

Die Zugänglichmachung der elektronischen Form des Werkes auf dem institutionellen Repository der Universität Bayreuth wird von Verlagsseite ausdrücklich gestattet.





Elisabeth van Treeck

**„... da das Wirkliche  
konstant in Schweben bleibt ...“**

Klang- und Bilddramaturgien des Suspense in Olga Neuwirths  
*Lost Highway*



Die Buchhandelsausgabe ist unter den folgenden ISB-Nummern verfügbar:

ISBN 978-3-8316-5032-3 (gebundenes Buch)

ISBN 978-3-8316-7786-3 (E-Book)

© utzverlag GmbH 2024

Un'aura amorosa  
del nostro tesoro  
un dolce ristoro  
al cor progerà;

Al cor che, nudrito  
da speme, da amore,  
di un'esca migliore  
bisogno non ha.

Wolfgang A. Mozart / Lorenzo Da Ponte  
*Così fan tutte*

Ein Rhizom hat weder  
Anfang noch Ende,  
es ist immer in der Mitte,  
zwischen den Dingen,  
ein Zwischenstück, *Intermezzo*.

Gilles Deleuze / Félix Guattari  
*Tausend Plateaus*

Wenn man nichts wagt,  
kann man nichts verändern.  
Im Moment der Erstarrung und  
des anschließenden Zerfalls  
liegt immer auch die Möglichkeit,  
etwas auf den Weg zu bringen –  
auch wenn das vielleicht utopisch klingt.

Olga Neuwirth  
Gespräch über *Orlando*



# Inhaltsverzeichnis

Einleitung	11
I. Konturen einer Komponistin	16
II. Forschungsstand und Fragestellung	25
III. Methodik und Quellen	36
IV. Aufbau	42
Erster Teil: Ästhetik der Schwebel	47
I. Medienumbrüche	52
II. Intermedialität	57
III. Das Wissen um die Simulierbarkeit am Beispiel des Klages	61
IV. Klangdiskurse und -ästhetik	68
<i>musiques mixte / sonic flux</i>	70
<i>hyper-</i>	73
<i>androgyn</i>	75
<i>Raumdimensionen</i>	79
V. Relationen der ‚Ganzheit‘	81
VI. Auf dem Weg zu <i>Lost Highway</i>	88
Zweiter Teil: Kreation, Interpretation, Komposition	91
I. Vom Film zum Musiktheater. Adaption als Kreation	93
I.1. Stationen der Adaption	97
I.2. Videos	106
<i>Scheinwerfer</i>	109
<i>Pornographische Bilder</i>	116
<i>VHS-Kassetten</i>	122
<i>Simultanszenen und Verdoppelungen</i>	123
<i>Träume, Visionen und mögliche Realitäten</i>	129
I.3. Textur	148
I.4. Mitkomponiert – Dekonstruiert.	
Naht, Rauschen, Suspense	152
II. Vom Rätsel zum Aufschub. Adaption als Interpretation	162
II.1. „A Mystery Opera“	164
II.2. „Warten auf <i>Godot</i> der Leidenschaften“	166

II.3.	Masochismus-Lektüren	172
	<i>Deleuze liest Sacher-Masoch</i>	172
	<i>Lost Highway mit Deleuze</i>	181
II.4.	„Kunst der Andeutung“. Oper, Stimme, Erotik	192
III.	Klangkomposition	197
III.1.	Instrumentale Mittel	198
	<i>Besetzung und Aufteilung im Raum</i>	198
	<i>Skordaturen und Präparierungen</i>	206
	<i>Spieltechniken und Mobile</i>	209
III.2.	Texturen und Strukturen	216
	<i>Das Flirren im Außen (Textur)</i>	216
	<i>Übergänge (Morphing)</i>	218
	<i>Klangliches Möbiusband (Loop)</i>	219
III.3.	Zitationen	222
	<i>Assoziationen – Doppelbödigkeit („Wovon lebt der Mensch“)</i>	224
	<i>Erinnern und verweisen (This Magic Moment)</i>	227
III.4.	Form, Prozesse und Schnitte	229
	<i>Zoom und Schnitt</i>	231
	<i>Mikroebene: Cluster als Suspense</i>	234
III.5.	Rhizom und Suspense	239
IV.	Klangräume	243
IV.1.	Live-Elektronik	245
	<i>Higher-Order-Ambisonic</i>	245
	<i>Sundomes</i>	249
	<i>Auf- und Abblenden</i>	260
	<i>Stimmmanipulationen</i>	268
IV.2.	Sounddesign	273
	<i>Atmosphärische Gestaltung</i>	275
	<i>Innerdiegetische Klänge</i>	279
	<i>Mediensounds</i>	282
	<i>Stimmen aus dem Off</i>	285
IV.3.	Destabilisierungen	286
Dritter Teil: Suspendedramaturgien		289
I.	Klangdramaturgien des Suspense	291
I.1.	Klingende Nähte und stillstehende Bewegung	291
	<i>Am Anfang die Suture</i>	292

	<i>Suspendierte Leidenschaft 1: Fred und Renee</i> . . . . .	298
I.2.	Andeutungen . . . . .	302
	<i>Zur Stimme bei Neuwirth</i> . . . . .	302
	<i>Suspendierte Leidenschaft 2: Pete und Alice</i> . . . . .	306
	<i>Die Geschichte von Renee und Alice</i> . . . . .	314
	<i>Telefonate mit dem Mystery Man. Countertenöre</i> . . . . .	321
	<i>Mr. Eddys apokalyptische Rede</i> . . . . .	327
I.3.	Relationen . . . . .	337
II.	Bild- und Blickdramaturgien . . . . .	339
II.1.	Schnitte und Zwischenräume . . . . .	340
II.2.	Der Bruch mit dem sensomotorischen Band . . . . .	345
II.3.	Von Hitchcock zu Neuwirth . . . . .	351
	<i>Die Mausefalle in Hitchcocks Murder!</i> . . . . .	351
	<i>Zeitbild-Analysen von Lynchs Lost Highway</i> . . . . .	355
	<i>Zeitschichten: !?dialogues suffisants!?</i> . . . . .	356
II.4.	Das musiktheatrale Kristallbild. Von Fred zu Pete . . . . .	365
	<i>Leinwand und Bühne</i> . . . . .	365
	<i>Klang</i> . . . . .	370
	<i>Das Zeitbild und Suspendedramaturgie</i> . . . . .	374
II.5.	Der schwebende Blick . . . . .	378
	<i>Žižeks Relektüre der Suture</i> . . . . .	378
	<i>Encore: Scheinwerfer und VHS-Kassetten</i> . . . . .	384
	<i>Mit Whodunit zum Trugschluss</i> . . . . .	387
	<i>Musiktheater der Blicke</i> . . . . .	390
II.6.	Aus den Zwischenräumen . . . . .	391
III.	„Soave sia il vento“. Atmosphäre . . . . .	393
III.1.	Wüstenwind . . . . .	396
III.2.	„Luftschichten“ . . . . .	401
III.3.	Aus der Luft, in die Luft . . . . .	408
III.4.	Atmosphäre und Suspense . . . . .	414
	Fazit . . . . .	417
	Dank . . . . .	423
	Quellen- und Literaturverzeichnis . . . . .	429
	Abbildungsverzeichnis . . . . .	481
	Anhang . . . . .	487



## Einleitung



„Auf dem Lost Highway durch eine ‚nuit sans fin‘, wo Zeit zum Raum wird, wo alles endet und alles anfängt ...“ lautet ein Motto, das Olga Neuwirth der Partitur von *Lost Highway* (2002/03) voranstellt.<sup>1</sup> Auf dem Lost Highway wird zur Unausweichlichkeit, was das Sprichwort, wonach der Weg das Ziel sei, behauptet. Wer auf dem Lost Highway fährt, kommt nicht an. Diese Straße ist ein Möbiusband, das in sich selbst das Innen zum Außen und den Anfang zum Ende verkehrt.

Als Metapher beschreibt das Möbiusband die strukturelle Anlage des Films *Lost Highway* des Regisseurs David Lynch und des Drehbuchautors Barry Gifford aus dem Jahr 1997, auf dem das gleichnamige Musiktheater Neuwirths basiert.<sup>2</sup> Der Film umkreist die Frage, was erlebt und was geträumt wird, und entfaltet ein Verwirrspiel um multiple Identitäten, um Vergangenheit und Zukunft sowie um Innen- und Außenwelten. Die Narration führt in einen doppelten Zirkelschluss: der Film endet, wie er anfängt, mit einer Nachricht, deren Sender und Empfänger die gleiche Person zu sein scheint – „Dick Laurent is dead.“ Auf dem Lost Highway gerät die vermeintliche Gewissheit, das binär und teleologisch Strukturierte in Schweben – und zwar nicht nur im Film, sondern auch in dem Musiktheater, das am 31. Oktober 2003 im Rahmen des steirischen Herbst in der Helmut-List-Halle in Graz mit einem Libretto von Elfriede Jelinek und der Komponistin zur Uraufführung gelangt.<sup>3</sup>

Dass sich Olga Neuwirth Lynchs und Giffords *Lost Highway* annimmt, um basierend darauf ein Bühnenwerk zu komponieren, verwundert kaum. Es erscheint im Lichte ihres Schaffens geradezu folgerichtig. Zum einen wird diese künstlerische Auseinandersetzung gerahmt von einer grundsätzlichen Zugewandtheit der Komponistin zur Kunstsparte des Films, die sich an einem hohen Grad an filmgeschichtlicher Informiertheit sowie mit fundierter Kenntnis filmischer Techniken zu erkennen gibt. Beides hinterlässt regelmäßig deutliche Spu-

1 Neuwirth 2006a. Es gibt in der Partitur insgesamt drei Motti, die im Verlauf dieser Arbeit besprochen werden.

2 Vgl. Herzogenrath 1999. Nach Herzogenrath haben auch David Lynch und Barry Gifford in Interviews über ihren Film als Möbiusband gesprochen. Jedoch sind die Inhalte auf den Webseiten, die Herzogenrath angibt, nicht mehr zugänglich.

3 Eine Synopse zu Olga Neuwirths *Lost Highway* befindet sich im Anhang.

ren in den Kompositionen sowie den eigenen Filmarbeiten und schlägt sich darüber hinaus in der wiederholten Zusammenarbeit mit Film- und Videokünstler:innen nieder. Zum anderen gründet eine ausgeprägte Sympathie und Leidenschaft für Phänomene und Denkfiguren, die grundsätzlich an Eindeutigkeit und Stabilität vermissen lassen, das künstlerische Schaffen der Komponistin im Allgemeinen.

Dieses Interesse basiert auf der intensiven Rezeption literarischer, philosophischer und politischer Diskurse, die heteronormative Denkstrukturen ebenso in Frage stellen, wie sie für ein Denken der Vielheiten und des toleranten Aushaltens von Differenzen eintreten. Diese Haltung findet bei Neuwirth ihren künstlerischen Ausdruck in vielgestaltig hergestellten Spannungsmomenten. Sie gehen nicht mit der Intention einher, auf eine Auflösung oder Entspannung hinzuführen, sondern sie geben sich als ein positiv besetztes Dazwischen als das Eigentliche zu erkennen. Das damit adressierte Publikum wird aus diesem Grund als aktive Wahrnehmungsinstanz stets mitgedacht.

Im Musiktheater *Lost Highway* verschränken sich demnach drei für Neuwirths künstlerisches Schaffen charakteristische Aspekte: das genuin multi- oder intermediale, zumeist audiovisuelle Komponieren, das die Werke für Musiktheater (und darüber hinaus) kennzeichnet; die darauf aufbauenden Strategien, mittels derer auf Wahrnehmungsprozesse eingewirkt werden soll; und drittens ein auf der Multimedialität basierendes künstlerisch-konzeptuelles Denken, das als Ästhetik der Schweben begrifflich gefasst werden kann. Diese Trias verschränkt sich in *Lost Highway* zu einer Suspendedramaturgie, die das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Untersuchung bildet. Die Analyse der suspendedramaturgischen Verfahren in Bild und Ton sowie ihrer konzeptionellen Rahmung wird aufzeigen, dass bei Neuwirth der planvolle Umgang mit wirkungsästhetischen Potenzialen aufs Engste mit der Komposition selbst verschränkt ist. Die Rezeptionsebene stets einkalkulierend, schreibt die Komponistin für ein Publikum, das die Konfrontation mit dem Ungewöhnlichen und dem vermeintlich Ziellosen ebenso wenig scheut wie die punktuelle Überforderung. In ihren Klang-Bild-Räumen, die sich als multimediale Erfahrungsräume verstanden wissen wollen, ereignen sich „Spiel[e] mit Form und Bedeutungsebenen“.<sup>4</sup> Weil jeder Dechiffrierungsversuch stets vom Scheitern bedroht ist, wird dem Publikum ei-

4 Janke 2006/2008a.

ne Aufgeschlossenheit aber verlangt, mit der die eingeschriebene Opazität nicht nur ausgehalten, sondern der auch mit Neugier und Zugewandtheit begegnet werden kann.

