

„(Liebesduett; kitschig, künstlich)“ – Olga Neuwirths Opernlibretti

Pia Janke

Beginnen möchte ich mit einem Befund von Klaus-Peter Kehr, der als Dramaturg und Intendant in den letzten 40 Jahren zahlreiche neue Musiktheaterwerke initiiert und begleitet hat, u.a. von Salvatore Sciarrino, Adriana Hölszky, Steve Reich, Bernhard Lang, Lucia Ronchetti – und von Olga Neuwirth; nämlich mit folgendem Befund: Das Problem der zeitgenössischen Oper sei das Libretto, und Kehr fragt, wie der Text in der Oper wieder zu einem starken Element, zu einem eigen- und widerständigen Part im Spannungsfeld von Sprache, Musik und Szene werden könnte.¹

Kehrs Befund korrespondiert mit Analysen, die konstatieren, dass sich zwar viele Musiktheaterwerke nach 1945 durch eine komplexe Inter- bzw. Plurimedialität, durch eine vielschichtige, vernetzte Textur unterschiedlicher Medien auszeichnen, dass dabei aber die Sprache, wenngleich als akustisch-klangliches Phänomen von besonderem Interesse, nicht mehr den integralen Zusammenhang des Werkes vermitteln würde,² der Text also nicht mehr werkkonstituierende Funktion habe und das Wort sich, wie es Nike Wagner formuliert hat, „aus der obligaten Trias der Opernparameter [und damit meint sie Wort, Bild und Ton, Anm. d. Verf.] davon gestohlen“³ habe.

Gerne wird in diesem Zusammenhang auf Musiktheaterwerke wie Adriana Hölszkys *Tragödia* verwiesen, eine Oper, die völlig ohne Text auszukommen

1 Klaus-Peter Kehr im Gespräch mit der Verfasserin im Jahr 2018.

2 Vgl. Corina Caduff [u.a.], *Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2007, S. 116.

3 Nike Wagner, *Oper: „Musik in Bildern“?*, in: Bettina Knauer / Peter Krause (Hg.), *Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst. 21 Perspektiven zum Musiktheater*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2006, S. 75–83, hier S. 80.

scheint – wobei übersehen wird, dass es zu dieser Oper sehr wohl ein Libretto als Impuls für die Komposition und die theatrale Form gab (und dann, angeblich, vernichtet wurde). Systematisierungsversuche zu experimentellem Musiktheater und Literatur, wie etwa im „Handbuch Literatur & Musik“ aus dem Jahr 2017, hingegen versuchen aufzuzeigen, dass Texte auch aktuell in Musiktheaterwerken Verwendung finden und die gesamte Literaturgeschichte das Archiv bildet, aus dem sich die KomponistInnen bedienen.⁴ Die Formen der Textverwendung divergieren aber offensichtlich stark, folgt man diesen Bestandsaufnahmen, wobei die Tendenz zum Anti-Narrativen, zur Fragmentierung vorzuherrschen scheint, oft mittels Potenzierung von Bedeutung durch die Interferenz unterschiedlicher Texte, die miteinander kombiniert werden. Auch die sogenannte ‚Literaturoper‘ scheint es immer noch zu geben wie auch das Wiederaufgreifen narrativer Elemente oder eine prinzipielle strukturelle Orientierung an literarischen Vorlagen.

Aber kann man dabei durchwegs noch von einem ‚Libretto‘ sprechen? Und wie analysiert man diese Formen, welches Instrumentarium gibt es, Texte in Opern heute in ihrer spezifischen Form und Funktion zu beschreiben? Ich vermisse Arbeiten, die darauf eine ausführliche Antwort geben.

Die Libretto-Forschung, die sich ab den 1970er-Jahren formiert und mit Albert Giers Studie „Das Libretto“ 1998 einen Höhepunkt gefunden hat, hilft wenig weiter. Giers Studie – methodisch letztlich eine Kompilation von Thesen, die bereits andere vor ihm formuliert hatten⁵ – versuchte überzeitliche Konstanten des Librettos (normativ) festzuschreiben und orientierte sich dabei primär an der italienischen und französischen Oper des 19. Jahrhunderts. Er war bemüht, das Libretto als dezidiert literarische, und zwar offene, anti-aristotelische dramatische Gattung zu definieren, auf der Folie der klassischen Dramatik also. Das Libretto nach 1945 blieb – konsequenterweise, würde ich sagen – möglichst ausgespart, hier würden, so Giers Befund, „Sprache, Musik und Szene in einem radikal anderen Verhältnis stehen wie in der konventionellen Oper“.⁶

Betrachtet die Germanistik das Libretto immer noch als minderwertige Gattung und die Beschäftigung mit ihm als wenig prestigeträchtig, so interessiert sich die aktuelle Forschung, die nun auch die Oper in ihrer performativen Dimension entdeckt hat, erst recht nicht für das Libretto. Nicht um die Partitur

4 Lore Knapp, II.24. Experimentelles Musiktheater mit Literatur, in: Alexander Honold / Nicola Gess (Hg.), Handbuch Literatur und Musik, Berlin: De Gruyter 2017, S. 577–587.

