

Gerold W. Gruber (Wien)

## Intermedialität in der Musik Olga Neuwirths, insbesondere in den Jelinek-Vertonungen

Die Thematik *Intermedialität in der Musik Olga Neuwirths, insbesondere in den Jelinek-Vertonungen* beinhaltet unterschiedliche Perspektiven und Zugänge, welche eine Fülle von Facetten zulassen, die im Folgenden eine beinahe groteske Kürzung erfahren werden.

Die Thematik umfasst – soweit ich es sehe – drei Schwerpunktsetzungen: Sie bezeichnet (1.) die Aufeinanderbezogenheit von unterschiedlichen Medien, unterschiedlichen Künsten, wobei die Erfahrung ihrer Alterität Muster in der Rezeptionshaltung evoziert, die nur durch die gegenseitige Einwirkung erklärbar erscheinen. (2.) Intermedialität kann aber auch jener Raum bedeuten, der sich im Ensemble der Künste aufbaut, der ein Werk in seiner Mehrdimensionalität repräsentiert, eine Ansammlung von vielschichtigen Konnotationen, die sich in einer komplexen Raumkonzeption wieder finden. Und schließlich (3.) hat nicht jede Musik, aber spürbar, hörbar und auch nicht selten schmerzlich erfahrbar gerade Olga Neuwirths Musik per se konstruktiv, strukturell und textuell eine kompositionstechnische Eigenart, die sich der intermedialen Faktur bedient, Intermedialität zum Kompositionsprinzip erhebt. Diesen drei Aspekten mögen meine Ausführungen folgen.

### 1.

Seit den antiken griechischen Festen, seit den mittelalterlichen Gregorianischen Gesängen und seit der Renaissance der Antike in der neuzeitlichen Oper waren Musik und Sprache aufeinander bezogen, aufeinander angewiesen, konkurrierten, bekämpften, beschämten einander.

Die Konzeption des Miteinander geriet oft unversehens ins Gegeneinander. Die Bezüge zwischen Sprache und Musik sind vielfältig, insbesondere ergibt die formale Konzeption der Abfolge von „sinnhaften“ formalen Abschnitten einen interessanten Bezugsrahmen, der ein gegenseitiges Aufnehmen von Anregungen erkennen lässt.

Ohne in eine ermüdende Aufzählung von signifikanten Details zu geraten, sei unter anderem erwähnt, dass sich etwa die in der Dichtung nicht selten aufzufindende vierzeilige Strophe mit Kreuzreim in der Form des ebenso äußerst häufigen Auftretens der musikalischen Perioden wiederfindet. In ihrer verdoppelten Gestaltung ist sie literaturwissenschaftlich bis in die *Nibelungen*-Doppelstrophe zurück-



Gerold W. Gruber

Band (Eiffi) ... Wangens Gold auf nicht umgewandelt bekommen.

Sprecher (voice) Ich war immer nur zu Hause zu Hause.

E-Git. p, ff, (bis Elfi beendet ist)

Kb. p, f, ff

2-Kl. (unvollständig) pp

Sax. (unvollständig) pp

1) Die angegebene Taktzahl ist die Anzahl der Takte, die der Spieler zu spielen hat.  
 2) Die angegebene Taktzahl ist die Anzahl der Takte, die der Spieler zu spielen hat.  
 3) Die angegebene Taktzahl ist die Anzahl der Takte, die der Spieler zu spielen hat.

