

**Adriana Hölszkys
Textkompositionen**

ankommen: gehen

Wolfgang Gratzer /
Jörn Peter Hiekel (Hg.)



edition neue zeitschrift für musik

Wolfgang Gratzner / Jörn Peter Hiekel (Hg.):
Ankommen: Gehen. Adriana Hölszkys
Textkompositionen



edition neue zeitschrift für musik
Herausgegeben von Rolf W. Stoll

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bestellnummer SDP 97
ISBN 978-3-7957-8645-8

© 2015 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz
Alle Rechte vorbehalten

Als Printausgabe erschienen unter der Bestellnummer NZ 5013
© 2007 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

www.schott-music.com
www.schott-buch.de

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Nutzung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne eine solche Einwilligung kopiert und in ein Netzwerk gestellt werden. Das gilt auch für Intranets von Schulen oder sonstigen Bildungseinrichtungen.

Umschlag: HJ Kropp unter Verwendung zweier Fotos
von Wilfried Hösl (Vorderseite) und Monika Rittershaus (Rückseite)

Gedruckt aus Haushaltsmitteln der Hochschule für Musik
Carl Maria von Weber Dresden sowie aus Budgetmitteln
des Kooperationschwerpunkts Wissenschaft und Kunst
(Universität Mozarteum Salzburg / Paris-Lodron-Universität Salzburg).

Ankommen: Gehen Adriana Hölszkys Textkompositionen

Herausgegeben von Wolfgang Gratzer und Jörn Peter
Hiekel

Vorwort

Adriana Hölszky gehört zu den prägenden Persönlichkeiten im Bereich des Komponierens. Das Spektrum ihrer Werke für die menschliche Stimme ist bemerkenswert groß. Dies hat nicht zuletzt damit zu tun, dass Adriana Hölszky sowohl für große Staatstheaterbühnen als auch für spezialisierte Solisten oder Vokalensembles komponiert. Ihre Musik partizipiert an den gewachsenen Möglichkeiten heutiger vokaler Darstellungskunst, zugleich hat sie einen nennenswerten Anteil an deren Verbreiterung und Ausdifferenzierung.

Solche Einsichten, die im Reden über Adriana Hölszky eine Konstante darstellen, bilden den Ausgangspunkt der Beiträge des vorliegenden Bandes. Sie werden darin näher spezifiziert und kontextualisiert. Dies geschieht mit Blick auf Werke unterschiedlicher Dimensionen und Zeiten: Der Bogen spannt sich von dem bereits 1977 komponierten Solostück *Monolog* über die seit Ende der 1980er-Jahre entstandenen großen Musiktheaterwerke bis zu dem 2005 geschriebenen Ensemblewerk *Lemuren und Gespenster*.

Die Texte basieren auf Vorträgen bei zwei Symposien zum Schaffen der Komponistin, die in den Jahren 2003 und 2005 an der Abteilung für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg sowie am Institut für Neue Musik der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» Dresden stattfanden. Die gemeinsame Veröffentlichung der Beiträge steht für die bewusste Kooperation zweier altherwürdiger Hochschulen im Einsatz für das Neue und Ungewöhnliche. Die Veranstaltungen selbst wurden zudem beflügelt durch

die Zusammenarbeit mit weiteren Partnern: Die Vorträge in Salzburg waren eingebunden in ein gemeinsam mit dem Salzburger Literaturhaus sowie der Paris-Lodron-Universität Salzburg und der Hochschule für Musik in Stuttgart realisierten Projekt «Ankommen: Gehen. Adriana Hölszky und Ingeborg Bachmann» (10. bis 13. Juni 2003), das Adriana Hölszkys Auseinandersetzung mit Texten Ingeborg Bachmanns fokussierte. Im Zuge dieser Veranstaltungsserie kam es zu Vorträgen, Diskussionen, einem Hörspielabend und verschiedenen Konzerten, sodann zur Ausstellung «Notebook», die Herwig Bayerls grafische Bearbeitungen von Adriana Hölszkys Partitur *Cargo* zeigte. Isabell Graf und Julia Schnittger präsentierten einen speziell für diesen Anlass entstandenen Animationsfilm sowie eine Installation unter dem gemeinsamen Titel «geträumt». (Der nachträglich verfasste Textbeitrag von Julia Hinterberger entstammt einem Dissertationsprojekt, das von den Salzburger Veranstaltungen inspiriert wurde.)

