

Intermediale Strukturen in Olga Neuwirths Musiktheater

Elisabeth van Treeck

Mit der Rede von „Whiteouts“, einem „flackernde[n] Klang-Bild-Raum“ und „musikalische[n] Seelen-Gewässer[n]“ beschreibt Olga Neuwirth grundlegende musikdramaturgische, szenografische oder kompositorische Qualitäten ihrer Musiktheaterwerke: Die Zwischenspiele in *Bählamms Fest*¹, die klanglich-visuelle Raumgestaltung in *Lost Highway*² und die musikalisch-szenische Gestaltung unterschiedlicher Facetten des Meeres³ in *The Outcast*⁴. Diese zentralen

- 1 Olga Neuwirth, *Bählamms Fest* (1997–99), Musiktheater in 13 Bildern nach Leonora Carringtons Theaterstück *The Baa-Lamb's Holiday*, Libretto nach der deutschen Übersetzung von Heribert Becker von Elfriede Jelinek, Partitur: Ricordi Sy 3356 (UA am 19.06.1999 im Rahmen der Wiener Festwochen).
- 2 *Lost Highway* (2002/03), Musiktheater nach dem Drehbuch von David Lynch und Barry Gifford zu David Lynchs gleichnamigem Film, Libretto von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, Partitur: Boosey & Hawkes (UA am 31.10.2003 im Rahmen des steirischen herbstes in Graz).
- 3 Vgl. Stefan Drees, Stationen des Unterwegsseins. Zur vielschichtigen Konzeption von Olga Neuwirths Musiktheater *The Outcast* (2009–11), in: Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart 16 (April 2018), S. 4–19.
- 4 *The Outcast* (2009–11). Musiktheater nach Herman Melvilles *Moby Dick* für fünf Solisten, zwei Schauspieler, Knabenchor, Männerchor und Mozartorchester, E-Gitarre, Akkordeon, Sampler. Text von Barry Gifford mit Monologen für Old Melville von Anna Mitgutsch, zusammengestellt und adaptiert von Olga Neuwirth und Helga Utz. Zusätzliche Texte von Lautréamont, Lewis Carroll, Herman Melville, Edward Lear, Walt Whitman, ausgewählt von Olga Neuwirth, Partitur: Ricordi Sy. 4117/01 (UA am 25.05.2012 am Nationaltheater Mannheim). Die revidierte Fassung (2012) mit dem veränderten Titel *The Outcast. Homage to Herman Melville. A musicstallation theater*. Libretto by Barry Gifford and Olga Neuwirth with monologues for Old Melville by Anna Mitgutsch (Additional texts by Lautréamont, Lewis Carroll, Herman Melville, Edward Lear, Walt Whitman selected by Olga Neuwirth) gelangte konzertant am 14.11.2018 im Wiener Konzerthaus erstmals zur Aufführung.

Komponenten der jeweiligen Kompositionen, die sich als multimediale Erfahrungsräume präsentieren, resultieren aus einem intermedialen Strukturgeflecht, das Klang-, Bild-, Text- und Raummedien miteinander verwebt. Neuwirths Formulierungen tangieren mit ihren Wahrnehmungsempfindungen beschreibenden Begriffen auch wirkungsästhetische Aspekte. So übernimmt sie den Terminus „Whiteout“ aus dem Bereich der Meteorologie, wo er eine bestimmte Konstellation aus hellem Licht und schneebedeckten Weiten bezeichnet, der für eine extreme Verringerung von Kontrasten der visuellen Wahrnehmung sorgt.⁵ Auch die Rede von einem „flackernden Klang-Bild-Raum“ beschreibt einen Wahrnehmungseffekt. Flackern und Rauschen sind als Störgrößen wahrgenommene Schallwellen, die, physikalisch gesehen, auf unregelmäßigen Schwingungen beruhen. Wie die „Whiteouts“ enthält auch dieses Flackern einen Hinweis auf das vermeintlich Diffuse, Konturlose und Ungenaue. Dass auch die Formulierung „musikalische Seelen-Gewässer“ auf einen Wahrnehmungseffekt zielt, verdeutlicht der Kontext der Formulierung.⁶ Davon berichtend, wie Herman Melvilles Roman *Moby Dick* „zum Generator [ihrer] musikalischen Fantasie“⁷ wurde, beschreibt Neuwirth die Komposition als eine Art Evokationsgenerator:

„Ein Aufeinandertreffen von Liebe und dem Verlust von Liebe, Traumata, Schmerz, Sehnsucht, Tod, Entgrenzung und Verzweiflung – die den Zuhörer in verschiedenen Abschnitten und musikalischen Perspektiven zu eigenen Assoziationen anregen mögen. Denn die Bilder im Geist jedes Menschen werden vielleicht während der Aufführung durch ‚musikalische Seelen-Gewässer‘ erzeugt ...“⁸

Diese begrifflichen Konzepte – „Whiteouts“, „Flackernde Klang-Bild-Räume“, „musikalische Seelen-Gewässer“ – prägt Neuwirth während der Entstehungsphasen der jeweiligen Kompositionen. Aus diesem Grund liegt die Annahme nahe, dass die Komponistin mögliche Wirkungseffekte auf die sinnliche Wahrnehmung der Rezipienten bereits konzeptionell mitdenkt. Der folgende Beitrag befragt die intermedialen Strukturen dieser Kompositionen daher auf zwei Ebenen, indem sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetische Aspekte in den Blick genommen werden. Bei den produktionsästhetischen Aspekten gilt das Interesse dem kompositorischen Einbezug von technischen Medien einer-

5 Vgl. Katja Bammel [u.a.], *Der Brockhaus, Wetter und Klima. Phänomene, Vorhersage, Klimawandel*, Mannheim: Wissenmedia 2009, S. 358.

