

Überfülle kippt ins Nichts

Beobachtungen zu Adriana Hölszkys „Message“

von Gordon Kampe

Der folgende Text ist ein Auszug aus der Arbeit „Adriana Hölszkys Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater“, die von der Jury des Siebten Nachwuchsforums für Neue Musik zur Veröffentlichung ausgewählt worden ist.

Ob im Solostück oder in der Oper, immer wieder befaßt sich Adriana Hölszky mit den ästhetischen Phänomenen der Verfremdung, der Geste, der Wanderung des Klangs im Raum und den Möglichkeiten einer diskontinuierlichen Zeitgestaltung. Phänomene, die auch im 1990–1993 entstandenen Werk „Message“ für Mezzosopran, Bariton, Sprecher, diverse Klangrequisiten und Live-Elektronik eine zentrale Rolle spielen und denen deshalb in diesem Text nachgespürt werden soll. Verfremdung, Geste, Zeitgestaltung und Raum sind Bausteine, mit denen die Komponistin nach wie vor versucht, einer selbst gestellten Aufgabe näher zukommen, die sie schon 1986 formuliert hat: „Du mußt ein größeres Geheimnis machen, als das Geheimnis am Anfang ist, du mußt das Geheimnis bauen.“¹ Es kann hier keinesfalls um den Versuch gehen, Geheimnisse zu lüften – wie traurig, wenn das möglich würde. „Kunstwerke“ so Adorno, „die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.“² Dennoch wird hier der Versuch unternommen, einigen Bausteinen von Adriana Hölszkys Komponieren nachzugehen, deren Wechselwirkungen das Fundament jenes Geheimnisses bilden.

Die Vorlage: Eugène Ionescos „Les chaises“

Ionescos 1952 uraufgeführte tragische Farce handelt von einem alten Ehepaar, das allein und gänzlich abgeschnitten von der Restwelt in einem Haus, umgeben nur vom Wasser, wohnt. Wenn er es nur gewollt hätte, hätte der Alte – davon ist er überzeugt – etwas „Höheres“ werden können: „Chefmarschall“ oder sogar „Chefkönig“. Seit geraumer Zeit arbeitet der Alte an einer Botschaft (Message) für die Menschheit, die den an jenem Abend geladenen Gästen und der ganzen Welt durch einen Redner übermittelt werden soll. Die Gäste jedoch existieren nur in der Vorstellung der beiden Alten – dennoch bekommt jeder von ihnen einen Stuhl, bis die Bühne voller Stühle ist. Endlich kommt, als reale Figur, der Redner, um die Botschaft zu verkünden. Der Lebensinhalt der beiden Alten ist dadurch nun erfüllt und sie stürzen sich aus dem Fenster ins Wasser. Die beiden Alten können Wirklichkeit und Traum kaum mehr voneinander unterscheiden, für sie gibt es nicht die objektive Wirklichkeit – sie setzen ihre Wirklichkeit selbst. Die Bedingungen von Raum und Zeit werden aufgehoben, die Vergangenheit wird zur Ge-

genwart³ – die Grenzen einer linearen Zeitauffassung zerfließen. In der Absurdität des Stücks – dessen Höhepunkt eine unverständliche Botschaft darstellt – steckt, so Tim Becker und Raphael Woebs, auch eine politische Dimension: „... so offenbart sich auch hier die Intention des Autors von der Absurdität einer politisch intendierten Botschaft, sofern diese auf einer Weltanschauung beruht, deren vereinheitlichendes Denken das vermeintliche „Übel der Welt“ gleichsam bis hin zu allen nur denkbaren Ursprüngen zu beseitigen verspricht – und dies natürlich auch vor dem Hintergrund einer unter dem Aspekt der Aufklärung geradezu katastrophalen Historie des zwanzigsten Jahrhunderts ...“⁴

Die Botschaft

Da die Botschaft des Redners unverständlich bleibt, ist auch der Freitod der beiden Alten – den diese als die Vollendung ihres Lebens betrachten – für den Zuschauer vollkommen sinnlos. Es bleibt lediglich die Erinnerung an eine Fülle von Stühlen, die eigentlich besetzt sein sollten, sowie die Erinnerung an das Leben der beiden Alten, das auf das Ziel unendlicher Leere gerichtet war. Verstanden wird lediglich der „rituelle Handlungsrahmen, dessen vermeintliche innere Logik ... durch die inhaltliche Entleerung als bedeutungs- und wirkungsloser, rein formaler Zusammenhang entlarvt wird ...“⁵ Elisabeth Egerding bezeichnet die Perspektive des Zuschauers als eine „Erfahrung mit dem Nichts“.⁶ Ihm wird kein Weg aus der Vieldeutigkeit der Botschaft gezeigt, und er wird so in die Pflicht genommen, den Inhalt der Botschaft selbst zu finden.

