

in sich birgt. Noch nie ist ein Komponist so nah an und so tief in den menschlichen Körper gedrungen.«³²⁴

4. »Mit letztem Atem...« **Körperliche Grenzerfahrungen am Beispiel von »(t)air(e)« für Flöte solo (1980/1983) von Heinz Holliger**³²⁵

»Ich finde, Kunst gehört auf die Grenze. Die Grenze ist die Heimat der Kunst, schon immer gewesen.«³²⁶ Diese Auffassung Heinz Holligers stellt eine Parallele zur Ästhetik seines Zeitgenossen Helmut Lachenmann dar, der diese schriftlich reflektierte.³²⁷ In den 1960er und 1970er Jahren bewegten sich beide Komponisten Lachenmann zufolge »auf gleichen Pfaden«³²⁸ in Richtung eines Ausbruchs und Aufbruchs, und zwar

nicht nur aus den eigenen bislang vorgegebenen kompositionspraktischen Begrenzungen [...]: sie [i.e. die Kompositionen, Anm. d. Verf.] gehörten auch zu jenen Signalen nach außen, mit denen eine nachrückende Generation ihre Verantwortungsbereitschaft für den innovativen Auftrag von Musik gab, nachdem die ältere Generation (Boulez, Nono, Stockhausen) einen Boden bereitet hatte, auf dem bequem sich anzusiedeln tödliche Stagnation bedeutet hätte.³²⁹

Die Erweiterung der traditionellen Klang- und Instrumentenbehandlung stand für Lachenmann genau wie auch für Holliger im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzungen, wobei sie anders als beispielsweise ihre Zeitgenossen Cage, Kagel, Schnebel oder Ligeti stärker an einem traditionellen Werkbegriff festhielten.³³⁰ Die

324 Hirsch, »Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens«, 10.

325 Teilaspekte dieses Kapitels wurden bereits in den folgenden Artikeln publiziert: Karolin Schmitt-Weidmann, »Der Körper als Akteur im Konzert, Gewalt und Präsenz am Beispiel von »(t)air(e)« für Flöte solo von Heinz Holliger«, in: *Verkörperte Heterotopien, Zur Materialität und [Un-]Ordnung ganz anderer Räume* (= soma studies 3), hg. v. Susanne Maurer, Jasmin Scholle, Lea Spahn und Bettina Wuttig (Bielefeld: transcript, 2018), 57-68; dies., »Mit letztem Atem...«, *Musikalischer Grenzgang und körperliche Grenzerfahrungen am Beispiel von »(t)air(e)« für Flöte solo (1980/1983) von Heinz Holliger*, in: *Reflexion – Improvisation – Multimedialität, Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (= Bericht zum 15. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung – Freie Referate, Band 2), hg. v. Christian Storch (Göttingen: Universitätsverlag, 2015), 49-71.

326 Heinz Holliger im Gespräch mit Kristina Ericson, »Bilanz und Ausblick: Heinz Holliger im Gespräch mit Kristina Ericson«, in: Kristina Ericson, *Heinz Holliger, Spurensuche eines Grenzgängers* (Bern: Peter Lang, 2004), 588-605, hier 602.

327 Vgl. Helmut Lachenmann, »Über Heinz Holliger«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, hg. v. Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004), 307-309, hier 307.

328 *Ibid.*, 307. Siehe auch Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 326.

329 Lachenmann, »Über Heinz Holliger«, 307.

330 Vgl. *ibid.* Gemeint ist hier der Werkbegriff, an dem auch Schönberg und seine Schüler festhielten, siehe hierzu Ivan Vojtech, »Zu Schönbergs Werkbegriff«, in: *Bericht über den 3. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik«*, Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993, hg. v. Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann (Wien: Lafite, 1996), 71-77.

grundlegenden gemeinsamen künstlerischen Kerngedanken charakterisiert Lachenmann in seinem Text über Holliger folgendermaßen:

Das Insistieren auf einen energetisch gepolten und unter diesem Aspekt erneut in sich folgerichtigen ›logischen‹ Materialzusammenhang und die Unterordnung des Intervallischen als Sonderfall [...] machte die dabei freigelegte Klang- und Geräuschwelt in gewisser Hinsicht ›gefährlicher‹, weil in die Mitte rückte, was anderswo als schockierender Grenzfall noch hingehen mochte, und dort gelegentlich erschreckte, aber nicht beunruhigte. [...] Es galt nicht, in irgendwelche Labors oder exotische Spielwiesen auszuweichen, sondern sich in den philharmonisch vorgeprägten Raum, gewissermaßen in die Höhle des Löwen zu begeben, und dort galt es, nicht Spaß, sondern Ernst zu machen. Es galt auch nicht, den Spielern das Instrument aus der Hand, sondern ihnen die daran haftende Routine einer standardisierten und tabuisierten Spielpraxis aus dem Kopf zu schlagen, um so – zusammen mit dem Unbekannten – auch das Bekannte neu zu entdecken.³³¹

Die Erschließung neuer Klangwelten auf traditionellen Instrumenten erfolgt in diesem Sinne immer mit dem Ziel, nicht Effekte, sondern die körperliche Energie spürbar zu machen, die die Klangprozesse hervorbringt. Die dabei entstehenden energetischen Klangverläufe implizieren bei Holliger oftmals auch existentielle Prozesse des Verlöschens, des Verstummens und des Sich-Zersetzens,³³² welche Lachenmann auf eine Art Sprachverlust des an der Gesellschaft zerbrechenden Individuums zurückführt.³³³ Die indirekt gesellschaftskritischen Aspekte von Holligers Musik charakterisiert Lachenmann wie folgt:

