

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 45 (1983)

Artikel: Heinz Holliger : Dramatik
Autor: Meyer, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1002122>

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: 13.02.2026

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

Heinz Holliger:
Dramatik
Ein Gespräch
mit Thomas Meyer

Aber
einmal fällt die Stille ein
diese Insel
gelagert schon
an letzter Atemspitze des Lebens
und
aus zeitverfallendem Stern
tönt Musik
nicht fürs Ohr –

Aus
«Ohne Kompass»
von Nelly Sachs

Herr Holliger, was für eine Beziehung haben Sie zur Bühne, zum Theater, insbesondere zum Musiktheater. Ihr Bruder, Erich Holliger, ist Regisseur, sind Sie dadurch auch geprägt?

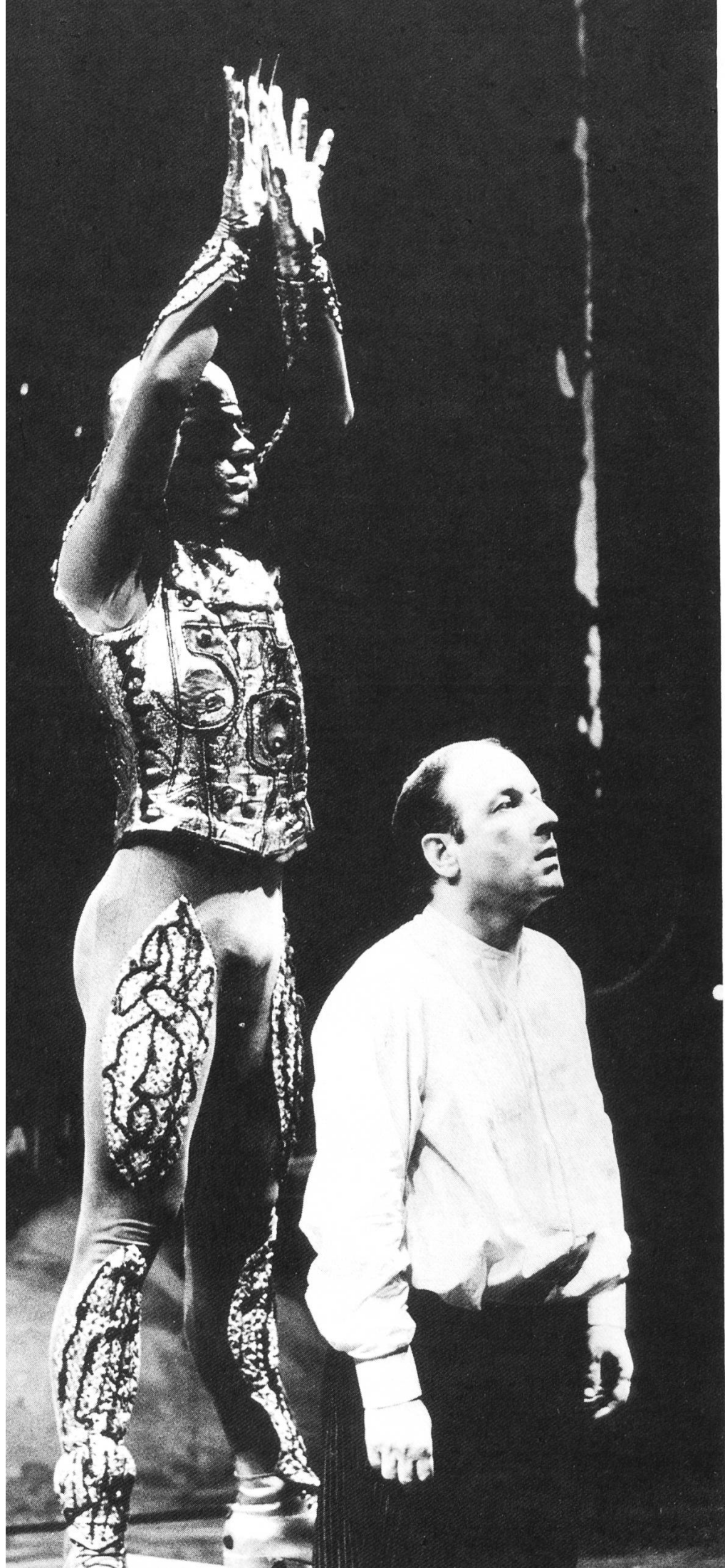
Holliger: Mein Bruder und ich haben schon während der Schulzeit zusammen einige Theateraufführungen organisiert, wobei er die Regie übernommen hat und ich die Schauspielmusik zu schreiben hatte; das hat schon angefangen mit einem unglaublich tiefschürfenden Drama für die Pfadfinder, das mein Bruder schrieb, ich habe – ich war, glaube ich 14 – die Musik dazu gemacht. Später gab es Aufführungen am Gymnasium in Burgdorf, das waren vielleicht sechs oder sieben Schauspielmusiken, zu *Ponce und Léon* von Brentano, zu *Der verlorene Sohn* von Gide, Hans Rudolf Hiltys *Ein kleiner Totentanz* und so weiter; dann auch für die Schauspielschule in Bern, wo Margarethe Schell als Lehrerin tätig war: *Die versunkene Glocke* von Gerhart Hauptmann und Schillers *Braut von Messina*. Dann habe ich auch fürs Berufstheater, um es so schön zu sagen, geschrieben: Musik für die *Perser* des Aischylos an den Städtischen Bühnen in Heidelberg; mein Bruder hat dort zusammen mit Hans Gaugler die Inszenierung besorgt,

und wir haben das dann auch für Radio Zürich produziert; es handelte sich um eine ziemlich ausladende Musik mit Sprechchor, Solostimmen und Instrumenten von etwa 40 Minuten Dauer. Für eine Inszenierung Ulrich Brechts in Lübeck habe ich etwa in der gleichen Zeit – 1958 – die *Antigonae* in der Hölderlinübersetzung in Musik gesetzt, etwa im gleichen Genre wie die *Perser*, sowie eine ziemlich lange a cappella-Komposition zu Hansgünter Heymes Inszenierungen von Strindbergs *Advent*.