-16-

aus: Olga Neuwirth: *Elf und Andi*. Partitur. G. Ricordi & Co.

zuverfolgen, musikalisch bis in die heutigen Popsongs weiter fortwirkend. Natürlich gaben diese und andere Analogismen Anlass, satztypische Konstrukte in der Musik nachzuweisen, die die Assimilation anstelle der Alteration setzen und daher als fragwürdig angesehen worden sind oder bisweilen auch Angriffen ausgesetzt waren. Diese Konzepte reichen vom Einsatz der Satzzeichen (Punkt, Komma etc.) in musiktheoretischen Abhandlungen des 18. Jahrhunderts bis hin zur Anwendung von Chomskys generativer Transformationsgrammatik in der Darstellung von Jackendoff und Lerdahl. Wie so oft im Verlaufe einer Diskussion über intermediale Differenzen vermengen sich intentionale Auffassungen der Autoren (seien dies Dichter oder Komponisten) mit der Rezeptionshaltung ihres Umfelds oder nachfolgender Generationen, wie es sich im „Prima la musica, poi le parole“-Streit versus „Prima le parole, poi la musica“ entfacht, aber auch in der Frage, inwiefern Textverständlichkeit einen integrativen Bestandteil darstellt oder ob etwa genrespezifische Gepflogenheiten in ihren Grenzen verharren müssen (etwa in der vermehrten Vermischung von „Theatralstyl“ und „Kirchenstyl“), oder diese Grenzen als entbehrbar, störend oder gar als widersinnig erachtet werden (eine ästhetische Entscheidung, die geradewegs auf Jelinek und Neuwirth zu verweisen scheint). Als letztes Beispiel dieser intermedialen Alterität, welche immer wieder virulent wird, sei – Jelineks Schubert-Verehrung zuliebe – der *Erlkönig* genannt, der in sei-

ner musikalischen Konzeption einen eklatanten Bruch mit der Tradition, aber noch sinnverzerrender mit der Intention des Dichters aufweist. Goethes Stellungnahme war abweisend und aburteilend und vom Standpunkt des Autors zu Recht. Schuberts wilde, aggressive Vertonung stößt den Dichturfürsten von seinem wohl erworbenen Sockel, entthront ihn und demaskiert den biederen Ernst seiner Sprache, mehr noch: Schubert setzt bewusst dramatische Akzente, wo Goethe erst bedächtig das narrative Geschehen in Gang setzt. Goethe achtet eine *Erlkönig*-Komposition des heute wenig bekannten Komponisten Johann Friedrich Reichardt höher, der einem moritatenhaften Modell huldigt und den explizit sexuellen Verführer in Gestalt des Erlkönigs in der Vertonung Schuberts zum zahnlosen, leblosen Geistwesen degradiert, dem man die Absicht, dem Kind „ein Leids anzutun“, nicht abnimmt. Dass zwischen Sprache und Musik Reibeflächen offen gelegt werden, Brüche und Bruchlinien sichtbar, hörbar und erfahrbar werden, war zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine schockierende Erkenntnis, das 20. Jahrhundert hat jedoch gezeigt, dass von Bergs *Lulu* über Zimmermanns *Soldaten* bis zu Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* der Konflikt der Alterität sogar gesucht wird, das Konterkarieren mit den Mitteln der jeweils anderen Kunst gepflegt wird und keine progressiven und radikalen Kompositionstechniken gescheut werden, dem Text zu Leibe zu rücken, diesen „usurpatorisch“ auszuschlachten – wenn Sie mir dieses Vokabel angesichts von Bählamms „Schlacht-Fest“<sup>1</sup> gestatten.

Im O-Ton der unbeugsamen Komponistin Olga Neuwirth aus einem Text über *Elfi und Andi*:

Eigentlich interessiert mich im Umgang mit den Texten das Wissen, daß wir Komponisten, grob gesagt, Usurpatoren im Land der Literaten sind. Dennoch, so glaube ich, kann durch ein Text-Musikgewebe etwas Neues, Eigenes entstehen, auch wenn Sprache und ihre immanenten Strukturen nicht mehr wirklich zu verstehen sind. Wir können diesen Texten aber in einer virtuellen Neuschaffung und musikalischen Überhöhung – also einer neuen Aura, die Vielfalt, Musikalität, Komplexität und Schärfe des jeweiligen Dichters zurückgeben, oder?<sup>2</sup>

