

## **Wimmelndes Er-Schaffen: Musiktheater „Schöpfung“**

Ob Komik im Musiktheater subversive Potenziale entfalten kann, hängt von der jeweiligen Relation dieser weitreichenden und interdisziplinären Begrifflichkeiten ab.

Gerade, wenn es um Musiktheater geht, impliziert Subversion generell bereits eine Haltung, aus der sich Komik ergibt – indem nämlich eine Position des beiläufigen Hinterfragens eingenommen wird gegenüber einem Kanon, der einen bestimmten Habitus mit sich bringt, der als überwiegend affirmativ institutionalisiert worden ist. Im Fall von Elfriede Jelineks und Olga Neuwirths *Schöpfung* (2010) nehmen zwei schreibende Frauen eine Position ein – die des Erschaffens –, die erst in der Kontrastierung mit dem Kanon dessen scheinbar universales Narrativ als exklusiv entlarvt.

Die Art von Komik, die hier als subversive fassbar, ist eine Habitus-kommentierende: Der Witz ergibt sich daraus, dass wir im bloßen Nebeneinanderstellen und Gegenüberstellen – und damit in einer eigenen kognitiven Leistung, die Vorwissen abruf und in Bezug setzt – eine Position als in ihrer Situiertheit sichtbar machen und damit entlarven können.

Aber Komik und Musiktheater funktioniert als Relation auch bereits auf einer Ebene, die kognitiv nur bedingt zu fassen ist und die nicht ansetzt beim Verkennen und Vergleichen von Mustern. Sie führt zurück zu der Frage, wie wir Musiktheater begreifen: als eine Theaterform, die Musik als primäre Vermittlungsform verwendet, oder als ein Theater, das von einem gewachsenen Nimbus als Musiktheater ausgeht. Dieser Nimbus impliziert eine Fallhöhe – als Fallhöhe eines hegemonial situierten Genres – die für subversive Komik genutzt werden kann, gerade wenn es um Musiktheater in institutionalisierten, subventionierten Zusammenhängen geht.

Anders gestaltet sich die Frage in Bezug auf Musiktheater-Komik, die sich auf einer Ebene musikalischer Rhythmisierung abspielt. Was passiert, wenn beispielsweise aus dem kommentierenden Gestus der sogenannten Commedia dell'Arte heraus eine Figur wie Demo in Cavalis *Giasone* (1649) vom Stottern ins Singen kommt und Stottern als Singen, Singen als Stottern, im wahrsten Sinne am Leibe trägt?

Hier greift ein unbewusstes Erfassen von Rhythmik und damit eine physische Komik, die sich natürlich ebenfalls aus einer Verweigerung von Erwartungsmustern ergibt, die sich aber doch jenseits einer Habitus-Ironie abspielt. Dieses Aufbrechen von und das Spielen mit Erwartungshaltungen auf einer formalen, und nicht einer inhaltlichen, Ebene findet sich in Neu-

wirths langanhaltender Auseinandersetzung mit Musik und Film ebenso wie in der virtuoson Musikalität des Sprechens, wie es in Jelineks Theatertexten erlebbar wird.

Komik und Musiktheater gewinnt somit als eine Relation Bedeutung auch dadurch, dass sie auf diesen zwei Ebenen – einer unbewussten und einer rationalen – funktionieren kann, und zwar auch auf diesen beiden Ebenen gleichzeitig.

