

Maria Kostakeva · Metamorphose und Eruption



Adriana Hölszky, Stuttgart 1985

Maria Kostakeva

METAMORPHOSE UND ERUPTION

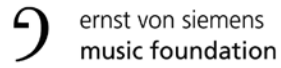
Annäherung an die Klangwelten

Adriana Hölszkys

*In der Hölle erduldet man die Verzweiflung,
wir aber sind die Verdammten der Hoffnung.*

Paul Claudel

Die Drucklegung dieses Bandes wurde unterstützt von der
Ernst von Siemens Musikstiftung



Originalausgabe
Wolke Verlag Hofheim, 2013
alle Rechte vorbehalten
© Maria Kostakeva und Adriana Hölszky, 2013
© für die Notenbeispiele: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
unter Verwendung einer Farbzeichnung von Monika Hölszky-Wiedemann
ISBN 978-3-95593-053-0

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorwort und Danksagung _11

Einleitung: Das Anders-Werden _13

Die anarchische Lust am Extremen _16

_KAPITEL I

Die neue Definition des Theatralischen: Am Anfang war die Gestik _23

Theatralität ohne Grenzen _24

Muschel-Opernhaus oder Planetarium? _26

Die Gestik als immanente Substanz der Musik _27

Die Kunst als Ausdruck des Unbewussten _28

Die herkömmliche Opernbühne – ein anachronistisches Medium? _29

Welt ade – ich bin dein müde... _30

Die wandernden Figuren _34

Die Strategie des „Anders-Hörens-Sehens“ _38

_KAPITEL II

Die klanglichen Aktionen von Adriana Hölszky _43

Die Enthüllung der inneren Welt _44

Das durchkomponierte Chaos _46

Schwarm und Schwarmklang _48

Klang und Naturwelt _53

Die Objéts trouvés _59

Die Verräumlichung der Klangkörper _61

INTERMEZZO 1

Als ob fünf Hexen ihren Unfug treiben... *Trilogie* _65

...es kamen schwarze Vögel... _65

Vampirabile _67

Monolog _71

INTERMEZZO 2

Der Klang schafft sich eine imaginäre Bühne: *Message* _75

Das Spiel des Seins bei Ionesco _75

Das musikalische Konzept _76

Die Sprachaktionen _78

Das Warten auf den Redner	_78
Die geheimnisvolle Stimmung der musikalischen Handlung	_79
Die auskomponierte Stille	_82
Die theatralischen Aktionen	_82

_KAPITEL III

Das Wort-Ton-Verhältnis	_85
Die intensivierte Gestik der Sprache	_85
Dekomposition und Pulverisierung der Sprache	_86
Erweiterte Vokal- und Artikulationstechniken	_92
Die Verbindung zwischen Stimme und Zusatzinstrumenten	_95
Der Text in den Chorwerken	_100
Die innere Ausstrahlung der Sprache	_105

_KAPITEL IV

Die mythische Zeit oder das Produzieren des Unbewussten: <i>TRAGÖDIA – der unsichtbare Raum</i>	_109
Das Experiment und seine Bühnenrealisationen	_110
Die mythologische Handlung	_114
Das Kompositionsverfahren	_116
Struktur der Textanlage	_120
Die Strategie der Abwesenheit	_122

INTERMEZZO 3

Die Ausdehnung ins Maßlose: <i>HYBRIS/Niobe</i>	_125
Kompositorisches Konzept und Umgang mit dem Text	_126
Musikalische Dramaturgie	_127
Die Chorinterludien	_129
Die Ensembleszenen	_131
Babylonische Verwirrung	_132

_KAPITEL V

Die Idee des Apokalyptischen	_135
Das Scheitern der Menschheit	_135
Augenblicke der Gefahr in Hölszkys Musik	_137
Metamorphose und Explosion	_138
Die Explosion	_139
Die Katastrophe als Bombendetonation	_140
... <i>geträumt</i>	_141
<i>Gemälde eines Erschlagenen</i>	_143
Die Katastrophe in der Innenwelt: <i>Lemuren und Gespenster</i>	_145

INTERMEZZO 4

- Dämonen* oder die Topographie der Seele _149
- Der Raum öffnet sich nach innen _149
- Die irritierende Innenwelt _149
- Das musikalische Konzept _150
- Die musikalische Organisation _152

INTERMEZZO 5

- Countdown* oder die Abschaffung der Zeit _153
- Die reale Geschichte und ihre mythischen Dimensionen _153
- Der auskomponierte Klangraum _154
- Die permanente Änderung _155
- Die Verletzlichkeit der Welten _157