In dieser rhetorischen Frage „oder?“ baut Neuwirth gleichsam ihre Rechtfertigung auf: wenn die Strukturen der Sprache bloßgelegt werden, dann erhebt sich der Anspruch der Musik, diese (die Sprache) wieder neu zu errichten; wenn die Semantik durch Textunverständlichkeit unterlaufen wird, dann sollte zumindest die Musik um die auseinanderdriftende und in Auflösung befindliche Komplexität wieder einen neuen, jetzt aber mehrdimensionalen Korpus entstehen lassen, der dieses Fehlen an Semantik und das Zerbrechen der Syntax einigermaßen kompensieren kann.

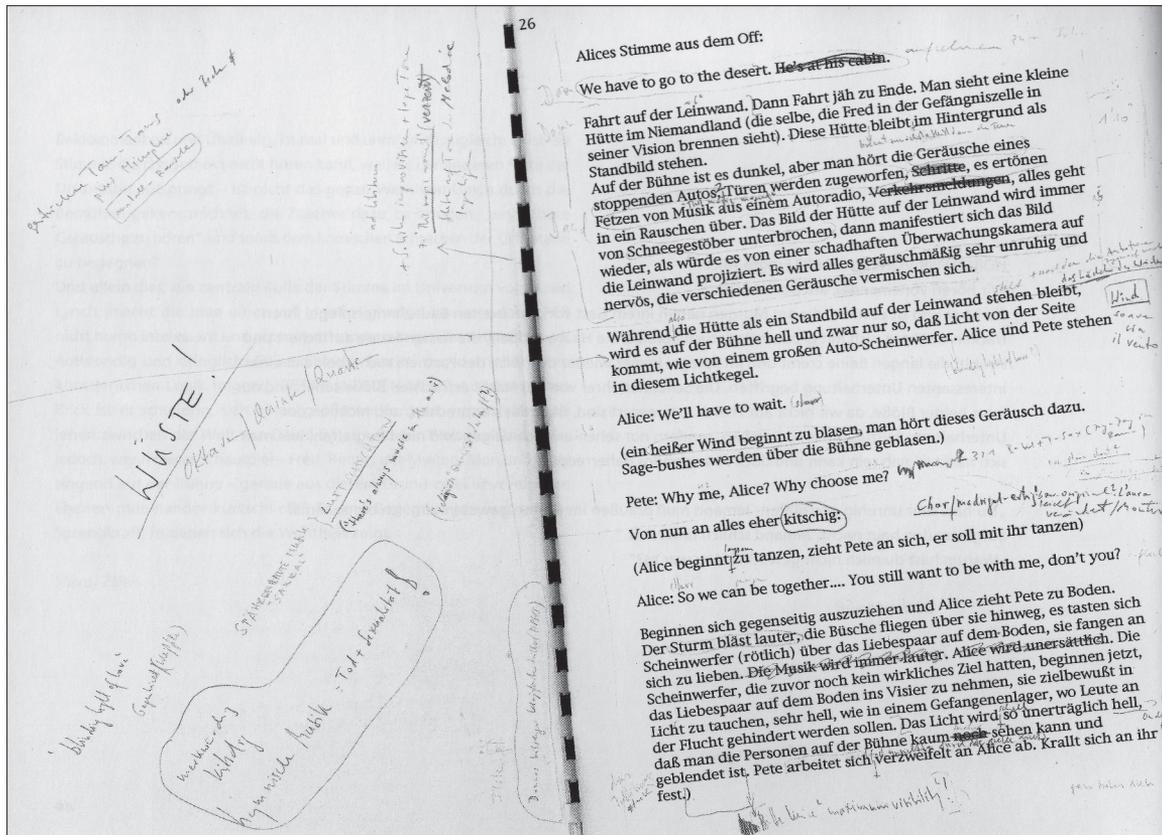
Am deutlichsten wird diese „usurpatorische“ Anstrengung in dem nur durch elektronische Verzerrung erreichbaren „voice-morphing“. Die menschliche Stimme wird im Frequenzspektrum moduliert, sodass ungewöhnliche scharfe oder weiche Klangnuancen hörbar werden. Nach der Komponistin Wunsch verwandelt sich die Singstimme in einen heulenden Wolf und überzeichnet den Ausdruck der

