

Gordon Kampe (Hamburg)

»Die Musik ist wie die Kamera ...«

Beobachtungen zu filmischen Verfahren in Adriana Hölszkys Oper
Giuseppe e Sylvia (1998–2000)

Nach einem frühen, ersten Orchesterwerk *Constellation* (1975–76) markiert Adriana Hölszky schon mit dem Titel ihres folgenden Orchesterwerkes, *Space* für vier Orchestergruppen (1980), einen der wesentlichen Aspekte ihres Komponierens, der bis in die Gegenwart zentral für ihre Musik ist: die Erkundung, das Komponieren musikalischer Räume. Diese Konstante wird zudem durch eine Vielzahl von Titeln **innerhalb** unterschiedlichster Genres offenbar: *Karawane – Reflexion über den Wanderklang* für zwölf Schlagzeuger (1989–90), *Arena* für Orchester (1995), *On the other side* für Klarinette, Mundharmonika, Akkordeon und Orchester (2000–03) – um nur wenige Beispiele zu nennen.¹ Auch bei einem lediglich oberflächlichen Streifzug durch viele ihrer **Kompositionen** wird der ständige räumliche Perspektivwechsel offensichtlich. In Chorwerken wie ... *geträumt – ein Rätsel für Raubvögel* (1997) werden die zumeist pulverisierten Klang- und Sprachpartikel ununterbrochen durch die Chorgruppen gejagt – eine räumliche Verunsicherung, die sogar bei einem **flüchtigen** Blick in die Partitur sofort glasklar hervortritt. In der konsequenten und vielgestaltigen Komposition des verselbstständigten Parameters ›Raum‹, steht Hölszky also in der Tradition räumlichen Komponierens, wie sie nach 1950 vermehrt in der neuen Musik aufgetreten ist. Zahlreiche Artikel über Hölszkys Musik geben **dementsprechend** Auskunft über unterschiedlichste Aspekte ihrer Raumkompositionen.²

Instabile musikalische Räume sind nicht nur Hölszkys Instrumental- und Vokalwerken vorbehalten, auch in einigen ihrer Musiktheaterwerke sind sie zentral, was wiederum in den Titeln deutlich wird: Im vielbeachteten Werk *Tragödia – der unsichtbare Raum* (1997) **etwa**, das sowohl Handlung als auch Darstellerinnen und Darsteller suspendiert und dennoch als Musiktheater firmiert, und auch in Hölszkys zweiter Oper *Die Wände* (1995), die auf einem Drama von Jean Genet basiert, ist Räumlichkeit zentral: Einerseits werden einzelne Szenen durch komponierte, flexible »Chor-Wände« voneinander getrennt, andererseits weist die Oper (dramaturgisch darin Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* durchaus vergleichbar) mehrere Simultanszenen auf. Die Idee der Räumlichkeit geht hier also über den Aspekt des stets sich in Bewegung befindenden Klanges hinaus und wird auf die Ebene diskontinuierlicher Narration übertragen. Das Springen in verschiedenen Zeiten bzw. das simultane Existieren unterschiedlicher Zeitverläufe ist für Hölszky nicht nur in *Die Wände* ein Thema gewesen. Gerade in der

1 Vgl. dazu auch Maria Kostakeva, *Metamorphose und Eruption. Annäherungen an die Klangwelten Adriana Hölszkys*, Hofheim 2013, S. 61.

2 Vgl. dazu z. B. Peter Petersen, *Adriana Hölszkys Opern. Theatrale Musiksprache und vokal-instrumentales Theater*, in: *ankommen: gehen. Adriana Hölszkys Textkompositionen*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Jörn Peter Hiekel, Mainz 2007, S. 28–44, oder Maria Kostakeva, *Metamorphose und Explosion*, in: *Adriana Hölszky*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2013 (= Musik-Konzepte. Neue Folge 160/161), S. 5–24.

darauffolgenden Oper *Giuseppe e Sylvia* (1998–2000) arbeitet Hölszky weiter an einer Idee, die sie schon einige Jahre umgetrieben hatte: »[...] diskontinuierliche, geschlossene Zeitfelder / die Zeit brechen / daß man wirklich spürt, wie die Zeit verfällt / ein Pulsieren von Zeit – wie Kaugummi.«³