6 Vgl. Olga Neuwirth, *Notizen zu Melvilles Universum*, in: Dies., *O Melville!*, Salzburg [u.a.]: Müry Salzmann 2016, S. 54.

7 Ebd.

8 Ebd.

seits und semiotischen Systemen andererseits.⁹ Der rezeptionsästhetischen Ebene versucht sich der Beitrag mithilfe des Atmosphäre-Begriffs Gernot Böhmes anzunähern.

I. Atmosphärische Zwischenspiele: „Whiteouts“

Als „ruhevolle Inseln im Tohuwabohu aus Küssen, Beißen und Schlagen“¹⁰ beschreibt Olga Neuwirth die musikdramaturgische Funktion der „Eis/Schnee-Inseln“ oder „Whiteouts“ als Zwischenspiele in *Bählamms Fest*. Dieses Musiktheater und insbesondere die „Whiteouts“ sind von einer klangräumlichen Disposition gekennzeichnet, in der Publikumsraum und Bühnenraum einerseits und Klänge unterschiedlicher Quellen andererseits zu hybriden Sounds und virtuellen Klangräumen fusionieren. *Bählamms Fest* beginnt mit einem „Whiteout“: Das Publikum betritt einen akustischen Raum aus Glasklängen und hohen Vokalstimmen, die mit live-elektronischen Strategien der Raumimitation, wie Hall- und (teilweise) Delay-Schleifen eine Raumkonstellation generieren, sodass zur konkreten Dreidimensionalität ein zusätzlich erzeugter Räumlichkeitseffekt auf das körperlich-situative Erleben eindringt. Diese technisch-medial hergestellten Klangraumphänomene verschränken sich dergestalt ineinander, dass sie Identifikation und Ortung der Klangquelle erheblich erschweren. Verdichtet wird dies durch die, für eine Guckkastenbühne¹¹ konzipierte, szenische Gestaltung mittels Licht und Bühnenbild, wie es beispielsweise das „Whiteout“ zwischen 7. und 8. Bild, vorsieht:

„Das Kinderzimmer/der Salon wird ganz versenkt, nur mehr die Landschaft bleibt übrig. Romantische, aber etwas unheimliche Stimmung. Nacht. Der Vollmond steht am Himmel. Schneebedeckte Berge und Felsen, die Landschaft ist von beunruhigender Fremdartigkeit, wie ein ferner Planet. Die Bäume tragen Eiszapfen in extravaganten Formen.“¹²

9 Die literaturwissenschaftliche Intermedialitätsforschung spricht bei intermedialen Phänomenen von Kommunikationsdispositiven, die ein oder mehrere semiotische Systeme verwenden. Vgl. Werner Wolf, Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, in: Herbert Foltinek / Christoph Leitgeb (Hg.), Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002 (Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft 22), S. 165.

10 Surrealismus und aufgebrochenes Musiktheater, Stefan Drees im Gespräch mit Olga Neuwirth über das Musiktheater *Bählamms Fest* [1998], in: Stefan Drees (Hg.), Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen: A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang, Salzburg: Anton Pustet 2008, S. 96f.

11 Vgl. ebd., S. 98.

12 Neuwirth, Anm. 1, S. 137.

Schnee und Eis verweisen indexikalisch auf winterliche Temperaturen. Die Lichtgestaltung unterstützt einen kalten Eindruck. Eine Videoprojektion auf Leinwand erzeugt ein Als-ob-Mondlicht¹³ mit mäßigem Helligkeitsgrad, das klare Umrisse trübt. Diese Lichtkonzeption zwischen Hell und Dunkel fusioniert mit dem Hybridsound im Klangraum. Whistle Tones der Piccoloflöte vermengen sich mit Kontrabassklarinetten und Tuba, die mit zwei Delay-Schleifen und Hall live-elektronisch bearbeitet und verräumlicht werden.¹⁴ Dazu mischen sich aus dem Instrumentalensemble u.a. Motivfragmente im Sopran-saxophon, Akkordeon und den Streichern sowie Triller der Kinderokarina. Als (wieder)erkennbar gestaltete Melodiefolge tritt lediglich der schwebend anmutende Klang des Thereminvox hervor, der als akustische Markierung eines „fernen Planeten“ ein Motivzitat aus der Titelmelodie der Fernsehserie *Raumschiff Enterprise* beinhaltet.¹⁵

Vergleichbar mit dem meteorologischen Effekt des „Whiteouts“, der visuell wahrgenommene Umrisse und Distanzen drastisch relativiert, verwischt die intermediale Komposition die Konturen von Klang, Raum und Licht zugunsten einer „unheimlichen Stimmung“¹⁶. Einzig das wiedererkennbare Melodiezitat verspricht einen sicheren Anker, verwies dieses musikalische Zeichen nicht auf die fremde Weite eines fernen Planeten.