Dann kam ein langes Schweigen in bezug auf Theater, und ich kam eigentlich erst durch die Hintertür wieder ins Theater, mehr auf eine imaginäre Bühne, durch die faszinierenden szenischen Texte von Nelly Sachs. Besonders *Der magische Tänzer*, – er wurde, glaube ich, 1958/59 zum ersten Mal in Hans Rudolf Hiltys Zeitschrift für neue Dichtung «Hortulus» veröffentlicht – hatte mich gefesselt. Doch erst später, nach der Studienzeit bei Boulez, habe ich den Mut gefunden, mich richtig an die Arbeit zu machen; das Werk hat mich nachher zwei Jahre beschäftigt (unterbrochen nur von der Komposition eines anderen Stückes auf Nelly-Sachs-Gedichte *Glühende Rätsel*). Dabei haben mich überhaupt keine praktischen Erwägungen beeinflusst, es ist eine fast absichtlich unrealistische Konzeption, das Stück dauert eine gute halbe Stunde, benötigt aber einen Riesenaufwand, sowohl von der Orchesterbesetzung als auch von der Ausstattung her. Es ist dann auch fünf Jahre liegengeblieben und erst 1970 in Basel realisiert worden; im Anschluss an die Basler Aufführung haben wir für die Deutsche Grammophon eine Aufnahme gemacht.

Nelly Sachs hat das Stück also nie gehört?

Holliger: Gehört nie, aber ich stand in sehr engem Kontakt mit ihr, habe mit ihr viele Briefe gewechselt; sie hat *Glühende Rätsel* gehört und die meisten meiner Stücke; als sie am 12. Mai 1970 starb, wurde gerade die vierte oder fünfte Aufführung des *Tänzers* gespielt; sie hatte immer vor, zu kommen, war aber im letzten halben Jahr zu sehr krank.



Heinz Holliger,
*Der Magische
Tänzer*

Text:

Nelly Sachs

Uraufführung

1969/70

Basler Theater

Heinz Samm,

Hans Riediker

Zu den Texten sind Sie durch eine lange, intensive Auseinandersetzung gekommen?

Holliger: Überhaupt nicht aus Faszination fürs Theater, allein aus Faszination für den Text...

Für die Lyrik?

Holliger: Für die Lyrik und auch für das visuelle Konzept, das eigentlich alles in Frage stellt, was je für das Theater gedacht worden ist; bis jetzt hat sich «das Theater» diesem Anspruch nicht gewachsen gezeigt... Auf der Bühne etwa mit Hilfe von Film und Multimedia einen so grossartigen Text wie *Beryll sieht in der Nacht* umzusetzen, hat kein Mensch je gewagt, während man doch jährlich neu Wagners unsägliche Stabreime nach tieferer Bedeutung abklopft.

Wie gingen Sie bei Ihrer speziellen Umsetzung des «Magischen Tänzers» vor?

Holliger: Ich bin von einem ganz musikalischen Konzept ausgegangen, ich bin kein Bühnenpraktiker und bin auch nicht primär daran interessiert, ob schon mein Bruder am Theater arbeitet. Für mich war damals in meiner Entwicklung der Untertitel *Versuch eines Ausbruchs* wichtig. Es sind quasi zwei Stadien: die erste Szene wird zuerst wie ein Negativ eines später folgenden Positivs exponiert. Die zweite Szene ist aber zugleich auch eine Riesenausweitung ins Extreme, wie eine Potenzierung der Miniaturform der ersten Szene; alle Figuren haben zuerst ein Negativ, das nachher ins Positiv umschlägt, die Mitbewohnerin zum Beispiel ist gleichsam ein Gegen-Ich von Marina, der Frau Davids, ein Gegen-Ich nach unten, während der magische Tänzer das Gegen-Ich Davids ist, aber ins Komische erhöht, eine Astralfigur beinahe, die mit David eine völlige Symbiose eingeht. Das ist auch im Orchester so, die Musik verwendet die gleichen Keimzellen, die schon am Anfang da sind, die sich aber nachher sowohl vom Musikali-

Heinz Holliger,
Der Magische Tänzer
 S.86 der autographen
 Dirigierpartitur

(«Der magische Tänzer
 beginnt zu tanzen, dass
 der Fussboden raucht.
 Er nimmt von der Leine
 einen frischgewaschenen
 Wäschesack.»)

Mag. Tänzer:
 «hier ist der Nullmeridian
 alle Schnüre
 hinein abwickeln»

schen als auch von der Besetzung her ins fast Unermessliche, fast Chaotische ausweiten.

Verwenden Sie darum auch die Chorstimmen, die zum «magischen Tänzer» hinzutreten?

