

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 81

Artikel: "Die Anwesenheit des Abwesenden schmerzlich zu machen..." :
Adriana Hölszky: Tragödia - der unsichtbare Raum
Autor: Kostakeva, Maria
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927931>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

«DIE ANWESENHEIT DES ABWESENDEN SCHMERZLICH ZU MACHEN...»

VON MARIA KOSTAKEVA

Adriana Hölszky: Tragödie – der unsichtbare Raum



«Man spürt permanent die Abwesenheit von Figuren,
ist immer in Erwartung, dass jemand erscheint;
aber diese Erwartung wird bis zum Schluss
hingehalten – und schliesslich nicht erfüllt».

Adriana Hölszky¹

In seinem Buch *Aura und Exzess* beschreibt Peter Eisenmann eine für die postmoderne Kunst typische Erscheinung, die sich nicht direkt artikulieren lässt: Man spürt die Anwesenheit von «etwas anderem, das uns anspricht». Dieses gestaltlose *Andere* bezeichnet der amerikanische Architekt als Aura, als «höchste Präsenz der Absenz». Das ist «eine Kategorie der Erfahrung, keine Gegenstandsqualität. Die Nicht-darstellbarkeit des Anderen konstituiert das Auratische als ein Moment des Überschreitens, nicht des Vorhandenseins.»²

Dieses für die Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts ziemlich auffällige Phänomen, ist vermutlich in jeder Epoche präsent – wenn auch verborgen, denn es legitimiert das Wesen der Kunst überhaupt als geistige Erscheinung. In seinem 1913 geschriebenen Monodrama *Die Erwartung* macht Arnold Schönberg die Atmosphäre der Angst und des Schreckens von der neurotischen Erwartung des Unheimlichen zum Gegenstand der Musik. Das Suggestieren dieser Vorahnungen wirkt dabei viel stärker als das Unheimliche selbst. Am Ende weiss man nach wie vor immer noch nicht, was mit dem Geliebten der Protagonistin passiert ist. Ist er tatsächlich tot oder spielt sich sein Tod als Halluzination in ihrer eigenen Phantasie ab?

Das Warten auf das gestaltlose *Andere* als «höchste Präsenz der Absenz» prägt das gesamte Schaffen Samuel Becketts: Man wartet auf *etwas*, was nicht kommt, wobei man fast körperlich wahrnehmen kann, *worum* es geht. Die Realität ist quasi da, die Figuren unterhalten sich unter sich, alles ist aber von Inhalt entleert, ausser das «*Andere*, das uns anspricht». Die zwiespältige Schwankung zwischen wahren und fiktiven Ereignissen, zwischen Realität und (Alp)Traum bei dieser eigenartigen Strategie der Abwesenheit wird von dem französischen Philosophen Jean Baudrillard im Kontext der postmodernen Epoche thematisiert: «Wir schwanken zwischen einer Illusion und einer Wahrheit, die beide gleichermaßen unerträglich sind. Aber vielleicht ist die Wahrheit noch unerträglicher und wir wollen schlussendlich die Illusion der Welt, selbst wenn wir alle Waffen der Wahrheit, der Wissenschaft und der Metaphysik gegen sie richten?»³

Eine Form der Strategie der Abwesenheit zeigt sich auch bei einigen Komponisten, die von der Avantgarde der 50er Jahre geprägt sind. «Die Reduktion des Kompositionsvorgangs auf charakteristische (...) Rahmenbestimmungen»⁴ liegt z.B. Helmut Lachenmanns «verweigerten Strukturen» zugrunde. Diese ästhetische und technologische Reduzierung

des Kompositionsverfahrens bezieht sich vor allem auf den Verzicht auf Tradition und klassische Denkart und -systeme. Es wird nach einer neuen Syntax gesucht, frei von Assoziationen, bekannten Normen und Denk-Klischees. «Aura, als Reich der Assoziationen, der Erinnerungen, der archetypischen, magischen Vorausbestimmungen [...] wird nicht einfach mess- und regulierbar, es wird sperrig und komplex», schreibt Lachenmann⁵. So kann man sich die metatheatralische Visualität seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelholzern* erklären, in welcher die wichtigsten Komponente dieser Gattung – Handlung, Figuren, theatrale Konflikte – fehlen. Die Gattung erscheint als Metapher, als etwas, das man kennt, das aber abwesend ist. Auch das Märchen Andersens erscheint als Aura: Es wird nicht durch seinen konkreten Inhalt, sondern durch seine tiefsten existentiellen Schichten und verborgenen Botschaften wahrgenommen.

