



Stefan Drees

Stefan Drees

„[...] in einer virtuellen Neuerschaffung und musikalischen Überhöhung [...]“

Olga Neuwirths Umgang mit Text und Sprache Elfriede Jelineks

„[...] daß es im Grunde mein Sprechen ist, das wirkt und jeden bezaubert“: Erfahrungsräume hinter den Stimmen im Hörstück *Todesraten*

„[...] in einer virtuellen Neuerschaffung und musikalischen Überhöhung [...]“: Dieses Zitatfragment Olga Neuwirths kann als knappe, aber dennoch treffende Charakterisierung für die Auseinandersetzung der Komponistin mit Texten und Sprache Elfriede Jelineks sowie für ihren darauf bezogenen Umgang mit dem Phänomen der Stimme dienen. Es entstammt einem Werkkommentar, den die Komponistin anlässlich der Uraufführung ihrer 1996/97 entstandenen Komposition *Elfi und Andi* für Sprecher, vier Solisten (Bassklarinette, Tenorsaxophon, E-Gitarre, Kontrabass) und Zuspield-CD (mit der Stimme von Marianne Hoppe) nach zwei Monologen von Elfriede Jelinek geschrieben hat.¹ *Elfi und Andi* bildet seinerseits die musikalische Grundlage für das 1997 beim Bayerischen Rundfunk produzierte Hörstück *Todesraten* (1997).² Da es hier um identisches musikalisches Material und um dieselben Texte geht – um zwei Monologe nämlich, die in erweiterter Form in Jelineks *Ein Sportstück* eingegangen sind –,

lässt sich Neuwirths Werkkommentar zu *Elfi und Andi* mit wenigen Abstrichen auch auf *Todesraten* übertragen. Er liest sich wie eine voller Selbstzweifel steckende Vorüberlegung zur Auseinandersetzung mit Jelineks sprachlich durchgeformten Textvorlagen: „Diese Texte“, so die Komponistin, „brauchen kein Rundherum – schon gar nicht das, was eigentlich die an mich gestellte Aufgabe ist: selbständig stehende Musik – parallel zum Text.“³ Dennoch glaubt Neuwirth, „durch ein Text-Musikgewebe“ könne möglicherweise „etwas Neues, Eigenes entstehen, auch wenn Sprache und ihre immanenten Strukturen nicht mehr wirklich zu verstehen sind“, und fragt dann, wie nach Bestätigung suchend: „Wir können diesen Texten aber in einer virtuellen Neuschaffung und musikalischen Überhöhung – also einer neuen Aura, [sic] die Vielfalt, Musikalität, Komplexität und Schärfe des jeweiligen Dichters wiedergeben, oder?“⁴

Den Texten eine „neue Aura“ verleihen: In Hinblick auf *Todesraten* bedeutet dies für die Komponistin, sich mit vorab aufgenommenen Stimmen, also mit der Sprache als präexistentem Klangobjekt, auseinanderzusetzen, da Neuwirth dem Hörstück die Charakteristika zweier individueller Stimmen und die dadurch eröffneten Wahrnehmungsräume zugrundelegt. Dass sie den beiden ProtagonistInnen dabei eine unterschiedliche Behandlung angedeihen lässt, hängt primär mit den jeweiligen inhaltlichen Facetten von Jelineks Monologen zusammen, deren absurde Szenarien sich gerade aus der scheinbaren Normalität des alltäglichen Sprachgebrauchs ergeben. Tatsächlich hat die Schriftstellerin für ihre Monologe „beherzt aufs Alltägliche“ zugegriffen und „Zeitungsmeldungen, zwei schillernde Einzelfälle“, nämlich „Kriminalfälle des Alltags“, als Grundlage benutzt, um mit ihrem Schreiben „gesellschaftliche Grundmuster“⁵ aus dem Material herauszupräparieren, dabei jene Tendenz zur „vollkommen künstlerischen Überhöhung“⁶ unterstreichend, die auch Neuwirth in den 1990er Jahren für ihre Arbeit in Anspruch genommen hat. In jeweils unterschiedlicher Ausprägung kreisen die Resultate „mit klanglichen Fortspinnungen und anderen assoziativen Wortwucherungen“⁷ um den Tod sowie – das eigentliche Hauptanliegen Jelineks – um die sportliche Inszenierung desselben.

Da ist einerseits die alte Frau, eine „schwarze Witwe“, die „über das Zu-Tode-Pflegen zutraulicher Rentner“ plaudert und ihre „mütterlichen Morde“⁸ über Zeitungsinserate vorbereitet, in denen sie sich – ganz auf das gesellschaftlich tief verankerte Weiblichkeitsbild der fürsorglichen und mütterlichen Gefährtin vertrauend – als „Alleinstehend. Herzeigbar. Große Gartenfreundin. Autofahrerin, gerne Hausfrau“⁹ präsentiert, während sie sich zugleich zum Töten als ihrem „Lieblingssport“ bekennt, „bei dem sich Schweiß mit Blut und Exkrementen verbindet“¹⁰. Ihren Monolog vertraut Neuwirth der Schauspielerin Marianne Hoppe an, die ihm mit der ihr eigenen Rauheit der Stimme einen lakonischen Ausdruck einschreibt und dadurch den Zynismus des Gesagten erst recht zur Geltung bringt. Indem die Komponistin zugunsten des plaudernden Tonfalls darauf verzichtet, Hoppes Stimme selbst kompositorisch anzutasten und sie jenseits des natürlichen Sprechtonfalls einzusetzen,¹¹ unterstreicht sie das Ungeheuerliche des Gesagten und dokumentiert zugleich jene Überzeugung, mit der die alte Frau an einer Stelle selbstbewusst erklärt, „daß es im Grunde mein Sprechen ist, das

wirkt und jeden bezaubert“¹². Diese außerordentliche Wirkung und ihre Konsequenz für den Umgang mit der Frauenstimme thematisiert die Komponistin gleichfalls, wenn sie in ihrer Werkeinführung zu *Elfi und Andi* schreibt: „Elfriede Jelineks wunderbarer, listiger, psychologisch spannender Text mit einem bösen Blick auf die Mörderin, noch dazu so eindrucksvoll, hintergründig und niederträchtig gelesen von Marianne Hoppe, braucht mich nicht.“¹³ Konsequenterweise wirkt Hoppes Stimme in der Folge wie ein roter Faden, an den der Rest des Hörstücks angelagert erscheint.¹⁴

Gegenpol der alten Frau ist der mit Anabolika überzüchtete Bauernsohn Andi, der vergeblich seinem unerreichbaren Idol Arnold Schwarzenegger nacheifert und via Bodybuilding schleichenden Selbstmord betreibt – eine Entwicklung, die er im Rückblick auf sein verflorenes Leben in seinem Monolog Revue passieren lässt. In Bezug auf die Stimme geht Neuwirth hier anders vor: Andis Part, in der Aufnahme des Hörstücks von dem Schauspieler Daniel Morgenroth gesprochen, enthält zwar gleichfalls frei gesprochene Passagen, die von der Komponistin nicht angetastet werden; an vielen anderen Stellen jedoch unterwirft sie die Sprache einer hochgradig artifiziellen Diktion, indem sie ein rhythmisch gebundenes, angestrengt wirkendes Sprechen vorschreibt und so, bisweilen mit den Instrumentalklängen verschränkt, die Monologe in ein Korsett aus unnatürlich wirkenden Verzögerungen und Verschiebungen einbaut, als wolle sie die körperlichen Anstrengungen des Bodybuilders durch einen gewaltsamen Umgang mit der Sprache erlebbar machen.¹⁵ Ein weiteres Element kommt hinzu: Während die Wortäußerungen der alten Frau meist nur sehr zurückhaltend von elektronisch manipulierten Instrumental- und Geräuschklingen im Sinn einer Art „anonyme[n], nichtillustrative[n] Klangkulisse“¹⁶ grundiert werden, ordnet Neuwirth dem naiven Sportler eine ironisierende Klangsphäre zu, die durch verfremdete Volksmusikklänge – Zitate aus einem „dieser uninteressanten Volkslieder [...], die stets die ‚schöne Heimat‘ besingen“¹⁷ – die schon von Jelinek sprachlich überzeichneten Monologpassagen als Rede eines „provinziellen Möchtegerns“¹⁸ entlarven. Dieser Zusammenhang wird gleich zu Beginn hergestellt, wo die Komponistin Andis erster Passage einen entsprechenden instrumentalen Abschnitt vorausschickt, zugleich aber durch mikrointervallische Ausfüllung von Melodieschritten den volkstümlich anheimelnden Tonfall ironisiert.¹⁹