menschlichen Singstimme als eine „zum Heulen“ geeignete. Überdies kann das „voice-morphing“ die menschliche Singstimme vollständig ihrer Menschlichkeit und Tierhaftigkeit entkleiden und zur Instrumentalstimme degradieren – ein Akt der Entleibung gewissermaßen. Als eine analoge Form des digitalen „morphing“ setzt Neuwirth die beinahe kastratenhaft wirkende Stimmlage eines Countertenors ein, dessen androgyne Anlage Neuwirth besonders interessiert (ihr Interesse an dem androgynen Popbarden Klaus Nomi hat sie ja auch bereits in einer Komposition bekundet). Kraft ihrer profunden und virtuosen Kenntnis der Kompositionstechniken vermag Olga Neuwirth dem Text-Musik-Konstrukt darüber hinaus noch skurrile, groteske und satirische Facetten abzugewinnen.

## 2. Intermedialität als quasi Rauminstallation

Ein ganz anderes Gestaltungsmittel ergibt sich nicht aus der Darstellungsqualität, sondern aus der Positionierung der Künste. Welche Funktion übernimmt die einzelne Kunst, und wie verläuft die polyphone Anordnung ihrer „Stimmen“, wie verhalten sie sich im Chor, im Ensemble? Auch dies soll anhand weniger Details kritisch reflektiert werden.

Im Gegensatz zum zuvor genannten ersten Kriterium ist es nun geradezu unerheblich, ob sich die Künste zu einem konsonierenden oder etwa einem dissonierenden Ensemble zusammenfinden, allein das Faktum ihrer Interaktion ist ausschlaggebend. Wenig ist bekannt über die tieferen Beweggründe der Erfindung der „Quadrophonie“, als man im Dom zu Venedig an den vier Emporen die Chöre platzierte und den Raumklang in eine „vierte“ Dimension erhob. War die Architektur, vor allem die Kirchenarchitektur, seit dem 11. Jahrhundert zunehmend in den Blickpunkt geraten und haben Denkmäler des Prunks der Repräsentation und dem technischen Fortschritt gedient, so hat auch die Musik mit der Erfindung der Mehrstimmigkeit und später mit der Erfindung der Mehrhörigkeit einen neuen Raum erschaffen. Nicht nur, dass der architektonische Raum genutzt wurde, so wurde insbesondere ein konzeptioneller Raum zwischen Architektur und Musik interpoliert, der sich bis heute fortspinnt. Dieser konzeptionelle Raum wird dadurch evident, dass die Bühne auf dem Theater in den Prunkpalästen der Aristokraten abgebildet wird und die Prunkpaläste vice versa jene perspektivische Anordnung aufnehmen, wie es Palladio in seinem Teatro olimpico in Vicenza vorgezeichnet hat. Sprache, Tanz, Musik, Architektur spielen im Leben auf dem Welttheater so wie in den Kulissen der Paläste jene synergetischen Rollen, die Theater und „wirkliches“ Leben so vertauschbar machen. Jeder spielt sich selbst und dem anderen etwas vor. Und die Künste bereiten den Raum, präsentieren die Protagonisten als Mitglieder eines Grand Macabre, bisweilen wird dieses Gesamtkunstwerk zum hehren Mythos hochstilisiert (wie in Wagners wellenwogenden wahnsinnig wabernden Weltenbrand), bald geriet es zur synästhetischen Tempelanlage (wie in Skrjabins virtuellen religiösen Sakralan-