Im Jahre 1997 erscheint Adriana Hölszkys Bühnenwerk *Tragödia – der unsichtbare Raum*⁶ für 18köpfiges Instrumentalensemble, achtkanaliges Tonband und Live-Elektronik. Das radikale Experiment für Bühnenbild und Orchester mit der Dauer von einer Stunde kennt keine Handlung, keinen Gesang und keine Bühnenfiguren. Es gibt ein Libretto (Thomas Körner), das aber nicht veröffentlicht ist. Der Begriff «Musiktheater» als Gattungsbeschreibung für ihr Werk wird von der Komponistin vermieden. Statt dessen spricht sie von «musikalischen Räumen, die wie Requisiten im Theater funktionieren»⁷. Das Theatralische agiert auf der Ebene des Klangs. Die überdimensional grossen, surrealistisch wirkenden Bilder und Requisiten aus dem Alltagsleben in der Regie von Wolf Münzner suggerieren eine rätselhafte menschliche Tragödie, die aber unentzündet und anonym bleibt. Protagonisten fehlen. Anstelle von Menschen sprechen Dinge. Das blutige Drama ist in einem für den Zuschauer unzugänglichen Raum schon passiert. Es bleiben nur die davon hinterlassenen Spuren.

Vier Jahre später wird diese eigenartige Metaoper im Berliner HebbelTheater⁸ aufgeführt. Diesmal gibt es kaum mehr Bühnenbild und Requisiten. Oder doch? Der Saal ist gespenstisch dunkel und leer, während auf der Bühne 70 Zuschauer auf Liegen plaziert sind. Der von akustischen (klassischen und exotischen ostasiatischen) Instrumenten im Orchestergraben produzierte Klang wird durch Live-Elektronik manipuliert, vom Computer bearbeitet und durch die auf die Bühne gestellten Lautsprecher übertragen. Die

1. Adriana Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller, in *Adriana Hölszky*, Hrg. von Eva-Maria Hauben, Saarbrücken 2000, S. 14.

2. Peter Eisenmann: *Aura und Exzess*. Wien 1995, S.31.

3. Jean Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*. München 1996, S. 22.

4. Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden 1996, S. 46

5. Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden 1996, S. 88.

6. Uraufgeführt am 29. Mai 1997, Bonn (Dirigent Alexander Winterson, Regie Wolf Münzner).

7. Adriana Hölszky im Gespräch mit Frank Kämpfer, NZfM 158 (1997), Heft 4, S. 12.

8. Premiere am 13. November 2001 (Dirigent Rüdiger Bohn, Regie Sabrina Hölzer, Bühnenbild Mirella Weingarten).

in einem Zustand des Halbtraums liegenden⁹ menschlichen Körper in der Rolle der Bühnenfiguren, Bühnenkonstellationen und des Bühnenbilds schaffen eine seltsame Hyperrealität, die aber unreal wirkt¹⁰. Diese irrealen Atmosphäre entsteht auch dadurch, dass der reale Klang mit Traum und Alptraum vermischt wird, während die künstlich erzeugte Klangmaterie realistisch wirkt. Der Hörer wird zum Protagonisten seiner eigenen Phantasie, die in diesem unsichtbaren Raum auch eigene Handlung nach verschiedenen virtuellen Szenarien schafft.

BEMERKENSWERTE PRÄSENZ DER LEERE¹¹

«Das Objekt, das keines ist, hört nicht auf uns durch seine leere und immaterielle Anwesenheit zu belästigen.»¹²

So wird die Gattung Oper zur Illusion ihrer selbst. Ihre wichtigste Triebkraft, die Sänger als Medium des Dramas, wird in Frage gestellt. Die Identifikationsbeziehung Sänger–Stimme–Figur wird abgeschafft. «Sänger und Handlung sind nicht unbedingt notwendig für das Musiktheater, aber Figuren», meint die Autorin. Das ist ein spielerisches Verfahren mit einer imaginären Tradition, mit etwas, was nicht mehr existiert. «Es gibt theatralische Räume. Etwas könnte darin stattfinden, aber es findet nicht statt. Es entsteht etwas, das es normalerweise nicht gibt.»¹³ Die Abwesenheit von Sängern und Opernhandlung bezeichnet Hölszky als «eine theatralische Situation pur, ohne die ganze teure Maschinerie der Institution»¹⁴.

Diese Stellung, bei der die Dinge als Illusion ihrer selbst erscheinen, erinnert wieder an die Theorie Baudrillards über die totale Simulation der Welt¹⁵, um so mehr als er verlangt, «die Dinge in ihrem Schlaf zu erfahren oder in jedem anderen Zustand, in dem sie von sich selbst abwesend sind. [...] Es gibt etwas, das stärker ist als die Leidenschaft: die Illusion.»¹⁶ So wird die Strategie der Abwesenheit durch das Spiel des Scheins in der totalen Leere definiert. «Die Abwesenheit der Dinge von sich selbst, die Tatsache, dass sie nicht stattfinden, obwohl sie so tun als ob, die Tatsache, dass alles sich hinter seinen eigenen Schein zurückzieht und deshalb nie mit sich selbst identisch ist, darin liegt die materielle Illusion der Welt.»¹⁷