Damit [i.e. mit der Thematisierung der Sprachlosigkeit, Anm. d. Verf.] knüpft Holliger gerade an jene ästhetische Praxis an, aus der die vorausgehende Generation der ›Serielen‹ versucht hat, herauszufinden. [...] [E]ine solche Musik ›trauert‹ nicht mehr; sie ist mit der Erkenntnis des Sprachverlustes zugleich unfähig, wohl aber auch nicht mehr motiviert, poetisierend mit dieser Situation im Werk umzugehen. Wo indes die kreative Kraft Holligers sich dieser Thematik annimmt, fängt selbst diese Art von düsterer Botschaft an, expressiv zu glitzern. Holliger kann seine Musik bis ins Extrem nicht nur erglühen, sondern auch erkalten lassen – und die universale Spannweite seiner Ausdrucksmittel in Werken wie etwa seinem *Scardanelli-Zyklus* kennt keine Grenzen.³³⁴

Indem die Musik laut Roman Brotbeck der »Nestwärme« jeder Art zwischenmenschlicher Kommunikation und Gemeinschaft entflieht und die verkommene Sprachfähigkeit der Gesellschaft thematisiert, fordert sie jene existentiellen Ansprüche ein, »von denen

331 Lachenmann, »Über Heinz Holliger,« 307.

332 Vgl. *ibid.*

333 Vgl. *ibid.* Siehe in diesem Zusammenhang auch Holligers Kritik an der Materialität, Passivität und Lethargie der heutigen Gesellschaft, Holliger im Gespräch mit Philipp Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, in: Heinz Holliger, *Komponist – Oboist – Dirigent*, hg. v. Annette Landau (Gümlingen: Zytglogge, 1996), 18–58, hier 57–58.

334 Lachenmann, »Über Heinz Holliger,« 307.

die Gesellschaft mit allen ihr zu Gebote stehenden Geschwätzigkeiten abzulenken versucht.«³³⁵ Brotbeck formuliert darüber hinaus, dass das traditionelle Hauptgeschäft des Autors – nämlich die Produktion von Mitteilungen, die das Leben betreffen – hier zu einer Art Autismus verkommen sei, welche sogar auskomponierte Vorstadien des Todes impliziere.³³⁶

Wie die beiden Stücke »(t)air(e)« und *ad marginem* zeigen, ist Holligers Verstummen im *Scardanelli*-Zyklus viel radikaler und grundsätzlicher angelegt. Das Schweigen, die Leere und das Tote werden bei Holliger nicht bloß mit zerbrochenen Klängen und *al niente*-Schlüssen vorgeführt, vielmehr bilden sie den Ausgangspunkt seines Komponierens. Im *Scardanelli*-Zyklus wird nicht gestorben, wird nicht dekomponiert und Leben ausgelöscht, sondern es wird Totem, Abgestorbenem und Zerschlagenem noch ein minimales Lebenslicht abgepresst.³³⁷

Für Holliger liegt der gesellschaftskritische Aspekt seiner Musik, die niemals politisch sein möchte, vor allem in den Gefahren einer wachstumsorientierten Gesellschaft mit-samt ihren unberechenbaren Erfindungen.³³⁸ In diesem Zusammenhang bezeichnet Holliger Musik als ein Ausdrucksmittel, mit dem er versuchen möchte, ehrlich auszudrücken, was er für sich empfindet: »Ich schreibe nicht Musik für die Gesellschaft, das ist mir völlig fremd. Aber ich bin froh, wenn ich irgendetwas herüberbringen kann.«³³⁹ Das Stück »(t)air(e)« weist dabei – wie auch zahlreiche andere Kompositionen Holligers, wie insbesondere die verwandten Atemstücke *Pneuma* (1970), *Atembogen* (1974/75) und *Cardiophonie* (1971) – den Komponisten als einen Grenzgänger aus, der in vielerlei Hinsicht Grenzen herausfordert, die auch die Schwelle zwischen Kunst und dem existentiellen Leben betreffen. Dies hängt eng mit Holligers Interesse am Atem zusammen. Atem und Stimme bilden grundsätzlich – als im Leib verankerte und auf diesen bezogene Ausdrucksmittel – das Fundament für jegliche mit Körperlichkeit verbundene Musikausübung,³⁴⁰ weswegen Holliger sich selbst auch als »Berufsatmer« bezeichnet.³⁴¹ Der Atem bildet als Grundlage aller körperlich-seelischen sowie künstlerisch-

335 Roman Brotbeck, »Komponierte Erkaltung«, in: Heinz Holliger, *Scardanelli-Zyklus (1975-1991)*, Für Solo-Flöte, kleines Orchester und gemischten Chor, Nach Gedichten von Friedrich Hölderlin [Booklet zur Audio-CD] (München: EMC Records, 1993), 28-33, hier 33. Siehe in diesem Zusammenhang auch die Unterscheidung zwischen Sprachfähigkeit und Sprachfertigkeit bei Helmut Lachenmann, »Affekt und Aspekt«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Schriften 1966-1995, hg. v. Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004), 63-72.

336 Vgl. Brotbeck, »Komponierte Erkaltung«, 30.

337 Roman Brotbeck, »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«, in: Heinz Holliger, *Komponist – Oboist – Dirigent*, hg. v. Annette Landau (Gümlingen: Zytglogge, 1996), 140-190, hier 146.

338 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 330.

339 Ibid.

340 Vgl. Drees, *Körper – Medien – Musik*, 13. Siehe auch Becker, *Plastizität und Bewegung*, 198-199; Rüdiger, *Der musikalische Körper*, 7-12.