Auch wenn die Monologe der alten Frau und des Burschen Andi denkbar unterschiedliche reflexive Horizonte aufscheinen lassen, eint sie thematisch der Umstand, dass sie sich mit dem gewaltsamen Tod auseinandersetzen: Während die Frau das Töten als Mittel der persönlichen Bereicherung als „Lieblingssportart [...] inmitten eines anderen Körpers“²⁰ ausübt und dabei ihre mütterliche Fürsorge gegenüber den Opfern und ihren „schwachen, baufälligen“²¹ Körpern herausstreicht, ist für Andi die in seinen Körper eingravierte „Hieroglyphe des Sports“²² die Ursache für einen schleichenden Selbstmord, für die Auflösung des Körperinneren, das die antrainierte Hülle von innen her zerfrisst. In beiden Fällen markiert Sport – metaphorisch oder real – eine Gegenwelt zur Sphäre der Kunst, ist sie „Verachtung des Geistigen“²³, die sich letzten Endes auf eine Zerstörung des Körpers richtet. Stehen diese Positionen bei Jelinek jedoch getrennt voneinander, werden sie von Neuwirth dem

kompositorischen Mittel der Montage unterworfen: Die Komponistin fragmentiert die Monologe und montiert die daraus gewonnenen kürzeren oder längeren Passagen ineinander, wodurch sie auch die auf den jeweiligen Sprecher bezogenen kompositorischen Verfahren miteinander verschränkt. Zwar steht die Sprache der beiden ProtagonistInnen immer noch für sich, doch wird sie nun gelegentlich – ohne Rücksicht auf die Verständlichkeit – mit der Äußerung des/der jeweils anderen überlagert, wodurch Neuwirth stellenweise die Semantik der Texte verwischt, ohne indes wirklich die Verständlichkeit des Gesagten zu gefährden.²⁴ Mit diesem Ineinander verändert sich auch die Musik selbst: Die vertrauten Instrumentalklänge werden stärker verfremdet, die Volksmusikallusionen aufgelöst und unter Verwendung elektronischer Manipulationen in Geräusche überführt. Aufnahmen von angestrengtem Keuchen bei der Aktivität im Bodybuilderstudio kommentieren, in „unmenschliches Rasseln“²⁵ verwandelt und mit den Monologpassagen Andis verschränkt, das Schinden des Körpers.²⁶ Indem Neuwirth einerseits die Volksmusikanspielungen zu immer stärker abstrahierten Klangmomenten formt und andererseits die realen, körperlich hervorgebrachten Klänge in verfremdender Manier einsetzt, zieht sich die Musik schrittweise ins Ungewisse zurück, wandelt sich vom konkret fassbaren, semantisch oder stilistisch greifbaren Klangobjekt zum unbestimmten Ereignis und etabliert sich zugleich immer stärker als eigenständige Schicht, dabei die ursprünglichen Klangsituationen entsprechend Jelineks Art des Umgangs mit der Sprache quasi assoziativ fortspinnend und in zunehmende, bedeutungsoffene Unbestimmtheit überführend. Am Ende steht daher eine wesentlich stärkere Verquickung der beiden Instanzen Text und Musik, in der jedes Medium dem Hörer einen eigenen Wahrnehmungsbereich zur Verfügung stellt. Der Stimmklang ist also tatsächlich von einer „neuen Aura“ umhüllt: einer Aura, die das Gesagte jedoch nicht einfach illustriert, sondern, die Artifizialität des Sprachdiskurses wahrend, es mit neuen, alternativen Erfahrungsräumen versieht.

„Ich bin die Macht“: sexuelle Besitzansprüche in *Der Tod und das Mädchen II*

Ähnlich wie Neuwirth in *Todesraten* die Stimmen durch den individuellen Klang wirken lässt, aber ihnen durch unterschiedliche kompositorische Behandlung eine jeweils eigene Aura verleiht, lässt sich auch für die Komposition *Der Tod und das Mädchen II* (2000) eine entsprechende Orientierung an den Stimmqualitäten bemerken. Ursprünglich als *Tonbandkomposition für Ballett* anlässlich der Expo 2000 in Hannover in Kooperation mit dem Theater Saarbrücken entstanden²⁷, weist das Werk eine große Nähe zum Genre des Hörstücks auf, was wiederum der sprachlich wuchernden Textgrundlage, dem zweiten von Jelineks *Prinzessinnendramen*²⁸, zu verdanken ist. Abermals reiht Neuwirth ihre Musik am Leitfaden der Sprache auf und schafft dabei „eine kompositorische Antwort auf Jelineks dichten Text“²⁹; allerdings

reagiert sie in diesem Fall weitaus stärker auf den inhaltlichen Diskurs und geht mit ihrer Musik gar über die Vorgaben des literarischen Werkes hinaus.

Die Ausgangssituation von *Der Tod und das Mädchen II* lässt sich in wesentlichen Aspekten mit jener von *Todesraten* vergleichen: Erstens werden erneut – ähnlich dem Monolog der alten Frau, jedoch mit anderen Akzentsetzungen und in Anspielung auf die Dornröschen-Märchenfigur – „der Tod und die Weiblichkeit als die rätselvollen Konstanten menschlichen Seins und Denkens“³⁰ thematisiert, sodass Jelineks gesamter Text von „Todesmetaphern und -bildern“³¹ durchdrungen ist. Zweitens handelt es sich auch hier im Grunde um zwei Monologe, die allerdings dialogisch miteinander verschränkt und inhaltlich aufeinander bezogen sind. Von Beginn an lassen sie „eine gestörte Dialogsituation erahnen“³², da die Sprechenden diskursiv in Distanz zueinander verharren und Jelineks Sprache einen damit verbundenen Defekt der zwischenmenschlichen Kommunikation herausstellt, der sich zunehmend als gestörtes Verhältnis der Geschlechterpositionen zueinander erweist. Diesen Charakter hebt Neuwirth dadurch hervor, dass sie Jelineks Text, abgesehen von leichten Kürzungen und wenigen Modifikationen, in seiner ursprünglichen Gestalt belässt und nicht zum kompositorischen Mittel einer noch stärkeren Fragmentierung und Montage greift, um seine Struktur aufzubrechen.

Auch hier ist zunächst jeder Sprechpart aufgrund eines spezifischen Stimmencharakters als individuelles Klangobjekt gestaltet, das als Träger der Sprache in den Mittelpunkt der kompositorischen Umsetzung rückt. Angepasst an die unterschiedlichen Stimmqualitäten schafft Neuwirth mit elektronischen Mitteln sowie unter Einbeziehung elektronisch verarbeiteter instrumentaler und vokaler Klänge für jede/n Protagonistin/Protagonisten ein klangliches Fundament, das die gesprochenen Passagen wiederum wie eine „Aura“ umhüllt. Im Falle der Prinzessin, die von Anfang an „den Menschen hinter der [...] Märchenfigur des rettenden Prinzen“³³ zu finden und sich über ihre Identität als Frau klar zu werden versucht, verlässt sie sich auf die Stimme der Schauspielerin Anne Bennent, die sie mit glasartigen, sphärisch wirkenden elektronischen Klängen grundiert. Mit dieser Klangcharakteristik verweist Neuwirth auf ein Assoziationsgefüge, das seit dem Musiktheater *Bählamms Fest* (1997-99) für ihre Arbeit von zentraler Bedeutung ist.³⁴ Dort hat sie in den als Intermezzi fungierenden *Eis/Schnee-Inseln* zu vergleichbaren Klängen gegriffen, um den emotional distanzierten Personenkonstellationen des Bühnenwerks musikalisch Ausdruck zu verleihen. Mit diesen Konnotationen, die seither samt ihrer semantischen Aufladung mit Begriffen wie Schnee, Eis und deren emotionalen wie kulturgeschichtlichen Analogien immer wieder in ihrem Schaffen auftauchen³⁵, reagiert Neuwirth auf die Befindlichkeit, die Jelineks Text für die Prinzessin entwirft. Zwar dominiert die ruhige Oberfläche dieser sphärisch wirkenden Klänge, umgibt wie ein „Käfig“ aus Glasklängen³⁶ die Stimme; doch wird einerseits durch subtile Fluktuationen, andererseits durch Anne Bennents gesprochene Umsetzung des Textes – durch ihre „bedeutungsvollen Pausen“, die „mehr Stillstand und Resignation, denn Zäsur“ markieren – eine „vibrierende Unsicherheit“³⁷ der Prinzessin erkennbar. Dieser Eindruck wird dort unterstrichen, wo Neuwirth bearbeitend in den Stimmklang eingreift, indem sie bei zentralen,