Die in der Partituranweisung beschriebene „unheimliche Stimmung“ wird hergestellt durch ein auskomponiertes intermediales Netz aus Hybridsounds, technisch-akustischen Raumeffekten, Bühnenbild und Lichtdramaturgie und situiert sich in enger Verwandtschaft zu Gernot Böhmes Theorie der Atmosphären und seiner These von ihrer Herstellbarkeit. Böhme formuliert seinen Atmosphäre-Begriff im Kontext einer allgemeinen und nicht ausschließlich ästhetischen Wahrnehmungslehre. Er geht davon aus, dass Atmosphären, als Stimmung oder Tönung, die den Wahrnehmenden leiblich spürbar anmuten, zwar einerseits gegeben sein können (etwa als Sonnenuntergang oder Morgendämmerung), aber andererseits auch machbar sind – und zwar sowohl im öffentlichen Raum (Stadtarchitektur) als auch in Räumen der Kunst wie dem

13 Vgl. ebd., S. III: „die Filmleinwand muß ein integrativer Bestandteil des Bühnenbildes sein“.

14 Zu den zwei Delays (6 und 11 Sekunden), Spatialisation und Hall der drei Instrumente wird der luftige Klang der Whistle Tones vom Piccolo zusätzlich mit zwei Harmonizern (+1250 / +1900 cent) verändert. Vgl. ebd., S. 137.

15 Vgl. ebd., S. 137, Takt 610–613. Das Melodiezitat erklingt gleich am Anfang dieses „Whiteouts“, das sich von Takt 610–628 erstreckt. Vgl. Olga Neuwirth, *Bählamms Fest*. Ein venezianisches Arbeitsjournal 1997–1999, Graz [u.a.]: Droschl 2003, S. 194f. Der Zusammenhang zwischen dieser Monografie und dem Musiktheater *Bählamms Fest* schafft eine weitere Verknüpfung verschiedener Medien, wobei die Buchpublikation nicht nur Text, sondern auch Fotografien beinhaltet, also ihrerseits wieder intermedial gestaltet ist.

16 Neuwirth, Anm. 1, S. 137.

Theater. Vor allem Licht, Sound und Bühnenbild spricht er besondere Qualitäten zu.¹⁷ Neuwirths Licht- und Tonraum der „Whiteouts“ sind dann im Sinne Böhmes „nicht mehr etwas, daß [sic!] man nur distanziert wahrnimmt, sondern etwas, in dem man sich befindet“¹⁸. Atmosphärische Erfahrungsräume provozieren potenziell ein Erleben zusätzlich oder abseits von Bedeutung im Diesseits des Körpers. Der Atmosphäre-Begriff fasst Neuwirths „Whiteouts“ als Erfahrungsräume körperlicher Wahrnehmung.

II. Mediale Bedrohung: „Flackernder Klang-Bild-Raum“

„Das Problem von Bildern und Klängen ist, dass sie etwas Metaphorisches an sich haben: Sie verdichten einen ganzen Vorstellungskomplex und werden zu einem Ton-/Bild-Geflecht für ein ganzes Bedrohungsszenarium.“¹⁹ Auf die intermediale Struktur von *Lost Highway* als „Ton-/Bild-Geflecht“²⁰ verweisend, berührt Neuwirth eine wirkungsästhetische Komponente: „Da es in *Lost Highway* vom Anfang bis zum Ende keinen Ausweg gibt, soll das Video in Korrelation mit dem Ton einen konstant flackernden Klang-Bild-Raum bilden.“²¹ Dieser kompositorische Grundgedanke zielt auf ein „schreckliches Raumgefühl“²² für Sänger- und Darstellerensemble. An Böhme anknüpfend wird der „flackernde Klang-Bild-Raum“ als bedrohliche Atmosphäre denkbar, potenziell erfahrbar als unangenehme Raumerfahrung, erzeugt von einer komplexen Klangraumkomposition. Eine dichte, auf den dreidimensionalen Raum verteilte Lautsprecherdisposition mit Subwoofern und Monitoren sieht Variationen in der räumlichen Gestaltung vor. Bei Abblenden beispielsweise, die eine szenische Sequenz beenden, weitet sich der akustische Raum über die gesamte Fläche, inklusive Publikumsraum, aus. Bei Aufblenden hingegen zieht sich der Klang auf den Bühnenbereich zusammen.²³ So wandern etwa bei der Abblende in Takt 62 im Ensemble Mundharmonikas, Triangel und Becken, tremolierende und glissandierende Streicher und Sopransaxophon mit Vibrato, Hall, Delay- und Modulationsschleifen durch den Raum; hinzu kommen Ein-

17 Vgl. Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische, Ostfildern vor Stuttgart*: Edition Tertium 1998, S. 41f., 73.

18 Gernot Böhme, *Die Kunst des Bühnenbildes als Paradigma einer Ästhetik der Atmosphären*, in: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 107.

19 Olga Neuwirth, *Nachgedanken zu Lost Highway (2002/03). Warten auf Godot der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit* [2003], in: Drees (Hg.), *Anm. 10*, S. 205. Vgl. auch Neuwirth, *Anm. 2*, o.S.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Vgl. Neuwirth, *Anm. 2*, o.S.

spielungen zweier vorproduzierter Geräusche, eines tieffrequenten Brummens, das den Eindruck eines großen, metallenen, hallenden Raumes evoziert, und einer Art Kratzgeräusch mit fließenden Übergängen ins Klirren und Rascheln. Nach rund zwölf Sekunden zieht sich bei der folgenden Aufblende (Takt 63) der akustische Raum auf die Bühne zusammen, die Einspielungen enden und das Geschehen setzt sich mit den genannten Instrumentalklängen fort.