Auch bei Hölszky wird der Inhalt der Botschaft nicht verraten – vielmehr ist die Botschaft – und das wird erst beim Auftauchen des Redners am Schluß des Stücks deutlich – die Unmöglichkeit, eine Botschaft zu vermitteln. An verschiedenen Stellen in „Message“, zumeist wenn der Text sehr verständlich wiedergegeben wird und außerdem eine „wichtige“ Bedeutung vorgibt, zeichnet Hölszky, ähnlich einer Ausdrucksvorschrift, eine Trompete in die Noten. Den beiden Stimmen sind dort fanfarenartige Rhythmen und Tonhöhenverläufe vorgeschrieben. Diese Fanfaren wirken wie eine Anspielung auf die musikalische Vorbereitung etwa einer Rede. So geht der ersten Fanfare (Takt 25) die unerhörte Erkenntnis der beiden Alten voraus: „Weil sich die Erde dreht!“⁷ (siehe Notenbeispiel) Bei einem nächsten Auftreten der Fanfare (Takt 46) muß die Hand jedoch vor den Mund gehalten werden, so, als sei das zu Erwartende streng geheim. Überdeutlich wird dieses Verfahren in den Takten 160

The image shows a handwritten musical score for two voices, 'sie' and 'er', with the lyrics 'WEIL SICH DIE ERDE'. The score is written in a cursive, handwritten style. It includes vocal lines with lyrics, piano accompaniment with notes and dynamics, and various performance instructions like 'senza tempo', 'gliss. lento', and 'staccatissimo'. There are also stage directions like 'Band II' and 'Kreisd und laufend'. The score is divided into two parts, 'Band I' and 'Band II', and includes tempo markings like '4/4 = 60' and 'senza tempo'. There are also dynamic markings like 'f' and 'p'. The score is written on a grid of lines, with the vocal lines above and the piano accompaniment below. There are also some annotations in German, like '(rechte Hand) Glasengel murmeln' and '(um das Mikro sich drehen)'. The score is numbered 24 and 25.

Copyright 1993 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

bis 168: Auf seinen Text: „Um zu verhindern, daß der Mensch den Menschen ausnutzt ...“ folgt die Feststellung „C'est ça“ und eine langgestreckte Fanfare der Alten: „Ta ta ta taha“ (Takt 161), die wiederum die absurde Wichtigkeit der Worte des Alten einzuleiten und zu unterstreichen versucht: „Um zu verhindern, daß der Mensch den Menschen ausnutzt, braucht man Geld, Geld, und nochmals Geld. Die reine Logik! Das gibt's ja gar nicht. Es ist alles nur Li, lon, la, la...“ Die Alte, offensichtlich aufgеста chelt durch ihre Fanfare und die Worte des Gatten, fordert nun endlich (Takt 164): „l'humanité, mon chou, ton message!“ Er steigert sich ebenso in die groteske Situation hinein, was sich in der Partitur zunächst in der längsten fanfarenartigen Geste zeigt (Takt 167), die schließlich in den Worten beider „Niemals. Im großen Niemals“ (Takt 168a und 169) mündet. Die Karikierung von Fanfaren und die damit einhergehende Skepsis vor aufgeblähten Botschaften und Inhalten offenbart Adriana Hölszky's Wunsch, daß sie mit „Message“ die Komposition eines „anti-heroischen Stücks“⁸ intendierte.

Erster Baustein: Text

Ein wichtiger Aspekt im Bereich des Musiktheaters ist für Adriana Hölszky die Suche nach differenzierten Möglichkeiten im Feld zwischen dem Sprechen eines Bühnenschauspielers und dem Gesang einer Opernstimme. Damit sind unterschiedlichste Arten von Sprechen, Flüstern oder Sprechgesang mit der Angabe des Registerverlaufs, der Intonationsspannung, der Dynamik oder der Rhythmisierung gemeint. Tatsächlich zeigen viele Werke der Komponistin Notationsformen, die den Text nur durch den ungefähren Verlauf des Stimmregisters vorschreibt. Dadurch wird die Stimme einerseits, dem „ge-

wöhnlichen“ Sprachduktus eines Schauspielers gegenüber, verfremdet und gleichzeitig bis zu einem bestimmten Grad „musikalisiert“. Auf der anderen Seite stellt diese Technik die Verständlichkeit des Texts sicher, wenn er für den Transport eines Inhalts benötigt wird. Auch der Ionesco-Text stellt für Hölszky nur ein Medium von unter anderen dar (Klang, Stimme, Vokaltechniken, Elektronik, Glasinstrumente, Räumlichkeit, et cetera), die zusammengekommen die Theatralität entstehen lassen. Das Resultat ist die Zusammensetzung verschiedenster Faktoren und Mittel. Für Hölszky geht es nicht um die Vertonung eines Texts, sondern um das Spiel mit Texten und Textfragmenten, um ein Spiel mit Assoziationen und Deutungsmöglichkeiten.