5 Klaus Günther Just, Das deutsche Opernlibretto, in: Poetica 7 (1975), S. 203–220; Harald Fricke, Schiller und Verdi, in: Jens Malte Fischer, Oper und Operntext, Heidelberg: Winter 1985, S. 95–115; Dieter Borchmeyer, Libretto. Textform, in: MGG. Sachteil 5, Kassel: Bärenreiter 1996, S. 1115–1223, hier S. 1116.

6 Albert Gier, Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 231.

(und mit ihr um den Text) hat es länger zu gehen, sondern um die Auseinandersetzung mit der Produktion von Theatralität und Präsenz. Die Intermedialitätsforschung wiederum fokussiert bevorzugt Audiovisuelles, die Oper findet hier zwar stereotyp als Prototyp einer ‚plurimedialen‘ Gattung Erwähnung, viel mehr Platz räumt man ihr – und mit ihr dem Libretto – aber nicht ein. Dafür scheint sich heute durchgesetzt zu haben, dass das Libretto keine autonome literarische Gattung, sondern immer in Bezug auf die anderen Medien zu denken ist.

Hoffnung in Hinblick auf neue methodische Ansätze macht die Philologie. Die 2017 erschienene Publikation „Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte“ differenziert in Hinblick auf das Libretto zwischen „Literaturtext“ und „Partiturtex“, klassifiziert hier zwei, oft „inkongruente“⁷ Textebenen und nimmt damit die Bearbeitungsvorgänge der Textschicht einer Oper in den Blick.

Der langen Einleitung kurzer Sinn: meine Frage an Olga Neuwirths Opern lautet, ob es hier – im Sinne von Klaus-Peter Kehr – ‚schwache‘ oder ‚starke‘ Texte gibt, und in diesem Kontext, welche Texte sie auswählt, wie sie diese bearbeitet, welchen Stellenwert sie dem Text im Spannungsfeld der Medien zuspricht und ob sich die Texte auch auf der Folie der Libretto-Tradition lesen lassen. Ich werde alle diese Fragen, die zu viele und zu groß gestellt sind, nur ansatzweise streifen können. Ich wage hier also primär einen Einstieg in das Themenfeld und habe mich dafür mit essayistischen Äußerungen Olga Neuwirths zu ihrem Musiktheater und mit *Bählamms Fest* beschäftigt, auf weitere Opern Neuwirths werde ich immer wieder verweisen.

Befasst man sich mit Neuwirths Opern in Hinblick auf die Texte, fällt sofort eines auf: alle Opern haben Libretti im Sinne einer durchgängigen Textebene. Wiederholt hat Neuwirth ihre Vorstellungen, ja Forderungen an diese Textebene formuliert: kurz, prägnant, wie ein „Skelett“ soll das Libretto sein, denn, so Neuwirth, „sonst hat die Musik keinen Platz mehr“⁸. Die Verwendung der englischen Sprache in *Lost Highway* begründet sie auch in dieser Hinsicht. Das Englische, das kurz und prägnant sei, passe für ein Libretto gut, und das Lapidare dieser Sprache unterstreiche die Kommunikationslosigkeit der Figuren.⁹

7 Thomas Betzwieser / Andreas Münzmay / Norbert Dubowy, Vorwort, in: Thomas Betzwieser / Andreas Münzmay / Norbert Dubowy (Hg.), *Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte*, Berlin: De Gruyter 2017 (editio / Beihefte 43), S. VII–X, hier S. VIII.

8 Pia Janke, *Spiel mit Formen und Bedeutungsebenen*. Olga Neuwirth (Wien) im Gespräch mit Pia Janke, in: Pia Janke (Hg.), *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen, Wien: Praesens Verlag 2007 (DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 3), S. 410–422, hier S. 410.