Mit dieser Beweglichkeit des Klangraums korreliert ein aus Leinwänden und permanenten Projektionen gebildeter Bild- oder Lichtraum: „Der Einsatz von Video ist *nicht* als Dekor gedacht, sondern als integrativer Bestandteil des Bühnenraumes bzw. das Video kreiert erst den Bühnenraum! [...] Das heißt: die Dreidimensionalität des Raumes wird durch Videoleinwände, Gazen und das Videobild selbst gestaltet.“²⁴ Abblende „heißt aber nicht Video aus²⁵, sondern nur plötzliches Flimmern (Textur)! – gilt für alle Abblenden/Aufblenden“. Für diese (Takt 62) und alle folgenden Abblenden sollen Videos durchgehend bestehen bleiben: „[...] als TEXTUR“, ohne „reale Motive, die auf etwas verweisen, sondern nur Farben bzw. Lichtflackern“.²⁶ Ein fortdauernd projiziertes Flackern grundiert die optische Gestaltung eines flimmernden Raumes. Der Begriff der Textur verweist auf den optischen Wahrnehmungsprozess dieser Helligkeitsvariationen.

Dieses intermediale Geflecht begegnet der ästhetischen Wahrnehmung als ein „arrangiertes“²⁷ akustisches und visuelles Rauschen. Mit Martin Seel ließe sich dieses beschreiben als „Geschehen ohne ein phänomenal bestimmbares Etwas, das geschieht“²⁸. Hier emergiert eine gestaltete, „gestaltlose [...] Wirklichkeit“²⁹. Das kann ängstigen, weil es Wahrnehmungskonventionen unterläuft, die auf Mustererkennung und Sinnverarbeitung geschult sind. Bilder, auch Licht- und Klanggestalten, identifizieren und benennen zu können, beruhigt, weil wir sie so unter Kontrolle zu haben glauben.³⁰ An dieser Verunsicherungsstrategie zugunsten eines Bedrohungsszenariums arbeiten die Ensembleklänge und die tieffrequenten Geräuscheinpielungen mit. Denn tiefe Frequenzen, wie Brummen oder Dröhnen, haben eine suggestive Wirkung, die sich etwa das Sounddesign im Film zunutze macht. Dort finden nach Barbara Flückiger Bassfrequenzen in Zusammenhang mit Angst, Bedrohung oder Anspannung

24 Vgl. ebd.

25 Gemeint ist das Video, das für den vorausgehenden Takt vorgesehen ist. Vgl. ebd., S. 13, Anweisung zu den Abblenden in Takt 60 und 62.

26 Ebd., o.S.

27 Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁵2016, S. 237.

28 Ebd., S. 233.

29 Ebd.

30 Thomas Elsaesser / Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius ⁴2013, S. 116.

derart häufig Verwendung, dass durchaus von einem Stereotyp gesprochen werden kann. Diese Wirkung des tiefen und am Rande der Hörwahrnehmung liegenden Frequenzspektrums kommt nach Flückiger durch eine Überlappung von auditiven und taktilen Reizen zustande, die „den Körper als Ganzes erfassen“.³¹ Neuwirth komponiert, was Seel als „Auflösung oder als Nichteintreten von klanglichen, sprachlichen, figuralen, choreographischen Gestalten“³² beschreibt: „ein Gestalten über das Bilden von Gestalten hinaus“.³³ Das Metaphorische, das Bilder und Klänge laut Neuwirth an sich haben, meint dann vielleicht genau das: mediale Gestaltungsmöglichkeiten jenseits des Gestalthaften.

Wie diffizil Neuwirth intermediale Strukturen in *Lost Highway* mitunter zu einer atmosphärischen Stimmung verwebt, zeigt auch die Liebeszene zwischen Pete und Alice in der Wüste, wohin das Liebespaar nach dem Raubmord an Andy flüchtet. Ab Takt 1168 („Von nun an alles eher kitschig“³⁴) nähern sich Pete und Alice tanzend einander, gleichzeitig beginnt die Einspielung des Madrigals *Ecco mormorar l'onde* von Claudio Monteverdi. Das Geschehen verdichtet sich zusehends:

„Beginnen sich gegenseitig auszuziehen und Alice zieht Pete zu Boden. Büsche fliegen über sie hinweg, es tasten sich Scheinwerfer (rötlich) über das Liebespaar auf dem Boden, sie fangen sich an zu lieben. Die Scheinwerfer, die zuvor noch kein wirkliches Ziel hatten, beginnen jetzt, das Liebespaar auf dem Boden ins Visier zu nehmen, sie zielbewußt in Licht zu tauchen, sehr hell, wie in einem Gefangenenlager, wo Leute an der Flucht gehindert werden sollen. Das Licht wird so unerträglich hell, daß man die Personen auf der Bühne kaum mehr sehen kann und das Publikum geblendet wird. Pete – so gut wie unsichtbar durch das grelle Licht – arbeitet sich verzweifelt an Alice ab. Krallt sich an ihr fest. – BITTE keine *maximum visibility!* –“³⁵

31 Vgl. Barbara Flückiger, Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, Marburg: Schüren Verlag 2017 (Zürcher Filmstudien 6), S. 208–211. Diese Wirkung macht sich auch der Film *Lost Highway* von David Lynch und Barry Gifford zunutze. Im Drehbuch heißt es beispielsweise zu einer Szene im Wohnzimmer der Madisons: „The eerie droning sound goes throughout.“ Vgl. David Lynch / Barry Gifford, *Lost Highway*, London: Faber and Faber 1997, S. 15. Nach Martin Seel fungiere „der Leib der Betrachter im Kino als ein Resonanzkörper für eine Fülle von visuellen und auditiven Impulsen, die synästhetisch auch mit den anderen Sinnen verbunden sind“. Seel knüpft hier an den phänomenologischen Ansatz einer verkörperten Filmwahrnehmung von Vivian Sobchack an. Vgl. Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 205f.