Sowohl Olga Neuwirth als auch Elfriede Jelinek haben in ihrem Oeuvre wiederholt Berührungspunkte mit Musiktheater als Ausdrucks- und Kompositionsdispositiv gesucht. Es ließe sich fragen, ob Jelineks Schreiben in szenischer Umsetzung nicht ohne bereits grundsätzlich einen Tatbestand ‚Musiktheater‘ erfüllt. Neuwirths Verbindungen sind expliziter; sie hat mit *Bählamms Fest* (1999) oder auch mit *American Lulu* (2012), demnächst auch mit *Orlando* (2019) an der Wiener Staatsoper, innerhalb von Opernkonventionen gearbeitet, aber auch in der Auseinandersetzung über Film und Musik immer wieder Fragen der Relation Musik/Theater bearbeitet. Dabei sind Haltung und Positionierungen etwas, das Neuwirth in ihrem Schaffen immer wieder thematisiert: Auch in Rahmen dieses Symposiums haben Interviewausschnitte am Dienstag bereits dieses Ansprechen von Perspektivität deutlich gemacht, wie z.B. das Vermeiden einer Eindeutigkeit musikalischer Klänge oder auch die Aussage, dass Humor überlebenswichtige Distanz und damit erst Erzählmöglichkeit sei, dass Lachen Widerstand sei gegen naturalisierte Strukturen. Auch Jelinek selbst in diesem Rahmen bereits zu Wort gekommen auf diesem Symposium, mit ihrer Aussage, dass der Bereich von Frauen das Unterlaufen von Normen sei“, womit hier ein geschlechterbezogener Blickwinkel – ‚Frauen‘ als Position marginalisierter Distanz in Bezug auf patriarchale Herrschaftsstrukturen – Parallelen zum Komik-Verständnis aufweist: als ein Unterlaufen von Normen.

Positionalität – die Frage danach, von welcher Warte aus ein Sprechen jeweils geschieht – ist damit grundlegend für das in der *Schöpfung* skizzierte künstlerische Selbstverständnis sowohl bei Jelinek wie auch bei Neuwirth, was sich im *Orlando* vielleicht ähnlich fortsetzen wird. Auch in der Romanvorlage von Virginia Woolf geht es um Positionalität, die dort dynamisch gedacht ist. Woolfs *Orlando* verändert eine Position und zwar auf der Achse der Geschlechtszuordnung, indem das Ich des Romans zunächst männlich, später dann als weiblich kontextualisiert wird. Denkt man dies als eine relationale Haltung, dann wäre die Konsequenz, Strukturen nicht als eine einzige Gegenstimme zu begegnen (in einem Verhältnis von Monolith gegen Monolith) sondern das von Jelinek postulierte „Unterlaufen“ durch ein Vervielfältigen in ein heterogenes Spektrum von Möglichkeiten zu vollziehen.

In der 2010 zuerst gezeigten *Schöpfung* – im Umkreis des Haydn-Jahrs 2009 entstanden, dessen Oratorium vielleicht die erste Assoziation zum Begriff der „Schöpfung“ in Musiktheater-

affinen Zirkeln ist – geht es um ein Unterlaufen eines männlich besetzten Schöpfungsgedankens, wie er sich im Musiktheaterbereich bis in die Gegenwart hinein im Bild des isolierten männlichen Genies kristallisiert- Zu schaffen – nachhaltig Kunst zu schaffen – wird als eine immer noch männlich besetzte Vorstellung gezeigt, indem zwei schreibende Frauen – die Schriftstellerin Jelinek, die Komponistin Neuwirth – sich in Relation zu einem maskulinisierten Schöpfungsmythos setzen. Die Geschlechterdifferenz hebt das dadurch als männlich erkennbare Pathos eines scheinbar universalen Narrativs auf und sorgt für befreiendes Lachen.

Da es sich bei der *Schöpfung* um einen Film handelt, der auch explizit mit filmischen Mitteln wie Collage, Überblendung und Voiceover in der Tonspur arbeitet, lässt sich hier nur bedingt von einem Stück Musiktheater sprechen, das sich über einen Aufführungszusammenhang konstituieren würde. Die *Schöpfung* reiht sich aber dennoch ein in musikalische Zusammenhänge im Schaffen beider Künstlerinnen – so z.B. durch die rhythmisierte Sprachbehandlung Jelineks ebenso wie die auch bei Neuwirth häufige, kommentierende Collagentechnik, die den Blick auf das Vermittlungsmedium lenkt. Gemeinsam ist beiden auch hier ein Abarbeiten an vorhandenen Strukturen, deren als repressiv erlebte Hegemonialität sie auf ihre Positionalität hin hinterfragen.