9 Stefan Drees, *Auf dem Weg zu „Lost Highway“* (2002/03) [2002]. Stefan Drees und Olga Neuwirth im Gespräch, in: Stefan Drees (Hg.), *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen*, Salzburg: Pustet 2008, S. 176–180, hier S. 178.

Elfriede Jelineks ‚dichte‘ Texte, mit denen sich Neuwirth mehrfach auseinandergesetzt hat, stellen somit eigentlich ein Problem dar, werden aber auch genau aus diesem Grund für Neuwirth zum Material, das in der eigen-, ja widerständigen und radikalen Bearbeitung („Mit dem Rasenmäher über den Text rasen. Die Aushöhlung der Vorgabe.“¹⁰) produktive Kraft erhält.

In Hinblick auf das komplexe Spannungsfeld von Text und Musik betont Neuwirth die Eigengesetzlichkeit der beiden Künste („Die Logik der Musik ist eine andere als die der Literatur“¹¹.) und widersetzt sich damit der Vorstellung, Sprache könnte oder sollte einfach komponiert werden. „Durch die Musik entsteht etwas Anderes, Neues“¹², meint sie. Die Musik, die durch den Text evoziert wird, transformiert diesen also, laut Neuwirth, zugleich und erzeugt etwas Neues – etwas Drittes, könnte man sagen. In einem Gespräch hat Neuwirth auf Analogien zwischen Text und Musik hingewiesen und auch auf die Möglichkeit, sich gegenseitig „zu durchdringen und dadurch zu einer neuen, anderen Form, zu einem Hyper-Text bzw. einer Hyper-Musik“¹³ zu werden.

Neuwirths intensive Beschäftigung mit Literatur, die zu Beginn jeder ihrer Opern stand, zeigt etwas deutlich: die Texte fungieren bei ihr als Impulsgeber, aus der Reibung mit ihnen entstehen die Opern, und die Texte werden dabei auch selbst verändert und bearbeitet, wobei die Komponistin gegenüber ihren LibrettistInnen immer das letzte Wort hat. Im frühen Essay *Überlegungsfragment zu einem Musiktheater* (1994) hat Neuwirth ihre Verfahren in Hinblick auf Jelineks Texte reflektiert. Nicht um ein „Vertonen“ dieser Texte gehe es ihr, sondern ihre Umgangsweise mit diesen sei folgende: „a) vergessen, b) sie als unüberwindbares Hindernis betrachten, an denen man sich ständig reibt, c) sie als Anregung und Assoziationsmaterial betrachten und d) als zweites Stadium der Textauflösung, sie an bestimmten Stellen zerstäuben“.¹⁴ Ziel dieses Abarbeitens an ihnen ist jedoch nicht deren Zerstörung, sondern eine Art Wiedergeburt auf neuer Ebene, nämlich, wie Neuwirth es formuliert, ihnen „in einer virtuellen Neuerschaffung und musikalischen Überhöhung – also einer neuen Aura des Gesamten – die Vielfalt, Musikalität, Komplexität und Schärfe der Jelinekschen Sprache wiederzugeben“.¹⁵ Neuwirth schreibt in diesem Essay auch, dass der „planmäßige Einsatz von Bühne (also Räumen), Tonband, Sängern, Instrumentalisten, Film bzw. Videogroßprojektionen, Ausstattung und Licht schon

10 Olga Neuwirth, *Überlegungsfragment zu einem Musiktheater*, www.olganeuwirth.com/text8.php (07.06.2018).

11 Janke, Anm. 8, S. 411.

12 Ebd., S. 410.

13 Ebd., S. 412.

14 Neuwirth, Anm. 10.

15 Ebd.

im Libretto beginnen“¹⁶ könne und spricht damit dem Libretto die Funktion einer Art Initialzündung im komplexen Spiel der Medien zu.