32 Seel, Anm. 27, S. 244.

33 Ebd.

34 Vgl. Neuwirth, Anm. 2, S. 204.

35 Vgl. ebd., S. 205. Die Anweisung „BITTE keine *maximum visibility!*“ beinhaltet einen impliziten intermedialen Verweis auf die Ästhetik des Pornofilms, wo „maximale Sichtbarkeit“ das deutliche Präsentieren von Körpern und Geschlechtsorganen bezeichnet. Vgl. Linda Williams, *Hard Core. Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films*, Basel [u.a.]: Stroemfeld 1995, S. 82ff.

Was mit Tanzbewegungen beginnt, mündet in einen unlockeren Liebesakt. Damit übereinstimmend verändert sich die Lichtgestaltung von einem warmen Rot zu einer blendenden Helle, die nicht nur in den Augen schmerzt, sondern mittels Überbeleuchtung das Paar optisch verschwinden lässt. Je mehr sich der Liebesakt verkrampft, desto extremer strahlt das Scheinwerferlicht. Diesen Stimmungswechsel von einer warm und romantisch anmutenden zu einer unangenehm grellen Atmosphäre überträgt Neuwirth mit Ausschnitten aus Monteverdis Madrigal ins Medium des gesungenen Textes.³⁶ So lässt sie den fünfstimmigen Chor mit dem dritten Vers „A l’aura matutina, e gl’arborseli“ einsetzen, wodurch das Wort „l’aura“ betont wird, das über die italienische Sprache hinaus als Synonym für den Begriff Atmosphäre verstanden werden kann.³⁷ Das geforderte rote Scheinwerferlicht geht zunächst mit der Metapher vom Sonnenaufgang als lächelnder Osten im Madrigaltext „A l’aura matutina, e gli’arborseli, e rider l’Oriente“ überein.³⁸ Die zur Zumutung werdende Helle der Scheinwerfer verzerrt allerdings die pittoresken Naturbilder des folgenden Textes (ab Takt 1174–75) „E si specchia nel mare, E rasserena il cielo“. In den letzten sieben Takten des Madrigals (Takt 1175–1182) fügt Neuwirth Wiederholungen der Verszeilen „E rasserena il cielo“ und „E imperla il dolce gelo“ ein, wodurch die Begriffe „cielo“ (Himmel) und „gelo“ (Frost) aus dem polyvokal gesetzten Madrigal besonders heraustreten, was ihre phonetische oder wortklangliche Nähe intensiviert. Wo der Nachtfrost eigentlich dem warmen Sonnenstrahl weichen sollte, verstärken die Textwiederholungen im Zusammenspiel mit dem grellen Scheinwerferlicht den Eindruck einer unangenehmen Kälte. Die Betonung des Wortes „cielo“ scheint dann auch Neuwirths Anweisung zum Verschwinden Alices im Schlitz einer Leinwand textlich vorwegzunehmen,³⁹ während der Frost („gelo“) sinnbildlich für Petes gefrierende Bewegungen entsteht.

36 Das vollständige Gedicht Torquato Tassos, das Monteverdi vertont, lautet (die von Neuwirth übernommenen Verse wurden hervorgehoben):

Ecco Mormorar l’Onde e tremolar le fronde / A l’aura matutina, e gl’arborseli, / E sovra i verdi rami vagh’augelli / Cantar souavemente, e rider l’Oriente. / Ecco gia, l’alb’appare ! E si specchia nel mare

E rasserena il cielo, e imperla il dolce gelo / E gl’alti monte indora. / O bella vagh’ Aurora, l’aura e, tua messagiera, / e tu de l’aura ch’ogni arso cor ristaura.

Vgl. Karin Hochradl, Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheater-schaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption, Bern [u.a.]: Lang 2010, S. 582.

37 Gernot Böhme zum Begriff der Aura, insbesondere zu Walter Benjamin: Gernot Böhme, Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, in: Böhme, Anm. 18, S. 25–28.

38 Die Büsche (gli’arborseli) kommen ab Takt 1165 nicht nur im Text vor, sondern werden mittels Dekoration und Geräuscheinpielung intermedial verdreifacht. Vgl. Neuwirth, Anm. 2, S. 203, Anhang Liste der Samples.

39 Ebd., S. 212: „Alice verschwindet – wie in einem Riß in der Wand – durch die Leinwand hindurch“.

Der Eindruck eines äußerst angespannten Verhältnisses zwischen den sich Liebenden wird in der Gestaltung der Singstimmen zu Beginn des Madrigals vorbereitet. Der Einsatz des Madrigals (Takt 1168) schließt direkt an Petes Gesangslinie⁴⁰ an. Dabei treffen das von Pete abschließend gesungene *gis* mit dem *d* in der Bassstimme (verstärkt von *d*¹ im Alt und *d*² im Sopran) und dem *a*¹ im Tenor und Mezzosopran zusammen, was im Zusammenklang einer kleinen None *gis*–*a*¹ und vor allem durch den Tritonus *d*–*gis* zwei scharfe Dissonanzen ergibt, die weniger für das belebende, im Text besungene frische Licht eines neuen Tages eintreten, als eine verhängnisvoll getrübe Morgenröte charakterisieren, noch bevor diese Stimmung und damit auch die Gefühle zwischen Pete und Alice von der Lichtgestaltung als Blendwerk enthüllt werden. Die Komponistin fügt dem Madrigaltext an zwei Stellen (Takt 1174, 1179–1180) Wiederholungen des Begriffes „*l'aura*“ hinzu,⁴¹ wodurch auch dieser Wortklang deutlich aus dem Gesamtzusammenhang hervortritt. So endet das Madrigal nicht nur mit dem Wort, mit dem es begann, sondern überschneidet sich an dieser finalen Stelle erneut mit Petes Gesangslinie: Im letzten Takt des Madrigals (Takt 1182) verklingt die zweite Silbe von „*l'aura*“ im Mezzosopran und Tenor auf *a*¹ und *d*²,⁴² während Petes in Takt 1181 wieder einsetzende Gesangslinie⁴³ auf *d* verbleibt. Das Madrigal schließt damit in einer reinen Quinte (*d*–*a*), also einer perfekten Konsonanz, die als tröstendes Detail der verkraмпften Liebesszene diametral gegenübersteht.

