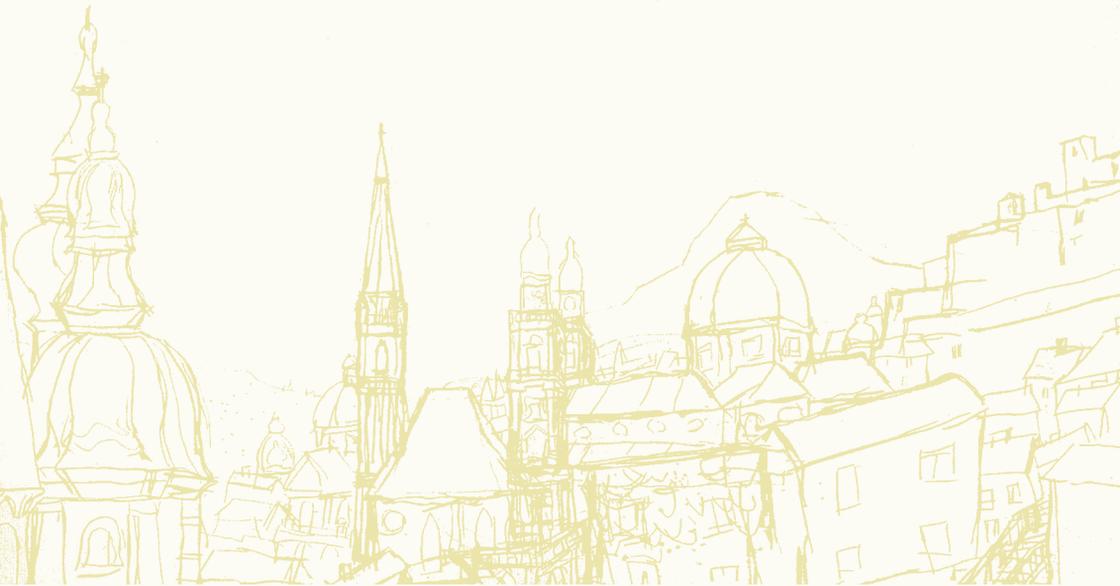


Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen

KARIN HOCHRADL

Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption



SALZBURGER BEITRÄGE ZUR MUSIK- UND TANZFORSCHUNG

Peter M. Krakauer, Hrsg.

Band 4

PETER LANG

Die beiden Künstlerinnen setzen mit ihrer Zusammenarbeit seit Jahren neue Akzente in der österreichischen Opern-, Musiktheater- und Theaterszene. Jelinek (Literaturnobelpreis 2004) als kritische Literatin und Neuwirth als ebensolche Komponistin bilden zusammen ein progressives Duo, ihre gemeinsamen Werke zeugen von inhaltlicher und musikalischer Innovation und fordern das Publikum heraus. Diese Studie gliedert die beiden Künstlerinnen in die zeitgenössische Musik- bzw. Literaturszene ein und umreißt biographisch sowie ästhetisch deren jeweiliges Kunstschaffen. Es werden die Entstehungshistorien, Librettovorlagen, Stilistika und thematischen Schwerpunkte folgender sechs Musiktheaterwerke detailliert behandelt und verglichen: „Robert der Teufel“, „Körperliche Veränderungen“, „Der Wald“, „Aufenthalt“, „Bählamms Fest“, „Lost Highway“.

KARIN HOCHRADL studierte Germanistik, Musik- sowie Instrumentalmusikpädagogik und Gesang in Salzburg (Abschluss 2001). Die vorliegende Studie ist ihre auf der Diplomarbeit basierende Dissertation als Abschluss des Doktorats in Musikwissenschaft. Die Autorin nimmt als Gastreferentin an diversen (Festspiel-)Symposien teil. Daneben ist sie sowohl solistisch als auch pädagogisch tätig (Unterricht, Instrumentalmusik, Chorleitung, -gesang, CD-Aufnahmen, Tourneen).

Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks
gemeinsames Musiktheaterschaffen

Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung

Herausgegeben von
Peter M. Krakauer

Band 4



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Karin Hochradl

Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen

Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Universität Mozarteum Salzburg und des Kulturfonds der Stadt Salzburg

Veröffentlicht mit Unterstützung des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Umschlagabbildung: „Salzburg vom Mönchsberg“, Kaltnadelradierung von Rudolf Hradil © Rudolf Hradil, Salzburg

ISSN 1660-8690

ISBN 978-3-0351-0054-9

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2010
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Switzerland

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
---------------	----

I. Zur Situation des Musiktheaters nach 1975

1. Problematik: thematische Begrenzung	19
2. Definitionen	21
2.1 Moderne – Neue Musik	21
2.2 Moderne – Avantgarde/Postmoderne (Exkurs: Zitat/Allusion)	22
2.3 Mainstream	28
3. Versuch einer historischen Annäherung	29
4. Olga Neuwirth und Musiktheaterströmungen	37
4.1 Das Phänomen „Literaturoper“	37
4.1.1 Originaltexte, Umarbeitungsprozesse und Librettoforschung	38
4.1.2 Beispiele und Entwicklungsstränge der „Literaturoper“	40
4.2 Schlagwort „Experimentelles Musiktheater“	43
4.3 Zum Konglomerat „Integrales Musiktheater“	47
4.4 Mythisierung, Ritualisierung, Minimal Music	49
4.5 „Back to the roots“ oder „exotischer Futurismus“?	50
4.6 Die pädagogische Intention	53
4.7 Grenzüberschreitungen und Technologisierung	54

II. Elfriede Jelinek – eine Einleitung

1. Von Wort, Inhalt, Geschichte und Natur	61
2. Biografische Standortbestimmung	67
2.1 Von Heimat, Familie und Disziplin	67

2.2 Mutter- und Vaterrolle con variatio	68
2.3 Positionierung in einer männlich dominierten Gesellschaft	69
2.4 Jugendliche Grundfesten und Entwicklungen	72
3. Ihre Arbeit, ihr Umfeld, ihre Programmatik	75
3.1 Das Verhältnis zu Tradition, Öffentlichkeit, Presse, Kritik	75
3.2 Programmatische Werkdisposition, „Jelinek“ als Kunstfigur	78
4. Verleihung des Literatur-Nobelpreises 2004	83
4.1 Positive Neuorientierung?	83
4.2 Unsere (nestbeschmutzende) Jelinek – Reaktionen	86
4.3 Aktuelle Tendenzen im Umgang mit der Autorin	88

III. Olga Neuwirths Klangsprache, -ästhetik

1. Biografischer Abriss der steirischen Künstlerin	95
2. Neuwirths künstlerische Programmatik	103
2.1 Neuwirth/Jelinek: „Kunst verändert nichts“	103
2.2 Von der Odyssee penibler Notation	111
3. Interkulturelles und Crossover	117
3.1 Musikgeschichtlicher interkulturelle Aspekte	120
3.1.1 Exkurs: Parallelen zu Henze/Bachmann	123
3.2 Grundsätze der Kompositionsarbeit Neuwirths	126
3.2.1 Von Instrumentationsverfahren sowie Präparationen	126
3.2.2 Zur Konzeption der Vokalstimmen	128
3.2.3 Ausführungen zu umsetzungstechnischen Rahmenfaktoren	129

IV. Musiktheater: Neuwirths Positionierung

1. Exkurs: Abriss der Librettoschreibung	141
1.1 Prima la parole versus prima la musica?	141
1.2 Musikhistorische Auszüge der Librettoarbeit	147

1.3	Möglichkeiten der Librettoschreibung	148
1.4	Die literarische Gattung „Opernlibretto“	150
1.5	Musikalisierungsformen von Dramen-Literatur	154
1.6	„Oper“ heißt bei mir nichts.	158
2.	Neuwirth in ihrer Zusammenarbeit mit Jelinek	163
2.1	Vom Umgang mit den Dramentexten Jelineks	166
2.2	Figuren, die Gesellschaftsstrukturen zerstören	171
2.3	Neuwirth adaptiert Jelinek-Texte	174
3.	Stilistische, methodische Tendenzen	191
3.1	Von „aleatorischen Festschreibungen“	191
3.2	Diverse Stilmittel, inhaltliche Komponenten	193
3.2.1	Mythos und mythologische Anlehnungen	201
3.2.2	Von Dekonstruktionen und entschleiender Metaphorik	203
3.2.3	Figurale Konzeptionsmodelle	204
3.2.4	Interkalar-pflanzenartiges Komponieren: „Rhizome“	207
4.	Inhaltlich-thematische Aspekte	211
4.1	Zum Diskurs der Intimität	212
4.2	Von Menschen und Familien	213
4.3	Ordnung/Sicherheit versus Hass/Gewalt	213
4.4	Medialität, geschlechtsspezifische Rollenträger	216
4.5	Sexualität, Liebe, Abhängigkeit, Automatismen	219
4.6	Politik – im Kampf gegen die Idylle „Österreich“	220
4.7	Neoromantische Naturauffassung, Historismus	222
4.8	Musik – Kongruenz zwischen Jelinek/Neuwirth	223

V. Analyse ausgewählter Musiktheaterwerke

1.	<i>Robert der Teufel</i> – ein kommunales Projekt	231
1.1	Deutschlandsberg und die zeitgenössische Musik	231
1.2	Eine weststeirische Sage wird librettotauglich	232
1.2.1	Zur personalen und inhaltlichen Umstrukturierung	236
1.2.2	Literarische Querverweise zwischen Sage und Libretto	240

1.3	<i>Robert der Teufel</i> – eine Gemeinschaftsarbeit	241
1.3.1	Zur Konzeption des Librettos	241
1.3.2	Divergenzen zwischen Libretto und Partitur	243
1.3.3	Inhaltliche wie stilistische Schwerpunkte	254
1.4	Kompositorische Umsetzung	258
1.4.1	Aspekte der ersten Zusammenarbeit Jelinek-Neuwirth	259
2.	Die Miniaturoper <i>Körperliche Veränderungen</i>	297
2.1	Inhaltliche Konzeption des Hörspiels	297
2.1.1	Stilistische Aspekte des originären Hörspiels	298
2.2	Umarbeitung in eine satirische Handtelleroper	301
2.2.1	Strukturelle Veränderungen	301
2.2.2	Thematische Verlagerung vom Drama zum Libretto	320
2.2.3	Musikalische Adaption der Textvorlage	323
2.3	Ein Intermezzo als Bindeglied	327
3.	<i>Der Wald</i> – eine Shakespeare-Szene	329
3.1	Von literarischen Arbeitsprozessen	329
3.1.1	Thematische Aspekte – Parallelen und Divergenzen	331
3.2	Zur Konzeption des Musiktheaters <i>Der Wald</i>	333
3.2.1	Librettoanalyse Shakespeare-Jelinek-Neuwirth	334
3.2.2	Kompositorische Realisierung dieser Kurzszene	337
4.	Das Musiktheaterprojekt <i>Aufenthalt</i>	341
4.1	Zur Konzeption der Komödie Jelineks	341
4.1.1	Aspekte der inhaltlichen Darstellung	347
4.1.2	Stilistika: Ironie, Zitat, Komödie, Satire, Montage	349
4.1.3	Thematische Schwerpunkte sowie deren Interaktion	352
4.1.4	Aspekte einer theatralischen Realisierung	361
4.2	<i>Aufenthalt</i> (1992/1993)	362
4.2.1	Zur Konzeption des Musiktheaterwerks	362
4.2.2	Kompositorische Aspekte	364

5.	<i>Bählamms Fest</i> – aufgebrochene Oper?	413
5.1	Zur literarischen Vorlage <i>Das Fest des Lamms</i>	413
5.1.1	Carringtons künstlerische Programmatik	413
5.1.2	Inhaltliche Konzeptionierung des Dramas	416
5.2	Neuwirth und das Drama Carringtons	417
5.2.1	Impulse einer Annäherung	417
5.2.2	Adaption der dramatischen in librettistische Strukturen	420
5.2.3	Figurenkonzeption, Stimmfachverteilung	424
5.3	Aspekte konkreter Librettistik	435
5.3.1	Faktoren der großformalen Gliederung	436
5.3.2	Methodik der Librettoumarbeitung	446
5.3.3	Allgemeinpositionen bezüglich Zeit/Ort	457
5.3.4	Themenbildung – Zur inhaltlichen Disposition	459
5.4	Das Musiktheater <i>Bählamms Fest</i> (1998)	471
5.4.1	Auswahl werkimmanenter Stilmittel	475
5.4.2	Musikanalytische Annäherung	501
5.4.3	Impulse einer Rezeptionsgeschichte	530
6.	<i>Lost Highway</i> – Drehbuch wird Oper	533
6.1	Von Filmvorlage, -geschichte, -ästhetik	533
6.1.1	Handlungsimmanente Schwerpunkte	536
6.1.2	Akustische Parameter in Film und Musiktheater	539
6.2	Neuwirths Verhältnis zum Genre „Film“	541
6.3	Drehbuch <i>Lost Highway</i> wird Libretto	545
6.3.1	Aspekte eines künstlerischen Austausches	549
6.3.2	Grundriss des resultierenden Librettos	551
6.3.3	Zur figuralen Konzeption des Librettos	558
6.4	Diverse literarische Quellen	560
6.4.1	Tabellarische Übersicht der vier Textversionen	560
6.5	Neuwirths Musiktheater (2003)	583
6.5.1	Zu Konzeption und Ablauf	583
6.5.2	Analytische Annäherung	590
7.	Pläne, Zu- und Absagen	657
7.1	(W)Irrungen um <i>Der Fall des W. Gross</i>	657
7.2	Olga Neuwirth – zukünftige Personalunion?	661

VI. Vergleich, Zusammenfassung

1. Die Kooperation Jelinek/Neuwirth.....	665
1.1 Ästhetische Äquivalenzen bzw. Divergenzen	668
1.2 Thematische Überschneidungen	670
2. Kompositorische Aspekte	675
2.1 Zur Triade vokal-instrumental-elektronisch.....	678
2.2 Handlungsimmanente Faktoren.....	681
3. Fazit	685

VII. Anhang

1. Bibliographie	695
1.1 Primärliteratur	695
1.2 Sekundärliteratur	697
1.3 Interviews/Vorträge.....	712
1.4 Mediale Beiträge	713
1.5 Adressen.....	713
2. Abbildungsverzeichnis	717
3. Vergleichende Textdatei zu <i>Bählamms Fest</i>	721
4. Vergleichende Textdatei zu <i>Lost Highway</i>	797

Vorwort

Die Musiktheaterwerke der zwei österreichischen Ausnahmekünstlerinnen Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth machen das Zentrum des analytischen Interesses der vorliegenden Arbeit aus. Die Konzentration auf die sechs Werke *Robert der Teufel*, *Körperliche Veränderungen*, *Der Wald*, *Aufenthalt*, *Bärlamms Fest* und *Lost Highway* resultiert aus diversen, gattungstheoretischen Überlegungen, wonach eine Beschränkung angesichts des umfassenden Œuvres Neuwirths notwendig schien. Ein generelles Problem stellte sich hierbei durch die Auseinandersetzung mit der gattungstheoretisch eindeutigen Definition des Begriffs „Musiktheater“. So mussten etwa Werke wie *Elfi und Andi*, *Der Tod und das Mädchen* sowie *Ein Sportstück* trotz identischer Entstehungsmodalitäten ob diverser gattungsimmanent abweichender Parameter (Bühnenrealisierung, Librettoarbeit, ästhetische Gleichgewichtung) aus dem Kanon der thematisierten Werke ausgegliedert werden.

Die Beschäftigung mit Neuwirth als Komponistin und Person sowie ihre Zusammenarbeit mit Jelinek basiert auf Vorüberlegungen zu meiner Diplomarbeit 2001, in welcher *Bärlamms Fest* ausführlich analytisch aufbereitet wurde. Die Konzeption der Arbeit fußt auf einer Gratwanderung zwischen musikwissenschaftlich-analytischer Darstellung und literaturwissenschaftlichem Ansatz, mit dem Schwerpunkt auf dem Vergleich der jeweiligen Umarbeitungsschritte und der angewandten Librettistik: Die literarischen Vorlagen Jelineks werden in ihrer ursprünglichen Ausrichtung mit den Bearbeitungen, vorliegenden Zwischentexten bis hin zur endgültigen Librettofassung und der Niederschrift der Textrepliken in der Partitur verglichen – auf diese Weise wird auch das Arbeitsverhältnis zwischen den beiden Künstlerinnen näher beleuchtet und analysiert. Die Arbeit ist getragen von dem Bewusstsein, an diverse inhaltliche oder organisatorische Grenzen zu stoßen, welche wiederum den Entstehungsprozess der einzelnen Kapitel empfindlich beein-

flusst haben. Abgesehen von Schwierigkeiten bezüglich der Materialbeschaffung (Partituren, Aufnahmen) sowie der überraschenden Verleihung des Literaturnobelpreises an Jelinek und der daraus resultierenden Materialflut erwies sich vor allem die Frage einer Eingliederung Neuwirths in musikgeschichtliche Positionen als problematisch. Dies trifft auch für die Einordnung Neuwirths vor dem Hintergrund divergierender wie ambivalenter Begriffsfelder wie „Neue Musik“, „Postmoderne“, „Avantgarde“ sowie zeitgenössische Formen der Gattung Musiktheater zu, die lediglich als Annäherungen gesehen werden, nicht nur wegen der fehlenden musikhistorischen Distanz dieser Themenfelder generell, sondern auch im Hinblick auf Neuwirths Schaffen sowie ihre kompositionsästhetische Ausrichtung. Ebenso ist die Auswahl zusätzlich thematisierter zeitgenössischer Musiktheaterwerke, diverser Gattungen sowie Tendenzen zusätzlicher Kunstsparten lediglich als Vergleichsbasis ohne Anspruch auf Vollständigkeit, Qualität oder direkter Assoziationsfähigkeit in Richtung Neuwirth zu sehen. Fernab allgemeiner gattungstheoretischer und musikhistorischer Positionierungsprobleme steht die Musik Neuwirths als musikalisch-hermeneutisches Phänomen im Fokus der Arbeit: Kompositorische Charakteristika, Personalstilistik sowie inhaltlich-thematische Schwerpunktsetzung sollen aufgezeigt, verglichen und verifiziert werden. Der Großteil ihrer Kompositionsarbeit außerhalb bühnenwirksamer Gattungen (Instrumentalmusik, Sologesang, Ensemblemusik, Theater-, Hörspiel-, Filmmusik) muss im Rahmen der Arbeit ausgespart bleiben.

Für die diversen Originaltexte und deren Umarbeitungsmethodik in Richtung Libretti erweisen sich folgende Fragestellungen ob genereller Arbeitsimpulse als relevant: Konzeptionsfragen bezüglich Grundstruktur, Kürzung, Veränderung, Szenen- oder Akteinteilung bzw. Veränderungen im Handlungsablauf sowie in der Szenenabfolge im Libretto. Neben strukturellen Überlegungen zum Formschema bedarf es für die Musiktheaterwerke einer Analyse der Figurenaufstellung sowie damit einhergehend Veränderungen der originalen Handlung: Personal-Reduktion, Adaption der Aktion und Reaktion, Eliminierung von Nebenszenen und verdeckten Handlungen, forcierte Kontrastwirkungen oder Textadaptionen, opernspezifische Formen, Verschiebungen oder librettistische Hinzufü-

gungen. Zudem lassen sich tradierte formale Prinzipien wie Arien, Ensembles oder verbindende Rezitative sowie librettospezifische Sprache aufzeigen und literarische Stilmittel wie Metaphorik, Satire oder Leitmotivik nachweisen. Bewusste Leerstellen, Höhepunkte, Reduktionen im Bereich von komplexer Syntax sowie Kommunikationsbasis sind wie auch diverse Neugliederungen einzelner Dramen-Szenen vielfältig interpretatorisch auslegbar. Die Analyse soll zeigen, dass Aspekte von Sprachlosigkeit, Selbstinszenierung oder affektiver Konfrontation die motivische Verarbeitung von Musik und Musikausübung in den literarischen Texten Jelineks zu bestimmen scheinen. Intertextuelle Verweise, charakteristische Bezugspunkte und die Umarbeitung von Drama oder Prosa in Librettostrukturen für die jeweiligen Musiktheaterwerke werden integriert bzw. durch allgemeine Aussagen Neuwirths belegt.

