

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

Artikel: "Glattes Eis, ein Paradeis..." : theatrale Impulse im Werk von Adriana Hölszky
Autor: Hiekel, Jörn Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927933>

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: 12.03.2025

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

Adriana Hölszky gehört zu jenen Schöpfern zeitgenössischen Musiktheaters, die dessen Gewohnheiten und Möglichkeiten in ihren Werkkonzepten stets zu reflektieren suchen. Alle ihre Partituren halten bewusst Distanz zu dem, was man in den meisten Ausprägungen der sogenannten Literaturoper vorfindet: also vor allem zum linearen, auf plane Verständlichkeit bedachten Erzählen an einem Text entlang. Sie erschliessen sich auf dem Wege einer bewussten Negation solcher herkömmlichen Mittel ungewöhnliche Intensitäten und Ausdrucksschattierungen.

Zu den zentralen, grossangelegten Bühnenstücken von Adriana Hölszky zählen das 1988 bei der Münchener Biennale uraufgeführte Musiktheaterwerk *Bremer Freiheit* (nach Rainer Werner Fassbinder), im Untertitel «Singwerk auf ein Frauenleben» genannt, die 1995 bei den Wiener Festwochen erstmals realisierte Oper *Die Wände* (nach Jean Genet) sowie das im November 2000 im Staatstheater Stuttgart uraufgeführte Werk *Giuseppe e Sylvia*¹ (auf einen Text von Hans Neuenfels). Doch darüber hinaus hat die Komponistin verschiedene kleinere Stücke vorgelegt, in denen ebenfalls Möglichkeiten musiktheatralischen Gestaltens erprobt werden, mitunter sogar radikaler als in den grossen Werken.

Das früheste Beispiel einer inzwischen stattlichen Reihe von Vokalstücken, die halbszenisch – man könnte auch sagen: implizit theatralisch – konzipiert sind, ist *Monolog* für Frauenstimme mit Pauke (1977). Hier ist die Grundkonstellation noch vergleichsweise einfach: Eine Frau liest Zeitung und wird, angestachelt durch deren Inhalt, mehr und mehr von starken Empfindungen gepackt. Bereits mit Blick auf dieses Werk ist zu erkennen, dass Zustände der Verwirrung und des Unbehagens von zentraler Bedeutung sind. Vergleichbare Themen begegnen einem in den folgenden musiktheatralischen Konzepten immer wieder. Dies gilt namentlich für die Werke *Messages* (1990-93) und *Tragödia* (1997).

Begonnen sei mit den beiden zuletzt genannten Partituren, um von dieser Basis aus ein paar Bemerkungen zu den Kon-

zepten der grösser dimensionierten Werke anzuschliessen. Vorab sei noch betont, dass sich die Besonderheiten der theatralen Ideen von Adriana Hölszky auch in einigen Konzertwerken zeigen. Ohnehin steuert ihre Musik immer wieder auf Entgrenzungen der üblichen Gattungen zu.