Olga Neuwirth: *Todesraten*. CD. Wien: Col legno 1999. Cover



Olga Neuwirth: *Der Tod und das Mädchen II*. CD. Wien: Col legno 2000. Cover

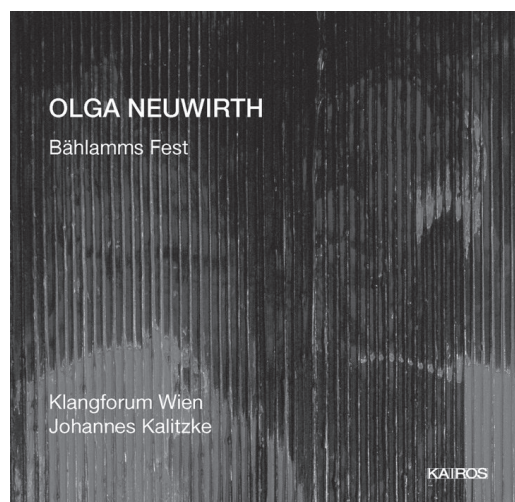
auf den existenziellen Horizont der wach geküssten Prinzessin und ihre Identitätssuche zielenden Wortäußerungen wie der eröffnenden Feststellung „Mein Dasein ist Schlaf“ oder den Fragen „Wer bin ich. Wo bin ich.“³⁸ die Sprache elektronisch verfremdet und sie in extremer zeitlicher Dehnung vorführt.

Dass „der Prinz als Eindringling den Raum der Prinzessin störend betritt“³⁹, macht Neuwirth deutlich, indem sie ihn klanglich als Kontrahenten Dornröschens gestaltet. Dies geschieht nicht nur dadurch, dass sie seine Textpassagen mit einem tieffrequenten und unruhigen Brummen versieht und damit dem gesprochenen Text einen gänzlich anderen Klanguntergrund verleiht; darüber hinaus raubt sie der Gestalt des Prinzen auch jeglichen Anschein von Persönlichkeit, indem sie gerade ihn, „der sich seiner eigenen Identität gewiss ist“⁴⁰ und der Prinzessin gegenüber ebenso selbstbewusst fordernd wie herablassend auftritt, durch den Einsatz einer Computerstimme zum gesichtslosen Antagonisten formt.⁴¹ Mit retortenhafter Künstlichkeit leitet der Prinz – unterstützt von Wendungen wie „Ich bin die Macht“, „Ich bin der Erwecker von den Toten“ oder „Also MUSS ich einfach Gott sein“⁴² – aus der von ihm angestoßenen Erweckung Dornröschens sowohl seine eigene Göttlichkeit wie auch seinen Anspruch auf den Körper der Prinzessin ab und wird zudem nicht müde, dem weiblichen Gegenüber die Vergänglichkeit vor Augen zu halten, was in der Aufforderung gipfelt, die Schönheit durch „Liftings“, „Wimperntusche“ und „Abdeckstift für die Falten“⁴³ künstlich aufrecht zu erhalten. Darüber hinaus lässt die Musik aber auch die „dumpfe Bedrohlichkeit“ und „Brutalität“⁴⁴ des Prinzen anklingen, denn Neuwirth fügt in die grundierenden Klangflächen immer wieder scharfe, elektronisch manipulierte Klänge ein, mit denen sie in aggressivem Duktus bestimmte Worte und Äußerungen kommentiert.⁴⁵

Mit den stimmlichen und inhaltlichen Extrempositionen – Unseld spricht von „der irrlich-ternden Position der Prinzessin und dem überheblich-dominanten Standpunkt des Prin-

zen“⁴⁶ – sind die Rahmenkoordinaten festgelegt, von denen aus sich die Figuren allmählich einander annähern: Der Prinz „meldet seine (auch sexuellen) Besitzansprüche an“ und reklamiert aufgrund seines Erweckungskusses Ansprüche an den Körper der Prinzessin, während diese wiederum „immer deutlicher ihre eigene Abhängigkeit erkennt“⁴⁷ und seinem Drängen schließlich nachgibt. Klanglich wird dies dadurch unterstrichen, dass die aggressiven, metallischen Klänge des Prinzen im Verlauf des Stücks in den glasartigen Klangraum der Prinzessin eindringen und dessen anfängliche Ausgewogenheit zunehmend aushöhlen, bis sie ihn am Ende vollständig zerstört haben. Dies geht mit einer anderen Veränderung einher: Während nämlich die Stimme der Prinzessin allein von der Artikulation der Sprecherin und der eingangs etablierten Diktion lebt, unterwirft Neuwirth den Prinzen einer musikalischen Entwicklung, indem sie die computergenerierte Stimme schrittweise individualisiert. Dieser Umschwung ereignet sich im letzten Monolog des Prinzen, der nach seinem ersten Erklingen mit Auslassungen und Pausen wiederholt wird, wobei Neuwirth die synthetische Computerstimme mit der Stimme Hanna Schygullas überlagert, sodass sich eine neue, gleichsam hybride Stimmqualität ergibt, die ein höheres Maß an Menschlichkeit suggeriert.⁴⁸ Durch diesen Schritt zur Humanisierung unter Verwendung einer Frauenstimme wird der Kontrast zu der theatralen Ebene umso größer, denn der Prinz, mittlerweile eingekleidet in „irgendein Plüschtierkostüm mit einem sehr großen Penis“⁴⁹, besiegelt am Ende seiner Rede die schrittweise vorangetriebene Inbesitznahme des Weiblichen: „Er überreicht“, so Jelineks Regieanweisung, „Dornröschen ein weißes Hasenkostüm aus Plüsch, mit stark hervorgehobener Vulva, und deutet ihr, es anzuziehen, was sie auch tut. Als sie auch ihr Kostüm anhat, beginnen beide sofort wie wild loszurammeln.“⁵⁰ Bei Neuwirth findet dieses Geschehen Eingang in einen ausgedehnten instrumentalen Teil, der auf der Grundlage verfremdeter Popmusikrhythmen und Tierstimmen eine suggestive Hörsituation entwirft.⁵¹

Olga Neuwirth: *Bählamms Fest*. CD. Wien: KAIROS 2003. Cover



Olga Neuwirth: *Lost Highway*. CD. Wien: KAIROS 2006. Cover



Dass mit dem „Umbruch ins Animalische [...] auch der Umbruch ins Politische“⁵² geschieht, wird nicht zuletzt an dem hier laut Regieanweisung hergezeigten Transparent mit der Aufschrift „BESUCHEN SIE ÖSTERREICH, JETZT ERST RECHT!“⁵³ sichtbar, das im Kontext der damaligen politischen Situation in Österreich – nämlich der Regierungsbeteiligung der FPÖ unter Jörg Haider – verstanden werden muss. Diese Wendung setzt jedoch weit früher ein, als Melanie Unseld in ihrer Studie zu Neuwirths Komposition behauptet, nämlich dort, wo sich die Stimme des Prinzen verändert, wo ihr Retortencharakter von Hannah Schygullas weichem Stimmklang überlagert wird und anschließend die zentralen Sätze der Textstelle eine Rekapitulation erfahren⁵⁴: Dort wird der Prinz mit zunehmend individualisierter Stimme von der Komponistin zum Verführer und Demagogen geformt, der seine Machtposition vollkommen ausspielt. Als fordernd Handelnder gewinnt er die Oberhand über Dornröschen und schreitet – gestützt von der klanglich maskierten Identität – zur sexuellen Machtausübung. Nach dem instrumentalen Zwischenteil erklingt als Abschluss des Textes der einzige von Prinzessin und Prinz gemeinsam gesprochene Abschnitt. Indem Neuwirth alle bislang benutzten Stimmcharaktere wechselweise einander überlagert, lässt sie durchklingen, dass die vermenschlichte Stimme des Prinzen nichts als eine Maske ist, unter der weiterhin die konturlose Retortenstimme lauert.⁵⁵ Auch die Klänge zeigen, wer am Ende das Sagen hat: Die Klangsphäre der Prinzessin verschwindet vollständig, es setzt sich der tiefe und raue Klang des Prinzen durch, der schrittweise immer weiter in die Tiefe sinkt und jeglichen Rest von Dornröschens klanglicher Identität aufsaugt. Die letzte verbale Äußerung der Prinzessin („Probieren Sie es auch!“), durch einen exaltierten Tonfall nun vom Duktus früherer Passagen weit entfernt, wird schließlich elektronisch zunehmend verfremdet, sodass ihre Stimme alle Individualität verliert und zu einem Bestandteil des dem Prinzen zugehörigen Klanghintergrunds wird.⁵⁶

Der Akt der gewaltsamen Inbesitznahme des Anderen – so scheint die Musik zu bestätigen – ist damit endgültig ans Ende gelangt. Allerdings fügt die Komponistin noch ein ausgedehntes Nachspiel hinzu, das zu denken gibt⁵⁷. Denn dort schält sich fast unmerklich wieder jener Klang aus dem Geschehen heraus, mit dem das Stück begonnen hat und der sich während der ersten Minuten zur gläsernen Klangcharakteristik Dornröschens entwickelt hat, wodurch hier, deutlich über das Prinzessinnendrama hinausführend, zumindest „ein großes Fragezeichen“⁵⁸ steht, mit dem die Komponistin die Endgültigkeit von Jelineks Text unterläuft. Gegenüber den *Todesraten* findet Neuwirth also zu einer offeneren Lösung, die der literarischen Vorlage im intermedialen künstlerischen Diskurs als neue Bedeutungsschicht hinzugefügt wird. Genau dies lässt sich zuvor schon anhand des Musiktheaters *Bählamms Fest* (1997-99) beobachten.