In dieser Studie zu *Lost Highway* wird der Suspensebegriff als wirkungsästhetisches Konzept verstanden, das Erfahrungen von Spannung ohne Auflösung und von Dauer anstatt einer fortlaufenden Zeit hervorruft. Auf die Wahrnehmungsinstante verweist auch die eingangs im Zitat erwähnte endlose Nacht, die ‚nuit sans fin‘: Auf dem *Lost Highway* unterwegs zu sein bedeutet, diese Straße als Unmöglichkeit zu erleben. Erst denen, die auf dieser Straße unterwegs sind, erschließt sich, was es dem Wortsinn nach bedeutet, eine Erfahrung zu machen. Diese Untersuchung geht von der Annahme aus, dass Olga Neuwirths Werk grundsätzlich von Intermedialität als Eigenschaft, Form und Verfahren gekennzeichnet ist.<sup>5</sup> Verstanden als planvolles Wechselspiel zwischen und innerhalb der Medien zugunsten wirkungsästhetischer Potenziale, schafft dies die Voraussetzung für eine Dramaturgie, deren Konzeption, Struktur und Wirkung mit dem Begriff des Suspense gefasst werden kann. Die Betrachtung eines einzelnen Werks erfordert die Auseinandersetzung mit dem gesamten Kosmos. Die nachfolgende Hinleitung zur Fragestellung erfolgt daher anhand grundlegender Überlegungen zur künstlerischen Arbeit Olga Neuwirths. Der Verweis auf weitere ihrer Bühnenwerke sowie auf die intermedialen und performativen Dimensionen anderer Kompositionen führen auf das Fallbeispiel im Kontext des Gesamtchaffens hin.

5 Ein vollständiges Werkverzeichnis befindet sich auf der Homepage der Komponistin Neuwirth 2023a. In gedruckter Form erschienen bislang fünf Verzeichnisse, die die Kompositionen jeweils bis zum Publikationsdatum berücksichtigen: Günther 1997, S. 783–785; Drees 2005a; Lucerne Festival 2002, S. 197–203; Drees 2008a, S. 376–381; Lucerne Festival 2016, S. 146–167. Auch der Eintrag zu Olga Neuwirth in der Online-Musikdatenbank music austria beinhaltet ein Werkverzeichnis, vgl. mica 2023.

## I. Konturen einer Komponistin

Olga Neuwirths künstlerische Praxis ist untrennbar mit ihrer Beschäftigung mit verschiedenen Kunstformen verbunden. Ihre Rezeptionshaltung zeichnet sich durch Offenheit und Neugier aus, wie Neuwirth selbst erläutert:

Oft ist es ja so, dass man durch eine andere Kunstsparte, durch Film, Literatur oder auch eine Ausstellung, zu einer kompositorischen Lösung kommt. Indem ich beim Lesen oder Betrachten etwas entdecke, woran ich zuvor nicht gedacht hatte, und das Gesehene oder Gelesene dann bei mir ein musikalisches Problem löst. Daher beschäftige ich mich eigentlich gerne mit anderen Künsten, um diese aufgesaugten Ideen aus einem anderen Kunstwerk sozusagen in mein Eigenes zu übersetzen.<sup>6</sup>

Die Felder, in denen Neuwirth Anregung und Inspiration erfährt, sind mannigfaltig und divers und grenzen weder einzelne mediale Erscheinungsformen noch Phänomene aus den sogenannten hoch- oder popkulturellen Bereichen aus. Stefan Drees' pointierte Beschreibung dieser Affinitäten gibt die Künstlerin als schillernde Figur zu erkennen, deren Augen und Ohren aufmerksam in alle Richtungen steuern:

Grundlage des vielgestaltigen Schaffens Olga Neuwirths ist das frühe und unerschöpfliche Interesse an Gebieten jenseits der Musik, ihre Neugier und ihr Wille, das Komponieren in einem umfassenderen Sinn auch in ungewöhnliche Bereiche zu treiben und sich von unterschiedlichsten Impulsen aus Literatur, Kunst, Film, Comic oder Wissenschaft, aus High und Low Art, anregen zu lassen, noch bevor dies in der sogenannten ‚zeitgenössischen klassischen Musik‘ zur Selbstverständlichkeit wurde. So erklärt sich Olga Neuwirths intensive Beschäftigung mit

6 Neuwirth 2003a, S. 115.

Kunstgattungen wie der installativen Kunst, dem Film oder der Fotografie und der bereits in den ersten Werken aus den späten 1980er Jahren eingeschlagene Weg, die Sphären von Populär- und Hochkultur miteinander zu verschmelzen. Aus ihm erwachsen auch die Voraussetzungen für den Einsatz von Technologie, der sich die Integration von Low-Tech-Instrumenten ebenso zunutze macht wie Live-Elektronik.<sup>7</sup>

Das plurale Interesse schlägt sich abwechslungsreich und vielgestaltig im eigenen Schaffen formgebend und ausdrucksgenerierend wieder. Anregungen, die im Zuge eines Medienwechsels oder einer Adaption verarbeitet werden, gehören ebenso dazu wie der Ausdruck in medialen Formen wie Film, Video und Fotografie. Dass mit dem Musiktheater *Lost Highway* beispielsweise ein Medienwechsel vollzogen wird, der auf der Adaption eines Films zum Bühnenwerk beruht, stellt keine Ausnahme, sondern vielmehr einen Regelfall dar.<sup>8</sup> Auch für andere davor und danach entstandene Kompositionen greift Neuwirth auf präexistente Werke verschiedener Kunstsparten zurück, wie sich anhand der Bühnenwerke illustrieren lässt. Das frühe Musiktheater *Körperliche Veränderungen* (1990/91) etwa basiert auf dem Hörspiel *Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* von Elfriede Jelinek.<sup>9</sup> Mit Jelinek, die auch für die Textvorlage der Mini-Oper *Der Wald – Ein tönendes Fastfoodgericht* (1989/90) verantwortlich

7 Drees 2023.

8 Eine Adaption, das heißt die Übertragung bestimmter (meist) inhaltlicher Eigenheiten von einem Medium in ein anderes (beispielsweise bei der Bearbeitung eines Romans für einen Film), kann zum Feld des Medienwechsels gerechnet werden. Eine klare Grenzziehung zwischen Adaptions- (Adaptation Studies) und Intermedialitätsforschung scheint kaum möglich zu sein. Vgl. Elleström 2017, S. 510–529.

9 Schon einer der frühesten Kompositionsversuche Olga Neuwirths basiert auf einem Libretto Elfriede Jelineks. Dabei handelt es sich um die Oper *Robert der Teufel*, die 1985 im Rahmen des von Hans Werner Henze initiierten Jugendfestes in Deutschlandsberg erarbeitet und gezeigt wurde. Zu *Robert der Teufel* vgl. Hochradl 2010, S. 231–296. Für biographische Skizzen zu Neuwirth vgl. beispielsweise Hochradl 2010, S. 95–101; Drees 1999/2008a; Neuwirth 2022; Boosey 2023; Ricordi 2023.

zeichnet,<sup>10</sup> erarbeitet Neuwirth das Libretto zu ihrer ersten abendfüllenden Oper *Bählamms Fest. An Animation Opera* (1992/93–1997/98), die auf dem surrealistischen Theaterstück *La fête de l'agneau* (*Das Fest des Lammes*, 1940) von Leonora Carrington basiert.<sup>11</sup> Neuwirths Musiktheater *American Lulu* (2006–2011) findet seine Vorlage im Bereich der Oper und stellt eine Neuinterpretation und -instrumentation von Alban Bergs *Lulu* (1937, unvollendet) dar.<sup>12</sup> Auf mehreren literarischen Werken beruht *The Outcast – Homage to Herman Melville. A musicstallation-theater with video* (2008–2010/2012/2018).<sup>13</sup> Der Titel verweist auf Herman Melville, dessen Roman *Moby-Dick or The Whale* (1851) und dessen Erzählung *Bartleby the Scrivener* (1853). Ihre bislang letzte Oper *Orlando. Eine fiktive musikalische Biographie* (2018/19) wiederum

10 Die beiden Kurzoper *Der Wald – Ein tönendes Fastfoodgericht* und *Körperliche Veränderungen* wurden gemeinsam am 18. Mai 1991 in Wien uraufgeführt. Vgl. Hochradl 2010, S.297–339.

11 Die Uraufführung erfolgte am 19. Juni 1999 im Rahmen der Wiener Festwochen. Das Libretto wurde von Elfriede Jelinek angefertigt und basiert auf der deutschen Übersetzung, die Heribert Becker auf Grundlage des Theaterstücks in englischer Sprache *The Baa-Lamb's Holiday* erstellte. Vgl. Neuwirth 1999 und Neuwirth 2000c. Die Genrebezeichnung „An Animation Opera“ folgt den Angaben im Werkverzeichnis auf der Homepage Neuwirths (Neuwirth 2023a), sie findet sich nicht in der Partitur.

12 Vgl. Neuwirth 2014. Die Uraufführung erfolgte am 30. September 2012 am der Komischen Oper in Berlin. Zu *American Lulu* vgl. beispielsweise Hart 2012; Latham Hunter 2018; Kogler 2018; Scharfetter 2020; Synakewicz 2020; van Treeck 2021a.

13 Ursprünglich verfolgte Neuwirth den Plan, basierend auf Herman Melvilles Roman *Moby-Dick* einen Film zu produzieren, der den Titel *Call me Ishmael. Songs of the unleashed ocean* hätte bekommen sollen. Nachdem 2008 das Drehbuch erstellt war und bereits Zusagen für die Übernahme zweier Hauptrollen vorlagen, musste das Projekt mangels finanzieller Förderung eingestellt werden. Den Kompositionsauftrag des Nationaltheaters Mannheim 2010 nahm die Komponistin zum Anlass, ein Musiktheater mit dem Titel *The Outcast* zu komponieren. Vgl. Neuwirth 2016b, S. 50. Von *The Outcast* existieren zwei Fassungen. Die erste Fassung (vgl. Neuwirth 2010) wurde unter dem Titel *The Outcast. Musiktheater* am 25. Mai 2012 am Nationaltheater Mannheim uraufgeführt. Die revidierte Fassung (vgl. Neuwirth 2011) trägt den veränderten Titel *The Outcast. Homage to Herman Melville. A musicstallation-theater* und gelangte konzertant am 14. November 2018 im Wiener Konzerthaus erstmals zur Aufführung, gefolgt von einer Aufführung am 4. März 2019 in der Elbphilharmonie in Hamburg. Zu *The Outcast* vgl. Drees 2018.

basiert auf Virginia Woolfs Roman *Orlando. Eine Biographie* (1928) und trägt die intermediale Bezugnahme ebenfalls bereits im Titel.<sup>14</sup>

Schon bei *Bählamms Fest* aber auch beim Bühnenwerk *Aufenthalt. A Video-Oratorium* (1992/93) sowie bei *American Lulu*, *The Outcast* und *Orlando* greifen die musikalische Komposition und die Gestaltung von Video- und Soundeinspielungen ineinander, weshalb sämtliche audiovisuellen Elemente als werkkonstituierende Bestandteile zu gelten haben. Im Unterschied zu den vorab im Tonstudio produzierten Klangdateien für das Sounddesign werden die Videoprojektionen sprachlich in Form von szenographischen Anweisungen konzipiert. Die visuelle Realisierung der Bühne und der projizierten Bewegtbilder wird in den genannten Fällen der Regieinstanz und den Videokünstler:innen überantwortet. Dies gilt auch für *Lost Highway*. Über die Partitur hinaus hat die Komponistin gemeinsam mit Elfriede Jelinek auch das Libretto und die Konzeption der Videoebene erarbeitet. Bestandteil der Partitur sind demnach die musikalische Notation, der Librettotext und eine Paratextstruktur, die umfangreiche szenographische Angaben zur Gestaltung des Bühnenraums und der Leinwandprojektionen beinhaltet. Nicht nur auf diese schriftliche Weise findet Neuwirths Auseinandersetzung mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Bewegtbildes ihren multimedialen Ausdruck, sondern auch in Form der Film- und Videoprojekte selbst, die entweder durch Kollaborationen oder durch selbstständige Kameraarbeit entstehen. Schon während des 1986/87 absolvierten Studienaufenthalts in den Vereinigten Staaten von Amerika kombiniert Neuwirth ein Kompositionsstudium am San Francisco Conservatory of Music mit Studien der Malerei und Filmtheorie am Art College San Francisco. Erste Kompositionen mit Film entstehen während der anschließenden Wiener Studienzeit, so etwa die Musik für den kurzen Animationsfilm *The Calligrapher* der Brothers Quay 1991 oder der Kurzfilm *Canon of Funny Phases* mit Animationen der Schwester Flora Neuwirth ein Jahr später. Beispielhaft zu nennen sind ferner die frühe Komposition *!?dialogues suffisants!? – Hommage à Hitchcock (Portrait einer Komposition als junger Affe I)* für Violoncello, Schlagwerk, Tonband und neun Videomonitore (1991/92), die Klanginstallation mit

14 Das Libretto erstellten Catherine Filloux und Olga Neuwirth basierend auf Virginia Woolfs *Orlando*. Die Uraufführung fand am 8. Dezember 2019 an der Wiener Staatsoper statt. Vgl. Wiener Staatsoper 2019; Drees 2020b.