Nach der Uraufführung von *Tragödia* im Jahre 1997 war die Reaktion in überregionalen Tageszeitungen und Musikzeitschriften bemerkenswert einhellig: Die Komponistin habe den Musiktheater-Bereich durch eine eigenwillige Akzentuierung in bis dahin weitgehend unbekanntes Terrain geführt. Die Eigenwilligkeit erweist sich tatsächlich bereits an der Ausgangskonstellation: *Tragödia* ist Musiktheater ohne Sänger, ja sogar ganz ohne Bühnenakteure: Ausgespart wird also genau das, worauf in traditionellen Opernkonzepten meist alles zuläuft. Man hört ein 18köpfiges Instrumentalensemble und ergänzend dazu Klänge aus verschiedenen im Raum verteilten Lautsprechern – und weiter nichts. *Tragödia* bringt die Instrumentalstimmen sozusagen zum Sprechen und traut ihnen musiktheatralische Eigenständigkeit zu. Der ursprüngliche Titel und jetzige Untertitel des Werks lautet «Der unsichtbare Raum». Er zeigt an, was die Musik hier leistet: Sie erschliesst Räume im Nicht-Sichtbaren, im Nicht-Buchstäblichen. Bei der Uraufführung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn im Mai 1997 wurde dieser «unsichtbare» Raum der Musik ergänzt und kontrapunktiert durch einen sichtbaren: ein Bühnenbild von Wolf Münzner, in dem der Blick der Zuhörer in eigentümlicher Weise fokussiert wird (siehe Abb. 1). Zentral dafür ist die Suggestion, unmittelbar zuvor sei eine kriminelle Tat geschehen. Gleichzeitig hat dieses Bühnenbild Züge eines anheimelnden Zuhauses. So ergibt sich eine tiefe Widersprüchlichkeit zwischen Vertrautem und beängstigend Unvertrautem, zwischen Evidentem und Rätselhaftem, zugleich aber auch ein bemerkenswertes Spannungsverhältnis zwischen Auge und Ohr. Dieses Bühnenbild ist nicht die einzige sinnfällige Möglichkeit, *Tragödia* aufzuführen. Man könnte zum Beispiel auch einen nicht (oder nur in Ansätzen)

Abbildung 1:

Uraufführung von
«Tragödia» am
29. Mai 1997 in
der Kunst- und
Ausstellungshalle
der Bundesrepublik
Deutschland
in Bonn
(Foto:
H. Reussmann)



narrativen Film dazu drehen und ihn simultan zur Musik vorführen. Ebenso erwies es sich bei späteren Realisierungen des Werkes als schlüssig, auf Zutaten nicht-musikalischer Art ganz zu verzichten – und den Zuhörern zu empfehlen, einen eigenen inneren, imaginären «Film» dazu ablaufen zu lassen. Jede konzertante Aufführung versteht sich, mehr als im Falle des herkömmlichen Opernrepertoires üblich, als Einladung zum eigenen Assoziieren.

Tragödia besitzt eine stark entwickelte theatralische Seite, aber eben eine implizit theatralische. Adriana Hölszky selbst spricht in ihrem Kommentar vom «Fündigwerden immanenter musiktheatralischer Klangstrukturen». Dies beschreibt zunächst die Situation beim Komponieren: das Generieren einer Fülle unterschiedlichster Klangcharaktere, eines breiten Spektrums von Ausdruckswerten. Aber es charakterisiert zugleich die Rezeptionsperspektive: die Konfrontation des Hörers mit phantasmagorischen Situationen des «als ob», mit einem kontrastreichen Netzwerk von Gesten, die etwas andeuten, sich aber nicht in der gewohnten Vollständigkeit zu einem schlüssigen Handlungsgefüge ergänzen. Diese Situationen flackern kurz auf und ebbens wieder ab. Sie treiben ein Spiel mit einem Reservoir geläufiger Affekte – namentlich aus dem weit gestaffelten Affektbereich des Tragischen und Bedrohlichen. Die Gesten – und dabei auch verschiedene Ansätze von Periodizitäten – laufen immer wieder sozusagen ins Leere. So entwickelt sich ein artifizielles, bruchstückhaftes Spiel aus Konkretisierungen und Verschleierungen. Dieses Spiel ist typisch für Adriana Hölszky, es ist auch dann oft in ihren Werken zu beobachten, wenn diese mit Texten operieren.

NIETZSCHE UND DIE GEBURT DER TRAGÖDIE

Durch ein Musikwerk, schrieb Friedrich Nietzsche, könne sich für den Hörer der Eindruck ergeben, «als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich vorü-

berziehen». Dennoch könne er, «wenn er sich besinnt, keine Ähnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten.»². Dieser Gedanke aus *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* ist auf Adriana Hölszky's Ensemblewerk übertragbar. Die Assoziation liegt nahe, denn die Komponistin selber zitiert Nietzsche in ihrem Einführungstext: «Vielleicht erinnert sich mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traums sich mitunter ermutigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!»