„Es wäre zu kalt für Sie“: emotionale Abhängigkeit in *Bählamms Fest*⁵⁹

Das in *Der Tod und das Mädchen II* maßgebliche Thema der Ausübung sexueller Macht spielt, zu einem dramaturgisch bedeutsamen Abhängigkeitsverhältnis erweitert, bereits in Neuwirths *Bählamms Fest* (1997-99) eine wichtige Rolle. Auch hier wird die von Jelinek im Libretto auf Grundlage der von Heribert Becker besorgten deutschsprachigen Fassung von Leonora Carringtons surrealistischem Theaterstück *The Baa-Lamb's Holiday* entworfene Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren Theodora und Jeremy durch den männlichen Part dominiert. Dies äußert sich einerseits im sprachlichen Diskurs und findet von hier aus den Weg in die Musik, wird aber andererseits auch durch szenische Anweisungen aufgedeckt, die gleichfalls einen Widerhall im Komponierten finden. Besonders aufschlussreich ist die musikalische Umsetzung, weil Neuwirths Griff zu bestimmten kompositorischen Gestaltungsmitteln als Zitat musikhistorisch und kulturgeschichtlich konnotierter Ausdruckselemente fungiert, die dazu dienen, Jelineks Tendenz zu ironischem Sprachgebrauch und Übertreibung zu vertiefen.⁶⁰

Im Mittelpunkt von *Bählamms Fest* steht das Innenleben einer vaterlosen Familie, die inmitten einer eisigen Winterlandschaft in einer emotionalen Zwangsgemeinschaft lebt: die alte Mrs. Carnis, ihr Sohn Philip und dessen Frau aus zweiter Ehe, die 18-jährige Schönheit Theodora. Letztere trifft auf Jeremy, den ersten Sohn von Mrs. Carnis, den diese mit ihrem Hund Henry zeugte, eine Art Werwolf, halb Mensch, halb Wolf, der als Schafe mordender Verführer in Theodora verborgene Gelüste weckt. Gemeinsam überfallen Jeremy und Theodora eine Schafherde, die gerade Weihnachten feiert, und Jeremy tötet das schwarze Schaf Mary. Unter Führung von Philip und dessen erster Frau beginnt eine polizeiliche Hetzjagd auf Jeremy, die mit dessen Tod endet, während Theodora am Ende allein zurückbleibt. Wo Carrington noch auf konventionelle Erzählweisen zurückgreift, um die Beziehungsstrukturen der Geschichte freizulegen, hat Jelinek ihr Libretto durch radikale Fragmentierung der Ereignisse und äußerste Verknappung der Sprache jenseits konventioneller Dialogführung angelegt.⁶¹ Durch Destruktion sprachlicher Ordnungen und Reduktion auf oftmals nur rudimentäre Wechselreden wird das Verhältnis der Bühnenfiguren zueinander als Simulation tatsächlichen Kommunizierens vorgeführt, so dass die Sprache das beziehungslose Nebeneinander der AkteurInnen bloßlegt.

Dies gilt auch für Theodora und Jeremy, die im Verlauf des Werkes dreimal aufeinander treffen: Die erste Begegnung findet im V. Bild im Kinderzimmer statt und entwickelt sich zu einer formelhaften Dialogsituation, die von Theodoras Faszination und der daraus entspringenden Bereitschaft zur Unterordnung kündigt. Dass Jeremy ein Wesen „halb Mensch und halb Tier“⁶² ist, das eine Existenz als Wolfsmensch führt und daher letztlich weder der menschlichen noch der animalischen Welt angehört, sondern mit seinem Verhalten zwischen diesen beiden konträren Repräsentationen von Identität wechselt, klingt – obgleich es im Libretto nicht dezidiert ausgesprochen ist – in Neuwirths Musik an: Der von Imperativen

und Forderungen an das Gegenüber durchgezogene Gesang lässt immer wieder ein elektronisch eingespieltes Wolfsheulen aufblitzen, sodass hinter dem menschlichen Äußeren Jeremys zugleich die Natur des Raubtiers hörbar wird. Und genau von ihr, davon kündigt wiederum der Umgang mit der weiblichen Singstimme, fühlt sich die junge Frau unwiderstehlich angezogen, sodass sie ihr verfällt und, sich damit in emotionale Abhängigkeit begebend, die Forderungen Jeremys – sie müsse immer nach ihm verlangen, „dasselbe essen“⁶³ wie er und vor allem niemals alt werden – ganz selbstverständlich bejaht: Denn immer stärker mischen sich glissandierende instrumentale Aktionen von E-Gitarre und Theremin ein, deren Klanggestalt der Stimme des Wolfes ähnelt, während Theodoras Gesang sich vom anfänglich erregten Ausdruck vorübergehend gleichfalls einem heulenden Tonfall annähert.

Im VIII. Bild gestaltet Neuwirth ein stilisiertes Liebesduett, das als musikalischer Einschub in das parallel ablaufende Fest der Lämmer konzipiert ist und seinen Höhepunkt in jenem Abschachten des Schafes Mary findet, mit dem Theodora das zuvor ihrem Geliebten gegebene Versprechen, „dasselbe [zu] essen“ wie er, einlöst. Jeremy heult hier Liebesschwüre, deren Doppelbödigkeit die Komponistin dadurch zeigt, dass sie den Countertenor auf dem letzten Wort des Satzes „Ich bin so glücklich! legen wir uns in den Schnee und schmusen“ (Takt 727-729) kurzzeitig in ein Wolfsheulen umkippen lässt und dieses anschließend im vokalen Heulen von Jeremys hoher Stimmlage (Takt 732-736) erneut aufgreift. Theodora wiederum versucht sich wie im V. Bild der zwischen Mensch und Tier pendelnden Ausdrucksweise ihres Geliebten anzupassen, was die Komponistin allerdings durch exaltierte Melismen auf den schwülstigen Textwendungen ironisiert. Da Jeremy im Verlauf dieses Bildes nach Jelineks Vorstellung „wie ein finsterer Stummfilmschurke, übertrieben, augenrollend“⁶⁴ agieren und dabei auf ein entsprechendes Repertoire mimischer Ausdrucksformen und übertriebener Gebärden zurückgreifen soll, wird die scheinbar intime Situation auch durch Einsatz der Körpersprache konterkariert. Analog zu Jelineks Verfahren, den affektierten Gestus im Libretto durch entsprechende Anweisungen hervorzuheben, verarbeitet Neuwirth formelhafte Topoi bestimmter Singweisen, um damit die exaltierten Liebesschwüre als bloße Floskeln zu entlarven. In diesem Zusammenhang lässt sich beispielsweise der Einsatz virtuoser Koloraturen als ironischer Verweis auf die Belcantotradition der romantischen Oper mitsamt ihrer auf wenige emotionale Situationen fixierten Ausdrucksmittel verstehen.

Die Figur Jeremys gehört zu den vielschichtigsten Musiktheaterfiguren Neuwirths und stellt zugleich die bislang komplexeste Reaktion der Komponistin auf einen Text Jelineks dar. Neuwirth verwendet hier nicht nur die Stimmlage eines Countertenors, die sie gerade in ihren Bühnenwerken immer wieder als Signatur für das Fremde und Andere, für den gesellschaftlichen Außenseiter heranzieht.⁶⁵ Darüber hinaus bedient sie sich auch komplexer technologischer Verfahren, um durch „Klangmorphing“ während der Aufführung den Gesang in ein elektronisch zugespieltes Wolfsheulen zu verwandeln und damit der Stimme sehr ungewöhnliche Facetten einzuschreiben.⁶⁶ Der hierdurch erzeugte Umschlag der Stimmcharakteristik vom menschlichen in den tierischen Stimmklang erfährt im XII. Bild seinen Höhepunkt, da hier das Wolfsgeheul dazu dient, über die Zwiespältigkeit von Jeremys Rede hinaus

eine noch tiefere Differenz zwischen beiden ProtagonistInnen zu markieren. Der inzwischen ermordete Wolfsmensch erscheint Theodora ein letztes Mal als Gespenst, um sich von ihr zu verabschieden und ihr mitzuteilen, dass er sie nicht mitnehmen kann. Dabei wird, beispielsweise vermittelt Sätze wie: „Es wäre zu kalt für Sie“ (Takt 1049–1057), im Tod stärker als jemals zuvor im Leben durch ausgedehnte Morphings vom Gesang ins Heulen Jeremys animalische, der menschlichen Existenz entfremdete Seite enthüllt, was die Komponistin durch den Kunstgriff einer Überlagerung von zugespieltem Gesang und gesungenem, mittels Vokalen und Glissandi angedeutetem Heulen, zusätzlich unterstreicht.

