

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonanz
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerischer Tonkünstlerverein
<b>Band:</b>	- (2002)
<b>Heft:</b>	75
<b>Artikel:</b>	...Werk? ...Aktion? ... : zu Heinz Holligers "Cardiophonie" für einen Bläser und drei Magnetophone (1971)
<b>Autor:</b>	Kunkel, Michael
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-927910">https://doi.org/10.5169/seals-927910</a>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 06.02.2026

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

... WERK? ... AKTION? ... VON MICHAEL KUNKEL

Zu Heinz Hollingers «Cardiophonie» für einen Bläser und drei Magnetophone (1971)

«Encore si j'étais vivant à l'intérieur,  
on pourrait espérer un arrêt du cœur  
ou un bon petit infarctus.»  
(Samuel Beckett, *L'Innommable*)

«Durch jedes Werk scheint ein Stück Selbstzerstörung, so als ob sich der Komponist selber als Pfand dessen anbieten würde, was er produziert hat. Jedes Happy-End scheidet aus, denn es könnte nur Lüge sein.»<sup>1</sup>

Vinko Globokars Aussage umreisst exakt die Situation, in der sich Heinz Holliger um 1970 befand. Damals komponierte er Werke, die eigene Vorgaben schonungslos aufzehrten. In Hinblick auf *Cardiophonie* (1971) und *Kreis* (1971-72) sprach Holliger sogar von «einer fast brutalen Zerstörung all dessen, was ich vorher hatte»<sup>2</sup>. Man darf hinzufügen, dass die genannten Kompositionen vor allem auf die Aufzehrung ihrer selbst berechnet waren – ohne dass dies mit der Paradoxie verbunden wäre, die etwa Wolfgang Iser als charakteristischen Impuls für Samuel Becketts Schaffen aufzeigt: «Wenn das Schreiben das Aufzehren der eigenen Vorgabe zum Inhalt hat, dann kann es seiner Struktur nach nicht an sein Ende gelangen.»<sup>3</sup> Holligers Stücke dieser Zeit kommen durchaus zu Ende, und zwar mit Gewalt.

Dies ist zumal dann der Fall, wenn nicht mehr Klänge oder Geräusche, auch nicht «physische Klänge»<sup>4</sup> den eigentlichen Gegenstand der aufzehrenden kompositorischen Zuwendung darstellen, sondern die vitalen Körperfunktionen selbst. Der Vorgang des Atmens bildet in *Pneuma* (1970) eine künstliche Lunge aus Bläsern, Schlagzeug, Orgel und Radios, die sich aufbläht, um schliesslich unter Überdruck zu platzen. In *Cardiophonie* treibt die Rückkoppelungsmechanik zwischen Puls und Instrumentalspiel einen Bläser zum Kollaps. Eine wörtlichere Inszenierung physischen Endens ist kaum denkbar. Holliger selbst charakterisiert die Musik dieser Werkgruppe insgesamt als «*gran finale*»<sup>5</sup>. Ihre extreme Weiterführung wäre, so Holliger, der Selbstmord.<sup>6</sup>

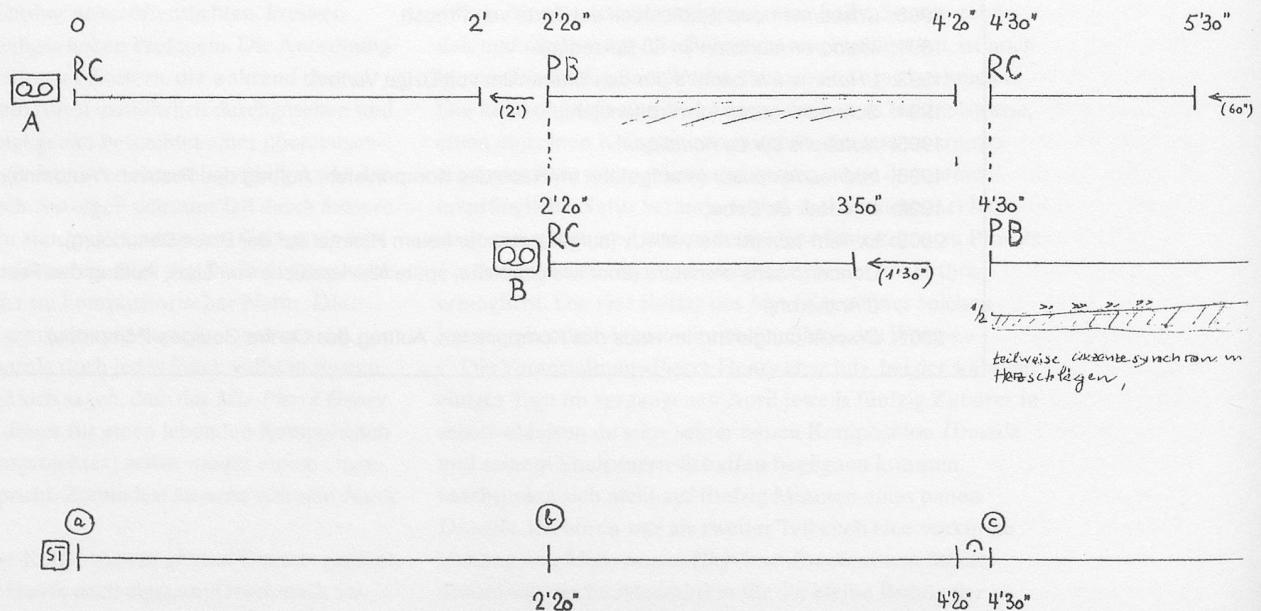
Die betont extrovertierte Körperlichkeit solcher Werke zeugt von einem starken Misstrauen gegenüber dem Handwerk der Nachkriegsavantgarde und ist nicht zuletzt als Reaktion auf die Ereignisse von 1968 zu werten. Zu dieser Zeit verflüchtigten sich Ausläufer einer noch darmstädtisch geprägten konstruktiven Werk-Ästhetik in der Musik vieler Komponisten von Hollingers Generation rapide. Strapazierungen des Werk-Begriffs beschränkten sich nun nicht mehr allein auf seine nominale Aufweichung, sondern zeichneten sich aus durch hemmungslosen Einlass all dessen, was zuvor

Abbildung 1

## CARDIOPHONIE : Zeitplan

0.50 1.30 1.40

Cardiophonie,  
«Zeitplan»,  
mit hss.  
Eintragungen  
von Heinz  
Holliger  
(© Schott)



1. Vinko Globokar, *Von der «Musik» wegkommen* [1977], in: Ders., *Laboratorium – Texte zur Musik 1967–1997*, hrsg. von Sigrid Konrad, Saarbrücken: Pfeau 1998, S. 86.

