

Prof. Dr. phil. habil. Hartmut Möller
hmt III Hochschule für Musik und Theater Rostock
Musikwissenschaft
Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik

Liebe Adriana, verehrter Stiftungsrat, meine Damen und Herren,

der ganz eigene Ton dieser Musik versetzt uns Hörer in Unruhe: eine ins Absurde des musikalischen Ausdrucks drängende Musik, ein komponiertes Zersplittern und Zerbrechen.

Obwohl sie schon früh für Klavier komponiert hat, beginnt Adriana Hölszky ihr gültiges Werkverzeichnis 1977 mit dem „Monolog“ für eine Sängerin mit Pauke. Alle Momente eines „instrumentalen Vokaltheaters“ sind hier bereits versammelt: groteske Assoziationen beim Durchblättern der Zeitung, Singen, Sprechen und Spielen greifen ineinander.

Das Stück des Beginns, „Flux-Reflux“ für Altsaxophon, bezieht sich vom Titel her auf die innere Empfindung des Klanggeschehens: wie bei Flut und Ebbe soll hier der Klang die Stille überfluten. Changierende, schnell wechselnde Klangfarbenveränderungen prägen das musikalische Material; Sprödes wechselt mit kaum Hörbarem in einem irisierenden Fluidum. So flüchtig das Reich der Gerüche in Patrick Süskinds Roman „Das Parfüm“ geschildert wird, so luftig-beweglich, fern aller Erstarrung und Linearität ist für Adriana Hölszky das Wesen des Klanges.

In diesen beiden Stücken zeigen sich wesentliche Merkmale eines Komponierens, das kreatives Gestalten mit forschendem Suchen verbindet. Biographie und Werk Adriana Hölszkys zeugen von wahrhaft europäischer Identität: aus Bukarest stammend, in Stuttgart lebend, in Salzburg lehrend, und in wichtigen Spielstätten zuhause.

Eines der Themen, auf das Adriana Hölszky in Gesprächen über ihr Komponieren „auf Messers Schneide“ immer wieder zu sprechen kommt, ist das *Aufeinanderprallen von Welten*: Es gehe ihr darum, widersprüchliche Wirklichkeiten in Beziehung zu setzen, und da seien die Zwischenräume besonders interessant: was in der Interaktion entsteht. Was dem rationalen Zugriff nicht möglich ist, die Gegensätze in einen Blick zu nehmen, das vermöge die Intuition, und zwar in der Wissenschaft genauso wie in der Kunst. Energisch wendet sie sich gegen „Eins zu eins“-Übertragungen zwischen diesen Parallelwelten, und sie ist skeptisch gegenüber allen, die zu wissen vorgeben, „wo es lang geht“. Auf das Staunen komme es an, in Wissenschaft wie in Kunst. Ihre ganz eigene Weise des Komponierens widersprüchlicher Wirklichkeiten hat eine erstaunliche Analogie zum Konzept der Komplementarität, das Anfang des 20. Jahrhunderts zunächst in den Kreisen der Atomphysik diskutiert und später zu einem erkenntnistheoretischen Modell erweitert wurde: es gibt nicht mehr nur e

in e einzige Beschreibung der Wahrheit. Adriana Hölszky beruft sich auf den Nobelpreisträger Eugen Wigner, der zu dem Schluß kommt, *das der Inhalt des Bewusstseins die letztlich entscheidende Wirklichkeit sei* - das Bewusstsein bestimmt also die Existenz.