Wie in *Die Wände*, ist auch in der Oper *Giuseppe e Sylvia* – die im Folgenden eingehender betrachtet wird – die Erzähldimension keine stabile Selbstverständlichkeit mehr, da um sie ständig gerungen wird.⁴ Die in der traditionellen Oper vorherrschende Handlungsorientiertheit wird hier zu einer Klangorientiertheit hin transformiert, was durch ein enges kompositorisches Netz von Andeutungen und bewussten ›Verunklarungen‹ sprachlicher Mitteilungen geschaffen wird. *Giuseppe e Sylvia* ist, wie Jörn Peter Hiekel herausstellt, eine Tragödie im Sinne Nietzsches: »ein Werk, das (Tag)-Traumwelten gestaltet, die zum verstörend Uneindeutigen tendieren.«⁵ Klare Konturen der Darstellung werden aufgelöst und sind so inhaltlich mit der permanenten Bewegung der Klänge im Raum und mit dem Vermeiden von eindeutigen Klangzentren verbunden – die Auflösung fester musikalischer Strukturen korrespondiert hier mit der Unsicherheit der handelnden Figuren.⁶ So wird die herkömmliche Narrativität ausgeschlossen und ungewöhnliche Wahrnehmungsmöglichkeiten angeboten: »Die Begegnung außerhalb der Zeit möchte Voraussetzungen schaffen für eine Öffnung gegenüber einer neuen Sicht auf Tatsachen und Situationen.«⁷

So, wie die Idee des Räumlichen in *Die Wände* sich nicht nur klanglich auswirkt, so ist auch in *Giuseppe e Sylvia* ein Spiel mit Räumlichkeit fast allgegenwärtig: Da die Handlung während eines Film-Drehs spielt, überträgt Hölszky bestimmte filmische Verfahren, etwa Kamerafahrten, auf die Partitur und fügt so der ohnehin stets sehr beweglichen Musik eine weitere räumliche Variante hinzu. Hölszky selbst verglich ihre Arbeit schon vor der Komposition von *Giuseppe e Sylvia* grundsätzlich als eine Arbeit mit »teilweise nicht zusammenpassenden Bruchstücken«, die sie ebenso in experimentellen filmischen Verfahrensweisen vorfand. Sinnfällig also, dass diese Arbeitsweise insbesondere in *Giuseppe e Sylvia* deutlich zum Tragen kommt, wenngleich Hölszky auch in anderen Werken an filmischen Verfahrensweisen interessiert ist:

»Es geht um eine Synthese der Mittel. Auch wenn in diesem Werk (*Der gute Gott von Manhattan*) kein Zuspieldband und keine Live-Elektronik verwendet werden, hat das Verfahren der Verschachtelung der Räume und selbst die Behandlung des Materials viel mit Film, mit Collage und Montage zu tun.«⁸

3 Adriana Hölszky, *Zeit*, in: *Adriana Hölszky. Klangportrait*, Bd. 1, hrsg. von Beatrix Borchard, Berlin 1991, S. 8.

4 Vgl. dazu Jörn Peter Hiekel, *Mehrdimensionale Erinnerungsfelder*, in: Programmheft der Staatsoper Stuttgart, November 2000, S. 56–61.

5 Ebd., S. 57.

6 Vgl. dazu auch Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln [u. a.] 2014, S. 318–336.

7 **Adriana Hölszky**, zitiert nach Reinhard Schulz, *Über Adriana Hölszky*, Verlagsinformationen, hrsg. von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2001, S. 7. [Stimmt das? Du hattest nur „Zeit nach“.]

8 Kostakeva, *Metamorphose und Eruption* (wie Anm. 1), S. 217; vgl. hierzu auch Julia Hinterberger, *Klänge haben mehr Gedächtnis. Zur musikalischen Rezeption von Ingeborg Bachmanns Hörspiel »Der gute Gott von Manhattan«*, Freiburg [u. a.] 2010.