Beschäftigt man sich mit den konkreten Texten, die Neuwirth für die Libretti ihrer Opern verwendet hat, fällt auf, dass alle Libretti auf Prätexten, auf vorgeformten Texten, beruhen und sich im Bearbeitungsvorgang bzw. durch die Kombination mit weiteren Texten mehrschichtige Texturen ergeben. Waren es bei den frühen Opern *Der Wald* und *Körperliche Veränderungen* ein Kurzdrama bzw. ein Hörspiel von Elfriede Jelinek, die Neuwirth selbst weiter bearbeitete, so war es bei *Bählamms Fest* ein Theaterstück (von Leonora Carrington), das zunächst Jelinek zu einem Libretto einrichtete, das dann Neuwirth modifizierte. Bei *Lost Highway* war es das Drehbuch des gleichnamigen Films von David Lynch, das Jelinek und Neuwirth gemeinsam umarbeiteten, bei *American Lulu* Alban Bergs Oper *Lulu*, bei *The Outcast* Herman Melvilles Roman *Moby Dick*. Kurzdrama, Hörspiel, Theaterstück, Drehbuch, Oper und Roman, ganz unterschiedliche literarische Gattungen, bilden also die zentralen Textvorlagen für Neuwirths Libretti. Doch es waren ähnliche Faktoren, die Neuwirth an diesen Werken interessierten, nämlich die vielschichtigen, oft anti-narrativen Strukturen, die Auflösung von Kausalität, der Überschuss an Information sowie komplexe Raum-Zeit-Gefüge. Nicht die Kategorie des Dramatischen im Sinne eines logisch entwickelten, auf Rede und Gegenrede beruhenden dramaturgischen Verlaufs war das Entscheidende, sondern mehrsträngige und aufgebrochene Erzählweisen, multiple Perspektiven bzw. Perspektivwechsel, Mehrdeutigkeiten und heterogenes Erzählmaterial – das, wie es Neuwirth in Bezug auf *The Outcast* formulierte, zum „Generator meiner musikalischen Fantasie“¹⁷ wird.

Auch thematisch interessierte Neuwirth an den scheinbar so unterschiedlichen Vorlagen Ähnliches, nämlich Aspekte von Widerständigkeit, die Möglichkeit von etwas Anderem sowie Momente von Freiheit und Utopie.

Neuwirths Libretti enthalten neben dem Haupttext, der mehrfachen Bearbeitungsvorgängen unterworfen wurde, immer stärker auch weitere Texte. Auch immer mehr MitarbeiterInnen an den Libretti werden angeführt, wobei auch ÜbersetzerInnen, und zwar vom Deutschen ins Englische, mitwirkten. Das englische Libretto von *American Lulu* enthält so auch Reden von Martin Luther King und Gedichte von June Jordan (an einer Stelle verschränkt mit den letzten Zeilen von Djuna Barnes' Roman *Nightwood*), das Libretto zu *The Outcast* auch Monologe von Anna Mitgutsch („eingrichtet und adaptiert von Olga

16 Ebd.

17 Olga Neuwirth, Notizen zu Melvilles Universum, in: Programmheft des Nationaltheaters Mannheim zu Olga Neuwirths *The Outcast*, Mannheim 2012, S. 35–44, hier S. 37.

Neuwirth¹⁸, wie im Programmheft der Uraufführung angeführt wird) und zusätzliche Texte von Lautréamont, Lewis Carroll, Herman Melville, Edward Lear, Walt Whitman sowie Grabsteininschriften der Seamen' Bethel in New Bedford, „ausgesucht von Olga Neuwirth“¹⁹, wie erneut hervorgehoben wird.

Diese Kombinationen ermöglichen auch Formen der Dialogizität zwischen den Texten und erweitern das Spektrum der Perspektiven. So versprachlichen die Gedichte in *American Lulu* Einsamkeit, Ausweglosigkeit, aber auch Infragestellung, während die Martin-Luther-King-Reden die politischen Kontexte fokussieren, als Kommentar-Ebene fungieren und auf der Hoffnung auf eine bessere Zukunft, auf Freiheit von Unterdrückung beharren und das Engagement dafür einfordern. In *The Outcast* haben Anna Mitgutschs Monologe des Old Melville, die von einem Schauspieler gesprochen werden sollen – die Sprache bleibt hier also das primäre Medium –, nicht nur gliedernde Funktion (diese Funktion haben übrigens auch die Zusatztexte in *American Lulu*), sie bilden auch die zentrale Reflexionsebene. Der „Bewusstseinsstrom“²⁰ des Old Melville retardiert und initiiert die Bilder und das Geschehen und gerät auch in sie hinein. Im Libretto zu *Bählamms Fest* fehlen solche weiteren Texte, hier gibt es aber das Moment der Text-Dialogizität im Libretto selbst, das permanent mit Folien und Zitaten spielt.