Lost Highway. Libretto mit Olga Neuwirths Notizen

lagen), und bald dient es als ästhetisierendes Technikum (wie in Le Corbusiers und Jannis Xenakis' Philips-Pavillon bei der Brüsseler Weltausstellung von 1958). Olga Neuwirth kennt weder den sakralen Raum noch ein nach Normen (der Moderne zwar, aber dennoch nach Normen) errichtetes technisches Konstrukt, aber die Modelle der Raumkompositionen sind ihr präsent, unabhängig davon, ob es sich um ein Musiktheater-Projekt handelt oder ein kammermusikalisches Werk. Dieses Denken in Raum-Kategorien spricht Neuwirth selbst an (in einem Text zum Musiktheater allgemein und zusammen mit Jelinek im Besonderen):

Ich möchte ein Libretto als ein Skelett ansehen, in dem die Grundvoraussetzungen und Intentionen einer Originalvorlage zwar noch vorhanden sind, das mir aber auch gleichzeitig einen Ausgangspunkt anbietet für einen noch nicht prä-definierten Raum und nicht absolut definierte Zeit. So kann ein sich ständig erneuerndes Spiel in Gang gesetzt werden, in dem die Grenzen zwischen Sängern und Instrumentalisten, Ensemble und Tonband (bzw. Live-Elektronik), Raum und Nicht-Raum, real und unreal, Geräusch und Klang verwischen. Durch die Interaktion zwischen diesen Bereichen (wodurch Musiktheater ja erst entsteht) kann eine Tendenz von konstantem Aufbau und Zerfall, Selbstbehauptung und Integration der einzelnen Teilbereiche aufgezeigt werden – ein ständig changierendes Kompendium verschiedener Zustände und Zeiteinheiten, das sich zu einer neuen, anderen „Ganzheit“ zusammenfügt.<sup>3</sup>

Neuwirth reizt die Möglichkeiten dieser Intermedialität ungeniert aus. Sie erkennt, dass in der Spannung des Einsatzes der unterschiedlichen Medien ein kraftvolles, aber nicht minder aggressives Potential liegt. Neuwirth ist dort am authentischsten, wo die Vielheit an medialen Zuständen eine Polyphonie evoziert, deren Durchdringung oft nur unter Anstrengung möglich ist. Hier knüpft sie nicht zufällig an Schönberg an, der in seinem Vortrag *Brahms der Fortschrittliche* Komplexität und Dichte der Formensprache als ästhetischen Anspruch geltend machte und sich (bis heute) dem Mainstream widersetzte. Ferner gibt Neuwirth den Dimensionen der Sprache und der Musik als visuelles Pendant die Videosequenzen bei und sucht dieses Dreigestirn von Sprache, Musik und Video als ebenbürtige Partner zu präsentieren, bislang nur mit mäßigem Erfolg. Nicht aufgrund einer fehlenden Kompetenz, sondern vielmehr aufgrund der mangelnden Bereitschaft und der Uneinsichtigkeit von Intendanten und Regisseuren. Selbst mit meinem bescheidenen Einblick in die Theater- und Musiktheater-Szene erstaunt es mich, dass nicht einmal die „heilige Dreifaltigkeit“ in den Personen Jelinek, Neuwirth und VALIE EXPORT ausreichende Durchsetzung unter Beweis stellen konnten, die (männlichen) Intendanten und Regisseure ließen sie abblitzen (worauf Olga Neuwirth in Zusammenhang mit *Lost Highway* hinwies).