Holliger: Ja, eine Stimme – wie bei meinem später geschriebenen *Sieben-gesang* – vervielfacht sich: die Stimme des «magischen Tänzers», einer Figur, die ja aus Davids Kopf entsprungen ist. Die Dialogpartner, die wirklich zueinander in Beziehung treten, sind Marina und David, doch auch dort ist eigentlich kaum mehr Kommunikation möglich. Nur mit seinem Gegen-Ich oder seinem Über-Ich kann David in Beziehung treten. So wird auch die Musik, die zu David gehört, durch Formen der Multiplikation ins Räumliche – eine Art Schattenwurf – in die Musik des «magischen Tänzers» projiziert. Die Musik des «magischen Tänzers» ist aus der Keimzelle der David-Musik herausgetrieben, sie hat keine autonome Struktur.

Was für eine Funktion übernimmt die Musik im Ganzen des Stücks?

Holliger: Ich glaube, sie schafft vor allem den Raum. Das Stück fängt in einem engen Küchenverschlag an, in einer völlig stickigen Armenwohnungsatmosphäre, und plötzlich werden die Wände zum Globus, die Wäscheleinen zu Meridianen, ein ganzer Kosmos entsteht. Auch das hat mich fasziniert: diese Ausweitung nicht parallel in der Musik zu beschreiben und sie doch irgendwie umzusetzen. Ich glaube, es ist wirklich die Aufgabe der Musik, immer die Zeit-Raum-Beziehung zu schaffen oder auch zu verändern; in diesem Stück ist das in extremem Masse der Fall.

Das wäre dann auch eine Parallele zu den späteren Beckett-Stücken?

Holliger: Ja, genau. Es gibt sicher viele Parallelen zwischen diesen Stücken.

Klanglich fast am intensivsten fand ich die Stelle des «Magischen Tänzers»: «Jeder Stein ist schon Musik geworden»; da wird die Musik fast visionär.

Holliger: Solange der «magische Tänzer» auf der Bühne ist, ist die Musik auf Nachklang komponiert und erhält durch die vielen Resonanzinstrumente wie Zymbal, Harfen, Glockenspiel, Gongs eine kaleidoskopische Farbigkeit. Der ganze Raum saugt sich voll mit Farbe, mit Klangfarbe, und es ist klar, dass das äusserlich die attraktivsten Teile sind, während nachher, wenn David sich der Todesgrenze nähert, wenn er sagt, «ich trage den Sack Nulle-Nulle-Nullmeridian», die Zeit geschrumpft ist, und es nur noch homophone Musik gibt: diese ganz trockenen, schmucklosen Akkorde gegen Schluss, – so dass überhaupt kein musikalischer Raum mehr vorhanden ist. Nur an einer Stelle, nachdem der «magische Tänzer» die Lebensfäden Davids abgewickelt hat und verschwunden ist, wird David für kurze Zeit selbst zum «magischen Tänzer» und nimmt auch dessen Klanglichkeit auf; das wird dadurch ausgedrückt, dass er in den Bühnenhintergrund schreit, über ein Mikrophon mit Hall «watete durch die Adern des Himmels, blutrot». Das ist eine Art Apotheose vor dem totalen Zusammenbruch, und dort bekommt plötzlich das Live-Orchester die gleiche Farbigkeit, die es vorher beim Tonbandorchester ständig gegeben hat, und auch Davids Stimme wird in den Chorstimmen vervielfacht.

Sie verwenden dabei auch eine Art Leitinstrumentation...

Holliger: Ja, ich hatte weder die Tonalität noch die Visitenkartenleitmotive Wagners zur Verfügung, ich versuchte daher, musikalische Archetypen zu schaffen. Es gibt bestimmte Klänge, Klangauras, aber auch einige typische rhythmische Strukturen, die je einer Figur, aber auch einzelnen Worten, die symbolisch wiederkehren, zugeordnet sind. Wenn also zum Beispiel die Mitbewohnerin und Marina über den Blumenkohlkopf sprechen, ist da schon die Musik mit den Maracas angedeutet, die nachher am Schluss beim Totenkopf wiederkommt; solche Gegenbilder zwischen erster und zweiter Szene sind ständig da.

Es war mir damals auch ein sehr tiefes Anliegen, dass die ganze Musik aus einer Allintervallreihe, aus einer Urzelle herausgetrieben ist, dass die Musik

sowohl von Marina als auch von David aus dieser Reihe entstanden, aber dennoch verschieden ist. Die Urreihe selbst wird eigentlich nur im Vorspiel und im Zwischenspiel strukturbildend, aber sie erklingt nie – es ist eine subkutane, strukturbildende Reihe. Die Musik der Mitbewohnerin ist aus der Marina-Reihe, und die des «magischen Tänzers» aus der David-Reihe abgeleitet.

Die Reihe geht vom D aus.

Holliger: Ja, das ist David.

Das Stück endet nach Davids Tod auch mit einem D. Sie spielen gern mit solchen Symbolen.

Holliger: Ja, zum Beispiel ist das A ein dominanter Ton über dem D, und wenn die Marina zum ersten Mal auftritt, kommt es zu einer ganzen Reihe von A-s mit sieben Dauern – die Zahl der Marina ist sieben, die des David fünf, zusammen zwölf –. Dieses A kommt dann wieder in dieser Apotheose, wenn David stirbt. Es gibt viele, ganz verschiedene Bezüge, ich habe das nicht mehr alles gegenwärtig. Es gibt verschiedene Klangklimata, etwa bei nördlich kalten Bildern wie «Polarstern» oder «aus der Eiszeit ausgegraben» erzeugen drei Piccoli und Becken ganz hohe sirrende Klänge; oder die Kontrabassklarinette, das tiefste Instrument unserer Instrumentenfamilie überhaupt, ist ein Hauptinstrument von David, sie bleibt am Schluss allein übrig, wenn David stirbt.

