

Karin Hochradl

Eine Annäherung an den Einsatz von Stimme, Klang und intermedialem Arbeiten bei Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth

Drei Formen musikalischer Artikulation verwendet Elfriede Jelinek in ihren Werken um die Künstlichkeit des menschlichen Gesangs, der ihr prinzipiell nicht geheuer sei, vorzuführen: eine substanzlos, erstarrte Abwesenheit von Tönen, ein bewusstlos, selbstvergessenes Laut-Geben sowie eine kontrolliert, konstruierte Expressivität.¹ Diese werden von Olga Neuwirth adaptiert und sowohl inhaltlich als auch musikalisch in ihren Kompositionen installiert: „Sänger versuchen immer das, was sie singen, nochmals mit dem Körper zu verdoppeln. Das macht die Figuren aber kleiner und nicht größer! Sie lösen sich im Gesang auf.“² Um dieser Auflösung entgegenzuwirken, splittet Neuwirth die Palette vokaler Äußerungen höchst filigran vom absoluten Schweigen bis hin zu tötenden Gesangs- und Schreieskapaden, um die Nuancen psychischer Befindlichkeit ihrer Protagonisten adäquat musikalizieren zu können. In den offenen Konzeptionen ihrer Werke, welche Realität, humane Probleme wie auch Sehnsüchte thematisieren, erfährt die menschliche Stimme gesteigerte Bedeutung und Singen eine apotheotische Deutung von Sprechen und Schreien, worauf nur mehr fatalistisches Schweigen folgen kann. Alle diese Formen vokaler Äußerung implizieren als Konstante die humane Existenz, weshalb der Einsatz vokaler Linien in den musiktheatralischen Werken den Bedarf an Realismus, wie ihn etwa Hans Werner Henze proklamiert, erhöht und mitunter erst rechtfertigt.³

Neuwirth schätzt am artikulierten Wort den Vorteil direkter Eindeutigkeit, welchen die Musik in ihrer Stringenz absolut entbehren muss. Dennoch verfremdet Neuwirth gezielt konträr dazu die von ihr verwendeten Textpassagen per Vokal- oder Elektronikeinsatz, um differenziertere intermediale Ausdrucksmöglichkeiten zu evozieren. Stimme als gesprochene Modalität impliziert in ihren Libretti einen Diskurs von Macht und Gewalt, wobei Singen einer mörderischen Regression adäquat geführt wird und generell vokale Artikulation als Pendant zu instrumentaler Agitation in technischer wie akustischer Formulierung in Aktion tritt.

¹ Elfriede Jelinek, Auf den Raum mit der Zeit einschlagen. (Notizen zu Olga Neuwirth), in: Jürg Stenzl (Hg.), Gesänge von der Notwendigkeit des Überlebens, Programmbuch Zeitfluss 95 Salzburg, Klagenfurt: Festival Press Ritter, 1995, S. 65f.

² Olga Neuwirth, Überlegungsfragmente zu einem Musiktheater, 1994, www.olganeuwirth.com/text8.html.

³ Susanne Kogler, Alles ist möglich, alles ist tot. Olga Neuwirth, eine der faszinierendsten Künstlerpersönlichkeiten der Gegenwart, hat ein neues Musiktheater komponiert, in: Die Furche, 30.10.2003, S. 48.