Film *...miramondo multiplo...* (2006/07), der Filmessay *...disenchanted time...* (2005), der mit Elfriede Jelinek entstandene Kurzfilm *Die Schöpfung* (2010)<sup>15</sup> sowie der ‚Essayfilm‘ *...durch Luft und Meer...* (2007), für den Neuwirth in Eigenregie mit einer Handkamera auf einer Reise durch das Polarmeer das Video produzierte.<sup>16</sup> Während diese Arbeiten über Monitore oder Leinwände in eher installativen Settings vorgeführt werden, sind die Bewegtbilder bei anderen Kompositionen Teil einer Aufführungssituation, im Zuge derer sie in den Bühnenraum projiziert werden. In diesen Fällen arbeitet Neuwirth zumeist parallel zum Kompositionsprozess mit Regisseur:innen und Videokünstler:innen zusammen. Dies ist etwa bei zwei Werken der Fall, die kurz vor und nach *Lost Highway* entstanden sind: *The Long Rain – A multi-channel-surround Video-Opera* für vier Solisten, vier Ensemblegruppen und Live-Elektronik nach einer Erzählung von Ray Bradbury (1999/2000) und *...ce qui arrive... (with interactive live-video)* für zwei Ensemblegruppen, Samples und Live-Elektronik nach Texten von Paul Auster (2003/04). Für *The Long Rain* hat der Regisseur Michael Kreihsl und für *...ce qui arrive...* die Videokünstlerin Dominique Gonzalez-Foerster Filme produziert.<sup>17</sup> Die Bezeichnungen *A multi-channel-surround Video-Opera*, *A musicstallation-theatre with Video* und *with interactive live-video* sind Versuche, mittels Sprache die intermediale Konstitution von Werken zu beschreiben, in denen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten verschiedener Medien und Kunstsparten zusammenwirken.<sup>18</sup> Von Werken, die auf einer Bühne zur Aufführung gelangen können, wie etwa *Bählamms Fest* oder *Lost Highway*, wird verschiedentlich, auch von der Komponistin, von Opern gesprochen.<sup>19</sup> Die Bezeichnung „Video-Oper“ findet sich für *Lost Highway* ausschließlich im Werkverzeichnis, nicht in der Partitur. *Bählamms*

15 Der Film ist ein Auftragswerk von „Himmel und Haydn“, dem musikalischen Programm der Pfarre Eisenstadt Oberberg und wurde am 28. Mai 2010 in der Bergkirche Eisenstadt im Rahmen der Langen Nacht der Kirchen präsentiert. Vgl. Jelinek-Forschungszentrum 2023; vgl. auch Perthold 2013, S. 258.

16 Bis auf *Die Schöpfung* sind all diese Filmarbeiten auf DVD erschienen. Vgl. Kairos 2008.

17 Auch diese Filmarbeiten sind auf der DVD enthalten. Vgl. ebd.

18 Zu Genrebezeichnungen bei Olga Neuwirth vgl. Calico 2018.

19 Vgl. Drees 2002c/2008a, S. 176, S. 180.

*Fest* hingegen beschreibt Neuwirth als „aufgebrochenes Musiktheater“<sup>20</sup> und bezeichnet es im Werkverzeichnis als *Animation Opera*, wohingegen Elfriede Jelinek von Oper spricht.<sup>21</sup>

Eine weitere Dimension dieses multimedialen Profils bilden die Äußerungen in Form von Essays, Vorträgen und Interviews oder auch in Gestalt von Photographien und Fotostrecken. Diese Äußerungen gehen oftmals aus den Entstehungsphasen anderer Kompositionen hervor und stehen zu diesen einerseits aufgrund ihrer Kommentarfunktion in Verbindung, können andererseits aber auch separat und damit als Werke oder Texte eigenen Rechts bezeichnet werden. Beispielhaft lässt sich diese Praxis an jenen umfangreichen Arbeiten illustrieren, die im Zuge von *The Outcast* und *Bählamms Fest* entstanden sind. Während der Arbeit an *The Outcast* entstanden 2010/11 zwei Bildstrecken, die 2012 in der Wiener Charim Galerie<sup>22</sup> ausgestellt und in der 2016 erschienenen Buchpublikation *O Melville!*<sup>23</sup> abgedruckt wurden sowie in Teilen über die Internetseite von Elfriede Jelinek einsehbar sind<sup>24</sup>: Die erste Fotostrecke *Quiet on the Desk / Everyday Olga* besteht aus Aufnahmen, die Neuwirth täglich von sich und ihrem Schreibtisch in der New Yorker Arbeitswohnung angefertigt hat. Das tägliche Selbstportrait zeigt sie in einer amerikanischen Arbeitsuniform, die sie auf der linken Brustseite mit ihrem Namen und auf der rechten mit einem Etikett „NYC Composers Guild“ bestücken ließ. Begleitet werden die Photographien von Zeitkarten, welche die Arbeitstage dokumentieren. Sich dergestalt als Arbeiterin an der Partitur inszenierend, stellt Neuwirth jenem Text, der später einmal zum Klingen gebracht werden wird, mit der Fotografie ein Medium der Stille an die Seite. Während die Fotografie mittels eines Standbildes einen flüchtigen Augenblick zeitigt, fungiert die Partitur als Schriftspeicher einer zukünftigen musikalisch

20 Drees 1998/2008a.

21 Jelinek 2001/2008a, S.120.

22 Vgl. Charim Galerie 2023.

23 Neuwirth 2016a. Dem Buch liegt eine DVD bei, die den mit Elfriede Jelinek entstandenen Film *Das Fallen. Die Falle* (2012) enthält.

24 Vgl. Jelinek 2013.

gestalteten Zeit.<sup>25</sup> Für die zweite Fotostrecke *O Melville!* lässt sich Neuwirth mit einer Papiermaske, die das Gesicht Herman Melvilles zeigt, auf Spaziergängen durch New York und an der amerikanischen Ostküste von Passant:innen photographieren. Erneut schichten sich Zeitebenen: Indem Neuwirth das Gesicht des 42-jährigen Melvilles über ihr eigenes im Alter von 42 Jahren legt und jene Wege geht, die auch der Schriftsteller im 19. Jahrhundert zurückgelegt hat, legen sich in den Photographien die Jahre 1862 und 2010 übereinander.<sup>26</sup> Auf ähnliche Weise dokumentiert das Buch *Ein venezianisches Arbeitsjournal* von 1997 bis 1999 die Arbeit am Musiktheater *Bählamms Fest*. Dieses Tagebuch berichtet von der Lebenszeit in Venedig und schildert Gedanken über das eigene Schreiben, Rückschläge und Erfolge und reflektiert konzeptionelle Ideen und kompositorische Entscheidungen in Bezug auf den Entstehungsprozess von *Bählamms Fest*.<sup>27</sup>

Vergleichbar intensive fotografische oder literarische Tätigkeiten haben *Lost Highway* nicht begleitet. 2002 entsteht eine Fotografie, die Neuwirth auf einem Bett im vom Architekten Jean Nouvel gestalteten „The Hotel“ liegend und auf die Decke blickend zeigt, während darüber eine Filmszene aus *Lost Highway* projiziert wird.<sup>28</sup> Weitaus aufschluss-

25 Die Frage des Aufschreibens und des Verhältnisses von Notat und Klang sind wiederkehrende Themen bei Olga Neuwirth. In einem Interview sagt sie 2004 beispielsweise: „In meinem Kopf ist die ganze Musik gleichzeitig fertig, es ist alles da oben drin. Aber dann: Dann kommt die Detailarbeit, die Übertragung der Vorstellung in ein kodiertes Zeichensystem. Diese grauenhafte Schreibearbeit, dieses stundenlange Kratzen auf Papier, das ist total nervenaufreibend. Das kann ja nicht gleichzeitig stattfinden, also muss ich alles wieder auseinander nehmen. Und dabei werd ich total nervös. Weil es so ewig dauert. Ich muss in meinem Leben schon Millionen von Notenköpfen gezeichnet haben. Das ist doch absurd. In dem Sinne ist das Komponieren eigentlich vollkommen altmodisch.“ Fastner 2004/2008a, S. 230 f. Vgl. auch van Treeck 2021b.

26 Zu diesen Bildstrecken vgl. Jänszky Michaelsen 2016 und Ivanovic 2020.

27 Neuwirth 2003a. So etwa zur live-elektronischen Stimmveränderung und zum visuellen Morphing des Gesichts der Figur der Theodora in eine alte Frau im 13. Bild. Und zum Thema des Schreibens: „Im Kopf sind Stücke oft schon fertig, aber dann muss es so penibel wie möglich notiert werden, und das dauert eeeeeeeeeewig. Zwei gegensätzliche Geschwindigkeiten: die des Denkens und die des Verwirklichens am Blatt. Das macht mich krank.“ Vgl. ebd., S. 256 f. und S. 145.

28 Die Fotografin Betty Freeman hat das Bild 2002 angefertigt, es ist abgedruckt in Drees 2008a, S. 181.

reicher als dieser photographische Metakommentar auf die Szenen in verschiedenen Hotelzimmern des Films ist allerdings der Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*. *Warten auf Godot* der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit“. Er wurde zunächst im Programmheft zur Uraufführung am 31. Oktober 2003 in Graz veröffentlicht und in der Folge mehrfach wieder abgedruckt.<sup>29</sup> Der Text, in den die aufführungspraktischen Hinweise zur Verwendung der Videos aus der Partitur eingehen, gibt nicht nur Aufschluss über Neuwirths szenische Vorstellungen von *Lost Highway*.<sup>30</sup> Er beinhaltet darüber hinaus grundlegende Gedanken der Komponistin hinsichtlich ihres methodischen und ästhetischen Interesses am Umgang mit Klang und Bild und den damit verbundenen Wahrnehmungsmodi Hören und Sehen. Dies ist in direkter Verbindung damit zu sehen, dass über den Zeitraum des nunmehr über 30-jährigen Schaffens, vor allem in den Jahren zwischen 1999 und 2007 in kurzen Abständen mehrere Arbeiten mit Film und Video entstanden sind.<sup>31</sup> Obwohl also das audiovisuelle Komponieren für Neuwirth von Beginn an bedeutsam ist, ist für den Zeitraum um *Lost Highway* eine auffallende Dichte an Kompositionen mit Bewegtbild zu beobachten. Die programmatische Ausrichtung des Aufsatzes kumuliert in der folgenden Aussage, deren Bedeutung weit über *Lost Highway* hinaus geht und die ein zentrales kompositorisches Interesse auf den Punkt bringt:

Die Methode, die mich interessiert, ist die, Bilder und Klänge / Musik durch einen Diskurs der Wahrnehmung zu dekonstruieren, um zu zeigen, dass es Bilder und

29 Neuwirth 2003b; wieder abgedruckt in Neuwirth/Boosey 2003; Polzer/Schäfer 2004, S. 89 f. (in Auszügen); Kairos 2006, S. 18–22; Drees 2008a, S. 203–208; Oper Frankfurt 2018, S. 3–8 sowie in englischer Übersetzung Neuwirth/Boosey 2018.

30 Neuwirth 2006a; Neuwirth 2018.

31 Dazu gehören etwa die bereits genannten Werke *Bählamms Fest*, *The Long Rain*, *...ce qui arrive...*, *...disenchanted time...*, *...miramondo multiplo...*, *...durch Luft und Meer...*, aber auch die Musik zum Dokumentarfilm *Erik(A)* von Kurt Mayer (2005), zum Stummfilm *Diagonal Symphonie* von Viking Eggeling für Ensemble und Stereo-Zuspielband (2006) und zum Film *Das Vaterspiel* von Michael Glawogger nach dem gleichnamigen Roman von Josef Haslinger (2008).

Klänge sind, die nach einer bestimmten Logik funktionieren und auch manipulierbar sind.<sup>32</sup>

Die in Konturen beschriebene multimediale Arbeitsweise Neuwirths zielt demnach über die bloße Vielheit involvierter Medien hinaus. Es geht vielmehr um ein intermediales Verfahren, das die Übergänge zwischen Medien auf „mediale[n] Transformationsprozesse[n], Interaktionen und Interferenzen“<sup>33</sup> ansteuert und zur Gewohnheit gewordene Wahrnehmungsmuster zu unterlaufen und aufzubrechen sucht. Die Wahrnehmungsmodi dekonstruieren zu wollen heißt, auf die Medien als solche sowie auf Hören und Sehen als manipulierbare Prozesse aufmerksam zu machen. Intermedialität als Agenda zielt darauf ab, sich einerseits den Wahrnehmungsmustern bewusst zu werden und die Zwischenräume andererseits über die Reflexionsebene hinaus ästhetisch erfahrbar zu machen. Beide Facetten bündeln sich in Momenten des Inder-Schwebe-Bleibens, die sich als Suspendedramaturgie beschreiben lassen.