Gerade diesen Zustand der Abwesenheit der Zuschauer von sich selbst versucht Hölszky in ihrer *Tragödia* zu erreichen. Anstelle der echten Darsteller im imaginären musikalischen Raum werden Klang-Figuren und -Requisiten, Gefühle, Gesten und Gebärden erzeugt. Die reale Beziehung Zeit-Raum¹⁸ wird aufgehoben: «Eigentlich ist es kaum zusammen zu bringen, diese Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Erlebniszeiten zum selben Zeitpunkt – aber genau dieses Gewirr verschiedener Zeiten, dieser schwindelerregende Wechsel der Perspektiven, betrifft im Kern mein Komponieren. Komponieren ist nicht primär Konstruieren bzw. Dekonstruieren, sondern Verwesung, Vernichtung und Wiederentstehenlassen an einem anderen Ort. Ja, Verwesung ist wichtig!»¹⁹

Das Aufheben der zeitlich-räumlichen Konstellationen verändert gründlich die gewöhnlichen Rezeptionsmodalitäten: Die Vorstellungen von Höhe – Tiefe, Nähe – Weite, aussen – innen, breit – eng zerfließen ineinander. Die externe Orientierung verschiebt sich nach innen («der Raum öffnet sich nach innen»²⁰). Die liegende Position des Körpers ruft ein intensiviertes assoziatives Denken mit seltsamen Visionen und manchmal sogar Halluzinationen hervor, denen Unruhe, Angst, Wirkungen ohne Ursachen, Verlust an Orientierung zugrunde liegen. Gegenstände, Figuren,

Aktionen von den synthetisch erzeugten Klangfeldern kommen in die physische Realität der Zuschauer, gleichzeitig verwandeln sich die subjektiven Erlebnisse in mediale Ereignisse. Das Produzieren des Unbewussten wird zum Gegenstand der Musik: Subjekt und Objekt schmelzen zusammen und der Sinn verliert an Bedeutung. «Der Sinn besteht darin, dass es keinen Sinn gibt»²¹, behauptet der französische Schriftsteller Jean Genet, nach dessen Stück *Die Wände* die gleichnamige Oper Hölszky entstand). Ähnlich wie Jean Genet verwendet die Komponistin «die Techniken des mythischen Bewusstseins: Das mythische Denken kennt keinen festen Unterschied zwischen Traum und Wachen, zwischen Tod und Leben. Beide sind homogene Teile ein und desselben Seins.»²²

DAS RHIZOM

Der Bezug auf das mythische Bewusstsein und auf den Traum²³ erklärt das Prinzip der Unschlüssigkeit und der Desorientierung²⁴ in der *Tragödia* und die für die moderne Kunst prägenden rhizom-labyrinthischen Konstellationen. «Die Kunst kehrt endlich zu dem zurück, was sie innerlich bewegt und was ihr Tun begründet, sie kehrt zurück an ihren eigentlichen Ort, das Labyrinth – verstanden als <Arbeit im Inneren>. [...] In diesem Sinne repräsentiert das Labyrinth die tragende Struktur des modernen Denkens, den unbefangenen Ort des Nomadismus, der keine Richtungen kennt, weil er nicht an die Möglichkeit des Zentrums glaubt.»²⁵ So schreibt der Kunsthistoriker Achille Bonito Oliva, der geistige Ideologe der italienischen Trans-Avantgarde in den 80er Jahren. Das Rhizom-Labyrinth beschäftigt auch Gilles Deleuze und Félix Guattari: Sie definieren es als «eine erweiterte Totalität», als «eine verborgene Einheit», als ein «System, das je zerstückelter, um so totaler wirkt»²⁶. Zwei wichtige Merkmale des Rhizoms werden von den beiden Autoren weiterhin genannt: das Prinzip der Vielheit und des assignifikativen Bruches. «Ein Rhizom kann ab jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden. [...] Es rekonstruiert sich auch dann noch, wenn es schon grösstenteils zerstört ist.»²⁷

Beide Prinzipien haben ihre analogen Erscheinungen in allen Bereichen der Kunst, bzw. der Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Prinzip der Vielheit entspricht der Textur²⁸, verstanden als ein komplexes, übergeordnetes und unartikuliertes Ganzes in der Musik der Avantgarde und Postavantgarde. Das Prinzip des assignifikativen Bruches («cut-up» und «ready-made» Prinzip) bezieht sich auf die Collage- und Montage-Technik – ein durch brisanten Wechsel der Perspektive und durch das Spiel der kulturellen und musikgeschichtlichen Kontexte entstehendes polyvalentes Verfahren, das auf der Autonomie und Heterogenität der einzelnen simultan ablaufenden Schichten beruht.