341 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 327f. Holliger selbst formulierte im Rahmen der INMM-Tagung »Body sounds«, dass der Körper nicht sein Thema sei und stellt die Sinnhaftigkeit einer Tagung zum Thema Körper grundsätzlich in Frage: »Ich weiß gar nicht, warum man über den Körper spricht, denn ohne den Körper gibt es kein Sehen, ohne den Körper gibt es kein Hören, ohne Körper gibt es kein Bewegen, ohne Körper gibt es kein

musikalischen Tätigkeiten eine Brücke zwischen Körper und Musik und ist die zentrale Bezugsgröße einer pendelnden Aufmerksamkeit zwischen der alltäglichen Lebenswelt und der Musik.³⁴² Atem als musikalischer und Musik als atmender Vollzug sind demnach Wolfgang Rüdiger zufolge prinzipiell identisch.³⁴³ Der Interpret von »(t)air(e)« empfindet mit der Flöte den Vorgang des Atmens besonders direkt, wobei die Flötenatmung sich grundsätzlich ungefähr im normalen Tempo des Aus- und Einatmens bewegt und unnatürliche Atemvorgänge somit umso ungewohnter empfunden werden.³⁴⁴ Darüber hinaus beschreibt Holliger hinsichtlich der Flöte: »Das Stück hätte ich, glaube ich, wirklich für kein anderes Instrument schreiben können, weil das Mundstück so offen liegt. Es gibt kein Mundstück, das 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.«³⁴⁵ In Bezug auf einen gesunden Atem, welcher als körperliche Vitalfunktion in den unterschiedlichsten Kulturen seit jeher als Inbegriff des Lebens gilt,³⁴⁶ formulierte Holliger 1994 die nachfolgenden Fragen, welche neben seiner künstlerischen Position in Abgrenzung zu anderen aktuellen Musikstilen auch seine Besorgnis über negative körperliche Konsequenzen gesellschaftlicher Entwicklungen aufzeigen:

Besteht vielleicht sogar ein Zusammenhang zwischen der immer stärkeren Luftverschmutzung (der ›Nichtmehratembarkeit‹ der Luft) seit der Industrialisierung und den zunehmend starren Rhythmen der futuristischen Maschinenmusik, den paralysierten, wenn auch manchmal komplexen rhythmischen Mustern des Neoklassizismus, der rhythmischen Primitivität des Neobarock, dem schnurgeraden Abspielen alter Musik in diesen Perioden, der Starrheit der ersten seriellen Werke mit ihrer quantitativen, additiven ›Daueraneinanderreiherei‹, und, last but not least, dem völlig künstlichen, synthetischen, ja körpereindlichen ›beat‹ der Popmusik, der ganze Generationen dazu bringt, mit ihrem ›bewalkmanten‹ Kopf nur noch im Tempo der Stoppuhr (Viertel = 60) zu wackeln? Wer richtig atmet, wird damit auch seinen Sinn für Artikulation, Phrasierung, Tonqualität, Klangfarbe, rhythmische Gestaltung, melodische Gliederung und ›sprechenden‹, ›singenden‹ Ausdruck schärfen: alles Dinge, die einer Musikmaschine, von denen es mehr als genug gibt, verwehrt sind.³⁴⁷

Fühlen. Es gibt überhaupt nichts. Es gibt höchstens synthetisch hergestellte Musik, die auf Rhythmen beruht, die es in der Natur gar nicht gibt. Es gibt keinen Bumm-Bumm-Bumm-Rhythmus in der Natur. Das ist alles asymmetrisch. Und darum finde ich, müssten wir ein Symposium darüber abhalten, was geschieht, wenn Musik den Körper nicht mehr kennt, nicht mehr beachtet und einfach auf unsere Synapsen so ein Rhythmus einschlägt, was schon bei ganz kleinen Kindern mit Erfolg praktiziert wird.«Holliger im Gespräch mit Rüdiger, »Der Körper ist nicht mein Thema, Heinz Holliger im Gespräch mit Wolfgang Rüdiger«, in: *Body Sounds, Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2017), 148-157, hier 150.

342 Vgl. Rüdiger, *Der musikalische Atem*, 11f.

343 Vgl. *ibid.*, 14.

344 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 323.

345 *Ibid.*

346 Vgl. Rüdiger, *Der musikalische Atem*, 71-80.

347 Holliger, »META TEMA ATEM«, 166f.

Im Gegensatz zu dem hier kritisierten Musikkonsum, der Holliger zufolge eine vielen Menschen unbewusste Körperfeindlichkeit aufweist, versucht »(t)air(e)« vielmehr bewusst auf körperfeindliche Aspekte unserer Gesellschaft, jener im vorstehenden Zitat angesprochene »Nichtmehraterbarkeit«, hinzuweisen. Da sich am Atemverhalten und Stimmklang die allgemeine und momentane körperlich-seelische Befindlichkeit eines Menschen weitgehend ablesen lässt,³⁴⁸ wird in »(t)air(e)« aufgrund der Störung gesunder Atmenvorgänge somit der Aspekt der Verletzlichkeit des Körpers musikalisch verarbeitet. Der Aspekt der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit und Unzulänglichkeit des Körpers durchzieht zahlreiche Werke Holligers, eine Steigerung bis hin zu Lebensbedrohung und Auslöschung miteingeschlossen. Auf die Verbindung zwischen Leben und Tod verweist im Fall von »(t)air(e)« bereits der Titel des Werkes: Das französische Wort »air« (Luft, Melodie, Arie, Atem) findet sich im inneren Teil von »taire« (verschweigen, nicht sagen) wieder, was Roman Brotbeck auch als »Leben in der Umklammerung des Todes«³⁴⁹ bezeichnete. Den äußeren Rahmen des Wortes »(t)air(e)« bildet dabei das Wort »te« (dich), das den Rezipienten als Interaktionspartner direkt anzusprechen scheint.³⁵⁰