Im Unterschied zu anderen Vokalwerken ist in „Message“ der Text als solcher an vielen Stellen sehr viel deutlicher zu verstehen. Sind Textfetzen in ihren Chorwerken („... geträumt“ von 1989/90; „Gemälde eines Erschlagenen“ von 1993; „umsphinxnt – ein Rätsel für Raubvögel“ von 2000/01) zumeist vollkommen pulverisiert und nur noch vereinzelte Phoneme erkennbar, so sind in „Message“ weite Teile der Worte und sogar ganze Sätze verstehbar. Allerdings ergeben die Worte in ihrer Reihenfolge nur sehr selten überhaupt einen Sinn – vielmehr geht es, wie Jörn-Peter Hiekel bemerkte, um eine „Feier der Auflösung von Sinn.“⁹

Hölszky verzichtet zwar auf die bei Ionesco wesentlichen Stühle ebenso wie auf nachvollziehbare Dialoge und auf größte Teile des Texts – dennoch hält sie sich an Ionescos Dramaturgie: Auf eine Beschreibung des Szenarios folgt die Vorstellung der Protagonisten und deren Geschichte, die schließlich im Höhepunkt mündet: der Ankunft des taubstummen Redners und die Verkündung

der Botschaft. Auch bei Hölszky versucht der Redner zu kommunizieren. Hölszky geht am Schluß sogar so weit, die sehr präzisen Regieanweisungen Ionescos wörtlich zu nehmen und zu „vertönen“ – während sie große Teile des Texts, dem traditionellen Sinnträger, hingegen vernachlässigt. Adriana Hölszky vertont also nicht den vorliegenden Text – vielmehr kann von einer Theatralisierung der Ionescoschen Dramaturgie gesprochen werden, die im wesentlichen auf die Auflösung von Sinn und die Problematisierung des Scheiterns von Kommunikation hinausläuft.

Unabhängig von der Tatsache, daß durch die Auswahl der Textfragmente keine Handlung im üblichen Sinne vermittelt wird, werden auch größte Teile des zumeist lediglich assoziativ behandelten Texts abermals verfremdet. Wieder wird dem Zuhörer der Anker des alltäglichen Verstehens entrissen.

Die zahlreichen Verfremdungen lassen sich in insgesamt fünf Typen zusammenfassen:

1. Erweiterte Vokaltechniken. In der Zeichenerklärung zu „Message“ finden sich insgesamt achtundvierzig Vokalaktionen, die sich auf den Text beziehen: Neben dem Sprechen soll gleichzeitig geatmet, gehustet oder gehaucht werden und Hölszky schreibt verschiedenste Arten des Sprechgesangs vor, der auf Grund des Verfremdungsgrads nicht zur Textverständlichkeit beiträgt. Neben diesen Vokalaktionen fordert sie in der Partitur nahezu jedem einzelnen Ereignis weitere Ausdrucksnuancen ab. Ein extremes Beispiel dafür ist Takt 102, in dem die Mezzosopranistin während der kurzen Dauer von nur sieben Sekunden „hoch und heiser in *accelerando* ... und wie ein Papagei“ sieben vollkommen verschiedene Vortragsbezeichnungen zu bewältigen hat: „zögernd; ekstatisch; gespannt; gequält; frech; bewundernd; schmerzlich.“

2. Der zweite Verfremdungs-Typus besteht im Einsatz von zahlreichen elektronischen Effekten, die das ursprüngliche Signal bis zur Unkenntlichkeit verfremden.

3. Eine weitere Möglichkeit zur Textverfremdung besteht in einer live-elektronisch gesteuerten Raum-Klang-Choreographie. Obwohl die Stimmen zuweilen kurze Text-Impulse relativ verständlich vorzutragen haben, wird die Textverständlichkeit durch die ständige Rotation der Wortketten erschwert.

4. Verunsicherung stiftet die Komponistin auch durch „zu viel“ Text auf sehr kleinem Raum, wodurch den Protagonisten kaum Zeit zur verständlichen Artikulation bleibt.

5. Außerdem entzieht Hölszky einigen Worten Laute und sogar ganze Silben, so daß abermals jede Verständlichkeit vermieden wird – etwa: „hei(l)i(g) pfli(cht)bo(tsch)aft kä(mpfen) me(nsch) wa(r).“

Zweiter Baustein: Gestische Grundtypen

Die großformale Anlage ist relativ einfach gegliedert und teilt sich in insgesamt zwei klar unterscheidbare Teile: Der erste Teil (Takte 1 bis 209) beschreibt die beiden Al-

ten, der zweite, wesentlich kürzere Teil, (Takte 210 bis 242) ist dem Redner vorbehalten. Trotz seiner Kürze muß der zweite Teil als eigenständiger Teil betrachtet werden, da in ihm neues kompositorisches Material exponiert wird und es sich insofern nicht nur um eine Coda handelt. Der erste Teil läßt sich wiederum in zwölf größere und unterschiedlich lange Abschnitte teilen. Hölszky arbeitet – trotz der immensen Verschiedenheit der einzelnen Ereignisse – mit nur vier gestischen Grundtypen, die jeweils einem der zwölf Abschnitte zugrunde liegen und sich entweder abwechseln oder ineinander übergehen.