Neuwirths Libretti unterscheiden sich somit deutlich von solchen, die primär ‚Texträume‘, wie ich es nennen möchte, erzeugen, die narrative Strukturen völlig verweigern, sich aus der Kombination, Konfrontation und Interaktion heterogener Textpartikel, oft losgelöst von ihren historischen Kontexten (von der Antike bis zur Gegenwart) konstituieren und eine Vervielfältigung von Bedeutung intendieren. Geht es in Neuwirths Libretti zwar immer auch um die Produktion von Polyvalenz und Offenheit, ja ist die Herstellung von Polyvalenz und Offenheit sogar eine grundlegende Maxime ihres Musiktheaters, so haben alle verwendeten Texte ihre klar erkennbare Funktion in einem Gesamtzusammenhang, in dem es immer auch einen „roten Faden“²¹ gibt, wie es Neuwirth in Hinblick auf *Bählamms Fest* formuliert. Nichts wird hier zufällig verwendet, und nicht Heterogenität oder Collage sind das eigentliche Ziel, sondern Neukonstituierung durch Bearbeitung und Kontextualisierung. Die Dekonstruktion intendiert die schon erwähnte ‚Neuerschaffung‘, die auch bewusstseinsstiftend wirken soll. So greift auch der Begriff „Literaturoper“²², der

18 Ebd., S. 4.

19 Ebd.

20 Neuwirth, Anm. 17, S. 38.

21 Olga Neuwirth, Lachen. Ausnahmezustand. „Bählamms Fest“, in: Programmheft der Wiener Festwochen zu Olga Neuwirths *Bählamms Fest*, Wien 1999, S. 8–9, hier S. 9.

22 Karin Hochradl, Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen, Bern: Peter Lang 2010 (Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung 4), S. 472.

auf Neuwirths Opern angewendet wurde, zu kurz. Keine vorgegebenen Theaterstücke werden einfach vertont, sondern eine komplexe Textur wird hergestellt, die Weiteres evoziert bzw. Offenheit ermöglichen soll.

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf die Umarbeitung von Leonora Carringtons Drama *The Baa-Lamb's Holiday* zu dieser Textur eingehen. Jelineks Libretto beruht auf Heribert Beckers deutscher Übersetzung des Stücks – auch zu diesem Libretto gibt es also mehrere Vor- und Zwischenstufen. Die vom Surrealismus und von der Schwarzen Romantik geprägte Atmosphäre von Carringtons Stück mit seinen Untoten und Werwölfen, seinen mythologischen Splintern und biblischen Zitaten entsprach dabei Jelineks und Neuwirths Vorliebe für Gothic Novels, Horror-, Vampir- und Gespenstergeschichten, wobei Jelinek in ihrem Libretto die Obsessionen, die sadomasochistischen Verstrickungen der (spieß-)bürgerlichen Welt, die Carrington gestaltete, verstärkt. Ihre Libretto-Bearbeitung betont durch Verknappung und Fragmentierung der Vorlage, durch eine diskontinuierliche dialogische Form die A-Logik und Offenheit der Handlungssequenzen. Momentaufnahmen reihen sich aneinander, Schnitte entstehen, die die Spannungsbögen innerhalb der einzelnen Bilder akzentuieren. Jelinek hat die Geschehnisse in einer Inhaltsangabe beschrieben. Darin betont sie die Offenheit der Deutungsmöglichkeiten, unterstreicht die vielen Leerstellen und Fragezeichen des Werkes: „Draußen, in der Landschaft, im Schnee, gehen seltsame Dinge vor sich, die sich jeder Logik entziehen, es ist, als brächen Bilder aus wie Krankheiten.“²³

Jelinek war auch darum bemüht, das, wie sie in einer Regieanweisung schreibt, „Naturalistisch-Kitschig-Romantische“ aus Carringtons Drama durch „Elemente der Stilisierung“ „in den Griff zu kriegen“²⁴. Das Surreale und Bizarre, das bei Carrington noch einer Illusionserzeugung diente, wird bei Jelinek in Distanz gerückt. Elemente aus Slapstickkomödien, TV-Serien, Grusel- und Stummfilmen geben die Folien für bestimmte Handlungsabschnitte und bilden die Versatzstücke theatraler bzw. medial produzierter Klischee-Welten.