2. Zitiert nach: Peter Niklas Wilson, KdG-Art. «Heinz Holliger», S. 6

3. Wolfgang Iser, *Ist das Ende hintergebar?*, in: Ders., *Der implizite Leser*, München: Fink 1994, S. 406f.

4. Heinz Holliger,  
zitiert nach: Wilson,  
KdG-Art. «Heinz  
Holliger», S. 6.

5. Ebda.

6. Vgl. Philippe Albéra,  
*Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, in: Heinz Holliger – Komponist,  
 Oboist, Dirigent, hrsg.  
 v. Annette Landau,  
 Gümligen 1996, S. 32.

als unrein vermieden oder als selbstverständliche Voraussetzung des Komponierens bzw. Musizierens nicht eigens bedacht wurde. Die Thematisierung überkommener Spiel situationen lenkte die Aufmerksamkeit vor allem auf kreatürliche Aspekte der Klangproduktion, worunter das Atmen eine besondere Zuneigung genoss: Mit Karlheinz Stockhausens *Hymnen* (1966-67), Helmut Lachenmanns *temA* (1968) und *Air* (1968-69), Luc Ferraris *Souffle* (1969), Mauricio Kagels *Atem* (1969-70), Dieter Schnebels *Atemzügen* (1971), Vinko Globokars *Atemstudie* (1972), *Vendre le vent* (1972) und *Res/As/Ex/Ins-pirer* (1973) und Heinz Holligers *Pneuma* und *Atembogen* seien nur die bekanntesten Beispiele genannt.<sup>7</sup> Zu dieser Zeit entwarf Beckett mit seinem 35-Sekunden-Stück *Breath* (1969) «das längste je von Menschen geschaffene Bühnenwerk.»<sup>8</sup>

Innerhalb solcher Tendenzen bildete sich im Schweizer Umfeld eine besondere Spielart aus, die Roman Brotbeck als aktionistisch in einem eigenen Sinn charakterisiert: «Die Hauptgattung [...] ist die Aktion, allerdings nicht jene rituell kontrollierten Abläufe und affirmativen Materialausstellungen der amerikanischen Fluxusbewegung, sondern groteske, katastrophische, ja kollabierende Aktionen. [...] In diesen Aktionsstücken schwingt adoleszente Trotzigkeit, manchmal auch flegelhafter Übermut mit. Das unterscheidet sie von amerikanischen Vorbildern und macht sie noch heute zu etwas vom Eigenständigsten, das die Schweiz zur internationalen Musikgeschichte beitragen konnte, auch wenn die Werke gerade wegen dieser adoleszenten, das Raffinierte und mehrfach Dialektische meidenden Direktheit bisher wenig Erfolg im internationalen Musikbetrieb hatten.»<sup>9</sup>

Die IGMN Basel widmete solchen Konzepten, die sich gegen jede andere Art der institutionellen Vereinnahmung tatsächlich erfolgreich sperren konnten, eine eigene Veranstaltungsreihe («Musikaktionen»), an der von 1971-74 die wichtigsten helvetischen Aktionisten beteiligt waren: Jürg Wyttensbach (mit *Exécution ajournée II* (1970-71)), der sehr oft in der Schweiz wirkende Vinko Globokar (mit *Drama* (1971)), Josef Haselbach (mit *Moving Theatre* (1972-73)) und Heinz Holliger mit *Cardiophonie* und *Kreis*, allesamt Spezialisten auf dem Gebiet katastrophischen Komponierens.

## AKTION...

Anlage und Ablauf der Aktion *Cardiophonie* sind bestimmt durch den erwähnten einfachen Grundeinfall, demzufolge ein Solist seinen eigenen Pulsschlag spielend bis zum Kollaps hochtreibt. Dieser Vorgang wird als bühnenwirksame Aktion in drastischer Konsequenz entwickelt. Sie beginnt in völliger Dunkelheit, die sich mit dem Einblenden der über Kontaktmikrophon abgenommenen Herztöne des Solisten langsam lichtet: «Solist, nur von Scheinwerfer angestrahlt, sitzt in Podium (bzw. Bühnen)-mitte. Wenn möglich sollten nur Hände, Kopf und Instrument des Solisten sichtbar sein, alles andere dunkel.»<sup>10</sup> Im Verlauf der Aktion wird der vom eigenen Herzrhythmus gejagte Ausführende mittels Tonbandrückkopplungen seinem Spiel ausgesetzt, während sein immer schneller schlagender Puls mit der formalen Escalation einher geht; nach wiederholten Stürzen und Schreien flüchtet der Spieler schliesslich vor seiner eigenen «Musik», die nichts anderes darstellt als die extreme Überzeichnung seiner elementaren Körperfunktionen, von der Bühne. In Holligers früher Interpretation endet das Stück mit der Einspielung einer Atombombendetonation.

Eine fluxeske Fixierung dieser Aktion in einer verbalen Partitur à la Georges Brecht, Sven-Åke Johansson, Eric Andersen & Co. wäre möglich. Der Text könnte lauten: «Verstärke deinen Puls durch ein Kontaktmikrophon. Spiele dann so lange, bis du unter deinen eigenen Herzschlägen zusammenbrichst.» Doch *Cardiophonie* ist nicht pure Aktion. Zwar gehört *Cardiophonie* zu den wenigen Stücken Holligers, in denen die Besetzung mit der Bezeichnung «für einen Bläser» nicht exakt definiert ist.<sup>11</sup> Dennoch hat er den Ablauf weder in Fluxusmanier, noch nach Art einer allgemeinen «Aktionsschrift» festgehalten, die, werkässig oder nicht, bei Globokar, Kagel, Stockhausen und anderen eine jeweils individuelle Ausarbeitung erfordert. *Cardiophonie* liegt einzig in der konkreten Ausgestaltung der Version für einen Oboisten vor, die gleichwohl als Grundlage für andere Versionen dienen kann<sup>12</sup>. Und obwohl die notierte Oboenversion sich letztlich auf die von Holliger halb improvisierte Zagreber Uraufführung von 1972 gründet<sup>13</sup>, handelt es sich

7. zum Thema «Atem» in der Neuen Musik s. auch Johannes Bauer, *METASpracheATEM*, in: *Dissonanz* #69

8. Heinz Holliger, *META - TEMA - ATEM*, in: *Heinz Holliger - Komponist, Oboist, Dirigent*, hrsg. v. Annette Landau, Gümmligen 1996, S. 63.

9. Roman Brotbeck, *Expland mit schwieriger Nachgeburt und ungezogenen Söhnen - zur musikalischen Avantgarde in der Schweiz der sechziger Jahre*, in: Ulrich Mosch (Hrsg.), *Entre Denges et Denezy... - Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000*, Schott: Mainz etc., S. 285ff.

10. *Cardiophonie*, Partitur S. 1.