Das Geschehen in *Giuseppe e Sylvia* wird bestimmt von einem fiktiven Treffen zwischen dem Komponisten Giuseppe Verdi und der Dichterin Sylvia Plath, das von einem Regisseur arrangiert wurde, um mit ihnen eine unsterbliche Filmszene drehen zu können. Das zentrale Thema des Filmes ist die Frage, wie man die geistige Qualität der verstorbenen Künstler für die Gegenwart, die der Regisseur als oberflächlich erlebt, retten kann. Zu Beginn wird in San Angelo auf Ischia der Kellner Roberto von seinen Eltern und der Dorfgemeinschaft in einem archaischen Fruchtbarkeits-Ritual geopfert. Sylvia Plath trifft auf Ischia ein und reflektiert ihr Leben. Roberto, in den sich Sylvia verliebt, führt sie zu Verdi. Dieser skizziert als Entwurf für seine nächste Oper die prägnantesten Stationen seines Lebens. Produzenten und Geldgeber stehen dem Film-Projekt skeptisch gegenüber, nur das Script-Girl unterstützt die Ideen des Regisseurs. Beide arbeiten an einer Szene zwischen den Hauptakteuren. Sylvia hingegen überträgt ihr Kindheitsdrama auf Verdi, den sie mit ihrem früh verstorbenen Vater gleichsetzt. Die drei Hauptakteure halten sich nun nicht mehr an das Drehbuch und befreien sich in der Folge immer weiter zu sich selbst. Sylvia, Verdi und Roberto erzählen sich gegenseitig aus ihrem Leben und versuchen, ihre sie prägenden, traumatischen Erlebnisse durch das Gespräch zu verarbeiten. Schließlich hält Verdi Sylvia und Roberto für Cordelia und Edgar, Figuren aus seiner nie komponierten Oper *König Lear*. Im letzten Bild finden die drei Toten, aus der Erkenntnis der menschlichen Unzulänglichkeit, zu einem leichteren Umgang mit ihrer zerstörten Identität. Sie finden Frieden, der sich in den Worten Sylvias ausdrückt: »Ja, lassen wir die Lebenden ruhen!«⁹

Während Komponisten wie Alban Berg oder Bernd Alois Zimmermann den Film konkret als Medium einsetzten, übernimmt Hölszky, wie oben bereits angedeutet, filmische Verfahren und überträgt sie auf die Arbeit mit dem kompositorischen Material. In den wenigen zugänglichen Eigenaussagen zu *Giuseppe e Sylvia* verrät Hölszky zwar keine konkreten Stellen und Verfahrensweisen, aber sie deutet an und legt Spuren aus: »Die Musik ist wie die Kamera, die in den tiefsten Winkel des Mythos und des Zustands eindringt.«¹⁰ Deutlicher wird die Komponistin in den Arbeitsskizzen zu *Giuseppe e Sylvia*: »Nicht die Gefühle beschreiben die Dinge, sondern der Film zeigt die Gefühle der Dinge. Das JETZT ohne Vergangenheit und Zukunft.«¹¹ Die folgenden Gedanken zur Übernahme filmspezifischer Verfahrensweisen in der Komposition, sind demnach keine konkrete Nachzeichnung von Aussagen der Komponistin, sondern Vermutungen über ausgelegte Fahrten.

I – Schnitt und Montage

Schnitt und Montage gehören seit den 1920er Jahren zu den wesentlichsten filmspezifischen Mitteln. Sergej Eisenstein war einer der ersten Regisseure, der diese Möglichkeiten (etwa im

9 Zitiert nach *Giuseppe e Sylvia* von Adriana Hölszky, Programmheft, Oldenburgisches Staatstheater 2001, S. 2–5.

10 Zitiert nach *Adriana Hölszky im Gespräch, 17. Juli 1998*, in: Kostakeva, *Metamorphose und Eruption* (wie Anm. 1), S. 180

11 Zitiert nach: Adriana Hölszky, *Arbeitsskizzen, 3. Februar 1999, Manuskript*, in: ebd., S. 181.

Film-Klassiker *Panzerkreuzer Potemkin*, 1925) anwandte und darüber hinaus auch theoretisch reflektierte.¹² Montage meint die Begrenzung einer Einstellung durch einen Schnitt, in dem ganz konkret der belichtete Film geschnitten und damit die Länge einer Einstellung festgelegt wird. Die Montage verbindet verschiedene Einstellungen miteinander, indem die Schnittstellen montiert werden. Die Montage ermöglicht: 1. Mimesis einer montageförmig erlebten Realität, 2. Konstruktion von Bedeutungen aus der Reihung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang und 3. Dekonstruktion bestehender Zusammenhänge und ihre Auflösung in Elemente, die in ihrer Heterogenität erhalten bleiben und in einer offenen textuellen Struktur variable Verbindungen eingehen.¹³ Veränderungen im Bereich der Bildmontagen zielen also insgesamt auf eine Auflösung kontinuierlicher Bildräume ab. Bei der Beschreibung dieser Montagetechnik fällt sehr deutlich auf, dass zahlreiche Werke Adriana Hölszky's einen sehr starken Bezug zum Montieren und Fragmentieren haben. Auch die Folgen der Montage erscheinen wie ein Hörprotokoll zahlreicher Hölszky-Stücke, denn die kontinuierlichen Bildräume werden aufgelöst: 1. durch Beschleunigungen der Schnittfrequenzen, sodass ein Stakkato kürzester Einstellungen entsteht, 2. durch ein assoziatives Anspielen von konventionalisierten Bildern, 3. durch eine Aufsplitterung, eine Graphisierung der Abläufe und Formen und 4. durch collageartige Schichtungen von Bildelementen.¹⁴