Die eigentümliche Wirkung dieses hochgradig artifiziellen Verfahrens, die Zwischenstellung der Opernfigur Jeremy mittels einer elektronischen Überzeichnung der Countertenorstimme zu schaffen, hat Max Nyffeler trefflich in Worte gefasst:

Manchmal manifestiert sich gerade in den Momenten größter Künstlichkeit ein existenzielles Ausdrucksbedürfnis. Im gemorphten Geheul des Wolfsmenschen Jeremy [...] schwingt auch etwas mit vom Jammer der entfremdeten Kreatur, und die teilnahmslose Kälte des technischen Verfahrens erzeugt paradoxerweise so etwas wie eine Empfindung von Mitleid.⁶⁷

Hier gelingt es Neuwirth tatsächlich, der Figur mithilfe von Musik und Stimmbehandlung etwas hinzuzufügen, das weit über die inhaltlichen Vorgaben von Jelineks Text hinausgeht. Zu den Aspekten von emotionaler Abhängigkeit und männlich dominiertem Diskurs tritt damit ein weiteres Detail, mit dem die im Libretto eher knapp gehaltene Zeichnung der Figur aufgebrochen wird. Konsequenterweise ist daher auch das sich im XIII. Bild anschließende Ende von *Bählamms Fest*: Denn anders als im Drama Carringtons verfällt Theodora im Anschluss an diese letzte Begegnung mit Jeremy nicht dem Wahnsinn; stattdessen verdeutlicht Neuwirth in einer Filmeinspielung mithilfe eines visuellen Morphings, bei dem das Gesicht der Protagonistin im Zeitraffertempo altert, dass Theodora mit dem Wissen um das Geschehene weiterlebt, es also letzten Endes in ihren Erfahrungsschatz integriert.

„We’re gonna deal with you“: die Stimme als Instrument der Macht in *Lost Highway*⁶⁸

Das letzte Beispiel für Neuwirths Umgang mit Text und Sprache Jelineks entstammt dem Bühnenwerk *Lost Highway*, das 2002/03 auf Basis von Barry Giffords Drehbuch zu David Lynchs gleichnamigem Film entstand. Jelineks englischsprachige Umarbeitung in ein Libretto stand in diesem Fall unter ganz besonderen Vorzeichen, da die Möglichkeiten einer filmischen Umsetzung des Stoffes weit über das hinausgehen, was auf einer Bühne realisierbar ist. Dies betrifft insbesondere eine Schlüsselszene des Films, nämlich jene Autofahrt auf dem Mulholland Drive, während der sich Mr. Eddy, ein „Pornoproduzent in der Maske des sozialpopulären Saubermannes“⁶⁹ als das entlarvt, was er jenseits der aufgesetzten Maske ist: als

Olga Neuwirth: *Lost Highway*. steirischer herbst, Inszenierung:
Joachim Schlömer, 2003. v.l.n.r.: Vincent Crowley, Grayson
Millwood, Rodolfo Seas-Araya. Foto: Archiv steirischer
herbst/Peter Manninger





Olga Neuwirth: *Lost Highway*. steirischer herbst,
Inszenierung: Joachim Schlömer, 2003. Andrews
Watts, Vincent Crowly. Foto: Archiv steirischer
herbst/Peter Manninger

Machtmensch, der mithilfe von Gewalt seine Sicht der Welt dem Gegenüber aufzwingt, wenn es ihm notwendig und praktikabel dünkt. Die Unkontrollierbarkeit, aber auch die Irrationalität entsprechenden Handelns wird bei Lynch durch eine Autofahrt thematisiert, die sich, nachdem der Hintermann zu dicht aufgefahren ist, zunächst zu einer Verfolgung steigert und schließlich am Straßenrand in eine Eruption von Aggression mündet. Das alltägliche Geschehen mit seinem verbalen und gestischen Verhaltenskodex kippt hier unversehens in exzessive Gewaltbereitschaft um, die ihr Ventil in der Misshandlung des hilflosen Gegenübers findet. Als Ersatz für dieses auf der Opernbühne nicht darstellbare Geschehen konzipierte Jelinek eine vollständig neue Szene, in der gleichfalls eine alltägliche Situation – die Nichtbeachtung eines „no smoking“-Schildes in einer Autowerkstatt – zum Gewaltexzess führt.⁷⁰ Die von ausgedehnten Monologpassagen durchzogene Szene ähnelt insofern der Vorgabe des Drehbuchs, als die aggressive Sanktionierung an ein fehlerhaftes Verhalten geknüpft wird. Weit stärker als in der Vorlage entlarvt sich die Sprache hier aber selbst: Die Banalität einer Übertretung des Rauchverbots wird als gesellschaftsschädigender Akt deklariert, der – verknüpft in der immer wieder variierten, von Mr. Eddy formelhaft reproduzierten Aussage: „We gotta deal with people like you“⁷¹ – den Akt der Gewalt als erzieherische Maßnahme rechtfertigt. Die gedankliche Struktur dieses Argumentationsgangs bildet Jelinek in der ständigen Wiederholung verbaler Wendungen ab: Regeln sind einzuhalten, ihnen verdankt sich die gesellschaftliche Ordnung, demgemäß müssen Regelverstöße als asoziales Verhalten, als tätlicher Angriff gegen das herrschende System verstanden und durch Anwendung von Gewalt – sogar durch Androhung von Ausrottung im Sinn einer gesellschaftlichen Erneuerung – sanktioniert werden. Durch die Strukturierung des Textverlaufs tritt die Absurdität dieser Gedankenkette deutlich hervor, da der Monolog beständig um bestimmte Phrasen kreist, die immer stärker entgleisen und von einer allgemeinen Entrüstung über das unkorrekte Verhalten des Gegenüber bis hin zum Gebrauch faschistoiden Vokabulars reichen.

Schon die Konzeption der Szene im Libretto gibt also, im Umgang mit der Sprache festgeschrieben, Auskunft über die Befindlichkeit des Machtmenschen Mr. Eddy. Jelinek tut den Worten Gewalt an, indem sie Mittel wie Loops, Sprünge oder Wiederholungen nutzt, um die Fixiertheit auf das Gefühl der moralischen Überlegenheit immer stärker hervorscheinen zu lassen, bis die Situation schließlich von der verbalen in körperliche Gewaltausübung kippt. Neuwirth folgt diesem Verfahren, indem sie, unterstützt durch das Instrumentalensemble, die rhythmischen Abläufe und Akzente, die sich aus Jelineks Monolog ergeben, ins Musikalische hinein ausweitet, die immer wiederkehrenden Phrasen und verbalen Floskeln mithilfe live aufgezeichneter und wieder abgespielter Sprachloops allmählich bis zur Redundanz verdichtet und so – basierend auf einer rhythmisch meist genauen, die exakten Tonhöhen jedoch aussparenden Notation des Vokalparts – die Stimme als Medium der Gewaltausübung definiert.⁷² Hierdurch werden das Sprachgewebe und die ihm zugrundeliegende gedankliche Struktur schrittweise bloßgestellt: als „apokalyptische Rede“ eines Menschen nämlich, den vor allem die Lust „[to] kill with words“⁷³ antreibt. Korrespondierend mit dieser Charakterisierung wird die Dichte im Verlauf der Szene unerträglich, die Gewalt wird durch die musi-

kalische Umsetzung hindurch auch für den Zuhörer körperlich und psychisch spürbar, greift ihn über die unablässig variierten Wiederholungen und die zunehmende Ereignisvielfalt der Passage an.