11. Das ist in Holligers Musik sonst nur bei *Kreis* für 4-7 Instrumentalisten und Tonband (ad lib.) der Fall.

12. – und auch diente: Weitere Versionen wurden realisiert von Vinko Globokar (der eine Posaunen-Version auf einem Cardiophonie-Kongress zur Aufführung brachte) und Marcus Weiss (Saxophon). Der Partiturerntwurf der Oboenversion von *Cardiophonie* endet mit der Notiz: «Versionen für Oboe Flöte Posaune ev. Trp? Vokalist – Schlagzeuger». Eine frühe Fassung von *Cardiophonie* ist das Werkfragment *Con-tra-verses* (1971) für einen Flötisten und zwei Tonbänder, das auch in die Richtung von *Lied für Flöte* (1971) weist (beide Ms. in der Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Heinz Holliger, fürderhin: SHH).

13. So Heinz Holliger in einem Gespräch mit dem Autor, Basel, 11. August 1999; ein Mitschnitt der Uraufführung befindet sich in der SHH.

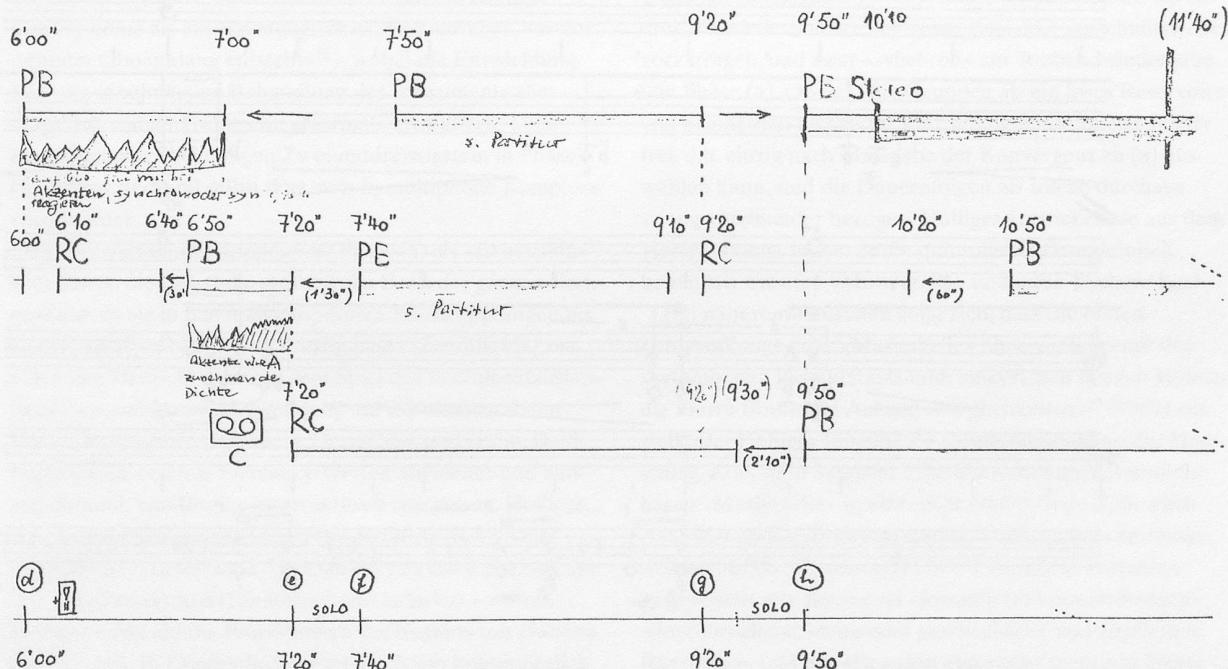


Abbildung 2a

Cardiophonie,  
S. 1f.  
(© Schott)

dabei weniger um ein schriftlich fixiertes Improvisieren, als um eine detailliert auskomponierte Umsetzung des Aktionsplans, bei der zumal Zeitverhältnisse in einer Weise berücksichtigt werden, die sich dem spontanen Auffassungsvermögen entziehen – Grundriss, wichtige Einzelgestalten und Knotenpunkte von *Cardiophonie* sind präzise ausgemessen.

Zunächst ist solches «Auskomponieren» zur präzisen technischen Koordinierung der komplex ineinander wirkenden, durch Spieler, Pulsschlag und Tonband-Aufnahme bzw. Wiedergabe gegebenen Zeitschichten unerlässlich. Doch über die Erfordernisse der Praxis hinaus ist *Cardiophonie* als *Komposition* artikuliert, um die Sprengkraft der Aktion im Werk zu bündeln, anstatt die Katastrophe im Vagen verpuffen zu lassen.

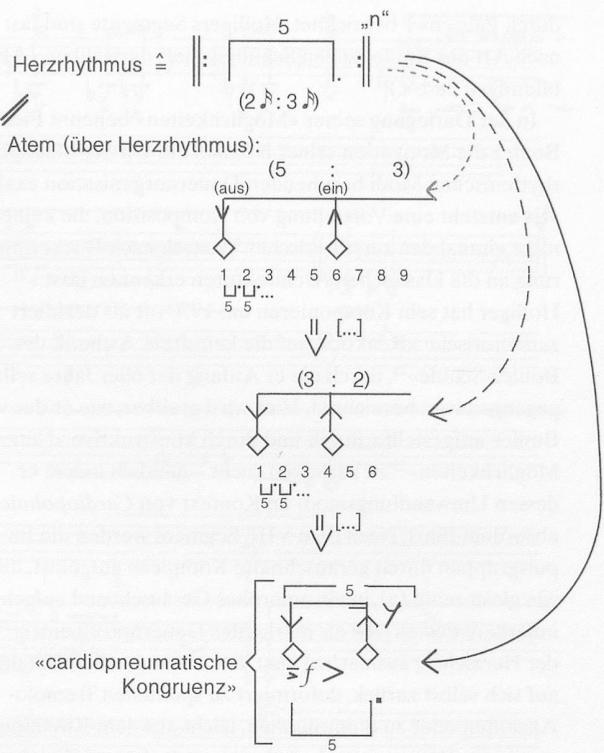
## ...KOMPOSITION

Wie also ist diese Aktion komponiert? Um dieser Frage nachzugehen, sei der Verlauf des Werkes in der «Urversion» für Oboe skizziert. Ausgangspunkt für die strukturelle Ausführung von *Cardiophonie* ist das Prinzip eines destruktiv wirkenden Kreislaufs: «Es gibt ein Feedback zwischen den Herzschlägen und dem Spiel des Instrumentalisten, da ihre Wechselwirkung eine Art geschlossenen Stromkreis zwischen Technik und Spiel hervorruft. Das ist ein doppeltes Feedback. Es funktioniert wie ein grosses *crescendo*, mittels Anhäufung.»<sup>14</sup> Das grosse *cardiophone Crescendo* ist in zwei Teile (I: 0 - 7'20"; II: 7'20" - 11'40") untergliedert, dessen erster eine *lineare Eskalation* in vier Phasen beschreibt; sie verdichtet sich in der kontinuierlichen Verkürzung der Tonband-Rückkopplungen<sup>15</sup> um jeweils 30 Sekunden pro Phase. Eine Übersicht über die kanonische Organisation des ganzen Stücks liefert der «Zeitplan»: Abbildung 1.