1. Fläche: Darunter lassen sich Liegetöne und Melodiefragmente summieren. Durch die andauernden Verfremdungen ist das Resultat zumeist eine in sich unruhig bewegte Fläche.

2. Wirbel: Damit wird das, häufig durch die Live-Elektronik verstärkte, grotesk-chaotische Hineinsteigern in einen bestimmten Ausdruck definiert.

3. Rhythmisches: Kurze Sprachimpulse, Phoneme und onomatopoetisches Klangmaterial wird rhythmisiert.

4. Text: Verständlicher oder unverständlicher Text und Textfragmente werden gesprochen, geschrien, geflüstert, rhythmisiert und verfremdet.

Den ersten Teil bilden folgende zwölf voneinander unterscheidbare Abschnitte, die jeweils von einem der gestischen Grundtypen gefärbt werden:

1. (Fläche, Takte 1 bis 16) Vorstellung des Szenarios. Es überwiegen vorsichtig tastende Klänge der Glasinstrumente, die auf die fragile Welt der beiden Alten hinweisen.

2. (Wirbel, Takte 17 bis 34) Die beiden Protagonisten werden belebt und es wird ihre Situation vorgestellt. Sie steigern sich chaotisch am Ende des Abschnitts in den Text hinein.

3. (Rhythmisches/Text, Takte 35 bis 51) Karge Wortketten setzen nun als scharfer Kontrast zu dem ausladenden Wirbel des vorangegangenen Abschnitts ein.

4. (Fläche, Takte 52 bis 72) Längere dialogartige Fragmente stehen hier im Vordergrund. Durch die permanente Transformation der Sprache (*pitch-shifting*), bekommt dieser Abschnitt einen eher flächenartigen Charakter.

5. (Rhythmisches, Takte 73 bis 80) Onomatopoetisches Material wird exaltiert vorgestellt und ausgedehnt.

6. (Fläche, Takte 81 bis 88) In der Musik werden die Text-Fragmente durch Liegeklänge vorweggenommen und dargestellt. („Sphäre. Das ist die Sphäre.“)

7. (Text/Wirbel, Takte 89 bis 105) Dieser Abschnitt ist analog zu jener Textstelle bei Ionesco, in der die beiden Alten mutmaßen, wer zu Besuch kommen wird, um die Verkündung der Botschaft mitzerleben. Hölszky schreibt hier die französische Sprache vor und läßt die Protagonisten einen nahezu rauschhaften Textwirbel darstellen.

8. (Fläche, Takte 106 bis 113) Abermals als kontrastierendes Moment zum vorausgegangenem Wirbel setzt

Hölszky hier einen kurzen Teil mit flächenhaftem Charakter.

9. (Rhythmisches/Wirbel, Takte 114 bis 159) Rhythmische Impulse (ohne Text, nur Plosivlaute) werden auf langer Strecke exponiert. Die Live-Ereignisse werden aufgenommen und zeitversetzt, als „Tonbandkanon“, wiedergegeben, so daß Live- und Tonband-Ereignisse nicht mehr unterscheidbar werden und es zu zahlreichen Überlagerungen kommt, die abermals in einem Wirbel enden.

10. (Text, Takte 160 bis 177) Der Zeitpunkt der Botschaftsverkündung rückt näher und damit wird auch der Text verständlicher.

11. (Text/Wirbel, Takte 178 bis 181) In diesem Abschnitt wird der groteske Höhepunkt von „Message“ erreicht: Beide steigern sich immens in die Erwartung des Redners hinein: „Er kommt, er wird kommen, er ist es wirklich!“ Hölszky selbst spricht hier vom Höhepunkt des Stücks, der sofort danach in Leere und nicht in Erfüllung umkippt.¹⁰

12. (Fläche, Takte 182 bis 209) Die beiden Alten stimmen choralartig ihren Abgesang an und verschwinden schließlich von der Bühne. Durch die elektronischen Effekte kommt es erneut zu einer flächenhaften Wirkung in der nur vereinzelt Melodiebewegungen auszumachen sind.

Im zweiten Teil des Stücks verlagert sich nicht nur der Fokus von den beiden Alten auf den Redner, sondern auch das musikalische Material ändert sich vollkommen: Die Elektronik setzt komplett aus und die Klangwelt wirkt extrem karg, denn das einzige Material besteht aus den kurzen und scheiternden Versuchen des Redners, einige Laute herauszubringen. Darüber hinaus existieren lediglich einige Kratzgeräusche, die durch das Wischen der Füße des Redners und durch das Schaben von Blumentöpfen und Blechdosen auf dem Boden entstehen. Die ganze Aufmerksamkeit wird, durch das Aussetzen der Elektronik, der Töne, des Rhythmus und des Texts, auf die Rolle des Redners gerichtet, der jedoch keinerlei Erwartungen erfüllt und zum Ende des Stücks nur noch „zeremoniös“ mit den Füßen scharrt (Takt 241).