Was für eine Bedeutung hat das im Dramatischen?

Holliger: Ich glaube, es hat eine sehr grosse dramatische Bedeutung, aber nicht eine im beschreibenden oder gestischen Sinn; für mich ist es ein dramatisches Ereignis, wenn sich ein Piccolo in eine Kontrabassklarinette verwandelt, das gleiche Bild total verzerrt spiegelbildlich in ganz anderen Dimensionen wiederkehrt oder wenn eine Musik, die zuerst in einem fast völlig erstickten Klangraum klingt, sich plötzlich ins Unendliche ausweitet. Das

ist eine ganz körperliche Erfahrung, die man machen wird, und eine sehr dramatische. Denn der Text ist ja eigentlich in der Anlage auf ganz einfachen Vorgängen aufgebaut; der äussere Ablauf, den man auf der Bühne sieht, ist einfach nachzuvollziehen, während die Worte ständig verschlüsselt sind, sogar die alltäglichen Worte, die Sprache ist voller Bilder, die man kaum sofort versteht, man muss es gelesen haben, um es mindestens langsam nachzuvollziehen. Der Text hat das Äusserste an Fasslichkeit (in Webernschem Sinne) erreicht, ist aber völlig hermetisch.

Ich weiss nicht, ob ich auf so einen Text je wieder so eine gigantomanische Komposition wagen würde; ich würde heute wahrscheinlich versuchen, so etwas mit ganz ärmlichen Mitteln zu erreichen, nicht mit einer so luxuriösen Klangausstattung.

Welche Bedeutung hat dieses Werk in Ihrer Entwicklung als Komponist?

Holliger: Für mich war es eigentlich das erste Mal, dass mir ein Ausbruch gelungen ist aus dieser mich sehr einengenden Welt, die ich im Unterricht von Boulez erfahren habe; ich habe natürlich technisch überhaupt nur dort das Zeug mitbekommen, um so etwas realisieren zu können. Ich glaube, alles, was ich bei Boulez gelernt habe, ist in diesem Stück drin und hat dort auch fast schon einen Abschluss gefunden.

Ist das der «Versuch eines Ausbruchs» für Sie?

Holliger: Ja, es ist auch ein persönlicher Ausbruch aus meinem eigenen Gefängnis, das ich mir fast selbst geschaffen habe. Bevor ich bei Boulez studiert habe, hätte ich so einen Ausbruch nicht unbedingt nötig gehabt. Ich habe damals relativ gross angelegte und freie Musik schreiben können; durch die Lehre bei Boulez kam ich mit einer ganz anderen Welt in Beziehung, und mit dem *Magischen Tänzer* habe ich zum ersten Mal versucht, das, was ich vorher hatte, wieder einzubeziehen in das, was ich jetzt gelernt habe.

Ihre Entwicklung ist ja dann auch weit von diesem Boulez'schen Komponieren weggegangen.

Holliger: Ich habe in den *Glühenden Rätseln* und im *Trio* versucht, alles in kleinen Formen zu komprimieren, was in der Riesenpartitur des *Magischen Tänzers* drin ist, und mit *Siebengesang*, der sehr viele Bezüge zum *Tänzer* hat, ist der Endpunkt erreicht, wo wirklich die Musik umschlägt, wo das Geräusch wichtig wird. Ich habe später gesagt, dass das eigentliche klangliche Ergebnis gar nicht mehr im Vordergrund steht, sondern mehr das Hörbar-Machen oder Sichtbar-Machen der psychischen und physischen Bedingungen des Musikmachens. So war es nachher bei *Dona nobis pacem*, *Psalm*, *Pneuma*, und das ist natürlich denkbar weit entfernt von der früheren Ästhetik.

Könnte man da nicht vom Umschlag eines – Schlagworte! – lyrischen Expressionismus in einen aktionistischen Expressionismus sprechen?

Holliger: Hm, ja, aber ich glaube eigentlich, gerade jetzt im Rückblick, dass auch in den extremen Stücken, auch im *Psalm*, wo nichts mehr klingt, alles drin ist, was im *Magischen Tänzer* bereits komprimiert war. Und auch die Idee von *Cardiophonie* ist die des *Magischen Tänzers*, wie auch *Not I*, wo wieder der Herzschlag ein formgebendes Zeichen ist. Die Aktion ist dabei schon wichtig, aber es ist meistens nicht eine Aktion im Sinne einer theatralischen Geste. Wichtig ist, zu zeigen, wie die Lebensenergie, der *élan vital*, um überhaupt Musik noch zum Klingen zu bringen, fast fehlt; es ist eine Geste, die mit zu wenig Energie gemacht wird, die nur noch in Agonie umschlägt.

In allen Ihren Biographien heisst es, Ihr Werk stehe im Themenkreis von Leben-Vergänglichkeit-Tod.

Holliger: Ja, ja, das kann man so sagen, – viele sind dankbar, mich in diese Schublade einordnen zu können.

Sie nannten vorhin selbst den Begriff Agonie.

Holliger: Ja, für mich ist Musik ein Mittel, um mit diesem Themenkreis überhaupt in Beziehung zu kommen.

Sie möchten sich also nicht einfach auf drei Begriffe fixieren lassen?