Inhaltlich verfährt die Arbeit wie folgt: Der erste Abschnitt (I.) enthält eine musikhistorische Annäherung an gattungsimmanente Ausprägungen des Musiktheaters ab der Mitte der 1970er Jahre bis zur Gegenwart, wobei vorrangig jene Strömungen thematisiert werden, welche mit Neuwirths Kompositionsstil verglichen oder diesem konträr entgegengesetzt werden können. Zudem werden weitere grundsätzliche musikwissenschaftliche Definitionen (etwa „Postmoderne“, „Avantgarde“) wie auch ein auf Neuwirth abgestimmter Querschnitt durch die Musiklandschaft Österreichs um die Jahrtausendwende erörtert.

Teil 2 (II.–IV.) widmet sich vorrangig den beiden Künstlerinnen Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, wobei jeweils ein kurzer biografischer Abriss, Allgemeinpositionen zu Ästhetik, Programmatik sowie zu Rezeption und charakteristischen Stilmitteln als auch Methoden eines künstlerischen Schaffensprozesses angeführt werden. Die konkrete Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlerinnen wird nach einem kurzen theoretischen Exkurs zur Theorie der Librettogeschichte ausführlich behandelt. Diverse stilistische sowie thematische Parameter und Diskurse der literarischen Arbeit Jelineks und dementsprechend auch der librettistischen Annäherungen Neuwirths werden erörtert und mit einem Exkurs bezüglich der Zusammenarbeit zwischen Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann abgerundet.

Der dritte und letzte Bereich (V.–VI.) widmet sich der Analyse der sechs ausgewählten Musiktheaterwerke sowie deren Vorlagen. Ausgehend von einer textlichen Gegenüberstellung von Original und Bearbeitung werden Parallelen, Divergenzen und vor allem librettistische Umarbeitungstendenzen aufgezeigt. Im Anschluss an diese literaturwissenschaftliche Analyse mit diversen Schwerpunktsetzungen folgt jeweils eine allgemein gehaltene, musikwissenschaftliche Annäherung zu besetzungstechnischen, instrumentatorischen, stilistischen oder bühnentechnischen Inhalten in Rückkoppelung auch zu generellen musikästhetischen Aussagen Neuwirths. Diese Werkbetrachtungen und deren Ergebnisse werden in einer abschließenden Betrachtung überblicksartig zusammengefasst.

Im Anhang befinden sich Tabellen des Textvergleichs zu *Bählamms Fest* und *Lost Highway*, welche ob ihres ausladenden Umfangs für sich extern angeführt und demzufolge abschließend angeführt werden. Die Sekundärliteratur stützt sich bis zum Abschluss der Arbeit auf die Berücksichtigung publizierter Quellen bis Juli 2009, wobei zitierte Symposien, Interviews oder Gespräche der Verfasserin zur Gänze transkribiert vorliegen, allerdings nicht im Anhang angeführt werden. Berufsbezeichnungen, Anredepronomen und dergleichen sind prinzipiell geschlechtsneutral zu verstehen. Diverse Abkürzungen folgen bis auf wenige Ausnahmen dem gängigen, schriftsprachlichen Usus, wobei LB der Kurzfassung des Begriffs „Librettobeispiel“ und T. der Abkürzung für „Takt“ entsprechen.

Abschließend möchte ich meinen Dank an Personen und Institutionen richten, welche mir vielfach Unterstützung und Motivation während des Entstehungsprozesses der Arbeit entgegen gebracht haben: Frau Olga Neuwirth für ein Interview sowie anregenden Mailkontakt, Herrn Ao. Univ.-Prof. Dr. Joachim Brügge für die Betreuung der Arbeit, Frau Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke und ihrem Team des Elfriede-Jelinek-Forschungszentrums für die intensive Zusammenarbeit und Unterstützung, Frau Prof. Barbara Faulend-Klausner für das interessante Gespräch sowie die Leihgabe der Partitur zu *Robert der Teufel*, dem Ricordi Verlag für die Leihgaben der Partituren zu *Bählamms Fest* und *Aufenthalt* sowie für die Rechte am Abdruck diverser Notenbeispiele daraus, dem Verlag Nyssen & Bansemer/Rowohlt Theater Verlag für die Rechte am Abdruck di-

verser Libretti-Passagen, dem NDR für die Ermöglichung des Abdrucks einiger Passagen von *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern und den Personenkreis um sie herum*, Herrn Markus Ladinig (steirischer herbst) für die Leihgabe der Partitur zu *Lost Highway*, Herrn Stefan Drees für den informativen Mailkontakt und innovative, beratende Gespräche, Herrn Markus Noisternig (IEM Graz) für ein Gespräch und technische Information bezüglich elektronischer Anforderungen der diversen Musiktheaterwerke, Frau PD Dr. Marion Bönninghausen für die Übersendung ihrer Habilitationsschrift zu *Bählamms Fest* und *Lost Highway* sowie meinem Freund Christian, meinen Eltern und Geschwistern und allen Bekannten, welche mich die letzten drei Jahre unterstützt haben.

Salzburg, im August 2010

*I. Zur Situation des Musiktheaters
nach 1975*

1. Problematik: thematische Begrenzung

Oper im ausgehenden 20. Jahrhundert ist sowohl Institution als auch Gattung, geprägt einerseits von jahrhundertelanger Tradition und andererseits von Innovation in musikalischer, organisatorischer, dramaturgischer wie inhaltlicher Dimension.¹ Im Rahmen der Arbeit kann lediglich ein für die im Zentrum der Ausführungen stehenden Musiktheaterwerke Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks grundlegender Abriss der divergierenden Diskussionsebene um Begrifflichkeiten wie Gattungsmodalitäten angeführt werden. Ob der Vielfalt musikwissenschaftlicher Ansatzpunkte wird eine Auswahl zentraler Werke in den Ausführungen zitiert oder lediglich erwähnt.² Der Begriff „Zeitgenössisches Musiktheater“ umfasst ein weitgestecktes Gebiet ausgehend von traditioneller Aufführungspraxis bis hin zu exzentrischen Happenings mit futuristischem Charakter.³ Den Komponisten ermöglicht eine breite Palette an Optionen die Operntraditionen weiterzuführen, abzuändern oder zu durchbrechen, sodass der vor allem ab dem 19. Jahrhundert verstärkt einsetzende Stilpluralismus dieser Gattung permanent und innovativ fortgesetzt wird. Eine übergreifende Charakterisierung oder Gliederung aller Tendenzen zeitgenössischen Musiktheaterkomponierens kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Es stehen nur solche Werke im Brennpunkt der Betrachtung, welche für das Musiktheaterschaffen Neuwirths von Belang oder unter Umständen sogar richtungweisend waren. Im Verlauf dieser Arbeit wird in Bezug auf die Komponistin und deren Schaffen auf Inhalte bzw. Allgemeinplätze zeitgenössi-

1 Wolfgang Gratzner, *Bühnen- und Vokalmusik. 20. Jahrhundert*, Göttingen 1993, S. 547.

2 Vgl. Siegfried Mauser, *Musiktheater im 20. Jahrhundert, Handbuch der musikalischen Gattungen*, Laaber 2002; sowie: Helga de la Motte, *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, Laaber 2000.

3 Vgl. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft VII, Laaber 1984.

schen Komponierens eingegangen oder verwiesen. Musiktheater des 20. Jahrhunderts zeichnet sich durch eine Vielzahl avantgardistischer Spielarten ohne einheitlichen Oberbegriff aus, die von Konsequenzen seriellen Denkens (Nutzung sämtlicher Klangoptionen, Miteinbeziehung akustischer Komponenten etc.), von Elektronik, vom Bewusstsein des Szenischen, von Aleatorik, Improvisation, Starrem sowie vom Aktionismus geprägt wurden.⁴

4 Karin Hochradl, *Ausprägungen, Möglichkeiten und Tendenzen des österreichischen, zeitgenössischen Musiktheaters unter spezieller Berücksichtigung von Olga Neuwirth, Gerd Kühn und Herbert Willi*, Salzburg 2001, S. 21.

2. Definitionen

2.1 Moderne – Neue Musik

Der historische Aspekt des Begriffs „Moderne“ ist im Verhältnis zur „Neuen Musik“ als allgemeiner Epochenbegriff evident und umfasst als kulturgeschichtlicher Abschnitt die Zeit von 1890 bis hin zu den beginnenden 1920ern. Musiktheoretisch sollte allerdings der Schritt in die aufkommende Atonalität und Dodekaphonie berücksichtigt werden, der um 1910 erfolgte und somit einen tief greifenden Wandel in der Musikgeschichte initiiert hatte. Dagegen bietet es sich an, unter dem Begriff der „Neuen Musik“ völlig wertfrei und pluralistisch alle seit etwa 1910 stattgefundenen Veränderungen und Innovationen in Technik und Stil zu verstehen. Vorweg seien zentrale Einschnitte der mitteleuropäischen Musikgeschichte angeführt, die für eine Darstellung musiktheatralischer Formen des 20. Jahrhunderts unabkömmlich sind: Tendenzen kompositionstechnischer Konsolidierung in den 1920er Jahren (Dodekaphonie, Neoklassizismus, Neue Sachlichkeit) bei simultan erfolgender Gewichtung umgangsmusikalischer Phänomene (etwa Jazz, Unterhaltungsmusik); Ausbau des reihentechnischen Denkens im Serialismus in den 1950er Jahren sowie dessen Weiterentwicklung in die Aleatorik und Elektronik; Ende der Neuen Musik in den postmodernen Tendenzen ab den 1970er Jahren bei gleichzeitigem Fortwirken verschiedener Moderne-Traditionen.⁵ Die Etablierung der Moderne wurzelt vor allem in der Erkenntnis, dass Wirklichkeit nur als vorgegebene und vorgeformte, also bereits ideell und künstlich überhöhte existiert und sich ihre ursprüngliche, wahre Natur jeglicher Darstellbarkeit entzieht.⁶

5 Siegfried Mauser, *Systematischer Teil, 20. Jahrhundert*, Göttingen 1993, S. 529.

6 Birgit Mersmann, *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1998, S. 236.

2.2 Moderne – Avantgarde/Postmoderne (Exkurs: Zitat und Allusion)

Johannes Kalitzke proklamierte im Rahmen der Salzburger Festspiele 2005, dass die Postmoderne nicht überwunden sei und eine neue Generation der Avantgarde sogar darauf aufbaue.⁷ Im Gegensatz zur „ersten Moderne“ nach dem Zweiten Weltkrieg, in welcher bewusst jegliche Tradition negiert und unterbunden wurde, sucht und findet die Avantgarde⁸ durchaus nach wie vor Bezüge zur musikalischen Tradition. In der Gegenüberstellung der Begriffe „Avantgarde“ und „Postmoderne“ muss zwangsläufig die Moderne als ästhetisches Phänomen ins Blickfeld rücken, wobei sich zwei Tendenzen festmachen lassen: zum Einen die Intention im kompositorischen Prozess eine Einheit des Werkganzen zu erreichen, zum Anderen die historische Verpflichtung, die an den Kategorien der Wahrheit und Neuheit orientierte Entfaltung musikalischen Materials und seiner technischen Durchdringung voranzutreiben. Bedingung bleibt die Konsistenz des autonom gestalteten Kunstwerks, an welchem sich die Ästhetik von musikalischer Moderne und Avantgarde scheidet. Diese Werkkonsistenz muss innerhalb einer ästhetischen Postmoderne, deren „nach“ sowohl chronologisch als auch gegenüberstellend verstanden werden soll, nicht zwingend erreicht werden. Die Absage an die Rationalitätsform der Moderne und ihre Verpflichtung zu Innovation, Autonomie und struktureller Reinheit führte zur Akzeptanz von Heterogenität nicht nur im Nebeneinander verschiedener Stile und Techniken, sondern auch im Inneren der jeweils gestalteten Musik, die so ihren emphatischen Ganzheitsanspruch als Werkeinheit tendenziell aufgibt. In dieser Öffnung zeigt die Postmoderne eine gewisse Affinität zur Werkfeindlichkeit mancher Avantgarde-Bewegungen (John Cage). Der Erhalt des geschlossenen Werkganzen steht beiderseits nicht zur Debatte, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen, da ihn die Avantgarde unter Maßgabe

7 Karl Harb, *Die Postmoderne gilt noch*, in: Salzburger Nachrichten, 18.08.2005, S. 10.

8 Vgl. Wolfgang Welsch, *Einleitung*, Berlin 1994, S. 1–48.

bedingungsloser Innovation, die Postmoderne unter Maßgabe uneingeschränkter Vielfalt aufgibt. Siegfried Mauser definiert als Prototyp der Postmoderne Hans Jürgen von Boses *63 Dream Palace* (UA 1990), in welchem mit virtuoser Einpassungsfähigkeit in zahlreiche Stiltraditionen konsequent die Ausformung einer einzelnen Komponiersprache vermieden und die Aussage damit absichtsvoll vieldeutig wird.⁹

Die Relation zwischen den Begriffen „Postmoderne“ und „Avantgarde“ wirkt durchaus ambivalent, während das Verhältnis der Postmoderne zur Moderne eindeutiger definiert werden kann: Die ästhetische Postmoderne versteht sich seit ihren Anfängen in der Literatur- und Architekturdebatte der 1950er und 1960er Jahre mitunter als Alternative oder Ablösung der ästhetischen Moderne, die sich unter ihrem Blickwinkel allzu einseitig auf strukturellen Purismus und technische Stimmigkeit fixiert habe und so ihre Entwicklung in eine produktions- wie rezeptionsästhetische Sackgasse führte. Insofern gab es in der Musik des 20. Jahrhunderts von jeher postmoderne Phänomene, vor allem in Gestalt bedeutender Entwicklungen neben der Weiterführung von Ästhetik und Kompositionstechnik der Wiener Schule – so etwa auch Hans Werner Henze oder Alfred Schnittke. Eine pointierte Absetzung vom Moderne-Strang der Neuen Musik erfolgte breit gefächert allerdings erst zu Beginn der 1970er Jahre, wobei diese ganz nach dem Pluralitätsprinzip der Postmoderne recht unterschiedlich ausfiel. Als Gemeinsamkeiten gelten dennoch folgende Tendenzen: die Ablehnung der bedingungslosen Forderung von Innovation bezüglich künstlerischer Arbeit, wie die Weigerung sich geschichtlich vermittelten Komponenten als Basis für das eigene Komponieren auszusetzen.¹⁰

Neo-Romantik und Neo-Expressionismus rücken im Verlauf der siebziger Jahre näher zusammen und in den Vordergrund, sie definieren nicht selten den Begriff „Postmoderne“¹¹. Registrierbar ist

9 Gratzer 1993, S. 547.

10 Mauser 1993, S. 530ff.

11 Vgl. Ihab Hassan, *Postmoderne heute*, Berlin 1994, S. 47–56; sowie: Reinhard Schulz, *Der Überdruß am Fortschritt. Die Materialdiskussion und die Postmoderne*, Wien 1993, S. 160–175.

ein markanter Schnittpunkt, der das gesamte historiographische Konzept, das ein Werk primär über seinen Materialstand legitimiert, geradezu konterkariert. Vor allem das „Reagieren“ auf tradierte Musik in der Postmoderne lässt sich als Weiterentwicklung in Bezug auf die vergangene Phase des (Post)Serialismus ausweisen, wobei deren erste Reaktion in Form einer massiven Absetzung und Befreiung vom Vorläufermodell stattfand und erst später, etwa Anfang der achtziger Jahre, Möglichkeiten der Anknüpfung diskutiert wurden. Gerade im Hinblick auf die in der Postmoderne festzustellende Restituierung musikästhetisch und musikgeschichtlich relevanter Kategorien, wie Werk, Gattung, Tradition, Ausdruck, Subjektivität, tradierte Formen oder Harmonik und Melodik, offenbart sich ein breit gefächertes ästhetischer Trend in Praxis sowie Theorie. Postmoderne Ideen sind häufig auch von einem deutlich akzentuierten Rückgriff auf ästhetische Prinzipien der Jahrhundertwende sowie von der Befreiung serieller Sprachregelungen und von der Dominanz der Struktur, dem eigentlich ästhetischen Gewinn dieser Zeitspanne, geprägt.¹²

Ein breiter Pluralismus scheint charakteristisch für die postmoderne Strömung. Komposition und deren Realisierung, Ideologie und Institution des Musiktheaters reagieren nicht zuletzt dadurch auf die strukturelle „Opernkrise“. Diese resultiert einerseits aus langfristigen Wandlungen von Mentalität, Musikgeschmack, Bildungsvoraussetzungen oder ähnlichem und wird verstärkt durch wirtschaftliche Probleme, welche die Ausbreitung des Neoliberalismus mit sich brachte, nochmals schlagartig verschärft mit und seit der Zäsur um 1989/1990. Populistische und traditionalistische Tendenzen werden nun, gegensätzlich zu den fünfziger und sechziger Jahren, zu einer zentralen ästhetischen Ideologie. Andererseits führt die Postmoderne auch Moderne und Avantgarde weiter, wenn Verfahren der Stilmischung, der Montage und Collage nun universell angewandt werden, wobei der Rückgriff auf älteres oder populäres musikalisches Material dabei auch einen innovativen Zugang be-

12 Thomas Schäfer, *Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik*, München 1999, S. 318ff.

deuten kann. Geschichtsbewusstsein erscheint mitunter als Voraussetzung für Fortschritte, vor allem im Bereich der angewandten Verfahrensweisen werden avantgardistische, moderne musikalisch-technische Errungenschaften häufig fortgesetzt und Rückgriffe auf die Moderne eher negiert als reflektiert. Häufig bestehen diverse ahistorische Illusionen über die Neuheit des oft eher unreflektierten Zugriffs auf Vergangenes. Gerade die uneingeschränkte Verfügbarkeit von historischem Material fördert dabei oft die Verdrängung und Verleugnung von Historie selbst, tendenziell sogar einen Geschichtsverlust. Die Präsenz von Vielem verführt mitunter zum bloßen Sammeln, zur Anhäufung von selbstzweckhafter Heterogenität und Komplexität.¹³ Das Drama der Postmoderne scheint in Zeichensysteme verlegt, welche Raum, Zeit und Handlungskontinuum generieren.¹⁴

Die nachstehend angeführten Kompositionsoptionen kommen in der Zeitspanne der Postmoderne gehäuft zur Anwendung: Werke neu bearbeiten, umarbeiten, ergänzen, rekonstruieren, de- oder rekomponieren, generell als „recomposing“ bekannt oder aktualisierende Interpretation, wobei stets, die für diese Zeitspanne charakteristische Informationsüberflutung intendiert wird. Thomas Schäfer nennt als Paradigma für die Bearbeitung, dass sie als Aneignung und Auseinandersetzung mit Tradition zu verstehen sei, wohingegen sich bei der aktualisierenden Interpretation die wiederhergestellte Wahrheit am Vergangenen mit einem dezidiert aufklärerischen Impetus orientiert, der die Bearbeitung zwar als Möglichkeit der Inanspruchnahme traditioneller Werke begreifen kann, dessen eigentliches Interesse aber darin besteht, den aktuellen Standort des Interpreten zu reflektieren und anzustreben.¹⁵ Alle produktiven Rezeptionsformen, die intertextuelle Bezüge aufweisen, sind unter den von Peter Burkholder geprägten Termini des „musical borrowing“ und „cumulative setting“ – von Schäfer als „Textur-

13 Susanna Großmann-Vendrey, *Bühnenmusik. Das 19. Jahrhundert*, Göttingen 1993, S. 391ff.

14 Helga Finter, *Das Kameraauge des postmodernen Theaters*, Heidelberg 1985, S. 47.

15 Schäfer 1999, S. 58ff.

modell“ (musiksprachliche Konstanten oder bestimmte rhythmische Patterns, die häufiger im Werk eines Komponisten anzutreffen sind, Motivbereiche, -ketten, -formen oder -variationen etc.) bezeichnet – zu subsumieren, da die Kategorien „Zitat“ und „Allusion“ nicht ausreichen um textuelle und semantische Netzbeziehungen eines Gesamtwerks zu erfassen.