In Dresden war das Symposium «Adriana Hölszky – Perspektiven des Musiktheatralischen» (am 4. Juni 2005) Teil eines Projekts mit dem Titel «Ein Tag für Adriana Hölszky», in dessen Rahmen auch die Premiere des Werks *Der gute Gott von Manhattan* an der Semperoper, ein von Studenten der Dresdner Hochschule bestrittenes Porträtkonzert sowie Lesungen von Dichterinnen stattfanden. Kooperationen mit Hochschulen in Bamberg und Hamburg sorgten hier zudem für eine universitäre Netzwerk-Konstellation. Diese war darauf ausgerichtet, den Diskurs über die gewohnte Enge mancher akademischer Veranstaltungen hinaus auf eine breitere Basis zu stellen und auch jüngere Musiker und Wissenschaftler zu einer substanziellen Auseinandersetzung mit der Musik Adriana Hölszkys anzuregen.

Solche Impulse versucht auch die vorliegende Publikation zu geben. Deren Anordnung lässt die beiden Schwerpunkte der Symposien durchscheinen: Den ersten bilden die Musiktheaterarbeiten der Komponistin, den

zweiten die auf die Dichterin Ingeborg Bachmann bezogenen Werke – wobei die Oper *Der gute Gott von Manhattan* für eine Konvergenz beider Perspektiven steht. Die kreative Entgrenzung von Gattungskonventionen ist ein Kennzeichen des Komponierens von Adriana Hölszky. Um so plausibler mag es sein, wenn es im vorliegenden Band auch Erwägungen gibt, die über den Bereich ihres vokalen Schaffens hinausgreifen: Bei Hölszkys Musik anzukommen heißt in der Regel weiterzugehen zu Fragen und Überlegungen, die nicht mehr rein musikalischer Natur sind.

Zu danken ist zunächst der Autorin und den Autoren der Beiträge, außerdem den Verlagen Breitkopf & Härtel (Wiesbaden) und Astoria (Düsseldorf) für die Genehmigung zum Abdruck der Notenbeispiele, der Hochschule für Musik Dresden sowie dem von den Salzburger Universitäten eingerichteten Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst für maßgebliche finanzielle Beiträge zur Drucklegung, nicht zuletzt Adriana Hölszky selbst, die an den Veranstaltungen in Salzburg und Dresden gleichermaßen intensiv Anteil nahm.

Wolfgang Gratzner / Jörn Peter
Hiekel

Salzburg / Dresden, Januar
2007

Inhalt

Vorwort

Emphatisch offenes Denken. Zu den Textkompositionen von Adriana Hölszky
Jörn Peter Hiekel

Adriana Hölszkys «Opern». Theatrale Musiksprache und vokal-instrumentales Theater

Peter Petersen

Pierre Boulez – Adriana Hölszky. Jean Genets Dramen «Les nègres» und «Les paravants» im europäischen Musiktheater

Martin Zenck

«Klänge haben mehr Gedächtnis». «Der gute Gott von Manhattan» Ingeborg Bachmann/Adriana Hölszky

Julia Hinterberger

Verborgene Texte – flüchtige Klänge. Über Adriana Hölszkys «Vampirabile» (hinaus)

Wolfgang Gratzner

«Lemuren und Gespenster» – Adriana Hölszky und die «Apokalypse»

Wolfgang Lessing

Dimensionen der Zeit bei Ingeborg Bachmann und Adriana Hölszky

Hartmut Möller

Eine Spur ins Verbotene. Adriana Hölszky und Ingeborg Bachmann

Hans Höller

Autoren



Foto: Harald Reusmann

Emphatisch offenes Denken

Zu den Textkompositionen von Adriana Hölszky

Jörn Peter Hiekel

Obschon sie bedeutende Instrumentalwerke vorgelegt hat, gilt Adriana Hölszky im Bewusstsein der musikinteressierten Öffentlichkeit bis heute vor allem als Komponistin von Vokalwerken. Hierfür sind vor allem zwei Gründe zu nennen: erstens die Tatsache, dass sie in ihrer Musik wie kaum andere Komponisten der Gegenwart eine ebenso beharrliche wie systematische Erkundung von neuen Vokaltechniken betrieben hat; zweitens der Umstand, dass sie eine mittlerweile stattliche Zahl von größeren Musiktheaterwerken vorgelegt hat und mit diesen Werken Wesentliches in jenem Bereich leistete, der sich im Musikbetrieb nach wie vor der größten Resonanz erfreuen darf.