_KAPITEL VI

- Das Theater als Ort der Toten? *Die Wände* und *Giuseppe e Sylvia* _161
- Les Paravents* – „es ist ein Fest... es ist der Tod“ _163
- Das Libretto _164
- Das musiktheatralische Konzept _168
- Hölszkys klingende Wände _172
- Eine zu Tode verwunderte Welt – *Giuseppe e Sylvia* _176
- Die sonderbare Welt des Traums _177
- Die Selbstreflexion und das Tiefenpsychologische _178
- Das musiktheatralische Konzept _180
- Aufbau der Dramaturgie _181
- Figurenkonstellation _184
- Opernformen oder Spiegelungen? _187
- Die Kantilene als Utopie _189
- Die geheimen Verbindungen _191

_KAPITEL VII

- Der gute Gott von Manhattan*: Der Grenzübertritt _193
- Das Hörstück von Ingeborg Bachmann _194
- Die Arbeit am Libretto _195
- Die Musikdramaturgie _196
- Die moderne Deutung _197
- Figurenkonstellation _199

EPILOG

- Adriana Hölsky: Ein Rätsel unendlicher Kreativität _205

ADRIANA HÖLSZKY IM GESPRÄCH MIT MARIA KOSTAKEVA:

Gespräch 1, 12. Juli 2002

„Die interessantesten Phänomene passieren gerade dort,
wo die Kulturen aufeinander prallen“ _209

Gespräch 2, 22. November 2006

„Die Klänge werden durch die Komposition zur Natur“ _213

Gespräch 3, 22. Februar 2005

„Die Musik muss eigene theatralische Räume erzeugen,
aus eigener Kraft.“ *Der gute Gott von Manhattan* _217

Gespräch 4, 25. Februar 2008

„Die Maßlosigkeit der Katastrophe“: *HYBRIS/Niobe* _224

Gespräch 5, 11. März 2008

Countdown oder „die Verletzlichkeit der Welten“ _227

Anhang _229

Kurzbiographie Adriana Hölszky _241

Werkverzeichnis Adriana Hölszky _242

Literaturverzeichnis _245

Abbildungsnachweise _251

Werkregister _252

Sachregister _253

Namensregister _254

Vorwort und Danksagung

Die Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk Adriana Hölszkys – einer der originellsten Persönlichkeiten im Bereich der Neuen Musik – ist eine reizvolle, wenn auch keine leichte Aufgabe: Die hochgradige Komplexität der inneren Musikstrukturen ihrer Werke lässt sich zwar verbal beschreiben; das Wesen ihrer Musik ist damit aber noch lange nicht erfasst. Ausgangs- und Brennpunkt des Buches ist die besondere Klangexpressivität der Musik Adriana Hölszkys, die hier als Spiegelung von Naturprozessen interpretiert wird. Die Transformationen der ursprünglichen Klangsubstanz und die damit entstehenden Turbulenzen, Explosionen und neue Formung, weisen auf die gleichzeitige Anwesenheit von strukturierenden und chaotischen Prozessen in den musikalischen Strukturen.

„Metamorphose und Eruption: Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys“ besteht aus sieben Kapiteln, die von fünf Intermezzi unterbrochen werden. Die Kapitel folgen nicht nur der Chronologie des Schaffens, sondern sind vielmehr auf die Grundproblematik von Hölszkys Kompositionsverfahren fokussiert. In den Intermezzi werden dagegen einzelne, zu dieser Problematik passende Werke analysiert. Dazu sind fünf von vielen mit der Komponistin geführten Gesprächen ausgewählt und zum ersten Mal veröffentlicht, in denen sie sehr präzise und detailliert ihre Schreibweise und ihre einzelnen Werke beschreibt. Die Fülle des hier ausgebreiteten Noten- und Bildmaterials zielt auf eine maximale Erläuterung ihres neuartigen Stils, der Phänomenologie ihrer Musik, vor allem aber ihrer künstlerischen Persönlichkeit.

Über das vielfältige Schaffen Adriana Hölszkys ist sowohl in der Fachliteratur als auch in den Medien viel geschrieben worden – in Form verschiedenartiger Beiträge, Beobachtungen oder Besprechungen einzelner Werke. Zwei Sammelbände und eine Monographie¹ sind ihr gewidmet. Wertvolle Informationen liefern die eigenen Werkkommentare der Komponistin, wie auch die zahlreichen Gespräche, die im Laufe von mehr als 30 Jahren mit ihr in verschiedenen Medien geführt worden sind. Ein umfassendes Buch, das die Spezifik ihres musikalischen Stils, ihrer Kompositionsmethode und ihre Weltanschauung unter Lupe nimmt, existierte bisher nicht. Ein solches Buch zu verfassen, habe ich mir schon seit mehr als zehn Jahren vorgenommen.