Liegt nach Neuwirth der Hauptakzent „in dieser längsten Szene von *Lost Highway* auf der populistischen Manipulierbarkeit und Gewaltausübung durch Sprache“, so ist es gleichfalls konsequent, wenn Mr. Eddy „am Ende des Stückes [...] die Kehle durchgeschnitten“, „ihm sozusagen die Macht der Sprache genommen“⁷⁴ wird. Die Komplexität dieses Ereignisses in der elften Szene geht weit über den kompositorischen Umgang mit Sprache hinaus, denn sie schließt auch visuelle Zuspelungen als zentrale Informationsquelle und Erlebnisqualität mit ein.⁷⁵ Der auf der Bühne dargestellte und durch feste Rhythmik sowie groteske melodische Figuren im Ensemble begleitete Kampf der Protagonisten Fred Madison und Mr. Eddy (Takt 1246–1264) endet damit, dass letzterem – ganz im Stil einer „typische[n] Gangster-Filmszene“⁷⁶ – mit einem Messer die Kehle durchtrennt wird: An die Stelle der aggressiven Rede tritt nun das bloße Röcheln eines Mannes, für den der gewaltsame Verlust seiner Stimme auch die Einbuße aller Möglichkeiten der Machtausübung bedeutet und der während der letzten Minuten seines Lebens verzweifelt und wider besseres Wissen seine Sprachfähigkeit wiederzuerlangen versucht – eine Situation, die sich auch hier in physischer Intensität auf das Publikum auswirkt und die der Vokalperformer David Moss als Parodie auf die großen Sterbeszenen der romantischen Oper charakterisiert hat.⁷⁷ Damit zeigt sich aber zugleich auch, wie Neuwirth mit der Situation erzwungener Sprachlosigkeit umgeht und dort, wo Jelineks Wort nicht mehr zur Verfügung steht, den Diskurs des Bühnenwerks durch Sinngebungen jenseits des Klingenden anreichert und dadurch ein komplexes Mediengeflecht voller Querverweise schafft. Jenseits der nicht mehr vorkommenden Sprache erhält die Szene eine Tiefendimension durch das von Jelinek in den Regieanweisungen skizzierte Geschehen, das über Video zugespelt wird. Äußert sich Macht zuvor als akustische, an die Stimme geknüpfte Verfügungsform, wird sie nun vertreten durch das Bild, in dessen medial gespeicherter Form die vormalige Gewalt gegen den Anderen reproduziert wird und zugleich den Sterbenden mit sich selbst konfrontiert. Denn die Filmzuspelungen verdeutlichen das menschenverachtende Geschäft, das Mr. Eddy in Gestalt seines Alter Egos Dick Laurent als Produzent pornografischer Filme verfolgt hat. Gerade in dieser finalen Szene von *Lost Highway* lässt sich wiederum – angereichert durch die Verwendung von Medientechnologie und die daraus resultierenden Subtexte – etwas von jenem Moment der „virtuellen Neuerschaffung und musikalischen Überhöhung“ erkennen, die Neuwirth für ihren Umgang mit den Texten und Sprache Jelineks im eingangs zitierten Passus benennt und die sich in jeweils unterschiedlicher Ausprägung als Konstante aller hier diskutierten Arbeiten erweist.

Anmerkungen

- 1 Vgl.: Neuwirth, Olga: *Notizen während der Arbeit zu „Elfi und Andi“*. In: Programmbuch der Wittener Tage für neue Kammermusik 1997, S. 68-69, S. 68. Vgl. außerdem: Jelinek, Elfriede: o. T. In: Programmbuch der Wittener Tage für neue Kammermusik 1997, S. 69. Eine Reflexion über die Zusammenarbeit mit Elfriede Jelinek findet sich auch in: Neuwirth, Olga: *Über die Faszination der Texte Elfriede Jelineks für eine/n Komponistin/en und über die Schwierigkeiten einer Realisierung von Partituren mit Texten Elfriede Jelineks [1997]*. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth: Zwischen den Stuehlen. A Twilight Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Pustet 2008, S. 83-85. Die Komposition Elfi und Andi erlebte am 26.4.1997 durch Musiker des Klangforums Wien und Hannes Hellmann (Sprecher) in Witten ihre konzertante Uraufführung; eine szenische Realisierung folgte erstmals am 3.10.1997 in Berlin.
- 2 *Todesraten. Hörstück nach zwei Monologen von Elfriede Jelinek (1997)*. Mit Marianne Hoppe und Daniel Morgenroth (Stimmen), Uli Fussenegger (Kontrabass), Pierre-Stephane Meugé (Saxophon), Ernesto Molinari (Bassklarinette) und Burkhard Stangl (E-Gitarre). Die Produktion ist 1999 auf CD erschienen (col legno WWE 1CD 20033); die im Folgenden angegebenen Zeitangaben beziehen sich auf diese Veröffentlichung.
- 3 Neuwirth, Olga: *Notizen während der Arbeit zu „Elfi und Andi“*, S. 68.
- 4 Ebd., S. 68.
- 5 Günther, Bernhard: *Todesraten: Taten d. Rose / drast. Toene / Stereo-Tand*. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth: Zwischen den Stuehlen*, S. 86-87, S. 86.
- 6 Drees, Stefan / Neuwirth, Olga: *Ausnahmezustand und Überhöhung. Stefan Drees und Olga Neuwirth im Gespräch über das Film-Musik-Projekt „The Long Rain“ (1999/2000) [2000]*. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth: Zwischen den Stuehlen*, S. 136-140, S. 136.
- 7 Günther, Bernhard: *Todesraten: Taten d. Rose / drast. Toene / Stereo-Tand*, S. 86.
- 8 Ebd., S. 86.
- 9 Neuwirth, Olga: *Todesraten*. In: Booklet zur CD Olga Neuwirth: *Todesraten*, col legno 1998, S. 10-25, S. 14.
- 10 Ebd., S. 17.
- 11 Lediglich Überlagerungen der Stimme mit sich selbst setzt Neuwirth gegen Ende des Hörstücks ein, so 47:45-49:02, 50:17-51:25 und 52:53-53:55.
- 12 Neuwirth, Olga: *Todesraten*, S. 23.
- 13 Neuwirth, Olga: *Notizen während der Arbeit zu „Elfi und Andi“*, S. 68.
- 14 Dies entspricht auch der Konzeption von *Elfi und Andi*, wo die Zuspiegelung von Hoppes Stimme den roten Faden zum Live-Vortrag von Sprecher und Instrumenten bildet und damit die musikalische Verlaufsform des Werkes bestimmt.
- 15 Dies geschieht erstmals 3:44-4:15 und ist im weiteren Verlauf häufiger – etwa bei 13:29-13:58, 18:48-19:32 und 36:10-36:36 – wahrnehmbar; hierzu zählt auch die zwar nicht rhythmisch artikulierte, aber stockende, um Worte ringende Anstrengung, die der Sprecher in der Passage 31:45-32:20 hören lässt.
- 16 Neuwirth, Olga: *Notizen während der Arbeit zu „Elfi und Andi“*, S. 68.
- 17 Ebd., S. 68-69.
- 18 Günther, Bernhard: *Todesraten: Taten d. Rose / drast. Toene / Stereo-Tand*, S. 87.
- 19 Vgl.: 2:05-2:33 sowie im weiteren Verlauf beispielsweise 22:19-23:30 (ohne mikro-intervallische Verfremdung) und 39:00-39:30 (von den Instrumentalisten vokal vorgetragen).
- 20 Neuwirth, Olga: *Todesraten*, S. 24.
- 21 Ebd., S. 12.
- 22 Ebd., S. 12.
- 23 Elfriede Jelinek zit. nach: Günther, Bernhard: *Todesraten: Taten d. Rose / drast. Toene / Stereo-Tand*, S. 86.
- 24 Vgl.: 3:44-3:57, 5:05-5:30, 14:13-14:27, 18:48-19:00, 22:58-23:22 oder 26:14-26:24. Eine Verknüpfung beider Monologe fin-