Wenn Adriana Hölszky sagt, es gehe ihr darum, dass eine musikalische Qualität virtuell ihr Gegenteil enthalte und dass beide durch die Intensität der Anziehungskraft verbunden seien, so ist das eine künstlerische Fassung des Komplementaritätsprinzips. Die gegenteiligen Qualitäten harmonieren nicht, sie stoßen sich ab, werden aber gegenseitig wie in einem Sog voneinander angezogen, ihre Spaltung erscheint als Anziehung. Und dies impliziert einen Quantensprung auf eine andere Ebene. Diese Klangwelten gelten ihr als Metaphern der geheimnisvollen Relation zwischen der subatomaren und der kosmischen Ebene. Ihre Musik versteht sie als ewiges Pendeln zwischen Tag und Nacht, zwischen Himmel und Erde, ja, zwischen Himmel und Hölle. Mit der permanenten Anwesenheit des Abwesenden und der Anwesenheit des Todes hat sie gleichzeitig ein barockes Element. Beispielsweise in der Oper „Der gute Gott von Manhattan“ wird der Text des Librettos zum Anlass genommen, damit zu „spielen“. Es lässt sich zeigen, dass dieses „Spielen mit dem Text“ entscheidend ein Spiel mit Komplementaritäten ist. Im Komponierprozess kommt es zu einer entscheidenden Aufladung des Librettos mit komplementärer Energie. Das Ineinandergreifen von inkompatiblen Welten führt zu einer Explosion der Utopie. Der Tod bedeutet hier ein sogartiges Eintauchen in eine unsichtbare Welt. Oder im jüngeren Instrumentalwerk „Lemuren und Gespenster“, in der es um die verschiedenen Seiten der Apokalypse in allen von uns geht: Unterschiedliche Materialschichten stehen für verschiedene Seiten von Apokalypse, und das Böse entsteht aus der Interaktionen dieser verschiedenen Dimensionen. Konsequenterweise ist es nicht die Komponistin, die die Verfügungsgewalt e i n e r Komponistenperspektive anbietet, um Musik für die Dichotomie Böse-Gut zu entwerfen, sondern das Gesamtbild entsteht aus der Interaktion der selbständigen Materialschichten. Erst das ‚Ende der Zeit‘ bedeutet die Auflösung der Komplementaritäten: die unterschiedlichen Erlebnisschichten, die zusammen in komplementärer Ergänzung das Böse in uns konstituieren, zerfallen hörbar. Als musikalische Vision der Überwindung des Bösen werden die unterschiedlichen, miteinander agierenden Schichten pulverisiert: Das Ende der Zeit.

Komponieren „auf Messers Schneide“: dies ist der Augenblick des Komponierens, der die Möglichkeit bietet, erfüllte Zeit zu erfahren. Und diese Augenblicke sind nur möglich, wenn man „in der Zeit ist“. Dreierlei gehört dabei für Adriana Höszky zusammen: in jedem Augenblick das Besondere zeigen, und zwar im Wechsel der Ebenen der Zeit, mit dem

Ergebnis einer ständigen Unruhe; und: Komponieren gegen den linearen Hörprozeß, gegen die traditionelle Sicht vom Ablaufen einer teilbaren Zeit.

Die asymmetrischen Zeitebenen ihrer musiktheatralischen Werke fordern ganz eigene Freiheiten. Zeitverhältnisse und Bedeutungen werden mehrfach gekrümmt. Bei der *Bremer Freiheit*, 1988 in München uraufgeführt, deutet der Untertitel „Singwerk“ an, dass es sich eben nicht um eine theatralische Vertonung nach Fassbinder handelt: die Musik artikuliert wie eine subjektive Kamera die Zustände der Ausweglosigkeit, der Angst und der Verzweiflung, gleichzeitig aber der subtilen Ironie und Groteske. Thomas Körners Libretto will die Interpretation von Fassbinders Text umkippen und ironisieren, der Titel müßte eigentlich „Bremer Unfreiheit“ heißen; die Doppelbödigkeit ist evident. In der *Bremer Freiheit* rotiert die Zeit wie eine Spirale immer schneller um die Giftanschläge von Geesche Gottfried. In den *Wänden* wird das fünfständige Schauspiel von Jean Genet erst in der Komposition durch mehrfache Überlagerungen zu Simultanszenen auf 100 Minuten komprimiert.

Die musikalische Mehrschichtigkeit hat natürlich auch Konsequenzen für eine neuartige gebrochene Dramaturgie und schließlich auch für die Interpreten, Sänger wie Instrumentalisten. Wolfgang Lessing, Mitglied des Uraufführungs-Ensembles von „Lemuren und Gespenster“, machte die Erfahrung, dass gebrochen werden müsse mit dem „kammermusikalischen Fundamentalparadigma“ von „Zusammenspiel“ als Schaffung eines gemeinsamen Zeitraumes. Es gehe beim Spielen dieser Musik nicht um Homogenisierung, sondern um ein Aufeinandertreffen verschiedener Zeitebenen. Und so soll das – im Idealfall- räumlich Getrennt-Sitzen der Musiker die Vorstellung eines einfühlsamen Miteinander auch optisch negieren.

