

*Maria Kostakeva*

**"DIE ANWESENHEIT DES ABWESENDEN  
SCHMERZLICH ZU MACHEN..."  
Adriana Hölzsky: *Tragödia – unsichtbarer Raum***

**Abstract:** Adriana Hölzskys Bühnenwerk *Tragödie – unsichtbarer Raum* (1997), das kennt keine Handlung, keinen Gesang und keine Bühnenfiguren, kann als ein radikales Experiment, eine eigenartige Metaoper bezeichnet werden. Anstelle der echten Darsteller werden Klang-Figuren und –Requisiten, Gefühle, Gesten und Gebärde erzeugt. Das Vorhaben der Komponistin war "die Komplexität und Ausdruckskraft einer Oper ohne Semantik auszuprobieren". Das Werk erscheint als eine Totalität von heterogenen Schichten ab, in welcher Zeiten und Räume, Reales und Phantastisches, Poetisches und Surrealistisches verschmelzen.

**Schlüsselwörter:** Adriana Hölzsky, Jean Genet, Oper, Postmoderne Musik.

*"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".<sup>1</sup>  
Adriana Hölzsky*

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 Nichtdarstellbarkeit des Anderen konstituiert das Auratische als ein Moment des Überschreitens, nicht des Vorhandenseins."<sup>2</sup>

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

---

<sup>1</sup> Adriana Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, in *Adriana Hölzsky*, Hrg. von Eva-Maria Houben, Saarbrücken 2000, S. 14.

<sup>2</sup> Peter Eisenmann: *Aura und Exzeß*. Wien 1995, S.31.

selbst. Am Ende weißt 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 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?"<sup>3</sup>

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"<sup>4</sup> 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-Klichées. "Aura, als Reich der Assoziationen, der Erinnerungen, der archetypischen, magischen Vorausbestimmungen (...) wird nicht einfach meß- und regulierbar, es wird sperrig und komplex", schreibt Lachenmann<sup>5</sup>. So kann man sich die meta-theatralische Visualität seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* erklären, in welcher die wichtigsten Komponente dieser Gattung – Handlung, Figuren, theatralische 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 Hölzskys Bühnenwerk *Tragödie-unsichtbarer Raum*<sup>6</sup> für 18-köpfiges Instrumentalensemble, achtkanaliges Tonband und Live-Elektronik. Das radikale Experiment für Bühnenbild und

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*, München 1996, S. 22.

<sup>4</sup> Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 46

<sup>5</sup> Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 88.

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

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".<sup>7</sup> 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 unenthüllt 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 Hebbel-Theater<sup>8</sup> aufgeführt. Diesmal gibt es kaum noch Bühnenbild und –Requisiten mehr. Oder doch? Das 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 in einem Zustand des Halbtraums liegenden<sup>9</sup> menschlichen Körper in der Rolle der Bühnenfiguren, – Konstellationen und des Bühnenbilds schaffen eine seltsame Hyperrealität, die aber unreal wirkt.<sup>10</sup> 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 Protagonist seiner eigenen Phantasie, die in diesem unsichtbaren Raum auch eigene Handlung nach verschiedenen virtuellen Szenarien schafft.

---

<sup>7</sup> Adriana Hölzsky im Gespräch mit Frank Kämpfer, NZfM 158 (1997), Heft 4, S. 12.

<sup>8</sup> Die Premiere findet statt am 13. November 2001 (Dirigent Rüdiger Bohn, Regie Sabrina Hölzer, Bühnenbild Mirella Weingarten).

<sup>9</sup> Es ist physiologisch erforscht, wie die Assoziationsfähigkeiten sich durch die Wechsel der Körperhaltung verändert. Siehe das Programm zur Uraufführung der *Tragödie*. 27. November 2001, Berlin.

<sup>10</sup> "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.)