- det auch in Jelineks *Ein Sportstück* statt. Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 75-104. Jelinek gibt nicht nur die Option vor, „die beiden großen Monologe miteinander [zu] verschränken, je nach Lust und Liebe“ (S. 75), sondern lässt zudem über ihre szenische Präsentation – die alte Frau sitzt laut Anweisung dort, „Andi auf ihrem Schoß haltend“ (S. 75) – explizit die Ikonographie einer Pietà anklingen, wodurch sowohl beide Texte als auch die Vortragenden einander zugeordnet werden.
- 25 Günther, Bernhard: *Todesraten: Taten d. Rose / drast. Toene / Stereo-Tand*, S. 87.
- 26 Vgl.: 6:54-7:23, 8:44-9:44 (mit Anklängen an Volksmusik), 10:07-11:13 und 37:37-38:14.
- 27 Vgl.: N. N.: „*Der Tod und das Mädchen II*“. Ballett von Bernd Roger Bienert, Text von Elfriede Jelinek, Musik von Olga Neuwirth. In: Programmheft des Saarländischen Staatstheaters zu *Der Tod und das Mädchen II*, 2000. Die Produktion ist 2007 auf CD erschienen (col legno WWE 1CD 20261); alle im Folgenden angegebenen Zeitangaben beziehen sich auf diese Veröffentlichung.
- 28 Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)*. In: Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V: Prinzessinnendramen*. Berlin: Berliner Taschenbuchverlag 2003, S. 25-39; der Text ist gleichfalls abgedruckt im Booklet zur CD Olga Neuwirth: *Der Tod und das Mädchen II*, col legno 2007, S. 9-18.
- 29 Unseld, Melanie: *Ein Mythos auf dem Seziertisch. „Der Tod und das Mädchen II“ von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*. In: Nies, Christel (Hg.): *Gut zu hören – gut zu wissen. Komponistinnen und ihr Werk III*. Kassel: Bärenreiter 2002, S. 18-35, S. 19. Die folgenden Ausführungen stützen sich in wesentlichen Teilen auf Unselds umfassende und in vielerlei Hinsicht beispielhafte analytische Annäherung an die Komposition.
- 30 Ebd., S. 19.
- 31 Ebd., S. 27.
- 32 Ebd., S. 24. Unseld hebt hier zudem die vorherrschende Atmosphäre der Distanz hervor, die „rein sprachlich auch darin zum Ausdruck kommt, dass sich Prinzessin und Prinz während der gesamten Dauer des Stücks siezen“ (S. 24).
- 33 Ebd., S. 25.
- 34 Dementsprechend sagt Neuwirth (zit. nach: Ebd., S. 29), die Prinzessin werde „getragen von diesen Klangflächen“, welche die Stimme als Medium der Textwiedergabe „wie auf einer Wolke“ schweben lassen.
- 35 So hat Neuwirth die elektronische Musik zu ihrem Film *... durch Luft und Meer ...* (2007), meist in hohen Registern lokalisiert und von vokalen Fragmenten durchzogen, unter Verwendung von Passagen aus den *Eis/Schnee-Inseln* komponiert, wie auch die 2004 entstandene Musik zu Kurt Mayers Dokumentarfilm *Erik(A)* (2004/05) sowie die 2007/08 komponierte Musik zu Michael Glawoggers Film *Das Vaterspiel* (2008) ähnliche klangliche Charakteristika aufweisen. Zur *Erik(A)*-Musik vgl.: Drees, Stefan: *Filmmusik – Film/Musik – Musikfilm. Zum Wechselverhältnis zweier Medien im Schaffen Olga Neuwirths*. In: Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Wechselwirkungen. Neue Musik und Film*. Hofheim: Wolke 2012, S. 81-97, S. 83-85.
- 36 Unseld, Melanie: *Ein Mythos auf dem Seziertisch. „Der Tod und das Mädchen II“ von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*, S. 29.
- 37 Ebd., S. 29.
- 38 Vgl.: Track 1, 0:40-2:08 („Mein Dasein ist Schlaf [...]“), und Track 4, 0:13-1:02 („Wer bin ich. Wo bin ich.“).
- 39 Unseld, Melanie: *Ein Mythos auf dem Seziertisch. „Der Tod und das Mädchen II“ von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*, S. 30.
- 40 Ebd., S. 30.
- 41 Die Computerstimme wurde unter Mithilfe von Gottfried Hüngsberg realisiert.
- 42 Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen II*, S. 31.
- 43 Ebd., S. 32. Zu diesen Formulierungen

vgl. auch das erläuterte Verhältnis zwischen Jeremy und Theodora in *Bählamms Fest*.

- 44 Unseld, Melanie: *Ein Mythos auf dem Seziertisch. „Der Tod und das Mädchen II“ von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*, S. 30.
- 45 So zum ersten Mal nach der auf Ausschließlichkeit zielenden Feststellung „Die Zeit heißt und sagt es auch: ich, und ich bin jetzt da. Sonst niemand.“ (Track 6, 1:11-1:12) sowie dann mehrmals in der unmittelbar nachfolgenden Monologpassage.
- 46 Unseld, Melanie: *Ein Mythos auf dem Seziertisch. „Der Tod und das Mädchen II“ von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*, S. 25.
- 47 Ebd., S. 25.
- 48 Unseld spricht diesbezüglich von einem „eigenen, androgynen Charakter“ der Prinzenstimme. Ebd., S. 31.
- 49 Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen II*, S. 35.
- 50 Ebd., S. 38.
- 51 Vgl.: Track 13. Damit greift Neuwirth auf jenes Ensemble aus Klängen zurück, mit dem sie zuvor bereits die Verkleidung des Prinzen angedeutet hat (Track 8), und schafft durch den nunmehr intensivierte Bezug auf diese Komponenten eine Steigerung gegenüber der früheren Passage.
- 52 Unseld, Melanie: *Ein Mythos auf dem Seziertisch. „Der Tod und das Mädchen II“ von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*, S. 26.
- 53 Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen II*, S. 38.
- 54 Vgl.: Track 11 u. 12.
- 55 Vgl.: Track 14.
- 56 Vgl.: Ebd. Der besagte Satz mit anschließendem Lachen (3:26-3:29) erklingt erstmals 3:34-3:36 (ohne Lachen) mit leichter elektronischer Verfremdung und wird 3:41-3:46 und 3:53-3:59 durch Filterungsprozesse klanglich immer stärker verändert.
- 57 Vgl.: Track 15.
- 58 Olga Neuwirth zit. nach: Unseld, Melanie: *Ein Mythos auf dem Seziertisch. „Der Tod und das Mädchen II“ von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*, S. 35.
- 59 Die nachfolgenden Ausführungen gehen teilweise zurück auf: Drees, Stefan: *Repräsentation des „Anderen“. Der Countertenor als Klangchiffre für Androgynie und Artifizialität bei Olga Neuwirth*. In: Jacobshagen, Arnold / Herr, Corinna / Wessel, Kai (Hg.): *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*. Mainz: Schott 2012, S. 251-268. Zu den dargestellten Zusammenhängen vgl. außerdem: Bönnighausen, Marion: *Von Bählämmern und verlorenen Highways. Neue Wege des Hör- und Textverstehens im Deutschunterricht*. In: Engler, Tihomir / Möbius, Thomas (Hg.): *Textnahes Verstehen – Auf Fahrtensuche in literarischen Texten*. Baltmannsweiler: Schneider 2006, S. 47-64, sowie Hochradl, Karin: *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*. Bern: Lang 2010 (= Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung 4), S. 413-531.
- 60 Diesbezüglich hat Karin Hochradl ausführlich dargelegt, inwiefern die Komponistin mit entsprechenden Verfahren auf jene Stilmittel reagiert, die ihrerseits von der Schriftstellerin im Umgang mit Sprache und Sprachstilen herausgebildet werden. Vgl.: Hochradl, Karin: *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*, S. 193-209.
- 61 Vgl.: Bönnighausen, Marion: *Von Bählämmern und verlorenen Highways. Neue Wege des Hör- und Textverstehens im Deutschunterricht*, S. 50-51.
- 62 Drees, Stefan / Neuwirth, Olga: *Surrealismus und „aufgebrochenes Musiktheater“. Stefan Drees im Gespräch mit Olga Neuwirth über das Musiktheater „Bählamms Fest“ (1997-99) [1998]*. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth: Zwischen den Stuehlen*, S. 96-106, S. 101.
- 63 Jelinek, Elfriede: *Bählamms Fest*. In: *Booklet zur CD Olga Neuwirth: Bählamms Fest*, KAIROS 2003, S. 14-33, S. 22-23.