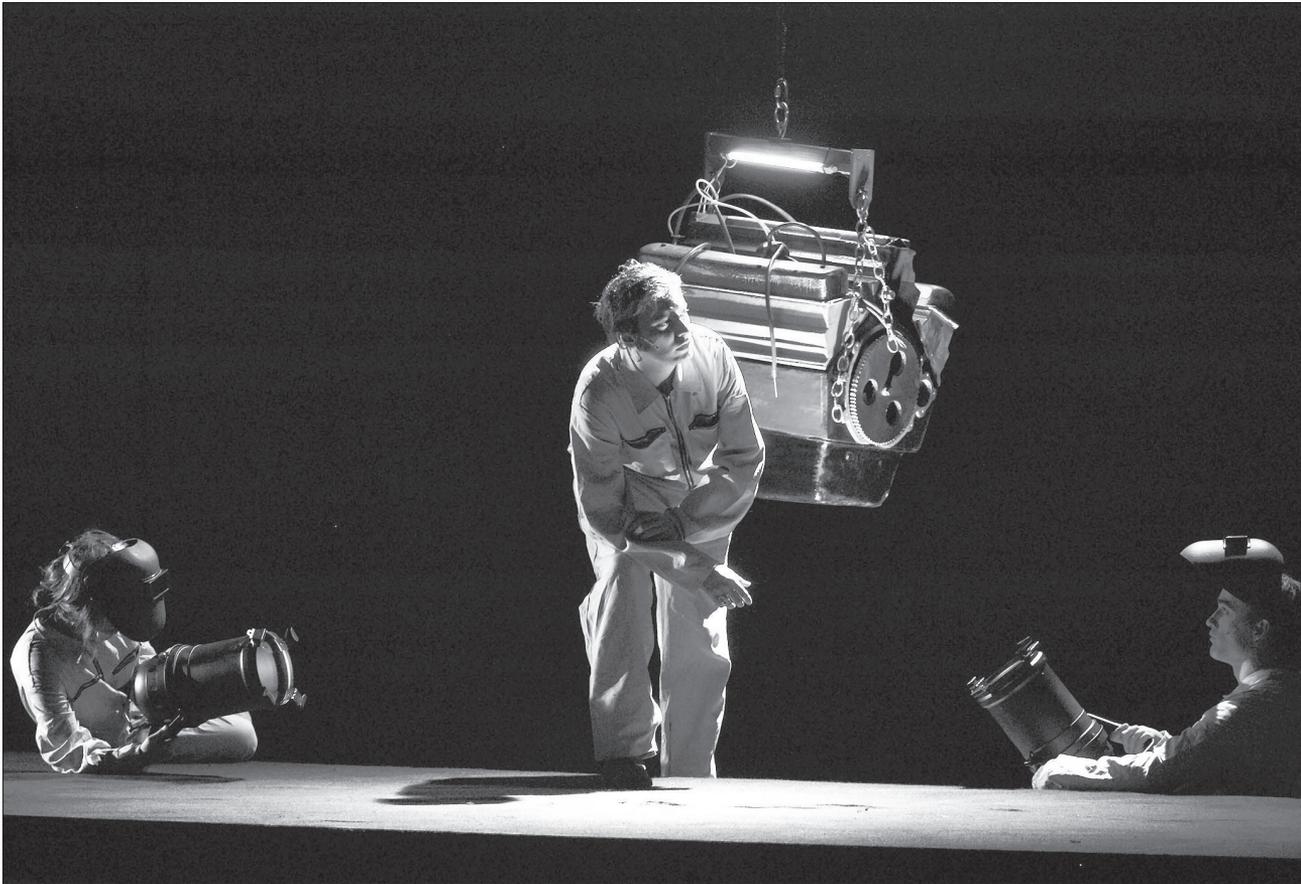
Sehr bescheiden klingt daher auch Neuwirths Willensäußerung, die beinahe wie ein Resümee anmutet:

Daher glaube ich, daß der planmäßige Einsatz von Bühne (also Räumen), Tonband, Sängern und Instrumentalisten, Film bzw. Videoprojektionen, Ausstattung und Licht schon im Libretto beginnen kann – so geschehen im neuen Libretto von Elfriede Jelinek für das Musiktheater-Projekt *Bählamms Fest*. Aber gleichzeitig ist es mir wichtig, daß auch das Scheitern bzw. mein eigenes Scheitern miteingeschrieben ist, welches zeigt, daß die Lebensentwürfe schon im Ansatz stecken bleiben.<sup>4</sup>