Schon in *Pneuma* erkundet Holliger die Entwicklung eines Klangkörpers, der aus dem toten Atem des Radio-Rauschens geboren wird. Die Phasen (a) - (d) des ersten Teils von *Cardiophonie* rekapitulieren schrittweise das Zustandekommen des Oboenklangs vom Atmen des Spielers ins noch rohrlose Instrument (a), der Artikulation von Einschwingvorgängen (b) und Lippenvibrationen (c) bis zur Ausführung komplexer Mehrklänge, Doppeltriller, Glissandi etc. auf der nunmehr rohrblattbelippten Oboe. Auf diese Weise beschreibt Holliger einen Weg, der aus der Lunge des Spielers über sämtliche buccalen Artikulationsregionen bis ins Instrument, das als Erweiterung der körpereigenen Klangwerkzeuge figuriert, führt. Einmal bezeichnete Holliger *Cardiophonie* als ein «pädagogisches Stück darüber, wie der «schöne» Oboenklang entsteht»<sup>16</sup> – wobei die Entwicklung über die schulmässige Behandlung des Instruments allerdings fast völlig hinweggeht: «Normal» artikulierte Töne kommen ausser bei einigen Zweiunddreißigsteln in Phase (d) nie vor und sind selbst dort stets in multiphone Komplexe eingebunden.

Im Entwurf eines Formplans ist Phase (a) als «Exposition»<sup>17</sup> bezeichnet. Sie liefert die strukturelle Basis der ganzen Komposition, da sie in den magnetophonen Rückkopplungen bis zuletzt erhalten bleibt. Das Prinzip eines «Feedback[s] zwischen den Herzschlägen und dem Spiel des Instrumentalisten» findet hier seine erste Anwendung auf die elementarsten Voraussetzungen zum «Spiel»: Herzschlag und Atem. Beide Impulsarten sind aus Fibonacci-Werten abgeleitet und hängen dadurch von Beginn an strukturell zusammen: Holliger definiert das Dauernverhältnis von Diastole und Systole quintolisch (2:3), während das erste Atemholen 8 Herzschläge in 5 (Ausatmen) zu 3 (Einatmen) untergliedert – womit Holliger exakt auf die Proportionen des Beginns von *Pneuma* zurückgreift. In *Cardiophonie* wird der Atem kontinuierlich

Abbildung 2b  
«Atemverengung» in  
*Cardiophonie*,  
Phase (a)



verengt, bis sich das Verhältnis 2:3 in Umkehrung zuerst auf Pulsebene und später als exakte Gleichschaltung mit dem Herzrhythmus einstellt, die nur noch ein cardiophones Seufzen zulässt. (Abbildungen 2a und 2b)

Mit dem Zwang zur cardiopneumatischen Kongruenz beginnt der Atem, seine phrasierende und gliedernde Funktion einzubüßen. Reflexartige Impulse münden schliesslich in eine amorphe Zone getrillerten Einatmens, das den Pulsschlag enorm hochtreibt; der Triller dünnst aus, bis die Klappenattacken exakt mit dem Herzrhythmus mitgehen.

Dieser Beginn entspricht Holligers erklärter Vorliebe für «die Gegenüberstellung von bewegter Zeit und von unbewegter Zeit.»<sup>18</sup> Schon in der ersten Phase (a) erweist sich die vegetative Starre des Puls-Ostinatos als nicht hintergebar. Über die Rückkopplung von (a) erfolgt in Phase (b) der Versuch, den Herzrhythmus in komplexe Impulsgruppen aufzubrechen, die durch perkussive Behandlung der rohrlosen Oboe hervorgebracht werden. Die Gruppen sind als bis zu dreifach wiederholbare Segmente ganz oder ausschnittsweise vorzutragen, und zwar «synchron» zur Tonbandwiedergabe von Phase (a). Obwohl die Gruppen als ein loses Reservoir von Segmenten disponiert sind, aus dem der Spieler relativ frei, d.h. einzig nach Massgabe der Konvergenz zu (a) auswählen kann, sind die Dauernfolgen als solche durchaus streng aufeinander bezogen: Holliger entwickelt sie aus dem Herzrhythmus, indem er die quintolische Grundeinheit behandelt wie eine «Mutterzelle» und diese wuchern lässt.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass die ersten Umwandlungen der «Mutterzelle» ohne weiteres mit den rhythmischen Permutationsmodi beschrieben werden können, die Pierre Boulez im Aufsatz «Möglichkeiten»<sup>19</sup> (1952) aufstellt. Bei Holliger fungiert als «Mutterzelle» eben der Herzschlag. Kommt in Segment I die Umwandlung der umkehrbaren «Mutterzelle» in eine nicht umkehrbare Zelle nach Art einer gespiegelten «rationalen Umformung» zustande, werden auf die Segmente II bis VII vor allem Verfahren angewendet, die Boulez als «formulierte Umwandlungen», «durchbrochene, ineinander geschachtelte und abgeleitete Rhythmen» und das «Ersetzen eines oder mehrerer Werte

14. Heinz Holliger, zitiert nach: Philippe Albéra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, S. 33.

15. Das Tonbandverfahren von *Cardiophonie* hat sich längst überlebt, Magnetophone gehören in den Bereich der historischen Aufführungspraxis. Schon lange werden die Rückkopplungen digital generiert. Obwohl daraus kein prinzipieller Unterschied für die Betrachtung des Stücks resultiert, muss darauf hingewiesen werden, dass die Rückkopplungen im analogen Verfahren nach jedem Überspiel vorgang unschärfer werden; in digitaler Abbildung bleiben alle Tonspuren in unverminderter Qualität bis zuletzt erhalten, so dass sich das formal relevante Verschleifen der Kanonschichten nicht einstellt (siehe unten).