Dass dieses Buch entstehen konnte, verdanke ich an erster Stelle Adriana Hölszky selbst, mit der ich seit längerer Zeit in Kontakt bin. So hat sich in all diesen Jahren aus unserer Bekanntschaft eine seelische Freundschaft entwickelt, die von einem

1 Vgl. Literaturverzeichnis, S. 247.

ungezwungenen, aber intensiven geistigen Austausch über Musik, Kunst, Gesellschaft und Politik lebt. Die Gespräche, die wir bei mir in Essen geführt haben, in ihrer Wohnung in Stuttgart sowie in Schwetzingen, München und anderen Orten, an denen ihre Premieren stattfanden, waren von grundlegender Bedeutung für meine Ausführungen. Dazu kamen auch die inhaltsreichen Telefongespräche, die wir miteinander geführt haben. Die Komponistin hat nicht nur die Arbeit an diesem Buch verfolgt, sondern es mit wesentlichen Impulsen bereichert. Besonders wichtig für mich waren die von ihr zur Verfügung gestellten Manuskripte, Bilder und Skizzen, die hier zum ersten Mal publiziert werden.

Ich bedanke mich herzlich beim Verlag Breitkopf & Härtel und dort ganz besonders bei Dr. Frank Reinisch, der mir mit Partituren, CD-Aufnahmen, Programmheften und andere Materialien die ganze Zeit über zur Seite stand. Vor allem sei ihm aber für die freundliche Genehmigung des Verlags zum Abdruck der Notenbeispiele von Adriana Hölszkys Werken gedankt. Ebenfalls Dank sagen möchte ich Monika Hölszky-Wiedemann, die für die Buchumschlagseite ein eigenes Bild malte.

Die Abschlussphase meiner Arbeit wurde dankenswerter Weise von der Ernst von Siemens Musikstiftung gefördert. Auch Adriana Hölszky selbst hat finanziell Anteil genommen, wofür ich ihr sehr dankbar bin. Ein ganz herzlicher Dank geht an den Verleger des Wolke Verlages, Peter Mischung. Seit langem hegte ich den Wunsch, mein Buch in seinem Verlag veröffentlichen zu können. Dass er nun in Erfüllung gegangen ist, macht mich sehr glücklich.

Schließlich möchte ich noch einen speziellen Dank äußern: Er geht an den Musikjournalisten Markus Bruderreck. Er hat nicht nur das Manuskript und die Korrekturen gründlich gelesen, kritisch korrigiert und stilistisch verbessert, sondern auch als „ahnungsloser“ Leser viele Fragen gestellt. Seine Anregungen und Vorschläge haben mir besonders in den letzten Phasen der Arbeit an diesem Buch sehr geholfen.

Einleitung: Das Anders-Werden

Ich gehe ins Wasser und habe kein Prinzip, wie ich darin schwimmen werde, und weiß auch nicht, auf welche Steine ich dort stoßen werde.

Adriana Hölszky¹

Betrachtet man die musikalische Landschaft an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, zeichnet sich ein Labyrinth widersprüchlicher Erscheinungen und Stilrichtungen ab. Es scheint, als ob die fortdauernde Musikgeschichte längst von der Vergangenheit verschlungen und jede Spur von Tradition verwischt wäre. Die gravierende Wirkung der Kommunikationsmedien und das Entstehen immer neuerer und vollkommenerer Technologien in unserem global vernetzten Dorf haben die gegenwärtige Musik in eine Situation versetzt, in der das historische Gedächtnis immer weniger gefragt ist. Sogar die herkömmliche Notengraphik wird nicht selten infrage gestellt, weil die Gestaltung der komplexen Klangereignisse in vielen Fällen dem klassischen Notenbild nicht mehr entspricht. Umso mehr erscheint es heute brennend aktuell, Pfade zu beschreiten, die aus diesem Labyrinth herausführen.² Denn im Zusammengehörigen ist oft das Innovativ-Künstlerische verborgen.