Nietzsche unterscheidet bekanntlich die beiden Kunstwelten des Traumes und des Rausches³, des Apollinischen und Dionysischen. Wichtig ist ihm die Befähigung des Künstlers, Traumwelten zu gestalten. Auch in Musikwerken ist dieser Aspekt zum Thema geworden, denken wir etwa an Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, wo Hans Sachs doziert: «Mein Freund, das grad ist Dichters Werk, dass er sein Träumen deut' und merk'. Glaubst mir, des Menschen wahrster Wahn, wird ihm im Traume aufgetan: all Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.»⁴

Nietzsche zitiert diese Sätze und betont, auch in Träumen, also auch in der Kunst, müsse besonders Unerfreuliches und Bedrohliches seinen Platz haben: «auch das Ernste, Trübe, Traurige, Finstere, die plötzlichen Hemmungen, die Neckereien des Zufalls, die bänglichen Erfahrungen, kurz die ganze «göttliche Komödie» des Lebens, mit dem *Inferno*.»⁵ Diese Stelle ist dem Nietzsche-Zitat in Hölszky's Einführungstext eng benachbart. Sie korrespondiert zur Grundtendenz von fast allen Hölszky-Werken, sich am unabsehbar grossen Bereich der launischen und düsteren Seiten des Lebens zu orientieren, ihn als unerschöpfliche Quelle der Anregung aufzufassen. Nietzsche sah in der Idee der Tragödie die Verbindung von Traumhaftem und Rauschhaftem. Aus seinem Gedanken, die Tragödie sei «aus dem Geiste der Musik» geschaffen, wurde mit Recht oft eine Nobilitierung der Musik abgeleitet: In ihr ist somit die tiefste und intensivste Reflexion des Daseins zu suchen. Aber, und

2. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, S. 89

3. Nietzsche, a.a.O., S. 31

4. Ebd.

5. Nietzsche, a.a.O., S. 32. Mit der *göttlichen Komödie* ist ganz augenscheinlich die von Dante gemeint.

auch das ist bedeutsam, gerade «nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen»⁶.

In Hölszkys *Tragödia* heisst dies auch: hinter einem Libretto, das sich sprachlicher Distinktionen bedient. Dem Kompositionsprozess lag zwar zunächst ein Text von Thomas Körner zugrunde. Doch blieb dieser unveröffentlicht, auch in der Partitur kommt er nicht vor⁷. Und nur von Ferne orientiert sich die Musik an ihm. Der Text ist der Grundidee verpflichtet, etwas archetypisch Tragödienhaftes zu formulieren. Er besteht aus verschiedenen sehr einfachen Situationen wie «Er und sie», «zwei Knaben», «Frau und alter Mann» etc., die durch eine sehr manierierte Sprache arabeskenhaft umrankt werden. Die Musik hat mit dieser Vorlage das Stationenhafte und Archetypische gemeinsam: Sie ist aufgefächert in 14 Abschnitte, in denen jeweils von verschiedener Seite das Thema «Tragödie» beleuchtet wird, exemplarisch, aber immer bloss in Andeutungen (vgl. Abb. Seite 7).

Ein Stück wie dieses wirft grundsätzliche Fragen nach dem Verhältnis von Abstraktem und Konkretem in der Musik auf. Nietzsche notierte, die Allgemeinheit von Musik sei nicht «leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern [...] verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit»⁸. Auch dieser Gedanke korrespondiert mit Hölszkys Werkkonzept.