Jelinek spielt dabei auch mit tradierten Elementen der Oper. Die Leidenschaftsausbrüche der zentralen Figuren Theodora und Jeremy werden als kitschige Opernzitate kenntlich gemacht. „(Liebesduett; kitschig, künstlich)“²⁵, lautet die Regieanweisung, die Jelinek in ihrem Libretto dem Dialog zwischen Theodora und Jeremy im 5. Bild (im Kinderzimmer) voranstellt. Das überlieferte Pathos der Oper sowie eine konventionelle Nummer, das Liebesduett, werden von Jelinek in ihrem Libretto ironisch aufgegriffen, um den Zitatcharakter

23 Elfriede Jelinek, o.T., in: Programmbuch der Wiener Festwochen 1999, S. 14–16, hier S. 13.

24 Elfriede Jelinek, Bählamms Fest, in: Booklet zur CD Olga Neuwirth: Bählamms Fest, Kairos: 0012342KAI, 2003.

25 Ebd., S. 12.

der Szene auszustellen und zugleich eine tradierte musikalische Form der Oper neu zu installieren. So wird, vorgegeben durch das Libretto, in *Bählamms Fest* auch die Gattung Oper selbst zu einer Folie – eine für Jelinek und Neuwirth „künstliche“ Gattung, die sie ironisch infrage stellen und zugleich fortschreiben. Neuwirth hat mehrfach betont, dass für sie das Musiktheater eine besondere Künstlichkeit hat, ja dass es für sie „überhaupt das Künstlichste“ ist, „was es gibt“²⁶. Ihr Anspruch ist es, das Musiktheater als etwas Gemachtes kenntlich zu machen, seine Künstlichkeit auszustellen und zugleich produktiv zu nutzen. Dass das Libretto von seiner Sprache und Struktur her solche Momente initiieren soll, forderte Neuwirth explizit von ihrer Librettistin ein. „Oder ich habe ihr gesagt: ‚Hier will ich eine kitschige quasi-Arie, die gereimt sein muss‘“²⁷, erzählt sie über ihre Zusammenarbeit mit Jelinek an *Bählamms Fest*.

Neuwirths Opern zeichnen sich durch unterschiedliche Wahrnehmungsebenen und ein vielschichtiges Beziehungsgefüge von Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem sowie komplexe Raum-Zeit-Strukturen aus, auch durch die Interaktion von live stattfindendem, Projektionen und Filmeinspielungen. In Hinblick auf die Einbeziehung der verschiedenen Künste hat sich Neuwirth gegen eine „Synthese“, gegen eine „Vereinheitlichung“, gegen ein „Gesamtkunstwerk“²⁸ ausgesprochen. Ziel der Kombinationen und Interaktionen ist für sie vielmehr, wie sie schreibt, „einen Raum zu schaffen für die schöpferische Phantasie, um meiner Sprachlosigkeit über die Irrationalität des menschlichen Daseins zu entkommen, damit ich diese Irrationalität in gewisser Weise für mich enthüllen kann, auf sie einschlagen kann“²⁹. In Neuwirths essayistischen Äußerungen trifft man immer wieder auf die Intention, mittels intermedialer Formen und Verfahren etwas zu enthüllen oder auf etwas zu verweisen, eine Art Möglichkeitsraum zu eröffnen.

Die traditionelle Trias der Oper, das Spannungsgefüge von Text, Musik und Szene, wird von Neuwirth produktiv genutzt und medial erweitert, wobei der Einsatz der verschiedenen Medien bereits vom Libretto vorgegeben bzw. in ihm angesprochen wird. Ein genauer Vergleich der verschiedenen Text-Stufen des Librettos von *Bählamms Fest* macht deutlich, wie sehr Neuwirth selbst dem Text im Spannungsfeld der Medien Funktionen zuweist und ihn auch in dieser Hinsicht bearbeitet, umstellt, erweitert, reduziert, modifiziert, präzisiert, ausformuliert sowie die Regieanweisungen und die Art und Weise, wie etwas gesprochen oder gesungen werden soll, konkretisiert. Es handelt sich dabei um viele kleine, scheinbar minimale Detail-Änderungen, die, aus der Perspektive

26 Janke, Anm. 8, S. 413.

27 Ebd., S. 411.

28 Neuwirth, Anm. 10.

29 Ebd.

der Komponistin, bereits im Libretto die musikalische und theatrale-mediale Realisierung angeben und das Spannungsgefüge von Text, Musik und Szenisch-Medialem im Auge haben.

Neuwirth interessiert sich auch für unterschiedliche Sprachformen, auch für solche, die einfache Sinnstiftungen verweigern. In *The Outcast* verwendet sie u.a. Nonsense-Gedichte von Edward Lear und begründet die Auswahl damit, dass aus dem scheinbar Sinn-Losen, Unverständlichen, durch den Schwachsinn, „das Andere, das Fremde spricht“³⁰. Sie unterstreicht damit ihren Anspruch, Beschränkungen mittels Uneindeutigkeiten zu überwinden.

