichkeit. Mir sind fast alle Stücke, die ich höre, viel zu grob gestrickt. Boulez hat das so genannt: »anekdotisch schreiben«. Wenn man für ein Instrument wie das Xylophon ein Glissando über die schwarzen Tasten schreibt, nur weil es eben diese Töne gibt, dann beschreibt man nur das Instrument und macht nicht wirklich Musik. Dass man diese Gegebenheiten kennt, ist wichtig, aber nicht die Hauptsache, sondern hinter den Klängen noch etwas mitzudenken. Die Unmöglichkeit überhaupt noch zu singen, wie in Psalm. Das ist ja nicht ein schönes Stück, wo man Atem hört und Klang, sondern das ist ein Stück über den Verlust des Klanges, dass die Menschheit den Klang verliert, dass es nach dem Holocaust einfach, wie Adorno sagt, eine Sünde ist ein Gedicht zu schreiben. Es ist mir wichtig keine literarischen Botschaften zu geben, sondern über den Klang zu sprechen oder – wie in Romancendré – wirklich von dieser Verbrennung der Schumannschen Romanzen für Cello und Klavier zu sprechen, zu erforschen, wie die Asche dieses Stückes geklungen hat. Natürlich schreibe ich viele instrumentale Neuheiten für die Instrumentalisten, aber das ist völlig sekundär, der Klang muss total integriert sein, und es ist wichtig immer daran zu denken: Woher komme ich? Wohin gehe ich?

*K.S.-W.*: Ich empfand es als große Herausforderung im Rahmen einer Rundfunkaufnahme von »(t)air(e)« die Erstickungsprozesse zu vermitteln.

*H.H.*: Ja, das ist dann schwieriger, dann klingt es mehr als absolutes Klangstück und das muss natürlich trotzdem Bestand haben.

*K.S.-W.*: Aber die visuelle Ebene ist Ihnen schon auch sehr wichtig?

*H.H.*: Sicher. Mir ist auch wichtig, dass man mit der Wahrnehmung spielt und beispielsweise kaum mehr genau merkt, wer spielt, sodass ein Instrument wie maskiert klingt durch ein anderes Instrument. Diese Idee findet sich auch in der Unvollendeten