32 Neuwirth 2003b, S. 80.

33 Rajewsky 2014, S. 197.

## II. Forschungsstand und Fragestellung

Ungeachtet der Fülle an feuilletonistischen Texten,<sup>34</sup> stellt sich die Forschung zu Olga Neuwirth nach wie vor als überschaubar dar. 2008 erscheint anlässlich des 40. Geburtstags der Komponistin mit dem von Stefan Drees herausgegebenen Band *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang* ein Referenzwerk, das zahlreiche Essays und Einzelstudien von Olga Neuwirth, Elfriede Jelinek, Dramaturg:innen und Musikwissenschaftler:innen versammelt.<sup>35</sup> Zwei weitere Bände entstehen 2002 und 2016 im Zuge von Einladungen zum Lucerne Festival<sup>36</sup> und beinhalten sowohl bereits an anderer Stelle veröffentlichte als auch eigens verfasste Beiträge<sup>37</sup>.

Als bislang einzige Monographie liegt Karin Hochradls umfassende Studie mit dem Titel *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption* aus dem Jahr 2010 vor, die einen beeindruckenden Umfang an Primärliteratur und Rezensionen zu den Musiktheaterwerken von 1985 (*Robert der Teufel*) bis 2003 (*Lost Highway*) heranzieht und sich um eine detaillierte Darstellung der Entstehungsprozesse und der Zusammenarbeit zwischen den Künstlerinnen bemüht. Die Arbeit ist an der Schnittstelle von Librettistik und Musikwissenschaft angesiedelt und nimmt neben den deskriptiven musikalischen Analysen und Textvergleichen die Fragen nach Intermedialität und Aufführung allenfalls cursorisch in den Blick.<sup>38</sup>

In den letzten Jahren haben vor allem Neuwirths 50. Geburtstag sowie zwei Auszeichnungen Anlass sowohl für zahlreiche Neuprodukti-

34 Daniel Ender hat im Frühjahr 2018 eine Bestandsaufnahme unternommen und berichtet von 350 Artikeln im Verlagsarchiv von Boosey & Hawkes sowie von 1200 verzeichneten Beiträgen beim Ricordi Verlag. Vgl. Ender 2020.

35 Vgl. Drees 2008a. Die bereits in Drees 1999 veröffentlichten Texte wurden darin wiederabgedruckt.

36 Vgl. Lucerne Festival 2002 und Lucerne Festival 2016.

37 Vgl. etwa Drees 2002 und Drees 2016.

38 Vgl. Hochradl 2010.

onen und Aufführungen<sup>39</sup> als auch für eine intensiviertere wissenschaftliche Auseinandersetzung gegeben. Anlässlich des 50. Geburtstags im Jahr 2018 fand an der Kunstuniversität Graz etwa das Symposium *Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten: Zu Olga Neuwirths künstlerischem Schaffen* statt. Die Vorträge, die zum größten Teil 2020 in einer Konferenzpublikation<sup>40</sup> erschienen sind, widmeten sich dem Werk aus unterschiedlichen Perspektiven und fokussierten vor allem die Filmarbeiten, die Bühnenwerke, die Selbstauftritte als Performerin, die Libretti sowie Aspekte der Live-Elektronik. 2020 widmet sich ein Themenheft der *Neuen Zeitschrift für Musik* der Komponistin, u. a. mit Beiträgen zu *Orlando* und *American Lulu*.<sup>41</sup> Die Auszeichnungen mit dem Grawemeyer Award für *Orlando* und mit dem internationalen Ernst von Siemens Musikpreis, die beide im Jahr 2022 verliehen wurden, schürten zusätzliche Aufmerksamkeit. Im Jahr 2023 erschien ein der Komponistin gewidmeter Doppelband in der Reihe *Musik-Konzepte*.<sup>42</sup> Die darin enthaltenen Beiträge nehmen sowohl bislang we-

39 Beispielsweise: Die deutsche Erstaufführung von *Lost Highway* an der Oper Frankfurt im Bockenheimer Depot am 12. September 2018 unter der Regie von Yuval Sharon mit dem Ensemble Modern unter der Leitung von Karsten Januschke. Die konzertante Uraufführung der revidierten Fassung von *The Outcast. Homage to Herman Melville. A musicstallation-theatre* im Wiener Konzerthaus am 14. November 2018 und eine weitere Aufführung am 4. März 2019 in der Elbphilharmonie in Hamburg mit Videos von Netia Jones und mit dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien unter der Leitung von Ilan Volkov. *Aello – ballet mécanomorphe* für Solo-Flöte, zwei Trompeten, Streicher, Synthesizer und Schreibmaschine (2016/17) und Teile aus *Hommage à Klaus Nomi* (1998/2008) am 30. Oktober 2018 mit dem Ensemble Modern im Rahmen der Kasseler Musiktage. *Masaot / Clocks without Hands* für großes Orchester (2013, rev. 2015) am 28. März 2019 im Konzerthaus Berlin mit dem Konzerthausorchester Berlin unter der Leitung von Peter Rundel und die Musik für verstärktes Ensemble und Zuspieldung (2017) zum Film *Die Stadt ohne Juden* von Hugo Brettauer am 29. März 2019 im Haus der Berliner Festspiele mit dem Ensemble PHACE unter der Leitung von Nacho de Paz, beide im Rahmen von *Maerz Musik. Festival für Zeitfragen. Orlando. Eine fiktive musikalische Biographie* Uraufführung an der Wiener Staatsoper am 8. Dezember 2019, erster Kompositionsauftrag der Institution, der an eine Frau vergeben wurde.

40 Vgl. Drees/Kogler 2020. Die Tagung fand am 9. und 10. Juni 2018 in Graz statt.

41 Vgl. NZfM 2020.

42 Vgl. Tadday 2023.

niger beachtete Aspekte als auch Werke der 2020er-Jahre in den Blick, wie etwa die Klaviermusik und die während der COVID-19-Pandemie entstandene Werkserie *coronAtion I–V* (2020).<sup>43</sup>

Hervorzuheben ist auch die Aufmerksamkeit, die Neuwirth seitens der angloamerikanischen Musikwissenschaft erfährt und die sich besonders für Werke mit Amerika-Bezug interessiert<sup>44</sup>, vor allem für *American Lulu*<sup>45</sup> und *Lost Highway*. Joy H. Calicos Aufsatz betrachtet *Lost Highway* als Beispiel für ambivalente Genrezuschreibung und weist auf das Potenzial von „genre designation as an ambiguating force in the art world of contemporary or modernist opera/music theater“<sup>46</sup> hin. Calico argumentiert, Olga Neuwirth sei „prone to creative genre play, both in execution and designation. [...] These genre designations are clearly meant to signal something to the performers and audience.“<sup>47</sup> In der Folge konzentriert sich Calico auf die Singstimme als prototypisches opernhafte Element in *Lost Highway*. Andere Stimmensätze begreift sie als „non-operatic vocalism“,<sup>48</sup> um die Ausgangsthese, wonach es Neuwirth um ein Spiel mit Erwartungshaltungen ginge, anhand des Dualismus von Oper und Nicht-Oper zu diskutieren. Basierend auf Calicos Ausführungen wird der Einsatz der Singstimme im Laufe dieser Arbeit eingehend zu betrachten und hinsichtlich seiner suspendedramaturgischen Funktionen zu befragen sein.

Tim Rutherford-Johnson betrachtet Neuwirths *Lost Highway* in seiner Studie *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989* gerahmt vom Motiv der Metamorphosen und dessen klanglicher Beschaffenheit als „almost typical (albeit done to a high artistic standard) of a strand of twenty-first late modernism that draws its expression from instability, impermanence, and in-the-moment contin-

43 Vgl. Bleier 2023 und Wieschollek 2023.

44 Für ein Verzeichnis von Olga Neuwirths Kompositionen mit Bezug auf US-amerikanische Literatur, Kunst und Film vgl. Neuwirth 2016a, S. 153–157.

45 Zu *American Lulu* vgl. Hart 2012 und Latham Hunter 2018. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Olga Neuwirths Werke regelmäßig auf US-amerikanischen Konzertbühnen gespielt werden. Vgl. die Konzertdaten auf der Homepage der Komponistin: Neuwirth 2023b sowie Ricordi 2019.

46 Calico 2018, S. 152.

47 Ebd., S. 155.

48 Ebd., S. 162.

gency“.<sup>49</sup> Rutherford-Johnson verortet *Lost Highway* im Kontext eines Umbruchs zum digitalen Zeitalter, für das er mit dem Soziologen Zygmunt Baumann ein „liquid life“ oder eine „liquid modernity“ konstatiert. David Metzger analysiert *Lost Highway* unter dem Stichwort „flux of sound“ oder „sonic flux“ in seiner Monografie *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*. Beim Herausstellen einer bestimmten Klangqualität, die sich durch beständige Wandelbarkeit auszeichnet, betrachtet er auch historische Spuren, die bis zu Edgard Varèse zurückführen.<sup>50</sup> Die Argumente von Rutherford-Johnson und Metzger werden in der Diskussion der Klangdiskurse im Kontext von Neuwirths Klangästhetik erneut aufgegriffen. Yuell „Chuck“ E. Chandler bezieht in seiner Dissertation *Opera and the Modern Culture of Film. The Genesis of Cinemopera, its Intertextuality and Expansion of Operatic Source Material* Neuwirths *Lost Highway* als ein Fallbeispiel unter anderen ein. Was hinsichtlich der Fragen nach Gattungszuschreibung und Intermedialität vielversprechend klingt, bleibt in der Analyse eindimensional. Die Arbeit erschöpft sich im Grunde genommen darin, aufgrund des Bezugs zum gleichnamigen Film, des Einsatzes von elektronischen Klängen zusätzlich zum Ensemble sowie von Videoprojektionen *Lost Highway* „as pushing the boundaries of opera while being an effective music theatre piece“ zu beschreiben und als „clear example of cinemopera“<sup>51</sup> auszuweisen.

Der Frage der Intermedialität bei Neuwirth wurde in der deutschsprachigen Forschung bereits Beachtung geschenkt. Vor 2003 wird dies mehrheitlich im Kontext von Überblickstexten einführenden Charakters behandelt, etwa indem von der Übertragung filmischer „Techniken wie Überblendung, Montage und Wechsel der Kameraperspekti-

49 Rutherford-Johnson 2017, S. 103. Rutherford-Johnson bezieht sich dabei auf Baumann 2007.

50 Metzger 2009, S. 175–237.

51 Chandler 2012, S. 23, S. 53. Chandler versteht unter dem Begriff „Cinemopera“ sehr weit gefasst folgendes: „This term simply refers to operas which share significant affiliation with film either via their composer, original producer, or source material. Moreover, certain operas can be considered cinemopera either due directly to intertextuality with film, in the case of operas based on film, or to one or more of the members of their maiden creative team, most often the composer, having strong ties to the film music industry as those ties significantly affect productions and scores.“ Ebd., S. 3.

ve auf musikalische Verfahrensweisen<sup>52</sup> oder einer Ergänzung „durch Live-Elektronik, Computer, Video“<sup>53</sup> die Rede ist. Zu beobachten ist allerdings, dass mit dem bereits erwähnten Schwerpunkt an audiovisuellen Kompositionen der frühen 2000er-Jahre und nach der Uraufführung von *Lost Highway* 2003 vermehrt Texte vorgelegt werden, die sich mit dem Komponieren der visuellen Ebene auseinandersetzen. Ins Auge fallen dabei insbesondere die vier Aufsätze von Stefan Drees zum Thema. Sie entfalten allesamt ihre Argumentation ausgehend von der bereits zitierten Passage über die Dekonstruktion der Wahrnehmungsmodi, diese entweder wörtlich übernehmend oder paraphrasierend. Die 2005 erschienene Abhandlung „Intermediale Konzeption und Dekonstruktion. Zu Olga Neuwirths „...ce qui arrive...““ behandelt eine Komposition, die zu *Lost Highway* zeitlich, kompositorisch und konzeptionell in engem Bezug entsteht, worauf im zweiten Teil dieses Buches noch zurückgekommen wird.<sup>54</sup> Der 2007 erschienene Aufsatz „Komponieren der visuellen Dimension. Zum Video- und Filmgebrauch in Werken Olga Neuwirths“ nimmt drei Werke in den Blick: *!dialogues suffisants!?*, *Bählamms Fest* und *Lost Highway*.<sup>55</sup> Die Betrachtung kommt zum Ergebnis, dass die Bildebene keine bloße Zutat darstellt, die „von außen her an ein genuin musikalisches Konzept herangetragen, sondern bereits in den Voraussetzungen des Kompositionsprozesses selbst verankert“<sup>56</sup> wird. Dies ermögliche, Interferenzen zwischen Visuellem und Auditivem bewusst herzustellen und arbeite folglich einer Dekonstruktion der Wahrnehmungsdiskurse zu.<sup>57</sup> Die in diesen beiden Aufsätzen behandelten Kompositionen sind für eine szenische Realisierung angelegt. Im Gegensatz dazu stehen die Beispiele, die in den beiden anderen Aufsätzen von Drees zum Thema werden. Ein Text erscheint 2008 im Booklet zur DVD *Olga Neuwirth. Music for Films*<sup>58</sup> und widmet sich

52 Drees 1999/2008a, S. 90. Vgl. auch die einführenden Texte Drees 2008b und Drees 2023.

53 Nyffeler 1999/2008a, S. 125.

54 Vgl. Drees 2005b.

55 Drees 2007b/2008a.

56 Ebd., S. 217.

57 Vgl. ebd.

58 Drees 2008c.

den darauf enthaltenen Filmen: *The Long Rain* (als Filmversion), *Canon for Funny Phases, ...durch Luft und Meer...*, *Symphonie Diagonale*, *The Calligrapher, ...miramondo multiplo...*, *...disenchanted time...*, *No More Secrets – No More Lies*<sup>59</sup> sowie den Ausschnitten aus Neuwirths Auftritt als Zwölftonkomponist bei *GefährBar*.<sup>60</sup> Diese Betrachtungen führen Drees abermals zu dem Schluss, dass der gemeinsame Nenner der stilistisch äußerst vielfältigen Filmarbeiten in den unterschiedlichen Spielarten des Unterlaufens automatisierter Wahrnehmungsmuster liegt.