16. «*Cardiophonie* ist darin Gegenstück zu *Kreis*: Dort werden die Instrumente auseinander genommen, hier ein Instrument zusammengesetzt. In *Kreis* führt der Weg zurück ins Innere, bis am Ende nicht mehr gespielt wird, sondern vokale Klänge um das Publikum kreisen.» Heinz Holliger in einem Gespräch mit dem Autor, Basel, 28. April 2002.

durch Pausen»<sup>20</sup> bezeichnet. Holligers Segmente sind fast nach Art des Boulez'schen Schulbeispiels darstellbar. (Abbildungen 3a-b-c)

In der Darlegung seiner «Möglichkeiten» benennt Pierre Boulez die Motivation seiner letztlich auf Olivier Messiaens rhythmischen Modi beruhenden Dauernorganisation exakt: «Es entsteht eine Vorstellung von Komposition, die keinen, nicht einmal den zerstörerischen Wunsch nach Rückerinnerung an die klassischen Architekturen erkennen lässt.»<sup>21</sup> Holliger hat sein Komponieren um 1970 oft als dezidiert zerstörerische «Reaktion auf die keimfreie Ästhetik der Boulez-Schule»<sup>22</sup>, durch die er Anfang der 60er Jahre selber gegangen war, bezeichnet. Hier wird greifbar, wie er das von Boulez aufgestellte, durch und durch konstruktive «Netz von Möglichkeiten»<sup>23</sup> zu zerfetzen sucht – nämlich indem er dessen Umwandlungsmodi im Kontext von *Cardiophonie* ad absurdum führt: Nach dem VIII. Segment werden die Impulsgruppen durch geräuschhafte Komplexe aufgelöst, die, wie gleichzeitig (a), in ein amorphes Geräuschband aufgehen, innerhalb dessen sich als markantes Dauernprofil einzig der Herzschlag ausmachen lässt. Die «Mutterzelle» fällt damit auf sich selbst zurück, deformiert zu spontanen Tremolo-Akzenten oder zu quintolischen, leicht aus dem Rhythmus geratenen Klappenattacken. Ausgangspunkt und Ziel der «Umwandlungen» sind ein und dasselbe: Die unerbittlich pochenden Jamben des Herzschlags.

Während der Phasen (b), (c) und (d) induziert das formbildende «Feedback zwischen Herzschlägen und Spiel» ein immer enger werdendes Zeitkorsett, dessen Rückkopplungsschichten sich in (d) zu überlagern beginnen. Der Interpret kann nicht mehr frei über eine Auslegung der mobil angeordneten Zeichen entscheiden, sondern wird zu Reflexen genötigt. Zur zeitlichen Koordinierung dienen Anweisungen,

die sich nur auf die elementare Reaktionsart des Spielers bezieht: In Phase (b) «synchron» (zur Rückkopplung von (a)), in Phase (c) «asynchron» (zur doppelten Rückkopplung von (a) und (b)) und in Phase (d) «asynchron – teilweise synchron»<sup>24</sup> (zur dreifachen Rückkopplung von (a), (b), (c), später auch (d)). Alle Spielhandlungen sind damit, ob konvergierend oder divergierend, auf den in (a) aufgezeichneten Pulsschlag und seine Ableitungen bezogen. In einem weiteren «Stromkreis» wirkt die jeweilige Reaktionsart auch auf die Aussteuerung der Wiedergaben zurück. Das Prinzip einer *linear* wirkenden Anhäufung cardiophoner Materialien wird unterminiert, indem sich alle Zeitfaktoren gegenseitig zu beeinflussen beginnen und sich dadurch auf dem Punkt maximaler Verdichtung des ersten Teils (7'20'') vorläufig selbst aufheben.<sup>25</sup>

Auch diese zeitliche Koordination von synchron oder asynchron aufeinander bezogenen Spielhandlungen ist nicht vom Himmel gefallen. Es sei daran erinnert, dass Karlheinz Stockhausens *Solo* für Melodie-Instrument und Rückkopplung (1966) und seine Prozess-Komposition *Spiral* für einen Solisten (1968) durch Holliger uraufgeführt wurden.<sup>26</sup> Letzteres ist ein Musterbeispiel für Stockhausens Gepflogenheit, Kurzwellensignale durch in einer Partitur akribisch festgehaltene Plus-, Minus- und Gleichheitszeichen freier interpretatorischer Verarbeitung zu überantworten. Hier war Stockhausens erklärtes Ziel, «intuitive, denkerische und gestalterische Fähigkeiten» wachzurufen, auf dass sich Bewusstsein und künstlerische Fähigkeiten «spiralförmig steigern»<sup>27</sup>. In *Cardiophonie* erfährt Karlheinz Stockhausens transzendentale Konzeption eine vernichtende Erdung, indem alle Ereignisse den destruktiven Transformationen des Herzrhythmus zum Opfer fallen.

17. SHH.  
 18. Heinz Holliger, zitiert nach: Philippe Albéra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, S. 37.  
 19. Vgl. Pierre Boulez, *Möglichkeiten*, in: Ders., *Werkstatt-Texte*, Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1972, S. 32ff.  
 20. Ebda., S. 33ff.  
 21. Ebda., S. 36.  
 22. Heinz Holliger, zitiert nach: Michael Kunkel, *CH-Variationen mit Jürg Wytenbach und Heinz Holliger*, in: NZfM 2/2001, S. 24.  
 23. Pierre Boulez, *Möglichkeiten*, S. 36.  
 24. Deutlicher noch ist das Prinzip in den Entwürfen zu Formplänen benannt: «Reaktionen auf Band I [synchr(on)] [=Phase (b);] Reaktionen auf Band II Gegenäquivalentisches [=Phase (c);] Ähnliches, Gleiches, Gegensätzliches [=Phase (d)]; SHH.

25. Vorher hatte Holliger eine noch extremere Zusitzung vorgesehen, indem er die Entwicklung der Phasen (a)-(d) schon in der solistischen, noch rückkopplungsfreien Phase (a) vollzogt; vgl. Partitur-Entwurf, S. 1-4, SHH. Obwohl dieser Entwurf vor allem

Abbildung 3a

*Cardiophonie*,  
S. 4f.  
(© Schott)

**b**

2' 20"

QI I : PB → 4' 20" (max / 2-3 Zäsuren von 1"-3")  
QII II : RG → 3' 50'

HM: ↗ während der Unterbrüche in PB auf 3/4 - max

möglichst synchron mit Wiedergabe des Teiles ② (0"-2'): ( | | | ) = 1 Viertelnote  
(während der Unterbrüche synchron mit Herzschlägen) (2-3x ad lib.)

*p-mf*

Diese Segmente (:) ganz oder ausschnitweise : ad lib.  
bis max. 3x wiederholen.

Unmittelbar nach dem Aufstecken des Oboenrohrs wird der erste Paroxysmus von (d) mit einer Artikulationsart eingeleitet, die auch den katastrophalen Höhepunkt von Holligers *Siebengesang* (1966-67) markiert: «(einsaugen!) fff marcatisissimo».<sup>28</sup> In *Siebengesang* schlägt die maximale Verdichtung der Instrumentaltextur um in die zeitlich ungerichteten Gesänge über Georg Trakls Vers «Windesstille der Seele.»<sup>29</sup> In *Cardiophonie* hat sich das Prinzip der sukzessiven Anhäufung von Materialien in ihrer quasi genetischen Abfolge mit dem Ende des ersten Teiles erledigt. Es wird im zweiten Teil abgelöst durch die simultane Gleichschaltung aller Schichten. Der entscheidende Punkt ist in Phase (f) erreicht. Der multiple Kanon der Ereignisse des ersten Teils

bewirkt hier eine verzweifelte Reaktion des Solisten: Er sucht die inzwischen unanalysierbar gewordene Rückkopplungsharmonik in seinem Spiel auszufalten, indem er alle gewonnenen Artikulationsarten auf engstem Raum reproduziert und auf diese Weise eine in sich vielfach gebrochene solistische «Linie» erzeugt, die noch in *Pneuma* ein grosses Ensemble beschäftigte. Zudem wird das anakoluthische Dauernprofil dieser «Linie» in der mittels Reglerpartitur exakt ausnotierten Aussteuerungsrhythmis negativ abgebildet. Gestalt und ihre «Geschichte» sind damit kurzgeschlossen und evozieren ein sich selbst aufzehrendes Zeitmodell, in dem das formbildende zyklische Prinzip der «Feedbacks» durchdreht. (Abbildungen 4a, 4b)

dadurch erheblich von der endgültigen Fassung divergiert, betrachtete Holliger ihn offenbar schon als verbindliche Version; dafür spricht die Tatsache, dass das Abschlussdatum «23.4.[19]71» dieses Entwurfs auch für die endgültige Fassung gilt.