Holliger: Ich glaube schon, dass bis auf wenige Instrumentalwerke fast alle Stücke irgendwie um so einen Zwischenbereich angelegt sind. Aber ich finde, das ist eigentlich selbstverständlich für die neue Musik. Das braucht man gar nicht zu sagen.

Ein wichtiger Begriff, den Sie auch selbst schon nannten, ist Ihre eigene Verunsicherung zu komponieren. Das erinnert mich auch ein bisschen an den Adorno-Satz, er könne sich eines Lächelns nicht erwehren, wenn er einen Ton erklingen höre. Das geht in diese Richtung?

Holliger: Doch, schon, das ist klar.

Ist damit der Bogen geschlagen vom «Magischen Tänzer» zu «Come and go»?

Holliger: Beim *Magischen Tänzer* war ich schon mit dem Tod beschäftigt, aber das Klingen war noch nicht in Frage gestellt, während bei *Come and go* alles miteinbezogen ist, was seither bei mir passiert ist. Der *Psalm* von Celan ist nur noch das Negativ eines Stücks, es klingt nicht mehr, «Gott» heisst nur noch «niemand», «nichts». Ich habe bei den Hölderlin-Chören ein Klangnegativ nach einem Bach-Choral geschrieben, wo die Pausen bei Bach bei mir Töne sind, und umgekehrt. Das ist natürlich in *Come and go* miteingeflossen.

Ihre Opern und Bühnenwerke sind also überhaupt nicht von den anderen Stücken zu trennen?

Holliger: Nein, ich glaube nicht. Bei den beiden Beckett-Werken ist es auch wieder so, dass ich einen grossartigen Text genommen habe, der

Heinz Holliger, *Come and Go*
Schweizerische Erstaufführung 1979/80 Basler Theater



überhaupt keine Musik nötig hat, wie Nelly Sachs auch keine Musik zu Hilfe nehmen muss, um zu wirken. Aber ich habe bei Beckett den Text eigentlich völlig vergewaltigt, während ich bei Nelly Sachs versucht habe, den Text wirklich vollkommen zu lassen.

Das wäre gerade der Unterschied: Nelly Sachs rechnet – mit ihrer Begriffsdreiheit von Mimus, Wort und Musik – noch mit Musik, während Beckett nicht damit rechnet.

Holliger: Ja, ich glaube, Becketts Stücke schaffen bis auf ganz wenige Ausnahmen einen klangabstossenden Raum um sich, vieles könnte in einem fast schalltoten Raum spielen, und ganz extrem ist darin *Come and go*, wo eigentlich überhaupt nichts mehr tönt, was ausserhalb der drei Stimmen, die man hört, noch da sein könnte, und darum ist Beckett auch sehr skeptisch gewesen: er hat beide Stücke prinzipiell für Vertonungen sperren lassen.

Auch bei *Come and go* habe ich den Text schon lange mit mir herumgetragen, ich wollte zunächst ein Instrumentaltrio für drei Flöten schreiben über diesen Text, ohne ein einziges Wort zu verwenden. Ich habe dann daran weitergearbeitet und kam auf eine ähnliche Idee mit Multiplikation und Wiederholung wie beim *Magischen Tänzer*; ich habe diese Handlung mit drei Personen verdreifacht, indem ich sie auf drei Bühnen in drei verschiedenen Sprachen ablaufen lasse; ich habe den Text in diesen drei Sprachen so ineinander verhängt, dass quasi eine Übersprache entsteht; in die Lächer der einen Sprache kommt meistens ein Wortpartikel einer anderen. Das ist, glaube ich, nicht so weit von dem entfernt, was Beckett sich selbst vorstellt unter Sprache, und auch die Repetitionen des Stückes sind eine Beckett'sche Idee. Was ich gemacht habe, ist vielleicht etwas ganz anderes, als Beckett es sich gedacht hat; ich habe jede Figur mit einem Instrument gekoppelt, so dass quasi das Instrument die Stimme der Person ist, und sobald eine der Frauen den Mund öffnet, spielt das Instrument in ganz altmodischem Sinn deklamatorisch-expressiv mit; der Tonfall, fast die Melodie, die die gesprochenen Worte hätten, wenn man sie sänge, ist komponiert. Das steht im klanglichen Vordergrund, meint man am Anfang, aber das ist für mich nicht die eigentliche Musik; alles, was zwischen den Worten ist, ist eine Musik, die wieder wie beim *Atembogen* oder beim

Streichquartett unter bestimmten falschen Voraussetzungen klingt; zuwenig Energie ist da, um sie zum Klingen zu bringen, oder zuviel Energie, um sie schön klingen zu lassen. Es ist eine Musik, der es an Lebenskraft mangelt, die aber auch – primitiv gesagt – darstellt, was wirklich passiert, denn die Worte bei Beckett sind, mein Bruder hat es einmal gesagt, nur die Spitze eines Eisbergs. Das Wichtige passiert zwischen den Wörtern und wird nicht ausgesprochen, das Schweigen ist der Haupttext dieses Stückes, die Musik will dieses Schweigen zum Klingen bringen.

Das Stück läuft in drei Akten ab: im ersten Akt sind die Sprachen vollständig, und die Musik ist fast im Zitatsinn altmodisch-lyrisch, expressiv-schön, es ist die Musik, die ich im *Magischen Tänzer* geschrieben habe, die ich bei *Siebengesang* gerade noch schreiben konnte, sie ist die unmittelbare Aussage eines Gefühls, aber im Nachhinein erweist sich das als falscher Schein.