Anspielungen verweisen jeweils auf einen bereits vorhandenen Prätext. Diesen gilt es in doppelter Hinsicht zu beleuchten: Seine Herkunft muss geklärt sowie die ästhetische Funktion im neuen Kontext definiert werden. Die Übernahme bewusst ausgewählter und damit spezifischer Eigenarten charakterisiert ein Zitat, wohingegen die Allusion eine Anspielung auf ein bestimmtes Werk, auf einen Stil, eine Gattung oder eine Epoche darstellt. Das Zitat fügt sich in sein Umfeld entweder ein oder es steht in spürbarem Kontrast dazu, wobei das Problem der unterschiedlichen Sprachniveaus im literarischen Bereich vergleichsweise zum musikalischen von geringerer Bedeutung ist. Die grundlegende Funktion des musikalischen Zitats ist vorerst im semantischen Bereich zu suchen. Der musikalische Prätext besitzt im Unterschied zum wissenschaftlichen oder auch zum literarischen Zitat stark assoziative Wirkung, wenngleich die Funktionen vielfältig ähnlich sind. Der Grundsatz der musikalischen Zitate lässt sich wie folgt formulieren: Mit dem Einfügen eines Prätexts in einen Folgetext entsteht innerhalb des neuen musikalischen Kontexts ein semantisches Feld. Der selbst schon semantisierte Prätext übernimmt im Folgetext eine neue, mitunter andere Funktion, wobei das bereits bestehende semantische Umfeld entweder bestärkt oder geschwächt werden kann und somit die Aufgabe an den Hörer delegiert ist, die Funktion dieses neuen semantischen Feldes im Kontext zu erkennen und die Intention des Zitierten zu bestimmen. Gerade bei tonal nicht gebundener Musik wirkt ein tonaler Prätext besonders auffällig und damit eine Integration in den bestehenden Sinnzusammenhang bedeutend schwieriger, womit auch Neuwirth in diversen Werken (z.B. *ce qui arrive*, *Bählamms Fest*, *Lost Highway*) spielt. Um hier Bezüge zwischen Prä- und Folgetext ausfindig zu machen, bedarf es struktureller Vermittlungsbemühungen, die das musikalische Zitat als heterogenen Fremdkörper integrieren und damit die Sprengung des musi-

kalischen Zusammenhang verhindern können. Während im Verlauf der Zitiergeschichte ein Dialog der Tonsprachen bis ins 19. Jahrhundert beinahe problemlos zu bewerkstelligen war, übernehmen als Anspielung auf bestimmte Epochen, Typen oder Stile, Genres, Gattungen, Instrumentationen, Werkgruppen, einzelne Werke, Melodiewendungen, Themen, Akkordkonstellationen bis hin zu Werk-ausschnitten Allusionsverfahren im 20. Jahrhundert zunehmend die Aufgaben des verschleierte[n], intellektuell verschlüsselte[n] Zitierens.

Um Zitate realisieren bzw. sie als Anlehnung erkennen zu können, bedarf es eines dreistufigen Modells: erstens analytische Fragestellungen, verweisend auf die Quelle und die Art, wie das entlehnte Material gestaltet ist; zweitens hermeneutische Fragen, Bezug nehmend auf die Auswahl genau dieses ursprüngliche[n] Materials und die gewählte neue Form sowie drittens der historische Fragenkomplex, der eine mögliche Rekonstruktion kompositionstechnischer Aspekte und mögliche Anknüpfungspunkte umkreist. Zusammenfassend können neue Strukturtypen unterschieden werden, die das Problem der intertextuellen Arbeit in je eigener Form berühren: der gesamte oder ein vollständiger Teil des Prätextes; Textexzerpte bzw. Textteile oder klar umgrenzte Zitate; melodische oder rhythmische Strukturen; harmonische Konstellationen bzw. Topoi; formale Strategien; instrumentationstechnische bzw. -spezifische oder besetzungsrelevante Aspekte; klangspezifische Parameter und letztlich andere als die genannten Inhalte. Unterschiedliche Funktionen von Allusionen oder Zitaten sind letztendlich ebenfalls zu berücksichtigen: Mit dem Zitat als Reverenz wird über das Material hinaus eine innere musikalische Verwandtschaft angedeutet. Häufig in Collagen anzutreffen sind Zitate mit Dokumentarfunktion, wobei es zu einer oft zeitgleich statt findenden Überlappung und Schichtung mehrerer Zeit-, Stil- und Sprachebenen kommt und Zitate mit Distanzfunktion zwischen Neuem und Altem einen möglichst auffällig erscheinenden Abstand evozieren.¹⁶

Neuwirth distanziert sich dennoch von einer Zuordnung in postmoderne Diskurse, da sie den Begriff als höchst inflationär und

16 Bernhold Schmid, *Die einstimmige geistliche Musik seit der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts. Mittelalter*, Göttingen 1993, S. 62 ff.

problematisch ansieht. Sie arbeitet zwar mit Topoi und Zitaten, ignoriert dabei allerdings niemals deren Geschichtlichkeit, welche mitunter im Kontext der Postmoderne negiert und Vergangenheit oder neue Zukunft hierin ausgeblendet wurde, was Neuwirth für ihre Arbeit nicht akzeptieren kann. Sie schafft Räumlichkeiten, in welchen Aggressivität und (Musik-)Geschichte in Frage gestellt werden sollen. Hieraus scheint es allerdings prinzipiell zukunftssträchtige Wege zu geben, da ihre Zitate funktional wirken, sich kontextuell weiterentwickeln und in Analogie zu Jelinek für kommende Parameter oder Inhalte offen stehen.¹⁷

2.3 Mainstream

Im Mainstream werden Verfahren wie Kombination, Montage oder Collage verschiedener Stile kombiniert, womit bereits Igor Strawinsky in *The Rake's Progress* und weiterführend Rolf Liebermann arbeiten und aufgrund diverser ähnlicher Elemente jahrzehntelang die Entwicklung des Musiktheaters prägen. Die Postmoderne tritt dabei teils anti-avantgardistisch und gemäßigt, teils als eine Fortsetzung von Moderne und Avantgarde in neuer Gestalt auf. Charakteristisch für Querverbindungen zwischen Mainstream und Avantgarde scheint Henzes Musiktheater der fünfziger und sechziger Jahre. Er vermittelt mit dem Bezug auf Alban Bergs Expressionismus wie auf Strawinskys Neoklassizismus zwischen konkurrierenden Traditionslinien. In der Mitte der 1960er Jahre vollzieht sich auch auf diesem Gebiet eine Zäsur: Musiktheater wird wieder avantgardefähig und akzeptiert, was hinlänglich bis auf wenige Ausnahmen nicht der Fall war.¹⁸

17 Karin Hochradl, *Gespräch mit Olga Neuwirth*, Wien 2007.

18 Mauser 2002, S. 374ff.

3. Versuch einer historischen Annäherung

Für das Musikverständnis der Nachkriegsgeneration kristallisieren sich Auflösung und Zerstörung sämtlicher gewachsener Bedeutungsmuster, sowie Ablehnung jedes Einsatzes klanglicher Mittel zu Sprach- bzw. Kommunikationszwecken, eine Entwicklung, welche parallel läuft einerseits zur Gegenstandsnegation in der abstrakten Malerei, andererseits zur programmatischen Sprachlosigkeit innerhalb der literarischen Avantgarde, als Eckpfeiler damaliger Komponierästhetik heraus.¹⁹ Diesbezüglich resümiert Theodor W. Adorno vor vier Jahrzehnten für „die Kunst“ im Allgemeinen: Zur Selbstverständlichkeit sei geworden, „dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“²⁰

Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben zwei Optionen für ihre Musizierpraxis: entweder das Versinken in einen schöngestigen Kultur- und Bildungspessimismus und das Erfreuen an den großen Werken der vergangenen, geschlossenen Kulturen oder das Sich-auf-die-Beine-stellen und Seinen-Beitrag-leisten, um an der Formung eines künstlerischen und geistigen Bildes der Gegenwart teilzuhaben²¹, demnach die Herausforderung Musik aus dem bürgerlichen Kontext der Exklusivität zu befreien und in weiterer Folge ein neues, produktives Verhältnis zur soziopolitischen Realität herzustellen. Die Avantgarde der 1950er Jahre tendiert eindeutig zur konstruktivistischen Musik, welche schnell zur normbildenden Schule wird (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen).²²

19 Claudia Totschnig, *Bruchstücke eines Projekts des erweiterten Kunstbegriffs. Olga Neuwirths Zusammenarbeit mit Elfriede Jelinek*, Innsbruck 2002, S. 4f.

20 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. Main 1973, S. 9.

21 Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, München 1984, S. 32f.

22 Antje Tumat, *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“*, Kassel 2004, S. 106.

Um den Jahrtausendwechsel lässt sich ein Aufweichen diverser divergierender, das 20. Jahrhundert prägender Strömungen konstatieren, wiewohl die Bandbreite an Möglichkeiten weit gestreut scheint, von regressiven bis radikal-aktivistischen Künstlerprogrammen und Werkkonzeptionen lassen sich vielfältige Ansätze aufzeigen.

Boulez äußert sich 1967 über das Musiktheater des 20. Jahrhunderts emotionsgeladen, indem man seiner Meinung nach alle Opernhäuser in die Luft sprengen solle.²³ In dieser Zeit orientieren sich manche Komponisten am Stil der frühen Moderne um 1910 und integrieren erneut einen philharmonisch-sinfonischen Gestus in ihre Werke,²⁴ während das Bedürfnis gegen alte Traditionen anschreiben zu wollen und durch Schock bzw. Provokation zu einer Art neuen Sehens und Hörens zu gelangen ebenfalls die Entwicklung dieser Zeit prägt.²⁵ Musik ist fähig, Unausgesprochenes zu artikulieren oder falsche Aussagen aufzudecken und ermöglicht Parallelitäten diverser musiktheatralischer Parameter.²⁶ Zeitgenössisches Musiktheater ist vom Versuch geprägt, sinnliche Erfahrung und Intellekt zusammenzuführen, wobei bewusst gesellschaftliche Brüche und Widersprüche wie auch das Initiieren von Denkprozessen offen gelegt werden.²⁷

Erst mit einiger Zeitverzögerung treffen in den 1970er Jahren Modelle der Minimal Music und repetitive, neotonale und serialistische Schulen aufeinander. Die musikalische wie gesellschaftliche Umstrukturierung im ausgehenden 20. Jahrhundert wirkt sich auch in der Sphäre des Musiktheaters maßgeblich aus. Ausdünnungen und Dynamisierungen des Theaterbetriebs, Veränderungen und Perfektionierungen von technischen Möglichkeiten (z.B. Lichttechnik), Ausweitung und Beschleunigung des Transportwesens und

23 Reinighaus 2000, S. 105.

24 Elmar Budde, *Der Pluralismus der Moderne und/oder die Postmoderne*, Wien 1993, S. 58 ff.

25 Hans P. Lehmann, *Musik und Libretto als Ausgangspunkt der Regie der modernen Opern*, Bayreuth 1982, S. 139f.

26 Karen Achberger, *Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945. Mit einem Verzeichnis der neuen Opern*, Heidelberg 1980, S. 15 ff.

27 Wulf Konold, *Musiktheater*, Kassel 1997, Sp. 1687.

dadurch die Option mobiler Produktionen bzw. eines transportfähigen Publikums bis hin zu neuen kulturpolitischen Strategien, wie etwa Agenturen, prägen den Opernbetrieb zum Übergang in das 21. Jahrhundert.²⁸

Zahlreiche Versuche eines innovativen Theater Machens mit älteren oder kompositorisch nicht mehr avanciert wirkenden Stücken kommen zur Aufführung. Romantische Schauer- und Historienopern feiern in den 1980er und 1990er Jahren ein Comeback (z.B. Heinrich Marschner *Vampyr*, Giacomo Meyerbeer *Robert le Diable*), die auch im Stil Neuwirths ihre Spuren hinterlassen. Ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre wendet man sich erneut großen Opern-inhalten als Gattung zu, wobei mitunter die Darstellung des Bildes der Frau inhaltlich ins Zentrum des Interesses rückt. Ein bis dato nebensächlicher Körper-Diskurs wird im Verlauf dieses Jahrzehnts mobilisiert und durch den gesamt-gesellschaftlichen Trend zur Erotisierung bzw. Enttabuisierung auf die Opernbühne verlagert (z.B. durch Regisseure wie Christoph Marthaler).

Drei hauptsächliche Tendenzen des Theaters und der Kulturpolitik verbinden und überkreuzen sich im ausgehenden 20. Jahrhundert: Erstens kommt es zur modifizierten Pflege des Repertoires sowie zur Zufuhr neuer Stücktypen, Produktionsmethoden und Bilddimensionen. Gerade diese scheinen in einer stark visuell orientierten Ära die Oper durch Komponisten wie Philip Glass zu popularisieren. Zweitens setzt sich die Umnutzung sowohl älterer als auch neuerer Werke durch assoziativ wirkende Inszenierungen durch. Die dritte Tendenz zeitgenössischer Musiktheaterkonzeption greift die rasch voranschreitende technische Entwicklung auf und bedient sich bis dato ungeahnter Möglichkeiten musikalischer Wiedergabe oder Verarbeitung. Immer wieder kommt es zu Formen von Kunst über Kunst, wobei allerdings keine Steigerung des Kunstcharakters, sondern eine Neutralisierung desselben stattfindet. Von Leinwänden, auf denen nichts gezeigt wird, Irritationen, Verweigerungen, enttäuschten Erwartungen (diskrete Musik) bis hin zu gegenteiligen narrativ-illustrativen Bahnen (grelle Musik) werden differenzierte

28 Frieder Reininghaus, Musiktheater am Ende des 20. Jahrhunderts, Laaber 2000, S. 108.

Nuancen von Bühnengeschehen geboten. Während früher stets Opern aus Texten abgeleitet und entwickelt wurden, geht man nun verstärkt von musikalischen Ideen aus – eine durchaus textgestützte Musik steht häufig am Beginn von Kompositionen.

Die Demokratisierung der Gesellschaft, die ab 1970 in beinahe allen europäischen Staaten im Brennpunkt intellektueller und politischer Diskurse stand, setzt sich auch in anderen Sektoren kulturellen Lebens fort: Der zunehmende Stilpluralismus führt zur Diversifikation von Musiktheater und zu einer bislang nicht gekannten Mannigfaltigkeit, dessen ungeachtet unzählige Spielplanmacher nach wie vor eher zu Konventionellem als zu Modernem tendieren. Zu Beginn der 1970er Jahre werden viele Komponisten beim Gedanken daran eine Oper zu schreiben noch von Skrupel geplagt. Dennoch kreieren Künstler wie Stockhausen, Henze und Mauricio Kagel für diese Gattung innovative Kompositionsformen und drücken den diversen Strömungen ihren stark individuell geprägten Stempel auf. Cage und Stockhausen in seinem Spätwerk sowie Hans Zender führen diese Linie zukunftsweisend weiter.²⁹ Franz Willnauer führt vier Theaterstile an, die zeitgenössisches Musiktheater entscheidend beeinflusst haben: instrumentales Theater (Stockhausen, Luciano Berio); phonetisches Theater (György Ligeti, Kagel); Aktionstheater (Cage) und Multimediaformen des Theaters (Hans-Jürgen Schatz, Dieter Schönbach), in welchen absolute Interdependenz der Kunstdisziplinen erreicht werden soll.³⁰ Aufgrund unterschiedlicher Strömungen, die das Musiktheater zusätzlich beeinflussen und prägen, lassen sich nach Elmar Seidel folgende Kategorien unterscheiden:

- 1.) Eklektizistisches Musiktheater: Henze popularisiert ein Musterbeispiel für die sich durchsetzende Nachkriegsprogrammatik, welche an sich ehemals konkurrierende Traditionen (Nummernästhetik, Dodekaphonie, Sozialkritik, originäre Klangsprache) anschließt und diese kombiniert.

29 Ebd., S. 109 ff.

30 Almut Ullrich, *Die „Literaturoper“ von 1970–1990*, Wilhelmshaven 1991, S. 60.

- 2.) Starke Rückbesinnung auf nationale Traditionen und Themen: Sie resultiert aus der historischen Zäsur des Krieges.
- 3.) Politisches Musiktheater: Musikalische Mittel sind politisch motiviert und verweigern sich dem etablierten Geschmack.
- 4.) Rezeption des Musiktheaterschaffens der Wiener Schule nach 1945: Das Musiktheater der Wiener Schule wird schließlich von Komponisten wie Wolfgang Fortner, Luigi Dallapiccola, Friedrich Cerha oder Wolfgang Rihm fortgeführt, wobei jedoch nicht die Reihenästhetik, sondern der atonikale Expressionismus prägt.
- 5.) Integrales Musiktheater: Diese Gattung wird umgesetzt in Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten*.
- 6.) Experimentelles Musiktheater: Es gilt als Vorläufer des Aktionstheaters von Sylvano Bussotti, Kagel und für Cages Zufallsmusik ohne durchgehende Handlung, allerdings mit szenischen Elementen und neuen Freiräumen für die Interpreten. Humorvolle Grotesken über traditionelle Opernformen entstehen sowie Collagen des Theateralltags, die sich ab 1960 zu einer Form absurden Theaters entwickeln.³¹
- 7.) Pluralistische Oper: Die nach dem Zweiten Weltkrieg auszumachende Regression in Richtung großer Oper trifft auf die Neigung, unterschiedliche musikalische Stile miteinander zu verknüpfen.³² Diese resultierende Vielfalt gipfelt in der pluralistischen Oper (Zimmermann), welche als Einbeziehung aller Künste, Musikstile, Technik oder Sinne beschrieben wird und dem Totaltheater entspricht, bei welchem der omnimobile, absolut verfügbare architektonische Raum beansprucht wird.³³ Vorab sei Neuwirth dieser letzten Unterordnung der pluralistischen Musiktheaterkonzeption zuzuordnen, nachdem sie ausgehend von komplexen Prätexten lineare Abläufe musikalisiert, diverse, für sie verfügbare Parameter integriert und dergestalt ein opulentes Gesamtwerk evoziert.

31 Gratzner 1993, S. 547 ff.

32 Elmar Seidel, *Musiktheater*, Mainz 1996, S. 612.

33 Susanne Vill, *Theaterformen im neuen Musiktheater*, Wien 1985, S. 68 ff.

Die Verwendung der solistischen Singstimme und des Chores erfolgt bis in die späten 1950er Jahre äußerst konventionell. Konträr zu den Anforderungen an Gesangstechnik und an vokale Vorstellungen steigen die Ansprüche in Rhythmik und Treffsicherheit extremer Intervalle. Die Avantgardisten sind im Laufe der 1960 Jahre um Innovation am Sektor der Gesangkunst in der Oper bemüht, da sie die Stimme als gewöhnliches Instrument definieren und deren Grenzen auszuloten versuchen. Der herkömmlich gesungene Ton erscheint nur mehr als eine mögliche Form vokalen Ausdrucks; Sprechen, Schreien, vokale Geräusche und Klangmaterialien jeglicher Art werden Bühnentauglich, wozu auch außergewöhnliche Interpreten wie Cathy Berberian oder konkret bei Neuwirth David Moss in *Lost Highway* einen beachtlichen Teil beitragen. Analog zu den Veränderungen im vokalen Ausdruck mutiert auch die Paarkonstellation Musik-Text tiefgreifend, wobei Textverständlichkeit möglich, allerdings nicht Hauptanliegen ist. Diesbezüglich fächert sich ein weites Spektrum von Relationen zwischen Texten, Phänomenen, Geräuschen und Klängen auf, bedingt auch durch die Fragmentstrukturen diverser Libretti. Vokales, Gesungenes, Gesprochenes, Chor mit oder ohne Textunterlage und deren Zwischenstufen stehen zur Verfügung, wodurch sich eine Tendenz zum abstrakten Theater abzeichnet.³⁴

In Österreich leisten Cerha und Kurt Schwertsik mit ihren Ensembles Widerstandsarbeit gegen die übermächtige post-romantische Schule als Fortführung einer Musikgeschichtsschreibung nach Richard Strauss. Erst langsam etablieren sich im Nachkriegs-Österreich Ensembles auf moderne Musikformen schwerpunktmäßig ausgerichtet als auch mediale Plattformen für zeitgenössische Musik, wobei vor allem die Sendung *Zeit-Ton* des Radiosenders Ö1, sowie inzwischen ebenso erfolgreiche Begleiterscheinungen institutionalisierter Festival-Einrichtungen (z.B. *Next Generation* oder *Zeitfluss* der Salzburger Festspiele, Wien Modern, Klangspuren Schwaz, Wiener Festwochen, Bregenzer Festspiele, steirischer Herbst)

34 Jürg Stenzl, *Stimme gegen Instrument*, Wien 1997, S. 19.

zu nennen sind.³⁵ Trotz dem Reagieren diverser Plattenlabels oder Verlage auf die Forcierung zeitgenössischen Komponierens verarbeiten viele Komponisten ihre Werke in Eigenregie, wenn sie zugleich für Herstellung, Verlegung sowie Vermarktung verantwortlich zeichnen.

