

Werke

Marion Fürst

»Und darum macht man soviel Theater!«

Adriana Hölszkys Musiktheater *Die Wände*

1 Adriana Hölszky im Gespräch mit der Autorin am 21. August 1996 in Oldenburg. [↑](#)

2 Adriana Hölszky, *Elastisch verfremden und kultivieren. Einige kompositorische Aspekte im Umgang mit der Stimme*, in: *MusikTexte*, Heft 65 1996, S. 55, [↑](#)

3 Die Premiere fand am 13. September 1996 statt. [↑](#)

4 Jean Genet, *Briefe an Roger Blin*, Gifkendorf 1996, S. 20. [↑](#)

5 Adriana Hölszky im Gespräch mit der Autorin. [↑](#)

6 ebenda. [↑](#)

7 Adriana Hölszky, *Die Wände, Oper nach Jean Genet*, Klavierauszug, Wiesbaden 1995, S. 97. [↑](#)

Ich glaube, daß die Chancen des heutigen Musiktheaters enorm sind. Man sieht, daß die Medien nicht gebracht haben, was man sich versprochen hat, nämlich eine Erweiterung im ganzen Erlebnis. Die Möglichkeit des Kunstmachens mit allen Mitteln im Sinne einer Synthese gibt es eigentlich nur im Musiktheater¹, beurteilt Adriana Hölszky die Zukunft der schon allzuhäufig totgesagten Gattung. Opern im traditionellen Sinne will die 1953 in Rumänien geborene Komponistin allerdings nicht schreiben. Schon ihr erstes Musikbühnenwerk *Bremer Freiheit* bezeichnete sie als »eine offene Gattung, die eine ›Reise‹ durch verschiedene Klanglandschaften unternehmen möchte². Daß ihr zweites Bühnenwerk *Die Wände* beim Verlag Breitkopf & Härtel dennoch als *Oper nach Jean Genet* geführt wird, ist ein Zugeständnis an die Erben des 1986 verstorbenen französischen Dichters.

Adriana Hölszkys ungewöhnliches Werk für 18 Sänger, Chor (36 Stimmen), 21 Instrumentalisten und Tonband entstand in den Jahren 1990 bis 1995. Uraufgeführt wurde es bei den Wiener Festwochen im Mai 1995 unter der musikalischen Leitung Ulf Schirmers, Hans Neuenfels inszenierte. Jetzt sorgte das Oldenburgische Staatstheater für die deutsche Erstaufführung (Inszenierung: Stephan Mettin³), bei der die musiktheatralischen Raumvorstellungen der Komponistin zum ersten Mal realisiert wurden. Dafür plazierte man acht der neun geforderten Schlagzeuge im Raum und setzte die von Adriana Hölszky überarbeitete und erweiterte Fassung des achtkanaligen Zuspieldandes mit entsprechenden Klangeffekten ein.

Jean Genets Drama *Die Wände*, im April 1966 im Pariser Théâtre de l'Odéon erstmals aufgeführt, gehört zu den eigenwilligsten Theatertexten der Moderne. Das Stück wird selten gespielt (eine komplette Aufführung würde über sechs Stunden dauern) und ist unter Genets Theaterwerken das komplexeste. 104 Personen treten auf, wobei Genet in den Regieanweisungen lapidar angibt, daß jeder Schauspieler mehrere Rollen übernehmen müsse. Polyphon mutet die Fülle der Erzählstränge an, aus denen Genet einen großen Teppich webt. Hauptfigur ist Said, ein armer Arbeiter, der in einer nicht näher bezeichneten Kolonie lebt, die sich aber unschwer als Algerien dechiffrieren läßt. Seine Armut zwingt ihn, Leila, die »häßlichste Tochter des Landes« zu heiraten. Gemeinsam mit Saids Mutter führen sie, von der Dorfgemeinschaft ausgegrenzt, ein Außenseiterdasein. Said wird wegen seiner häßlichen Frau von den Arbeitskollegen verspottet, jeden Sou, den er durch Arbeit

8 Adriana Hölszky im Gespräch mit der Autorin. ↑

9 Eva-Maria Houben hat in ihrem Aufsatz *Durchsichtige Wände in Bewegung. Die neueren Kompositionen von Adriana Hölszky* die bestehenden Verbindungen der seit 1992 entstandenen Werke mit dem Musiktheater *Die Wände* detailliert nachvollzogen, in: *MusikTexte*, Heft 65, 1996, S. 39-45. ↑

10 *Utopie. Brechung. Oper. Adriana Hölszky im Gespräch mit Christian Baier und Klaus-Peter Kehr*, in: *Programmheft Wiener Festwochen 1995*, S. 18.. ↑