Die intermedialen Strukturen in *Lost Highway* zielen aber nicht nur auf Stimmungs- oder Atmosphärenenerzeugung. Über diese funktionalisierende Medienverwendung hinaus wird auch ein Interesse an den Medien selbst evident. Neuwirth:

„Die Methode, die mich interessiert, ist, die Bilder und Klänge/Musik durch einen Diskurs der Wahrnehmung zu dekonstruieren, um zu zeigen, dass es Bilder und Klänge sind, die nach einer bestimmten Logik funktionieren und auch manipulierbar sind.“⁴⁴

40 Ebd., S. 204, Takt 1167: „Why choose me?“ auf *a* – *d* – (glissando) – *gis*.

41 Eine weitere, äußerst ausgeklügelte intermediale Verweisstruktur wird deutlich, wenn man die Zueignung der Komposition *Lost Highway* „A LAURA“, auf die mich Stefan Drees hingewiesen hat, mit der Betonung von „*l'aura*“ in Zusammenhang bringt. Denn schon die beiden Autoren von *Ecco mormorar l'onde* haben das Madrigal einer Person namens Laura gewidmet. Tasso hat den Gedichtzyklus, zu dem der Madrigaltext gehört, in den 1560er-Jahren einem jungen Mädchen namens Laura Peperara zugeeignet. Lorenz Welker hat herausgearbeitet, wie Monteverdi in der Vertonung des 1590 veröffentlichten Madrigals einen Zusammenhang zwischen „cantar“ und „*l'aura*“ herstellt und so musikalisch eine weitere Ehrerbietung an die nunmehr in Oberitalien geschätzte Sängerin Peperara hinzufügt. Vgl. Lorenz Welker, Monteverdi, Tasso und der Hof von Mantua: *Ecco mormorar l'onde*, in: *AfMW* 3/53 (1996), S. 196–206.

42 Dazu verklingt in Sopran, Alt und Bass die Silbe „-lo“ auf *e*², *f*¹ und *d*.

43 Mit dem klingenden Vokal „*a*“ als Vokalise des Wortes „I“ (Satzbeginn von „I want you“), Takt 1181–1186.

44 Neuwirth, Anm. 2, o.S., und Neuwirth, Anm. 19, S. 205.

In Neuwirths Musiktheater werden auch die Medien zur Botschaft, die sie, deren Materialität ausstellend, mitkomponiert. Der „flackernde Klang-Bild-Raum“ verlangt der ästhetischen Wahrnehmung die Auseinandersetzung mit Störgrößen ab. Das gezielte Rauschen und Flackern unterläuft die muster- und bedeutungsübermittelnde Funktion von Medien und verweist damit auf nichts anderes als auf diese selbst. VHS-Kassetten, die in *Lost Highway* innerdiegetisch mehrfach eine Rolle spielen, geben zwischen und vor den Inhalten zunächst ein Flackern des Kanals wieder, die Visualisierung der Materialität des Magnetbandes. In der Regel liegt die Aufmerksamkeit aber nicht auf dem Kanal, sondern auf den „menschlichen“ Informationen, den Botschaften, die er überträgt. Das „bloße Rauschen“⁴⁵ des Kanals wird erst wahrgenommen, wenn der erwartete Inhalt ausbleibt. Ähnlich verhält es sich beim Licht. Es braucht Beleuchtung, um Gegenstände sichtbar zu machen.⁴⁶ Allerdings kann zu viel Licht Sichtbarkeit auch einschränken, wie dies etwa bei „Whiteouts“ und bei blendendem Scheinwerferlicht der Fall ist. In Neuwirths Musiktheater geht mit den intermedialen Strukturen auch eine Desillusionierungstaktik einher, eine Strategie, Medien nicht hinter einem Gehalt, den sie zwischen Sender und Empfänger übertragen, verschwinden zu lassen, sondern ihre eigenen Funktionen, akustischen und visuellen Eigenschaften zum Thema zu machen. So wohnt auch den Hybridsounds ein selbstreflexives Potenzial inne. Denn diese Sounds weichen mittels technisch-medialer Verschleierungs- und Verschmelzungsstrategien ab von einer bestimmten Norm, wenn man vertraute, daher wiedererkennbare Klangfarben und Gestaltungsmuster so nennen möchte. Stattdessen verunsichern diese Hybridsounds, weil sie ebenso wie das Flackern und Rauschen automatisierte Wahrnehmungsmuster durchbrechen und autoreferenziell ihren eigenen medialen Status ins Spiel bringen.