1. Postdramatisches Musiktheater

Die große Bedeutung des musiktheatralischen Schaffens von Adriana Hölszky hat damit zu tun, dass ihre Werke immer wieder den Schritt ins Unsichere wagen. Sie widersprechen verschiedenen zentralen Gewohnheiten von «Literaturoper», halten sich also abseits jenes vermeintlich sicheren Fahrwassers, das ein hochberühmter Text einem auf ihn rekurrerendes Musikwerk zu bieten scheint. Schon die Textwahl ist dafür bezeichnend: Zwar greifen auch Adriana Hölszkys Musiktheaterwerke immer wieder auf Texte hochrangiger Dichter zurück. Aber diese entsprechen durchweg nicht dem Typus eines in sich geschlossenen, geschliffenen Meisterwerks. Trotz ihrer Qualitäten lassen sie

sich ohne große Skrupel als «Steinbrüche» verwenden. Auf der Basis dieser Vorlagen, und dabei stets deren Grundtendenzen radikalisiert, entwickeln Hölszkys Musiktheaterwerke Strategien, die das herkömmliche Erzählen in den Hintergrund treten lassen oder sogar aus den Angeln heben. Ihre Opern – schon bei diesem Begriff sind im Falle von Hölszkys Werken stets imaginäre Anführungszeichen zu setzen – erschließen sich in einer Mischung aus kreativer Respektlosigkeit und der Konzentration auf ungewöhnliche Momente der Texte eine große Ausdrucksvielfalt. Die Erzähldimension fächert sich auf, rückt zeitweise in den Hintergrund und macht anderen Erfahrungsmöglichkeiten Platz. Um diese Dimension wird gewissermaßen gerungen.

Diese hier nur kurz angedeuteten Grundtendenzen konvergieren mit dem, was der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann in seinem wichtigen Buch *Postdramatisches Theater* beschreibt. Denn es geht, bei Hölszky wie im postdramatischen Theater, tendenziell nicht so sehr um Handlung, sondern um die Darstellung und Reflexion von Zuständen.¹ In solchen Akzentverschiebungen gegenüber der Tradition wird die Forderung kenntlich, dass «an die Stelle einer vereinigenden und schließenden Perspektive eine offene und zersplitterte»² tritt und sich dadurch die Intensität des Dargestellten in spezifischer Weise erhöht. Lehmanns Ausführungen zum Postdramatischen – die in der Theaterwissenschaft mittlerweile erhebliche Resonanz haben, von der Musikwissenschaft bislang dagegen kaum angemessen rezipiert wurden – laufen nicht darauf hinaus, dass Bühnenwerke ganz ohne dramatische Wendungen und Intensitäten auskommen müssen. Aber es wird auf ein eingängiges dramatisches Schema verzichtet oder dieses zumindest zeitweise in Frage gestellt.