Dritter Baustein: Zeitgestaltung – Dramaturgie

Adriana Hölszkys kompositorische Zeitkonzeptionen wurden maßgeblich von Tendenzen der modernen Physik beeinflusst. So fordert etwa der Physiker Wolfgang Deppert, mit dem sie sich intensiv auseinandergesetzt hat, „die Alleinherrschaft der physikalischen [...] Zeit abzuschaffen, um Freiraum für neue naturwissenschaftliche Forschungen zu gewinnen.“¹¹ Auch in Adriana Hölszkys Werken für das Musiktheater lassen sich verschiedene Formen der Zeit- und Dramaturgie-Gestaltung ausmachen, die sich aus dem jeweils behandelten Stoff ergeben. In der „Bremer Freiheit“ bringt die Protagonistin Geesche Gottfried einen Menschen nach dem anderen in immer kürzer werdenden Zeitabständen um – und

Hölszky treibt die lineare Zeitgestaltung durch enorme und plötzliche Tempoumschwünge auf die Spitze. In der Oper „Die Wände“ komponierte Hölszky Simultan-Bilder und verknüpft so verschiedene Handlungsstränge miteinander zu gleichzeitigen Ereignissen. Die Bilder werden dort durch kompositorisch divergierendes Material auseinandergehalten – und da es in der Oper „Giuseppe e Sylvia“ um einen Filmdreh geht, überträgt Hölszky folgerichtig filmische Verfahren (wie Montage, Rückblende, et cetera) auf ihre Kompositionsweise. Exzessive Linearität, Simultaneität und harte Schnitte kommen jedoch nicht nur in den erwähnten Opern vor, vielmehr gehören diese Möglichkeiten zum dramaturgischen Vokabular Hölszkys, das sie auch an anderer Stelle nutzt – so auch in „Message“.

Trotz ihrer enormen Eingriffe in den Text hält Hölszky an dem von Ionesco entworfenen dramaturgischen Grundgerüst fest: Vorstellung der Protagonisten und ihrer Situation und die linear verlaufende Eskalation, die in der Ankunft des Redners und im Freitod der beiden Alten mündet – mit finalem „Abgesang“ des Redners. Kurz vor der Ankunft des Redners findet bei Ionesco und bei Hölszky eine derartige Steigerung statt, daß, in einem übertragenen Sinne, der lineare Verlauf bereits als „exponentiell“ zu bezeichnen wäre.

Die Betrachtung der zwölf einzelnen Abschnitte hat ergeben, daß Hölszky zumeist Wirbel und kaum faßbare Elemente zur Irritation des Hörers einsetzt. Insofern wirkt sich der Verlauf des gesamten Stücks, nämlich stetige Entwicklung auf den Höhepunkt zu mit anschließendem Abbruch und dem Umkippen in Leere, auch auf die Form der kleineren Einheiten aus: Das gilt für nahezu jeden zweiten Abschnitt. (2, 3, 5, 7, 9 und 11.) Zwar wird an einer traditionell linearen Steigerungsform festgehalten, doch nach dem Höhepunkt tritt an allen genannten Stellen eine Leere ein – eine Überfülle kippt ins Nichts. Das gesamte Stück ist unablässig in Bewegung und so verschwimmen die Konturen der gesamten Partitur. Die inhaltliche Unsicherheit über die Botschaft wirkt sich so bis in die Gestaltung der kleinsten Bausteine des Stücks aus und das Schwanken der „emotional auf unsicherem Boden stehenden Protagonisten“¹² wird musikalisch abgebildet.

Die Simultaneitäten in „Message“ beziehen sich nicht auf verschiedene Handlungsstränge, die zu einem Simultantableau zusammengefügt werden, wie in ihrer Oper „Die Wände“. Vielmehr kombiniert Hölszky hier vergangenes, gegenwärtiges und zukünftiges musikalisches Material zu einer „mehrdimensionalen Gegenwart.“¹³ Das extremste Beispiel findet sich in den Takten 114 bis 149. Dort wird präzise angegeben, welche Takte der Live-Ereignisse zunächst aufgenommen und dann, als Kanon, wieder abgespielt werden. So können sich bis zu sechs verschiedene Schichten überlagern. Allerdings wird das aufgenommene Material nicht ausschließlich so abge-

spielt, wie es aufgenommen wurde: Einerseits wird es mit immer neuem und anderem Material konfrontiert, andererseits trifft es auch auf die jeweils aktuelle Live-Elektronik. Das Vergangene wird also nicht als Vergangenes dargestellt, sondern vielmehr für eine andere Gegenwart zur Verfügung gestellt – währenddessen (durch eine erneute Aufnahme) das „Roh-Material“ für die Zukunft bereits existiert. Kurz darauf (Takt 128) setzt außerdem noch das Delay einer Rückkopplung ein, was jede noch wahrnehmbare Grenze zwischen vergangenem, gegenwärtigem und zukünftigem Material endgültig zu jener „mehrdimensionalen Gegenwart“ verwischt – denn der Zuhörer vermag es kaum, die einzelnen Zeitschichten auseinanderzuhalten und erlebt nur das Jetzt.