***Eine bemerkenswerte Leere hat mehr Präsenz als die dichteste Fülle***<sup>11</sup>

*"Das Objekt, das keines ist, hört nicht auf, uns durch seine leere und immaterielle Anwesenheit zu belästigen."*<sup>12</sup>

So wird die Gattung Oper zur **Illusion** ihrer selbst. Ihre wichtigste Treibkraft – die Sänger als Medium des Dramas werden 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, das nicht mehr existiert. "Es gibt theatralische Räume. Etwas *könnte* darin stattfinden, aber es findet nicht statt. "Es entsteht etwas, das normalerweise nicht gibt".<sup>13</sup> Die Abwesenheit von Sängern und Opernhandlung bezeichnet Hölzsky als "eine theatralische Situation pur, ohne die ganze teure Maschinerie der Institution".<sup>14</sup>

Diese Stellung, bei der die Dinge als Illusion ihrer selbst erscheinen, erinnert wieder an die Theorie Baudrillards über die totale Simulation der Welt<sup>15</sup>, 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."<sup>16</sup> 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."<sup>17</sup>

Gerade diesen Zustand der Abwesenheit der Zuschauer von sich selbst versucht Hölzsky in ihrer *Tragödia* zu erreichen. Anstelle der echten Darsteller im imaginären musiktheatralischen Raum werden Klang-Figuren und –Requisiten, Gefühle, Gesten und Gebärde erzeugt. Die reale Beziehung Zeit-Raum<sup>18</sup> wird aufgehoben: "Eigentlich ist es kaum zusammenbringen,

---

<sup>11</sup> Jean Genet, Briefe an Roger Blin, Gifkendorf, Merlin Verlag, 1996, S. 9.

<sup>12</sup> (Siehe Baudrillard, S. 17–18).

<sup>13</sup> Hölzsky im Gespräch mit Frank Kämpfer, S. 12.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> "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.)

<sup>16</sup> Ebd. J. Baudrillard, S. 18.

<sup>17</sup> Siehe J. Baudrillard, Das perfekte Verbrechen, S. 13.

<sup>18</sup> "Die Arbeit mit Raum-Zeit-Dimensionen und deren Verschränkung beschäftigt (die Komponistin) sehr. In *Tragödia* ist sie bis zum Extremen getrieben. Bestimmend ist hier

diese Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Erlebniszeiten zum selben Zeitpunkt – aber genau diesen 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!<sup>19</sup>

Das Aufheben der zeitlich-räumlichen Konstellationen verändert grundsätzlich die gewöhnlichen Rezeptionsmodalitäten: Die Vorstellungen von Höhe – Tiefe, Nähe – Weit, außen – innen, breit – eng zerfließen ineinander. Die externe Orientierung verschiebt sich nach innen. ("Der Raum öffnet sich nach innen"<sup>20</sup>) Die liegende Position des Körpers ruft ein intensiviertes assoziatives Denken mit seltsamen Visionen und manchmal sogar Halluzinationen hervor, deren 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 medialen Ereignissen. Das Produzieren des Unbewußten wird zum Gegenstand der Musik: Subjekt und Objekt verschmelzen zusammen und der Sinn verliert an Bedeutung. "Der Sinn besteht darin, dass keinen Sinn gibt"<sup>21</sup>, behauptet der französische Schriftsteller Jean Genet, nach dessen Stück *Die Wände* die gleichnamige Oper Hölzsky 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."<sup>22</sup>

### ***Das Rhizom***

Das Beziehen auf das mythische Bewußtsein und auf den Traum<sup>23</sup> erklärt das Prinzip der Unschlüssigkeit und der Desorientierung<sup>24</sup> in der

---

die Unterscheidung von mindestens zwei Zeitebenen am selben Ort. (...) Also der Gegensatz von irdischer und kosmischer Zeit." (Siehe Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 14; Siehe auch *Klangportraits*, Bd 1, hrsg. Beatrix Borchard, Berlin 1991, S. 7.

<sup>19</sup> Adriana Hölzsky im Gespräch mit Frank Kämpfer, S.12.

<sup>20</sup> Siehe *Klangportraits*, S. 7.

<sup>21</sup> Siehe Jean Genet, Briefe an Roger Blin, Gifkendorf, Merlin Verlag, 1996, S. 9.

<sup>22</sup> Siehe Werner Ziegler: Jean Genet, Metaphern der Vergeblichkeit. Bonn 1981, S.118.

<sup>23</sup> "Im Traum ist das strenge Schema von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgehoben, alles ist gleichzeitig, in ihm ist das "kollektive Unbewußte" anwesend, (...) alle Geschichts- und Kulturräume sind im Gehirn des einzelnen Menschen versammelt" – so beschreibt W. Rothe die Rolle des mythischen Bewußtsein und des Traums in der modernen Epoche. (Siehe Wolfgang Rothe: *James Joyce*, Wiesbaden 1957, S. 99.