Laut Neuwirth habe sich die Szene der Neuen Musik zunächst nach 1945 hauptsächlich in einen „pittoresken Zoo zurückgezogen“ (die Neutralisierung der Ereignisse hat nach 1945 mit wenigen Ausnahmen zu einem musikalischen Ödland geführt), weil man die Geschichte und Vertreibung nicht aufgearbeitet, sondern einfach verdrängt und hierdurch sich die Szene nach 1970 selber aufgelöst hätte. Diese kleine Welt vegetiere eher isoliert in der österreichischen Kulturlandschaft und sei zerfressen von Neidgefühlen. Oftmals angefeindet von Kollegen und ohne wegweisende österreichische Schulung verfolge sie als selbstreflexives Individuum seit jeher eine Laufbahn ohne Kompromisse, was sich mitunter auch in ihrer einsamen Stellung als Frau in der Männerdomäne der Komponisten begründen lasse. Einen etwaigen Vorteil ob ihrer Weiblichkeit kann und möchte die Komponistin nicht ausschließen, sei aber keineswegs geplant gewesen, wiewohl sie auch den Austausch mit Berufskollegen vermisse und diesbezüglich durchaus die lockere, freundschaftliche Situation unter Kollegen in Amerika bevorzugen würde.³⁶

35 Bernhard Günther, *Nach dem Ende der Trotzphase. Komponieren in Österreich seit den 1980er Jahren*, <http://avant.mur.at/press/nmusikzeits02.html> (download 30.12.2006).

36 Hochradl 2007.

4. Olga Neuwirth und Musiktheaterströmungen

4.1 Das Phänomen „Literaturoper“

Der Begriff „Literaturoper“ kann als zentraler Typus der Gattung Oper im 20. Jahrhundert definiert werden, welcher eine Librettoform beschreibt, bei der statt einer opernspezifischen Textvorlage ein Drama des Sprechtheaters, meist gekürzt, doch im Wortlaut nicht oder nur wenig geändert als Textgrundlage verwendet wird:

Der Terminus ‚Literatur-Oper‘ bezeichnet eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto auf einem bereits vorliegenden literarischen Text (Drama, Erzählung) basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in einen musikalisch-dramatischen Text (Opernpartitur) eingeht und dort als Strukturschicht kenntlich bleibt.³⁷

Drei optionale Formen von Libretti haben sich im Laufe der Zeit herauskristallisiert: die Personalunion von Komponist und Librettist, exemplarische Librettistik als Zusammenarbeit von Dichter und Komponist sowie die selbständige Aneignung eines literarischen Werkes. Carl Dahlhaus beschreibt nur jene Werke als Literaturopern, die einen Dramentext weitgehend wörtlich, aber gekürzt als Libretto verwenden. Dazu sei die These Susanne Strasser-Vills oppositionell zu sehen, welche besagt, dass keine Literaturoper ohne strukturelle Änderungen des Schauspiels auskomme³⁸, wobei sich die Frage auftut, wie lange ein Libretto-Text als original bezeichnet werden könne.³⁹ Ab der Wende zum 20. Jahrhundert (Strauss, Claude De-

37 P. Petersen/H.-G. Winter, *Die Büchner-Opern im Überblick. Zugleich ein Diskussionsbeitrag zur „Literaturoper“*, Frankfurt a. Main 1997, S. 10.

38 Ullrich 1991, S. 17f.

39 Wolfgang Ruf, *Musiktheater*, Kassel 1997, Sp. 1692.

bussy, Berg) scheint die Literaturoper formgebend für eine breit gefächerte Palette an bühnenorientierten Uraufführungen. Der Eigenwert des Textes bleibt auch in der Musiktheaterkomposition aufrecht: Da man schwerlich einen quantitativen Wert über das Ausmaß der zulässigen Veränderungen an einem Bezugstext festlegen können wird, müssen qualitative Kriterien gefunden werden, welche in einer Definition nur sehr abstrakt konzipiert sein können. Es sind die sprachlichen, semantischen und ästhetischen Strukturmerkmale eines literarischen Textes, die idealtypischerweise in einer Literaturoper fortbestehen.⁴⁰

4.1.1 *Originaltexte, Umarbeitungsprozesse und Librettfindung*

Prinzipiell ist zu konstatieren, dass der literarische Bezugspunkt keine dramatische Gattung sein muss. Entscheidend scheint die Intertextualität, die wechselseitige Erhellung der beiden Künste Musik bzw. Musiktheater und Literatur, wobei eine Unzahl an Spiegelungen und Brechungen entstehen können, was auch bei Neuwirth in Zusammenarbeit mit Jelinek der Fall ist. Die Textgrundlage muss ein bereits selbständig existierender, homogen konsistenter, literarischer Text sein, so dass sich die Oper wesentlich auf ein spezielles literarisches Kunstwerk beziehen kann. Text-Montagen bilden demnach einen Grenzfall von Literaturoper.⁴¹

Offene Dramen weisen eine in sich nicht geschlossene Handlung und voneinander isolierte Szenen auf. Die Sprache wirkt mehrschichtig-pluralistisch und benützt Stilmittel wie Verstellung, Parodie, Ironie, Parataxen sowie augenblickshörige Artikulationen. Zentral scheint die Tatsache, dass offenes Drama nicht mit offener Dramaturgie gleichzusetzen ist. Offenes und geschlossenes Drama beschreiben den tektonischen Aufbau eines Werks, während offene und geschlossene Dramaturgie den Unterschied zwischen organischer und nicht organischer Erscheinung definieren. Bei offener Dramaturgie wird die Trennzone zwischen Publikum und Akteuren durchbrochen,

40 Ullrich 1991, S. 11 f.

41 Mauser 2002, S. 316.

traditionelles Rollenverständnis relativiert und Körpersprache eingesetzt. Sie verfolgt pädagogisch-didaktische Ziele, wohingegen geschlossene Dramaturgie das autonome Theater an sich darstellt. Offene Formen epischer Verfahrensweisen wären z.B. erzählende und illusionsdekonstruierende Mittel.⁴² Dahlhaus proklamiert die offene Form als einzig adäquate Struktur der Oper des 20. Jahrhunderts, obwohl durch zunehmendes Interesse an epischen Stoffen auch musikalisch geschlossene Formen relevant wurden. Das geschlossene Drama bedient sich einer auf hohem Stil basierenden Sprache und stellt eine in sich begrenzte Erscheinung dar, die auf sich selbst verweist, während die offene Form unbegrenzt wirkt. Um die Jahrhundertwende existieren sowohl Tendenzen zur abendfüllenden, geschlossenen Oper als auch Hinwendungen zur Kammeroper bzw. zu Montage- oder Collagekonzeption, welche die offene Form bevorzugen.⁴³

Im Libretto des 20. Jahrhunderts reichen die stilistischen Eigenarten vom Verismus des 19. Jahrhunderts bis hin zu neo-dadaistischen Montagen und Filmdrehbüchern, Balladen, Prosatexten, Dramen sowie eigenständige Schöpfungen. Auch Geschichten, Mythen, Märchen oder zeitgenössische Erzählungen werden herangezogen. Das Festhalten am Libretto wird als „vertonte Literatur“ und das Neuinterpretieren bzw. Aktualisieren als „umfunktionierte Literatur“ bezeichnet.⁴⁴ Die Wahl der Stoffe für zeitgenössische Opernkompositionen ist geprägt von der zunehmenden Konzentration auf Sinn und Wert.⁴⁵ Die Thematik neuer Opern reicht von biblischen Stoffen (Theodor Kirchner *Belshazar*, 1986) über Adaptionen antiker Mythen (Aribert Reimann *Troades*, 1986), Dramen der Sturm-und-Drang-Zeit, frühneuzeitlicher Legenden (Yannis Xenakis *Faust*, 1992), expressionistische Stoffe, bis hin zu Themen jüngster Gegenwart mit politisch-gesellschaftlichem Impetus (Berthold Hummel *Gorbatschow*, 1994; Hans-Jürg Meier *Dreyfus – Die Affaire*, 1995; politisch

42 Ullrich 1991, S. 41 ff.

43 Ebda., S. 37 ff.

44 Achberger 1980, S. 17 f.

45 Susanne Vill, *Aspekte von Stimmtechnik und vokaler Interpretation im zeitgenössischen Musiktheater*, Wien 1995, S. 150.

engagiert arbeitet auch Henze in *El Cimmarron*, 1970) und darüber hinaus etwa Futuristisches durch Glass mit *Planet 8*, 1988.⁴⁶ Charakteristika von Opernlibretti stellen Kürze, diskontinuierliche Zeitstruktur, Selbständigkeit der Teile, das Primat des Wahrnehmbaren, ein besonderes Verhältnis zwischen Statik und Dynamik sowie der Umstand dar, dass der Text eine autonome Bedeutungsebene innerhalb des musikalischen Theaters bildet.⁴⁷ Das Verhältnis zwischen Wort und Ton war und bleibt extrem gespannt, woraus ein Verwendungspotential sämtlicher Librettoformen resultiert.⁴⁸ Die Umwandlung von Literatur in Libretto erfolgt durch Vereinfachung der Handlung, Vergrößerung der Konflikte sowie durch Reduktion oder Zusammenziehen der Rollen. Die Sprache soll nicht deskriptiv, rhetorisch kompliziert, diskursiv, wortreich, metaphorisch oder abstrakt sein, da Oper nicht Einzelheiten analysieren, sondern im Groben darstellen kann. Dramatische Situationen, Personenkonstellationen sowie eine einfache und vielleicht sogar bekannte Handlung begünstigen häufig das Gelingen einer Opernkomposition.⁴⁹ Die Vertonung kann zu Einbußen an Textverständlichkeit und daher zum Verlust von literarischer Qualität führen,⁵⁰ weshalb manche Komponisten Musiktheater ohne Libretto (Rihm *Seraphin*, 1994; Helmut Lachenmann *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, 1990–1996) bevorzugen.⁵¹

4.1.2 Beispiele und Entwicklungsstränge der „Literaturoper“

Nicht alle Opern mit literarischen Grundlagen werden als Literaturopern definiert, sondern hauptsächlich jene Werke, die eine besondere Affinität zum Libretto aufweisen und die Vorstellung offerieren,

46 Kurt Honolka, *Kulturgeschichte des Librettos. Opern-Dichter-Operndichter*, Wilhelmshaven 1978, S. 133 ff.

47 Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1988, S. 3 ff.

48 Honolka 1978, S. 13 ff.

49 Achberger 1980, S. 11 ff.

50 Heinrich Gattermeyer, *Der „Ton-Dichter“*, Wien 1988, S. 79 ff.

51 Stenzl 1997, S. 21.

dass der Text noch nicht jede Art von Interpretation gefunden habe.⁵² Die Literarisierung ist eine ausgeprägte Tendenz, die sich vor allem gegen frühere Musiktheatervarianten abgrenzt, zu deren produktivsten Exponenten zählt Giselher Klebe. Er widmet seine Oper nach Friedrich Schillers Drama *Die Räuber* Giuseppe Verdi und begibt sich damit an die Grenzen der Literaturoper, indem er etwa drei Viertel des Dramentextes streicht. Letztlich entstehen auch Literaturopern in Opposition zur originalen Literaturvorlage.

Henze gilt als Ahnherr der frühen Phase der Literaturoper, sein umfangreiches musikdramatisches Schaffen kann als Musterbeispiel für die sich allmählich durchsetzende Nachkriegsästhetik gelten: Er verbindet idiomatisch wie dramaturgisch höchst vielgestaltig Traditionen und musikalische Avantgarde, auch in zunehmendem Maße mit wachsender politischer Akzentuierung, und schafft mit seiner Musik oftmals Dichotomien zum Wortlaut des Texts. Politisch-kritischen Anspruch artikuliert Henze nicht wie Luigi Nono durch Verwendung einer originären Klangsprache, sondern durch den ihm eigenen, oft auch parodistischen Eklektizismus verschiedener Gattungssidiome (z. B.: Barockoper, italienische Oper des 19. Jahrhunderts, wagnerianische Festspieloper). Einen Durchbruch unter anderem auch für die Literaturoper erlangt Zimmermann mit *Die Soldaten* aus dem Jahr 1965. Dieses Werk fungiert gewissermaßen als Akt der Versöhnung zwischen radikaler musikalischer Avantgarde und einer sich musiklinguistisch bis dato eher der gemäßigten Moderne zuwendender Literarisierung von Oper. Sein „totales Theater“ stellt neben der Literaturoper vorrangig das humanistische Engagement sowie die Tendenz zur Integration möglichst vieler ästhetischer Mittel in den Vordergrund. Zimmermann öffnet mit diesem Konzept das bislang geschlossene Literaturopernkonzert und zeigt Dargestelltes nicht als etwas bloß Vergangenes oder Historisches. Anhand der zeitgebundenen Verdeckung durch Brauch und Konvention soll vielmehr die wahre „menschliche Natur“ unverstellt als unterdrückte, erniedrigte und beleidigte Menschennatur hervortreten.⁵³ Zimmermann spricht von „Oper“ ohne Einschrän-

52 Ullrich 1991, S. 22.

53 Mauser 2002, S. 317 ff.

kung, von „totalem Theater“, in welcher tendenziell Elemente aller Künste von Architektur, Zirkus, Film, Radio und Fernsehen bis zur pluralistischen Oper fusioniert sind. Klang- und Bedeutungskomplexe kollidieren und eine Spannweite von Gregorianik bis zur Musik des 20. Jahrhunderts wird impliziert. Es bestehen szenische Simultaneitäten mehrerer Räume, Vorgänge und Handlungen neben musikalischen.⁵⁴ Als Welttheater baut die groß angelegte, universalistische Konzeption dieses Kunstwerks der Zukunft eine Welt auf, die zugleich als Darstellung der Wirklichkeit die gegenwärtige Realität kritisiert und zur Veränderung des herrschenden Weltzustands aufruft. Sie verbindet Musik verschiedener Kulturbereiche und Zeiten, nähert Vergangenheit und Gegenwart einander an.

Aus den Errungenschaften Zimmermanns, Henzes, Nonos und anderer erwächst eine jüngere Generation. Ein neuer Ton wird in der Kammeroper *Jakob Lenz* konstatierbar: Rihm gibt Neo-Expressionismus und weiter gefasst sogar Neo-Romantismus vor. Seine Kammeroper nimmt eine Zwischenposition zwischen Literaturoper und biographischer Oper ein. Grundlage der Tonsprache ist die freie Atonalität ohne strenge reihentechnische Durchorganisation, in welcher die häufige Einbeziehung von Elementen der traditionellen Tonalität zitatgleich wirkt, auch wenn es sich im Normalfall um keine vorgeprägten Melodien oder Themen handelt, sondern um Modelle der tonalen Musiksprache, etwa harmonische Wendungen, Rezitativ-Gesten, Vers- und Strophenbildungen, Gattungen und Satztypen. Friedrich Goldmann setzt auf eine gebrochene, fast zynische dramaturgische Konzeption. In seinem *R. Hot* wirkt die Spannung zwischen Operntext und ursprünglichem Damentext besonders krass. Er komponiert eine Oper aus der Distanz und evokiert schroffes Desinteresse an einer traditionellen Haltung der musikalischen Avantgarde verpflichtet. Mit der Ausarbeitung postmoderner Ideologien problematisieren Komponisten häufig das Konzept der Literaturoper: Durch die Musik werde das Drama drastisch umakzentuiert. Im weiten Rahmen der Literaturoper lasse sich

54 Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, *Zwischen den Generationen. Bernd Alois Zimmermanns Zeitsphäre*, Regensburg 1989.

in der Spannung zwischen hochtönend-poetischem Text und Kolportage, zwischen Historischem und Aktuellem, zwischen Literatur und Musik nach wie vor Produktives gewinnen.⁵⁵

4.2 Schlagwort „Experimentelles Musiktheater“

Während Werner Egk, Gottfried von Einem, Fortner, Henze oder Klebe in den fünfziger Jahren mit dem Typus der Literaturoper an die tradierten Formen des narrativen Musiktheaters anzuknüpfen suchten, ist der seriellen Avantgarde ein ungebrochener Opernbegriff zutiefst suspekt geworden. Der unvermittelte Schein des Schönen, der Musik und das vom Belcanto geprägte Musiktheater würden unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg in eine evidente Krise manövrieren. Das grundlegende Misstrauen in die Sprache, welches den seriellen Komponisten und auch Autoren zu Eigen ist, verhindert zusehends ein umstandsloses Festhalten am gängigen „Schöngesang“, dem Inbegriff bürgerlicher Schöngestigkeit. Der Skepsis der Serialisten gegenüber der Sprache und der Ablehnung der formal plötzlich alt erscheinenden Oper zum Trotz entsteht dennoch der Wunsch, Musik in theatralische Aktionen einzubinden, die den tradierten Opernbegriff sprengen könnten.⁵⁶

Der serialistischen Askese gegenüber Opernversuchen jeglicher Art widersetzt sich Cage. Er entwirft basierend auf Konstruktionen der Kammermusik eine eigene Form von theatralisierter Musik, die durchaus im Gegensatz zur herkömmlichen Oper als „Musiktheater“ oder als „szenische Komposition“ in die Musikgeschichte eingehen sollte. Bereits 1940 knüpft er an Edgard Varèse an und integriert Alltagsgeräusche in seine Werke (z.B.: *Living Room Music*). Mit Hilfe aleatorischer Notationsprinzipien schuf er musikalische Spielarten, welche er – kombiniert mit neuer szenischer Präsenz der

55 Mauser 2002, S. 320 ff.

56 Reininghaus 2000, S. 329.

Instrumentalisten – für seine semi-theatralischen Versuche heranzieht. In diesen innovativen Kompositionsprozessen findet er zahlreiche Anhänger, allen voran Kagel, welcher die durch Cage instruierte Richtung beflissentlich weiterverfolgt und letztlich als „instrumentales Theater“ bezeichnet. „Alles, was zu sehen und zu hören ist, wird komponiert: Lichtbewegung, Requisitengröße, Tempo des Handlungsablaufes, Artikulation des Raumes usw.“⁵⁷ Der 1971 uraufgeführte Höhepunkt seines explizit gesellschaftskritisch gedachten Konzepts des „instrumentalen Theaters“ mit antiliterarischem Libretto und dem Titel *Staatstheater* lässt sich als Gesamtkunstwerk neuen Typs beschreiben, das Ironie, Kritik sowie Autorität (hervorgerufen durch Kagels distanzierte Haltung zum autoritären Staat sowie zum etablierten Theater) impliziert. Dieses Werk polarisiert: Manche sehen darin sämtliche partikularen Entwürfe von Oper in ihrem Negativ aufgehoben, andere wiederum fordern gegen Androhung diverser Gewaltausübung die Absetzung dieser Oper über die Oper.⁵⁸ Analog zu diesem Werk agiert auch Neuwirth aus politischer und gesellschaftlicher Ablehnung heraus, die sie in sämtlichen, ihr auf der Bühne zur Verfügung stehenden Mitteln durch ironische, inhaltsgeladene Botschaften auszudrücken versucht.