In *Bählamms Fest* wird in der Festwochen-Uraufführung die Mondscheibe als Projektionsfläche für die Menschsein-entleerten Individuen und Gesichte herangezogen, zum Teil in Echtzeit wiedergegebene Ausschnitte des Bühnengeschehens sowie in thematisch passenden Filmsequenzen (von der idyllischen Schafsherde, die dem blutdürstenden Wolf zu entrinnen sucht, bis zum Flipper-Spiel, bei dem die Schäfchen vom Pinball getroffen einem qualvollen Tod entgegensehen).

Neuwirth hat im Zusammenhang mit dem Grazer Auftragswerk *Lost Highway* (bei dieser Aufführung wurde der Anteil der Videosequenzen stark reduziert) eine weitere Definition ihrer Intention geliefert:

Da ich bei der Umsetzung sofort an die von mir äußerst geschätzte VALIE EXPORT dachte, kam ich auf die Idee der „suture“, der „Naht“, welche den Unterschied zwischen dem Bild des Bühnengeschehens und der Absenz des Bildes (also der Leere) auf der Leinwand – beziehungsweise umgekehrt –, also der Differenz zweier Wahrnehmungsarten, verdeutlichen soll. Dasselbe gilt für live-gespielte Musik und aufgenommene, um eine gewisse Art der Kontinuität in der Heterogenität zu



*Lost Highway*. steirischer herbst, Inszenierung: Joachim Schlömer (2003). Georg Nigl.  
Foto: steirischer herbst / Peter Manninger

erzeugen. Aber das System ist kein starres, sondern die „Naht“ kann auch auseinander fallen. Es ist nur eine Methode, mit Hilfe der „Naht“, die Bedrohlichkeit, die scheinbar abwesende Ursache der Angst, das Phantasma, quasi zu überbrücken.<sup>5</sup>

### 3. Neuwirths persönliche Musiksprache – intermedial

Der Personalstil eines/r Komponisten/in besitzt signifikante Unterscheidungsmerkmale, welche aus der Tradition gewonnen, neue Kompositionstechniken auf eigenwillige Weise anwenden, erfinden oder bereithalten. Jeder Komponist, jede Komponistin saugt mehr oder weniger intensiv die Tradition in sich auf und verwandelt diese zu einem neuen Stil, mittels einer neuen konzeptionellen Umsetzung. Haydn und Mozart haben – beinahe gleichzeitig – den Forderungen ihrer Zeit entsprechend eine Vermischung der Regionalstile vorgenommen. Haydn lange Zeit in „geschützter“ Atmosphäre des esterházyischen Hofes, Mozart immer wieder neu in konkurrierender Auseinandersetzung mit Lokal- und Regionalgrößen

durch seine reiche Reisetätigkeit, die ihm sein Vater aufzwang. Schuberts Genialität rieb sich zwischen seinem Lehrer Salieri und seinem Idol Beethoven und suchte sich den Weg zwischen Italianität und trüber Sehnsucht. Schönbergs Expressivität wurde auch durch seine Erfindung der „Methode von zwölf nur auf einander bezogenen Töne“ nicht beeinträchtigt, während Joseph Matthias Hauer aufgrund seiner Zwölftonidee den Stil radikal veränderte und die Emotion in den Zwölftonspielen nur en passant aufkeimt. In Bruckners Symphonik herrscht der große Bogen und der Atem der Orgel, von der er aus zu komponieren schien, während in Weberns einzelnen Noten bereits eine nicht abreißende kontinuierliche Spannung geschaffen wird, in der sich Töne wie Atome ständig aufladen und entladen.