Sprache fungiert in Neuwirths Opern nicht nur als Bedeutungsträger, die Komponistin nutzt auch das klanglich-akustische Potenzial von Sprache, zerreißt, verfremdet und transformiert sie. Unterschiedliche Register der Sprachklangfarbe werden eingesetzt, tradierte Singweisen ironisiert, aber auch ‚neu erschaffen‘. Das gesamte Spektrum von Möglichkeiten des Umgangs mit der menschlichen Stimme und ihrer elektronischen Bearbeitung wird genutzt und erweitert.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwieweit in Neuwirths Libretti ‚Figuren‘ als konsistente, psychologisch fundierte und sich entwickelnde Charaktere angelegt sind, oder ob es sich eher um Diskurs- bzw. Sprechinstanzen im Kontext „postdramatischer“ Theatralität handelt, die zu Wort kommen. Die letztere Form wäre ja insbesondere bei den Libretti, an denen die „postdramatische“ Autorin par excellence, Elfriede Jelinek, beteiligt war, naheliegend, wobei ich persönlich dem Begriff „Postdramatik“, der in letzter Zeit mehrfach auch auf die Oper als „Prototyp des postdramatischen Theaters“³¹ angewendet wurde, kritisch gegenüberstehe (und wir in einem Forschungsschwerpunkt versucht haben, ihn einer Revision zu unterziehen). In Neuwirths Libretti wird die Figur keineswegs verabschiedet, wobei es bei ihr unterschiedliche Formen der Figurenkonzeption gibt. In Bezug auf die frühen Kurzopern *Der Wald* und *Körperliche Veränderungen* spricht Neuwirth von „cut outs“, von „Symbolbildern von Umgangsformen, von bestimmten Arten von Menschen und ihren zwischenmenschlichen Problemen, wie sie miteinander umgehen, also bestimmte, klischierte Topoi“³². Geht es Neuwirth in diesen Werken um menschliche Grundformen, um Klischees, die aufgezeigt und entlarvt werden sollen, und

30 Neuwirth, Anm. 17, S. 44.

31 Arne Stollberg mit Bezug auf Herbert Lindenberger, II.2.1. Kombination von Literatur und Musik, in: Thomas Betzwieser / Andreas Münzmay / Norbert Dubowy (Hg.), Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte, Berlin: De Gruyter 2017 (editio / Beihefte 43), S. 58–77, hier S. 70. Siehe auch Regine Elzenheimer, Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 581).

32 Janke, Anm. 8, S. 416.

nicht um individuelle Charaktere, so beschreibt sie die ProtagonistInnen in *Bählamms Fest* und *Lost Highway* als „Personen“, die „bestimmte, für mich persönlich ‚reale‘ psychologische Kategorien aufzeigen sollen“, wobei sie zugleich auf einer grundsätzlichen Künstlichkeit beharrt.³³ Jelineks lustvolles Spiel mit Figur und Folie im *Bählamms Fest*-Libretto scheint in Neuwirths essayistischen Reflexionen nicht auf. In Hinblick auf *American Lulu* betont Neuwirth die Suche der Figuren nach Selbstbestimmung. Die ‚Figur‘-Werdung auch im Sinne (weiblicher) Selbstbehauptung ist hier zentrales Thema. Im *The Outcast*-Libretto weist die einleitende Regiebemerkung darauf hin, dass sich alles, was passiert, in Old Melvilles Kopf abspielt³⁴, sein Bewusstsein bringt also quasi das gesamte Stück hervor.

Dialogizität gibt es in Neuwirths Libretti also nicht nur im Aufeinandertreffen unterschiedlicher Texte, sondern auch in Form zwischenmenschlicher Konstellationen und Konflikte. Das Geflecht von zerstörerischen und ersehnten Beziehungen beschreibt Neuwirth als das Hauptthema von *Bählamms Fest* und *Lost Highway*. Subjekthaftigkeit und zwischenmenschliche Kommunikation, die in diesen Werken als gestört oder unmöglich gezeigt werden, sind letztlich (immer noch) das Ziel. In Bezug auf die Figur existiert somit ein fundamentaler Unterschied zwischen Jelinek und Neuwirth. Während Jelinek das Subjekt als Kategorie des (Post-)Dramas längst verabschiedet hat, ist es Neuwirths Intention, es zu (re-)konstituieren bzw. das Ringen um dessen (Re-)Konstituierung zu zeigen. Die Musik eröffnet ihr vielfältige Möglichkeiten, dieses Ringen und das emotionale Spektrum zum Ausdruck zu bringen.