Das Stück »(t)air(e)« für Flöte solo bildet das Zentrum des 160 Minuten dauernden *Scardanelli*-Zyklus für kleines Orchester, Chor, Flöte, japanische Tempelglocken und Tonband, welcher in dem Zeitraum von 1975 bis 1991 entstanden ist. Der Zyklus besteht aus den *Jahreszeiten*, »(t)air(e)«, den *Übungen zu Scardanelli*, Teilen aus der *Turm-Musik* und dem *Ostinato Funebre*. Charakteristisch für den Zyklus ist, dass oftmals Körperfunktionen die Klangprozesse generieren und determinieren, wie zum Beispiel das Singen nach dem eigenen Pulsschlag in den *Sommer*-Liedern. Stellenweise hat der Komponist bewusst auf eine Determinierung der Klangresultate verzichtet, jedoch nicht mit dem Ziel, den Freiraum der Interpreten zu erweitern. Vielmehr fordert er im Gegenteil eine unerbittliche Unterwerfung unter körperliche Prozesse, die die Interpreten oftmals bis an die Grenze physischer und psychischer Möglichkeiten führt.³⁵¹ »Auch in den Chören kommt es vor, dass die Stimmen jublieren, aber im Einatmen jublierend 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.«³⁵²

Der *Scardanelli*-Zyklus verarbeitet Gedichte von Friedrich Hölderlin, alias *Scardanelli*, welche jedoch nicht musikalisch vertont oder interpretiert werden. Vielmehr werden sie als ein historisches Material behandelt, welches in der Musik gebrochen, erstarrt und geradezu maskenhaft zum Klingen gebracht wird.³⁵³ Der Musik geht es laut Philipp Albèra weniger darum, »die ihr zugrundeliegenden Texte zu artikulieren oder zu

348 Vgl. Rüdiger, *Der musikalische Atem*, 162.

349 Brotbeck, »Komponierte Erkaltung«, 33.

350 Vgl. *ibid.*, 27.

351 Vgl. Brotbeck, »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«, 149-152.

352 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 321f.

353 Vgl. Ericson, Heinz Holliger, 34 und 40; Philipp Albèra, »... unter die Katakomben der Zeit... – Einführung ins Werk von Heinz Holliger«, in: Heinz Holliger, *Komponist – Oboist – Dirigent*, hg. v. Annette Landau (Gümlingen: Zytglogge, 1996), 9-17, hier 16f.

paraphrasieren – es sind verschlüsselte Botschaften, kabbalistische Zeichen –, als vielmehr darum, das zu erforschen, was sie verschweigen. Hinter den Wörtern, Noten oder Figuren lässt die Musik Spuren des Gelebten auftauchen, für die sie stehen.«³⁵⁴ Diese spezifische Textbehandlung Holligers verdeutlicht seine Aussage, der zufolge Wort und Musik schließlich vor allem an den Grenzen (wenn nicht sogar jenseits der Grenzen) der Sprache zueinander finden, da jedes Wort seiner Ansicht nach Kreise erzeugt und in alle Richtungen ausstrahlt.³⁵⁵

Neben diesen verschlüsselten sprachlichen Botschaften weist der Werkzyklus auch zahlreiche versteckte Anspielungen (beispielsweise in Form von Zahlensymboliken, Analogien und Zitaten) sowohl auf Hölderlins als auch auf Holligers eigene Biografie auf, welche ebenso tiefere Bedeutungsebenen jenseits der bewusst erfahrbaren Wahrnehmungsoberfläche berühren.³⁵⁶ Das vielschichtige Andeutungssystem bietet Holliger eine Bezugsquelle, die jedoch nicht als Selbstzweck, sondern als »kulturelles Erbe« verstanden werden möchte.³⁵⁷ Dabei sollen die Verschlüsselungen keineswegs Verständnisschwierigkeiten für den Rezipienten herbeiführen, sondern das Interesse an der Vieldeutigkeit des Werkes erhöhen. Dem Komponisten ist es laut eigenen Aussagen kein Anliegen, dass Interpreten und Hörer Dekodierungen vornehmen, wohingegen es ihm viel wichtiger sei, dass man körperliche Zustände miterlebt.³⁵⁸ Das bloße Bewusstsein, dass hier etwas im Verborgenen jenseits der bewusst hörbaren Aufführungserfahrung liegt, kann somit das Konzerterlebnis intensivieren und die Rätselhaftigkeit dieser Musik vor Augen führen.

Das Spiel mit der Vieldeutigkeit des Nichtsichtbaren und Nichthörbaren ist Holliger zufolge ein wesentliches Merkmal seiner Musik:³⁵⁹ »Mich interessiert sehr die Vorstellung des Zweigesichtigen, das heißt, die eine Seite ist nicht nur die Projektion der anderen, sondern die beiden Seiten sind genau aufeinander bezogen, auch wenn das nicht hörbar ist. Das fasziniert mich auch als Weltanschauung! Ich spiele oft mit dieser Vieldeutigkeit des Nichtsichtbaren, Nichthörbaren.«³⁶⁰ Die hier angesprochenen tieferen Bedeutungsebenen offenbaren allerdings eine Erfahrungsebene des Werkes, die sich der direkt erfahrbaren Lebenswelt entzieht und nur in ausgiebiger (wissenschaftlicher) Analyse in Teilen offenbart und zusammengefügt werden kann. Diese Ebene steht somit schließlich den hier zu beleuchtenden lebensnahen Erfahrungsprozessen diametral gegenüber. Während sich die rätselhafte Ebene bewusst der Wahrnehmung entzieht, kann sich die Wahrnehmung umgekehrt der körperlichen Ebene kaum entziehen, da diese den Interpreten und die Hörer unmittelbar und mit aller Gewalt durchdringt, was

354 Ibid.

355 Vgl. *ibid.*

356 Für eine exemplarische Aufschlüsselung einzelner Symbole, siehe Schmitt-Weidmann, »Mit letztem Atem...«, 49-71. sowie Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang.

357 Vgl. Holliger im Gespräch mit Ericson, in: »Bilanz und Ausblick«, 593.

358 Dies veranschaulicht die ausführliche verbale Beschreibung eben dieser Prozesse im Rahmen des Interviews der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 321f.