- 64 So eine Anweisung zum VIII. Bild. Vgl.: Neuwirth, Olga: *Bählamms Fest*. Partitur. München: Ricordi 1999, S. 171 (Takt 791).
- 65 Vgl. die Rolle des Mystery Man in *Lost Highway* (2002/03), aber auch die Figur des Queequeg in *The Outcast* (2010/11).
- 66 Zu den Details dieses Verfahrens vgl.: Höldrich, Robert: *Klangmorphing* [2001]. In: Drees, Stefan (Hg.): Olga Neuwirth: Zwischen den Stuehlen, S. 116-117.
- 67 Nyffeler, Max: *Szenarien möglicher Wirklichkeit. Portrait der Komponistin Olga Neuwirth* [2002]. In: Drees, Stefan (Hg.): Olga Neuwirth: Zwischen den Stühlen, S. 166-170, S. 168.
- 68 Zum Nachfolgenden vgl.: Drees, Stefan: *Vom Film zum Musiktheater*. In: Booklet zur CD Olga Neuwirth: *Lost Highway*, KAIROS 2006, S. 17-18, sowie Hochradl, Karin: *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*, S. 602-617 (inklusive einer Reproduktion des Notentexts).
- 69 Neuwirth, Olga: *Nachgedanken zu „Lost Highway“ (2002/03). „Warten auf Godot“ der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit* [2003]. In: Drees, Stefan (Hg.): Olga Neuwirth: Zwischen den Stühlen, S. 203-208, S. 206.
- 70 Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Lost Highway*. Szenario. In: Booklet zur CD Olga Neuwirth: *Lost Highway*, KAIROS 2006, S. 5-15, darin die Szene *Arnies Garage*, S. 7-10.
- 71 Ebd., S. 8.
- 72 Dabei verlässt sie sich ganz auf die stimmlichen Qualitäten und Fähigkeiten des Vokalperformers David Moss, dem der Part auf den Leib geschrieben ist. Karin Hochradl spricht in Bezug auf Neuwirths Umgang mit dem Text von einer „Anlehnung an die Gattung des Gangster-Rap“. Hochradl, Karin: *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*, S. 603.
- 73 Neuwirth, Olga: *Lost Highway*. Partitur, Berlin: Boosey & Hawkes 2003, S. 102 (Takt 537).
- 74 Neuwirth, Olga: *Nachgedanken zu „Lost Highway“ (2002/03). „Warten auf Godot“ der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit* [2003], S. 206.
- 75 Vgl.: Drees, Stefan: *Komponieren der visuellen Dimension. Zum Video- und Filmgebrauch in Werken Olga Neuwirths*. In: *Die Tonkunst* 2 1/2008, S. 79-86, S. 85-86.
- 76 Neuwirth, Olga: *Lost Highway*. Partitur. Szenische Anweisung zu S. 243.
- 77 Vgl. dazu die entsprechenden Aussagen in einem kurzen, von der English National Opera produzierten Video anlässlich der britischen Erstaufführung von *Lost Highway* am Young Vic Theatre London (*Lost Highway: Behind the Scenes with David Moss*, 2008, 3:23-4:23; das Video ist derzeit im Internet nicht mehr zugänglich).

Diskussion

Jeremiah Haidvogel: Ich habe es als sehr erhellend empfunden, wie Sie am Anfang die unterschiedlichen Funktionen der Rhythmisierung herausgearbeitet haben. Die Sequenz von Andi, die Sie als Beispiel angeführt haben, war passend, weil er, im Vergleich zu den Frauenstimmen im Ausschnitt aus *Der Tod und das Mädchen II*, sehr aufgeregt wirkt. Speziell zur Stimme Jeremys, die durch den Countertenor als etwas Seltsames und Fremdes gezeichnet wird, passt, dass das Ende der Beziehung zugleich ein Aufbruch ist und das patriarchale System unterbrochen wird. Es kommt am Ende zu einer neuen Freiheit.

Stefan Drees: Genau, und damit ist übrigens auch eine Veränderung der Vorlage verbunden: Bei Leonora Carrington verfällt Theodora dem Wahnsinn. Sie kann nicht ohne Jeremy leben. Bei Neuwirth gibt es hingegen eine Offenheit, die man dann ganz ähnlich auch am Ende von *Der Tod und das Mädchen II* findet: Indem die Komponistin die eingesetzten Klänge dort nochmals verändert und sie der klanglichen Situation des Beginns annähert, entsteht eine Art Fragezeichen. Es gibt dem Ganzen eine leicht positive Wendung, deutet die Möglichkeit einer Veränderung an.

Jeremiah Haidvogel: Mir scheint, dass neben der Geschichte, zum Beispiel durch den dramatischen Sopran, die üblichen Konventionen von Singstimmen hinterfragt werden. Zudem ist mir aufgefallen, dass gegen Ende von *Der Tod und das Mädchen II* bei der Aufführung eine Passage wiederholt, verändert und in der Variation neu akzentuiert wird. Das geschieht entweder durch Doppelung oder durch Verstreuung, zum Beispiel dadurch, dass sie nochmals von anderen vorgetragen wird.

Pia Janke: Ich habe eine Frage zur Figurenkonzeption bei Jelinek. Sie sprachen in Bezug auf

Jelinek von holzschnittartigen Zeichnungen der Figuren. Diese Beschreibung ist für mich problematisch, weil es bei Jelinek keine Figuren im eigentlichen Sinne mehr gibt. Ich habe das Gefühl, dass von Olga Neuwirth wieder eine Ebene von Psychologie und Emotion hinzugefügt wird, die es bei Jelinek gar nicht mehr gab. Obwohl Neuwirth musikalisch sehr komplex arbeitet, meine ich, dass sie ein traditionelleres Verständnis von Figur als Jelinek hat. Anhand der zwei Schlussfassungen von *Bählamms Fest*, der ursprünglichen von Jelinek und der so gewollten von Neuwirth, lässt sich das gut veranschaulichen. Die endgültige Fassung weicht von Jelineks ursprünglich viel ironischerer Fassung ab. Ich glaube, dieser Schluss hat auch Diskussionen zwischen den beiden Künstlerinnen ausgelöst. Wie kann man das aus musikwissenschaftlicher Perspektive erklären?

Stefan Drees: Ich sehe hier schon Figuren, und zwar mit ganz eigener Charakteristik, trotz Jelineks reduktionistischer Art, mit Carringtons Vorlage umzugehen. Das hängt meiner Meinung damit zusammen, dass es sich um ein Libretto handelt, also gewissermaßen um „funktionale Literatur“, die anderen Erwägungen gehorcht als etwa ein Theaterstück oder ein Roman. Und genau diese Tendenz wird durch den Einsatz der Musik auch verstärkt: Jede Figur erhält ihre musikalische Charakteristik durch Elemente wie Instrumentation, Umgang mit der Stimme usw. Gerade dadurch wird der Diskurs ja mehrschichtig, bewegt sich vom Text als alleinigem Sinnträger weg in einen viel weiteren Assoziationsraum. Innerhalb dieses Raums wächst den Figuren Komplexität zu. Allerdings möchte ich dabei nicht von einer Psychologisierung sprechen. Was nun das Ende anbelangt, so wäre eine ironische Wendung meiner Ansicht nach zu einfach gewesen.

Sie scheint sich mir gerade aus Gründen des Komplexitätszuwachses zu verbieten, denn die Reaktion auf die zwiespältige Vielschichtigkeit Jeremys kann doch eigentlich nur eine Aufwertung der Frauenfigur sein. Genau dadurch setzt Neuwirth dann im Musiktheater eigene Akzente: indem sie der Hoffnungslosigkeit eine Utopie gegenüberstellt, wie sie es übrigens auch in anderen Werken der vergangenen eineinhalb Jahrzehnte jenseits der Zusammenarbeit mit Jelinek getan hat. Allein bei *Lost Highway* bin ich mir da nicht sicher...

Pia Janke: Ich habe mich vor allem auf *Der Tod und das Mädchen II* und *Bählamms Fest* bezogen. Bei *Der Tod und das Mädchen II* erfährt die Stimme des Prinzen plötzlich eine Individualisierung. Individualisierung ist ein Wort, das ich bei Jelinek nie verwenden würde.

Stefan Drees: Ja, aber hier passiert es eindeutig, vermittelt über die Veränderung der Stimme. Meines Erachtens hat das etwas mit den politischen Implikationen des Textes zu tun. Die Stimme des Prinzen wird zum Instrument der Verführung. Im Verlauf dieses Umschwungs

gibt es eine unglaublich weiche, samtige Stelle, die ganz von Hannah Schygullas spezifischer Stimmqualität lebt. Und ich denke schon, dass sich Neuwirths Entscheidung mit Jelineks Minidrama verträgt.

Stefanie Kaplan: Mich würde im Anschluss an den Vortrag von Jenny Schrödl interessieren, wie Neuwirth den Stimmentausch auf der musikalischen Ebene umsetzt.

Stefan Drees: Schrödl's Ausführungen lassen sich beinahe eins zu eins auf die musiktheatralische Bearbeitung von Olga Neuwirth übertragen. Wenn ich mir das anschau, habe ich das Gefühl, die Stimmcharaktere werden umgedreht. Man hört die gesellschaftlichen Konventionen und die Klischees, die in den Stimmen stecken, am Ende ganz anders. Von dieser genauen Umsetzung weicht Neuwirth später immer stärker ab. In *Todesraten* ist sie noch sehr genau, macht nicht viel mehr, als Jelineks Text zu rhythmisieren und zu kommentieren. In *Der Tod und das Mädchen II* und *Bählamms Fest* geht sie viel weiter. Es zeichnet sich also eine Entwicklung in ihrem Umgang mit den Texten ab.