*Tragödia* und die für die moderne Kunst prägenden rhizom-labyrinthischen Konstellationen. "Die Kunst kehrt endlich zu den 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."<sup>25</sup> 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"<sup>26</sup>. 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."<sup>27</sup>

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 Textur<sup>28</sup>, verstanden als ein komplexes, übergeordnetes und unartikulierte 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 das Spiel der kulturellen und musikgeschichtlichen Kontexte entstehende 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-Düne, Hell-Dunkel, laut-leise, intensiv-nicht intensiv) fein artikuliert. Klangfarben und –massen

---

<sup>24</sup> 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)

<sup>25</sup> Achille Bonito Oliva, ebd., S. 54, S. 42–44.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977, S. 9.

<sup>27</sup> Deleuze, ebd. S. 16.

<sup>28</sup> "Während unter ‚Struktur‘ ein mehr differenziertes Gefüge zu verstehen ist, dessen Bestandteile unterscheidbar sind, (...) ist mit ‚Textur‘ ein homogenerer, 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 Geörgy Ligeti: *Wandlungen der musikalischen Form*, in: die reihe, Wien 1960, S. 13.)

aller Art werden konfrontiert. Horizontale und vertikale Schichten, zarte melodische Gebärden, stockende, klirrende, klappernde, schneidende, pulsierende Klangkörper, rhythmisch artikulierte und improvisationsartige Abläufe – dies alles prägt das pulverisierte, puzzelartige Gewebe des Stückes. Es entfaltet sich als eine fließende Ganzheit, in welcher Theatralisches und Klangliches<sup>29</sup>, Form und Material kaum zu unterscheiden sind.

### ***Das Material als Form***

Das Vorhaben der Komponistin in *Tragödia* war, "die Komplexität und Ausdruckskraft einer Oper ohne Semantik auszuprobieren."<sup>30</sup> Denn die Opernsemantik und –handlung sind für Hölzsky 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."<sup>31</sup> Wichtig in diesem Sinne für Hölzsky 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."<sup>32</sup> 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"<sup>33</sup> gebracht.

Solche eine Beschreibung des Zitatverfahrens scheint ein Versuch zu sein, die Klangmaterie anders zu definieren. Hölzsky erwähnt verschiedene von ihr schon in anderen Werken verwendete Techniken, wie z.B. ein

<sup>29</sup> Nach Hölzskys Auffassung ist der Klang selbst der Träger des Theatralischen. "Jede Musik hat ein theatralisches Element. Schon wenn man eine Fermate macht mit dem Bogen ist das doch eine Choreographie." (Kämpfer, S. 12.)

<sup>30</sup> A. Hölzsky, in: *Tut, was verboten ist!* Rheinischer Merkur, Nr. 243, 6. Juni 1997

<sup>31</sup> Siehe Werner Ziegler: *Jean Genet, Metaphern der Vergeblichkeit*, Bonn 1981, S. 129.

<sup>32</sup> Kämpfer, S. 12.

<sup>33</sup> Ebd., Kämpfer, S. 12.

"langes, breites Vibrato, das wie Tonhöenschwankungen klingt", das schon in ihrem Stück *Händebrücken* 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 Hölzskys 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 nichtidentischer Figuren von Mischfarben, Gleichzeitigkeit von heterogenen Mustern"<sup>34</sup>) und Montage ("Überlagerungen mehrerer Kreisläufe, Verkettung von diskontinuierlich im Raum springenden Klangpunkten"<sup>35</sup> von fließenden und spröden Gebilden, einzelnen Fetzen, Klangzellen, sprunghaften Fluchtlinien; auch visuelle Suggestionen wie Farben, Punkten, Signale, Figuren sind wahrnehmbar. ("Die Kleinigkeiten sind nicht das Detail, sondern die Bausteine, was früher die Harmonie war."<sup>36</sup>) Eine wesentliche Rolle spielt "die Idee des Bruchs", die Hölzsky als "Sprünge ohne Kontinuität"<sup>37</sup> 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 solch, die ganz stark definiert, ganz detailliert sind."<sup>38</sup>

### ***Eine Komposition ist wie ein Lebewesen: einzigartig***

Bei der Umformung und Vervielfältigung 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

---

<sup>34</sup> A. Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, in *A. Hölzsky*, hrg. von Eva-Maria Houben, Saabrücken 2000, S. 10.

<sup>35</sup> Ebd., Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 10.