20 Lachenmann, »Über Heinz Holliger«, 307.

von Schubert, wenn Klarinette und Oboe zu einem dritten Instrument verschmelzen. Oder bei Debussy, wenn das Solocello in *La mer* und das Englischhorn oder in *Les Parfums de la nuit* aus *Iberia* die Bratsche mit der Oboe zusammenspielt. Es ist mir ganz wichtig, dass man nie das Instrument beschreibt, das man braucht, sondern dass das Instrument nur ein Teil des Körpers ist. Bei Cardiophonie hatte ich ursprünglich auch die Idee, es für Flöte zu schreiben, und dann dachte ich, dass ich so etwas Aurèle Nicolet nicht zumuten kann. Ich habe es eigentlich nur für Oboe geschrieben, weil ich dachte: wem sonst kann ich das zumuten? Ursprünglich sollte es ein Stück für Aurèle Nicolet werden, welches Kontraverses hieß, also »versis« = Gegenverse, Gegengesang. Ich habe mich später aber – außer der Posaunenstimme und Saxophonstimme – nie um andere Umsetzungen als für die Oboe gekümmert, obschon es auf allen Blasinstrumenten spielbar wäre. Die Individualität des Instruments spielt in dem Stück überhaupt keine Rolle. Es muss einfach ein Instrument sein, das vom Atem langsam bis zum Klang kommt und den Klang zerstört. Das ist auch der Weg, den das ganz frühe Orchesterstück *Pneuma* von mir beschreibt: von weißem Rauschen über das Atmen über die Artikulationen des Atmens, und nach den Artikulationen kommen langsam Resonanzen hinzu. Und wenn der Klang wirklich kommt, ist er ein ganz komplexer Klang in *Multi-phonics* sowie Akkorde aus Mundorgeln und *Shō*. Man kann nie eine Tonhöhe definieren. Es sind ganz komplexe, fast geräuschartige Klänge. Diese Stücke sind ein bisschen schematisch geschrieben, so wie ein Baumeister langsam Ziegelstein auf Ziegelstein setzt und dann ein Gewölbe herstellt und dann vielleicht noch einige organische runde Formen miteinbringt. Das ist nicht so wie »(t)air(e)«, das so ständig hin und her schlägt zwischen Schweigen und Sagen. »(t)air(e)« hat das »te« in Klammern und das »air« dazwischen: das ist auch Lied, ist auch Atem und Luft. Dann gibt es »se taire«, schweigen, aber »taire« selbst heißt verschweigen, nicht sagen. Das parallele Stück ist das andere Flötenstück (é)cri(t). Da sind wieder »e« und »t« in Klammern und in der Mitte ist statt Hauch oder Atem oder Lied der Schrei. Das ist das pure Gegenstück zu »(t)air(e)«. Die Flöte, die immer so schön leise spielen kann, wird gefordert einfach extrem dramatisch zu spielen. Das leitet sich aus der Art und Weise ab, wie Aurèle Nicolet Flöte gespielt hat. Er hat nicht diese Salonflöte, diese parfümierte Flöte, die man so oft hört, gespielt, sondern das war eine ganz existenzielle Art Musik zu machen. Darum waren wir uns auch so nahe. Das sind solche Musiker, wie Thomas Zehetmair, Isabelle Faust und Patrizia Kopatchinskaja, die wirklich fähig sind beispielsweise im Geigenkonzert von Schumann ein Individuum darzustellen, das schreit, das seufzt, das jubiliert, das probiert noch zu fliegen, aber die Flügel sind beschnitten, das probiert zu tanzen, aber es hat bleierne Füße. Es muss jemand sein, der sich in diese Welt völlig einfühlen kann. Und das ist mir in der Musik das Wichtigste. Es interessiert mich nicht, Musik von der Stange – Konvektion – zu liefern.

*K.S.-W.*: Wie kam es zu (é)cri(t) als Gegenstück zu »(t)air(e)«? Das Stück ist ja sehr viel später entstanden.

*H.H.*: Das war nicht als Gegenstück gedacht. Es war eigentlich ein Stück für die Beerdigung eines Freundes. Dann dachte ich: Das ist viel zu dramatisch, das können wir nicht auf einer Beerdigung spielen und habe es dann weggelegt und das Flöten-

trio pour Roland Cavin geschrieben. Über ein Jahr später habe ich zufällig die Blätter wiedergefunden und fertig komponiert. Jetzt ist wieder ein Stück in Memoriam Aurèle Nicolet entstanden: sons d'or. Das bezieht sich eigentlich auf »Golden wehen die Töne nieder« – das Motto von Lied. Da sind noch mehr Geheimnisse drin, wie auch in der Sonate (in)solit(air)e.

K.S.-W.: Sind die Symbole, Andeutungen, Zitate und Wortspiele dieser Werke irgendwo schriftlich aufgeschlüsselt?

H.H.: Nein, das soll jeder selber herausfinden.

K.S.-W.: »(t)air(e)« ist wie ja alle Ihre Werke voll von Symbolen und Andeutungen. Insgesamt arbeiten Sie ja gerne mit Symbolen...

H.H.: ... aber ich mache nichts, was Schumann nicht auch gemacht hätte oder Alban Berg oder Gesualdo, und Bach sowieso.

K.S.-W.: Ich habe, wahrscheinlich weil ich auch Musikwissenschaftlerin bin, das Bedürfnis, zum einen möglichst viele dieser Symbolen selbst zu kennen und zum anderen auch einen Teil davon dem Publikum mitzuteilen, falls möglich.