359 Vgl. Holliger im Gespräch mit Ericson, in: »Bilanz und Ausblick«, 593; Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 22.

360 Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 22.

Holligers mit folgender Aussage hinsichtlich starker Publikumsreaktionen veranschaulicht: »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. [...] Jeder Mensch hat eine ganz differenzierte Psyche, hat Träume, weiß, was Tod ist und was Geburt ist – von alle dem handelt meine Musik.«³⁶¹ Der Körper, die Psyche und der Tod sind schließlich Themen, die möglichst im Alltag umgangen werden, aber fundamental zum Leben dazugehören und als Thema in Holligers Musik besonders starke Reaktionen hervorrufen, da existentielle Grenzsituationen nicht nur dargestellt, sondern wie im wirklichen Leben durchlebt werden müssen. Innerhalb von existentiellen Prozessen des Verlöschtens, des Verstummens und des Sich-Zersetzens³⁶² werden die Interpreten schließlich an Grenzerfahrungen herangeführt, die bis ins Unerträgliche gesteigert werden.³⁶³ Vor diesem Hintergrund sind auf musikalischer Ebene alle Versuche, eine Melodie entstehen zu lassen, zum Scheitern verdammt, weswegen Holliger »(t)air(e)« auch als ein »Lied unter falschen Bedingungen«³⁶⁴ bezeichnete. Bereits der zaghafte Ansatz zu Beginn des Stückes, eine melodische Linie aus dem Nichts entstehen zu lassen, endet schon im zweiten Takt im zitternden Herauspressen letzter Atemluft und kulminiert schließlich im Einatmen eines Geräuschklanges durch die Flöte (Takt 3), durch den der Aufführende den ersten Melodieversuch wieder in den eigenen Körper zurückzunehmen scheint.³⁶⁵ Im Rahmen dieses ersten melodischen Ansatzes offenbart die Forderung eines *molto espressivo* zu Anfang des zweiten Taktes die enorme Diskrepanz zwischen der lebendigen Ausdruckskraft dieser Charakterbezeichnung und der Unterdrückung bzw. des Scheiterns jeglichen melodischen Lebensversuches, welche im weiteren Verlauf des Werkes symptomatisch zu werden scheint.³⁶⁶ Der Komponist hat dabei Prozesse angelegt, in denen körperliche Aktionen und Ausdrucksanweisungen gegenläufig sind, da ein *molto espressivo* zu einem Zeitpunkt verlangt wird, wo gar keine Energie mehr im Körper vorhanden ist.³⁶⁷

Im Verlauf der gesamten 15-minütigen Aufführung ist es dem Flötisten so gut wie nicht erlaubt, einen natürlichen Atemzug zu nehmen, da die Ein- und Ausatemprozesse zumeist vordeterminiert und als Klangaktionen in den musikalischen Verlauf integriert sind. Dabei fungieren selbst die Pausen nicht als Ruhepunkte, sondern als Momente extremster Anspannung, die durch Aufführungsanweisungen generiert werden, welche das natürliche Bedürfnis zu atmen gezielt behindern, wie zum Beispiel »mit letztem Atem« (Takt 2), »nicht atmen« (Takt 2) oder »so lange wie möglich Atem anhal-

361 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang.

362 Vgl. Lachenmann, »Über Heinz Holliger«, 307.

363 Vgl. Holliger im Gespräch mit Ericson, in: »Bilanz und Ausblick«, 512.

364 Ibid.

365 Vgl. Brotbeck, »Komponierte Erkaltung«, 30; vgl. auch das Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang: »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 zurücknimmt.«

366 Vgl. Ericson, *Heinz Holliger*, 512.

367 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang.

Heinz Holliger, »(t)air(e)« für Flöte solo, Takte 1-5

Heinz Holliger

(*1939)

»(t)air(e)

pour flûte seule
(1980/83)

ca. 5" (so langsam wie möglich mit letztem Atem (as slowly as possible) with last of your air) (ord) (molto rit.) nicht atmen (do not breathe)

dal niente **ppp** molto esp.: (sehr dunkel) (with very dark sound)

ca. 5" so lange wie möglich Atem anhalten (minimal 7") (u) sehr unruhig, kleine Tonhöhenchwankungen (very restless, small oscillations of pitch)

sch(t) (quasi gliss) (o.) (u) **fff pppp** wenig Luft, schütterer Ton (with little air, thin sound) (wie explodierend) (explosive) unmerklich einatmen (breathe in unnoticeably)

allmählich beruhigen (gradually becoming calmer) (molto rubato) (molto rit.) (al niente)

© Copyright 1988 by Ars-Viva-Verlag. Abdruck mit freundlicher Genehmigung Ars-Viva-Verlag, Mainz.