Die rhizomatischen Konstellationen, die auf Grund der Komplexität der übergeordneten Texturen und Klangkörper entstehen, bilden sich im gesamten Aufbau der *Tragödia* ab. Der Klangraum ist durch ein Netz von ambivalenten Beziehungen (Höhe – Tiefe, nah – fern, Dichte – Dünne, hell – dunkel, laut – leise, intensiv – nicht intensiv) fein artikuliert. Klangfarben und -massen aller Art werden miteinander konfrontiert. Horizontale und vertikale Schichten, zarte melodische Gebärden, stockende, klirrende, klappernde, schneidende, pulsierende Klangkörper, rhythmisch artikuliert und improvisationsartige Abläufe: Dies alles prägt das pulverisierte, puzzelartige Gewebe des Stückes. Es entfaltet sich als eine fließende Ganzheit, in welcher Theatralisches und Klangliches²⁹, Form und Material kaum zu unterscheiden sind.

9. Es ist physiologisch erforscht, wie die Assoziationsfähigkeiten sich durch die Wechsel der Körperhaltung verändert. Siehe das Programm zur Durchführung der *Tragödia*, 27. November 2001, Berlin.

10. «Alles, was an Spannung noch bleibt, ist die Frage, wie weit die Welt sich entrealisieren kann, bevor sie ihrem Mangel an Realität erliegt; oder umgekehrt, wie weit sie sich hyperrealisieren kann, bevor sie ihrem Überschuss an Realität erliegt» (Siehe Baudrillard, Ebd., S. 15.)

11. s. Jean Genet, *Briefe an Roger Blin*, Ginkendorf, Merlin Verlag, 1996, S. 9.

12. (Siehe Baudrillard, S. 17-18).

13. Hölszky im Gespräch mit Frank Kämpfer, S. 12.

14. Ebd.

15. «Die Welt existiert nur aufgrund dieser definitiven Illusion: das Spiel des Scheins – Ort des unaufhörlichen Verschwindens aller Bedeutung und aller Finalität.» (Siehe Jean Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*, S. 21.)

16. Ebd. J. Baudrillard, S. 18.

17. Siehe J. Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*, S. 13.

18. «Die Arbeit mit Raum-Zeit-Dimensionen und deren Verschränkung beschäftigt (die Komponistin) sehr. In *Tragödia* ist sie bis zum Extremem getrieben. Bestimmend ist hier die Unterscheidung von mindestens zwei Zeitebenen am selben Ort. (...) Also der Gegensatz von irdischer und kosmischer Zeit.» (Siehe Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 14; Siehe auch *Klangportraits*, Bd 1, hg. Beatrix Borchard, Berlin 1991, S.7.)

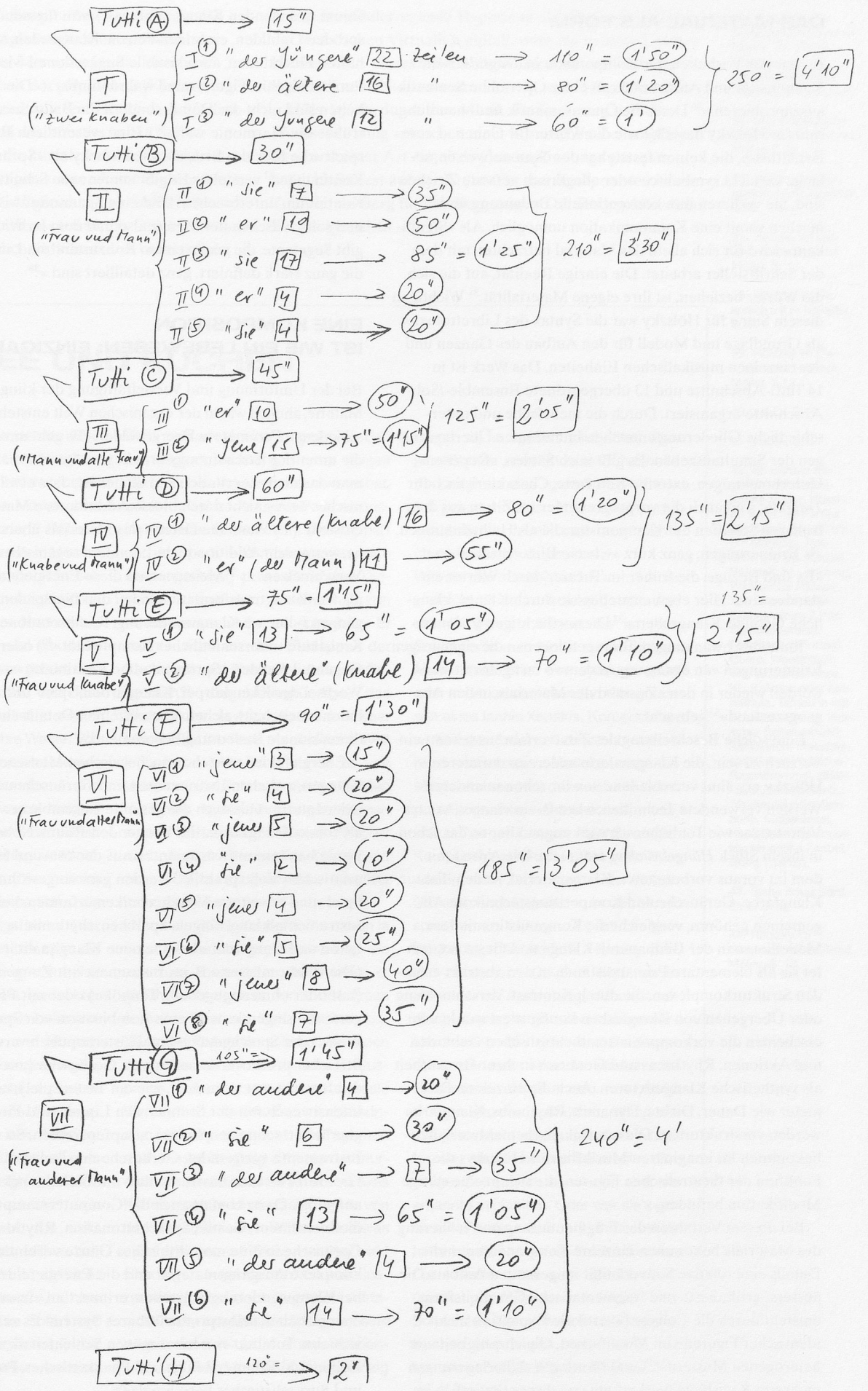
19. Adriana Hölszky im Gespräch mit Frank Kämpfer, S. 12.