H.H.: Da bin ich ein bisschen gemein, auch gegenüber Musikwissenschaftlern, weil ich sehr gerne versuche, meine Spuren zu verwischen und es dadurch sehr schwer ist, die Codes zu dekodieren oder Konstruktionen zu analysieren. Ich finde nicht, dass meine Klangalphabeten, rhythmischen Alphabeten und Symbolalphabeten unbedingt bekannt werden sollen, sondern, dass man spüren muss, dass dahinter ein bestimmtes Gesetz steht. Es soll jeder einfach merken, dass Symbole drin sind, aber man muss sie nicht im Einzelnen kennen. Viel wichtiger ist es, dass man wirklich diese körperlichen Zustände miterlebt. Ich schreibe keine einfache Musik, aber meistens wird die Botschaft meiner Musik verstanden. Beim ersten Hören fängt es eigentlich erst an. Man muss meine Musik schichtweise hören. Ich muss auch ein altes Stück mehrmals hören und entdecke immer noch etwas. Wenn ich in einem Stück das zweite Mal nichts mehr entdecke, werde ich es nie mehr anhören. Dann ist es für mich erledigt. Oft gebe ich dem Publikum Erläuterungen. Das bringt meine Musik dem Publikum näher. Jeder Mensch hat eine ganz differenzierte Psyche, hat Träume, weiß, was Tod ist und was Geburt ist – von allem handelt meine Musik.

K.S.-W.: Mit Blick auf den letzten Teil von »(t)air(e)« hat Brotbek eine Zahlensymbolik in Bezug auf Hölderlins Lebensjahre beschrieben.<sup>21</sup>

H.H.: Ja, das macht er oft. Das ist seine Mystik und das stimmt meistens [lacht]. Aber er regt sich auch auf, dass er nie eine Regel findet.

---

21 Siehe Brotbek, »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«, 143-144.



*K.S.-W.:* Sie dachten also nicht an Hölderlins Lebensjahre am Schluss?

*H.H.:* Nicht so genau. Da denke ich eigentlich mehr an die Idee, die ich hatte, immer die gleiche Musik in halbierte Intervalle zu pressen. Im Scardanelli-Zyklus gibt es im Sommer II eine ähnliche Engführung: durch die Enge geführt, wie durch ein Nadelöhr hindurch. Also eine Musik, die in Halbtönen erscheint und dann in Vierteltönen und am Schluss in Achteltönen. Immer die gleiche Musik, und sie wird immer ausdrucksvoller, je mehr zusammengepresst sie wird. Die Engführung ist auch ein Gedicht von Celan. Ich glaube, es ist wichtig, dass, wenn die Flöte endlich »normal« spielt, die Melodie wie unter Riesendruck zusammengepresst ist.

*K.S.-W.:* Als ich »(t)air(e)« aufgeführt habe, stand nach dem Konzert vor der Tür oftmals eine Schlange an Menschen, die das Bedürfnis hatten, mir zu sagen, wie das Stück auf sie emotional gewirkt hat – dass sie es grauenvoll oder phantastisch fanden. Ein Dozent hat mir sogar mitgeteilt, dass er den großen Saal der Hochschule noch nie so leise erlebt hat. Ich fand es sehr eindrucksvoll, wie stark die Menschen auf dieses Stück reagieren.

*H.H.:* Und andererseits gibt es auch panische Reaktionen, wenn zum Beispiel bei Cardiophonie die Leute wirklich den Herzschlag hören – das wirkt auf viele beängstigend. Oder es entsteht fast Atemnot. Ich erlebe auch andere Musik so. Wenn ich die höre, dann habe ich die gleichen Gefühle dabei. Ich glaube, unsere Zivilisation schließt den Körper oder die Psyche und auch den Tod möglichst aus, und plötzlich ist man durch die Musik konfrontiert mit etwas ganz Direktem. Das ist es, was wahrscheinlich so stark wirkt. Viele sagen, sie wären total fasziniert davon, auch wenn sie sonst gar keinen Zugang zu Neuer Musik haben.

*K.S.-W.:* Haben sich die Publikumsreaktionen in Ihrer Wahrnehmung seit den 80er Jahren verändert?

*H.H.:* Ja, schon. Vielleicht ist die Fähigkeit der Konzentration kaputt gegangen durch immer schneller werdende Inputs über Fernsehen und iPhone. Auf der anderen Seite gibt es Menschen, die Musik wie Tapete hören wollen. Ein Getön möglichst in altem Stil – und das ist natürlich auch etwas, was mich überhaupt gar nicht interessiert.