Cages und Kagels innovative Konzepte lösen unzählige Kompositionsexperimente aus: Die ersten szenischen Versuche von Stockhausen (*Originale*, 1986) erinnern z.B. an die Happenings der Fluxus-Bewegung, indem er erstmals Visuelles einbezieht sowie Bewegung und Farbe in die Musik einfließen lässt. Während für Stockhausen eine private, von fernöstlichem Denken inspirierte Mythologie bestimmend wird, wendet sich Harrison Birtwistle in seiner *Tragoedia* den formalen Prinzipien der antiken griechischen Tragödie zu. Auch Dieter Schnebel lässt sich von Kagel und Cage inspirieren. Seine *visible music I*, die das Verhältnis zwischen Dirigent und Instrumentalist szenisch verarbeitet, und weitere Werke thematisieren kritisch den medial erzeugten Starkult um eitle Selbstdarsteller. Weiters beginnt Schnebel frühzeitig mit menschlicher Stimme und Sprache zu

57 Vill, zit. nach Mauser 2002, S. 330 f.

58 Reininghaus 2000, S. 106 f.

experimentieren, was nachfolgend auch von Ligeti, Cerha, Anastis Logothetis oder Vinko Globokar bis hin zu Neuwirth vorangetrieben wird. Unter der Hand der Komponisten wird die Sprache zu Musik: Sie verzichten auf jegliche Semantik und konstruieren eine phonetische Lautsprache inklusive Hecheln, Zischeln oder Flüstern. Die Handlung ist demnach einzig dem Gestus des Sprechens zu entnehmen, wodurch eine Art „imaginäre Oper“ entsteht.⁵⁹ Analog zu Ligeti in seinen *Aventures* verwendet auch Cerha in *Exercises* keine semantisch gehaltvolle Sprache, sondern phonetische Laute und Effekte gestischer sowie optischer Art um die fehlende durchgängige Handlung verständlicher zu machen.⁶⁰ Sprachlich beschränkt sich Cerha nicht bloß auf sinnloses „Gezische“, sondern verkettet die Phoneme zu einer fiktiven Kunstsprache. Logothetis hingegen jongliert mit Wortzerlegungen sowie Kombinationen von Silben und Wörtern zu neuen Wortketten und löst die Sprache damit vollständig aus dem semantischen Kontext um einen neu komponierten, rein assoziativen Sprachverlauf nach Art „artikulierter Glissandi“ zu generieren. Globokar wagt sich noch einen Schritt weiter, indem er versucht, die Instrumente gewissermaßen zum Sprechen zu bringen, das Instrumentalspiel also zu versprachlichen.⁶¹

Instrumentales Artikulieren um Inhalte gleichsam aus dem Inneren der Musik hervorzukehren sollte in den achtziger Jahren zum zentralen Prinzip eines radikalen Musiktheaters werden, das zugleich sprachkritische Ansätze impliziert und durch die Verwendung von Live-Elektronik auch ganz neue klangliche Komponenten integriert, wofür Nonos *Prometeo* beispielgebend wirkt: Text als Musik. Um die Macht der Begriffe zu brechen, setzt Nono der Dominanz der begrifflichen Rationalität emphatisch die Aufforderung entgegen, die stumpf gewordene sinnliche Wahrnehmung wieder zu sensibilisieren. Nono arbeitet vermehrt mit der Verräumlichung der Musik, indem er Musiker dreidimensional verteilt, sie in die räumlichen Gegebenheiten einpasst und dadurch eine Pluralität akustischer Wahrnehmung erzielt, was in der Instrumentalmusik

59 Mauser 2002, S. 332 ff.

60 Ruf 1997, Sp. 1705 ff.

61 Mauser 2002, S. 335.

Neuwirths ebenso vorzufinden ist. Adäquate sprachkritische Offenheit ist bei Rihm anzutreffen, der in seinem experimentellen Instrumente/Stimmen-Theater *séraphin* gleichfalls auf jede Handlung und auf textverständliche Worte verzichtet und somit den bereits angelegten Ansatz eines Musiktheaters der Fragmente und Brüche radikalisiert.⁶²

Die intendierte Abgrenzung von Oper zu den mit ihr einhergehenden Opernreformen, am rigidesten wohl im Konzept einer „Anti-Oper“ bei Michel Butor oder Henri Pousseur (*Votre Faust*, 1969) vollzogen, avanciert zu einer grundlegenden Intention neueren Musiktheaters und hat zunächst den Verzicht auf eine geschlossene Dramaturgie zur Folge. Eine phantastische, absurde Theater-Montage mit kontrapunktisch verwendeter, sparsam dosierter Musik mit aleatorischen Elementen entsteht, die an den Endspiel-Charakter Samuel Becketts erinnert und bereits die Zeit kommender Happenings vorwegnimmt.⁶³ Noch ehe Ligeti mit seinem *Le Grand Macabre* eine deutliche Abkehr von den Sprachexperimenten vollziehen kann, hat in Italien Berio damit begonnen, sich erneut bewusst auf die Tradition zu beziehen. War er anfangs mit vokalexperimentellen Stücken (*Cronaca del Luogo* – Textpartikel, keine narrative Grundlinie) noch Verfechter der Tradition Kagels und Cages, beginnt er bereits in seinem *Laborinthus II* auf eine Collage aus Texten von Dante und Ezra Pound, den Bogen von mittelalterlichen bis hin zu modernen Quellen zu spannen. Von diesem Zeitpunkt an entstehen zusehends neue Opern in diversen Meta-Ebenen, in welchen über die Prinzipien der alten Oper reflektiert sowie diskutiert, tradiertes Material adaptiert, Opern in Opern integriert und diverse Verfahren von Variation und Transformation immer wiederkehrend angewandt werden.⁶⁴

Neben Berio folgt Bussotti ebenfalls den Spuren des „instrumentalen Theaters“ und beginnt durch Überlagerungen verschiedener musikalischer Schichten eine Fülle von Assoziationen zur Operntradition herzustellen, woraus final namensstiftend das *Bus-*

62 Ebda., S. 336.

63 Reininghaus 2000, S. 105f.

64 Mauser 2002, S. 337.

sottiooperaballett resultiert. Aus allen szenisch-musikalischen Künsten wird gleichsam ein Meta-Gesamtkunstwerk errichtet, das allerdings dichotomisch zu Richard Wagner als Abfolge vielschichtig dekoriertes und statischer Tableaux, in denen die Handlungen der Personen zurücktreten, läuft. Ligeti verwendet dieses Novum in seinem *Le grand macabre* (1978) weiter, allerdings sinnverändert nicht als statisch, idyllisches Tableaux, sondern als grimmige Farce, womit er eine Anti-Anti-Oper kreiert. In den achtziger Jahren folgen auch die beiden Begründer des experimentellen „instrumentalen Theaters“ Kagel und Cage dem Strang reflektierender Meta-Opern: Kagel komponiert *Aus Deutschland*, eine „Lieder-Oper“, die mit romantischen Sehnsüchten, Empfindungen und Ideen spielt und zu einem auch mitunter von Neuwirth aufgegriffenen losen Geflecht von Miniatur-Opern wird.⁶⁵ Cage hingegen komponiert *Européras 1 & 2*, worin nach aleatorischen Prinzipien eine ausgewählte Anzahl von Arien zu hören sind und somit eine hintersinnige Demontage der Oper (Fehlen von Handlung, Dialog, Protagonist, Chor, Akteur, Szene, Partitur, Dirigent)⁶⁶, die zugleich tiefer Respekt vor der Gattung und deren Möglichkeiten intendiert, dargeboten wird. Auch Adriana Hölzky und Salvatore Sciarrino beleben diesen Kompositionsstrang über Prinzipien der Oper, über diese Botschaft weiter und stets aufs Neue.⁶⁷

4.3 Zum Konglomerat „Integrales Musiktheater“

Parallel zu oben genannten Versuchen ein offenes Musiktheater zu schaffen entwickelt sich in der Nachkriegszeit auch ein Strang des musikalisch-szenischen Denkens weiter, dessen Wurzeln in Wagners Konzeption vom theatralischen Gesamtkunstwerk liegen. Die Idee eines einheitlichen Musikkunstwerks im Sinne einer komplexen

65 Ebd., S. 327 ff.

66 Ruf 1997, Sp. 1705 ff.

67 Mauser 2002, S. 327 ff.

Totalität oft simultan verlaufender Schichten soll aufrecht erhalten bleiben. Dieses Konzept eines „totalen Theaters“ verfolgen mitunter Bohuslav Martinu, Erwin Piscator und Zimmermann, dessen Oper *Die Soldaten* sich als gattungsprägend erweist. Er beschreibt sie selbst als

[...] ein Theater, unter dem ich die Konzentration aller theatralischen Medien zum Zwecke der Kommunikation an einer eigens dafür geschaffenen Stätte verstehe. Mit anderen Worten: Architektur, Skulptur, Malerei, Musik, Sprechtheater, Ballett, Film, Mikrophon, Fernsehen, Band- und Tontechnik, elektronische Musik, konkrete Musik, Zirkus und alle Formen des Bewegungstheaters verschmelzen zum Phänomen der ‚pluralistischen Oper‘ zusammen.⁶⁸

Auch Henzes Verfahren soll an dieser Stelle Erwähnung finden, da er weitgehend Anklänge an tradiertes Material verwendet, sich auf sehr eigenwillige Weise der Idee Zimmermanns von der „Kugelgestalt der Zeit“⁶⁹ (eine ironische Annäherung des Komponisten an tradierte, musikalische Parameter inklusive deren Rezeption) bedient, diese modernisiert und ein kompositorisch wohl kalkuliertes Gewirr häufig simultan geführter Stimmen kreierte. Sätze werden syntaktisch aufgebrochen, die Worte rhythmisch zerlegt, so dass die Semantik einzig im musikalischen Kontext dechiffrierbar ist. Zugleich werden die Figuren auf der Bühne deindividualisiert, indem der Gesangspart für eine Figur auf mehrere Akteure aufgeteilt wird. Analog dazu arbeitet auch Neuwirth verstärkt mit der Aufteilung von Figuren und Vokalparts, woran auch ihre surreal jaulenden Werwölfe in *Bählamms Fest* erinnern, die durch einen strengen formalen Gesamtplan im Zaum gehalten werden.⁷⁰

68 Bernd Alois Zimmermann, *Die Zukunft der Oper*, Mainz 1974, S. 41.

69 Vgl. Niemöller 1989.

70 Mauser 2002, S. 340 f.

4.4 Mythisierung, Ritualisierung, Minimal Music

Mythisierung umfasst verschiedene Dimensionen: einerseits Stoffe und Sujets, demnach Mythen als selbstverständlich weiter verwendete Stoffbasis zahlreicher Werke sowie andererseits als musikalische wie theatralische Inszenierungsversuche, die abstrahieren, enthistorisieren, ritualisieren. Die explizite Reaktivierung des Mythos ist zwar Teilmoment von Ritualisierungstendenzen, allerdings nicht unbedingt anti-aufklärerisch. Gerade Henze verwendet Modelle, den Mythos neu und aktuell zu interpretieren: Sein Werk *Elegy for Young Lovers* (1960) gilt als Kritik am künstlerischen Genie und auch in *Die Bassariden* wird der Mythos, hier der klassisch-antike, einer strengen Prüfung unterzogen. Dieser Linie folgend sei hier auch das Projekt *über Frauen über Grenzen* für die Münchner Biennale 2000 von einer Kollektivgruppe sieben junger Hamburger Komponisten unter Ägide Peter Michael Hamels genannt. Stofflicher Ausgangspunkt und Grundlage ist die Trias Medea, Ariadne und Antigone. Der Mythos wird in den einzelnen Teilen der Oper partiell grundlegend und vorwiegend kultur- und gesellschaftskritisch aktualisiert. Verschränkt mit der engagierten Stellungnahme der Komponisten hilft er als Tiefenstruktur, den verschiedenartigen Idiomen einen einheitlichen Bezugspunkt zu gewährleisten.⁷¹

Ein zentrales Element im Musiktheater des 20. Jahrhunderts stellt die Ritualisierung dar. Sie definiert einerseits Restauration, Aneignung von Vergangenen, zu dem keine direkte Traditionsverbindung mehr besteht, sowie andererseits ein Stück Tradition und unmittelbare Fortsetzung einer Linie des explizit oder implizit Religiösen, das im bürgerlichen Zeitalter fortdauert. Ein Operieren mit der unaufhörlichen und vorwiegend geringfügigen Variation elementarer, einfacher musikalischer Muster, die den Grat zwischen Trance und Ekstase aufzeigen, tatsächlich aber ebenso auf rationalisierte industrielle Prozesse bis hin zu Techno und diversen Abarten

71 Sascha Lemke, *Über Frauen über Grenzen. Eine Gemeinschaftskomposition für die Biennale 2000 und das 50. Jubiläum der Hochschule für Musik und Theater, Hamburg 2000*, S. 144 ff.

verweisen, herrscht vor. In der Minimal Music wird diese Ritualisierung zu einer breiten Strömung.⁷² Phil Glass und mit ihm die Komponisten der Minimal Music (Terry Riley, Steve Reich) folgen ab den ausgehenden 1960er Jahren einer trotz redundant motivischer Musik komplexen theatralischen Konzeption, wobei der Ausgangspunkt und die Grundlage dafür im Bühnenbild und den szenischen Aktionen fußen.⁷³ Mit kleinsten Veränderungen und gelegentlichen Phasenverschiebungen werden ineinander verflochtene, meist kurze ostinate Figuren realisiert.⁷⁴ Ein eigenes Zeitempfinden, das bisherige Gattungskonventionen sprengt, wird hierfür symptomatisch.⁷⁵ Klangflächenarbeit als Anlehnung an die Errungenschaften der Minimal Music nimmt Neuwirth für sich in Anspruch und lässt daraus resultierende Stimmungen als Basis für ganze Musiktheaterwerke fungieren (*Mobile*, aleatorische Klangbausteine, z. B. in *Lost Highway* oder *Bählamms Fest*).

4.5 „Back to the roots“ oder „exotischer Futurismus“?

Nationale Inhalte sind häufig mit expliziten oder auch verdeckten kritischen politischen Konnotationen verschränkt.⁷⁶ Nur wenige Komponisten blicken auf ein kontinuierlich politisches Musiktheaterschaffen zurück, wie etwa Nono oder Giacomo Manzoni. Ausgehend von der Bürgerrechts- und der Antikriegs-Bewegung in den USA entwickelt sich eine weltweite Jugend-, Studenten- und Protestbewegung, zu welcher sich auch Henze deklariert.⁷⁷ Ein Politisierungsprozess innerhalb seines kompositorischen Schaffens geht mit dem allgemeinen Bewusstwerdungsprozess der Gesellschaftlichkeit ästhetischer Bedeutungsstrukturen in den 1960er Jahren

72 Mauser 2002, S. 359.

73 Ebda. S. 365 f.

74 Gratzner 1993, S. 537.

75 Ebda., S. 601.

76 Mauser 2002, S. 379.

77 Ebda., S. 343 ff.

einher.⁷⁸ Immer wieder kommt auch im deutschen Sprachraum eine Auseinandersetzung mit dem Trauma des Faschismus (unter anderem auch ein zentraler Inhalt von Jelinek und Neuwirth) auf, wobei von Anfang an der Wille zu Neuem, Anderem, zu Veränderung bestehender Verhältnisse fokussiert wird, was mitunter nicht immer musikalisch dominiert scheint. Henze fordert stets Musik als gezielten Gegenentwurf zur Welt, wie sie nun einmal sei, und nicht zur Realität schlechthin, sondern deutlicher als Gegenbild zur Barbarei und versucht – wie etliche seiner Kollegen ebenfalls – die Gattung Musiktheater zu überschreiten und hinter sich zu lassen.⁷⁹

Außereuropäische Einflüsse (z. B. Peking-Oper) prägen zahlreiche Strömungen zeitgenössischen Komponierens. Isang Yun zählt zu den Komponisten, die weit gespannte, weltmusikalische Synthesen anstreben und sich dabei kontinuierlich für sozial bestimmte Humanität und Frieden einsetzen.⁸⁰ HENZES *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst* und durchaus auch Werke von Neuwirth fordern ein differenziertes Kolorit, eine Fülle verschiedenartiger Musik, mitunter durchwegs schäbige, auch schnöde Musik, Tanz-Typen wie Tango oder Paso Doble, Foxtrott und Charleston, Topoi und Zitate wie die *Mondscheinsonate*. Das ebenfalls von ihm stammende und 1976 fertig gestellte Werk *We come to the River* kombiniert politische Intention mit einer Tendenz zum Avantgarde-Experiment (ausgedrückt durch Simultanbühne, Elemente unterschiedlicher Theaterformen, mehrere Orchester).

Libretto und die Handlungen, die es enthält, sind in vielfacher Hinsicht undenkbar als Schauspiel: alles, was darin vor sich geht – und die Art und Weise, wie es vor sich geht –, ist auf Musik gerichtet und an die Musik. [...] Ich hätte auch nicht geglaubt, dass Theater und Musik (und beide in Zusammenwirkung) in der Lage sein könnten, ein solches Ausmaß von Wirklichkeit zu reproduzieren, dass sie selbst von solcher Wirklichkeit ganz erfüllt und Zerreißproben, Beschädigungen, Verletzungen ausgesetzt werden [...], selbst grausam und verletzend werden.⁸¹

78 Totschnig 2002, S. 6.

79 Lenz Meierott, *18. Jahrhundert*, Göttingen 1993, S. 343 ff.

80 Ebda., S. 381 f.

81 Hans Werner Henze, *We come to the river*, München 1984, S. 256 f.

Henzes verwendete musikalische Elemente aus Geschichte und Gegenwart, Hochkunst und Populärkunst sind montierend durch Zitat, Anspielung sowie Paraphrase miteinander in Beziehung gesetzt. Seine konstruierte, reihen- und variationstechnisch fundierte Musik trägt gerade auch im Rückgriff auf ältere Modelle wie Tanz und Marsch, Lied und Choral, Salonmusik- und Operettenidiom bis hin zu Opera buffa und Commedia dell'arte durchaus Rechnung.⁸² Ein wesentliches Charakteristikum seiner Kunstauffassung besteht in der programmatischen Option auf einen direkten Weltbezug und entgegen jeder ästhetizistischen Selbstreferenz von Kunst. Kompositorische Arbeit scheint für ihn erst dann möglich, wenn die Reaktionen auf Erlebnis, Erfahrenes, Gehörtes umgesetzt und in die ästhetische Idee eines Werkes überführt sind, wobei auch Kontextualisierungen zu außerästhetischen Wirklichkeiten ganz selbstverständlich zu einem vormals mimetischen Kunstverständnis zu rechnen sind.

Henze übernimmt Ingeborg Bachmanns Widerstreit mit einer Sprache, die sie einerseits zwar als Träger einer anerkannten Tradition akzeptiert, andererseits aber durch die geschichtliche Erfahrung als entwertet und missbraucht erlebt. Das führt hinsichtlich der Wahrnehmung der aktuellen Sprachwirklichkeit – gerade nach den Erfahrungen des Dritten Reiches, die für Bachmanns Ästhetik genauso prägend waren wie für Jelinek, Neuwirth oder Henze – zu einer enormen Sprachverwirrung, aus der nur eine neue Sprache, zu erreichen durch maximale Reflexion auf das Innere des Wortes selbst, führen kann. Eine im Kunstwerk selbst vermittelbare Darstellung von Realität wird intendiert, wofür es der versichernden, kritisch reflektierten Tradition bedarf. Diese fordert beständige Anstrengung, um die Wirkung von Geschichte in der heutigen Erfahrung aufheben zu können.⁸³

Das Phänomen Komik tritt häufig in Mixturen auf, so als Tragikomödien, Grotesken oder Satiren, wie auch in der Symbiose Neuwirth/Jelinek. Ausgehend von den Vertretern der Dodekapho-

82 Ebd., S. 349.

83 Schäfer 1999, S. 183f.

nie orientieren sich Komponisten wie Hanns Eisler, Ernst Krenek, Schwertsik, H.K. Gruber, Rihm oder Cerha an zeitverwandten literarischen Ausprägungen, an der Wiener Gruppe, dem Wiener Humor sowie der Ironie. Neuwirth bricht durch ihre skurril-bizarren Musiktheaterkonzeptionen gängige Konstanten gesellschaftlichen Lebens und konstruiert derart zerschnittene Situationskomik. Der gemäßigten Moderne gehören Liebermanns *Die Schule der Frauen*, Paul Dessaus *Puntilla* sowie *Leonce und Lena* oder Klaus Hubers *JOT. Oder Wann kommt der Herr zurück* an. Bruno Maderna hingegen komponiert eine Abrechnung mit der Avantgarde in seinem Werk *Satyricon*.⁸⁴

4.6 Die pädagogische Intention

Die Tendenz zur Verkleinerung idiomatischer als auch stofflicher Ansprüche sowie ein Trend zur Miniaturisierung des Aufführungsapparats sind pädagogisch ausgerichteten Werken zu eigen. Das Lehrstück adaptiert in der ehemaligen DDR Kurt Schwaen in *Die Horatier und die Kuriatier* und die Schul- bzw. Jugendoper (Märchenoper) aktualisieren Eberhard Werdin (*Des Kaisers neue Kleider*) oder Cesar Bresgen (*Der Igel als Bräutigam*). Es wird speziell für Kinder und Laien komponiert, vereinfacht und reduziert. Auch geistliche Spiele, Schul-Musicals, Radio-Opern sowie Kinderopern treffen auf interessierte Hörer. *Pollicino* von Henze (1980) gilt als Märchen für Musik. Analog zu diesem Stück werden auch in Neuwirths *Robert der Teufel* außer einigen Berufsmusikern viele Amateursänger und -spieler benötigt. Die Stücke sind Ausdruck der kommunalpädagogischen Anstrengungen diverser Komponisten und entsprechen als Schnittstelle zwischen Kunst und Pädagogik der Tradition der Schuloper, welche auch zugleich die Welt der Erwachsenen tangiert.