Das Moment der Auflösung oder Dekonstruktion klarer dramatischer Bindungen, das mit einem bewussten Orientierungsverlust einhergeht, ist in exemplarischer Weise in dem 1997 uraufgeführten Werk *Tragödia* zu beobachten. Die eigenwillige Akzentuierung dieser Komposition, die auch in musikjournalistischen und -wissenschaftlichen Veröffentlichungen eine ungewöhnlich große Resonanz hervorrief, liegt vor allem darin, dass es sich hier um ein Stück Musiktheater ohne Sänger, ja sogar ganz ohne Bühnenakteure handelt. *Tragödia* bringt die Instrumentalstimmen sozusagen zum Sprechen, traut ihnen musiktheatralische Eigenständigkeit zu. Die Komponistin löst damit einen Wunsch von Robert Schumann ein, der von der Idee einer Oper ohne Text sprach. Der ursprüngliche Titel und jetzige Untertitel von Adriana Hölszkys Komposition lautet «Der unsichtbare Raum». Dies deutet darauf, dass die Musik Räume im Nicht-Sichtbaren, im Nicht-Buchstäblichen erschließt. Das Werk besitzt eine stark entwickelte theatralische Seite, aber eine implizit theatralische Seite. Implizite Theatralität ist, trotz der Ausrufung dieses Themas zum neuen Paradigma der Kulturwissenschaften,³ bislang noch kein fest umrissener Terminus der Musikwissenschaft geworden.⁴ Dabei verweist er auf eine im Komponieren der letzten Jahrzehnte überaus wichtig gewordene Dimension: Man erlebt nicht etwa theatralische Handlungen von Bühnenakteuren, sondern imaginäre Aktionen oder Dialoge zwischen Instrumentalpartnern. *Tragödia* ist im Bereich des neueren Musiktheaters einer der eindrucksvollsten Belege für diese Tendenz.

Adriana Hölszky selbst spricht in ihrem Kommentar zu diesem Werk von dem «Fündigwerden immanenter musiktheatralischer Klangstrukturen».⁵ Dies beschreibt zunächst die Situation beim Komponieren. Aber es beschreibt, da aus den Strukturen Klanggestaltungen mit affektiven und assoziationsreichen Momenten werden,

ebenso die Perspektive des Hörers. Man erlebt ein kontrastreiches Netzwerk von Gesten, die sich nicht zu einem schlüssigen Handlungsgefüge ergänzen, sondern nur punktuell in Erscheinung treten. Sie reagieren dabei auf geläufige Theater-Affekte, vor allem aus dem Bereich des Tragischen und Bedrohlichen.⁶

Die Komponistin hat sich in der Konzeption dieses Werks ausdrücklich auf Friedrich Nietzsche bezogen. Es lohnt sich, dieser Fährte kurz nachzugehen. Nietzsche hat in der Idee der Tragödie die Verbindung von Traumhaftem und Rauschhaftem gesehen. Aus seinem berühmten Gedanken einer Tragödie «aus dem Geiste der Musik» lässt sich eine Nobilitierung der Musik ableiten: In ihr ist, so gesehen, die tiefste und intensivste Reflexion des Daseins zu suchen. Aber – und auch das ist bedeutsam – diese Reflexion vollzieht sich nach Nietzsche nicht *in* den Erscheinungen, sondern *hinter* den Erscheinungen.⁷ Damit ist der Kern von Hölszkys Musik benannt, und gerade das auch macht dieses Stück zu einem Werk postdramatischen Theaters im Sinne Lehmanns. Der radikale Verzicht auf Worte in einem Musiktheaterwerk ist dabei zugleich auch auf einige Gedanken von Ingeborg Bachmann beziehbar.⁸

Mit *Tragödia* wird jene Komprimierung von Texten radikalisiert, die sich schon in den früheren musiktheatralischen Werken der Komponistin findet, denken wir etwa an die Oper *Die Wände*, wo ein im Original sechsstündiger Text des französischen Bühnenauteurs Jean Genet auf ein etwa eineinhalbstündiges Extrakt von erheblicher Komplexität komprimiert wird.⁹ Eine besondere Form der Komprimierung findet sich auch in der *Bremer Freiheit* nach Rainer Werner Fassbinder. Darin reagiert die Musik auf die Ungeheuerlichkeit von fünfzehn Morden, indem sie diese nur ganz lakonisch knapp, fast beiläufig andeutet, um dann jedes Mal den Choral *Welt ade – ich bin dein müde* zu variieren. Trockene Ironie in solcher Weise

findet sich häufiger in Adriana Hölszkys Schaffen. Es gehört zu ihrer Art, das Pathos der Operntradition zu unterlaufen und gleichzeitig in einen manchmal surrealen Kosmos von Ausdruckswerten zu überführen.