Auf den letzten solistischen Ausbruchsversuch von Phase (g) folgt eine monströse Stretta (Phase (h)), in der der Spieler mit allen vergangenen und vorvergangenen Ereignissen konfrontiert wird: Über drei Rückkopplungen erscheinen seine Körperfunktionen dabei nicht nur in multipler Überzeichnung und Deformation, sondern werden zunehmend in konkrete, von realer Gewalt kündende Tonband-Klänge transformiert, die Holliger bereits in der fragmentarischen Frühfassung *Con-tra-verses* für Flöte und zwei Magnetophone vorgesehen hatte: «→ Ende: Herztöne immer lauter, dazu Zerschlagen von Glas, Zerbrechen von Brettern, Hammerschläge auf Metall, auf Holz Holzgefässe, Säge-, Quietschgeräusche (→ Folterassoziationen) → Klopfen verwandelt sich immer mehr in Gewehrsalven, Bombendetonationen: [Der] Flötist duckt sich, geht in Deckung, schreit, Bewegungen panischer Angst, geht hinter Stühlen, Flügel, Pulten usw. in Deckung, zieht sich immer mehr zurück, flüchtet vom Podium. Während Podium leer Lärm steigern bis zur extremen Lautstärke dann Explosion / Saal dunkel [...].»<sup>30</sup> In der endgültigen Version sind die Aktionen mit krampfartig hervorgebrachter Deklamation von Silben angereichert, die aus dem syllabischen Permutationsfundus von *Dona nobis pacem* aus dem Jahr 1968 stammen könnten<sup>31</sup>. Der nicht realisierte dritte Teil dieses Chorwerks sollte ein echtes 68er-Stück werden, für das Holliger «konkrete Ausschnitte aus Presse und Radio» vorgesehen hatte und das «nur [aus] Geräuschen und unzusammenhängenden Schreien»<sup>32</sup> bestehen sollte. Dies wird in der Stretta von *Cardiophonie* gleichsam nachgeliefert. Die gesellschaftskritische Dimension von *Dona nobis pacem*, deren unsublimierte Ausgestaltung im geplanten dritten Teil dem Komponisten schliesslich allzu plakativ erschien, spielt in der cardiophonen Agitation eine wichtige Rolle: «*Cardiophonie* war auch der Ausdruck von Spannungen, die nicht nur rein persönlicher Natur waren».»<sup>33</sup>

Das massive Eindringen konkreter katastrophischer Signale bleibt dabei bis zuletzt auf den Herzschlag bezogen: Nachdem der Spieler von der Bühne geflüchtet ist, vollziehen alle Rückkopplungen ein simultanes «accelerando von Herztempo Beginn bis Herztempo Schluss (ca. Viertel=60 bis Viertel=132)»,<sup>34</sup> und zwar nach Massgabe der Fibonacci-Werte des Beginns (3 - 5 - 8 - 13). Selbst die letzte und äusserste Zuspitzung, der eigentliche «Infarkt» nach Er schöpfung der Aktion, erfolgt nicht vage und unkontrolliert, sondern ist – nach einem Wort Jürg Wyttensbachs – «anständig komponiert»<sup>35</sup>.

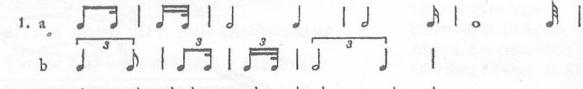
## UNFORM

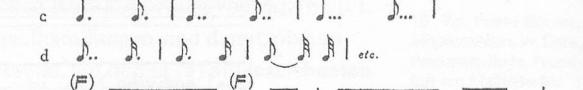
Wenn Holliger seine *Cardiophonie* heute spielt, tut er dies ganz im Vertrauen auf seine «Komposition»: Er verzichtet auf eine naturalistische Darstellung des Endes fast völlig und sinkt stattdessen, wie der Cellist zum Ende seines *Streichquartetts* (1973) oder die Ausführenden am Schluss von *Psalm* (1971), auf dunkler Bühne allmählich in sich zusammen.<sup>36</sup> Denn er hat einen Aktionsverlauf komponierend soweit zugespitzt, bis nicht nur der Spieler, sondern auch die Konstituenten dessen, was man einmal als «Werk» zu bezeichnen gewohnt war, auf der Strecke bleiben. Der Werkcharakter von *Cardiophonie* äussert sich im gründlichen Prozess seiner Negation. In seinem subversiv motivierten Festhalten am Werk bezieht Holliger eine ähnliche Position wie Jacques Wildberger, der der Rückkopplungsmechanik von *Cardiophonie* mit *Double Refrain* für Flöte, Englisch Horn, Gitarre und Tonband (1972) bald sein eigenes magnetophones Zerstörungmodell entgegensezte. Schon zwei Jahre vorher äusserte Wildberger in einem Gespräch mit Hansjörg Pauli: «Das Werk [...] kann über das Materiale

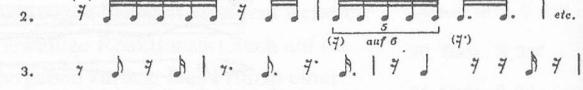
Abbildung 3b

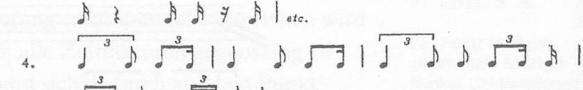
1.  Mutterzelle

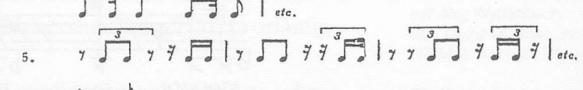
aus: Pierre Boulez, *Möglichkeiten*, in: Ders., *Werkstatt-Texte*, Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein 1972, S. 35

1. a. 

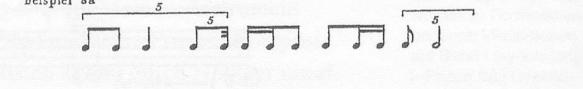
b. 

c. 