84 Großmann-Vendrey 1993, S. 382ff.

Henzes und Neuwirths Musik scheint insofern paradigmatisch, als die im weiten Sinn auf Pädagogik und Nicht-Erwachsene zielende Musik hier auf übergreifende kulturelle Kontexte, speziell kommunale als nächstliegende Einheit, ausgeweitet wird. Pädagogik avanciert zum Kompensator von Defiziten, zum Mittel einer aufarbeitenden Entwicklung. Nach dem Mulpulciano-Modell etablierte Musikwerkstätten in Müzzschlag, Deutschlandsberg und auch die Opern-Biennale in München sind Anschlussprojekte an Versuche, auch das geografische Umfeld, Bewohner der Gegend, unterschiedliche soziale Schichten sowie Laien in den Gesamtprozess der Produktion und Rezeption von moderner Oper einzubeziehen. Multipliziert wird dieser pädagogische Impetus in einer „Kommunalen Oper“, die auch kompositorisch kollektiv produziert wird, z. B. *Robert der Teufel*, in Deutschlandsberg 1985 uraufgeführt, an deren Komposition Jugendliche im Alter von elf bis siebzehn Jahren aktiv mitwirkten.⁸⁵

4.7 Grenzüberschreitungen und Technologisierung

Grenzen zwischen Gattungen, Kunstsparten, fremden Kunstformen oder Musiziertraditionen verwischen, wobei sich von den 1970er Jahren an ein immer gewichtigerer Bezugspunkt entwickelt: die Populärmusik, durchaus partiell politisch-kritisch intendiert (z. B. Rock) und als Sprachrohr der Jugend stets innovativ und dynamisch agierend. Mit Inhalten des Massenphänomens Pop lässt sich intelligent und materialästhetisch hantieren und durch traditionelle Werkzeuge wie Montage oder Collage ein Pool an neuen Assoziationssträngen errichten.⁸⁶

Die rasant voranschreitende technologische sowie mediale Entwicklung eröffnet ungeahnte Optionen für zeitgenössische Thea-

85 Ebda., S. 385 ff.

86 Hans-Klaus Jungheinrich, *New Generation, neue Klänge. Komponieren im Auge der Popmusik*, Innsbruck 2001, S. 6 ff.

ter- und Musiktheaterformen. Dieser Prozess, der auch zu Ende des 20. Jahrhunderts in vollem Gange ist, bedeutet zugleich nachhaltige Modifikationen bezüglich der Wirkung von Musik: Einerseits etabliert sich eine zunehmende Entmaterialisierung in der Videokunst, den Installationen und Internet-Projekten.⁸⁷ Andererseits rückt der Körper als vormals sprachloses Objekt in den Mittelpunkt der ästhetischen Darstellungen.⁸⁸

Als stoffliche Komponente, Text, Requisit oder im Zusammenhang mit Bühnenbild und -technik scheint zeitgenössisches Bühnenwesen von Technik durchwirkt. Vor allem die Bandentwicklung scheint von Bedeutung, ebenso Fortschritte im Radiowesen, Verbesserungen bei akustischen Aufnahmen oder Wiedergaben sowie die Globalisierung des Fernsehens. Neben klassischen Technologien (Synthesizer, CD, DVD, Video) werden permanent neue Möglichkeiten zeitgenössischer Musikumsetzung entworfen: Prä- oder außermusikalische Schallereignisse werden synchron zu Live-Musik abgespielt und zugespült um eine stereophone Klangsynthese zu verwirklichen. Digitalisierung – das allumfassende Schlagwort der Vernetzung mit PC/EDV – und damit einhergehend die Umwandlung in binäre Datenträger prägt die Musiktheaterentwicklung um die Jahrhundertwende, eine Entwicklung, die auch in der Arbeit Neuwirths deutliche Spuren hinterlässt.

Funk-, Radio-, Schul-, Fernseh- und Rockoper, Bühnenshow, Musical, Techno- und Internet-Oper sowie Hörspiel bilden ein Konglomerat technischer Verfahrensmöglichkeiten und medialer Manipulation. Henze kombiniert in einer Konfrontation und Kombination von Unterhaltungsmusik und Reihentechnik vertraute Zuordnungsmuster gekoppelt mit vorpölitischer Sozialkritik. Bereits damals schöpfte er, wie später auch Neuwirth, aus zahlreichen, ihm verfügbaren Techniken der Klangmanipulation, schafft reale bis absurde Momente und komponiert hiermit filmmusikähnliche, atonal-moderne Musik. Zuspieldänder, CDs, Projektionen von Filmen oder ähnliches bilden immer maßgeblicher werdende Elemente von

87 Reininghaus 2000, S. 101.

88 Mauser 2002, S. 399.

Bühnenausstattung optischer, akustischer oder auch integraler Natur. Ausgenommen der Live-Elektronik und der Multimedia-Oper bleiben diese Mittel allerdings im Prinzip des Musiktheaters zweitrangig. Auch das Sprechtheater nähert sich durch verstärkte Inanspruchnahme musikalisch-dramatischer Elemente zusehends der Oper an und in Literaturopern wird Mediales integriert, so z. B. im Werk *Jacobowsky und der Oberst* nach Franz Werfel von Klebe. Neben traditionellem Instrumentarium kommen auch Lautsprecher und Windmaschinen zum Einsatz. Zimmermanns Werk *Die Soldaten* weist Technik in einem umfassenden, weltanschaulich ästhetischen Konzept auf. Dabei werden Filme sowie vorfabrizierte Musik auf Tonband zugespielt um einer pluralistischen Klangsprache gerecht zu werden. Charakteristischerweise soll mit Hilfe der technischen Reproduktion die Zeit angehalten werden und Vergangenes, Gegenwärtiges sowie auch Zukünftiges gleichzeitig erfolgen. Die Gewichtung der Musik kann in Relation zum Bild steigen oder fallen, wodurch konsequenterweise Grenzbereiche musiktheatralischer Produktion tangiert oder gar erreicht werden – die Gefahr der Reizüberflutung scheint eklatant. Film, Realton, Bänder in Konzerten oder Opern werden ästhetisch involviert und nach wie vor idealerweise mit den traditionell besetzten Begriffen der Collage oder Montage definiert. Seit Mitte der sechziger Jahre expandieren unter anderem Josef Anton Riedl, Walter Haupt, Hamel oder Schönbach mit fließenden Übergängen in Richtung Auflösung des dramatischen, kohärenten Musiktheaters durch Multimedia zu Happenings, Fluxus, Environment oder Performance. Text, Bild und Musik treten in Beziehung und Spannung zueinander, wirken thematisch häufig abstrakt und bleiben trotz aller Assimilierung eigene Komponenten.⁸⁹ Musiktheater nähert sich auf dieser Evolutionsstufe mehr denn je dem ursprünglichen Ausgangspunkt erster Bühnenspiele im alten Griechenland an. Neben der auf der Bühne vonstatten gehenden Reizüberflutung entwickelt sich auch die Rolle des Publikums immer mehr zu einer beeinflussenden, mitbestimmenden Komponente. Der Spielball der künstlerisch-wertvollen Aktion wird

89 Ebda., S. 413 ff.

in unterschiedlicher Dimension abgegeben und dementsprechend auch wieder retourniert.

Unter den permanent variierenden Ausprägungen des stattfindenden Paradigmenwechsels sprengen im 20. Jahrhundert diverse Kunstsparten die bereits eng gewordenen Begriffskorsetze. Immer neue, zeitgemäße musiktheatralische Formen werden erschlossen – unter Berücksichtigung der veränderten Rahmenbedingungen einer selbst in höchstem Maße widersprüchlichen, mitunter postmodernen Ökonomie, was künftig dem nach wie vor eher behäbig wirkenden, traditionellen Opernbetrieb noch einiges an Innovation, Zeitgeist sowie Intention zu Aufbruch und Umbruch abverlangt wird.

In Österreich können allgemein gängige Klischees des „Österreichischen in der Musik“⁹⁰ oder eines heiter-musikantischen Naturrells für die zeitgenössische Musik zugunsten der Entfaltung einiger Individualisten abgelegt werden. Vor allem die Entwicklungen im Bereich der Technologie und der Elektroakustik forcieren eine kompositorisch-stilistische Entfaltung durch z.B. Wolfgang Mitterer, Franz Hautzinger, Max Nagl, Helmut Neugebauer, Andi Schreiber sowie durch weibliche Komponistinnen, wie Johanna Doderer, Katharina Klement, Elisabeth Schimana, Gabriela Proy oder Neuwirth. Alle profitieren von der unaufhaltsamen Verbreitung des Computers inklusive diverser Programme mitunter als kompositorisches Medium, wonach manche – angeregt von dieser Prämisse – ihren gesamten Musikfindungsprozess neu ausrichten mussten oder konnten und aufgrund dessen neu geartete Gattungen entstehen können: z.B. die präzisionselektronische Kammermusik von Radian, das Vienna Loop Orchestra mit Dimitri Polisoidis, Bernhard Lang, Eva Furrer, Robert Lepenik und Uli Fussenegger, Laptop-Konzerte mit Christian Fennesz, Christof Kurzmann, Martin Sievert oder Boris Hauf, papierlose Partituren von Gerhard E. Winkler, selbst improvisierende Strukturen von Karlheinz Essl oder die insistierenden Geräusche von Pita, Polwechsel und Granular Synthesis.⁹¹

90 Günther 2002.

91 Ebda.

II. Elfriede Jelinek – eine Einleitung

1. Von Wort, Inhalt, Geschichte und Natur

Jelinek bedient sich postmoderner Schreibstrategien, die durch umkehrendes Zitieren eine Art übertreibendes „misreading“ bewirken und eine Parodie der traditionellen Textform ergeben. Ihrer Meinung zufolge sei Originalität seit der Postmoderne nicht mehr möglich, da schon zuviel geschrieben worden wäre¹. Sie belegt Seme mehrfach und demontiert dadurch Metaphern, deren ursprünglicher Sinn zwar erhalten bleibt, eine zweite Konnotation aber ebenso initiiert wird. Diese Technik leitet zur Strategie der Trivialmythenzertrümmerung über, da der reflexiv-satirische Sprachgestus mythisches Begriffsmaterial dechiffriert. Der Schreibstil Jelineks mutiert in den von kulturellen Erfahrungen einer medialen Verdichtung geprägten 1980er Jahren zu einer neuen Literatur einer subversiven Regelunterlaufung.² Das hohe Maß an Abstraktion, das seinen Ausdruck in der Arbeit am einzelnen Wort und der Verankerung der Botschaft in der kleinsten Einheit findet, macht Jelineks Texte zu bewusst konstruierten Modellen von Künstlichkeit. Sie definiert ihre sprachlichen Demontage-Strategien, bei denen sie den Worten entmythologisierend ihre ganz eigene Geschichte zurückgeben will, als Beugung der Realität, etwa in Form von Kindersprache oder fragmentarisierendem Sprechen, das geleitet wird von Fokussierung, Pauschalisierung, ironischer Übertreibung und Stilisierung: „Ich maße mir, indem ich schreibe, eine Art Herrschaftsrecht an.“³ Trivialmythen entsprechen ihren Versuchen, Bedeutung formal in Szene zu setzen und dadurch weder eine Idee noch einen Begriff zu implizieren.⁴

1 Kathrin Tiedemann, *Wenn ich total heiter bin, werde ich am Schrecklichsten sein*, Bremen 1994, S. 23.

2 Maria E. Brunner, *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*, Neuried 1997, S. 16 ff.

3 André Müller, *Das kommt in jedem Porno vor. Gespräch mit Elfriede Jelinek*, in: *Profil* 26, 25.6.1990^a.

4 Brunner 1997, S. 21 ff.

Die Auffassung vom Trivialmythos als „entpolitierte Aussage“ leitet zu Jelineks aus dem Strukturalismus resultierenden Modell der Zertrümmerung über. Ihre Sprachschablonen fordern den Leser auf, selbständig die dargebotenen Inhalte zu reflektieren und eine assoziative Brücke zwischen Trivial- und Konsummythen zu schlagen: als Montage direkter Zitate aus Werbung und Trivilliteratur oder als Gestaltung von Texten aus Partikeln banaler und inhaltsarmer Alltagssprache, die den Konsumfetischismus der Gesellschaft und die falschen Botschaften aus der heilen Welt des schönen Scheins transparent werden lässt.⁵ Im Zuge der massiven Beeinflussung breiter Massen durch diese Trivialmythen lautet Jelineks Fazit: „Leben richtet sich ganz nach dem Fernsehen und das Fernsehen ist dem Leben abgeschaut.“⁶ Bürgerliche Normen würden in einer sich als natürliche Ordnung ausgebenden Form gepriesen und zum kleinbürgerlichen Gebrauch verbreitet. Verschleiert werde dadurch die Differenziertheit der sozialen Klassen. Geprägt von analytischer Schärfe hat sich die Autorin eine Schreib-Position erarbeitet, die sich nicht hinter Larmoyanz versteckt, sondern eine souveräne Stellung einnimmt.⁷ Ihre Werke gelten als Konglomerate verschiedener inhaltlicher und sprachlicher Ebenen, die im Dialog über Literaturbegriffe eine prekäre Zwischenposition einnehmen⁸ und es ferner ermöglichen, ihr Werk in unterschiedlichste literarische Kontexte zu stellen. Hierdurch werden realistische Lesarten im Rahmen eines mimetischen Literaturverständnisses ebenso ermöglicht, wie formalästhetisch-konstruktivistische, wodurch die Machart der Texte oft jenseits derer aufklärerischen Intentionen analysiert werden sollen.⁹

Jelineks Vorwurf basiert auf der Differenzierung, Ausschnittsvergrößerung und Zuspitzung von Gewaltverhältnissen bei deren gleichzeitiger Rückbindung an eine Banalität des Alltags, dessen lakonische Schilderung ein Verständnis von Gewalt und Bösartig-

5 Ebda., S. 26.

6 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, Reinbek b. Hamburg 1983, S. 276.

7 Brunner 1997, S. 29 ff.

8 Gerhard Fuchs, *Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus. Ein E-Mail-Austausch*, Graz 1997, S. 23.

9 Daniela Bartens, *Vom Verschwinden des Textes in der Rezeption. Die internationale Rezeptionsgeschichte von Elfriede Jelineks Werk*, Graz 1997, S. 46 f.

keit als exzessive Enttabuisierung, als lustvolle Grenzüberschreitung gar nicht erst aufkommen lässt.¹⁰ Die Reden von der Lust an der schaurigen Konsequenz und die von der Mehrlust, die der Text aus den Beschreibungen der perversen Machenschaften geschundener Kreaturen gewinnt, scheinen daher unzutreffend. Der Affront, den Rezipienten mitunter erleben, ist vielmehr von Jelinek intendiert. Erzielt werden soll er durch ihre stark verfremdende Darstellung der Wirklichkeit, welche sie durch Stilmittel wie der Hypertrophie, Verlangsamung der Bewegung und filmischer Technik harter Schnitte erzielt.¹¹ Jelinek macht sich zur Komplizin der Gewalt, indem sie Ordnungen und Strukturen gewalttätigen Denkens integriert und sich des zielgerichteten Angriffs wegen mitten in unserer ebenso gewalttätigen Realität in ihnen bewegt.¹² Ihre Literatur ist eine exzentrische, mit Verwünschungen, Drohungen, mit Aggressivität und Verletzungen jonglierend, eine Literatur, die am Hässlichen, Abseitigen und Verworfenen interessiert ist, jedoch keine, deren Bilder in einem Arrangement ästhetisch verschlossener böser Vorstellungen verharren, einer Strategie kontinuierlicher Sinnverweigerung folgen, sondern gegenteilig: eine Literatur, die den Ausdruck von Macht, von Gewalt und ihre Ideologien von innen her zu dekonstruieren sucht, um einer neuerlichen Mystifizierung entgegenzuarbeiten. Die Verwechslung und Verwandlung von Geschichte in Natur (nach Roland Barthes das eigentliche Prinzip des Mythos) aufzudecken, stellt eine ihrer zentralen Intentionen dar. Sie versucht, die artifizielle Natürlichkeit, die alles überzieht und verklebt, sichtbar werden zu lassen, indem sie in ihren Texten ein Verwechslungsspiel inszeniert. Ihre Werke sind als Durchquerungen diverser mythenbildender Diskurse unserer Medien (von Reklame bis hin zu Belletristik) zu lesen, deren Unschuldigkeit sie zu entschleiern sucht, denn Jelinek

10 Hubert Winkels, *Panoptikum der Schreckensfrau. Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin“*, Köln 1988, S. 61.

11 Karl Heinz Bohrer, *Das Böse – eine ästhetische Kategorie?*, in: *Merkur* 6/1985, S. 472.

12 Annette Doll, *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart 1994, S. 149 f.

hält daran fest, „dass der Mensch in der bürgerlichen Gesellschaft in jedem Augenblick in falsche Natur getaucht ist“¹³.

Unterschiedliche Inhaltsebenen in ihren Texten treffen rastlos aufeinander, lösen sich in Prozesse des Sprechens auf und entlarven einander gegenseitig, wodurch zugleich neue Sinnhaftigkeit gestiftet wird. An den (Soll-)Bruchstellen des Oberflächentextes manifestieren sich Polyvalenzen, die auf die mangelnde Identität der Autorin mit der von ihr dargestellten, männlich dominierten Welt und mit dem männlichen Sprechen über sie verweisen. Was die Thematik der Werke betrifft, scheint auffällig, dass Weibliches stets im Hinblick auf eine konkrete zeitgenössische Realität jenen Bildern widerspricht, die von ihr existieren und auf die der Text eingeht. Was geliefert wird, sind Ablichtungen einer modernen Welt, in der Frauen die Machtlosen und Ausgebeuteten, Männer als Dichotomie dazu sowie gesellschaftspolitisch bedingt die Herrschenden darstellen. Wenn Frauen Macht innehaben, sind sie extreme Außenseiterinnen. Außerhalb der alltäglichen gesellschaftlichen Einbindung gesteht die Autorin Frauen Macht zu, entwirft dadurch ein neues Weiblichkeitsprofil, das allerdings überdimensioniert anmutet, weshalb den weiblichen Figuren nur die Machtlosigkeit in der gesellschaftlichen Einbindung oder die Monstrosität außerhalb der ihnen per Rollenzuschreibung gesetzten Grenzen bleibt. Jelinek schreibt gegen die gedankenlose Rede über Frauen, gegen die Sprachlosigkeit der Mehrheit der Frauen ebenso wie gegen ihre reale Unterdrückung und Rollenzuweisung an. Sie selbst übt allerdings ebenfalls über ihre weiblichen Gestalten Macht aus, verweist mit ihrer Sprache auf eine Artikulationsmöglichkeit für Frauen, um sich mit aktuellen Machtverhältnissen kritisch auseinander setzen zu können. Jelinek kritisiert deutlich festgelegte Positionen der modernen Welt mit dem Ziel, die Leser aufzurütteln und zur Änderung ihres Bewusstseins zu bewegen.¹⁴ Die literarische Qualität liegt mitunter darin, dass ihre Figuren prinzipiell desymbolisieren: Sie

13 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. Main 2003, S. 148.