<sup>36</sup> Hölzsky im Gespräch mit Fr.Kämpfer, S. 12.

<sup>37</sup> Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 11.

<sup>38</sup> Hölzsky im Gespräch mit Fr.Kämpfer, S. 12.



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..<sup>39</sup> Meistens sind diese Energiefelder Ergebnis von Klangtransformationen bei den fließenden Übergängen ("lineare Klangwanderung, Raumrotationen oder Kreisläufe unterschiedlicher Komplexität"<sup>40</sup> 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"<sup>41</sup>.

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 Volkspraktik<sup>42</sup> 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 Zungentremollo (mit oder ohne angegebene Tonhöhe) oder mit Pfeifgeräusch singen; es wird Kombination von Sprech- und Pfeif-, oder Sprechgesang- und Flüsterimpulse 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, gaumen, 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.

---

<sup>39</sup> Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 12.

<sup>40</sup> Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 10.

<sup>41</sup> Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 10.

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

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 Selbsterkenntnis 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. 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."<sup>43</sup>

Hölzsky, die durch ihre Musik die Spannung und die Wechselwirkung "zwischen einer kosmischen Zeitempfindung und einer Art Ameisen Zeitempfindung" gut zu 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."<sup>44</sup>

*Марија Косџакева*

"ПРИСУСТВО ОДСУТНОГ УЧИНИТИ БОЛНИМ..."

Адријана Хелски: Трагедија – невидљиви простор

*(Резиме)*

Опус Адријане Хелски (рођене 1953.г.), румунске композиторке аустријско-немачког порекла, богат је композицијама свих жанрова. Њена *Трагедија – невидљиви простор* је врло неконвенционално дело за сцену, оркестар од 18 инструмената, осмоканалну траку и живу електронику, рађено на либрето који остаје непознат публици (аутор: Томас Кернер). Премијера је одржана 1997. године у Бону, а четири године касније дело је постављено и у Берлину. Композиторка избегава да овај свој радикални експеримент, својеврсну метаоперу, подведе под музички театар, па говори радије о "музичким просторима који функционишу као реквизити у театру." Овим делом она жели да истражи изражајне могућности опере без семантике. Нема протагониста, а режија сугерише надреалистичке слике једне загонетне људске трагедије. Остали су само трагови драматичних догађаја којима нисмо присуствовали. Композиторка говори о одсуству певача и оперске радње као о "чистој театарској ситуацији, без скупе машинерије оперске институције". Опера постаје

---

<sup>43</sup> Siehe Baudrillard, Ebd., S. 16.

<sup>44</sup> Hölzsky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 13.

илузија саме себе, певачи као медијум драме доводе се у питање, они су израз "највише присутности одсутности" (Питер Ајзенман). Присуство нечег другог које нам се обраћа – ауре, уочава се у *Трагедији* Адријане Хелски, као и у неким другим постмодернистичким делима, али и у делима целог 20. века (Шенбергова монодрама *Ишчекивање*, целокупно Бекетово дело).

У *Трагедији* се открива веза са митском свешћу и сном, као и извесна дезоријентисаност која упућује на идеју ризомско-лабиринтских констелација. Лабиринт се посматра као носећа структура модерног мишљења, номадизма које нема утврђен смер кретања, јер не верује у могућност средишта (Акиле Бонито Олива). У делу Адријане Хелски се могу уочити принципи вишеструкости и раскида, типични за ризомске структуре.

За композициони поступак примењен у *Трагедији* карактеристична су наслојавања симултаних сцена, коришћење цитата из сопствених дела, колажа, монтаже, реструктурисање различитих параметара – трајања, густине звука, динамике, ритма и звучне боје. Специфичне боје звукова проистичу из коришћења инструмената са Истока, а примењене су необичне инструменталне и вокалне технике извођења, као и компјутерске интервенције. Слушалац може да се запита: Шта је примарно – театарско или звучно, електронски или инструментални звук, човек или машина? Где је граница између физичке (звучне) реалности и њене компјутерске симулације? Може ли вештачки створен материјал да буде средство уметничке самоспознаје? Да ли се и данас још може артикулисати уметнички идентитет? Наша постмодерна епоха нам не даје одговоре на ова питања. Бодријар се пита да ли се можда свет игра са нама помоћу технике заводећи нас илузијама да можемо да њиме овладамо.

UDK : 78.071.1 Hoelzsky A.: 78.037.01 (438)"199–"