GESTISCHE FRAGMENTE

Das führt zu einem weiteren wichtigen Teilaspekt: zum Umgang mit gestischen Fragmenten. Adriana Hölszky selbst hat einmal darauf hingewiesen, es habe seit Anton Webern in dieser Hinsicht eine «umwälzende Sensibilisierung» gegeben⁹. Darin liegt eine Grundvoraussetzung ihres Komponierens: die Freiheit des blossen Andeutens, der Verzahnung von Perspektiven oder Elementen, aus deren Fragmentarisierung neue Spannungsmomente resultieren. Dies gilt für fast alle ihre Werke und betrifft deren klangliche ebenso wie deren inhaltliche Dimension. Zugleich ist dies ein wesentlicher Aspekt bei der Antwort auf die Frage nach dem Spezifischen im Musiktheater der Komponistin, durchzieht doch der in *Tragödia* zum Ausdruck kommende Verzicht auf simple Sichtbarkeit und auf klar konturierte Darstellung ihr gesamtes Schaffen wie ein roter Faden. Wenn Hölszky Texte verwendet, ereilt diese zwar sonst nicht dasselbe Schicksal wie im Falle von *Tragödia*, wo dessen Worte in der Partitur völlig verschwiegen werden. Doch Respektlosigkeit erlaubt sich die Komponistin immer wieder: In vielen Stücken werden die Texte zeitweise pulverisiert oder zumindest semantisch stark verunkelt. Das freilich wird beim Hören nicht als Mangel, Verlegenheitslösung oder Selbstzweck empfunden. Denn es steht in enger und evidenter Verbindung mit der Erkenntnis, dass Musik hinter den Erscheinungen in der ihr eigenen Deutlichkeit und Schattierungsvielfalt zu sprechen vermag. Hierin findet sich ein weiterer Bezugspunkt zu Nietzsche: Dieser sah aufgrund solcher Eigenschaften in der Kunst (und namentlich in Musik) eine bewusste Abweichung vom Logisch-Diskursiven und Buchstäblichen, ja sogar eine Auflehnung dagegen. Für Nietzsche ist dies eine Überwindung der durch Sokrates (und das Christentum) repräsentierten Ansicht, alles lasse sich durch gelehrten, vernünftigen Dialog erklären und bewältigen.

Doch auch für Adriana Hölszkys Komponieren ist diese Abweichung konstitutiv. Ihre Werke entgrenzen die übliche Diskursivität und gestalten mit erkennbarer Emphase einen Bereich jenseits davon aus. Symptomatisch dafür ist die Komposition *Message*, ein konzertantes Stück für zwei Sänger, einen Sprecher, diverse Klangrequisiten und Live-Elektronik, das sich eng auf Eugène Ionescos Einakter *Les Chaises* bezieht. Thema dieses Werkes ist die (Un-) Möglichkeit sinn-

voller sprachlicher Bewältigung der Realität. Die auf einige Ausschnitte konzentrierte Pointierung des Ionesco-Stoffes verschärft diesen zu einem bizarr-exaltierten Einspruch gegen den Sinn von Botschaften. Der Begriff «Botschaft» ist hier weit gefasst und meint jede Form von Bekenntnissen – im Anfangsteil etwa den mit seltsam übertriebener Leidenschaftlichkeit vorgetragenen Satz «ich liebe das Wasser», später dann gestelzte Floskeln, demagogisch aufgeplusterte Parolen oder sonstiges hohles Gerede, aber zum Beispiel auch auf die Weltanschauungsmusik Richard Wagners, die in diesem Werk für Momente simpel imitatorisch ironisiert wird. Es geht dabei, mit einem Wort der Komponistin, «um die Widerlegung des Heroischen»¹⁰.