20. Siehe *Klangportraits*, S.7.

21. Siehe Jean Genet, *Briefe an Roger Blin*, Ginkendorf, Merlin Verlag, 1996, S.9.

22. Siehe Werner Ziegler: *Jean Genet, Metaphern der Vergewaltigung*. Bonn 1981, S.118.

23. «Im Traum ist das strenge Schema von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgehoben, alles ist gleichzeitig, in ihm ist



Skizze zu
«Tragödia –
der unsichtbare
Raum»

DAS MATERIAL ALS FORM

Es war das Vorhaben der Komponistin in *Tragödia*, «die Komplexität und Ausdruckskraft einer Oper ohne Semantik auszuprobieren.»³⁰ Denn die Opernsemantik und -handlung sind für Hölszky dasselbe wie die Wörter für Genet: «Leere Behältnisse, die keinen feststehenden Sinn aufweisen, solange sie nicht symbolisch oder allegorisch gefasste Zeichen sind. Sie verlieren ihre konventionelle Bedeutung und machen somit eine Kommunikation unmöglich. Als «Signifikant» wird für sich allein das Material betrachtet, mit dem der Schriftsteller arbeitet. Die einzige Realität, auf die sich die Wörter beziehen, ist ihre eigene Materialität.³¹ Wichtig in diesem Sinne für Hölszky war die Syntax des Librettotextes als Grundlage und Modell für den Aufbau des Ganzen und der einzelnen musikalischen Einheiten. Das Werk ist in 14 Tutti-Abschnitte und 13 übergeordnete Ensemble-/Soli-Abschnitte organisiert. Durch die mehrfache und unterschiedliche Gliederung entstehen immer neue Überlagerungen der Simultanszenen. Es gibt auch Säulen, «Reprisen», Unterbrechungen, extreme Kontraste. Charakteristisch für *Tragödia* sind auch die vorprogrammierten Zitate aus dem früheren Schaffen der Komponistin, die als Halluzinationen, als Erinnerungen, ganz kurz «wie ein Blitz» erscheinen. «Es sind Bezüge, die früher im Theater durch Wörter entstanden sind. Hier eben entstehen sie durch Klänge, klangliche Gebilde, Klangzellen.»³² Diese «flüchtigen Visionen» – Tonhöheschwankungen, Tonrepetitionen – die eigenartigen Erinnerungen «an etwas, was anderswo fest geformt war», werden wieder in den «Zustand des Materials, in den Ausgangszustand»³³ gebracht.

Eine solche Beschreibung des Zitatverfahrens scheint ein Versuch zu sein, die Klangmaterie anders zu definieren. Hölszky erwähnt verschiedene von ihr schon in anderen Werken verwendete Techniken, wie z.B. ein «langes, breites Vibrato, das wie Tonhöheschwankungen klingt», das schon in ihrem Stück *Hängebrücken* auftaucht. Die Arbeit mit dem im voraus vorbereiteten Klangmaterial, zu dem Faktur, Klangfarbe, Geräusche und Kompositionstechnik im Allgemeinen gehören, vergleicht die Komponistin mit dem Modellieren in der Bildhauerei: Klänge und Geste betrachtet sie als elementare Primärzustände in den abstrakt erfunden Strukturkomplexen, die durch Kontrast, Verschmelzung oder Übergehen von Klangfarben konfiguriert werden. So erscheinen die vorkomponierten theatralischen Gebärden und Aktionen, Rhythmus und Geräusch in ihrer Gesamtheit als synthetische Klangmixturen. Auch die einzelnen Parameter wie Dauer, Dichte, Dynamik, Rhythmus, Klangfarbe werden vorstrukturiert. Diese musikalischen «Materialien» bekommen im imaginären Musiktheater Hölszkys die Funktion der theatralischen Figuren, die sich in eine stetige Modifikation befinden.