Also ein parodistisches Verfahren?

Holliger: Ja, obschon es gar nicht parodistisch klingt. Im zweiten Akt wandern die Sprachen mit der ihnen zugehörigen Musik erstmals auf die nächste Bühne; die Musik, nicht die Instrumente oder die Schauspieler, wird zwischen den Bühnen getauscht. Die Sprache ist nun schon verfremdet dadurch, dass die Worte nur noch fragmentarisch erscheinen, der Anfang oder Schluss eines Wortes ist weggeschnitten, es ist wie eine zensurierte Rede, ein zerhackter Text; die Worte aber erscheinen in den instrumentalen Sprachmelodien immer vollständig und nicht denaturiert, während jetzt die Musik zwischen den Wörtern immer denaturierter wird. Was zum Beispiel lange Kantilenen waren, sind nur noch ganz kurze Seufzer oder sofort abgerissene Melodiefloskeln, die im Einatmen gesungen oder gehaucht werden, die nicht mehr klingen. Im dritten Akt ist der Text völlig ausgelöscht, nur noch die Sprechmotive in den Instrumenten bleiben übrig, die Münder der Sängerinnen bewegen sich stumm, und von «Gott be-

wahre» ist vielleicht noch ein «G» übrig oder kaum mehr; nur bei den paar Schreien ist noch ein Einschwingvorgang oder ein Ausatmen vom ganzen Text übrig; die Musik ist eigentlich so, dass diese immer noch vollständigen Relikte der Worte, dieser instrumentalen Wortpartikel, die immer noch unverfremdet sind, wie Fremdkörper herumliegen in einer völligen Klangwüste, fast wie Kadaver oder wie Ruinen, Wortruinen in einer immer kaputteren Klangwelt, so dass die Expressivität der Musik zunimmt, je kaputter sie ist, und dass das, was zu Beginn im äusseren Sinn expressive Musik war, am Schluss als falscher Schein sich zeigt, wenn man es im Zurückhören oder Zurückschauen nachvollzieht. Gleichzeitig wird die Musik wie beim Streichquartett immer in eine tiefere Region hinabgedrückt, die Flöten wechseln also zur Altflöte, dann zur Bassflöte, die Bratschen werden runtergestimmt, die Klarinetten wechseln zu Bassklarinetten und am Schluss zur Kontrabassklarinette, die gleiche Musik erscheint in immer tieferen Lagen, bis sie im Klangschlamm versinkt; die Gesten bei Beckett, die so wichtig und genau beschrieben sind – die mittlere der drei Figuren verlässt die Bühne, die anderen schliessen zusammen, tuscheln, Aufschrei und wieder Erstarren, wenn die dritte wieder hereinkommt – diese Gesten bleiben auch völlig erhalten, und wenn das im zweiten Teil mit dieser zerhackten Sprache geschieht, ist es, glaube ich, ein hochdramatischer Vorgang, wenn man merkt, dass die Gesten wie die Instrumentalfloskeln noch vollständig da sind, aber die Worte immer mehr ausgelöscht werden. Auch im Visuellen wird das Bild immer mehr zensuriert, am Anfang ist es in herbstlichen Farben, dann im zweiten Durchgang wie in einem Wartsaal mit Neonlicht, ganz grellem Licht mit in Mänteln frierenden Figuren, und im letzten Durchgang sind nur noch Mund, Ohren und Hände sichtbar in einem völlig dunklen Raum, vielleicht dem Purgatorium der Beckett'schen Dante-Studien ähnlich.

Es ist auch ein Altern...

Holliger: Ja, ein Altern bis über den Tod hinaus, auch in der Musik.

Hat Beckett das Stück gesehen?

Holliger: Nein, er hat es nie angeschaut. Ich glaube, er will das auch nicht. Es ist, glaube ich, eigentlich gar nicht in seinem Sinn: der ganze Expressionismus, der durch mich da eingebracht wurde; ich kann mir nicht denken, dass ihm das zusagen würde.

Aber er hat die Erlaubnis zur Vertonung gegeben.

Holliger: Ja, aber ich glaube, ich habe das Stück nicht eigentlich «vertont». Es war nur eine Vorlage, fast nur ein formales Gerüst mit Worten, wobei die Handlung natürlich erhalten blieb, aber in eine bestimmte Richtung getrieben wurde, die nicht unbedingt die von Beckett sein muss.

Sie haben einmal zu «Come and go» gesagt, dass Ihre Musik früher viel zu dramatisch angelegt gewesen sei, dass sie das nun nicht mehr wollten, dass Sie das Theater nicht mehr interessiere.

Holliger: Ja, das kann man vielleicht sagen; trotzdem kann Dramatik durchkommen; aber eigentlich ist es ein völlig undramatisches Konzept, und der Text Becketts ist auch denkbar undramatisch. Mich interessiert die direkte Aussage gar nicht mehr; auch in anderen Stücken, die ich seit dem *Streichquartett* geschrieben habe, ist eine Tendenz zur völligen Wegnahme alles direkt Dramatischen und Gestischen zu beobachten. Die drei Zyklen zu Jahreszeitengedichten von Hölderlin sind völlig statische Musik, völlige Unbeweglichkeit, was aber wieder nicht ausdruckslos und undramatisch wirken muss, da gerade diese totale Starre wieder Dramatik freisetzt...