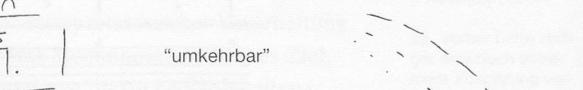
d. 

2. 

3. 

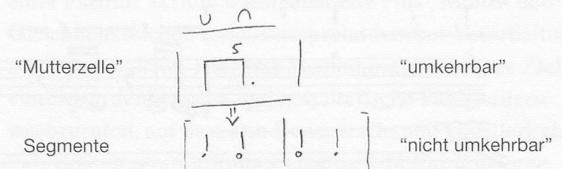
4. 

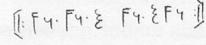
5. 

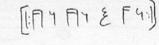
6. 

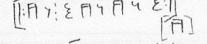
7. 

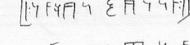
Beispiel 8a 

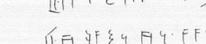


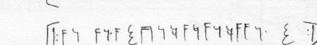
I 

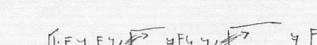
II 

III 

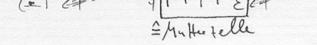
IV 

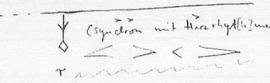
V 

VI 

VII 

VIII 

IX 



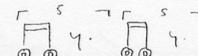


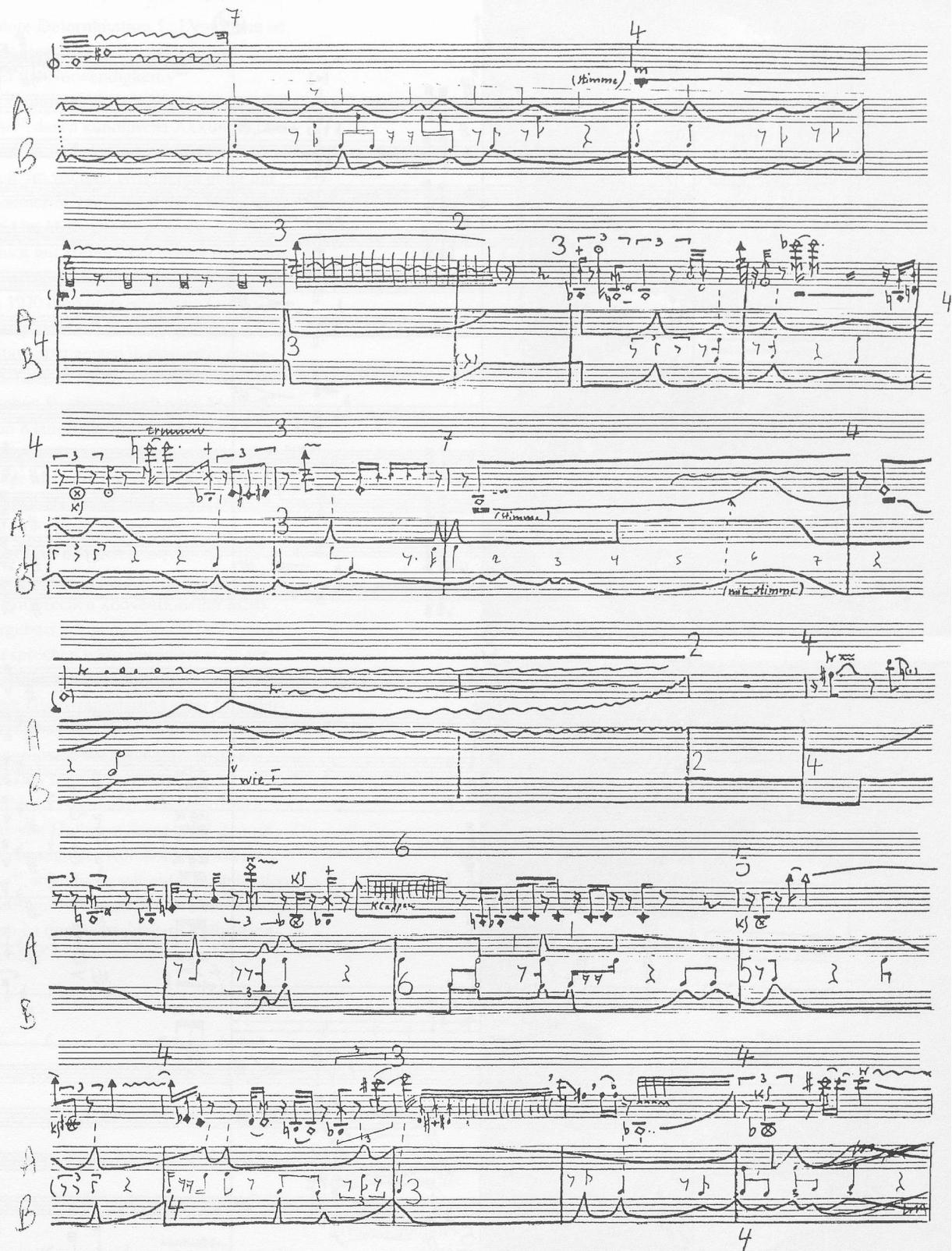
Abbildung 3c  
Herzrhythmus als «Boulezsche Mutterzelle» in *Cardiophonie*, Phase (b)

hinaus mehr kritische Reflexion und damit mehr Aggression aufnehmen als die offene Aktion, die oft nur repetiert, was draussen vor sich geht. Das Werk ist unverlierbar, weil es im Gegensatz zur offenen Aktion mit präzise vorhersehbarer Ergebnis jederzeit wiederholt werden kann. Und wenn sein Autor über genügend Substanz und genügend Können verfügt, so kann es schliesslich einen Sinn bekommen jenseits des Privaten: es kann erhalten bleiben als Stein des Anstosses, als Sandkorn im Getriebe, als Ärgernis.»<sup>37</sup>

26. Uraufführung der Oboen-Version von *Solo* 1967 in Basel; die Uraufführung von *Spiral* im Mai 1969 in Zagreb fand Stockhausens Beifall: «Ein ebenso phantastisches (in wörtlichen Sinne) wie humorvolles Erlebnis war Holligers

Abbildung 4a

Cardiophonie,  
«Reglerpartitur»  
S. 2 mit hss.  
Eintragungen  
von Heinz  
Holliger)



Ist Holligers *Cardiophonie* ein Sandkorn im werkhaften Getriebe? Wenn ja, dann ist es mit einer Raffinesse konziert, die alle Pappendeckel und Uhrfedern durchdrehen lässt, bis das formale Gehäuse auseinander springt. Bringt die Eskalation eines körperlichen Vorgangs in *Pneuma* Facetten zum Vorschein, die der Entfaltung von Form in einem durchaus differenzierten und sogar konstruktiven Sinn immer noch Vorschub leisten, fallen solche Vorstellungen der erbarmungslosen Stringenz von *Cardiophonie* endgültig zum Opfer. Und deshalb ist Raffinesse möglicherweise das falsche Wort.