Bei diesem Verfahren der Fragmentierung und Isolierung des Materials bekommen einzelne Komponenten und Details eine relative Souveränität im gesamten Aufbau. Die äusserst artikulierte und fragmentarische Ganzheitsform entsteht durch die Collage («vertikale Expansion nicht-identischer Figuren von Mischfarben, Gleichzeitigkeit von heterogenen Mustern»³⁴) und Montage («Überlagerungen mehrerer Kreisläufe, Verkettung von diskontinuierlich im

Raum springenden Klangpunkten»³⁵), von fließenden und spröden Gebilden, einzelnen Fetzen, Klangzellen, sprunghaften Fluchtlinien; auch visuelle Suggestionen wie Farben, Punkte, Signale, Figuren sind wahrnehmbar. («Die Kleinigkeiten sind nicht das Detail, sondern die Bausteine, was früher die Harmonie war.»³⁶) Eine wesentliche Rolle spielt «die Idee des Bruchs», die Hölszky als «Sprünge ohne Kontinuität»³⁷ versteht: «Es gibt immer neue Schnitte, die ein Kontinuum unterbrechen. Und eine Spannung zwischen tutti und solo, zwischen der Menge also und dem Individuum. Es gibt Segmente, die wie in einem Rohzustand sind, und solche, die ganz stark definiert, ganz detailliert sind.»³⁸

EINE KOMPOSITION IST WIE EIN LEBEWESEN: EINZIGARTIG

Bei der Umformung und Vielfältigung der klingenden Materie, ähnlich wie in der organischen Welt entstehen in verschiedenen Parametern Energiefelder. «Es geht um die Kräfte, die unter der Erscheinungsform liegen. Durch Analyse kann man das nicht begründen (...) Sicher ist, dass etwas organisches neues nicht durch blosse Addition von Materialien entsteht. (...) Wenn die Grenze des Materials überschritten ist, wenn nicht Addition regiert, sondern organisches Wachsen, Verschmelzen...»³⁹ Meistens sind diese Energiefelder Ergebnis von Klangtransformationen bei den fließenden Übergängen («lineare Klangwanderung, Raumrotationen oder Kreisläufe unterschiedlicher Komplexität»⁴⁰) oder, im Gegenteil, bei den «Sprüngen ohne Kontinuität» – extremer Wechsel der Klangkörper, Klangfarben, Spiel- und Artikulationsarten, bei welchen «die einzelnen Details eine überdimensionale Bedeutung bekommen.»⁴¹

Energiefelder entstehen auch zwischen Menschen und Klängen, zwischen Instrumenten und Geräuschen. Sowohl jeder Interpret als auch das gesamte Ensemble erweisen sich als totale Klangkörper im klingenden Raum. Neben den wenig bekannten Instrumenten aus der ost- und fernostasiatischen Volkspraktik⁴² werden ganz ungewöhnliche Spiel- und erweiterte Vokaltechniken erfunden, bei denen Instrumentalklang, Singen, Sprechen, rhythmische Artikulation und Geräuschfarbe eine neue Klangqualität bilden. (Die Bläser müssen z.B. ins Instrument mit Zungentremolo (mit oder ohne angegebene Tonhöhe) oder mit Pfeifgeräusch singen; es wird eine Kombination von Sprech- und Pfeif-, oder Sprechgesang- und Flüsterimpulsen verwendet; Streicher produzieren perkussive Geräusche (am Korpus des Instruments trommeln, wie ein Tastenspiel); es wird intensiv auch mit der Stimme, den Lippen und Finger gearbeitet: schnalzen, knarren, zupfen, reiben. So werden Instrumente verfremdet, Geräusche musikalisiert, die Grenzen zwischen Instrumental- und Vokalmusik werden aufgelöst. Dazu kommt auch die Computermanipulation, die Instrument, Gestik, Sprachintonation, Rhythmus und Geräusche in eine monolithisches Ganze verbindet. Das komplexe Ausgangsmaterial und die Energiefelder, die bei Klangwanderung entstehen, erinnert an ein organisch-energetisches, selbstproduzierbares System. Es zeichnet sich eine Totalität von heterogenen Schichten ab, in welcher Zeiten und Räume, Reales und Phantastisches, Poetisches und Surrealistisches verschmelzen.

das «kollektive Unbewusste» anwesend, (...) alle Geschichts- und Kulturräume sind im Gehirn des einzelnen Menschen versammelt» — so beschreibt W. Rothe die Rolle des mythischen Bewusstseins und des Traums in der modernen Epoche. (Siehe Wolfgang Rothe: *James Joyce. Wiesbaden 1957*, S.99.