11 Pressemitteilung des Verlages Breitkopf & Härtel zur Uraufführung. ↑

12 Adriana Hölszky im Gespräch mit der Autorin. ↑

13 Pressemitteilung des Verlages Breitkopf & Härtel zur Uraufführung. ↑

oder Diebstahl erwirbt, läßt er im Bordell. Schließlich landet er zeitweise im Gefängnis. Am Aufstand seiner Landsleute gegen die Kolonialherren beteiligt er sich nicht, er wird gar zum Verräter. Am Ende erschießen ihn die Revolutionäre, wodurch der unnachgiebige, unangepaßte Said zum wahren Helden wird. Um diesen Hauptstrang ranken sich verschiedenste Nebengeschichten von Huren und Kolonialherren, von arabischen Freischärlern und französischen Offizieren, Plantagenbesitzern und Legionären. Auch das Reich der Toten, in das im Laufe des Stückes immer mehr Personen wechseln, ist auf der Bühne präsent. Dort lösen sich alle gesellschaftlichen und politischen Unterschiede in Gelächter auf. »Und darum macht man soviel Theater!« – mit dieser lakonischen Bemerkung kommentieren die Figuren jeweils ihr Sterben, das sich auch im Totenreich noch fortsetzt.

Aus dem in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Theaterstück hat Thomas Körner für die Komponistin ein handliches Libretto gemacht, das die Vorlage auf neunzig Minuten verkürzt, die Anzahl der Bilder und Personen deutlich reduziert. Körners komprimierte Fassung, die die Komponistin während ihrer Arbeit nochmals straffte, indem sie einige Bilder zu Simultan-Tableaus zusammenzog, ergibt allerdings ein neues Stück, das sich in seiner Ästhetik von Genets Vorlage deutlich unterscheidet.

Adriana Hölszkys Begeisterung für Genets Drama *Die Wände* entzündet sich an der Klarheit und Kraft seiner Sprache. Fasziniert ist sie auch von der Zeitkonzeption, die sie in Genets Schauspiel verwirklicht sieht: statt der üblichen linearen Zeitauffassung wird die Gleichzeitigkeit verschiedenster Zeiten, Räume und Welten realisiert. Die beweglichen Wandschirme, auf die sich der Titel des Stückes von Genet bezieht, hat Hölszky in klingende Paravents verwandelt: Die Chöre und die instrumentalen Zwischenspiele trennen nun die einzelnen Bilder oder Simultan-Tableaus.

Auch Genet hatte »musikalische« Vorstellungen von der Wiedergabe seines Textes. Gegenüber dem Regisseur Roger Blin äußerte er: »Dem Text der Wände müßte so etwas Ähnliches wie eine Partitur beigefügt werden. Das ist möglich. Der Regisseur, der ja die verschiedenen Klangfarben der Stimme berücksichtigt, muß ein Tonsystem entwickeln, das vom Gemurmel bis zum Geschrei reicht. Sätze, Kaskaden von Sätzen müssen in Gebrüll übergehen, andere werden schmachmend, wieder andere werden im Ton einer gewöhnlichen Unterhaltung gesagt.«⁴ Dieser differenzierte Umgang mit der menschlichen Stimme und ihrem Ausdruck ist in Hölszkys Komposition realisiert worden. Die Behandlung der Stimmen sei jedoch – so die Komponistin – aus ihrer eigenen inneren Klangvorstellung und Arbeitstechnik erfolgt, an eine Umsetzung von Genets Vorstellungen und Angaben habe sie nicht gedacht.⁵

»Die Idee in diesem Stück war, daß man zum Gesungenen nicht ganz selbstverständlich kommt, sondern das Gesungene irgendwie erkämpft ist«⁶, beschreibt die Komponistin ihre Intention. Die Vorstellung von einem progressiven Fortschreiten in Richtung Gesang ist damit allerdings nicht gemeint. Während der gesamten Aufführung sind immer wieder längere Partien als musikalisierte Sprechpartien angelegt. Dabei ist die Vortragsweise in Tempo, Dynamik und Rhythmus mehr oder weniger präzise festgelegt. In einem raschen Tempo unterhalten Said und seine Mutter sich im ersten Bild, sparsam begleitet von kurzen Einwüfen

der Perkussionsinstrumente und Tonbandzuspielungen. Im achten Bild wird dem Leichenbeschwörer Madani, durch den Saids Mutter Kontakt mit einem verstorbenen arabischen Kriegshelden aufnimmt, ein »künstliches Sprechen« abverlangt. Seine Stimme soll, kurzatmig und mehr gehaucht als gesprochen, wie die eines »Zauberers« klingen⁷. In beiden Fällen enthebt die Komponistin den Text seiner Funktion, ausschließlich einen Inhalt zu vermitteln. Die artifizielle Gestaltung soll vielmehr den poetischen Gehalt der Sprachdichtung Genets freilegen, auf das verweisen, was hinter dem Text liegt und so »das Ungeschriebene ans Licht«⁸ bringen.