III. Unsinn und hörbares Schreiben: „Musikalische Seelen-Gewässer“

Böhmes Atmosphäre-Begriff auch für eine rezeptionsästhetische Betrachtung von *The Outcast* heuristisch produktiv zu machen, erscheint naheliegend, spricht doch die Komponistin davon, „musikalische Seelen-Gewässer“⁴⁷ erzeugen zu wollen, die beim Zuhörer Assoziationen hervorrufen, also auf ihn einwirken sollen. In Bezug auf die musikalische Ebene hat Stefan Drees herausgearbeitet,

45 Seel, Anm. 27, S. 229.

46 Gernot Böhme, Abschnitte „Licht als Atmosphäre“, „Licht sehen“, in: Böhme, Anm. 18, S. 134–158.

47 Neuwirth, Anm. 6, S. 54. Auch die Publikation *O Melville!* präsentiert sich mit einer beigelegten DVD mit dem Film *Das Fallen. Die Falle.* und Abdrucken der Fotoserien *Everyday Olga / Quiet on the Desk* und *O Melville!* als intermediales Paket.

wie unterschiedliche klangliche Bewegungen, instrumentale Farben und harmonische Verläufe das Meer musikalisch charakterisieren.⁴⁸ So spricht er etwa von der Musik zu Beginn des dritten Teils von *The Outcast* – in der Partitur überschrieben mit „The Black Sea“ – als Sturmmusik, die auf den finalen Kampf zwischen Ahabs Crew und dem weißen Wal vorbereitet und in der sich über instrumentale Meeresstürme (vor allem Dreiklangszerlegungen in Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen) gestaltete Vokalisen des Knabenchores und der hohen Sopranstimme Ishmaelas und der Countertenorstimme Queequegs legen. Dieser Gesang von wortlos aber nicht stimmlos gewordenen Seelen (Ishmaela und Queequeg sind „nicht auf der Bühne sichtbar“⁴⁹), deren lebende Körper der Ozean möglicherweise schon verschluckt hat, legt sich an die instrumentalen Wellenfiguren. Hinzu kommt die szenografische Gestaltung des dritten Teils „The Black Sea“ mit einer völlig dunklen Bühne und „nur Video“, das einen Ozean bei Nacht zeigen soll.⁵⁰ Die musikalisch aufbrausenden Meereswellen steigern sich, bis die instrumentalen Wellenklänge das Orchester-Tutti erreichen, die sich in Takt 768 auf den Streichersatz verengen, ehe der Knabenchor mit einem vertonten Gedicht aus dem *Book of Nonsense* von Edward Lear einsetzt (Takt 769):

„There was an Old Man of the Isles;
Whose face was pervaded with smiles;
He sung ‘High dum diddle,’ and played on the fiddle,
That amiable Man of the Isles.“⁵¹

Der durch turbulente Streicher-Wellen provozierten Rastlosigkeit stellt die Komponistin mit der Versvertonung eine achttaktige Melodielinie an die Seite. Die unisono-Gesangslinie des Knabenchores zieht sich an den Versenden („Isles“ / „Smiles“) mit einem Glissando von gis bis c nach oben und betont darüber hinaus mittels rhythmischer Gestaltung durch Achtelnoten die Wörter „diddle“ und „fiddle“ zu einer Art quasi-Reim. Diese eingängige Versvertonung verhält sich gegensätzlich zum unberechenbar tobenden Meer. Mit der Rede von einem fröhlich singenden und spielenden Mann, der dem rachsüchtigen Ahab diametral gegenübersteht, findet der ironische Kommentar auf der Textebene zusätzlich Bestätigung.

Doch die kommentierende Funktion des Knabenchores, der mit grün bemalten Köpfen und blau bemalten Händen Edward Lears Jumblies, die titel-

48 Drees, Anm. 3, S. 5.

49 Vgl. Neuwirth, Anm. 4 (2012), S. 169, online: <https://issuu.com/casariacordi/docs/4117-outcast-ua-partitur-a3> (17.02.2020).

50 Vgl. ebd., S. 182.

51 Edward Lear, *The Book of Nonsense*, London 1846.

gebenden Figuren eines seiner bekannten Nonsense-Gedichte, repräsentiert,⁵² geht über diese Brechung hinaus. *The Outcast* beginnt und endet mit dem Knabenchor und rahmt auf diese Weise mit Lears Gedicht über die Jumblies, die eine zum Scheitern verurteilte Schiffsreise antreten, Ahabs Jagd auf Moby Dick. Im Gegensatz aber zur Besatzung der Pequod, von der nur Ishmaela den fatalen Kampf überlebt, kehren die Jumblies nach zwanzig Jahren wieder an den Ausgangsort zurück, wie es in der finalen sechsten Strophe heißt. Sinn und Unsinn sind zwei Seiten einer Medaille, in Sinn und Unsinn steckt schließlich gleich viel Sinn. Ließen sich Ahab und seine Crew auch als Jumblies interpretieren? Das erscheint möglich, beginnt *The Outcast* doch mit den Versen

„They went to sea in a Sieve, they did,
In a Sieve they went to sea:
In spite of all their friends could say,
On a winter’s morn, on a stormy day,
In a Sieve they went to sea! [...]“

von Lears Nonsense-Gedicht und endet daraus mit den Versen:

„Far and few, far and few,
Are the lands where the Jumblies live;
Their heads are green, and their hands are blue,
And they went to sea in a Sieve“⁵³