ten« (Takt 4).³⁶⁸ Durch die bewusste Integration körperlicher Klangaktionen, wie das Nach-Luft-Schnappen oder Herauspressen letzter Atemluft oder durch die Negierung der natürlichen Gestik in Form von völlig regungslosem und unmerklichem Atmen wird neben der Flöte somit auch der Körper als Instrument kompositorisch einbezogen. Ein Spiel »mit letztem Atem« oder ein Luftanhalten soll den Interpreten schließlich an seine physischen Grenzen führen, an denen er gerade noch die Möglichkeit hat, das Stück zu Ende zu spielen, ohne zu kollabieren oder die eigene Gesundheit zu gefährden. In Anlehnung an Jerzy Grotowski stellt Erika Fischer-Lichte in Bezug auf das zeitgenössische Theater fest: »Der Schauspieler beherrscht nicht seinen Körper [...], er lässt ihn vielmehr selbst zum Akteur werden.«³⁶⁹ Vor dem Hintergrund des bereits Gesagten trifft diese Aussage in besonderem Maße auch auf »(t)air(e)« zu, da sich die existentiellen Erstickungsprozesse des Werkes vom Flötisten kaum beherrschen lassen. Wie lange man imstande ist, die Luft anzuhalten, und welches Klangresultat eine darauffolgende Klangaktionen hervorruft (wie zum Beispiel nach Luft zu schnappen oder geräuschvoll einzuatmen), obliegen oftmals nicht der eigenen Kontrolle und hängen auch von zahlreichen äußeren Faktoren ab, wie beispielsweise vom Raumklima sowie vom Gesundheitszustand und der momentanen Leistungsfähigkeit des Interpreten. Die körperlichen Grenzen des Interpreten können von Aufführung zu Aufführung je nach momentaner Disposition und Umgebung signifikant divergieren, wodurch der Interpret sich seinen eigenen Körperprozessen im Moment der Aufführung unterwerfen muss. Der Körper wird dabei zum Akteur sowie zur Kontrollinstanz über die Klangprozesse

368 Heinz Holliger, »(t)air(e)« für Flöte solo (1980/1983) (Mainz: Ars Viva, 1988), 1.

369 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 140

des Werkes. Fischer-Lichte zufolge ist der Körper als künstlerischer Gegenstand grundsätzlich unkontrollierbar, da er sich ständig transformiert, sich neu erschafft und sich ereignet.³⁷⁰ Er ist daher kein Material, welches in der Kunst beliebig bearbeitbar und formbar ist,

sondern [ein] lebendige[r] Organismus, der sich beständig im Werden befindet, im Prozess einer permanenten Transformation. Für ihn kann es keinen Ist-Zustand geben, er kennt Sein nur als Werden, als Prozess, als Veränderung. Mit jedem Lidschlag, mit jedem Atemzug, mit jeder Bewegung bringt er sich neu hervor, wird ein anderer, verkörpert sich aufs Neue. Daher bleibt der Körper letztlich unverfügbar.³⁷¹

Diese Unverfügbarkeit stellt den Interpreten von »(t)air(e)« vor große Herausforderungen, da er mit seinem Körper als einem Instrument arbeiten muss, dessen Natur gebrochen und manipuliert wird.

Der Eingriff und die gezielte Manipulation von lebensnotwendigen Körperprozessen in »(t)air(e)« stellt ein besonderes Verhältnis zwischen Komponist, Interpret und Publikum her, welches Roman Brotbeck als eine Form von Gewalt interpretiert, welche klare Täter-Opfer-Strukturen aufweist:

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.³⁷²

Auch Holliger selbst stellt einen Zusammenhang zu dem Themenfeld der Gewalt her, indem er eine Steigerung derartiger psychischer als auch physischer Extremsituationen nur noch dem Selbstmord beimisst.³⁷³ Auch wenn er sich nach eigenen Aussagen grundsätzlich nicht als einen Täter ansieht, entschied er sich beispielsweise dazu, das Werk *Cardiophonie* nicht, wie ursprünglich geplant, seinem Freund Aurèle Nicolet zu widmen, sondern es selbst zu spielen, da er es niemand anderem zumuten wollte.³⁷⁴ In Anlehnung an Trutz von Trothas Soziologie der Gewalt beinhaltet der Begriff der Gewalt Martin Seel zufolge die folgenden drei Komponenten: Gewalt wird ausgeübt, Gewalt wird erlitten und Gewalt wird betrachtet.³⁷⁵ Wenn man an dem Täter-Opfer-Vergleich Brotbecks festhalten möchte, offenbart sich im Falle von »(t)air(e)« eine besondere Konstellation, da der Interpret auf der Bühne durch die Befolgung der Partitur seinen natürlichen Körperprozessen gewissermaßen selbst Gewalt antut, wodurch ihm die Täter- sowie die Opferrolle zur gleichen Zeit zukommt, auch wenn die Partitur den

370 Vgl. *ibid.*, 158.

371 *Ibid.*

372 Brotbeck, »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«, 152.

373 Vgl. Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 32.

374 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang.

375 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 296f und Trutz von Trotha, »Soziologie der Gewalt«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 37 (1997), 380-400, hier 380.

Verlauf vorgibt und dem Komponisten somit eine Mittäterschaft zufällt. Bei Seel heißt es weiter: »Denen, die Gewalt ausüben, geht es darum, am Leib der anderen den Widerstand der Welt zu brechen. [...] Das Opfer wird von einer machtvollen Bewegung erfasst, die keine Rücksicht auf die Grenzen seines Körpers nimmt.«³⁷⁶ Auf »(t)air(e)« bezogen bedeutet das, dass der Interpret hier angehalten wird den Versuch zu unternehmen, an sich selbst den Widerstand der Welt zu brechen und schonungslos seinen Körper an seine Grenzen zu führen. Seel unterscheidet im Weiteren zwischen wirklicher, buchstäblicher, auf physische und psychische Verletzung zielender Gewalt auf der einen und Gewaltdarstellungen in der Kunst auf der anderen Seite, die zwar bis zur Schmerzgrenze der Adressaten gehen können, aber dennoch gewisse Handlungsoptionen offen lassen.³⁷⁷ Die Kunst gewährt somit den Rezipienten »einen Spielraum des eigenen Reagierenkönnens, während jede reale Gewalt auf die Beeinträchtigung oder Auslöschung eben dieser Freiheit zielt.«³⁷⁸ Kunst bringt dabei Gewalt in einer Art und Weise zur Wahrnehmung, wie sie in der Realität nicht wahrgenommen werden kann oder auch wahrgenommen werden darf. Ihre Anschauung vermag im Auge der Gewalt zu verweilen, wie es keinem direkt Beteiligten oder Unbeteiligten möglich wäre. Die Kunst kommt dem Gewaltgeschehen aus ihrer Distanz in einer Weise nahe, wie es in einem realen Vollzug weder möglich noch erträglich wäre.³⁷⁹ Diese Differenzierung zeigt, dass Martin Seel Gewalt in der Kunst grundsätzlich als eine Als-ob-Darstellung identifiziert, die eine Distanz zu buchstäblicher Ausübung von Gewalt aufweist.³⁸⁰ Bei Holliger handelt es sich dagegen um einen Sonderfall, da hier gerade ein realer Vollzug von Gewalt zu einem gewissen Grad Teil des Kunstwerkes ist. Dies impliziert dem Komponisten zufolge jedoch keinen menschenverachtenden Impetus, sondern eine tiefmenschliche Wertschätzung:

Also, ich empfinde einen Interpreten nicht als Opfer und mich nicht als Täter. Sondern ich möchte, dass beide [i.e. der Komponist und der Interpret, Anm. d. Verf.] 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

376 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 300.

377 Vgl. *ibid.*, 302f.

378 *Ibid.*, 302f, vgl. auch Karl Heinz Bohrer, »Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis«, in: Merkur 589 (April 1998), 281-293, hier 291.

379 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 314.

380 Vgl. *ibid.*

zeigen: Dieser Mensch probiert noch sehr expressiv zu spielen, auch wenn er schon am Ende seines Atems ist.³⁸¹

Auch wenn man in den hier beschriebenen existenziellen Prozessen unmittelbare Grenzsituationen durchlebt, die einerseits jedermann aus dem wirklichen Leben bekannt sind und welche andererseits die der Kunst immanente Distanz zum Teil zu überwinden scheinen, sieht der Komponist selbst keinen Unterschied zur Wahrnehmung von Musik von beispielsweise Schumann oder Schubert: »Wenn man Schumann spielt, durchleidet man auch ganze menschliche Tragödien genau wie bei Schuberts *Die Unvollendete* – das ist Musik aus dem Jenseits.«³⁸² Holliger empfindet und interpretiert Musik dieser Komponisten schließlich mit der gleichen Intensität und dem gleichen körperlichen Einsatz wie seine eigene Musik. Dies veranschaulicht, dass die Wahrnehmung von Nähe oder Distanz zwischen Kunst und Lebenswelt letztendlich individueller Art ist und sich nur gewisse Tendenzen beschreiben lassen, die ein Werk im Prozess einer »perzeptiven Multistabilität«³⁸³ anbietet.

Mit Blick auf das Theater impliziert perzeptive Multistabilität, dass der Augenblick im Zentrum der Wahrnehmung steht, in dem die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes umspringt in die Wahrnehmung einer dargestellten Figur und umgekehrt. Über das in ästhetischer Erfahrung seit jeher wesentliche Wechselspiel zwischen mitvollziehendem Ausdrucksverstehen und distanzierterem Registrieren³⁸⁴ tritt hier abwechselnd entweder der reale Körper des Schauspielers oder die repräsentierte fiktive Figur in den Vordergrund, so dass sich die Wahrnehmung stets auf der Schwelle zwischen diesen beiden Ordnungen bewegt.³⁸⁵ Die dabei entstehende oszillierende Wahrnehmung versetzt das Publikum Fischer-Lichte zufolge in einen Zwischenzustand des Pendelns zwischen Präsenz und Repräsentation.³⁸⁶ Die Übergänge des Wechsels rücken schließlich in den Fokus der Wahrnehmung, der eine Störung der ursprünglichen Stabilität, den Zustand der Instabilität sowie die Herstellung einer neuen Stabilität zur Folge haben kann:

Je öfter das Umspringen sich ereignet, desto häufiger wird der Wahrnehmende zum Wanderer zwischen zwei Welten, zwischen zwei Ordnungen von Wahrnehmung. Dabei wird er sich zunehmend bewusst, dass er nicht Herr des Übergangs ist. Zwar kann er immer wieder intentional versuchen, seine Wahrnehmung neu »einzustellen« – auf die Ordnung der Präsenz oder auf die Ordnung der Repräsentation. Ihm wird jedoch bald bewusst werden, dass das Umspringen ohne Absicht geschieht, dass er also, ohne es zu wollen oder es verhindern zu können, in einen Zustand zwischen den Ordnungen

381 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 325.

382 Ibid., S. 324f.

383 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 152; zum Begriff der perzeptiven Multistabilität siehe auch Kapitel II/3 sowie II/7 dieser Arbeit.

384 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 114–115, hier in Anlehnung an die Terminologie von Horst Rumpf, »Vom Bewältigen zum Gegenwärtigen, Wahrnehmungsdriften im Widerspiel«, in: *Die Kunst der Wahrnehmung, Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, hg. v. Michael Hauskeller (Kusterdingen: Die Graue Edition, 2003), 228–260, hier 249.

385 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 152.

386 Vgl. *ibid.*, 151f. und 258.

gerät. Er erfährt in diesem Moment seine eigene Wahrnehmung als emergent, als seinem Willen und seiner Kontrolle entzogen, als ihm nicht vollkommen frei verfügbar, zugleich aber als bewusst vollzogen.³⁸⁷