Im sechsten Bild von *Giuseppe e Sylvia*, während Verdi voller Begeisterung aus dem Stegreif ein Operszenario entwirft und stets zwischen Gesang und Sprechgesang changiert, ist die Fragmentierung der ›Begleitung‹ durch Orchester und Kinderchor sehr deutlich. Die musikalischen Gedanken werden nicht entwickelt, vielmehr werden sie auf sich allein gestellt und regelrecht in den Raum ›geworfen.‹ Die Regieanweisung »Das alles wird gespielt mit Verdi als Arrangeur« weist darauf hin, dass diese harten Schnitte den unsortierten und ebenso hart geschnittenen Gedanken Verdis **entsprechen**, der gerade Rückschau auf sein Leben hält.¹⁵ Montiert wurden hier nicht nur disparate musikalische Materialien. Hinzu kommt, dass auch unterschiedliche Wahrnehmungsräume aneinander montiert wurden: Verdi auf der Bühne, der Kinderchor dazwischenfahrend aus dem Off und das Orchester aus dem Graben.

Eine ähnliche räumliche Montage findet sich im neunten Bild, in dem Sylvia außer sich gerät, ihre Kleidung zerreißt und zusammenbricht. Dort begegnen sich ebenfalls in der Montage des musikalischen Materials, wie in der Raum-Komponente, drei Ebenen: Sylvias Gesang (auf der Bühne) wird von heftigen rhythmischen Akzenten in den Bläsern, Tasteninstrumenten und im Schlagzeug (im Graben) konterkariert, während je vier Flöten, Oboen und Klarinetten eine flirrende Trillerkette (vom Tonband) spielen. Dass Hölszky ganz konkret und in einem durchweg haptischen Sinne Materialien ›montiert‹, wird hier und in späteren Partien (etwa dem zehnten Bild) auch optisch in der Partitur durch zahlreiche offensichtliche Scheren- und Kle-

12 Sergej Eisenstein, *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Deutsche Übersetzung von Dietmar Hochmuth, Leipzig ²1991, S. 21ff.

13 Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart ²1996, S. 136.

14 Ebd., S. 155.

15 Vgl. Adriana Hölszky, *Giuseppe e Sylvia*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden **1998**, Bild VI, S. 5 und 6.

bespuren zu erkennen gegeben:¹⁶ Die Komponistin arbeitet, wie so oft, mit heterogenen Klangsnippets, Fragmenten und vorgefertigten Materialien.

Auch im zwölften Bild montiert Hölszky verschiedene Räume aneinander: Regisseur und Filmteam haben die Kontrolle über das Geschehen verloren. Wieder sind Bühne, Graben und Zuschauerraum die eigentlichen Protagonisten. Doch diesmal sind Zuschauerraum und Graben in verschiedene kleinere Räume voneinander getrennt, da die Instrumente nach Gruppen und deren Sitzposition im Orchestergraben aufgeteilt sind. So kommt der Klang bei jedem sehr massiven Erscheinen aus einer anderen Gegend des Grabens. Im Gegensatz zu den anderen montierten Stellen ist auffällig, dass sich hier das musikalische Material sehr stark ähnelt, als seien auch die montierten Bilder nur geringfügig voneinander unterschieden, so haben z. B. alle Instrumente ihren jeweils höchsten Ton im Fortissimo zu spielen. Zu der ohnehin räumlichen Komponente tritt so auch noch die Wirkung eines Echos hinzu.¹⁷ Betrafen die vorangegangenen Beispiele Montagen vorwiegend das musikalische Material innerhalb einer Szene, arbeitet Hölszky mit der Idee der Montage auch auf der Ebene der Dramaturgie, etwa in der Überleitung von Bild III zu Bild IV. Hier wird von einem Moment zum anderen hart geschnitten.¹⁸ Der Chor glissandierte sehr langsam (über 13 Sekunden) in die tiefsten Stimmregionen und blendet sich regelrecht aus, sofort darauf folgt ein *fff*-Schlag der Röhrenglocken und darauf wiederum ein sich immer wiederholender *ff-fff*-Tutti-Rhythmus, der wie ein aggressives Standbild wirkt, da die szenische Darstellung **in diesem Moment** eingefroren ist.¹⁹