2. Permanente Übergängigkeit

Welchen Variantenreichtum das Komponieren mit Texten im bisherigen Schaffen von Adriana Hölszky besitzt, mag die folgende Übersicht veranschaulichen:

a) Musiktheaterwerke

Bremer Freiheit (1987) 80'

Singwerk auf ein Frauenleben nach dem gleichnamigen Schauspiel von

Rainer Werner Fassbinder; Libretto von Thomas Körner

Die Wände (1993-95) 90'

Musiktheater in 3 Akten nach dem Schauspiel *Les Paravents* von Jean Genet; Libretto von Thomas Körner

Tragödia (Der unsichtbare Raum) (1996/97) 65'

für Bühnenbild und 18 Instrumentalisten, Tonband und Live-Elektronik

Giuseppe e Sylvia (1998-2000) 90'

Oper in 13 Bildern; Libretto von Hans Neuenfels

Der gute Gott von Manhattan (2002-2004) 90'

Musiktheater nach dem Hörspiel von Ingeborg Bachmann

Schweigentonzei (1989).

Ein Projekt für Tänzer und Schauspieler; Text: Elfriede Müller (derzeit zurückgezogen)

Der Aufstieg der Titanic (1996/97) für 6 Vokalistinnen,

Klangrequisiten,

Zuspielband und Live-Elektronik

(derzeit zurückgezogen)

b) groß besetzte Vokalwerke mit Orchester

Dämonen (2006) 12'

für 48 Vokalisten und Orchester

c) groß besetzte Vokalwerke ohne Instrumentalbegleitung

Il était un homme rouge (1978/98) 9'

für 12 solistische Stimmen und Klangsteine (ad libitum);

Text: Osteuropäische Folklore

Omaggio a Michelangelo (1980) 7'

für 16 solistische Stimmen (4S4A4T4B); Text: Michelangelo

immer schweigender (1986) 9'

für 4 achtstimmig gemischte Chorgruppen; Text: Gottfried Benn

... geträumt (1989/90) 11'

für 36 Vokalisten (Frauen- oder Männerstimmen); Text: Ingeborg Bachmann

Gemälde eines Erschlagenen (1993) 10'

für 72 Vokalistin (jeweils 12 SMezATBarB); Text: Jakob Michael Reinhold Lenz

umsphixt ... (2000/01) 12'

Ein Rätsel für Raubvögel für 48 Stimmen; Text: Friedrich Nietzsches «Die Wüste wächst» und «Nur Narr! Nur Dichter!» aus: *Dionysos-Dithyramben*

d) Werke für wenige solistische Vokalstimmen mit Instrumentalbegleitung

Monolog (1977) 11'

für eine Sängerin mit Pauke; Text: Zeitungsausschnitte

... es kamen schwarze Vögel (1978) 12'

für 5 Sängerinnen mit Percussion; Text: Fragment alt-osteuropäischer Folklore

Kommentar für Lauren (1978) 14'
für Sopran, 8 Bläser und Schlagzeug

Questions (1981) 12'
für Sopran, Bariton und 5 Instrumente; Text: Nichita Stanescu (franz./dt.)

Sonett (1983) 12'
für Sopran (oder Mezzosopran) und 2 Gitarren (oder 1 Gitarre);
Text: nach William Shakespeare

Vampirabile (1988) 12'
Lichtverfall für 5 Sängerinnen mit Percussion; Texte:
Atomisierte
Wortpartikel aus deutschsprachiger Dichtung von Ingeborg Bachmann,
Gottfried Benn, Georg Trakl und Karl Krolow

Flöten des Lichts (1989/90) 12'
Flächenspiel für eine Sängerin und 5 Bläser; Text: nach Ursula Haas

Message (1990-93) 40'
für Mezzosopran, Bariton, Sprecher, diverse Klangrequisiten,
Tonband
und Live-Elektronik;
Text: nach Eugène Ionescos *Les Chaises*

Qui audit me ... (1996) 12'
für Altflöte, Viola, Gitarre und Sprechstimme ad lib.; Text:
Meister Eckhart