24. Die Desorientierung ist die «kontinuierliche Verschiebung der Möglichkeit der Weitererkennung», die in der modernen Kunst durch das Spiel der Mutation entsteht. (Siehe Achille Bonito Oliva: *Im Labyrinth der Kunst*. Berlin 1982, S.42)

25. Achille Bonito Oliva, ebd., S.54, S.42-44.

26. Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977, S.9.

27. Deleuze, ebd. S.16.

28. «Während unter «Struktur» ein mehr differenziertes Gefüge zu verstehen ist, dessen Bestandteile unterscheidbar sind, (...) ist mit «Textur» ein homogener, weniger artikulierter Komplex gemeint, in welchem die konstituierenden Elemente fast völlig aufgehen. Eine Struktur kann gemäss ihren Komponenten analysiert werden; eine Textur ist besser durch globale, statistische Merkmale zu beschreiben.» (Siehe György Ligeti: *Wandlungen der musikalischen Form*, in: die Reihe, Wien 1960, S.13.)

29. Nach Hölszkys Auffassung ist der Klang selbst der Träger des Theatralischen. «Jede Musik hat ein theatralisches Element. Schon wenn man eine Formate macht mit dem Bogen ist das doch eine Choreographie.» (Kämpfer, S.12.)

30. A. Hölszky, in: *Tut, was verboten ist!* Rheinischer Merkur, Nr. 243, 6. Juni 1997

31. Siehe Werner Ziegler: *Jean Genet, Metaphern der Vergänglichkeit*. Bonn 1981, S.129

32. Kämpfer, S.12.

33. Ebd., Kämpfer, S.12.

Es entstehen verwirrende Fragen: Was ist primär — das Theatralische oder das Klangliche, der elektronische oder der instrumentale Klang, der Mensch oder die Maschine? Wo liegt die Grenze zwischen der physischen (Klang-) Realität und ihrer Computersimulation? Kann das künstlich erzeugte Material ein Mittel des künstlerischen Selbst-erkenntnis sein? Lässt sich die künstlerische Identität heute noch artikulieren? Diese Fragen kennen keine Antworten in der postmodernen Epoche. «Vielleicht ist es die Welt, die mit Hilfe der Technik ihr Spiel mit uns treibt: das Objekt, das uns mit Hilfe der Illusion verführt, wir könnten es beherrschen.

BEI KAFFEE UND KUCHEN

VON THOMAS MEYER

Eine Homestory hätte es werden können, denkt der Journalist nachträglich. Schon der vertrauliche Ton des Vaters am Telephon: «Nein, die Mädels sind nicht da.», womit er Adriana Hölszky und ihre Zwillingsschwester Monika meint. Später ist die Komponistin selber am Apparat, entschuldigt sich – und lädt zu sich ein: am Nachmittag zum Kaffee. Natürlich wird es keine Homestory werden, so was gehört sich nicht für seriöse Musikkritik, und deshalb referiert der Journalist in seiner Sendung vor allem über ihre Werke. Von all dem Drumherum eines Interviews erzählt er eher bei Freunden – und merkt, dass sich dabei auch einiges, vielleicht Wesentliches vermitteln lässt. Denn an jenem Nachmittag in Stuttgart erlebt er eine überaus freundliche und gänzlich uneitle Komponistin, die sich zunächst keineswegs hinter ihrer Arbeit verschanzt. Jedenfalls führt sie ihn nicht ins Studio, sondern ins Wohnzimmer, wo ihn ein gedeckter Tisch erwartet. Selten sonst bekommt er zu Interviews Kaffee und Kuchen gereicht – mit einer lebenswürdigen, stets beflissenen Höflichkeit. Leicht nervös scheint sie dennoch. Der Journalist erinnert sich an ihre Auftritte: Wenn sie nach den Aufführungen aufs Podium muss, sich verneigt, den Musikern dankt, die Hände schüttelt, von einem zum anderen geht. Sie wirkt dabei stets etwas gehetzt, will es halt allen recht machen... Könnte sie nicht jemanden vergessen haben? Und das verbindet im Nachdenken sofort mit ihrer Musik, die auch nervös ist, ja oft vor Aufregung «durchzugehen» scheint.

Dem entspricht eine ungemaine Geschäftigkeit im Klang. Immer rasselt etwas dabei. Vokalistinnen etwa haben bei ihr meist noch kleine Perkussionsinstrumente zu bedienen. Das klippert und klappert. – Was einen gern sich etwas gestreng präsentierenden Dirigenten einmal dazu verleitet hat, von «Hausfrauenmusik» zu sprechen. Er dachte wohl an das Geklapper der Kochtöpfe und überhörte dabei (geflissentlich?) das Untergründige, das Bedrohliche, ja Neurotische in dieser Musik. Heil ist diese musikalische Welt jedenfalls nicht. Da wimmelt es von Vampiren und Toten. Immerhin werden in ihrem hyperaktiv angetriebenen ersten Bühnenstück *Bremer Freiheit* nach Rainer Werner Fassbinder gut zehn Leute umgebracht. Vergiftet meist beim Essen.