Wie funktioniert nun die 10-minütige *Schöpfung* en detail?

Zitate aus dem westlich-christlichen Schöpfungsnarrativ werden immer wieder durch eine danebengesetzte, kontrastierende Bild- oder Tonebene kommentiert. Ohne Strukturen männlicher Repräsentationspolitiken anzusprechen, wird durch das Nebeneinanderstellen und das Abgleichen mit dem Vorwissen auf der Ebene der Rezipient\*innen Komik erzeugt: „subversive Komik“ in dem Sinn, dass keine kommentierende Kritik explizit formuliert wird. Das Unterlaufen geschieht beiläufig; die Dekodierung liegt vollends bei den betrachtenden und hörenden Personen.

Die *Schöpfung* beginnt klanglich, mit einem sphärischen Nichts, zunächst in Kombination mit einem Blackscreen, dann vor einem Titel, dem ein instrumentaler Urknall folgt, begleitet von einer Explosion im Weltall auf der visuellen Ebene. Bereits der Versuch, den Urknall auf einen Bildschirm zu bannen, ist lesbar als ein ironisierter Kommentar: Grandeur, gestutzt.

Bei Zeitmarke 00'29 setzt über einem gehaltenen, langsam changierenden Sphären-Akkord die (männliche) Stimme Gottes – gesprochen von Erwin Steinheuer – ein, die, wie auch die weiteren numinos gesetzten Stimmen des Films („Gottes Assistent“ und „Gottes Arm“), von Männern gesprochen werden. Steinheuer verliest den Anfang der Genesis (Mose 1,1) in der Buber-Übersetzung.

Zu „Licht werde“ erscheint, leicht zeitlich vorgelagert, der ikonographisch eindeutig konnotierte Gottesarm aus Michelangelos *Erschaffung Adams* mit dem ausgestreckten Zeigefinger, der der dann als Video eingeblendeten Elfriede Jelinek – Porträtsicht, frontal, ohne Schulter – auf den Kopf zu tippen scheint.

Die Stimme Gottes ertönt erneut, diesmal mit dem Beginn des Johannes-Evangeliums (Joh. 1,1): „Im Anfang war das Wort und...“ – Weiter kommt Gott an dieser Stelle nicht, da Jelinek ihm ins Wort fällt. Sie rezitiert ihren eigenen Text: „Die Scheibe rollt mit der Zeit, nein, nicht mit ihr gemeinsam, vielleicht in der Zeit.“

Jelinek befragt die Vorstellung von Zeitlichkeit und unausweichlichen Abläufen auf ihre Rolle in der Etablierung von (patriarchalen) Ordnungen hin. In der Diegese des Films ist das kurze, wiederholende Sinnieren über die Abfolgelogik von Zeit bereits so sehr eine Infragestellung der ironisierend vorgestellten Hierarchie, dass der Arm Gottes wiederkehrt und, aus der gleichen Position, der sprechenden Jelinek eine Pistole an den Kopf hält, mit der die animierte Hand dann ohnmächtig herumfuchtelt, weil sich Jelinek nicht unterbrechen lässt. „Nacht!“ befiehlt Gott schließlich und die Bildebene geht in einen Fadeout ins Black.