II – Rückblende

Im Film können Erzähler und Figuren Ereignisse die vor der Gegenwart der Geschichte liegen, auf unterschiedliche Weise in die Gegenwart einbringen. Erzähler aus dem Off oder die Figuren berichten von Ereignissen, mischen sich ein und bereichern damit ihre Gegenwart an oder erörtern handlungsrelevantes Wissen.²⁰ Diese Form der Rückblende bzw. der Rückwendung benutzt Hölszky gegen Ende der Oper. Als Roberto Sylvia nach ihrem Mann fragt, beginnt ihre Stimme aus dem Lautsprecher von ihm und den Kindern zu erzählen. Die agierende Sylvia auf der Bühne muss währenddessen ihrer eigenen Stimme der Vergangenheit zuhören. In Takt 36 des Bildes komplettiert Hölszky allerdings die Verwirrung der unterschiedlichen Zeiten, da die lebende Tote Sylvia auf der Bühne die Stimme der »ganz-toten« Sylvia unterbricht und so wieder für einen jähen Schnitt in die Gegenwart sorgt.²¹ Bereits zuvor, im sechsten Bild, war eine Rückblende zu beobachten: Verdi erinnert sich an seine Ablehnung am

16 Vgl. ebd., Bild X, S. 34.

17 Vgl. ebd., Bild XII, S. 20

18 Eine extreme Form der Montage unterschiedlichster **Ausdrücke** findet sich insbesondere auch in *Message* (1990). Die Partitur weist Passagen auf, in der nahezu jeder Moment eine andere Ausdrucksanweisung erhält, vergleichbar mit György Ligetis *Aventures* (1968). Vgl. dazu auch Gordon Kampe, *Überfülle kippt ins Nichts. Beobachtungen zu Adriana Hölszkys »Message«*, in: MusikTexte 107, November 2005, S. 19–25.

19 Vgl. Partitur (wie Anm. 15), Bild III, S. 25f.

20 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse* (wie Anm. 13), S. 128f.

21 Vgl. Partitur (wie Anm. 15), Bild XIII, S. 18.

Konservatorium in Mailand, an den Tod seiner Kinder und an die Zurückgezogenheit im Alter. Es tauchen poetische Bilder vor ihm auf, und er beschreibt die Sehnsucht nach der Natur.²² Hier können womöglich Parallelen zu Ingmar Bergmanns Film *Wilde Erdbeeren* gezogen werden. Dort erinnert sich der alte Vater, als er das Sommerhaus besucht, an seine Jugend. In der Rückblende sieht er die Jugendfreundin und sich selbst unter den Bäumen bei den wilden Erdbeeren sitzen. Dem Zuschauer wird durch die Erdbeeren, durch die Stimme des Vaters aus dem Off und durch einen veränderten Blick signalisiert, dass die nun geschilderte Szene vor der Gegenwart des Films liegt.²³ Das optische Signal der Erdbeeren findet seine akustische Parallele in dem voluminösen Klang der Blechbläser,²⁴ mit dem Hölszky die Figur des Verdi begleitet und im Einsatz des Kinderchores aus dem Off, der Klänge artikuliert, an die sich Verdi offenbar erinnern kann.²⁵

III – »Kameraführung«

Darauf, dass die zahlreichen im Raum rotierenden Klänge, im übertragenen Sinne, einer Kamera-Rotation ähneln, hat die Komponistin insbesondere in ihren Skizzen selbst hingewiesen.²⁶ Bei einem intensiveren Blick auf die Partitur, können weitere Anleihen an Kameraführungen ausgemacht werden: Gegen Ende des fünften Bildes etwa singt Roberto für Sylvia ein Lied aus der Music-Box: »Geh mir von den Nerven runter!« Dieses Lied hat Hölszky durch scharfe Rhythmik und die Wahl eines relativ hohen Registers sehr aggressiv gestaltet, dabei bleibt der Text stets sehr gut verständlich. Roberto wird lediglich durch einige präzise Fortissimo Schläge der Schlagzeuger begleitet bzw. unterbrochen. Der Regisseur gibt am Ende des Liedes die Anweisung »Totale!« Kurz darauf ändert sich die Musik in das genaue Gegenteil: Wo vorher scharf akzentuierte Rhythmen und eine genaue Textverständlichkeit vorherrschten, breitet sich nun der Klang sehr weit aus. Er besteht aus einer instabilen Klangfläche, die durch sehr hohe Streicher-Flageolets und aus in die Instrumente hinein gesungenen hohen Tönen bestehen (vgl. Abbildung).²⁷