In der Behandlung der Figur lässt sich auch ein inhaltlicher Hauptaspekt von Neuwirths Libretti ablesen, nämlich der Impuls zur Selbstermächtigung, der Ausbruch aus Konventionen und Repression zu einem „anderen“, selbstbestimmten Leben. In *Bählamms Fest* und *American Lulu* sind es Frauen, die diesen Schritt wagen, hier stehen dezidiert weibliche Befreiungsversuche aus gesellschaftlicher Enge, Unterdrückung und patriarchalen Strukturen im Zentrum. Neuwirth beschreibt in *Bählamms Fest* Theodoras Hinwendung zum potenten Werwolf Jeremy als Suche nach dem Unorthodoxen, Offenen, Neuen, Friedlichen, nach dem „erhofften Andren“³⁵. Am Ende der Oper versucht sich Theodora auch der männlichen Festschreibung zu entziehen. Im letzten Bild, und dieses Bild ist eine Neuerung Neuwirths gegenüber Jelineks Libretto-Fassung, sehen wir Theodora auf der Bühne, während ihr Gesicht auf der Leinwand mittels Morphing zu dem einer alten Frau wird. Behauptet wird hier der

33 Ebd.

34 Vgl. Olga Neuwirth / Barry Gifford, *The Outcast*, in: Programmheft des Nationaltheater Mannheim zu Olga Neuwirths *The Outcast*, Mannheim 2012, S. 75–91, hier S. 76.

35 Olga Neuwirth, *Das Lachen ist der Ausnahmezustand*. Zu *Bählamms Fest*. Unveröffentlichtes Typoskript, o.J.

Widerstand Theodoras gegen den männlichen Blick, der sie auf unvergängliche Schönheit festschreiben wollte, und die Möglichkeit einer Emanzipation: Theodora wird über das Stattgefundene hinaus weiterleben, in der Zeit existieren und sich verändern. In *American Lulu* zeigt Neuwirth aus der Perspektive einer Frau, und zwar jenseits von Lulu, die Neuwirth als inhaltlich leere und kalte Frau, als Narzisstin interpretiert, die von und durch Männer lebt³⁶, eine weitere Frau, Eleanor, die, wie Neuwirth schreibt, „auf der Unaufhebbarkeit des Schmerzes und auf ihrer Subjektivität“ beharrt. „Sie ringt um Freiheit, geht einen schweren, aber selbstgewählten Weg. Sie sucht selbstbewusst ihren eigenen Ausdruck, ihre eigene Identität.“³⁷

Diese Suche nach Autonomie und Identität ist bei Neuwirth letztlich etwas, was den Künstler, die Künstlerin ausmacht, und so ist Eleanor auch Bluessängerin, und Old Melville, das Zentrum von *The Outcast*, steht für den Künstler, der zwar scheinbar scheitert, aber zugleich das „Andere“ behauptet, nämlich Offenheit, Imagination und Fantasie, ja die Kunst, die sich gegen eine Welt der Normierung, Uniformierung, der einfachen Antworten, der Repression und des Kapitals zu behaupten versucht und Hoffnung verspricht.

Der Anspruch, den Neuwirth mit ihren Opern verfolgt und der in ihren Libretti angelegt ist, ist somit ein großer. Es geht um Auflösung von scheinbaren Gewissheiten und um Schaffung eines neuen Bewusstseins. Die Offenheit, die durch die Dekonstruktion hergestellt werden soll, meint keine Beliebigkeit, sondern hat utopischen Charakter.

Neuwirths Libretti sind also ‚starke‘ Texte im Sinne Klaus-Peter Kehrs, solche Libretti gibt es also heute, und zwar bei Olga Neuwirth. Diese Libretti sind ein starker Faktor von ihrer Konzeption her, sie haben werkkonstituierende und -strukturbildende Funktion, sie geben Impulse für die musikalische, theatrale und mediale Realisierung, und sie sind inhaltlich stark, weil sie Themen exponieren, die politisch und gesellschaftlich hochbrisant sind, und weil sie Gegen-Welten behaupten.

Es lohnt sich also, sich mit ihnen zu beschäftigen, auch weiterhin – und mehr als bislang.

36 Vgl. Olga Neuwirth, Notizen zu *American Lulu* (2006–2011), in: Programmheft der Komischen Oper Berlin zu Olga Neuwirths *American Lulu* 2012, S. 8–12, hier S. 11.

37 Ebd.