Auch wenn Adriana Hölszky ihre Figuren singen läßt – meist in einer syllabischen Umsetzung des Textes mit auffällig häufig chromatisch geführten Auf- und Abgängen, aufgebrochen durch Oktavversetzungen – ist dieser Gesang stets mit kurzen, gesprochenen oder geflüsterten Abschnitten durchsetzt. In den Simultanszenen erweist sich das Nebeneinander von Sprechen und Singen als nützlich, um die Szenen klanglich besser trennen zu können. Auch das musikalisierte Sprechen hat Anteil daran, daß man als Hörer den verschiedenen Texten der Simultanszenen relativ gut folgen kann.

Für die Gestaltung der Chorpartien hat Hölszky – ähnlich wie in den Chorkompositionen ...*geträumt*(1989/90) und *Gemälde eines Erschlagenen* (1993) – die Palette vokaler Grundfarben um Stimmgeräusche jeder Art erweitert: Atemgeräusche, rhythmisierte Atemstöße, Pfeifen, Flüstern, Schnalzen, Lippengeräusche, Zungentremolo.⁹ Immer neue Klangfarben gewinnt sie durch die Kombination verschiedenster Stimmtechniken, durch extreme Behandlung der Stimme – so schnell, so kurz, so hoch, so tief wie möglich – und Geräusche, die durch Fingerschnippen und Händeklatschen erzeugt werden. Darüberhinaus imitiert der Chor allerlei Geräusche aus dem Alltagsleben. Dies ist jedoch »nicht illustrativ gemeint, sondern klanglich strukturierend auskomponiert und dient der Erweiterung des Ausdrucksspektrums.«¹⁰

Raumkomposition bedeutet bei Adriana Hölszky, daß Klänge tatsächlich wandern und sich überlagern; mit den *Wänden* wollte sie einen »holographischen, mehrdimensionalen Klangraum«¹¹ schaffen. Dafür hat sie acht der insgesamt neun Schlagzeuger im Zuschauerraum verteilt. Zudem wird das Publikum aus allen Richtungen mit den vom Tonband eingespielten Klängen beschallt. Die Bearbeitung des Zuspieldandes umfaßte dabei die Verteilung des Materials auf nun acht diskrete Kanäle. »Jetzt ist alles viel schärfer, viel konturierter, viel plastischer«¹² beurteilt die Komponistin das Ergebnis. Die Zuspieldänder multiplizieren die live aufgeführten Chor- und Instrumentalpartien, liefern aber auch Klangverfremdungen, neue Instrumentalfarben. »Das Ziel war, eine Klanglichkeit zu bekommen, die man gewöhnlich wegen der Schwierigkeit nicht hat, eine so ungewöhnliche Besetzung zusammenzubringen.«¹³ Der Kunstgriff, auch die Stimmen der Toten verfremdet vom Band einzuspielen, wirkt in seiner Banalität allerdings wie eine ironische Anspielung auf Horrorfilm und Schauermärchen.

Als Instrumentalapparat, der im Orchestergraben plaziert ist, hat sich die Komponistin eine kleine, aus heterogenen Gruppen geformte Besetzung gewählt:

Piccoloflöte, Trompete, Horn, drei Posaunen, Baßklarinette, Kontrabaßklarinette, Akkordeon, Cymbal, Kontrabaß, Klavier und Schlagzeug. Diese setzt sie sparsam, meist kammermusikalisch ein. Die instrumentalen Zwischenspiele im ersten Akt sind kurze Studien zur Klangbewegung einzelner Instrumente und Instrumentengruppen. Auch da, wo mehrere gleichartige Instrumente erklingen, sind sie als solistisches Spiel konzipiert. Die in den dritten Akt als Entr'acte eingefügte Musik ist ein separates, 1991/1992 entstandenes Werk mit dem Titel *Segmente I* für sieben Klangzentren.

Bleibt zu hoffen, daß Adriana Hölszkys Bühnenwerk sich auf Dauer im Repertoire der Opernhäuser einen Platz erobern wird, trotz der immensen Vorarbeiten, die eine Aufführung erfordert. Intendant Stephan Mettin ist optimistisch: »Ich finde, jedes Haus und vor allem die, die größer sind als wir, sollten sich der Aufgabe dringend unterziehen, dieses Stück einfach anzubieten.«