Diese Methode, aus sehr präzisiertem und verständlichem Material durch eine kurze Überblendung eines Wirbels von drei großen Trommeln in ein weitgreifendes, flirrendes Orchester-Tutti zu wechseln, erinnert an verschiedene Nähe-Distanz-Relationen im Film. Die Filmtheorie unterscheidet dabei acht Kategorien; genannt seien hier zwei Kategorien, die einem Vergleich standhalten können:

1. *Groß*: Diese Einstellung konzentriert den Blick des Zuschauers ganz auf den Kopf des Abgebildeten. Hier wird der mimische Ausdruck hervorgehoben, damit auch intime Regungen der Figur gezeigt.²⁸ Diese Konzentration kommt der Figur des Roberto sehr

22 Vgl. Adriana Hölszky, *Giuseppe e Sylvia*, Programmheft der Staatsoper Stuttgart, November 2000, S. 7.

23 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse* (wie Anm. 13), S. 129f.

24 Vgl. Partitur (wie Anm. 15), Bild VI, S. 1.

25 Vgl. ebd., Bild VI, S. 5.

26 Vgl. dazu Kostakeva, *Metamorphose und Eruption* (wie Anm. 1), S. 185.

27 Vgl. Partitur (wie Anm. 15), Bild V, S. 29/30 und 31.

28 Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse* (wie Anm. 13), S. 59.

nahe, die sich durch die Schärfe des Auftritts und durch kleinste Ablenkungen anderer Elemente (etwa der Schlagzeug-Akzente) ganz in den Mittelpunkt stellt. Kurz darauf folgt ein ›Kameraschwenk‹ in die gegensätzliche Einstellung.

2. *Weit*: Hier wird eine Landschaft so weiträumig gezeigt, dass der Mensch darin verschwindend klein ist. Diese Einstellung wird genutzt um weite Wüsten, Berge oder große Ebenen aufzunehmen²⁹ – und auch solche ›Einstellungen‹ finden sich in *Giuseppe e Sylvia*, etwa im fünften Bild: Während die Musik zumeist in Bewegung ist und filigran, geräuschhaft durch den ganzen Raum jagt und wispert, so fächert sich hier ein indifferenter Klang des Tutti-Orchesters auf (Takt 84–86) und saugt gewissermaßen die feinen Einzelheiten in das Grau einer Totalen auf.

»Der musikalische Raum«, so die Komponistin, »entsteht durch die mehrperspektivischen Verschachtelungen von beweglichen Klangfeldern, die sich geschlossen und diskontinuierlich verhalten.«³⁰ Bislang wurden unter diesem Aspekt häufig Hölszkys fast exzessiv komponierte Klangwanderungen betrachtet, was – wie oben angedeutet – bereits durch einen Blick auf die teilweise riesenhaften Partituren offenbar wird. Durch den Fokus auf filmische Verfahren, Kameraführungen durch den Raum oder Kameraeinstellungen, die unterschiedliche Raum-Perspektiven ermöglichen, wurde deutlich, dass Hölszkys Musik auch jenseits direkt und unmittelbar erfahrbare Klangwanderungen ein räumlicher Aspekt immanent ist.

V-30-

Der Regisseur ist erschöpft. Das Team ebenfalls. Sylvia und Roberto setzen sich im Vordergrund der Bühne auf zwei Stühle, die ihnen der Assistent bringt. Die Gondel ist längst verschwunden, und die Bar Ridente beherrscht den Raum.)

The image shows a handwritten musical score for five parts: Fl. Spiel, Regisseur, Roberto, 5 Sps., and Gr. Tr. (Grand Trompete). The score is written on five staves. Above the staves, there are tempo markings like 'senza tempo ca. 2'' and dynamic markings like 'ff', 'f', and 'pp'. There are also performance instructions like 'run-ter!' and 'go(hoch)'. The score is written on five staves with various musical notations including notes, rests, and slurs.

Giuseppe e Sylvia, filmische Verfahrensweisen in Bild V, S. 30. © Breitkopf & Härtel

29 Ebd., S. 58.

30 Adriana Hölszky, *Einige Aspekte meiner kompositorischen Arbeit*, in: *Adriana Hölszky*, hrsg. von Eva-Maria Houben, Saarbrücken 2001, S. 81–98, hier S. 85.