Eine formale Differenzierung, die über das Verhältnis zwischen Film und Musik Aufschluss gibt, leistet Drees' Aufsatz „Film|Musik – Film|Musik – Musik-Film“.<sup>61</sup> Ein Beispiel, anhand dessen er nach dem Verhältnis zwischen Bild und Klang fragt, ist der Dokumentarfilm *Erik(A)* von Kurt Mayer (2004/05), dem Olga Neuwirth elektronische Musik hinzufügt. Gleichberechtigt treten Film und Musik in *The Long Rain* zusammen, für das Neuwirth gemeinsam mit Michael Kreishl das Drehbuch erstellt. Diesem Umstand trägt Drees mit der Begriffsverschränkung „Film|Musik“ Rechnung. Sein drittes Beispiel ist der Filmessay *...disenchanted time...*, der ursprünglich Teil der Installation *...le temps désenchanté...ou dialogue aux enfers...* war, die 2005 am Place Igor Stravinsky in Paris stattfand. Bild und Klang treten in dieser Arbeit zueinander in Beziehung, wenn sie – ihren Möglichkeiten als Zeitmedien entsprechend – die auditive und visuelle Wahrnehmung durch Wiederholungsstrukturen, Beschleunigungen und Verlangsamungen bis zu einem gefühlten Stillstand herausfordern. Den Aspekt der Zeitgestaltung fokussiert auch Susanne Kogler in einem 2007 erschienenen Aufsatz, in dem ebenfalls eine Gegenüberstellung von Klang und Bild, die Kogler anhand von Schnebel, Kagel und Neuwirth veranschaulicht, unternommen wird.<sup>62</sup> Einen konzisen Überblick über deren intermediale Beschaffenheit entwirft ein weiterer Text Koglers aus dem Jahr 2014 über Neuwirths audiovisuelle Arbeiten, in dem ebenfalls die reflexive

59 Dabei handelt es sich um Ausschnitte für Chansonette und kleines Orchester aus *...ce qui arrive...*

60 Bei *GefährBar* handelt es sich um ein Comedyformat von Nicolas Stemann, das in der Kasinobar des Burgtheaters Wien gezeigt und zu dem Olga Neuwirth 2006 als Gästin eingeladen wurde.

61 Drees 2012a.

62 Vgl. Kogler 2007.

Haltung im Bild-Ton-Geflecht berücksichtigt wird.<sup>63</sup> All diese Texte, sowie auch der Aufsatz von Fabienne Liptay, der *Lost Highway* entlang der Londoner Inszenierung am Young Vic 2008 zum Film von Lynch in Bezug setzt,<sup>64</sup> zitieren oder paraphrasieren Neuwirths programmatische Äußerung zu einer Methode der Wahrnehmungsdekonstruktion.<sup>65</sup>

Der Großteil dieser verdienstvollen Arbeiten ist charakterisiert durch ein deskriptiv-analytisches Vorgehen, das in der Regel von werkbezogenen Kommentaren der Komponistin gerahmt wird. Letztlich bleiben sie von einführendem Charakter, was keineswegs als Malus ausgestellt werden soll. Dieser Umstand liegt nicht zuletzt im begrenzten Umfang der Publikationskontexte begründet. Daraus ergibt sich das kaum zu übersehende Desiderat einer konzentrierten Tiefenbohrung, die grundlegende Charakteristika von Werken Neuwirths herausarbeitet und breiter diskutierbar macht. Die vorliegende Studie greift bereits von anderen Autor:innen herausgestellte Parameter der Intermedialität, der Wahrnehmungs- und Ambiguitätsspiele auf und erweitert diese anhand eines Einzelwerks im Rahmen einer Untersuchung größeren Umfangs. Die Verzweigtheit dieser künstlerischen Arbeit, die – so lautet eine Ausgangsthese – sich aufgrund seiner opaken Verweisstruktur mit dem Bild des Rhizoms vergleichen lässt, erlaubt es, das Fallbeispiel *Lost Highway* zum Gesamtschaffen in Bezug zu setzen. Die Arbeit setzt bei dem von der Forschung mehrfach konstatierten Axiom der Intermedialität an, welches die Komponistin in ihrem Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ ebenfalls als grundlegend für ihre Arbeit konstatiert. Grundiert wird diese Analyse von der Auseinandersetzung mit den konzeptionellen Ideen und ästhetischen Leitgedanken der Komponistin, wobei das Augenmerk insbesondere auf Aussagen und Texten ab den 1990er Jahren und bis circa 2005 gerichtet wird. Das aus den Texten abzulesende Denken beschreibt eine intermediale künstlerische Praxis, die versucht, Qualitäten unauflösbarer Paradoxa produktiv zu

63 Vgl. Kogler 2014.

64 Vgl. Liptay 2009.

65 Auch beim 2018 stattgefundenen Symposium *Kunst als Spiegel realer, künstlicher und virtueller Welten* zitieren drei Vorträge diese Passage, namentlich die Beiträge von Laure Gauthier, Nina Noeske und Elisabeth van Treeck. Vgl. Noeske 2020 und van Treeck 2020a, beide in Drees/Kogler 2020. Gauthiers Beitrag mit dem Titel „Olga Neuwirth: ein ‚österreichischer Depressionist‘?“ ist nicht Teil der Konferenzpublikation.

machen und ästhetische Erfahrungen von Irritation, Verunsicherung und Spannung zu erzeugen. Aus diesen Prämissen leitet sich das zentrale Anliegen der Arbeit ab, die den Klang- und Bilddramaturgien des Suspense in *Lost Highway* nachgehen wird.

Der Begriff Suspense wird eingeführt, um ein Bedeutungsfeld zu konturieren, das Gedankenfiguren des Schwebens, des Aufhebens und des Dazwischens sowie damit zusammenhängende Strategien der Afizierung bündelt. Die Forschungsfrage lautet: Wie prägt die Gedankenfigur des Suspense, die sich in unterschiedlichen Facetten und Begriffskonzepten zu erkennen gibt und filmtheoretisch anschlussfähig ist, das intermediale Komponieren und die klang- und bilddramaturgische Ebene von *Lost Highway* im Speziellen? Ausgegangen wird von der These, dass *Lost Highway* als paradigmatisches Beispiel für Olga Neuwirths Medien- und Klangästhetik künstlerische Erscheinungsweisen eines Oszillierens im Sinne wechselseitiger Spannungsverhältnisse ohne Auflösung erkundet. Es geht um Momente der Schweben- und Erfahrungen des In-der-Schweben-Haltens.

Max Nyffeler beschreibt dies 1999 mit dem Begriff der Ambivalenz:

Die Zeiten solcher eindeutigen Setzungen sind vorbei, nicht nur für Olga Neuwirth. Die subtile Kraft, die die Binnenspannung ihrer Musik aufrechterhält, ließe sich wohl eher mit dem Begriff der Ambivalenz erfassen: Ambivalenz der Gedanken und Affekte, Ambivalenz der Wahrnehmung. Die Grundfrage, auf die die Komponistin immer wieder zurückkommt, lautet: „Was ist real, was ist künstlich?“ Eine Antwort findet sie selbstverständlich nicht. Doch sie spielt mit diesen Ambiguitäten voller Lust und ohne die Illusion, sie dauerhaft auflösen könnten [sic!]. Mehr noch: sie will sie gar nicht auflösen. In der changierenden Identität liegt für sie gerade der Sinn und für den Hörer der Reiz ihrer musikalischen Gestalten.<sup>66</sup>

66 Nyffeler 1999/2008a, S.126.

Der Begriff Suspense kann im etymologischen Rekurs genauer konturiert werden.<sup>67</sup> Vom Lateinischen *suspensus* abgeleitet lässt er sich mit hängend oder schwebend übersetzen. Die mit *suspensus* einhergehenden räumlichen und zeitlichen Dimensionen werden beim Partizip *suspendo* ebenfalls deutlich: Es lässt sich übersetzen mit aufhängen, hängen oder auch schweben lassen sowie in die Höhe bringen oder zum Schweben bringen. Mit der damit bezeichneten raumzeitlichen Veränderung bezieht sich Suspense auf Bewegung und ist daher als Relation zu denken, was auch weitere Übersetzungen wie abhängig (von) oder beruhend (auf) deutlich machen. Wichtig ist ferner ein weiteres Bedeutungsfeld, das mit Begriffen wie ungewiss, besorgt, gespannt oder erwartungsvoll Modi der Affizierung beschreibt und ein wahrnehmendes Subjekt einschließt.

Hauke Lehmann, der in seiner Schrift zu Affektpoetiken im New Hollywood ebenfalls die Begriffsherkunft erläutert, stellt vier Aspekte heraus, die sich nicht nur für den filmtheoretischen, sondern auch für den musiktheaterwissenschaftlichen Zusammenhang als anschlussfähig erweisen werden: „[a]ls auf den Raum bezogene Konstellation, als Strukturierung von Zeit (und damit, in Kombination der ersten beiden Aspekte, als eine Frage filmischer Bewegung), als Gestaltung ambivalenter Weisen des Fühlens und schließlich als Funktion logischer Relationen“.<sup>68</sup> Aufschlussreich für die Frage nach Suspense im Musiktheater ist auch Lehmanns Beschreibung des Wiegevorgangs als szenische Konstellation.<sup>69</sup> Beim Wiegen komme es zu einer

enge[n] Verschränkung von räumlicher und zeitlicher Dimension: das Austarieren der Wagschalen [sic!] mit dem Ziel, ein labiles Gleichgewicht zu erreichen. [...] Die anfangs heftigen Ausschläge der Waage werden immer schwächer, bis die Konstruktion schließlich zu einer Art aufgeladenen Stillstand kommt, dem Gleichgewicht. [...] Das heißt, mit dem Mechanismus der aufgehängten Wagschalen [sic!] ist eine gewisse Eigendynamik gegeben, wel-

67 Vgl. Stowasser/Petschenig/Skutsch 1998, S. 499.

68 Lehmann 2017, S. 65f.

69 Diesen beschreibt Lehmann im Anschluss an und in kritischer Auseinandersetzung mit dem in Morris 2002 vorgeschlagenen Suspense-Begriff.

cher sich die eingreifende Tätigkeit des Wiegenden zu unterwerfen hat. Mit der Erwähnung des Wiegenden kommen wir auf einen wesentlichen Punkt zu sprechen: Das Wiegen oder Abwägen ist ein Vorgang, der zwingend eine wahrnehmende Instanz impliziert – noch dazu eine Instanz, die nicht nur neutral ein Ergebnis abwartet, sondern zum einen am Vorgang mehr oder weniger aktiv beteiligt [...] und zum anderen sehr wohl in einer affektiven Gestimmtheit affiziert ist.<sup>70</sup>

Diese Affiziertheit ließe sich etwa als Angst, Hoffnung oder Misstrauen konkretisieren. Lehmann zielt allerdings nicht auf spezifische Affekte, sondern auf einen „Modus der Affizierung [...], der sich vorerst sehr allgemein als Ausgestaltung der Zeit des Zuschauererlebens beschreiben lässt“.<sup>71</sup> Dieses Erleben von Zeit als Dauer gehört zu den zentralen Effekten, die Neuwirths Klangästhetik anstrebt, ebenso wie Erfahrungen von Verunsicherung und Irritation. Wie zu zeigen sein wird, finden sich in ihren Äußerungen häufig Formulierungen, die im Vorgang des Wiegens eine bildliche Entsprechung finden können.