14 Veronika Vis, *Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks*, Frankfurt a. Main 1998, S. 434.

durchbrechen den herrschenden Diskurs fortlaufend durch ihre Unfähigkeit, ihre Wahrnehmung sprachlich zu symbolisieren. In den entsprechenden Bruchstellen treten ihre unbewussten psychischen Funktionen zutage. Sie weisen Zerstückelungsfantasien, Zerstörungstendenzen sowie Tendenzen der weiblichen Verflüchtigung auf, lassen unbewusste Ängste oder Wünsche an ihren Desymbolisierungen erkennen und agieren dementsprechend. Auf literarischer Ebene präsentiert Jelinek männliche Abwehrfunktionen, die gesellschaftlich wirksam sind.¹⁵

15 Corinna Caduff, *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*, Bern 1991, S. 218f.

2. Biografische Standortbestimmung

2.1 Von Heimat, Familie und Disziplin

„Was man in der Kindheit erlebt, macht einen Künstler aus“, konstatiert Jelinek, die sich selbst als eine höchst provinzielle Autorin beschreibt. In ihrem Schriftstellerdasein verbietet sich jeglicher folkloristisch getönte Blick auf Herkunft und Verwurzelung. „Jelinek hat buchstäblich die Knochen der Toten aus der Heimaterde herausgezerrt, um die Opfer berechtigt zu machen.“¹⁶ Geboren wird sie am 20. Oktober 1946 im steirischen Mürzzuschlag einer slawisch-jüdischen Familie entstammend¹⁷ und erhält ab dem vierten Lebensjahr Ballett- und Französischunterricht, Klavier-, Bratschen-, Geigen- sowie Orgel-Unterricht.

Nach der Matura an einer Klosterschule studiert sie am Wiener Konservatorium Klavier und Komposition, belegt nebenher aber auch Sprachen, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte. Die Musik prägt ihr Schreiben, ihre Botschaft wird zu einer tief musikalischen.¹⁸ Anstelle sie in die Gesellschaft von Gleichaltrigen zu integrieren, wird das Mädchen zum ersten Mal im Alter von sechs Jahren wegen auffällig geltender „Fabulierkunst“ einhergehend mit einer krankhaft erscheinenden Motorik, welche damals die Diagnose Autismus nach sich zog, in die Kinderpsychiatrie eingewiesen, was sie zeitlebens als Verbrechen ihrer Mutter bezeichnet – das sie ihr auch posthum nicht verzeihen kann. Ihre sprachlichen und motorischen Fähigkeiten werden von väterlicher Seite hoch geschätzt, von

16 Ronald Pohl, *Sprachgepanzert im Lichte der Öffentlichkeit*, in: Der Standard, 08.10.2004^b, S. 36.

17 N.N., *Jelinek: Erster Nobelpreis für österreichische Literatur*, in: Salzburger Nachrichten, 08.10.2004^a, S. 1.

18 Stefan Grisseemann, *Die Geistesgegenwärtige*, <<http://www.profil.at/index.html?articles/0441/560/95050.shtml>> (download vom 10.01.2005).

den Verwandten der Mutter jedoch aufs Gröbste abgelehnt, da Kinder – katholisch autoritär erzogen – ruhig und folgsam zu sein hätten um idealistischer, traditioneller Erziehung zu entsprechen.

2.2 Mutter- und Vaterrolle con variatio

Jelinek beschreibt ihre Mutter als absolute Instanz mit stählernem Willen, gegen den sich niemand aufzulehnen vermochte, gepaart mit einem gewissen Altersstarrsinn, Narzissmus und ihrem Drang, bei Herausbildung einer gefährlichen Richtungswanderung der Gesellschaft eine Art Gegengewicht bilden zu wollen als Resultat ihrer strengen Erziehung. Da sie sich als Kind nie artikulieren durfte, ist es ihr später stets ein Bedürfnis politische Stellung zu beziehen. Aus gesundheitlichen Gründen muss die Mutter in der Familie die Vaterrolle übernehmen, was zu einer für das Kind diffizil nachvollziehbaren Verschiebung der Verhältnisse führt: Die resolute Erziehungsberechtigte vollzieht die Vergesellschaftung der Tochter und besetzt sie zeitlebens „phallisch“ durch eine Erziehung zur Einzigartigkeit, zur Musik, zur Selbstbestimmtheit, die einem nichts mehr nütze, wenn man selbst nur ein Körper unter anderen Körpern sei¹⁹. Sie wird von ihrer Mutter zu einem unbelebten Gegenstand geformt, gleichzeitig beherrscht und angebetet, einerseits für ihre Berühmtheit vergöttert, andererseits ohne Freiräume oder Selbstbestimmung eingesperrt, wogegen sich die Tochter in zunehmendem Maße zu wehren versucht²⁰, einem gefangenen, ausgelieferten Tier gleich.²¹

Der Vater, Chemiker und Diplomingenieur, agiert als permanent Unterlegener im Familiengeflecht, unablässig dominiert von der Mutter, was von Jelinek partiell als Farce rezipiert wird. Als welt-

19 Jelinek, in: Adolf-E. Meyer, *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*, Hamburg 1995, S. 16 ff.

20 Ebda., S. 7 ff.

21 André Müller, *Ich bin die Liebesmüllabfuhr. Interview mit Elfriede Jelinek*, <<http://www.profil.at/articles/0448/560/99059.shtml>> (download vom 02.01.2005).

fremdes, naturwissenschaftliches Genie ermöglichte ihm die Mutter ein Überleben, da sie erkennt, was im Laufe der Jahre auf die Familie im Zuge der damaligen politischen Judenfeindlichkeit zukommen würde. Jelinek benötigt als pubertierendes Mädchen dringend einen starken Vater und leidet zutiefst unter dessen Abstinenz, weshalb sie ihm trotz großer Liebe häufig aggressiv gegenüber tritt. Letztendlich erkrankt er an völligem Identitäts- sowie Sprachverlust, wiewohl er Zeit seines Lebens linguistisch virtuos gewesen ist. Er verstirbt geistig völlig abwesend in einer Nervenheilanstalt. Jelinek kann dem Vater diese Entwicklung vom intellektuellen Genie zum Idiot nie verzeihen, was in langfristigen Schuldgefühlen resultiert, welche sie auch literarisch artikuliert. Sie beschreibt ihren leiblichen Vater posthum in gewisser Weise als Tyrannen, da sie sein permanentes Schweigen aufgrund der psychischen Erkrankung als Kind genauso brutal wie körperliche Gewalt empfunden hat.

2.3 Positionierung in einer männlich dominierten Gesellschaft

Jelinek wird zur Einzelgängerin dressiert, weil sie von der Gesellschaft und vor allem von Gleichaltrigen abgeschottet bleibt. Bezüglich ihrer Freizeitaktivitäten gestattet ihr die Mutter nichts außer klassisches Ballett, welches allerdings nie Entspannung verschaffen kann, da äußerste Disziplin, Körperbeherrschung und nicht selten das Akzeptieren körperlicher Schmerzen gefordert ist und bezüglich dessen mit dem mütterlichen Erziehungsprogramm konform geht. Jelinek sucht keine Nähe zu Menschen, ist meist allein, da auch das Schreiben eine extrem einsame Arbeit sei. Alles, was ihr jemals gelernt wurde und was man allgemein zu lernen hatte, bezeichnet sie als „Lebensvermeidungsstrategien“.²² Die Autorin erkennt früh,

22 Adolf-Ernst Meyer, *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*, Hamburg 1995, S. 15 ff.

dass sie ihre „Weibchenhaftigkeit“ zeigen und hübsch aussehen müsse, um der männlich dominierten Gesellschaft Widerstand leisten zu können. Wissen würde Frauen als sexuelle Wesen abwerten, was ihr persönliches Bedürfnis sich zu schminken oder stilgerechte Kleider zu tragen als verzweifelten Versuch entlarvt, von intellektuellen oder künstlerischen Leistungen abzulenken.²³ Ihr Image als Autorin wird von ihrem Geschlecht beeinflusst, die Darstellung von Weiblichkeit durch sie selbst bzw. ihre Schreibweise als Frau spielen eine entscheidende Rolle in der jeweiligen Rezeption sowie Kritik und stehen in direkter Interaktion zu ihrem hohen Bekanntheitsgrad, einer sensationsorientierten Presse sowie dem Interesse am Topos „Frau“ allgemein. Als weibliches Mediensujet bieten ihre Person und ihre Texte immer wieder Anlass zur Kulmination der Entüstung.²⁴

Für Frauen sei Schreiben laut Jelinek allein schon ein gewalttätiger Akt, was kombiniert mit einer automatisch entgegengebrachten Verachtung weiblicher Literatur in ihr Aggression erzeuge, die sie schließlich auf ihre Protagonisten projiziere.²⁵ Inakzeptabel scheint ihr das Frauenliteratur-Ghetto, in welches sich viele Autorinnen besonders in den 1970er und 1980er Jahren hineingeschrieben hätten. Statt des Denkens und Sprechens in den zugewiesenen „Frauenräumen“ lässt sich bei Jelinek eine Linguistik konstatieren, die ohne Rücksicht auf Konventionen oder gängige Etikettierungen gegenwärtige Erfahrungen aufzuzeigen versucht. Weil ihre Texte inhaltlich von Verletzungen und der Unmöglichkeit (weiblicher) Identität handeln, kann nicht mehr ohne Probleme „Ich“ gesagt werden, da dieses sich in bewegliche Morpheme von vielerlei Geschlecht und Gattung auflöst.²⁶

Die Autorin wendet sich – nachdem sie sich zuerst als literarisch anspruchsvolle Autorin einen Namen gemacht hatte – zu einem Zeitpunkt gesteigerter gesellschaftlicher Aufmerksamkeit fe-

23 Ebda., S. 15ff.

24 Ebda., S. 233.

25 Riki Winter, *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, Graz 1991, S. 14ff.

26 Doll 1994, S. 14.

ministischer Kritik gegenüber dem Thema Feminismus zu.²⁷ Vor allem die Konzeptionen weiblicher Protagonisten gehen über platten Feminismus hinaus und stehen auch, was die Möglichkeiten der Regie betrifft, in Opposition zur Trivialisierung des Bühnengeschehens.²⁸ Ihre Frauen stellen keine besseren oder höheren Wesen dar, sie kommandieren herum und nehmen männliche Verhaltensmuster an, was letztlich immer den Männern zugute kommt.²⁹

Das Aufwachsen in der Katastrophe zwischen Eltern und Gesellschaft, das Fehlen von Sicherheit und das daraus resultierende Bewusstsein „nicht geboren zu sein“ bedingt laut Jelinek ihren zwanghaften Versuch Wörter zum Gebären zu zwingen und das, was in ihnen ist, herauszupressen – ein Gebärzwang, den sie im realen Leben nie emotional wahrgenommen habe.³⁰ Ihre einem religiösen Wahn verfallene Großmutter und deren Katholizismus als Religion, die einen Gefolterten ikonisiert und dadurch zur unheimlichsten aller Glaubensgemeinschaften avanciert, entfachen in ihr zwanghafte Vorstellungen sowie sadomasochistische Bilder. Zusätzlich prägt sie die jüdische Familie des Vaters, obwohl sie seit frühester Kindheit auf jüdische Ablehnung gedrillt wurde, was bei Jelinek nachhaltig Rache- und Wutfantasien evoziert. Ihre Metamorphosen, Verkleidungen und „Häutungen“ beginnen sehr früh: Als Schülerin schminkt sie sich mit Buntstiften, mit 15 Jahren schneidet sie sich das Haar bis zur Kopfhaut ab und nach völlig isolierten Fernseh- und Krimi-Exzessen entstehen 1967 noch während ihres Studiums erste Gedichte (Gedichtband *Lisas Schatten*). Erst nach dem Tod des Vaters schreibt sich die junge Autorin frei, zieht kurzfristig in eine Wohngemeinschaft mit Robert Schindel, wird zur politischen Kämpferin und schrittweise zur „Jelinek“.³¹ Ihr Ausspruch, dass jeder schreiben könne, der denken kann, steht über einem Gesamt-

27 Vis 1998, S. 252 ff.

28 Gerfried Sperl, *Ein Preis der Widerständigen. Österreichs Politik sollte sich mit (verlorenem) Lob jedoch zurückhalten*, in: Der Standard, 08.10.2004, S. 36.

29 Winter 1991, S. 12 f.

30 Meyer 1995, S. 73 f.

31 Anita Pollak, *Die tolle Frau mit der Tolle. Elfriede Jelinek: Die Dichterin mit vielen Fassaden, die letztlich undurchschaubar bleibt*, in: Kurier, 10.10.2004, S. 30 f.

werk, das vielschichtig in seiner Anlage und rasch im zeitlichen Ablauf entstanden ist:³² Sie schreibt rasend schnell, ändert ab und formuliert um, worin auch Parallelen zur schnelllebigen Gesellschaft zu erkennen sind.

2.4 Jugendliche Grundfesten und Entwicklungen

Ihre literarische Karriere beginnt Jelinek mit experimenteller Literatur und wendet sich erst in einem weiteren Schritt der Verarbeitung autobiographischer Motive zu. Die ersten Werke stehen in der Tradition der Satire des Prager Kreises und der Wiener Gruppe.³³ Vom Literaturbetrieb rasch gewürdigt, gewinnt die Jungautorin mit der rigiden Bearbeitung überkommener Sprachmuster aus Werbung und Unterhaltungsindustrie literarische Trittsicherheit und Souveränität im Umgang mit Alltagskulturen.

1972 übersiedelt sie mit dem Schriftsteller Gert Loschütz in die politisch interessante Stadt Berlin und nach einem Aufenthalt in Rom folgt 1974, ihrem Beitrittsjahr in die KPÖ, die Eheschließung mit dem Computerfachmann Gottfried Hüngsberg, einem frühen Gefolgsmann Rainer Werner Fassbinders. Mit ihm führt sie nach wie vor eine Ehe ohne Öffentlichkeit, aber auf geografische Distanz: Er lebt in München, sie in Hütteldorf: „Eigentlich mag ich die Männer nicht, aber ich bin ja sexuell auf sie angewiesen.“³⁴

Mit ihren Romanen *wir sind lockvögel baby!* (1970), *Die Liebhaberinnen* (1975), *Die Klavierspielerin* (1983, verfilmt mit Isabelle Huppert in der Regie von Michael Haneke), *Die Ausgesperrten* (1979), *Lust* (1989), *Gier* (2000) oder dem Online-Roman *Neid* (2008) sorgt sie ab den achtziger Jahren für Furore, wobei sie selbst als ultimatives opus magnum *Die Kinder der Toten* (1995) bezeichnet. Auch ihre

32 Gabriele Riedle, *Mehr, mehr, mehr*“, München 1993, S. 95.

33 Caduff 1991, S. 44.

34 Jelinek, in: Pollak 2004, S. 31.

Theaterstücke erweisen sich schon jahrelang als nachhaltige Erfolge. *Clara S.* (1982), *Burgtheater* (1985), *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984), *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1979), *Wolken.Heim* (1988), *Raststätte* (1994, Inszenierung am Burgtheater durch Claus Peymann, eine Satire auf *Così van tutte*), *Totenauberg* (1992), *Ein Sportstück* (1998), *In den Alpen, Das Werk* (2003), *Bambiland* (2003) und *Ulrike Maria Stuart* (2006), *Rechnitz. Der Würgeengel* (2008) und *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* (2009) stellen opulente Theatertexte dar, in denen zunehmend gewaltige Sprachfantasien ohne bestimmte Rollenzuteilung kreierte und arrangiert werden. Einige der wichtigsten Literatur-Auszeichnungen, die Jelinek bislang erhalten hat, sind unter anderem der Heinrich-Böll-Preis (1986), der Literaturpreis des Landes Steiermark (1987), der Georg-Büchner-Preis (1998), der Mühlheimer Dramatikerpreis (2002), der Hörspielpreis der Kriegsblinden (2004) und der Literatur-Nobelpreis (2004).³⁵

35 N.N. 2004^a, S. 1.

3. Ihre Arbeit, ihr Umfeld, ihre Programmatik

3.1 Das Verhältnis zu Tradition, Öffentlichkeit, Presse, Kritik

Jelinek trägt Haute-Couture um sich vor den Ansprüchen der Öffentlichkeit bedeckt zu halten und zu schützen. Sie erscheint psychisch labil, bedarf medikamentöser Unterstützung um in der Gesellschaft inklusive diverser Diffamierungen funktionieren zu können. Abseits ihrer Schriften sorgt sie mit politischen Äußerungen oder Aktionen mitunter für Diskussionen und geht auf direkte Konfrontation mit Österreich, wie etwa durch ihre langjährige Mitgliedschaft in der KPÖ (1974–1991). In der Zeitschrift „Falter“ wird Jelinek die Emigration nach Island nahe gelegt, wonach die Autorin kurzzeitig beschließt, sich nicht mehr öffentlich zu äußern.³⁶ Mit Sätzen wie „Ich bin unheimlich verlogen.“³⁷ betont sie Zwiespältigkeiten hinsichtlich ihres Heimatstaates, den sie einerseits werkimmanent einer getreuen Traditionslinie Johann Nepomuk Nestroy – Karl Kraus – Thomas Bernhard folgend aufs heftigste kritisiert, während sie sich andererseits wiederum zum Patriotismus bekennt:

Ich meine, dass ich sehr stark meine Wurzeln in der jüdischen Kultur habe, weil mein Vater Jude war, ein Ostjude aus der Tschechoslowakei. Und das sind meine persönlichen kulturellen Wurzeln. Und das spüre ich auch. Also Traditionen von Elias Canetti, Karl Kraus oder Joseph Roth. Das ist wirklich eine sterbende Kultur [...]. 1938 wurde eine ganze Kultur verhindert und vernichtet. Ich bin wahrscheinlich eh die letzte Dichterin dieser Richtung. Ich komme aus diesem Ostraum, habe diese Ironie, diesen Witz und auch diese Sinnlichkeit. All das ist vernichtet worden.³⁸

36 Fuchs 1997, S. 11 f.

37 Georg Biron, *Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmörder*, in: Die Zeit, 28.09.1984, S. 48.

38 Caduff 1991, S. 48.

Sie folgt diesen Strömungen, baut auf den Scheindialogen und dem aufgesetzten Bildungsjargon auf, mit dem Ödön von Horvath seine aus dem Horrorkabinett des Spießbürgertums stammenden Figuren ausstattet und integriert auch Grotesken wie den Wiener „Wurschtl“, worin ihr berüchtigt-böser Blick resultiert,³⁹ der Tradition der Wiener Gruppe um H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner und im weiteren Umfeld auch Friederike Mayröcker entspringend.⁴⁰

Der Name „Jelinek“ impliziert(e) stets Aufsehen oder Aufruhr: preisgekrönt, von manchen verworfen und von anderen annektiert: „Sie irritiert und fordert Widerspruch heraus. Kälte, Hass und Zynismus werden ihr attestiert“.⁴¹ Die Schärfe ihres Blicks, mit dem sie angeblich auf jedermanns intimste Geheimnisse starrt, wird ihr nicht immer verziehen.⁴² Die Schriftstellerin konstatiert, dass sie nur mangelhaft mit Angriffen umzugehen gelernt habe, die von Leuten kommen, welche ihr Werk auf Sex und Geschlechterkampf reduzieren und in zahlreichen Fällen nie eine Zeile von ihr gelesen hätten. Diesbezüglich schreibt Bernhard Flieher: „Man muss Elfriede Jelinek nicht gelesen haben um über sie reden zu können. So scheint es zumindest.“⁴³ Zahlreiche Kritiken weisen fehlende sachliche Kompetenz sowie verstärkte ablehnende Haltung bis hin zur Bedrohung, die sich sowohl in der Abwertung der Autorin als Privatperson als auch in der Diffamierung ihrer literarischen Produkte niederschlägt, auf. Neben dem Vorwurf mangelnder Qualität ihrer Stücke, vorwiegend ob deren feministischer Tendenz, wurde zumeist auch die Theaterfähigkeit der Jelinek-Dramen in Frage gestellt.⁴⁴