Neben einer exponentiellen Linearität und dem Spiel mit simultanen Zeitschichten findet sich, wie in ihrer Oper „Giuseppe e Sylvia“, auch die vom Film herkommende Montage als dramaturgisches Mittel. In „Message“ sind zwei unterschiedliche Arten der Montage zu beobachten: Zum einen werden verschiedenste Ausdrücke ein und derselben Person in kürzester Zeit hintereinander montiert. Zwischen den geforderten Ausdrücken gibt es keinerlei Vermittlung oder Entwicklung, sie werden lediglich aneinander und ineinander montiert. Hölszky schreibt in den Takten 54 bis 57 des Mezzosoprans vor, daß ihr „irrealer“ Monolog schnelle Wechsel der seelischen Verfassung aufweisen sollte, jedes Ereignis (an dieser Stelle kurze Wortfetzen, Plosivlaute und Atemgeräusche) ist „mit einem anderen Charakter“ vorzutragen.

Präziser in der Formulierung der montierten Ausdrücke wird Hölszky zum anderen etwa hundert Takte später: Die insgesamt zwanzig zum Teil sehr kurzen Einzelereignisse der beiden Protagonisten (in den Takten 159 bis 163) verknüpft Hölszky mit fünfzehn verschiedenen Ausdrucksvorschriften. Darunter Vorschriften eher technischer Natur: „so hoch und schnell wie möglich“, „fast schreien“ oder „immer heiserer werdend“. Außerdem finden sich Vorschriften die zur Nachahmung von Bekanntem anregen: „wie ein Flugzeugsturz“ sowie Anweisungen, die auf den geforderten Gemütszustand der Interpreten verweisen sollen: „scherzhaft“, „entschlossen“, et cetera.

Lediglich in jenen Passagen, die einen eindeutig linearen und zielgerichteten Verlauf in sich tragen, wird musikalisches Material im traditionellen Sinne entwickelt, in dem es sich beschleunigt, verlangsamt oder sich überschlägt. Zumeist entwickelt Hölszky ihre kurzen Materialfragmente nicht, sondern stellt sie förmlich „entwicklungslos“ in die Partitur. Nicht Entwicklung, sondern Konfrontation einzelner Materialfragmente ist hier das vorherrschende Kompositionsprinzip.

Vierter Baustein: Raum

In den bewegten Klangräumen Adriana Hölszkys wird

der Zuhörer mit sich ständig ändernden Klangfiguren konfrontiert, die durch ihre enorme Plastizität während des Hörens beinahe Greifreflexe auslösen. Doch jeder Versuch, den Klang zu greifen, ihn auch nur zu orten, ist durch seine pausenlose Bewegung zum Scheitern verurteilt – stationäre Klangräume finden sich äußerst selten. In den allermeisten Werken Hölszkys spielt jene ständige Bewegung im Raum eine große Rolle. Sie versucht, dem Publikum das Gefühl zu geben, „wie ein Fisch, der mal oben schwimmt, mal mittendrin, mal unten“¹⁴ zu sein. Schon einige Werktitel verweisen auf Aspekte des Raums und der Bewegung. Am deutlichsten wird dies im Schlagzeugstück „Karawane – Reflektionen über den Wanderklang“, bei dem zwölf Schlagzeuger das Publikum regelrecht umzingeln und der Klang nie zum Stillstand kommt, da er immer wieder mit einem neuerlichen Bewegungsimpuls versehen wird. Hölszky behandelt den Klang im Raum nicht als eine abstrakte Schwingung, sondern eher wie eine Materie, die sich erst durch deren Bewegung im Raum formt. Klangimpulse wandern dabei unhaltbar im Raum „... wie ein Strom, dessen Geschwindigkeit auskomponiert ist. Die in Bahnen kreisenden Signale erfahren ihre Farbveränderungen als Temperaturveränderungen oder als Verbrennungsprozesse.“¹⁵ Klangräume können sich dabei verästeln, rotieren oder sich überlagern. So gibt es zum Beispiel in ihrem Musiktheater „Die Wände“ fünf verschiedene räumliche Ebenen, die zueinander in Balance gebracht werden sollen: Sänger, Chöre, Instrumentalisten, acht im Raum verteilte Schlagzeuger sowie ein Achtspurtonband. Für Hölszky bietet das Verfahren der Raumkomposition die Möglichkeit, jenes „Fehlen eines absoluten Raums und einer absoluten Zeit ...“¹⁶ sowie eine „maximale Mobilität der Klangwanderungen und der Gruppierungen im Klangapparat“¹⁷ zu gewährleisten. Der Einsatz von rotierenden Klängen in Hölszkys Musiktheaterwerken, ist ein Hinweis auf ihre Skepsis gegenüber der herkömmlichen „Guckkastensituation“ der Opernbühne – die Bühne wird virtuell in und um den Zuschauerraum verlagert, wodurch ein großes Potential des Irritierenden geschaffen wird.