«Noch ein Stück Kuchen? Sie haben ja noch gar nichts gegessen», sagt sie nun zum Journalisten. Nicht dass er gleich fürchtet, dass der Kaffee Arsen enthalte. Aber ein klein bisschen beginnt die Phantasie schon ihre Fäden zu spinnen ob solcher Vorliebe für Suspense, Schauerromantik und surreale Verquertheit, die das Oeuvre der Adriana Hölszky bestimmt. Gefragt nun nach dieser Neigung zum Horror, murmelt sie etwas und lenkt ab: «Etwas Kaffee noch?» Und erzählt lieber von den Konstruktionen. Will sie da etwas nicht preisgeben? Diese Haltung wirkt allerdings, als sei sie fern von einer Inszenierung. Und doch inszeniert Adriana Hölszky ihre Musik ständig, auf eine Weise, dass selbst in einem Bühnenwerk wie *Tragödia* das Kribbeln einzig

Eine schwindelerregende Hypothese: die Rationalität, die in der technischen Virtualität gipfelt, wäre die neueste List der Unvernunft – dieses Willens zur Illusion, dessen Wille zur Wahrheit nach Nietzsche nur Umweg und Fehlgriff ist.»⁴³

Hölszky, die durch ihre Musik die Spannung und die Wechselwirkung «zwischen einer kosmischen Zeitempfindung und einer Art Ameisen-Zeitempfindung» gut spüren kann, bleibt fest auf der Erde: «Für den Komponisten ist die Zeit wie ein Berg für den Bergsteiger: Der Berg gehört dem Bergsteiger nicht.»⁴⁴

durch sie ausgelöst wird. Das über eine Stunde unveränderte Bühnenbild dort zeigt nur eine «gute Stube». Theatral passiert nichts. Aber etwas in der unheimlichen Musik sagt ununterbrochen: Etwas ist da passiert. Wie sie das macht? Und warum? Aber vielleicht ist es zu indiskret, nach diesen Dingen zu fragen. Es ist jene Schicht, die man hinter der unruhigen Musik eines Brian Ferneyhough spürt oder in der erschreckenden Klangmassen eines Iannis Xenakis. Komponisten wollen das (bewusst oder unbewusst) nicht verbalisieren. Vielleicht sagt die Musik auch so viel, dass sich die Komponistin dahinter verstecken will, muss, soll... Das ist ja auch eine Strategie: Kompositionstechnik ist ein guter Vorwand, nicht von den eigentlichen Gründen und Abgründen in der Musik sprechen zu müssen. Es ist ein Versteckspiel, das Adriana Hölszky perfekt beherrscht. Deutlich wird das in einer kleinen Andeutung, die sie noch macht, bevor sie den Journalisten verabschiedet. Sie und ihre Zwillingsschwester seien einander wirklich zum Verwechseln ähnlich und manchmal würden sie das ausnützen. Wenn sie mit jemandem nicht sprechen wolle, tue sie, als sei sie ihre Schwester. Vor einiger Zeit sah ich sie wieder, aber sie erkannte mich nicht. Oder war sie's gar nicht? Wollte sie nicht? Schliesslich hatte ich die Neuenfels-Produktion von *Die Wände* nicht sehr gelobt. Und überhaupt: War es vielleicht ihre Schwester, die mich da zu Kaffee und Kuchen empfangen hatte? Und wer komponiert diese Stücke überhaupt?

34. A. Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller, in: *Adriana Hölszky*, hg. von Eva-Maria Houben, Saabrücken 2000, S.10.

35. Ebd., Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller, S.10

36. Hölszky im Gespräch mit Fr. Kämpfer, S.12.

37. Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 11.

38. Hölszky im Gespräch mit Fr. Kämpfer, S.12.

39. Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller, S.12.

40. a.a.O., S.10.

41. a.a.O., S.10.

42. Es werden folgende Volksinstrumente zu den klassischen in der Partitur zusätzlich eingeführt: Fl.: Maracas, Rollschellen; Ob.: Caxixi, Rakatak; Kl.: Anklung, Wassamba-Rassel; Tp.: Cabaza, Stielkastagnetten; 2 Pos: Stabpanderetsa, Fruchtschalensassel, Guero, Woodblock; Tb.: Woodeschimes, Kl.: Kalimba oder Marimbula, Tamburin mit Schellen; Gitarre: indischer Schellenbund; Akkordeon: Metallrassel; Kb.: chinesische Rasseltrommel, Stielkastagnetten; Schlz.: Waldteufel oder Tamburin, Metallrassel, Reco Reco, Kolanuss-shaker antike Zimbel, Gong Thai u.a.

43. Siehe Baudrillard, Ebd., S.16.

44. Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 13.