*Alles ist ausgewandert mit dir
mein ganzer Besitz enteignet –
nur trinkst du Geliebtestes mir
die Worte vom Atem
bis ich verstumme –*

Aus «Der Umriss» von Nelly Sachs

...und auch bei den Orgelstücken ist eigentlich, obwohl sie ja in fast illusionären Zeitmassen verlaufen, kein direkter Puls mehr spürbar, bleibt alles in völliger Starrheit gefangen. Ich habe weitere Stücke, ein Duo für Geige und Cello gemacht, wo auch ein *Perpetuum mobile* komponiert ist, das völlig starr vor sich hinläuft und keine unmittelbare körperliche Beteiligung mehr spürbar werden lässt. Das ist doch näher bei den Stücken von Beckett als beim *Magischen Tänzer*.

«*Not I*» ist auch eine Art *Perpetuum mobile*.

Holliger: Ja, aber *Not I* ist sicher mehr eine Form von Kanon oder Fuge oder *Ricercare*; die Hauptidee ist wieder dieselbe, wie schon bei *Cardiophonie*. Es ist ein System der Rückkoppelung, das eigentlich ein kanonisches Prinzip ist; der Text von Beckett ist selbst fast in Fugenform angelegt, es gibt ständig Sätze, die wiederkommen, die einzelne Fugatoeinsätze bezeichnen, es gibt *Strettas*, wo das sehr nah beieinander ist, und sehr weit auseinanderliegende Fugeneinsätze im Text: es ist ein Text, der ganz nach musikalischen Formprinzipien aufgebaut ist, und ich habe versucht – anders als in *Come and go* – dieses musikalische Prinzip an mich zu reißen und weiterzuführen. Ich habe aus dieser einen Stimme, die in sich ein Fugato enthält, eine 16-stimmige Fuge gemacht. Alles, was die Stimme singt, wird aufgenommen, später wieder eingespielt, und dazu wird die Stimme weiter im Dialog mit ihrer eigenen Vergangenheit aufgenommen, später wieder eingespielt zu einer dritten Schicht, bis es zum Teil 16 solcher Schichten sind. – Quasi wieder die Potenzierung einer einzigen Stimme, was schon beim *Magischen Tänzer* da ist. Hier aber habe ich versucht, den Text ganz getreu, in präziser Deklamation und syllabisch zu behandeln, so dass die Verständlichkeit optimal gegeben ist, jedenfalls für den Anfang, und die Tonbandeinspielung nur graduell zu verfremden; die erste Rückkoppelung ist so, dass sie sich fast wie ein Schwarz-Weiss-Foto vom Original unterscheidet, es ist eine Live-Aufnahme mit ganz kleinen Verfremdungen des Harmonizers, so dass in ganz minimalem Intervall ei-

ne zweite Schicht mitläuft, die sich nur manchmal etwas ausweitet. Man hört, dass irgend etwas nicht ganz natürlich ist, aber man weiss noch nicht genau, was passiert. Dann kommen bei jeder folgenden Schicht grössere Verzerrungen dazu, weiten sich einzelne Schichten selbst wieder aus in Kanons; in schnellerem Tempo gespielt und wieder verlangsamt, bis sie sich wieder in einem Wort mit ihrem Original trifft oder umgekehrt, oder einzelne Ausrufe – leitmotivische Worte – werden in Echos oder Fugati dargestellt. Wie beim *Magischen Tänzer* ist auch hier die eine Ebene der Zerrspiegel der anderen, so dass fast gleiche musikalische Strukturen erscheinen, dass auf dem Tonband gleichzeitig wie Schattenwürfe die Intervalle, die Dauern vergrössert sind; man hört's fast gleich, aber nie genau gleich, wie bei einem Vexierspiel, dabei ist aber doch alles kontrapunktisch komponiert; aber eigentlich hat jede Stimme ihre eigene Zeitebene, wir hören sonst kontrapunktische Musik auf eine Zeitkoordinate bezogen, jetzt hört man verschiedene Stimmen, die in verschiedenen Tempi ablaufen, in verschiedenen Zeitebenen angesetzt sind, und man kann sie nicht auf eine Zeitkoordinate reduzieren, man muss quasi von einer Schicht zur anderen hin und her hören; ich glaube, das ergibt eine völlig andere Form von Kontrapunktik. Das, was mir Kollegen vorgeworfen haben, dass zwischen diesen Kontrapunktstimmen kein Dialog entsteht, dass sie völlig beziehungslos zu ihrem eigenen Gegenüber sind, ist Absicht. Es gibt auch keinen harmonischen Raum, obwohl alles kontrapunktisch im ganz traditionellen, handwerklichen Sinn auskomponiert ist.

Genau?

Holliger: Ganz genau, und auch geschrieben in einem Intervallsystem, das ich lange nicht mehr gebraucht hatte, eine fast Webern'sche Stimmbehandlung, mit genau definierten Tonhöhen. Es gibt überhaupt keine Geräusche. Intervallbeziehungen sind die tragenden Elemente der ganzen Konstruktion, aber so, das sie sich fast von selbst ad absurdum führen und wieder als falscher Schein entlarvt werden wie bei *Come and go*. Ich glau-

be, das ist es auch, was bei *Not I* zu Missverständnissen beiträgt, dass die Singstimme allein eine sehr grosse Dramatik haben kann, dass der Text trotz aller formalen Strukturierung sehr direkt wirksam sein kann, aber dass durch diese Vielschichtigkeit die Geste erstarrt; man hört eben gleichzeitig viele Mündern, die gleiches in verschiedenen Zeitebenen aussprechen, und kann sich gar nicht mehr so unmittelbar in den dramatischen Vorgang einfühlen.