RAUSCH UND KLARSICHT

Ein Kennzeichen der Musik Adriana Hölszkys sind die ausgedehnten Phasen temperamentvoller innerer Bewegtheit. Verschiedene ihrer Werke können als permanent sich verändernde Klang-Räume charakterisiert werden. Dabei wird immer wieder ein grosses Energiepotential entfaltet. Für Friedrich Nietzsche war Rausch Klarsicht im Namen des Lebens. Und Wagner war für ihn in dieser Hinsicht beispielhaft. Wagner, so Nietzsche, hätte mit dem sozusagen Anästhesierenden seiner Musik, mit ihrer vom Sonaten- und Symphonie-Diskurs wegführenden Rausch- und Sogwirkung erhellend gewirkt. Diese These ist umstritten. Angesichts der zum Teil prekären Erfahrungen des Umgangs mit dieser Musik wurde nicht ohne Grund behauptet, das Rauschhafte darin hätte oft gerade gegenteilige Auswirkungen¹¹. Diese Diskussion sei deswegen erwähnt, weil die grosse innere Bewegtheit mancher Werke von Adriana Hölszky ebenfalls mit der Bezeichnung «rauschhaft» zu belegen ist – so sehr das klangliche Erscheinungsbild von Wagner entfernt ist. Besonders prägnant ist das in jenen Werken, in denen Klänge im Raum wandern und so die lineare Darstellung ausser Kraft gesetzt wird. Das implizit Theatralische, von der Komponistin selbst als «Klanghandlung» bezeichnet, sieht in einigen ihrer Werke so aus, dass Klänge mittels Rotations- oder Pendelbewegungen zwischen im Raum aufgestellten Lautsprechern wandern. Dies bedeutet eine Zuspitzung des Verstörenden, eine erhebliche Multiplikation des Spiels mit unterschiedlichen Bewegungsformen und Perspektiven. Es stellt sich eine «rauschhafte» Reizüberflutung ein. Hölszkys Werke vollführen Balanceakte zwischen anarchisch wirkenden und klar konturierten Momenten. Durch die vielfältigsten Formen der ungewöhnlichen Staffelung von Klängen vereiteln oder erschweren sie die differenzierte Wahrnehmung der Einzelphänomene. Dem liegt die Überzeugung einer dramaturgischen Wirksamkeit zugrunde, zugleich aber die Auffassung, dass so etwas wie eine Mitteilung am ehesten auf indirekte, die unbewusste Wahrnehmung einbeziehende Weise gemacht werden kann. Und gerade in dieser Hinsicht sind kritische Implikationen verankert: Die ins Werk gesetzte Irritation strahlt – ganz im Sinne von Nietzsches Logos-Kritik – ein Misstrauen gegenüber dem sinnvoll Feststellbaren aus. Dieses Misstrauen richtet sich auch auf die Möglichkeit, die komplexe Lebenswirklichkeit auf einfache Weise in den Griff zu bekommen.

Adorno hat, anders als Nietzsche in seiner «Tragödien»-Schrift, den Überredungscharakter der Gesamtkunstwerke Richard Wagners kritisch gesehen. Er sah darin eine «Trost spendende Phantasmagorie»¹². Zumindest punktuell hatte er mit dieser Kritik wohl recht. Es scheint, dass es in der Musik neueren Datums weit eher Beispiele für etwas zugleich irritierend Rauschhaftes und Erhellendes gibt, unter ihnen die Musik von Adriana Hölszky.

6. Nietzsche, a.a.O., S. 91

7. Freundlicherweise stellte die Komponistin ihm mir zur Verfügung.

8. Nietzsche, a.a.O., S. 88

9. Adriana Hölszky, *Die auskomponierte Stille – einige kompositorische Aspekte*, in: *Eine Sprache der Gegenwart. Musica Viva 1995*, hrsg. von R. Ulm, Mainz 1995, S. 305.

10. Ebd. Näheres zu diesem Werk in: J.P. Hiekel, *Momente der Irritation. Adriana Hölszkys und Helmut Lachenmanns Umgang mit musikalischen Darstellungsformen des Anästhetischen*, in: «Lass singen, Gesell, lass rauschen.» *Über Ästhetik und Anästhetik der Musik*, hrsg. von O. Kolleritsch, Wien-Graz 1997 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 32), S. 111–140

11. Vgl. etwa Susan Buck-Morss, *Ästhetik und Anästhetik. Erneute Erwägungen zu Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz*, in: *Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien-Graz 1996, S. 30ff. (=Studien zur Wertungsforschung, Bd. 31).

12. Th.W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin/Frankfurt am Main 1952, S. 126.

TONBAND
El. MUSIK

Handwritten musical notation at the top of the page, including a key signature of two sharps (F# and C#), a tempo marking of $(d=60)$, and dynamic markings (mf) and (f) with a *pizz* instruction. To the right, there is a section labeled "XII-12" with further handwritten notation and dynamics (pp) and (mf) .