Selbst die grossformale Beschleunigung ist mit einer Relation von 11:7 (440" (Teil I): 280" (Teil II)) nahezu exakt an das angenommene quintolische Verhältnis des Herzschlags

(3 (Systole): 2 (Diastole)) angebunden. Die tödlich resonnierenden Jamben haben auch globale Proportionen fest im Griff. Hier ist keine vermittelnde, dialektische oder reflektierende Dimension von Form mehr auszumachen, sondern nur noch die konsequente Gestaltung des Exodus durch eine rigorose Umdeutung des vitalen Impulses in sein Gegenteil. Holliger hat eine objektive und konkrete musikalische Sprache geschaffen, die dazu dient, «Organe einzuklemmen, einzuzengen.»<sup>38</sup> Dabei ist die Komposition nicht primär auf eine «Zerreissung des Fleisches»<sup>39</sup> berechnet, sondern entspricht viel eher Antonin Artauds Vorstellung eines «Theaters der Grausamkeit»: «Vom Standpunkt des Geistes aus betrachtet bedeutet Grausamkeit Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit,

Aufführung von SPIRAL in Zagreb. Ich hätte nie gedacht, dass ein so unbekannter Mensch aus einem doch ziemlich bekannten Holliger heraußschlüpft, der Dich zu Tränen bringen kann.» Karlheinz Stockhausen, *Brief an Henri [Pousseur]*, in: Ders., *Texte zur Musik 1963-1970 Band 3*, Köln: DuMont 1971, S. 332f.

27. Ebda., S. 136.

Abbildung 4b  
*Pneuma*,  
 Takt 192ff.

28. Heinz Holliger, *Siebengesang für Oboe, Orchester, Singstimmen und Lautsprecher* (1966-67), Takt F/vii 17ff.

29. Georg Trakl, *Siebengesang des Todes*, in: Ders., *Das dichterische Werk*, München: dtv 1995<sup>14</sup>, S. 70; Heinz Holliger, *Sieben-gesang*, Ziffer G (Coda).

30. Entwurf von *Con-tra-verses*, SHH.

31. Vgl. das umfangreiche Skizzenmaterial zur angrammatischen Komposition des Textes von *Dona nobis pacem* in der SHH.

32. Heinz Holliger, zitiert nach: Philippe Albéra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, S. 32; die Ms. zu *Dona nobis pacem* beinhalten auch Materialien aus der Tagespresse; SHH.

33. Ebda., S. 57.

34. *Cardiophonie*, Partitur S. 15.

35. Zitiert nach: Michael Kunkel, *CH-Variationen mit Jürg Wyttensbach und Heinz Holliger*, S. 19.

36. Bei der Aufführung am 14. April 2002 beim 101. Tonkünstlerfest in Zug.

37. Zitiert nach: *Für wen komponieren Sie eigentlich? – Hans-Jörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger*, in: Anton Haefeli (Hrsg.), *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, Zürich: Hug, o.J., S. 193.

38. Antonin Artaud, *Das Theater der Grausamkeit* (Erstes Manifest), in: Ders., *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 97.

39. Antonin Artaud, *Briefe über die Grausamkeit*, Ebda. S. 109.

40. Ebda., S. 109f.

41. Pierre Boulez, *Sprechen, Singen, Spielen*, in: Ders., *Werkstatt-Texte*, S. 140.

42. Helmut Lachenmann, *Über das Komponieren*, in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 77.

43. Helmut Lachenmann, *Heinz Holliger*, in: Ebda., S. 308.

44. Philippe Albéra, *Ein Gespräch mit Heinz Holliger*, S. 46.

nicht umkehrbare, absolute Determination. [...] Vor allem ist Grausamkeit lizid, sie ist eine Art unerbittliche Führung, eine Unterwerfung unter die Notwendigkeit.»<sup>40</sup>

*Cardiophonie* ist die monomanische Apotheose der «Einbahnstrassen-Form»<sup>41</sup>, deren kanonische Akkumulation Holliger im *Streichquartett* auf ein Atmen zurückführt, an dem die Spieler ersticken. Im völligen Nivellieren einer auf Beziehungsreichtum abonnierten Formvorstellung wird Pierre Boulez' Alpträum wahr. Um Holligers Position zu verdeutlichen, würde ein Vergleich mit Helmut Lachenmann lohnen. Denn es wird nicht zu Unrecht behauptet, dass Holliger und Lachenmann zumal um 1970 die kompositorische Grundmotivation im Aufdecken physischer Bedingtheiten von Klang teilen. Die Resultate aber zeigen in diametral entgegengesetzte Richtungen. Lachenmanns Weg führt zu einer Aufwertung polyzentrischen Formens durch neue Möglichkeiten der Ableitung von Klangstrukturen bis hin zum werkmaßigen «Superklang»: «Form als Idee einer charakteristischen Projektion der Mittel in die Zeit bewährt sich, bleibt im Gedächtnis zurück als Klang-Erlebnis.»<sup>42</sup> Die fundamentale Differenz röhrt nicht zuletzt vom grundverschiedenen Blickwinkel auf das «Metier»: Äussert Lachenmanns Skepsis gegenüber allem Musikantischen sich zumal im *formalen* Aufbrechen konventioneller Musizierpraxis, so dass im Ergebnis geeigneter von «Hantieren»<sup>43</sup> als von «Musizieren» zu sprechen wäre, musiziert Holliger sich in *Cardiophonie* zu Tode. Er inszeniert die Ermordung von Form in der gewollten Überstrapazierung einer Musizierhaltung, die das Mittelbare absolut ausschliesst. Grossformale Projektion erweist sich nur insofern als «charakteristisch», als sie sich dem cardiotelialen Impuls unterwirft.

Was soll man mit «Unform» beginnen? Dies zeigte sich bald, in den «Exerzitien» von Holligers *Scardanelli-Zyklus* (1975-1991), wo es nach Aussage des Komponisten «keine globale Form mehr gibt»<sup>44</sup>, sowie in der direkten Applikation des cardiophonen Modells auf *Not I* von Samuel Beckett. Und auch diesen Stücken ist der Herzschlag als todbringendes Zeichen eingeschrieben.<sup>45</sup>



Heinz Holliger als  
Interpret von  
«Cardiophonie»  
(1980)  
Fotos: SRDRS

45. Vgl. die Refrains der Ich-Verneinung in Holligers *Not I* (1978/80) für Sopran und Tonband; vgl. *Ostinato funebre* (1991) und «(t)air(e)» (1980/83) aus dem *Scardanelli-Zyklus* (1975-1991); vgl. auch *Schneewittchen* (1997-98), II. Szene, Takt 253ff., 325, 484ff.; IV. Szene, Takt 131.