Ebenfalls hervorzuheben ist ein Aspekt von Suspense, den Lehmann als ein „Sich-Einstellen auf die Labilität der Konstruktion“<sup>72</sup> beschreibt, was Neuwirths Kompositionen den Rezipient:innen zweifellos abverlangen. Im Gegensatz zum Film, dessen Klang- und Bildpräsenz sich ausschließlich über mediatisierte Verfahren mittels Lautsprecher und Leinwand konstituiert, kommt hinzu, dass diese Ebenen von Neuwirth im Musiktheater in Bezug zum szenischen Raum der Bühne und des Orchesters gesetzt werden. Das legt die Basis für die relationale Ebene, die für den Suspense grundlegend ist. Diese Prozesse und Wirkungen vermag die mediale Konstellation des Musiktheaters tiefergehend zu differenzieren. Gerade in diesem Wechselspiel liegt ein Potenzial für Suspense, das Neuwirth gezielt ausreizt.

Ferner ist an Lehmann anknüpfend auch für das Musiktheater herauszustellen, dass Suspense „nicht auf dem Engagement des Zuschauers [basiert], sondern dieses Engagement [erzeugt]; er stellt selbst, als ein

70 Lehmann 2017, S. 67.

71 Ebd.

72 Ebd.

spezifischer Modus filmischer Expressivität, eine eigene Art und Weise der affektiven Einbeziehung des Zuschauers in das filmische Geschehen dar“.<sup>73</sup> Suspense bezieht sich in diesem Sinne nicht nur auf ein zielgerichtetes Frage-Antwort-Spiel, sondern auf den „Zeitraum zwischen ‚Frage‘ und ‚Antwort‘“<sup>74</sup> und auf ein bestimmtes Erleben, das vor den kognitiven Prozessen des Erkennens ansetzt. In dieser Hinsicht werden sich insbesondere die Klangraumdramaturgie und der Einsatz der Stimmen als bedeutsam herausstellen. Die Betonung des Dazwischen stellt das relationale Gefüge und das Halten von Spannung heraus, die Suspense bedingen. In diesem Kontext wird die kognitive Dimension dennoch nicht vernachlässigt, wenn auf der Ebene der Narration nach einer planmäßigen Informationsvergabe im Sinne der Spannungsdramaturgie eines ‚Whodunit‘ gefragt wird. Wenn in *Lost Highway*, wie Olga Neuwirth schreibt, „das Wirkliche konstant in Schweben bleibt“, <sup>75</sup> dann erweist sich diese Schweben anknüpfend an die von Nyffeler betonten Ambivalenzen als facettenreiches Spiel um real und unreal, Videoprojektionen und Bühne, Live-Klang und Zuspelungen, Anfang und Ende sowie um Identitäten, Zeitspiralen und dynamische Räume.

73 Ebd., S. 58.

74 Ebd., S. 61.

75 Neuwirth 2003b, S. 82.

### III. Methodik und Quellen

Die beim Verlag Boosey & Hawkes erschienene Partitur und das Libretto bilden die Primärquellen der Analyse. Methodisch geht diese Arbeit somit mit einem Paradoxon um, das aus dem Gegenstand resultiert. Die Analyse von Klang und Bild – letzteres bezeichnet die aus der Partitur und dem Libretto ablesbare und darin angelegte visuelle Erscheinung in Kombination von Bühne und Leinwand – bezieht sich nicht auf eine Aufführung, sondern auf das Text- und Klangmaterial, das einer solchen zugrunde liegt. Obwohl keine konkrete Aufführung einbezogen wird, gelangt die Studie dennoch zu Schlüssen, die einen phänomenologischen Zugang zur Voraussetzung haben und eine rezeptionsästhetische Ebene tangieren. Die These lautet, dass die Komposition in Partitur und Libretto ihre Aufführung bereits in weiten Teilen mitdenkt, hinsichtlich ihrer musiktheatralen-szenischen Gestaltung und Wirkung konzipiert wurde und dementsprechend konkrete Angaben liefert.<sup>76</sup> Diese Fragestellung beruht explizit nicht auf der Analyse einer Inszenierung oder einer konkreten Aufführung. Ist folglich von einer intendierten Klangwirkung oder -erfahrung die Rede, dann insofern weil Anweisungen in der Partitur oder in anderem Quellen- oder Aufführungsmaterial darauf schließen lassen. Gelegentlich fließen subjektive Erfahrungen in die Ausführungen ein, die im Rahmen von drei Aufführungsbesuchen der *Lost Highway*-Produktion in Frankfurt/Main im September 2018 unter der Regie von Yuval Sharon mit dem Ensemble Modern unter der Leitung von Karsten Januschke gewonnen wurden.<sup>77</sup>

76 Dies bezieht sich nicht nur auf *Lost Highway*. Betrachtet man das Verhältnis von Notation und Aufführung bei Olga Neuwirth in einem breiteren Rahmen, so kann auf ein „intrinsisch vorhandenes, performatives Denken geschlossen werden, das sich hinsichtlich konkreter Klanglichkeit, Räumlichkeit, Körperlichkeit, Sitmmlichkeit und Wirkungsästhetik in die Kompositionen einschreibt“. Vgl. van Treeck 2021b, S. 273.

77 Besuchte Aufführungen: Orchesterhauptprobe am 10. September 2018, Generalprobe am 11. September 2018 und die Vorstellung am 17. September 2018. Gesichtet wurde darüber hinaus ein Mitschnitt der Uraufführung in Graz vom 31. Oktober 2003, der aus dem Archiv des steirischen herbst zur Verfügung gestellt wurde, sowie Dokumentationsmaterial der Produktion des ENO Young Vic Theatre in London (Premiere am 4. April 2008) unter der Regie von Diane

Der 2006 in 5.1-Surround Sound als CD veröffentlichte Mitschnitt der Uraufführung mit dem Klangforum Wien unter der Leitung von Johannes Kalitzke wird als eine Art Erinnerungshilfe herangezogen, um Klangeinspielungen über Neuwirths Beschreibungen hinaus eigenständig begrifflich fassen zu können. Wenngleich unter großen Abstrichen vermittelt die Einspielung zumindest einen Eindruck von den klang-räumlichen Komponenten, die im Zuge des Medienwechsels von der Aufführung zur Einspielung lediglich eingeschränkt übernommen werden können.<sup>78</sup>

Die Frage nach den Suspendedramaturgien wird folglich an die Komposition selbst herangetragen. Die Analysen beziehen sich auf die revidierte Partiturfassung aus dem Jahr 2006<sup>79</sup>, die im Vergleich zur autographen Partitur<sup>80</sup> aus dem Uraufführungsjahr 2003 eine aktualisierte Taktzählung, aber ansonsten keine weiteren Änderungen enthält. Auch die Vorbemerkungen „Zum Video“ befinden sich zum Zeitpunkt der Uraufführung bereits in der Partitur. Die Aktualisierungen in der 2018 erneut bei Boosey & Hawks erschienenen weiteren, revidierten Fassung betreffen in erster Linie das Druckbild der Besetzungslisten, der Vorbemerkungen zum Video sowie eine veränderte Positionierung der Auf-

Paulus, von der allerdings kein vollständiger Mitschnitt bereit gestellt werden konnte. Vgl. Boosey 2008a; Boosey 2008b; Fay Buzzard 2010.

78 Kairos 2006. Im Booklet schreibt Olga Neuwirth in einer „Notiz zur Hybrid-CD“ zu diesem Medienwechsel: „*Lost Highway* ist eine Komposition, die entscheidend von der Umsetzung psychischer Räume und diverser Innen- und Aussenräume in Klangräume lebt. Dies wird bei einer Aufführung unter anderem durch verschiedenartige dreidimensionale Klangprojektionen erreicht, die das Publikum mit Zuspierungen, Live-Elektronik und virtueller Akustik umfängen und damit verschiedene Beziehungsebenen zwischen Innen und Außen, zwischen Nähe und Distanz hervorruft. Die Abbildung dieser Klangräume auf Tonträger stellt naturgemäß nur eine Annäherung dessen dar, was im Theater erlebbar war. Glücklicherweise kommen uns hier die Möglichkeiten der Surround-Technik zu Hilfe, die den Hörer einhüllt in die wechselseitige Überlagerung der Klangschichten. Die vorliegende Produktion wurde daher bewusst für 5.1-Surround gemischt. Die zusätzlich vorliegende zweikanalige Stereoverision ist nur ein Zugeständnis an ein – zumindest für Werke wie *Lost Highway* – hoffentlich bald aussterbendes Format. Die Stereofassung könnte man damit vergleichen, sich Claude Monets Seerosen in schwarz-weiß ansehen zu müssen...“ Neuwirth 2006b, S.3.

79 Vgl. Neuwirth 2006a.

80 Vgl. Neuwirth 2003c.

listung von Zuspieldungen.<sup>81</sup> Als zur Komposition gehörendes Material werden die im Tonstudio vorproduzierten Klangzuspieldungen sowie damit zusammenhängendes Aufführungsmaterial für die Tontechnik und die Live-Elektronik herangezogen, das dankenswerterweise von Robert Höldrich vom Institut für Elektronische Musik und Akustik der Kunstuniversität Graz (IEM) sowie von Markus Noisternig vom Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) in Paris zur Verfügung gestellt wurde. Beide waren Teil des Teams an Tontechniker:innen, das an der Entstehung und der Uraufführung von *Lost Highway* mitgewirkt hat. Markus Noisternig war ferner an der Produktion der deutschen Erstaufführung an der Oper Frankfurt 2018 federführend beteiligt.

Während Karin Hochradls Studie die im Elfriede Jelinek-Forschungszentrum verfügbaren Quellen und Librettofassungen aufgearbeitet hat, berücksichtigt diese Arbeit darüber hinaus erstmals den Teilvorlass Olga Neuwirths, der sich seit 2015 in der Bibliothek der Kunstuniversität Graz befindet.<sup>82</sup> Das unveröffentlichte Archivmaterial aus dem Teilvorlass umfasst die autographe Partitur, vier Mappen mit Konzeptionsnotizen, Notenskizzen, mehrere Librettofassungen von Elfriede Jelinek mit handschriftlichen Notizen Neuwirths, in Kopie das Drehbuch zum Film in deutscher Sprache<sup>83</sup> und tabellarische Übersichten zu den Klangeinspielungen sowie zur Live-Elektronik mit Angaben zum verwendeten Klangmaterial und den angestrebten Klangeigenschaften. Die vorliegende Untersuchung wird daher noch kaum oder gar nicht zur Sprache gekommene Aspekte der Konzeption aufzeigen. Die Frage nach Suspense leitet sich nicht zuletzt aus den im Zuge von Archivfor-

81 Vgl. Neuwirth 2018.

82 Das zu *Lost Highway* im Teilvorlass Olga Neuwirth vorhandene Material trägt die Signatur ZB Rara MPMs 576/1. Weiteres Material beinhaltet der Teilvorlass unter anderem zu *The Outcast*, *American Lulu* und *The Nomi Song Play*. Der Teilvorlass war während Hochradls Recherchen von circa 2007–2010 noch nicht eingerichtet. Ich danke Robert Schiller und Sven Nielsen von der Bibliothek der Kunstuniversität Graz für die Erlaubnis, Abbildungen aus dem Teilvorlass in das Buch aufnehmen zu dürfen, sowie für die professionelle Anfertigung der Bilddateien.

83 Es handelt sich um folgende Ausgabe: Lynch/Gifford 1997a. Die englische Ausgabe vgl. Lynch/Gifford 1997b.

sungen und dem Studium von Notizen aus dem Entstehungsprozess gewonnenen Erkenntnissen ab.

Diese Studie unternimmt keinen Vergleich zwischen dem Film und dem Musiktheater *Lost Highway*, auch wenn sich in Lynchs Umgang mit Bild und Ton durchaus Parallelen zu Neuwirths methodischem Interesse erkennen lassen. Stellvertretend für die Fülle an filmwissenschaftlichen, psychoanalytischen und philosophischen Texten zu Lynch und seinem viel beachteten Film,<sup>84</sup> kann etwa mit Georg Seeßlen festgestellt werden, dass es in *Lost Highway* „auch um einen Diskurs über die Formen der Wahrnehmung“<sup>85</sup> geht. Für Mirjam Schaub besteht der Coup dieses Films darin, „die Macht des ‚akustischen Off‘ im ‚visuellen On‘ zu inszenieren und damit die Ordnungen des Sichtbaren und Hörbaren völlig umzukehren“.<sup>86</sup> Diese Umkehrung der Verhältnisse ist eine grundlegende Strategie des Films in der Herstellung unheimlicher und irreführender Effekte, die wesentlich über die Tonebene erfolgt.<sup>87</sup> Außerdem ist es ein Film über Medien, weil er seine Wirkungen durch den dramaturgischen Einsatz zentraler Medienfunktionen (Speichern, Bearbeiten, Wiedergeben<sup>88</sup>) bezieht.<sup>89</sup> Ferner verhandelt die verschlungene und mit dem Bild eines Möbiusbandes vergleichbare Geschichte<sup>90</sup> das Verhältnis von Realität und Virtualität sowie von Präsenz und Absenz,<sup>91</sup> also Fragen, die auch Olga Neuwirth beschäftigen. Wenn also von einem Vergleich abgesehen wird, dann deshalb, weil dieser Zugang den Blick auf das Musiktheater als eigenständiges Werk verstellen wür-

84 Beispielhaft dafür die folgende Auswahl: Pabst 1999; Chion 2001; Žižek 2001d; Smith 2003; Rodley 2005; Seeßlen 2007; Lommel/Maurer Quelpo/Roloff 2008; Volland 2009; Kaul 2011; Höltgen 2012; Meier 2013.