Maske und Farbe (1999) 8'
für Bariton und Klavier; Text: Michael Krüger

Lemuren und Gespenster (2005) 16'

für Sopran und 5 Instrumente; Text: *Apokalypse*

Bei den groß besetzten Vokalwerken der Komponistin fällt auf, dass das Wort «Chor» nur in einem Fall vorkommt: Das Werk *immer schweigender* von 1986 vermerkt im Untertitel «für 4 achtstimmige gemischte Chorgruppen». Ansonsten dominiert eine solistische Behandlung der Sänger: Hölszkys Vokalwerke verlangen Solistenensembles. Dies kulminiert, zahlenmäßig gesehen, in Werken wie *Gemälde eines Erschlagenen* und *umsphinx* ... für 72 respektive 48 Vokalistinnen. In allen groß besetzten Vokalwerken – bis hin zu dem 2006 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführten Werk *Dämonen* für Vokalistinnen und Orchester – ereignet sich ein Wechselspiel zwischen starker Individualisierung und kollektiver Behandlung der Sänger. Auch in den Musiktheaterwerken spielt diese Tendenz, die ein wichtiges Erkennungsmerkmal von Adriana Hölszky insgesamt darstellt, eine Rolle.

Bei der unter d) aufgelisteten vierten Gruppe, den Werken für wenige solistische Vokalstimmen mit Instrumentalbegleitung, ist es signifikant, dass es nur in einem Fall – nämlich in *Maske und Farbe* von 1999 – die traditionelle Standardbesetzung Bariton und Klavier gibt. Es dominieren Begleitinstrumente, die im engeren oder weiteren Sinne in den Bereich der Schlagwerkinstrumente gehören. Besonders aufwändig und ausgefallen ist das Instrumentarium in der Komposition *Message*. In der Partitur dieses Werks ist von «diversen Klangrequisiten» die Rede. Dahinter verbirgt sich ein selbst gebautes Glas-Instrumentarium von unübersehbarer semantischer Qualität: Es ist Ausdruck des Diffusen und jener Verunsicherung, die in diesem Stück das zentrale Thema ist.¹⁰

Die Grenze zwischen der dritten und vierten Gruppe ist fließend. An dieser Grenze stehen die Komposition *Il était un homme rouge* von 1978 für 12 solistische Stimmen und Klangsteine (auf die allerdings auch verzichtet werden kann)

sowie die beiden Werke ... *es kamen schwarze Vögel* (1978) und *Vampirabile* (1988), die jeweils 5 Sängerinnen mit Perkussionsinstrumenten verlangen. Nun sind die beiden zuletzt genannten Werke interessanterweise in allen drei Gruppen die einzigen Vokalwerke, die eine identische Besetzung fordern. Daran sichtbar werden eine bemerkenswerte Variabilität und die Wichtigkeit, die Adriana Hölszky fernab jeder Gattungstradition der Frage der Besetzung ihrer Werke beimisst. Das fortwährende Sich-Wandeln und die Vermeidung von vertrauten Kategorien erstrecken sich auf fast alle Bereiche des Schaffens von Adriana Hölszky. Ihr Komponieren lässt sich als «Musik der permanenten Übergängigkeit» charakterisieren.

Dazu passt es, dass es in besonderem Maße eine Durchdringung der Bereiche Vokalmusik und Instrumentalmusik gibt. Typisch für Adriana Hölszky ist dabei nicht nur die Anweisung an Sänger, auch perkussive Instrumente zu verwenden, sondern ebenso der umgekehrte Fall: die Anweisung an Instrumentalisten zu flüstern, zu sprechen oder zu singen.

Herausgegriffen sei unter diesem Blickwinkel die Komposition *Flöten des Lichts* von 1989/90. Dabei handelt es sich nominell um ein Stück für eine Sängerin plus begleitendes Bläserquintett. Aber es wandelt sich zwischenzeitlich in ein reines Sprachstück, da alle fünf Bläser auch verbal aktiv werden. Besonders markant für die Übergängigkeit ist der Schluss des Stücks (Notenbeispiel 1): Nachdem die Bläser zunächst immer mehr erlöschende Klappengeräusche produzieren, konzentrieren sie sich in den letzten 13 Sekunden ganz auf sehr leise, geflüsterte Akzentuierungen ohne ihr Instrument, während die Sopranistin passend dazu die Worte «Der Traum» artikuliert. Das Traumhafte ist im Vokalschaffen der Komponistin immer wieder zu finden. Freilich sind es nicht immer heitere oder unbeschwerte Träume, auf die verwiesen wird, sondern eher Albträume. Dazu passt es, dass auf der letzten Partiturseite