In ihrem 1996 entstandenen Aufsatz „Ästhetische Voraussetzungen heutigen Komponierens“ behauptet die deutsch-rumänische Komponistin Adriana Hölszky, dass die gesamte musikhistorische Praxis Basis und Orientierung in unserer Zeit der extremen Stilvielfalt ist: „In der heutigen Situation des Nebeneinanders vieler ästhetischer Orientierungen scheint es lebensnotwendig zu sein, sich auf den Zusammenhang von geschichtlichem Bewusstsein und den kompositorischen und musiktheoretischen Fragen zu besinnen.“³

Zu diesem Gedanken der Komponistin kommt noch ein anderer, in dem eine substantielle Eigenschaft schöpferischen Verfahrens artikuliert wird: Nicht die Chronologie und die Linearität im Schaffen, sondern der individuelle schöpferische Weg bestimmt die Evolution eines Künstlers. „Wichtig ist die Spannung zwischen Innen und Außen. Man nimmt immer von Außen und verarbeitet im Inneren, aber maßgebend ist diese Spannung und nicht die Information, die von

1 Adriana Hölszky, in: Marita Emigholz, Die Freiheit, mit Raum und Zeit zu spielen, in NZ 1989/9, S. 21.

2 Die Frage der geschichtlichen Kontinuität im Bereich der Musik des 20. Jhs. ist Gegenstand der Betrachtung im Artikel Siegfried Mausers „Klangspuren. Zur Kategorie geschichtlichen Zusammenhangs in der Musik des 20. Jahrhunderts“: „Nur das Versprengte, Disparate und Zusammenhanglose entzieht sich der Historiographie.“ (Vgl. Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts, Köln 1992, S. 62).

3 A. Hölszky, Ästhetische Voraussetzungen heutigen Komponierens, Manuskript, 1996.

Außen kommt.⁴ Das Wesen des Komponierens ist auf die existentielle und künstlerische Erfahrung jeder einzelnen Persönlichkeit bezogen. „Nur durch die souveräne Selbstständigkeit im Musikdenken, durch die Suche des transzendentalen Moments, der Utopie, wird die Phantasie fruchtbar.“⁵

Die Beziehung von Spiritualität und Kunst wird heute immer aktueller. Dies lässt sich vielleicht mit der Sehnsucht der heutigen „Computer-Menschen“ nach den „Naturmenschen“ der früheren Epochen erklären. Die Reflexion des Existentiellen und Transzendentalen gehört auch grundsätzlich zur Haltung der Neuen Musik. Die Bedeutung dieser Problematik ist anscheinend groß, denn sie wird immer wieder zum Gegenstand zahlreicher Forschungen und Diskussionen.⁶

Der immer mehr verbreiteten neuen Symbiose zwischen Musik, Medien und Technik in den diversen Kompositionsmethoden steht eine gegensätzliche Tendenz gegenüber: die Annäherung zwischen Geist und Natur, zwischen Innen- und Außenwelt. Die Kunst offenbart sich als eine Art organisches Ganzes, als „eine erweiterte Totalität“, als „ein System, das je zerstückelter, umso totaler wirkt“.⁷ Die musikalische Formbildung – ähnlich der biologischen Vorgänge – entpuppt sich oft als Netz von ambivalenten Bezügen, in dem unendliches Variieren, Unwiederholbarkeit und Ungewissheit herrschen.

Solche der Welt zugrunde liegenden organischen Prozesse meint Georg Friedrich Hegel zu Anfang des 19. Jahrhunderts, wenn er das „unendliche Leben [...] als Vielheit, eine unendliche Vielheit von Organisationen, Individuen, als Einheit, ein einziges organisiertes getrenntes und vereinigt Geistes – die Natur“⁸ definiert. Die Natur erklärt er als „eine ununterbrechbare Kette von lauter wirkenden Ursachen ohne Anfang und Ende.“⁹

Ein solches „biologisches“ Weltbild zeigt sich auch in der Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts. Claude Debussy behauptet, dass die wahre Freiheit von der Natur herrührt.¹⁰ In der Natur findet der französische Komponist die Idee der Metamorphose, in der er den neuen Weg der Kunst und der Musik vermutet: „Kunst ist wie Natur Veränderungen unterworfen, beschreibt gewagte Entwicklungskurven, kehrt aber immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück.“¹¹

4 A. Hölszky, Die Freiheit, mit Raum und Zeit zu spielen, a.a.O., S. 20.

5 A. Hölszky, Ästhetische Voraussetzungen, a.a.O., S. 2.

6 Vgl. Jörn Peter Hiekel, Sinnliche Erfahrung des Transzendenten. Spiritualität in der Kunstmusik heute, NZfM 2010/6, S. 19–25; Hans Zender, Spirituelle Musik – was ist das?, in: Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), Sinnbildungen. Spiritualität in der Musik heute, Mainz 2008, S. 29.