„Message“ hat zwar eine optische, aber keine akustische Fixierung. Lediglich im Teil des Redners kommt der Klang auch aus der Richtung der agierenden Person. Bis zum Einsatz des Redners ist der Klang ununterbrochen in Bewegung und ist so nicht zu fassen.

Hölszky schreibt präzise vor, in Art einer Raumklang-Choreographie, wie sich die Klänge im Raum zu bewegen haben. Schon in der Zeichenerklärung der Partitur fällt auf, daß sie zwanzig Grundbewegungen und -positionen des Klangs angibt, die jeweils miteinander kombiniert werden können. Zwei ausgewählte Beispiele sollen die Art der Choreographien verdeutlichen: In den Takten 17 bis 22 kommt es zu einer räumlichen Zweistimmigkeit. Während die Klänge des Mezzosoprans in akzelerie-

render Geschwindigkeit dem Uhrzeigersinn nach durch den Raum rotieren, bewegen sich die Klänge des Baritons in ähnlicher Geschwindigkeit gegen den Uhrzeigersinn. In den beiden folgenden Takten tauschen sich die jeweiligen Positionen der Stimmen gemäß der folgenden Grafik spiegelbildlich aus:

| | |
|---|---|
| 1 | 2 |
| 3 | 4 |

Positionen der Lautsprecher im Raum:

Positionen in den Takten 18 bis 20:

Sie: 1-4-3-2

Er: 3-2-1-4

Im folgenden Takt 21 wird in der Stimme des Mezzosoprans dem siebenmal wiederholten Wort „ganz“ jeweils eine unterschiedliche Lautsprecherposition zugeordnet: 2-4-1-3-2-4-1. Gleichzeitig rotieren die Klänge des Baritons zunächst im und danach gegen den Uhrzeigersinn, bevor sich beide Stimmen in Takt 22 zu einem zirka sechzehn Sekunden dauernden stationären Klang vereinigen.

Etwas später werden in Takt 35 bis 38 sehr kurze Klangimpulse (Wortfetzen, Phoneme und Geräusche der Glasinstrumente) durch den Raum bewegt, es kommt dabei wieder (neben der klangfarblichen) zu einer räumlichen Zweistimmigkeit:

Sie: 2-1-4-2-3-1-4-1-2-4-2-3-1-4-2-1

Er: 3-2-3-4-1-3-4-1-3

Insgesamt werden also auf die Dauer von achtzehn Achtern fünfundzwanzig Lautsprechereinsätze verteilt. Die Positionen 3 und 4 werden gleichmäßig oft vorge-schrieben: jeweils mit zwei beziehungsweise vier (Sie) und umgekehrt mit vier, beziehungsweise zwei Ereignissen (Er) bedacht. Die übrigen Ereignisse des Mezzosoprans werden den Positionen 1 und 2 (jeweils fünf) zugeordnet. Gleiches geschieht mit den übrigen Ereignissen des Baritons: zwei Einsätze in der Position 1, einen Einsatz in der Position 2. Die andauernde Rotation der Klangereignisse im Raum wird – das zeigen exemplarisch die komponierten Bewegungen im Raum – keinesfalls dem Zufall überlassen, denn bei einem analytischen Blick auf die Zahlenfolgen fallen „geheime“ Symmetriebildungen deutlich ins Auge, die dem permanent irritierten Zuhörer hingegen verborgen bleiben.

Hölszky versucht, durch sehr genaue Kalkulation jede Faßlichkeit des Klangs zu vermeiden, um größtmögliche Irritation herzustellen. Das Komponieren einer räumlichen Irritation entspricht ja auch der grundsätzlichen dramatischen Situation der Ionesco-Vorlage, in der die beiden ganz vom Wasser umgebenen Alten ebenfalls – so wie nun der Zuhörer von „Message“ – auf unsicherem Boden stehen. Durch die „Nicht-Ortbarkeit des Geschehens“ lösen sich die Ereignisse in der Unendlichkeit auf.¹⁸