Wie der Knabenchor steht auch die Figur Old Melvilles, der den gealterten Schriftsteller Melville repräsentiert und an einem Schreibtisch platziert als Autor- und Erfinderfigur des Bühnengeschehens eingeführt wird, kommentierend außerhalb des Geschehens: „Alles was auf der Bühne stattfindet, [ist] quasi in Old Melvilles Kopf“, so die Komponistin in der Partitur.⁵⁴ Folgerichtig erscheint daher die akustische Verstärkung seines Schreibens per Pick-up-Mikrophon auf einer Tischplatte.⁵⁵ Das Schreibgeräusch, ein flüchtiges, das kreative Schaffen begleitendes akustisches Ereignis, wird so gezielt als Klangebene eingesetzt.⁵⁶ Hierdurch entsteht der Eindruck, als ob Old Melville in seinen Monologen mit dem Aufschreiben des nachfolgenden Geschehens beschäftigt wäre.⁵⁷ Dieser selbstreferenzielle Moment wird verstärkt durch mehrere, in den

52 Neuwirth, Anm. 4 (2012), S. X.

53 Ebd., S. 2–5.

54 Ebd., S. X.

55 Ebd., S. VI.

56 Vgl. ebd., S. 63. Auch Tippen auf der Computertastatur erzeugt Klänge, was bei der konzertanten Aufführung der revidierten Fassung von *The Outcast* als Klangspur berücksichtigt wurde.

57 Für Stefan Drees stellen die Old Melville-Szenen „in konzeptioneller und kompositorischer Hinsicht den eigentlichen Kern“ des Musiktheaters dar, weil in diesen Szenen das musikalische Material für die folgenden eingeführt wird. Vgl. Drees, Anm. 3, S. 9.

Old-Melville-Szenen angelegte Metalepsen, wie sie etwa in der 6. Szene aus dem ersten Teil „The White Sea“ vorgesehen sind. Schon sieben Takte vor Beginn der Szene wird Old Melvilles Schreiben hörbar. Die Pequod ist in See gestochen und über die instrumentalen Wellen legt sich, immer lauter werdend, die akustische Spur des Schreibgeräusches. Old Melville tritt in Dialog mit Bartleby, einer von ihm erschaffenen, fiktiven Romanfigur. Auch in der 12. (mit Ahab) und der 13. Szene (mit Ishmaela) spricht Melville mit seinen Figuren, durchbricht so die Trennlinie zwischen den Erzählebenen des Erzählens und des Erzählten⁵⁸ und gibt ihren Status als Konstrukt seiner schriftstellerischen Einbildungskraft preis.

Mit dem Knabenchor und Old Melville gibt es in *The Outcast* zwei Stimmen mit kommentierender Funktion. Im Medium der Sprache erzeugen sie durch episierende Nonsense-Gedichte und metaisierende Monologe Effekte der Verfremdung und durchbrechen so potenzielle atmosphärische Stimmungen „Musikalischer Seelen-Gewässer“, wodurch erneut intermediale Strukturen selbst zum Vorschein gelangen, indem Nonsense-Gedichte als ironischer Kommentar das Uneigentliche zu Wort kommen lassen und Metalepsen eine Ebene zwischen den Erzählebenen einziehen. Wie Licht, wenn es zu grell wird, und Sound, wenn seine Herkunft verschleiert wird, autoreferenziell in ihrer eigenen Materialität auf den Plan treten, verweist hier auch die Sprache als ein weiterer Baustein im intermedialen Gefüge auf sich selbst.

Mit dem Schreibgeräusch aber steht nichts Geringeres als der mediale Status des Musiktheaters selbst auf dem Spiel. Dem klingenden Aufführungsereignis geht die Partiturniederschrift voraus, in die sich zwei Spuren des Klanglichen einschreiben: die schon vergangene des Schreibaktes und die noch zukünftige der Partiturwiedergabe.⁵⁹

Verweist Neuwirth in *The Outcast* durch das Schreibgeräusch selbstreferenziell auf das Musiktheater im Spannungsfeld von Niederschrift, Speicherung und Wiedergabe, so thematisieren auch die intermedialen Strukturen in *Bählamms Fest* und *Lost Highway* bereits den medialen Status der Komposition. Wie die Beispiele zeigen, speichern die Partituren im Medium der (Noten)Schrift eine Vielzahl von medialen Informationen, etwa zu vorproduzierten Einspielungen,

58 Vgl. Matias Martinez / Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, München: C. H. Beck 2009, S. 79.

59 Darauf, dass Olga Neuwirth schon 2006 „den mühsamen und langwierigen Vorgang des Niederschreibens von Musik“ thematisierte, als sie gemeinsam mit dem Theaterstück *Der Don Giovanni-Komplex* von Erwin Riess die Ouvertüre zu Mozarts *Don Giovanni* abschrieb, weist Stefan Drees hin. Vgl. Drees, Anm. 3, S. 10, Fußnote 17. Die in Zusammenhang mit der Arbeit an der Partitur entstandene Bildstrecke *Quiet on the Desk / Everyday Olga* zieht im ebenfalls stillen Medium der Fotografie eine weitere Ebene ins intermediale Gefüge ein. Vgl. dazu den Beitrag von Christine Ivanovic in diesem Band.

zu visueller Szenengestaltung mittels Licht- und Videoeinsatz und technisch-medial zu erzeugenden Raumeffekten und Hybridsounds. Angesichts dessen mag es kaum überraschen, dass in der Analyse intermedialer Strukturen zutage tritt, dass es sich bei Neuwirths Kompositionen für Musiktheater um Werke mit Medien, durch Medien und – nicht zuletzt – der Medien handelt.