Die Gottesinstanz scheint daraufhin zum Schöpfungsversuch 2.0 anzusetzen und zitiert das im Geniediskurs der klassischen Musik beheimatete „Prima la musica, poi le parole?“

„Licht werde“, die zweite: Nun hält „Gott“ in Gestalt des animierten Arms bereits von Anfang an – auf dass das Machtsystem nicht durch noch eine schaffende Frau in Frage gestellt werde, so die Implikation – die Schusswaffe auf die nun in der Bildmitte als Video erscheinende Olga Neuwirth, die den Auftrag einer Schöpfungs-pathos-Musik in ihrer Inszenierung bereits auf mehreren Ebenen unterläuft: Sie hält eine blau angemalte Daisy-Duck-Kindergitarre in der Hand, die sie umständlich zu stimmen versucht, sich aber kaum stimmen lässt. Der im Hintergrund weiterlaufende liegende Akkord schwillt ungeduldig an und wieder ab; ‚Gott‘ richtet die Waffe schließlich in die Kamera und auf das Publikum mit der Aufforderung „Gewölb werde“. Wasser wird als Bild- und Tonspur eingeblendet, darüber erscheinen kurz zwei quadratische Videofenster, in denen Neuwirth und Jelinek im Oberkörper-Profil, im (nicht hörbaren) Gespräch miteinander, bevor das Schöpfungsnarrativ und der Gott-Erzähler sowie sein nun ebenfalls hörbarer Assistent Himmel und Wasser und die Erschaffung der Fauna darüberblenden. Zum Satz „...und er schuf die großen Ungetüme“ kommen Neuwirth und Jelinek, diesmal in größeren Abmessungen, erneut ins Bild: sie werden im Halbprofil sitzen in ihren Arbeitszimmern gezeigt, bei der schaffenden Arbeit.

Die Gegenüberstellung des Bibeltextvortrages und der beiden Künstlerinnen erzeugt Komik, indem die schaffenden Frauen allein über die Positionierung und die zugestandene Tätigkeit – das Schreiben – als widerständige Unruhepole dargestellt werden.

Über diese Abbildung des Schreibens legt sich nach knapp 20 Sekunden eine sich drehende Stanzmusikscheibe eines Aristons, bemalt mit einer Sonne, die die Erzählung eines „Zentrums der Galaxie“ mit der mechanischen Drehogelmusik des Aristons ironisch nivelliert.

Neuwirth und Jelinek bei der Arbeit und am oberen Bildrand – im Himmel – aufscheinende Noten und Buchstaben verbleiben, als die Ariston-Scheibe ausgeblendet wird.

Die Gottesstimme sieht, „dass es gut ist“, und verknüpft dann die Aufforderung „Mehrt Euch“ erneut mit der Schusswaffe, was nicht nur die Frage nach der Möglichkeit weiblicher, künstlerischer Genealogien aufwirft, sondern auch das Gewaltpotenzial von Genealogien als – künstlerischen, aber auch allgemeinen – zeitgebundenen Legitimationsstrukturen ausstellt.

Die Bildebene stellt an dieser Stelle weiter die schreibende Jelinek aus, deren Tastaturgeklapper sich über den Sphären-Akkord legt ebenso wie ausgreifende, virtuose Klaviermusik klassisch-bürgerlicher Provenienz. Als vierte Tonspur spricht Jelinek über weibliches Komponieren – „Die Komponistin stellt sich der Zeit in den Weg“. Über dieses Bild findet der Text zu einer (weiblichen) Personalisierung von Zeit, der ein Agens zugesprochen wird, das sie aber in der eigenen Systematisierung nicht umsetzen kann.

An dieser Stelle nimmt die wild rotierende Ariston-Scheibe die Gottesstimme vorweg, die angesichts eines weiblichen Zeit- und Schaffensbildes wütend fragt „Das sind die Zeugungen der Himmel und der Erde?“ Auch hier nimmt der Genesis-Text lediglich durch die Akzentuierung bereits eine Kommentarfunktion ein.

Nochmals erscheinen Videofenster von Jelinek und Neuwirth, die sich zurücklehnen und sich zunicken. „Wir können den Lauf der Zeit nicht verhindern“, sagt Jelinek vor dem Fadeout in ein zweidimensionale Wolkenweiß, lässt dabei aber offen, ob der kreative Umgang mit Wort und Ton eine (weibliche) Widerständigkeit gegen Strukturen zumindest formulieren kann.