7 Gilles Deleuze/Félix Guattari, Rhizom, Berlin 1977, S. 9.

8 Zit. nach Walter Jaeschke, Hegel Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart 2005, S. 92.

9 Ebd., S. 332.

10 Vgl. Claude Debussy, Essay „Philippe Rameau“, in: Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews, Stuttgart 1974, S. 185.

11 C. Debussy, Essay „Die Musik von heute und die Musik von morgen“, in: Monsieur Croche, a.a.O., S. 251.

Die organische Gestaltung aus motivischen Keimzellen ist auch den Vertretern der Neuen Wiener Schule nicht fremd, wie verschieden ihre kompositorischen Methoden auch sind: Das Prinzip der musikalischen Metamorphose – das Herauswachsen der Motive aus einer kleinen Urzelle, die in permanenten Mutationen existiert – ist für sie eine Grundregel. Das Kunstwerk behandelt Arnold Schönberg wie ein organisches Ganzes, das „in jeder Kleinigkeit sein wahres, innerstes Wesen enthüllt.“¹² Die ständige Transformation des Materials, der Verzicht auf die Wiederholung, die Suche nach immer neuen Möglichkeiten prägt sowohl die Musik Schönbergs, als auch die Kunsttheorie seines Freundes, des Malers Wassily Kandinsky, in der er die synästhetische Beziehung zwischen Malerei und Musik begründet und ihren energetischen Zustand definiert. „Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen.“¹³

Symptomatisch ist das in derselben Zeit entstandene Buch Henri Bergsons „L'Évolution créatrice“ (1907), das heute, mehr als hundert Jahre später im „biologischen“ Zeitalter, immer aktueller wird.¹⁴ Mit seinem Begriff „élan vital“ bezeichnet der Philosoph den „Aufschwung“ als die gemeinsame Bewegung der lebendigen Dinge (der Arten, Gattungen, Individuen), die sich mit einer zunehmenden Explosivität, energetischen Potentialität und Beweglichkeit entwickeln.

Die Darstellung des Lebens als ewige Bewegung, als endlose Prozesse von Schöpfung und Zerstörung, als unaufhörliches Werden und Vergehen prägt die gesamte Epoche der Moderne im 20. und 21. Jahrhundert. Der motivische Aufbau und die flüchtige Dauer der Stücke von solchen unterschiedlichen Komponisten wie Claude Debussy und Anton Webern signalisieren die Suche nach dem Inneren der Dinge, aber auch die Entstehung einer neuen Wahrnehmung der musikalischen Zeit. Um sie zu erleben, ist größte Aufmerksamkeit und Wachsamkeit des Geistes vonnöten. Nun findet auch Bergsons Idee über die fragmentierte und dauernde Zeit ihre Bestätigung im musikalischen Verfahren: Im Gegensatz zu der physikalischen „fragmentierten“ Zeit¹⁵ bedeutet die Zeit „durée“ als konkret gelebte Zeit die unteilbare Bewegung selbst – das ständige, unvorhersehbare und irreversible Anders-Werden, oder, anders ausgedrückt: die „Dauer.“¹⁶

12 Arnold Schönberg, „Das Verhältnis zum Text“, in: Ivan Vojtech (Hrsg.), Aufsätze zur Musik, Frankfurt am Main 1976, S. 76.

13 Wassily Kandinsky, Über die Formfrage, in: Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.), Der Blaue Reiter, München 1965, S. 88.

14 Auf der Philosophie von Henri-Louis Bergson (1859–1941) hat Gilles Deleuze seine ‚Philosophie der Differenz‘ und die Idee des ‚neuen Vitalismus‘ begründet.

15 Bergsons Idee der „fragmentierten“ und „dauernden“ Zeit wird von Carl Dahlhaus weiter entwickelt, indem er „fließende“ und „stockende“ Handlung in der Oper definiert. Vgl. Zeitstrukturen in der Oper, in: Carl Dahlhaus, Vom Musikdrama zur Literaturoper, München 1989, S. 29.

16 Nach Bergson ist der Raum eine homogene Summe von Punkten, während die Zeit auf die Bewegung im Raum hinweist, d.h. auf die Veränderungen der räumlichen Lage der Objekte: die „fragmentierte“ Zeit. Die Zeit aller Lebenden ist die unteilbare Bewegung selbst. Die Entwicklung, die sich nicht in einzelne Abschnitte teilen lässt, stellt das ununterbrochene Entstehen von Neuem dar.