85 Seeßlen 2007, S. 166.

86 Schaub 2005, S. 85. Vgl. auch Kaul 2012.

87 An Michel Chion und Slavoj Žižek anknüpfend vgl. Elsaesser/Hagener 2013, S. 183.

88 So die drei basalen Eigenschaften, die ein Medium nach Friedrich Kittler konstituieren. Vgl. Kloock/Spahr 2007, S. 167.

89 Vgl. Höltgen 2012, S. 119–160.

90 Neben Herzogenrath sprechen auch von einem Möbiusband: Schaub 2005, S. 95; Seeßlen 2007, S. 152–174; Žižek 2001c, S. 49.

91 Vgl. Schaub 2005, S. 90 f.

de, das zwar Anregungen aus dem Film bezieht, jedoch aus einem speziellen, für die Komponistin charakteristischen, ästhetischen Interesse heraus entsteht. Denn Intermedialität in *Lost Highway* ist nicht die Konsequenz des Medienwechsels. Vielmehr stellt dieser einen Aspekt jener intermedialen Beschaffenheit dar, die einer Suspendedramaturgie strategisch zuarbeitet und ein bestimmtes wirkungsästhetisches Potenzial anstrebt. Wird an einigen Stellen dennoch auf den Film verwiesen, dann um anhand der divergierenden Szenenrealisierungen die Möglichkeiten im ästhetischen Feld des Musiktheaters zu unterstreichen.

Im Kontext dieser Studie wird *Lost Highway* als Musiktheater bezeichnet. Es geht dabei nicht primär um die Frage, welche Konstituenten Neuwirth aus der Gattungstradition der Oper übernimmt und welche nicht. Vielmehr ist interessant, warum und wie sie in bestimmten Szenen die Singstimme einsetzt oder wann sie mit Live-Musik und wann mit Klangzuspielungen oder Live-Elektronik arbeitet, und welche dramaturgischen Konsequenzen daraus erwachsen. Mit dem Konzept Musiktheater werden Musik als Klang und das Theater als Medium des Szenischen in einem jeweils weiten Sinne verstanden, sodass unabhängig von Genrezuweisungen der Fokus auf die mediale Konstellation einer möglichen Aufführungssituation gelegt werden kann.<sup>92</sup> Der Ort der Aufführung ist die Bühne, auf der Videoeinspielungen und Bühnendarstellungen ebenso wie live- und zugespielte Klänge zusammenwirken. Mit Blick auf seine Geschichte birgt der Begriff auch ein reflexives Potenzial. Er wird im 20. Jahrhundert in den Gattungsdiskurs zur Distanzierung von der traditionellen Gattung der Oper, insbesondere romantischer Ausprägung eingeführt, was eine Auseinandersetzung mit dem wechselseitigen Verhältnis zwischen Komposition und Aufführung sowie Musik und Theater angestoßen hat.<sup>93</sup> Insofern wird mit

92 Angeknüpft wird an ein Bedeutungsfeld von Musiktheater, für das Annonces ein additives Begriffsverständnis vorschlägt. In diesem Sinne kann Musiktheater als „Dachbegriff für alles, was die Kombination von Musik und Theater und noch weiter gespannt von Musik, Bewegung und Visualität umfasst, verwendet werden.“ Mungen 2007, S. 32.

93 So distanzieren sich bekanntlich Kurt Weill und Bertolt Brecht dezidiert von der romantischen Oper Richard Wagners und sprechen in Bezug auf *Die Dreigroschenoper* (1928) zunächst von musikalischem Theater, ehe sie den Versuch unternehmen, den Begriff Oper neu zu fassen. Vgl. Weill 1990. Eine andere zentrale Position ist Mauricio Kagels Vorschlag des Instrumentalen Theaters,

dem Musiktheater-Begriff explizit eine reflexive Ebene mitgedacht, die in *Lost Highway* in der Gestaltung von Bild und Klang mitverhandelt wird. Das zeigt sich insbesondere an Neuwirths Interesse an einer Dekonstruktion der Wahrnehmungsmodi, das im Verlauf der Arbeit aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wird. Obwohl *Lost Highway* in diesem Kontext als Musiktheater bezeichnet wird, wird nicht von Musik, sondern von Klang die Rede sein. Damit wird zunächst auf kompositionsgeschichtliche Spuren reagiert, auf die Neuwirth wiederholt für ihre Arbeit als wichtige Bezugspunkte verweist. Zuvörderst zählen dazu Edgard Varèse, György Ligeti, Tristan Murail, Luigi Nono und Adriana Hölszky. Sie alle haben, teilweise aufs engste mit der Entwicklung klangtechnologischer Instrumente verbunden, am Klang gearbeitet. Die im Zuge dessen entstandenen Notationsformen zeugen vom hybriden Charakter dieses Komponierens zwischen Klanglichkeit und Schriftlichkeit. Das gilt auch für Neuwirths Partituren: Neben traditioneller Notenschrift enthalten diese Zeichenkataloge mit Anweisungen für das instrumentale Spiel und die Präparation von Instrumenten sowie zahlreiche sprachlich verfasste Informationen für den Einsatz von (Live-)Elektronik. Intermedialität bedeutet in diesem Sinne auch das Involvieren unterschiedlicher technischer Medien, wie es auch in der Kombination von Bühne und Videoprojektion der Fall ist.

den er in Abgrenzung von der geschlossene Form der Oper formuliert. Vgl. Kagel 1970.

## IV. Aufbau

In der Beschäftigung hat sich der Gegenstand seine eigenen Zugänge gesucht. Der skizzierte Aufbau präsentiert daher einen theoretischen und methodischen Pluralismus, der nicht von außen herangetragen wurde, sondern sich in der Auseinandersetzung selbst ergibt.

Der erste Teil „Ästhetik der Schwebel“ arbeitet diskursanalytisch aus Neuwirths Werkkommentaren eine ihr künstlerisches Schaffen kennzeichnende Ästhetik der Schwebel heraus. Die sprachlichen Äußerungen der Komponistin geben Einblick in kompositorische Verfahren und Konzepte und sind daher bereits mehrfach Ausgangspunkt für analytische Annäherungen geworden. Sie werden mit Gérard Genette als „eine *Schwelle*, oder [...] ein ‚Vestibül‘, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet“<sup>94</sup> betrachtet und als Übergangszone verstanden, als Zone der „*Transaktion*: den geeigneten Schauplatz für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Einwirken auf die Öffentlichkeit im gut oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre [...]“.<sup>95</sup> Vor dem Hintergrund dieser Funktion und Wirkung sind die Kommentare als eigenständige Gruppe des intermedialen Œuvres und aufgrund ihres poetologischen Potenzials kritisch zu lesen. Neuwirths Kernaussagen werden daher im Spiegel medientheoretischer Debatten der Jahrtausendwende, an der sich mit der Digitalisierung ein medienepistemologischer Bruch vollzieht, und intermedialitätstheoretischer Konzepte diskutiert. Befragt werden Begriffskonzepte der Komponistin wie ‚Hyper-Klang‘, ‚elastische Spannung‘ oder ‚ständig changierendes Kompendium‘. Ausgehend von Gilles Deleuzes’ Vorschlag, das Ganze in seiner relationalen Verfasstheit als Offenes zu denken, wird das ästhetische Anliegen der Komponistin auf *Lost Highway* hin akzentuiert.<sup>96</sup>

Der zweite Teil widmet sich den Adaptionprozessen und wird von der mit dem Medienwechsel einhergehenden Frage angeleitet, was es bedeutet, ein Musiktheater basierend auf einem Film zu komponieren.

94 Genette 2001, S.10.

95 Ebd.

96 Deleuze 1989, S.25.

Das erste Kapitel dieses Abschnitts fokussiert im Sinne der Genrebezeichnung „Video-Opera“ die visuelle Konzeption auf den Ebenen von Video und Bühne. Zunächst erfolgt eine Aufschlüsselung der im Teilvorlass Neuwirths und am Elfriede Jelinek-Forschungszentrum zugänglichen Librettofassungen. Anhand dieser lassen sich zentrale Stationen des Kompositionsprozesses ebenso nachvollziehen wie Neuwirths Eingriffe in Elfriede Jelineks Vorschläge. Das Kapitel widmet sich auch der bereits erwähnten Vorbemerkung programmatischen Charakters zum Einsatz der Videos und schließt mit einer Diskussion der Schlussfolgerungen, die aus dem Entstehungsprozess für eine Ästhetik der Schwebelage gezogen werden können. Besondere Berücksichtigung erfährt dabei die Metapher der ‚Suture‘ oder ‚Naht‘, die Neuwirth von VALIE EXPORT übernimmt. Das zweite Kapitel nimmt den Adaptions- als Interpretationsprozess in den Blick. Die Basis dafür stellen die von Neuwirth im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit dem Film *Lost Highway* angefertigten Notizen dar. Aus diesen geht hervor, dass das Motiv des Wartens und des lustvollen Aufschiebens im Sinne des Masochismus zu den zentralen Themen gehören. Besonders intensiv hat die Lektüre des Aufsatzes „Sacher-Masoch und der Masochismus“ von Gilles Deleuze auf die Interpretation von *Lost Highway* eingewirkt. Hieraus wird ersichtlich, wie Neuwirth den Gedanken des Suspense der narrativen Ebene zu Grunde legt, was wiederum unmittelbare Folgen für die Stimm- und Klanggestaltung hat. Das dritte und vierte Kapitel betrachten die grundlegenden kompositorischen Parameter Neuwirths. Die Darstellung allgemeiner Charakteristika dieses Komponierens weitet den Blick auf andere Werke, an denen sich einzelne Aspekte veranschaulichen lassen. So beziehen sich einzelne analytische Vertiefungen im Kapitel „Klangdramaturgien“ in der Hauptsache beispielhaft auf *Vampyrotheone* für drei Solisten und drei Ensembleformationen (1995) und *Bählamm's Fest*, um in der Folge anhand einzelner Szenen Rückschlüsse auf *Lost Highway* zu ziehen. Auf diese Weise soll das Fallbeispiel im größeren kompositorischen Kontext verortet werden. Das Kapitel zu Live-Elektronik und Sounddesign verfolgt den Anspruch, die Verfahren zur Herstellung von Klangräumen vorzustellen und die teilweise komplexen technischen Details hinsichtlich ihrer dramaturgischen Relevanz verständlich darzustellen.

Der dritte Teil ist mit „Suspensedramaturgien“ überschrieben und in drei Analysekapitel unterteilt, die den Klangdramaturgien, den Bild-

dramaturgien sowie den Atmosphären als Suspense gelten. Die Szenenanalysen greifen die theoretischen Ausführungen des ersten Teils „Ästhetik der Schweben“ und Erkenntnisse aus den Adaptionsprozessen im zweiten Teil auf, um sie im Detail in ihrer kompositorischen Gestaltung zu betrachten. Das Kapitel „Klangdramaturgien des Suspense“ interessiert sich für das Zusammenspiel der kompositorischen Parameter mit Blick auf die ‚Suture‘ als klingende Naht, auf paradoxe raumklangliche Zustände der stillstehenden Bewegung sowie für das, was mit Deleuze im Sinne einer „Kunst der Andeutung“ als suspendierte Leidenschaft gedeutet werden kann. Berücksichtigung finden ferner der Einsatz der Countertenorstimmen sowie die virtuose Stimmgestaltung der Figur des Mr. Eddy. Das Kapitel „Bild und Blickdramaturgien“ setzt bei der These an, wonach Neuwirth mit filmphilosophischen und -historischen Positionen insbesondere eine Poetologie des Schnitts und der Zwischenräume verbindet. Dass sich Neuwirth bereits mehrfach auf die Filmtheorie und -praxis Robert Bressons, Jean-Luc Godards und Alain Resnais’ bezogen hat, wird dabei ebenso eine Rolle spielen wie die Bedeutung Alfred Hitchcocks für die Komponistin. Nach einer Betrachtung der Komposition *!dialogues suffisants!* als Beispiel für ein frühes Werk der Komponistin, an dem sich die Strukturen und Wirkungsmechanismen des mentalen Bildes und des Zeitbildes, die Deleuze in seiner Filmphilosophie formuliert, im Medium des Szenischen zu erkennen geben, konzentriert sich eine Analyse auf die Verwandlungsszene Freds, bei der nicht nur die Bild-, sondern auch die Klangebene mitberücksichtigt wird. Schließlich wird mit Slavoj Žižek das filmtheoretische Konzept der Suture relevant, auf das sich Neuwirth in ihrem Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ explizit bezieht. Weil sich darin das Potenzial eines Musiktheaters der Blicke entfaltet, werden die bild- und blickdramaturgischen Suspense-Strategien, über die relationalen Bezüge im Fahrwasser Deleuzes hinaus, um eine Dimension erweitert werden können. Das Kapitel „Soave sia il vento“ wird sich schließlich anhand von Gernot Böhmes Theorie der Atmosphären einer phänomenologischen Szenenanalyse widmen und dabei die Klang- und Bildgestaltung von Alices und Petes Liebesszene in der Wüste untersuchen. Weil sowohl Suspense als auch Atmosphären wesentlich über Relationen bestimmt werden, die sich als Zwischenräume entfalten, kann an

dieser Stelle ein Bogen zurück zur anfänglich formulierten These einer Ästhetik der Schweben geschlagen werden.<sup>97</sup>

97 Die Verwendung der alten oder neuen Rechtschreibung, die Setzung von Kommas, Binde- und Gedankenstrichen sowie Hervorhebungen in Zitaten wurden jeweils aus den Originaltexten übernommen. Von Olga Neuwirth geprägte Begriffe oder Formulierungen (etwa Hyper-Klang, androgyner Klang, apokalyptische Rede, Whiteout, Eis/Schnee-Insel, Sundome) sowie Fachtermini werden jeweils nur bei der Erstnennung durch einfache Anführungsstriche hervorgehoben.