Auch Hans Ulrich Gumbrecht und Martin Seel beobachten einen Kontrollverlust im Rahmen ästhetischen Erlebens, bei dem man zumindest zeitweilig bereitwillig den Verlust der Selbstbeherrschung riskiere.³⁸⁸ Zudem zielen Kunstwerke Gumbrecht und Seel zufolge grundsätzlich darauf ab, das Publikum zeitweise aus den Sicherheiten und Selbstverständlichkeiten der leiblichen wie geistigen Orientierung zu nehmen.³⁸⁹ Seel leitet daraus einen weiteren Gewaltaspekt ab und folgert, dass jede Ästhetik der Kunst eine Ästhetik der Gewalt sei: »eine Auslegung der Macht, mit der ihre Werke eine Wirklichkeit hervorbringen, an der sich die Lebenswirklichkeit ihrer Adressaten bricht.«³⁹⁰ Der Aufprall der »Wirklichkeit eines Werkes« auf die Wirklichkeit der Hörer erscheint bei »(t)air(e)« umso direkter, da die Erstickungs- und Verlöschungsprozesse aus der »Wirklichkeit des Werkes« aus der tiefmenschliche bzw. existentielle Ängste betreffenden Lebenswirklichkeit der Adressaten unmittelbar entnommen sind. Hans Ulrich Gumbrecht sieht vor dem Hintergrund seines Epiphaniebegriffes³⁹¹ sogar einen Moment der Gewalt als zwingende Voraussetzung für ästhetisches Erleben:

Nach meinem Vorschlag wird ›Macht‹ als Möglichkeit definiert, Räume mit Körpern zu besetzen oder zu blockieren, ›Gewalt‹ hingegen als die Aktualisierung von Macht, d.h., sie ist Macht als Vollzug oder Ereignis. Indem wir uns auf die Erörterung des Epiphaniecharakters des ästhetischen Erlebens zurückbeziehen und die Beobachtung in Anspruch nehmen, Epiphanie impliziere immer das Auftreten einer Substanz, insbesondere das Auftreten einer augenscheinlich aus dem Nichts kommenden Substanz, können wir in der Tat festsetzen, dass es ohne einen Moment von Gewalt keine Epiphanie und infolgedessen kein wirklich ästhetisches Erleben geben kann, denn ohne das Ereignis der Raumbesetzung durch eine Substanz gibt es keinen Moment der Intensität.³⁹²

Der Moment der Gewalt als Grundlage ästhetischen Erlebens zeigt sich Gumbrecht zufolge in einer Machtausübung in Form der Besetzung oder Blockierung eines (Aufführungs-)Raums. Wenn im Falle einer Musikaufführung von »(t)air(e)« die Bühne allerdings in diesem Sinne gewaltvoll von einem Körper besetzt und blockiert wird, der selbst Ziel einer Gewaltausübung durch sich selbst wird, zeigt sich, aus welcher breit aufgefächerten Blickwinkeln sich der Gewaltaspekt dieses Werkes beobachten lässt.

Neben allen beschriebenen existentiellen Brüchen und Grenzüberschreitungen von »(t)air(e)«, die auf die Hörer und den Interpreten einwirken, beschreibt Holliger schließlich auch eine andere Seite seiner Werke, die eine unerwartet verspielte Leichtigkeit

387 Ibid., 258.

388 Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 136.

389 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 302f; Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 136. Siehe auch Kapitel I/5 dieser Arbeit.

390 Ibid.

391 Siehe hierzu Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 136. Siehe auch Kapitel I/4 dieser Arbeit.

392 Ibid., 134-135.

offenbart: »Bei mir ist jedes neue Stück eine Entdeckungsreise. [...] 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.«³⁹³ Gerade durch die Gewaltpunkte, die Zersetzung, das Verstummen, die Zerstörung und den Lebenskampf zeigt sich schließlich, dass in all dem auch eine konstruktive Qualität stecken kann, die sich erst durch das »Auseinandernehmen« und »Reinschauen« ergibt und eine konstruktive Entdeckungsreise in das eigene Innere jedes einzelnen am Kunstwerk Beteiligten anregt, welche gewohnte Wahrnehmungskategorien auseinandernimmt und in Frage stellt, um diese vielschichtig umzugestalten, neu zusammensetzen und zu bereichern.

Holligers Kunstbegriff möchte keine neuartigen Distanzauslotungen zwischen Kunst und Nicht-Kunst vornehmen und hält an einem traditionellen Werkbegriff fest. Der Körper bildet hier – wie auch in der Musik früherer Epochen – den zentralen Konnex zwischen dem künstlerischen und dem nichtkünstlerischen Bereich, da dieser in der Musik menschliche Tragödien und existentielle Grenzerfahrungen durchleidet³⁹⁴ und somit zu jeder Zeit auf die alltägliche Lebenswelt bezogen ist. Insbesondere der der Musik innewohnende Atem ist grundsätzlich ein im Leib verankertes und auf diesen bezogenes Ausdrucksmittel und damit das Fundament für jegliche mit Körperlichkeit verbundene Musikausübung.³⁹⁵ Der Körper ist auf diese Weise gleichzeitig dem Bereich der Nicht-Kunst und dem der Kunst angehörig und bildet eine Verbindung zwischen beiden Bereichen, die Holliger als selbstverständlich ansieht. Die existenzielle Körperlichkeit Holligers wird vom Komponisten zwar nicht als eine Besonderheit aufgefasst, versetzt den Aufführenden und die Wahrnehmenden dennoch in eine Situation, in der Grenzerfahrungen (direkt oder in Form eines mimetischen Mitvollzugs) durchlitten werden, die in realer und nicht dargestellter Weise die eignen Grenzen körperlicher Existenz vor Augen führen und somit das Leben direkt betreffen und auf das Leben einwirken. Die eigene zumeist als selbstverständlich angesehene Existenz wird dabei ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt, wobei aufgrund des besonderen Eingriffs in den natürlichen, gesunden Atem als Lebensfunktion das Publikum sich einem mimetischen Nachvollzug kaum entziehen kann und mit dem Bühnenkörper körperlich mitleidet. Der Weltbezug dieses Werkes wird somit durch das gebrochene Welt- und Selbstverhältnis eines dezentrierten Subjektes zum Ausdruck gebracht.³⁹⁶

393 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang.

394 Vgl. *ibid.*, S. 324f.

395 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281. Siehe auch Rüdiger, *Der musikalische Atem*.

396 Vgl. Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, 310.