TONBAND

vl.

Musical score for Violin I (Vl. I), consisting of staves 1 through 6. It includes dynamic markings (mf) and (f) , and *pizz* instructions. The notation shows rhythmic patterns with triplets and slurs.

Musical score for Violin II (Vl. II), consisting of staves 7 through 12. It includes dynamic markings (pp) and (mf) , and *pizz* instructions. The notation shows rhythmic patterns with triplets and slurs.

← 1" →

Requisite
TONBAND

mf f f mp mf f ff

und Klarheit, weil die Unterstärke die Widerstände zu hoch zu groß, zu unüberwindlich

Musical score for the string section, including parts for Pfta, Ceurb., Git., Scl. 1, Scl. 2, Scl. 3, and Grl. sp. It includes dynamic markings (mf) and (f) , and *pizz* instructions.

Musical score for the string section, including parts for Vl. 1, Vl. 2, Vla. 1, Vla. 2, Vlc. 1, and Vlc. 2. It includes dynamic markings (pp) and (mf) , and *pizz* instructions.

Abbildung 2:
Ausschnitt aus
«Giuseppe e
Sylvia»
© Breitkopf &
Härtel

Abbildung 3:

«hören Sie die Musik, die alles aufheben soll in Rausch», Ausschnitt aus «Giuseppe e Sylvia», © Breitkopf & Härtel

The image shows a handwritten musical score for a vocal part. The lyrics are: "Musik - hören sie die Musik - die alles aufheben soll in Rausch". Dynamic markings include mp, f, p, f, and mf. Above the score is a diagram of a sound tape labeled "TONBAND ET. MUSIK" with a vertical axis and a horizontal axis. The diagram shows a series of wavy lines representing sound waves, with some lines having arrows pointing to the right. A scale bar below the tape indicates a length of 1". A circled number "72" is at the top left of the diagram.

KLANGORIENTIERUNG

Die kritisch fragenden Akzentuierungen vollziehen sich entweder auf der textlich-inhaltlichen Ebene oder – bei Stücken, die auf diese Dimension verzichten – durch das Hervorrufen ungewöhnlicher Abtastprozesse, die das Ohr des Hörers zu leisten hat. Im Schaffen von Adriana Hölszky und ihrer Erkenntnis fördernden, hellhörig machenden Seite ist beides – die semantische wie die rein klangliche Dimension – bemerkenswert eng miteinander verknüpft.

Dies erweist sich auch anhand ihrer gross dimensionierten Bühnenwerke, namentlich in *Die Wände* und *Giuseppe e Sylvia*. Bezeichnend für beide ist, dass zwar mit narrativen Elementen gearbeitet wird, dass aber die Erzähldimension keineswegs eine stabile Selbstverständlichkeit ist. Um sie wird gewissermassen gerungen. In diesem künstlerisch ungemein fruchtbaren Konflikt übernimmt der Chor die Funktion eines trojanischen Pferdes. Dies gilt besonders für *Die Wände*, wo der Chor die Titelrolle zugewiesen bekommt. Die Choristen sind handelnde Personen, aber sie brechen auch immer wieder aus dieser Rolle aus – und zwar so massiv, dass der Fortgang der Handlung zeitweise aus den Angeln gehoben wird. Es vollzieht sich eine Verschiebung von der üblichen Handlungsorientierung hin zu einer Klangorientierung, gewiss entschieden mehr, als dies in jeder klassischen Oper etwa bei den vom Fortgang der Handlung wegführenden Arien beobachtet werden kann. Dazu trägt überdies auch eine Zersetzung der üblichen Ereignis-Chronologie bei. Den Regisseuren beschert dies alles keine Einengung, sondern sogar eine Erweiterung ihrer kreativen Gestaltungsspielräume.¹³