„Die Stimme als Metapher“, sagt Adriana Hölszky im Gespräch, „erinnert an die Klage des Orpheus als Quintessenz des Seins“. Für sie hat alles in der Musik seinen Ursprung im Vokalen, als verborgene Quelle allen Ausdrucks. Alles befindet sich innerhalb des Körpers, findet aus dem Körperlichen den Weg nach draußen zu den Zuhörenden. So entstehen die theatralischen Räume in „Tragödia“ im Inneren des Klages, auch wenn keine Darsteller vorhanden sind. Aus ihrer Sicht ist eine der großen Chancen des Musiktheaters unter anderem die Tatsache, dass die Musik auch das Gegenteil von dem sagen kann, was der Text behauptet. Inkompatibles erklingt gleichzeitig, der Text wird wie ein Rätsel auf andere Ebenen geschleudert und dadurch gespaltet, vergrößert und multipliziert: „Kommunikation ist nicht unbedingt an Text gebunden.“ Es geht ihr also um eine andere, höchst individuelle Art von Singen jenseits des herkömmlichen Singens. Dieses spezielle Singen,

als „Einmaligkeit“ komponiert, hat eine unmittelbare ontologische Existenz, ist ursprünglich und jenseits von allen Klischees. Es hat etwas von Verzauberung, setzt vielfältige essentielle Kräfte in Gang. Singen ist für Hölszky ein Ausnahmezustand, tiefgreifender als Sprechen. Zum Beispiel in der Oper „Die Wände“ extreme und verschiedene Vokalelemente in ihrer Gegensätzlichkeit übertrieben und gesteigert eingesetzt: ornamentalisch, dialogisch, flächig, punktuell, Es gibt dadurch ungewöhnliche Mischungen von Lach-Chören, Zitter-Chören, Geflügel-Chören, Fliegen-Chören, etc.: „Die Chorstimmen sind geistige Situationen. Sie bilden die imaginären Wände als Kräfte, als Farbe, als Membranen, als Licht, als Kälte oder Hitze. Das bedeutet, dass der Chor beispielsweise Kälte erzeugen muss, damit die Leute frieren.“

Diese vielfältigen Klänge und Geräusche der menschlichen Stimmen in Hölszkys Musik werden vom Hörer unwillkürlich mitvollzogen, ob er will oder nicht, sie sind von unmittelbarer Wirkkraft.

So wie hier werden die extremen klanglichen Mittel der Avantgarde von Adriana Hölszky nie als Selbstzweck, sondern immer in Bezug zu ihren kompositorischen Absichten verwendet: die fremden Klänge stehen für Furcht und Schrecken einer permanenten, unsichtbaren Bedrohung, die Ängste stürzen den Betrachter mitfühlend und miterlebend in den Strudel der Ereignisse.

Die Musik reagiert auf das Erlebte, und sie schlüpft zugleich in die Funktion des Mitleidenden. Die dichterische Sprache wird bei ihr musikalisch transformiert: „Ich nehme den Text wie Nahrung zu mir, der Text wird ein Teil von mir und daraus entsteht etwas Neues, Anderes“. Viele der von ihr verwendeten Texte aus der Tradition der europäischen Moderne befassen sich mit den rätselhaften, bedrohlichen Seiten menschlichen Daseins. Oder wie das Vokalwerk „Hybris/Niobe“ mit aktueller und brisanter Thematik: der Maßlosigkeit und Machtgier, ohne an Konsequenzen zu denken, ein auskomponiertes Aus-den-Fugen-geraten bis zur Katastrophe. Oder wie „Count down“ für Countertenor und Ensemble (2007) auf Texte des Salzburger Obdachlosen-Schriftstellers Ver du Bois.

Mehrfach thematisiert Adriana Hölszky in ihren Werken die Spannung von Freiheit des Individuums und von gesellschaftlicher Bedingtheit: Adriana Hölsky ist eine Komponistin, die sich mit Gesellschaft auseinandersetzt, in der Gewalt, Ausgrenzung und Grausamkeit immer noch an der Tagesordnung sind. Was sie an Ingeborg Bachmann rühmt, trifft, meine ich, auch auf ihr eigenes Komponieren zu: es geht um gesellschaftliche Brisanz, aber ohne sie explizit auszusprechen. Denn wie Ingeborg Bachmann geht Adriana Hölszky von existentiellen Erfahrungen und Augenblicken aus, um zugleich damit eine Gesellschaftsform zu entlarven.

Meine Damen und Herren,
in Ionescus Schauspiel „Die Stühle“ gibt es einen Satz, der Adriana Hölszky sehr wichtig ist, über ihr Werk „Message“ hinaus: „Je mehr man sagt, desto tiefer sinkt man“.

Zwar habe ich das Gefühl, mit meiner Laudatio noch lange nicht am Ende zu sein, aber ich beherzige diesen Satz.

Nicht umsonst hat Adriana Hölszky ihre Arbeit einmal mit der eines Bildhauers verglichen. Die Wurzeln des Schöpferischen liegen in der Fantasie. „Man sucht nach etwas, was man noch nie gemacht hat.“ Und diese Suche geht weiter, denn „die Utopien sind nicht übertragbar, sie müssen jedesmal neu geschaffen werden.“

Ich danke Ihnen!