Das Anders-Werden heißt auch Eindringen in den Bereich des Tiefenpsychologischen, in die Welt des (Alp-)Traums. Dieses weit verbreitete Phänomen ergibt ein modernes Weltbild, das auf dem „Produzieren“ des Unbewussten (d. h. körperlich greifbarer seelischer Strömungen und Gedankenformen) und der damit verbundenen Relation Chaos-Ordnung¹⁷ beruht. Die Übergänge oder die Gleichzeitigkeit von Unbewusstem und Bewusstem, von Chaos und Ordnung bilden nicht nur die Substanz der klingenden Materie, sondern bestimmen auch die musikalische Formung insgesamt.

DIE ANARCHISCHE LUST AM EXTREMEN

Nur Narr! Nur Dichter! Nur Buntes redend,
aus Narrenlarven bunt herausredend, herumsteigernd
auf lügnerischen Wortbrücken,
auf Lügen-Regenbogen
zwischen falschen Himmeln
herumschweifend, herumschleichend –
nur Narr! nur Dichter!...

Friedrich Nietzsche¹⁸

Das Schriftbild verrät uns wohl die Musik, aber nicht, was
die Musik uns sagt.

Ingeborg Bachmann¹⁹

Adriana Hölzsky wird 1953 in Bukarest in einer Familie von Naturwissenschaftlern mit ausgesprochenem Interesse für Kunst und Musik geboren. Sie wächst im osteuropäischen Raum auf, der sie kulturell prägt. Ihre musikalische Ausbildung, die sie gemeinsam mit ihrer Zwillingsschwester Monika Hölzsky erhält (Klavierunterricht bei ihrer Tante), beginnt mit fünf Jahren. Ein Jahr später besucht sie bereits das Musiklyceum Bukarest. Mit sechs Jahren fängt sie auch an, zu improvisieren. Bald – und noch bevor sie ihre ersten Partituren notieren kann, sie ist gerade acht – entdeckt Adriana Hölzsky, dass sie im Leben vor allem eines will: Komponieren. Während ihres Studiums der Fächer Komposition (Stefan Niculescu) und Klavier als Schwerpunkt (Olga Berdan) an der Musikhochschule Bukarest wird sie sich jedoch allmählich über die politische Situation in Rumänien im Klaren: Es gibt Künstler, die mit dem Regime kollaborieren und andere, die in Isolation bleiben: Avantgardistisch orientierte Komponisten wie Stefan Niculescu, Miriam Marbe und Anatol Vieru werden vom System selbst ausgegrenzt.

17 Vgl. Maria Kostakeva, *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk György Ligetis*, 3. Kapitel „Die musikalische Form als organische Struktur: Die Übergänge vom Chaos zur Ordnung und das Verfahren der musikalischen Formbildung“, Frankfurt 1996, S. 49–76.

18 Friedrich Nietzsche, Gedicht aus *Dionysos-Dithyramben* (1888), in: *Gedichte*, Stuttgart 1964, S. 79.

19 Ingeborg Bachmann, „Die wunderliche Musik“, in: *Gedichte, Erzählungen*, München 1964, S. 269.

Was für die junge Studentin in dieser Zeit besonders wichtig ist, sind die von der Hochschule organisierten ethnomusikologischen Feldforschungen, die das Interesse Hölszkys für die authentische Tradition wecken. Diese Erfahrung wird auch später Spuren in ihrem Schaffen hinterlassen.

Die Komponistin ist gerade im dritten Jahr ihres Studiums, als sie sich exmatriculieren muss. Der Auswanderungsantrag bei den Behörden war gerade gestellt. Im November 1976 verlässt die Familie Hölszky Rumänien aufgrund der Deutschstämmigkeit der Mutter. Ein neues Zuhause findet sie in Stuttgart. Der Kulturschock ist aber gewaltig. „Es waren zwei sehr verschiedene Welten, die 1977 für mich aufeinanderprallten. Die ganze soziale und kulturelle Organisation war für mich total neu. Auch die musikalische Landschaft war ganz anders. Man musste hier in Westen allein um sich kämpfen, das war gar nicht so einfach.“²⁰

Hölszky setzt ihr Studium an der Stuttgarter Hochschule fort, wo sie Komposition bei Milko Kelemen, Analyse bei Erhard Karkoschka und Kammermusik bei Günter Louegk studiert. Ihre Schreibweise verändert sich. Im Vergleich zu den in Rumänien komponierten, meist von Messiaen beeinflussten, modalen Jugendwerken haben sich ihre Mittel weitgehend verschärft. Ihre Denkweise wird profunder und kritischer. Die Frage der Identität als „die eigene, individuelle und unverwechselbare Positionierung in den Strömungen der Zeit“ beschäftigt Hölszky ständig. Die Identität ist für sie auch „die eigene Antwort oder Fragestellung zur Welt und zur Kunst. Alle Erlebnisse und Erinnerungen aus der frühesten Kindheit gehören dazu.“²¹