Die Tendenz zur Klangorientierung wird in *Giuseppe e Sylvia* noch weiter getrieben. Adriana Hölszky, bekannt für die Vielfalt ihrer solistischen wie chorischen Vokalfarben, hat hier auch die Raumklang-Dimension besonders reichhaltig gestaltet: Mittels Lautsprecher werden Klänge und Sprachelemente so in den Raum projiziert, dass der Zuhörer einem irritierend kreisenden Gefüge von Sprach- und Klangsplittern ausgesetzt ist. Die schnellen Wechsel zwischen den Dimensionen tragen dazu bei, die surreale

Tönung zu verstärken. Diese hängt natürlich auch mit der durch das Libretto von Hans Neuenfels vorzeichneten inhaltlichen Grundsituation zusammen: Zentral darin ist die fiktive Begegnung von Giuseppe Verdi und Sylvia Plath, also von zwei Figuren, die faktisch zu ganz anderen Zeiten lebten. Dies ist das Potential, das von Anfang an präsent ist und sich im Laufe des Stückes so entfaltet, dass es auch auf den Darstellungsmodus übergreift und sich das Surreale verselbständigt. Immer unwichtiger wird, ob und wie Handlungs- oder Gedankenstränge zueinander passen. Es vollzieht sich eine Verwischung der Darstellungskonturen, ein gleitender Übergang vom linearen Darstellen zum Unlogisch-Sprunghaften. Das Nicht-Fassliche bekommt Dominanz.¹⁴ *Giuseppe e Sylvia* knüpft ausserdem bei dem an, was zuvor *Tragödia* exponierte. Auch diese Partitur scheint eine Suche nach affektiven Gestaltungsmöglichkeiten zu betreiben, die bei erprobten Theateraffekten ansetzen, aber darüber entschieden hinaus wachsen. Und auch dieses Werk ist eine Tragödie im Sinne Nietzsches, indem es (Tag-) Traumwelten gestaltet, die zum verstörend Uneindeutigen tendieren.

Die permanente Beweglichkeit der Klänge, ihr Hang zum Bruchstückhaften, Zersplitterten sind die nachhaltigsten Tendenzen der Partitur, jene Offenheit und jene Haltung des Suchens zu vergegenwärtigen, von der die Figuren dieser Oper bestimmt sind.

Hölszkys Verzicht auf plakative Eindeutigkeiten und auf klare Entwicklungslinien muss als Anhaltspunkt dafür genommen werden, dass die in der Oper ausgetragene Machtfrage zwischen den Lebenden und den Toten offen bleibt. In dieser Machtfrage schwingt als zentrale Perspektive der Umgang mit der Historie mit, der ja auch für das Medium Musik Relevanz besitzt und hier somit eine selbstreferentielle Deutung nahelegt. Auch dies erlaubt den Blick auf Kontinuitäten innerhalb von Adriana Hölszkys Gesamtwerk. Denn schon einige ihrer zuvor entstandenen Kompositionen greifen auf eigentümliche Weise auf historische Perspektiven zurück. Sie errichten imaginäre Brücken¹⁵, exponieren (in den Worten der Komponistin) «Erinnerungsfelder». In Adriana Hölszkys Musiktheater-

13. Allerdings sei nicht verschwiegen, dass einige Regisseure, etwa Hans Hollmann in der Frankfurter Inszenierung im Jahre 2000, mit dieser Offenheit des Werkes wenig anzufangen wussten und so dem Konzept einiges von seiner Tendenz zur Entgrenzung nahmen. Zum Problem wurde in diesem Falle auch, dass die gesprochenen Partien schlecht realisiert wurden. Dabei zählen gerade Hölszkys Opern zu jenen Musiktheaterwerken der Gegenwart, in denen wie selbstverständlich auch das Sprechen gestaltet wird.

14. Es sei darauf hingewiesen, dass dieses Stück offenbar noch schwerer zu inszenieren ist als *Die Wände*. Bei der Uraufführung ist gerade Hans Neuenfels der Versuchung erlegen, den Wucherungen der Musik, die wegführen von der Handlungsorientiertheit, allzu sinnmächtige Bilder an die Seite zu stellen, so dass ein Teil der für das Konzept konstitutiven Offenheit wieder preisgegeben wurde. Bei der Zweitinszenierung des Werkes in Oldenburg wenige Monate danach war dies etwas anders.