„Unfaßlichkeit“

Bei einem Versuch, traditionelle Analysemethoden auf die Parameter Tonhöhen, Harmonik, Rhythmik, Dynamik, Klangfarbe, oder Form in „Message“ anzuwenden, stieße man sehr schnell und unweigerlich an Grenzen des Möglichen. Zwar besteht auch „Message“ aus jenen Elementen, aus denen sich üblicherweise eine Komposition zusammenfügt, doch die Betrachtung einzelner Elemente führt durch die ständige Bewegung, Verfremdung und Kombination mit anderen Parametern zu nichts. Die traditionellen Parameter des Tonsatzes treten in ihrer Hierarchie zurück und bilden durch immer wieder andere Kombinationen unterschiedlichste Texturen und Gestalten, deren gegenseitiges Wirken Gegenstand einer Analyse sein könnte. Das Verschwimmen der Parameter, die „Unfaßlichkeit“ der musikalischen Gestalten, bewirkt beim Zuhörer, gerade in „Message“, einen beinahe rauschhaften Zustand – und dennoch ist diese Irritation sehr bewußt und kühl kalkulierend komponiert. Ein „musikalischer Rausch“, so die Komponistin, „ist nicht gleichbedeutend mit einem kompositorischen Sich-Ge-henlassen.“¹⁹ Das Geheimnis, das Adriana Hölszky in „Message“ baut, liegt tief verborgen im Wechselspiel von rational kompositorischer Gestaltung und irrational wirkendem musikalischen Ereignis. Das stete Hin- und Herpendeln zwischen den Extremen zieht einem den Boden unter den Füßen weg – doch erst dann, so Hölszky, „be-ginnt man zu denken.“²⁰

Anmerkungen

- 1 Gisela Gronemeyer, „Du mußt das Geheimnis bauen.“ Adriana Hölszky – ein Komponistenporträt, in: Neues Musiktheater. Almanach zur ersten Münchener Biennale. Herausgegeben von Hans-Werner Henze, München 1986, 82.
- 2 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, 184.
- 3 Elisabeth Egerding, Absurde Transzendenz. Interpretation ausgewählter Theaterstücke von Eugène Ionesco. Frankfurt am Main: Lang, 1989, 16.
- 4 Tim Becker und Raphael Woebs: „Adriana Hölszkys ‚Message‘ – oder von der frischen Luft am Reißbrett“, in: Ritualität und Grenze, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte und anderen, Tübingen: Francke 2003, 174.
- 5 Ebenda, 170. Die Autoren untersuchen in ihrem Artikel zu Message unter dem Aspekt der Ritualität aus theaterwissenschaftlicher Perspektive.
- 6 Elisabeth Egerding, Absurde Transzendenz, 42.
- 7 Vergleiche Abbildung: „Message“, Takte 23 bis 25, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1993, KM 2439.
- 8 Vergleiche CD-Dokumentation. Aufzeichnung eines Gesprächs zwischen Adriana Hölszky und Peter-Manfred Wolf anlässlich einer Aufführung von „Message“ in der Kunsthalle Rostock 1998, Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 1998.
- 9 Jörn Peter Hiekel, „Antiklassisches, Rauschhaftes, Groteskes“, in: Adriana Hölszky, herausgegeben von Eva-Maria Houben, Saarbrücken: Pfau, 2000, 74.

- 10 Vergleiche: CD-Dokumentation. Gespräch zwischen Adriana Hölszky und Peter-Manfred Wolf, am angegebenen Ort.
- 11 Hartmut Möller, „... ein Gewirr unterschiedlicher Zeiten ...“, in: Adriana Hölszky, herausgegeben von Eva-Maria Houben, Saarbrücken: Pfau, 2000, 13.
- 12 Jörn-Peter Hiekel: Antiklassisches, Rauschhaftes, Groteskes, am angegebenen Ort, 75.
- 13 Zu Adriana Hölszkys von Diskussionen verschiedener Zeittheorien der modernen Physik angeregter Ästhetik und Diktion, vergleiche zum Beispiel Hartmut Möller: „... ein Gewirr unterschiedlicher Zeiten ...“, in: Adriana Hölszky, herausgegeben von Eva-Maria Houben, am angegebenen Ort.
- 14 Zitiert nach: Beatrix Borchard, „Der unsichtbare Raum“, in: Adriana Hölszky, herausgegeben von Eva-Maria Houben, Saarbrücken: Pfau, 2000, 27.
- 15 Ebenda, 25.
- 16 Adriana Hölszky: „Gedankensplitter. Text. Klang. Musik“, in: Süddeutsche Zeitung, 29. April 1994, 16.
- 17 Ebenda, 16.
- 18 Adriana Hölszky, „Message“ für Mezzosopran, Bariton, Sprecher, diverse Klangrequisiten und Live-Elektronik, in: Wolfgang Gratzer (Herausgeber): Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart, Band 2, Hofheim: Wolke, 1997, 192.
- 19 Jörn Peter Hiekel, Antiklassisches, Rauschhaftes, Groteskes, am angegebenen Ort, 79.
- 20 Ebenda, 80.