In ihrem bunten Familienstammbaum sind deutsche aus der Bukowina, slowakische und ungarische Wurzeln dicht verflochten. Hat das berühmt-berüchtigte Land Transsylvanien, die uralte Folklore des Balkans oder die Liebe zur Natur ihre unerschütterliche schöpferische Kraft zum Leben erweckt? Oder entsteht ihre Schaffensfreude – wie bei einem Bildhauer – durch das ständige Spiel mit der Klangmaterie? Eines weiß die Komponistin definitiv: „Wichtig ist der geistige Weg, den man geht, wie man empfindet, denkt und fühlt, wie man Realität empfindet und mit ihr umgeht. [...] Das Gerede von der Stilrichtung ist Unsinn. Es gibt kein Stil. Jedenfalls mache ich mir meinen Stil nicht bewusst.“²²

Adriana Hölszky besitzt aber ihren einmaligen Stil, der sich in jedem einzelnen Stück als ein klingendes Abenteuer entpuppt: Darüber geben die überdimensionalen Formate ihrer Partituren Auskunft, die übertoll sind von einer ungeheureren Dichte kompositorischer Ideen. Für sich genommen sind sie bereits graphische Kunstwerke, ähnlich wie bei visueller Poesie. Die neuartige strukturelle Komplexität ergibt ein fulminantes Notenbild, in dem erweiterte Spieltechniken

20 Adriana Hölszky, Die Komponistin im Gespräch mit Maria Kostakeva. Gespräch 1, „Die interessantesten Sachen passieren gerade dort, wo die Kulturen aufeinander prallen“, s. S. 210.

21 Ebd.

22 A. Hölszky, Die Freiheit, mit Raum und Zeit zu spielen, a.a.O., S. 22.

und Klangaktionen graphisch einbezogen sind. Kompositionsverfahren und Notation bilden eine vollkommene Einheit. Vieles ist genau notiert, bis zur kleinsten Zelle – und ist doch in ständiger Bewegung und Verwandlung, wie ein Lebewesen, wie die Natur selbst.

Freskenartige Monumentalität und filigrane Arbeit am Detail, vor allem aber die anarchische Lust am Extremen geben Adriana Hölszkys Musik Gestalt. Den allgemein verbreiteten Klischees einer „weiblichen Musik“ entspricht ihr Schaffen kaum, und entzieht sich auch allen Bemühungen, es unter diese Problematik thematisch einzuordnen. Dabei sind dennoch oft Aspekte zu entdecken, die Frauenschicksale und innenwohnende Psychodramen deutlich artikulieren, wie zum Beispiel in der Oper *Bremer Freiheit* (1988), in Stücken wie *Monolog* (1987), *Flöten des Lichts* (1990) oder *HYBRIS/Niobe* (2008). Bemerkenswert ist, dass die Komponistin – sowohl in ihren Solo- als auch in ihren Chorstücken – sehr oft Frauenstimmen bevorzugt, auch wenn diese nicht geschlechtsspezifisch²³, sondern rein kompositorisch verwendet werden, wegen deren Homogenität und Brillanz im hohen Frequenzbereich.

Auch die literarischen Inhalte – Themen, Stoffe, Sujets, die eventuell aus der Perspektive der differenzierten Geschlechterforschung artikuliert werden können – sind für die Komponistin nicht mehr als Anregungen der schöpferischen Phantasie. Was Hölszky allein inspiriert, sind kompositorische Ideen, die sich in jedem einzelnen Stück anders manifestieren. Als Ausdruck des Konzepts spielt der Titel eine enorm wichtige Rolle: Er soll „den Ursprung, den Blickwinkel und das Wesentliche des Stückes reflektieren.“²⁴

Hölszkys Musik ist der Wiener Schule sowie dem postseriellen Denken der Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg nah. Vom politischen Engagement dieser Richtung – als allgemeine Haltung linker Kunst um 1968 – ist sie aber weit entfernt. Es ist gefährlich, meint die Komponistin, die eigene Weltanschauung plakativ im Schaffen zum Ausdruck zu bringen. „Man muss hinter den Dingen suchen.“²⁵ Das Mythologische und das Außerzeitliche, das Metaphysische und das Phänomenologische beschäftigen ihre Phantasie mehr als das kurzlebige, unbeständige Alltägliche.