Unter diesen Auspizien schafft Olga Neuwirth. Sie verstärkt und überhöht die Präsenz und die Eigendynamik des einzelnen musikalischen Ereignisses, und fordert (zuweilen überfordert) den Zuhörer, der Musik wie in rasch abfolgenden Filmsequenzen zu folgen, die oft in rasendem Tempo an unserem Ohr entlang dröhnen. Dieser „intermediale“ Analogieschluss ist nicht von der Hand zu weisen, da hier wie dort dramatische und Slapstick-Szenen, brutale und grotesk rührselige Momente den Ablauf beherrschen. In einem atemlosen Tour de Force-Ritt spult der Filmausschnitt, hier in der Musik evident, Augenblicke um Augenblicke herunter, bis sich der Gesamteindruck als eine Summe der einzelnen Bildatome zusammensetzt. Das ist ein sehr individuelles und persönliches Kompositionscharakteristikum. Da ich bereits an anderer Stelle<sup>6</sup> auf diese Technik zu sprechen kam, möchte ich abschließend die Nobelpreisträgerin zu dieser Thematik zu Wort kommen lassen:

Musik ist: den leeren Raum mit Zeit zu bearbeiten. In dem Sinn, daß man auf ihn einschlägt, weil er einem Angst macht. Manche haben sich dafür allerdings sehr feine Instrumente ausgesucht. Olga Neuwirth z. B. benutzt verschiedene Skalpelle und Ahlen. Manchmal nimmt sie aber auch die Zeit selber in die Hand und zieht diese, nachdem sie sich in sie eingefädelt hat, wie ein Kometenschweif, hinter sich her, auch wenn die Zeit sich oft sträubt, zu diversen Instrumenten zusammengefaßt, gebündelt zu werden. Ein weiches Kissen ist die Zeit nicht! Und zum Ausruhen ist sie auch nicht gedacht. Der Raum (und der ist auch die Leere dazwischen!) fordert uns heraus, ihn zu beherrschen, Olga tut das eben mit Schall ohne Rauch. Denn: Der Schall soll nicht vernebelt werden, vor ihm gilt das Ausweichen nicht. Vielleicht ist der Raum, in dem wir leben, erst zu erkennen, wenn wir ihn mit Unbelebtem, mit Wegmarken des Toten, füllen [...]. Dieser Raum wird nur zu beherrschen sein, wenn wir uns der Komponistin und ihren spitzigen, harten Wegmarken anvertrauen, diesen Animaten, diesen artifiziellen Organismen, die den Eigenschaften des Lebendigen immer nur ähneln bis zur Rauheitsgrenze, aber nie mit ihnen ganz zusammenfallen. Nein, nett ist sie nicht zu uns, die Olga.<sup>7</sup>

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Elfriede Jelinek in: *Eintritt frei – „Bählamms Fest“*. Gesendet in ORF, 26.6.1999.
- <sup>2</sup> Neuwirth Olga: *Notizen während der Arbeit zu „Elfi und Andi“*. In: Programmbuch der Wittener Tage für neue Kammermusik 1997, S. 68-69, S. 68.
- <sup>3</sup> Neuwirth, Olga: *Überlegungsfragmente zu einem Musiktheater*. In: fragmen 27 (1999), S. 15-16.
- <sup>4</sup> Ebd., S. 16.
- <sup>5</sup> Neuwirth, Olga: *Nachgedanken zu „Lost Highway“*. In: Programmheft des steirischen herbstes zu Olga Neuwirths *Lost Highway*, 2003.
- <sup>6</sup> Gruber, Gerold W.: *Das Zerbrechen der Sprache. Über die Literatur-Vertonungen der Komponistin Olga Neuwirth*. In: wespennest 114 (1999), S. 68-77; Ders.: *Wort und Ton bei Olga Neuwirth*. In: Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien: Böhlau 2001 (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 1 der Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN“), S. 249-258.
- <sup>7</sup> Jelinek, Elfriede: *Auf den Raum mit der Zeit einschlagen Notizen zu Olga Neuwirth*. In: Gesänge von der Notwendigkeit des Überlebens. Programmbuch Zeitfluß 95, S. 65-66.