Ich habe einfach aufgehört, Kritiken zu lesen. Ich nehme an, sie hätten möglicherweise verheerende Auswirkungen auf mich gehabt. [...] In meinem

39 Margarethe Sander, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel „Totenauberg“*, Würzburg 1996, S. 22 f.

40 Vgl. Sabine Perthold, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, Wien 1991^a, S. 13 ff.

41 Sigrid Löffler, *Ohnmacht – ein Aphrodisiakum*, in: Profil, 9/1983, S. 72 f.

42 Doll 1994, S. 9.

43 Bernhard Flieher, *Eine Frau zum Streiten*, in: Salzburger Nachrichten, 09.–10.10.2004, S. 1.

44 Caduff 1991, S. 244 f.

Fall lasse ich Freunde dann die Kritiken lesen und mir eine kurze Zusammenfassung geben.⁴⁵

Jelinek praktiziert hiermit eine indirekte Rezeptionssperre, vermeidet die direkte Konfrontation mit bewertender Schriftlichkeit von kritischen Seiten und empfindet die Gattung „Rezension“ als für den Autor bedrohlich, da Medien existierende Festschreibungen weiter prägen und die Schriftsteller nicht in literarischen Texten verschwinden lassen.⁴⁶ Ursprünglich wollte Jelinek ihren Lesern lediglich etwas erklären, damit diese ihre Werke besser verstehen würden. Allerdings sei sie diesbezüglich eines Besseren belehrt worden, weil die Zuhörer ihr keinen Glauben schenken, sondern hinter ihren Erklärungsversuchen diverse infame Listen vermuten würden.⁴⁷

Jelinek vollzieht publikumswirksame Selbstdarstellung als geschickt mediales Spiel, indem sie bereitwillig den Männerphantasien der Kritiker Modell steht⁴⁸ und die Medien antreibt:

Ich trage die Sätze vor mir her wie Plakate, hinter denen ich mich verstecken kann. [...] Die Biographie der Frauen, auch ihr biologisches Äußeres, ihr Aussehen, die Art, wie sie sich kleiden, wird sehr viel stärker zur Beurteilung ihrer Protokolle herangezogen, als das bei Männern der Fall ist.⁴⁹

Jelinek kann keine Aussöhnung mit dem aktuellen Pressewesen oder zeitgenössischer Kritik erkennen:

Nein. [...] Ich habe vielmehr den Eindruck, dass man etwas vorsichtiger geworden ist, da man von anderer Seite gehört hat, dass da wohl irgendetwas dahinter stecken muss. Doch dass ich da jetzt hier (in Österreich) geschätzt werden könnte als jemand, der eine gesellschaftlich nützliche Arbeit leistet, indem er diesem Land sozusagen einen Spiegel vorhält – das wäre zu viel

45 Margarete B. Lamb-Faffelberger, *Elfriede Jelinek und Valie Export. Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs im deutschsprachigen Feuilleton*, Houston 1991, S. 39f.

46 Anja Meyer, *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. Die „Klavierspielerin“ und „Lust“ im printmedialen Diskurs*, Hildesheim 1994, S. 1.

47 Fuchs 1997, S. 9.

48 Meyer 1994, S. 5f.

49 Jelinek, in: Jürgen E. Müller, *Literaturwissenschaftliche Rezeptions- und Handlungstheorien*, Opladen 1990^c, S. 176ff.

verlangt. Thomas Bernhard haben sie ja auch getreten und angespuckt, allerdings haben sie ihn aufgeführt. Das Werk eines Mannes hat doch eine andere Art von Wertschätzung als das Werk einer Frau, das man mit viel Be-
rechtigung glaubt, leicht herunter machen zu können.⁵⁰

3.2 Programmatische Werkdisposition, „Jelinek“ als Kunstfigur

Ihre literarischen Werke verschließen sich oft einem direkten Verstehen, sie entziehen sich spontanem Zugang und sind gleichzeitig großteils von Übergriffen in Scham- und sogar Schmerzbereiche geprägt. Die bereits legendäre Kälte und Unmenschlichkeit bzw. Lieblosigkeit ihrer Erzählweise begründet darin, dass ihre Texte nicht reale, persönliche Beziehungskonstellationen mimetisch wiedergeben, sondern exemplarisch gesellschaftliche Verhältnisse und Zustände offen legen. Stets scheint ein auktorial Wissender präsent zu sein (etwa in *Lost Highway*), der distanziert die Vorgänge überblickt und wie ein Naturforscher analysiert, wodurch identifikatorisches Lesen a priori unmöglich gemacht wird. Da Machtstrukturen immer auch mit sexuellen Abhängigkeiten einhergehen, scheint es konsequent, dass beide Parameter in ihren Texten an zentraler Stelle angeführt werden. Machtstrukturen und die jeweiligen Rollenträger, in denen sie sich manifestieren, werden wie durch eine Lupe in der Übertreibung, als Satire präsentiert, womit die Autorin eine Brechung in der Rezeption erreicht und konventionelle, personifizierende Leseerwartungen enttäuscht.⁵¹ Die Jelinek-Kritik erlebt im Laufe der Jahre deutliche Wendungen. Noch 1994 galt die Künstlerin als spärlich beachtete Autorin, es existiert lediglich wenig seriöse Kritik zu ihrem Werk, literaturkritische Artikel nehmen über literaturwissenschaftliche eindeutig Überhand. Erst mit dem Einsetzen gewissenhafter germanistischer Abhandlungen wird ihre Lite-

50 Meyer 1994, S. 158.

51 Sander 1996, S. 18f.

ratur ernst genommen und sowohl Autorin als auch Werk gebührend anerkannt.⁵² Obwohl der diffamierende Umgang mit Jelineks spärlichen Bekanntgaben persönlicher Daten sie ihrer Meinung nach in eine Art „Selbstausschöpfung, zu einem Unwillen, jemals wieder etwas über sich selbst preis zu geben“⁵³ geführt hätten, erweist sich ihre Biografie als farbenfrohes Konglomerat aufrührerischer Energien, indem sie bislang Medien bereitwillig mit stereotypen Bildern zu Leben bzw. Werk bedient: Unzählige Versatzstücke existieren, mit denen Autorin und Medien im inzwischen oftmals inszeniert wirkenden Wechselspiel jonglieren. Ein überschaubarer Pool von Photographien und Selbstaussagen Jelineks wird aufwändig künstlich drapiert und redupliziert: „sensibler Vampir“, „Marxistin“⁵⁴, „schüchternes Mädchen“, „Domina“⁵⁵.

Ihre Künstlerbiografie, eine Synthese aller Rollen, stellt letztendlich ein Produkt konsequenter Selbstinszenierung dar, dessen oberste Gesetzmäßigkeit ewige Reproduzierbarkeit impliziert. Jelinek arbeitet als „Bilderstürmerin“, sowohl die Genese als auch die Demontage der eigenen Bildlegende betreibend, mit literarischen Texten, die endlose Durchquerungen genau jener mythenbildenden medialen Diskurse anstreben. Jelinek erweitert diese mit ihrer selbst kreierten Künstlerbiografie um ein Sujet. Dass im Falle des eigenen Mythos dann oppositionelle Parameter aufeinander treffen, scheint der Preis ihrer exklusiv-exzentrischen Lesart der Öffentlichkeitsarbeit zu sein.⁵⁶ Diesbezüglich spricht sie von absoluter Perversion, die darin liege, dass sie mit zentralem literarischem Anliegen einer Demontage sämtlicher Mythen für ihre eigene Person, ohne es zu wollen, einen Mythos erzeugt habe: „Alle, die glauben, sie wüssten etwas über mich, wissen nichts.“⁵⁷

52 Vis 1998, S. 230.

53 Winter 1991, S. 9f.

54 Doll 1994, S. 9ff.

55 Barbara Petsch, *Elfriede Jelinek, Versuch einer Annäherung an eine große Scheue – voll musikalischer Eloquenz*, in: Die Presse, 08.10.2004.

56 Doll 1994, S. 9ff.

57 Daniela Strigl, *Sondierkunst im Terrain der Täter*, in: Der Standard, 08.10.2004, S. 2.

Die Auseinandersetzung der Literaturwissenschaft mit Jelineks Mythenbegriff und mit der praktischen Umsetzung dieses Begriffes in eine Kritik der Mythen in ihren Texten trägt entscheidend dazu bei, dass das Werk der Autorin inzwischen seriös rezipiert wird.⁵⁸ Wie nur wenige Künstlerpersönlichkeiten Österreichs steht sie ununterbrochen im Zentrum gesellschaftspolitischer Debatten, wird als Aushängeschild des oppositionellen Österreichs, das sich seit 1999 als Gegenwelt zur ÖVP-FPÖ-Regierung sieht, positioniert,⁵⁹ von Medien diffamiert, was sie grundsätzlich als bedrohlich einstuft, da zu wenige Gegenstimmen im Land dieser Polemisierung Paroli bieten würden.⁶⁰

Seit den 1970er Jahren wird Jelinek in Österreich als „Nestbeschmutzerin“, „Kommunistin“ oder „Pornographin“ geschmäht und denunziert. Diese politischen und medialen Beleidigungen, Skandierungen und Personalisierungen summieren sich in einer Chronologie der Reibungen zwischen Jelinek und ihrem Heimatland Österreich, in einer Offenbarung der aktuellen Konstitution österreichischer Öffentlichkeit, des Niveaus öffentlicher Diskurse sowie der Mentalität dieses Landes: Proteste der ÖVP 1976 gegen ihr Drehbuch zum ORF-Fernsehfilm *Die Ramsau am Dachstein*; Uraufführung ihres Theatertextes *Burgtheater* 1985, bis heute nicht in Österreich aufgeführt, da österreichische Politiker, Journalisten, Theaterleute und die Familie Wessely-Hörbiger in Bezug auf ihre historische Aktionen während der NSdAP-Vorherrschaft scharf kritisiert werden; Jörg Haider bezeichnet die Autorin als zutiefst frustrierte Frau; Wolf Martins wiederholter Reim von „Jelinek“ auf „Dreck“ zeigt das Niveau mancher öffentlicher Auseinandersetzung.⁶¹ Anlässlich der Uraufführung von *Raststätte oder Sie machens alle* wird sie sogar

58 Vis 1998, S. 257 ff.

59 Flieher 2004, S. 1.

60 Andrea Braunsteiner, *Der Preis ist zu groß für mich*, in: *Woman*, Wien 2004, S. 25.

61 Pia Janke, *Die Nestbeschmutzerin. Keine andere Autorin ist – jedenfalls bis gestern – in der heimischen Öffentlichkeit so umstritten wie Elfriede Jelinek. Sie, die in ihren Texten immer neu die österreichische Gesellschaft und Mentalität kritisch befragt, ist in Österreich eine Reizfigur ersten Ranges*, in: *Der Standard*, 08.10.2004, S. 4.

von Leserbriefschreibern persönlich diffamiert. Die Texte werden als perverse Ergüsse einer kranken Frau denunziert und ihr offen Todeswünsche übermittelt. Höhepunkt des von der FPÖ inszenierten Kulturkampfes gegen Jelinek ist eine Plakataktion aus dem Jahr 1995: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk ... oder Kunst und Kultur?“ ist auf einem Plakat zu lesen, das die FPÖ anlässlich der Wiener Gemeinderatswahlen 1995 affiziert, und lediglich Peter Turrini zeigt sich bereit, Jelinek als einzige zitierte Privatperson gegen diese Attacke zu verteidigen. Daraufhin beklagt sie erneut den Umstand, dass ihre Position der kritischen Autorin konträr gedeutet und zusätzlich auch keine kollegiale Solidarität mobilisiert werde, was sie mit einem kurzzeitigen Rückzug aus der heimischen Öffentlichkeit goutiert.⁶² Kritik und Publikum neigen mitunter dazu, von der Bösartigkeit des Geschriebenen auf die Bösartigkeit der Autorin kurzzuschließen: Sie sei unmenschlich, lieblos und zynisch, weil sie diese Charakterzüge perfekt beschreiben könne⁶³, was männlichen Autorenkollegen durchaus als Qualität zugestanden wird.

Der Umgang mit der unbequemen Künstlerin wird von Medien sowie Gesellschaft und Öffentlichkeit bislang differenziert gepflegt: von gern gesehenen und viel gelobten Events (Uraufführung von *Ein Sportstück* 1998, Wiener Burgtheater, hierzu Ex-Politiker Andreas Khol (ÖVP): „Die Abrechnung mit unverantwortetem Sex ist ja eine klassisch-konservative Botschaft.“⁶⁴) bis hin zu Skandalen (1998: Salzburger Festspiele mit Jelinek-Schwerpunkt, ein übergroßes Jelinek-Bild hängt an der Festspielhausfassade, welches allerdings nach einem Leserbrief an die „Salzburger Nachrichten“ des Salzburger Erzbischofs Andreas Laun anonym entfernt wurde). Es irritiert zudem der paradoxe Umstand, dass sich der Hass auch gegen die schweigende Autorin richtet: Als Jelinek im Februar 2000 ein Aufführungsverbot ihrer Stücke für die Zeit der FPÖ-Regierungsbeteiligung

62 Yasmin Hoffmann, *Sujet impossible*, in: Germanica 18, 1986, S. 166.

63 Sigrid Löffler, *Ich will verschmutzt werden*, in: Schauspielhaus Magazin 6, 12.1994–03.1995, S. 4f.

64 Janke 2004, S. 4.

erlässt, scheint die Wut unermesslich – nicht nur jene der Gegner, sondern gleichauf jene der Sympathisanten.⁶⁵

Auch Jelineks Polemisierung gegen die Verhaftung der Gruppe „VolxTheaterKarawane“ in Genua (2001), das Attackieren der Polizei nach den Bombenattentaten von Oberwart sowie die Teilnahme am Lichtermeer gegen das Ausländervolksbegehren der FPÖ (1992) verhelfen dem Namen Jelinek zu wiederholt öffentlicher Positionierung sowie zu negativ konnotierter Medienpräsenz.⁶⁶ Die Zeit der politischen Wende bedeutet keine Wende in ihrer Rezeption, man änderte jedoch die Strategie: Anlässlich der Uraufführungen von *Raststätte* oder *Sie machens alle* sowie *Bambiland* wird von Seiten der Öffentlichkeit mit allen Mitteln versucht, einen Skandal herbei zu schreiben – um dann gelangweilt feststellen zu können, dass es im Falle Jelineks nicht einmal mehr dazu reichen würde. Wieder ist nur ein geringer Prozentteil der Österreicher bereit, den sprach-kritischen Strukturen des komplexen Jelinek-Textes nachzuspüren oder die intermediale szenische Entsprechung der Inszenierung zu analysieren.⁶⁷

65 Ebda.

66 Peter Schneeberger, *Die Verwandlung. Elfriede Jelinek ist die zentrale Symbolfigur des Widerstands gegen Schwarz-Blau. Nun erhielt die „Nestbeschmutzerin“ den Nobelpreis – und steht plötzlich als Nationalheldin da*, <<http://www.profil.at/index.html?articles/0441/560/95050.shtml>> (download vom 02.02.2005).

67 Janke 2004, S. 4.

4. Verleihung des Literatur-Nobelpreises 2004

4.1 Positive Neuorientierung?

Die Schwedische Akademie lobt in ihrer Begründung „den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen“.⁶⁸ Mit dieser Beschreibung bedacht avanciert Jelinek zur ersten österreichischen Literatur-Nobelpreisträgerin.⁶⁹

In einer ersten Reaktion bezeichnet Jelinek den Preis als überraschende und große Ehre, aber nicht als „Blume im Knopfloch für Österreich“⁷⁰. An der Verleihungszeremonie nimmt sie nicht teil: „Ich kann mich im Moment Menschen nicht aussetzen“.⁷¹ Über drei Videoleinwände in der Bibliothek der Schwedischen Akademie in Stockholm wird Jelineks 40-minütige Rede anlässlich der Verleihung *Im Abseits* übertragen. Horace Engdahl, Sekretär der schwedischen Akademie teilt mit, dass man das Fernbleiben Jelineks respektieren müsse: „In der heutigen Medienwelt mit all den Auswüchsen, können sensible Autoren damit oft nicht umgehen.“⁷² Die Videoaufzeichnung zeigt die Autorin hinter einem Notenpult mit geöffneten

68 N.N. 2004^a, S. 1.

69 Gert Korentschnig, *Auf den Spuren von Wittgenstein*, in: Kurier, 08.12.04, S. 31: Anfang jeden Jahres treffen bei der Akademie etwa 200 Vorschläge ein, die bis zum Sommer auf fünf reduziert werden. Die Mitglieder lesen die Werke dieser Finalisten über den Sommer. Drei Juroren haben ihre Stimme 2004 zurückgezogen, weshalb acht Stimmen für eine Entscheidung benötigt wurden. Wie diese Wahl für Jelinek ausgefallen ist, wird mit dem Namen desjenigen, der Jelinek vorgeschlagen hat in 50 Jahren bekannt gegeben werden.

70 N.N. 2004^a, S. 1.

71 Ebda.

72 Korentschnig 2004, S. 31.

Musiknoten, hinter welchem sie fast regungslos, die Hände ineinander verschlungen, vor einem Bild postiert ihre Worte, abliest. Der Text über den Verlust der Sprache verströmt traurige Musikalität und somit den bedeutungsträchtigen Zusammenhang zwischen Wort und Ton. Literaturprofessor und Autor Kjell Espmark, eines der insgesamt 18 Mitglieder der Schwedischen Akademie, kommentiert die Rede als „wunderbaren Text“, der ihn an Wittgenstein denken lasse.⁷³

Natürlich freue ich mich auch, da hat es keinen Sinn zu heucheln, aber ich verspüre eigentlich mehr Verzweiflung als Freude. Ich eigne mich nicht dafür, als Person in die Öffentlichkeit gezerrt zu werden. Da fühle ich mich bedroht.⁷⁴

Sie kann öffentliche Aufmerksamkeit nicht ertragen, lebt ein zurückgezogenes Leben um der Gefahr der Vereinnahmung zu entgehen.⁷⁵ Allerdings will sie sich nun auch einmal den Luxus nichts zu schreiben gönnen und Freuden genießen, welche ohnehin äußerst genügsam seien.⁷⁶ Ein Jahr nach der Verleihung resümiert sie selbst, dass sie nach der Verleihung von der Gesellschaft abgeschlossen, allerdings dadurch auch frei von diversen Verpflichtungen und frei von Anwesenheitspflichten sei. Zudem könne sie frei von finanziellen Abhängigkeiten oder Terminen ihren Interessen entlang schreiben.⁷⁷ Auf die Frage, wie sehr man den Literatur-Nobelpreis als Künstler Wert schätzen kann bzw. soll, antwortet sie folgendermaßen:

Ich habe das Gefühl, das nicht zu verdienen, etliche andere hätten es eher verdient. Aber es war nicht meine Entscheidung. Es gibt ja immer andere, die etwas eher verdienen würden als man selber. Preise, die man für seine Arbeit bekommt, über die freut man sich. Aber Orden oder Ehrenzeichen oder so was würde ich nicht annehmen.⁷⁸

73 Ebda.

74 Sperl 2004, S. 36.

75 Ronald Pohl, *Ich werde weiter untertauchen. Interview mit Elfriede Jelinek*, in: Der Standard, 08.10.2004^a, S. 3.

76 Pollak 2004, S. 30f.

77 N. N., *APA-Pressegespräch mit Elfriede Jelinek*, in: Salzburger Nachrichten, 08.10.2005, S. 13.

78 Claus Philipp, *... und dann zustoßen wie eine Sandvipere*. Interview mit Elfriede Jelinek, in: Der Standard, 09.–10.10.2004, S. 33.