*Wenn man nun die drei Stücke überblickt, so fallen doch einige Parallelen auf: alle drei Stücke beschäftigen sich mit Erinnerungen, im «Magischen Tänzer» und in «Not I» vor allem; ausserdem findet sich in allen etwas Ato-
maten- etwas Puppenhaftes, das eine Rolle spielt.*

Holliger: Das ist richtig. Was auch wichtig ist – ich habe es schon beim *Magischen Tänzer* gesagt – ist die Unmöglichkeit der Kommunikation, die ständig komponiert ist. In *Come and go* reden nur noch zwei Frauen über abwesende Dritte, während alles erstarrt, sobald alle drei Frauen zusammen sind. *Not I* ist ein völlig monothematisches Stück, das noch ein Dialog mit sich selbst sein könnte, aber auch nicht mehr das ist, weil eben die Zeitebenen nicht gleich sind.

Es sind Potenzierungen ins Unendliche...

Holliger: Ja, es gibt da verschiedene Formen. Es ist eigentlich eher eine Multiplikation in eine andere Ebene, – beim *Magischen Tänzer* eben noch in eine ganz farbige, kosmische Welt, die auch klanglich unheimlich voll-gesogen ist; in den andern Stücken ist wohl viel Klang da, aber auf eine kaputte, ärmliche Art.

Welche persönliche Erfahrung liegt denn vor diesen beiden Beckett-Stücken, dass es nicht mehr möglich war, so zu komponieren wie beim «Magischen Tänzer»?

Holliger: Es ist eine Art Alterungsprozess des Materials, der Musik selbst;

ich glaube, ich habe überhaupt nie zweimal das gleiche komponieren können. Ich habe mir nie eine Sprache aufgebaut, die ich dann einfach sprechen konnte, sondern ich habe für jedes Stück wieder von Null anfangen müssen. Und jedes Stück, glaube ich, erschöpft seine eigenen Ressourcen, bis einfach nichts mehr da ist, dann ist auch das Stück fertig, und deshalb ist eine Kontinuität im Aufbau einer eigenen Sprache überhaupt gar nicht mehr möglich, wie das in früherer Musik möglich war. Die Parallelen, die entstehen, sind mehr psychischer Natur, von meiner eigenen Person her gegeben, aber nicht direkt vom Musikalischen.

Was mir aufgefallen ist: Der «Magische Tänzer», sagten Sie, sei noch erfüllt von der Erfahrung Boulez, und die Widmung von «Come and go», ihrem nächsten Bühnenwerk, lautet «à Pierre Boulez».

Holliger: Ja, das ist auch wieder so eine doppelbödigte Geschichte...

Gerade weil am Anfang von «Come and go» die Zitate aus früheren Stücken stehen...

Holliger: Ja, – ich habe zu Boulez eine sehr freundschaftliche Beziehung, er hat mir immer sehr geholfen, aber ich kam als Komponist doch sehr weit ab von seinem kompositorischen Konzept, aber vielleicht doch nicht so weit. Mit dem *Magischen Tänzer* habe ich versucht, mich von dieser Erfahrung zu lösen, aber in der Sprache, die ich im Studium gelernt habe, während es mir jetzt möglich war, frei über diese Sprache zu verfügen, und sie nur noch zu nehmen, wenn ich ein Zitat anbringen wollte. Ich glaube, dort zeige ich, dass ich selbständig konzipiere, ohne irgendwie zu verraten, was ich früher gemacht habe.

Ihre musikdramatischen Versuche sind ja auch völlig losgelöst von dem, was wieder in den Opernhäusern ankommt. Musiktheater hat wieder eine Chance, man komponiert wieder Opern.

Holliger: Solche möchte ich lieber nicht komponieren.

Sie stehen da völlig abseits.

Holliger: Ja... Ich war mehrmals in Japan und war immer wieder fasziniert von «Bunraku», «Nô»-Theater, den «Shomio»-Riten, das hat mir überhaupt noch die Möglichkeit gegeben, szenische Konzepte auszudenken. Sonst hätte ich gar nicht mehr daran geglaubt, dass ein Theater mit Musik noch sinnvoll sein könnte.

Sie haben daher wohl auch kein Projekt in Aussicht?

Holliger: Nein, vorläufig bin ich durch die Beschäftigung mit statischer Musik ganz weit ab von jeder direkten Geste gekommen, vielleicht komme ich zu einem Punkt, wo es so extrem wird, dass es wieder umschlägt in Dramatik, später.

Bibliographie

(Auswahl)

C. Gottwald,
Bausteine zu einer Theorie
der Neuen Vokalmusik, in:
Festschrift für einen
Verleger: Ludwig Strecker
zum 90. Geburtstag,
Mainz 1973, 259–269

J. Häusler,
Heinz Holliger, in:
Musik des 20. Jahr-
hunderts, Bremen 1969

J. Häusler,
Der magische Tänzer
von Heinz Holliger,
Textheft zur Schallplatte
DGG

H. Lindlar,
Heinz Holliger, in:
Die Musik in Geschichte
und Gegenwart,
Bd. 16, Kassel usw. 1979,
Sp. 724/725

J. Stenzl,
Heinz Holliger, in:
New Grove Dictionary
of Music and Musicians,
London 1980,
Vol. 8, 650/651

H. Holliger,
Werkverzeichnis,
Schweizer
Musikarchiv 1983

D. B.