*K.S.-W.:* Ich hatte jedoch den Eindruck, dass die Hörer von »(t)air(e)« immer hoch konzentriert sind.

*H.H.:* Das ist vielleicht auch der Fall, weil ein Spieler da ist, und man mit dem gemeinsam auf den Weg gehen kann. Bei einem Quartett ist es sehr schwer, das Gefühl zu geben, dass die vier Instrumente und die vier Körper ein Individuum sind.

*K.S.-W.:* In einem Gespräch mit Philip Albèra haben Sie einmal gesagt, dass Cardiopho-



nie auch Ausdruck gesellschaftlicher Spannungen war, die nicht nur rein persönlicher Art waren.<sup>22</sup> Auf was genau spielt das an?

*H.H.:* Zum Beispiel darauf, dass wir eine Religion des Wachstums haben. Das führt in den Tod, zum Ende der Welt, zum Ende der Ressourcen. Der einzige Maßstab, ob die Menschheit Erfolg hat, ist Wachstum. Und das ist das Tödlichste, was es gibt in den Zivilisationen. Das ist ein *circulus vitiosus* in immer mehr Schichten bis zum Kollaps. Die ganze Geschichte der Menschheit ist so: Dieses Akkumulieren von Energie, von Kapital. Die Bomben, die Waffen, die immer stärker werden. Den Zauberlehrling kann man zitieren: »Hat der alte Hexenmeister Sich doch einmal wegbegeben! Und nun sollen seine Geister Auch nach meinem Willen leben.« Dieses »nach eigenem Willen«, dieses Aufbauen, das ist wie ein technischer Vorgang, ganz unerbittlich. Aber gleichzeitig kommt das Nichtvorhersehbare, die Ermüdung, die unregelmäßigen Herzschläge. Am Schluss auch das Überwältigt-Werden von dem, was man selber provoziert hat. Das könnte Oppenheimer sein mit der Atombombe. Es kann vieles sein, ich schreibe nie politische Musik, aber es ist schon ein bisschen ein gesellschaftliches Phänomen. In der Musik kann man nur versuchen ehrlich auszudrücken, was man für sich empfindet. Ich schreibe nicht Musik für die Gesellschaft, das ist mir völlig fremd. Aber ich bin froh, wenn ich irgendetwas herüberbringen kann.

Mir ist der Bezug zu den für mich wichtigen Komponisten Schubert, Schumann, Berg, Debussy von zentraler Bedeutung. Von denen habe ich Avantgarde gelernt – nicht von den Avantgardisten. Dort finde ich eigentlich meine Inspiration, nicht in der Neuen Musik. Die Zeit vor dem ersten Weltkrieg, das war ein Brennpunkt von aller Geistigkeit zusammen, Physik, Mathematik, Religion, Malerei, einfach alles.

## 6. Interview mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee<sup>23</sup>

*K. S.-W.:* Mich interessieren Aspekte von Körperlichkeit, die sich um das Verhältnis zwischen Kunst und Nicht-Kunst bzw. alltäglicher Lebenswelt drehen und die Frage aufwerfen, ob eine Grenze, eine Schwelle, ein Zwischenbereich oder vielmehr ein fließender Übergang zwischen Kunst und Nicht-Kunst besteht.

*H.-J. H.:* ich betrachte das nicht als etwas trennendes, sondern als eine ergänzung, als etwas, das da noch hinzukommt. denn sobald ich den körper miteinbeziehe, ihn mit zum musikalischen trägerteil mache – und das ist das ganz entscheidende: es muß musik daraus werden, kein körpertheater, kein gymnastisches aperçus –, dann kommt zusätzliche energie hinein. es entsteht direkt etwas, das jeder hörkörper unmittelbar versteht und aufstaunen lässt, wenn ich beispielsweise eine sängerin rülpsen, also »maul-

22 »Cardiophonie war auch der Ausdruck von [gesellschaftlichen] Spannungen, die nicht nur rein persönlich waren.« Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 57.

23 Die Transkription wurde von Hans-Joachim Hespos sprachlich und inhaltlich überarbeitet und in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.