23 Zu ihrem Stück „... *geträumt*“ (1998) z. B. gibt die Komponistin folgende Hinweise: „Das Werk kann entweder von 36 Frauenstimmen oder von 36 Männerstimmen aufgeführt werden“. (Vgl. Anweisungen zur Partitur „... *geträumt*“, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1990). Auch in ihrem zehn Jahre später geschriebenen Stück *Formicarium* verwendet die Komponistin dieselbe Besetzung von 36 (diesmal gemischten) Stimmen.

24 A. Hölszky, *Die Freiheit*, mit Raum und Zeit zu spielen, a.a.O., S. 19.

25 Ebd., S. 20.

Gleichzeitig aber berührt Hölszkys Musik, besonders in ihren jüngsten Werken – in der Oper *Der gute Gott von Manhattan* (2004), in Stücken wie *Lemuren und Gespenster* (2005), *Dämonen* (2006), *Countdown* (2008) und *HYBRIS/Niobe* (2008) – brennend aktuelle, ja schmerzhaft Themen der Gegenwart. Ihre Werke transportieren nicht nur brizante politische Botschaften, sondern tragen auch zivilisations- und gesellschaftskritische Züge. Dies lässt sich auch anhand ihren sehr präzisen Beschreibungen musikalischer Ideen zu jedem einzelnen Werk nachvollziehen.

Hölszkys exzessives Kompositionsverfahren zeigt sich in der Überwindung des ausgewählten Materials, die in jedem einzelnen Augenblick stattfindet. In der Verweigerung der bestehenden musikalischen Strukturen manifestiert sich ihre spezifische „Klangexpressivität“: „Die kompositorischen Anstrengungen, Energien im Klang zu konkretisieren, bedürfen zugleich der Struktur und deren Negation, das heißt, auch gegen die Struktur arbeiten zu können. Man schafft eine Klangwelt, um sie danach in Frage zu stellen. Das Gefüge wird relativiert und neu interpretiert, indem man es mit anderen Klangwirklichkeiten in Bezug bringt. Die daraus erschaffene Komposition wird zu einer neuen Expressivität gelangen, weil sie etwas Individuelles und Spezifisches enthält, das nicht im Material vorhanden war.“²⁶

Diese Expressivität versteht die Komponistin als die innere natürliche Bewegung von der Ausgangszelle zur organischen Wucherung der chaotischen Zustände und zu ihrer Umgestaltung. Diese auf das Spezifische und Einmalige²⁷ bezogene „neue Expressivität“ ist ein wegweisender Gedanke, der wie ein ästhetisches Manifest klingt. Denn die Klangexpressivität²⁸ in Adriana Hölszkys Musik, die sich durch die Strukturierung der komplexen Prozesse in den wandelnden Kraftfeldern offenbart, ist recht früh in ihrem Schaffen zu beobachten.

Die Klangexpressivität Hölszkys entsteht im Kontext der neuen Komplexität der Avantgarde am Ende der 1960er Jahre.²⁹ Diese Komplexität beruht auf dem Material selbst, das mehrschichtig und mehrdimensional ist. Die Relation Material – Expressivität, die sich in einer „dynamischen und prozesshaften Beziehung“ befindet, ist immer subjektiv-individuell, weil diese nach Hölszkys Ansicht „mit den uns umgebenden kulturellen und soziologischen Gegebenheiten zusammenhängt.“³⁰

Der Wechsel von dynamisch-kontinuierlichen und statischen Bildungen, von sich beschleunigenden und verlangsamen Bewegungen, von Ladung und Ent-

26 A. Hölszky, Material und Expressivität, Manuskript 1996.

27 Vgl. M. Kostakeva, Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralischen Schaffen György Ligetis, 2. Kapitel „Die Gattungsstrategie im XX. Jahrhundert“, S. 35–49.

28 Als eine analoge Erscheinung könnte man die „Hyperexpressivität“ im Schaffen von Brian Ferneyhough bezeichnen.

29 Vgl. Richard Toop, Über Komplexität in der neuen Musik, in: Musik/Texte 35, S. 6–12.

30 A. Hölszky, Material und Expressivität, a.a.O.

ladung der Intensitäten, von Erscheinen und Verschwinden, von Kontrast und Wiederholung – all dies ist in Hölszkys Musik zu hören, die sich als körperliches und sinnliches Medium herausstellt: Eine Art Lava, die im musikalischen Raum fließt und immer neue akustische Gestaltungen annimmt.



Adriana Hölszky und Maria Kostakeva, Stuttgart 2012