15. *Hängebrücken. Streichquartett an Schubert* heisst eines von Hölszkys Werken bezeichnenderweise.

werken geschieht dies auf der Folie der ungemein reichhaltigen Operntradition. Mit dieser Tradition verbunden ist die Komponistin immerhin durch die Tendenz, in ihrer Musik vielfältigste Erregungspotentiale zum Ausdruck zu bringen. Ihr ganz Spezifisches, von der Tradition Wegführendes liegt dabei nicht zuletzt in der Neigung zu forciert emphatischen, unruhig-erstaunten und auf mancherlei Weise skurrilen Tönungen. Dazu passt es, dass ihre Werke gelegentlich imaginäre Totenreiche oder andere von der Realität sich abhebende Orte als Schauplätze bevorzugen.

WIDERSPRÜCHE DER WELT

Wie schon in früheren Werken gehört auch in *Giuseppe e Sylvia* das Operieren mit Paradoxien, mit überraschenden Verfremdungen und Negationen zu den zentralen Mitteln. Statt auf Geschlossenheit und Kohärenz zielt dies auf eine Verschachtelung heterogener Klangwelten, auf ein irritierendes Spiel mit Unvereinbarkeiten. Auch die Dimension des Grotesken ist hier auf vielfältige Weise präsent. Es geht dabei im Sinne Victor Hugos darum, die Welt in ihren Widersprüchen zu fassen.

Adriana Hölzky selbst hat für ihre Arbeit mit teilweise nicht zusammenpassenden Bruchstücken einen Vergleich mit experimentellen filmischen Verfahrensweisen nahegelegt – dies im Falle von *Giuseppe e Sylvia* zunächst sogar unabhängig von der Thematik der Oper, die ja mit Hilfe der Situation eines Filmdrehs ihrerseits ein Wechselspiel zwischen Wirklichkeit und Imagination austrägt. Dabei ist es ein interessanter Clou der Oper, dass das anwesende Filmteam, welches das Geschehen objektivierend einfangen soll, mehr und mehr selber in den Sog der ausufernden Unübersichtlichkeit gerät. Im zehnten Bild der Oper (Abb. 3) findet sich die Passage «Hören Sie die Musik, die alles aufheben soll in Rausch». Der Regisseur, der das sagt, wird dann bezeichnenderweise selbst von diesem Rausch erfasst...

Die Komponistin selbst hat für die Raumauffächerung ihrer Werke häufiger den Begriff «Wanderklang» verwendet. Die Bewegung von Klängen im Raum ähnelt der eines

Scheinwerfers. Sie ist ein Mittel der Intensivierung und Verdichtung, aber auch der prismatischen Brechung und Irritation. Dahinter steckt eine tiefe Skepsis gegenüber der herkömmlichen Guckkastensituation der Opernbühne. Und damit hängt zusammen, dass es in einem Werk wie *Giuseppe e Sylvia* eine Fülle wechselhafter Beziehungen zwischen konträren, vexierbildhaften Klangkräften gibt, die sich nicht auf einen Nenner bringen oder versöhnen lassen. Der Akzent liegt auf einer Situation bewusster Inkongruenzen. Der Hörer ist dazu angehalten, diese Situation auszuhalten, mit dieser Irritation umzugehen, aber auch eine Verklammerung und Deutung der mehrschichtigen Prozesse zu versuchen. Es ist, als müsste man auf jenem Glatteis, auf das man von der Komponistin geführt wird, erst seine Orientierung erlangen. «Glattes Eis, ein Paradeis, für den der gut zu tanzen weiss», dichtete Friedrich Nietzsche in der *Fröhlichen Wissenschaft* zu diesem Aspekt von Kunst, der entschieden anderes will als klassische Ausgewogenheit oder gar die Vergegenwärtigung einer ungebrochenen Ganzheit.