Als Initiationspunkt für die konsequente, synästhetische Auseinandersetzung mit elektronischer Musikalisierung definiert Neuwirth ihre persönliche Begegnung mit Luigi Nono. Primär dient ihr Elektronik sowie die intensive Kooperation mit dem IEM Graz als bestes elektronisch ausgestattetes Studio Österreichs als Optimierung der Streuung traditioneller Klangspektren, welche die Parität zwischen Instrumental- und Vokalmusik um den Parameter der elektronischen Klanggebung erweitern. Aus diesem Pool an handwerklichem Rüstzeug wählt sie ihre musikalischen Werkzeuge, um eine Neuformung und Integration des sprachlichen (Klang-)Materials zu initiieren, akustische Klänge zu transformieren und sie im Anschluss daran fernab reinem Effekt-Denkens in ihre vorherrschenden, wuchernden Klangprozesse neuerlich integrieren zu können. Neuwirth arbeitete zu Beginn ihrer kompositorischen Tätigkeit bevorzugt mit per Tapes zugespielten Soundfiles und –konzeptionen, verfeinerte ihren Umgang mit technischen Programmen und Geräten jedoch zusehends und stieß infolge dessen auf die Methodik der Live-Elektronik, welche ungleich flexiblere Arbeitsmöglichkeiten offeriert und auch dem Interpreten in seinen künstlerischen Aktivitäten Freiheiten gewährt. Durch Cent-Berechnungen, String-Resonatoren, spezifische Computerprogramme wie Chant (Imitation von Gesangstechniken) oder SVP (Super-Phasen-Vocoder zur Erzeugung von Hybrid- und Hyperklängen), durch die Integration von Samples, Einspielungen sowie intermediale Komponenten untergräbt Neuwirth subkutan tradierte Klangformen sowie -erwartungshaltungen und konstruiert zeitgleich musikalische Heterogenität oder Homogenität, wobei partiell die ursprüngliche Klangquelle nicht vollständig bis an ihren Ursprung zurückverfolgt werden kann. Grundsätzlich impliziert dialogische Artikulation zwei oder mehrere Gesprächsteilnehmer, die sich durch ihre Aussagen stets neu in Verhältnismäßigkeiten zueinander begeben, was sich bei Jelineks Figuren als nicht verifizierbar erweist. Nur rudimentär orientieren diese sich an ihren Gesprächspartnern, bleiben in ihren Reden befangen und erreichen das jeweilige Gegenüber nicht⁴ – die Existenz eines Adressaten degradiert zu einer unbedeutenden Nebensächlichkeit. Sie ignorieren einander, kommunizieren mit fiktiven Gegenübern, Dialoge zerfallen in beziehungslose Aussagen, die einander ablösen, ohne aufeinander Bezug zu nehmen. Durch diese völlige Zurücknahme der appellativen Gesprächsfunktion entsteht keine Spannung zwischen den Interakteuren. Diese Distanzierung der Rede verdeutlicht das Auseinanderfallen von Figur, Handlung und Rede, was die fehlende Personifizierung der Rezipienten mit den Bühnengestalten nach sich zieht. Als Monologisierung des Dialogs zerbrechen die Strukturen eines Zwiegesprächs, Eigenschaften des Monologs werden in dramatische Diskurse integriert

⁴ Anke Roeder, *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a. Main 1989, S. 151.

und grundlegend verwandelt⁵, worin sich eine zentrale Qualität der gemeinsamen Arbeiten von Jelinek und Neuwirth aufweist. Divergierende künstlerische Komponenten der diversen Kunstsparten stehen zueinander antithetisch in unentwegter Spannungshaltung, wodurch gepaart mit Harmonik, Rhythmik bzw. der Beeinflussung durch formale Komponenten sowie Neuwirths Vorliebe für filmische Techniken ein polystilistisches Konglomerat von Methoden ihr zahlreiche kompositorische Möglichkeiten offerieren.

Neuwirths Ansicht nach rechtfertigt hauptsächlich eine Beschäftigung mit unterschiedlichen und vielschichtigen Angeboten moderner Kunst und deren gründliche, individuelle Reflexion die Bezeichnung „zeitgenössische Kunst“⁶.

⁵ Maja Sibylle Pflüger, Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 15, Tübingen: Francke, 1996, S. 23ff.

⁶ Stefan Drees, Ein Wechselspiel verschiedener Ebenen. Zur Musik von Olga Neuwirth, Graz 2000, S. 3ff.