## Erster Teil: Ästhetik der Schweben



Was mit der Rede von Übergängen zwischen Realität und Traum, Vertrautheit und Entfremdung fast wie ein Kommentar zu David Lynchs *Lost Highway* anmutet, beschließt einen Vortrag Olga Neuwirths aus dem Jahr 1994:

Eigentlich möchte ich nur eine elastische Spannung zwischen kultivierter Künstlichkeit und Ultrarealismus, zwischen Realität und Traum, Lachen und Schrecken mit Spontaneität aufrecht erhalten, in der man erkennt, dass uns die „moderne“ Welt gleichermaßen fremd wie vertraut ist, und gerade damit möchte ich spielen.<sup>98</sup>

Die hier formulierten Leitgedanken einer medien- und klangästhetischen Reflexion flankieren das künstlerische Schaffen Olga Neuwirths seit den späten 1980er Jahren bis in die Gegenwart. Ihre zahlreichen werkkommentierenden Äußerungen in Form von Essays, Vorträgen und Interviews gewähren jenseits einer deskriptiv-analytischen Schilderung detaillierter kompositorischer Verfahren Einblick in konzeptionelle Überlegungen, methodische Ansätze und ästhetische Vorstellungen. Diese poetologischen Texte geben in der Gesamtschau und insbesondere mit Fokus auf den Entstehungszeitraum von *Lost Highway* das Programm zu einer sogenannten Ästhetik der Schwebung zu erkennen. Dieses ist gekennzeichnet vom Wunsch, unter Verwendung von heterogenem Klang- und Medienmaterial Spannungszustände zu generieren, die Varianten des Dazwischen, des Fluiden und des Oszillierens erkunden. Den Ausgangspunkt dafür bilden eine Auseinandersetzung mit den diskursiven und technologischen Bedingungen dessen, was sich als Realität zeigt sowie die Frage, wie sich die Kunst dem nähern und wie sie damit umgehen kann. Über das Medium der Kunst den Zugang zur Realität zu befragen, mag daher in einerseits Künstlichkeit und andererseits einen Ultrarealismus münden – beides denkbar als Spielarten eines pervertierten Realismus, der in der Überhöhung alles Reale als bloße Möglichkeit entlarvt. So reagiert diese Ästhetik auf ihre unmittelbare Gegenwart und auf die mediendiskursive Relevanz der Frage nach Realität und Virtualität, die mit der Verbreitung der Digitalisierung die angesprochene moderne Welt zur Jahrtausendwende prägt.

98 Neuwirth 1994a/2008a, S. 31.

Neuwirths künstlerisches Schaffen setzt bei einer scharfsichtigen Beobachtung ihrer Umwelt, der Menschen und ihrer Gewohnheiten an. Die artifizielle Überformung von Vertrautem einerseits und das bekannt erscheinen lassen des Fremden andererseits sind Varianten eines facettenreichen und mitunter ergebnisoffenen Spiels. Olga Neuwirths Ästhetik sucht mittels intermedialer Strukturen und Bezugnahmen die Schnitt- und Reibungsflächen. Die erwähnte „elastische Spannung“ mag daher auf ein Dazwischen zielen, das als ein im Zustand der Spannung generierter Modus gedacht wird, der nur vordergründig versucht, die Gegensätze zu vereinen. Denn einmal in oszillierende Bewegungen versetzt, entfaltet sich zwischen den Oppositionspaaren eine wechselseitige Verhältnisnahme, die die Möglichkeitsbedingungen ihrer Konstituenten freizulegen vermag. In der Aufforderung an die Rezipient:innen, die Spannung aktiv auszuhalten, liegt daher das reflexive Potenzial, dem das Vorhaben einer Dekonstruktion der Wahrnehmungsmodi im Zuge von Suspendedramaturgien begegnet.

Es ist das Anliegen dieses Kapitels, den poetologischen Kontext von *Lost Highway* zu konturieren und das Musiktheater im Rahmen einer Ästhetik der Schweben zu verorten. Das Interesse gilt zunächst den Begriffen, mit denen die Komponistin über den Einsatz unterschiedlicher Medien in Aufsätzen, Essays, Vorträgen und Interviews nachdenkt, sowie der von ihr formulierten Ästhetik, die über den Einsatz intermedialer Verfahren und Formen zum Ausdruck gelangen sollen. Die Frage ist ferner, inwieweit diese Selbstbeschreibungen medien- und intermedialitätstheoretisch anschlussfähig sind und inwieweit sich diese Aussagen im Spannungsfeld ihrer zeitgenössischen medienhistorischen Entwicklungen und Diskussionen verorten lassen. Schließlich entsteht eine beträchtliche Anzahl an Werken und nicht zuletzt auch *Lost Highway*, an der Wende vom 20. ins 21. Jahrhundert und damit in einer medienhistorischen ‚Sattelzeit‘, die vom Übergang von den Analogmedien zu digitalen, sogenannten Neuen Medien gekennzeichnet ist. Da sich die grundlegenden Charakteristika von Neuwirths Medienästhetik insbesondere aus ihrem Nachdenken über ihre Klangarbeit erschließen, finden die klangästhetischen Beschreibungen besondere Betrachtung. Die von ihr ab den frühen 1990er Jahren für fluktuierende Momente klanglicher Übergänge verwendeten Begriffe wie ‚Hyper-Klang‘ und ‚andro-

gyner Klang‘ werden über Bezeichnungen wie „musique mixte“<sup>99</sup> und „sonic flux“<sup>100</sup> mit verwandten Klangdiskursen des 20. Jahrhunderts in Anschlag gebracht. Nachzuvollziehen wird sein, welche Gedankenfiguren diese Ästhetik prägen und wie sich diese über die Idee einer ‚Ganzheit‘ mit dem philosophischen Denken Gilles Deleuzes engführen lassen. Eine Diskussion der Zusammenhänge zwischen dieser Ästhetik und der filmischen Suspendedramaturgie am Beispiel von Alfred Hitchcock wird schließlich erlauben, die Ausführungen mit Neuwirths *Lost Highway* zu verknüpfen und auf die folgenden Analyseschritte vorzubereiten.

99 Tiffon 2005; Decroupet 2002.

100 Metzer 2009.

## I. Medienumbrüche

Das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ist jene Zeit, in der sich Neuwirth als Komponistin etabliert und parallel dazu ihre Medien- und Klangverwendung intensiv reflektiert, nicht zuletzt deshalb, weil man sie wiederholt dazu befragt hat. Als sie 1995 in einem Interview gebeten wird auszuführen, inwiefern ihre Kompositionsarbeit

mit dem ästhetischen Weltbild der Neunzigerjahre [korrespondiere], wenn die eigentliche künstlerische Herausforderung nicht mehr die Erschließung neuer Ausdrucksmöglichkeiten, sondern die Operation mit den Klischees, der Umgang mit der präparierten, sich generierenden und mitunter degenerierenden Wirklichkeit der Massenkultur<sup>101</sup>

sei, antwortet die Komponistin:

Durch Kommunikationslosigkeit, wie sie sich – simples Beispiel – bei der Bedröhnung durch Techno – ich meine das nicht negativ oder abschätzig – oder bei der Reizüberflutung von Virtual Reality bis Virtual Sex ergibt, entwickelt sich automatisch eine Form von Künstlichkeit, von *Styling*, von Scheinwelten, die dich des realen Ortes, an dem du dich befindest, berauben und dich mittels Simulation Situationen, die deinem realen Leben fremd sind (das Spiel mit dem Schein hat den Menschen in allen Jahrhunderten fasziniert), aussetzen, sodass du – wie die Instrumentalisten in *Sans Soleil* – nicht mehr weißt, WO du *wirklich* bist, WAS du *wirklich* bist ...<sup>102</sup>

101 Baier 1995/2008a, S.37.

102 Ebd. Bei *Sans Soleil. Zerrspiegel* für zwei Ondes Martenot, Orchester, Zuspielungen und Live-Elektronik (1994) handelt es sich um eine Komposition, bei der traditionelle und elektronische Klänge dergestalt miteinander verschmelzen, dass sich hörend kaum noch Rückschlüsse auf die jeweiligen Instrumente ziehen lassen.

Schon die Frage des Gesprächspartners, die neben der implizierten Behauptung, dass quasi nur noch der Umgang mit dem bereits Vorhandenen bleibe und künstlerisch nichts Neues mehr möglich sei,<sup>103</sup> auch den Status und die Zugänglichkeit von Wirklichkeit bezweifelt, ist für ihre Zeit symptomatisch. Und zwar insofern, als Wolfgang Welsch konstatiert, dass „Wirklichkeit‘ in der heutigen Kultur durch Entwicklungen der elektronischen Medien [...] eigentümlich blaß, unübersichtlich und anscheinend immer weniger bedeutungsvoll und greifbar“<sup>104</sup> geworden sei. Stattdessen seien unter dem Oxymoron der Virtual Reality „Simulation‘ und ‚Virtualität‘ zu den neuen und kräftigen Mataldoren der Gegenwart avanciert“.<sup>105</sup> Neuwirths Antwort berührt folglich in mehrfacher Hinsicht kultur- und medienhistorische Phänomene ihrer Zeit. Abgesehen von der musikalischen Stilrichtung des Techno, die in den 1990er Jahren ihren Aufschwung mit den Erfolgen deutscher DJs wie WestBam (bürgerlich Maximilian Lenz) und Sven Väth oder mit den ins Leben gerufenen Massentanzveranstaltungen wie der *Loveparade* (1989 bis 2010)<sup>106</sup> oder der *Mayday* (seit 1991) ihre Blüte erlebt, zieht Neuwirth mit „Virtual Reality“ und „Virtual Sex“, den „Scheinwel-

103 Diese damit angesprochene kompositorisch-künstlerische Haltung widerspricht Olga Neuwirths Position insofern, als die Komponistin zwar mit allem Vorhandenen und im Bereich des Zugriffs liegenden Material arbeitet, dabei aber durchaus entlang der ästhetischen Vorstellung nach dem noch ungehörten Klang, sucht. So sagt Olga Neuwirth zu Gerd Jonke: „Vielleicht ist das naiv, dass ich für mich einen Klang finden will, den ich noch nie gehört habe.“ Vgl. Drees 2008a, S. 8.

104 Welsch 2000, S. 169. Der von Sybille Krämer herausgegebene Sammelband, in dem Wolfgang Welschs Aufsatz abgedruckt ist, erscheint 1998 in erster Auflage und beinhaltet Beiträge, die aus einer Ringvorlesung an der Freien Universität Berlin im Wintersemester 1995/96 hervorgegangen sind. Vgl. Krämer 2000a.

105 Ebd. Zur Frage nach einer veränderten Welterfahrung durch die Neuen Medien und eine zweite, virtuelle Realität, siehe auch die Einleitung „Zäsur der Medien“ in Tholen 2002, S. 7–18.

106 Die Geschichte der *Loveparade* verläuft nicht bruchlos. Ausgehend von einer Idee von DJ Dr. Motte (bürgerlich Matthias Roeingh) ging die erste Ausgabe in Berlin 1989 noch als Randphänomen vonstatten. 1999 tanzten bereits weit über eine Million Menschen mit. Nachdem ihr der Status als politische Demonstration aberkannt wurde, fand 2004 und 2005 aus finanziellen Gründen keine *Loveparade* statt. Anschließend wurde die Veranstaltung von einer Fitnesskette aufgekauft und nach der Wiederaufnahme 2006 von Berlin ins Ruhrgebiet

ten“ und der „Simulation“ Stichworte heran, die über den Lebens- und Kunstalltag hinaus den medientheoretischen Diskurs der Zeit verhandeln.<sup>107</sup> Vor dem Hintergrund statthabender Digitalisierungstendenzen tangiert Neuwirth die zentrale Frage nach dem Verhältnis von analogen und digitalen Medien, mit der auch eine Neuverhandlung des Verhältnisses von Wirklichkeit und Virtualität einhergeht.<sup>108</sup>

Analoge Medien zeugen von einer Realität, weil sie einem physischen Träger (Wachswalzen, Schallplatten, Kupferplatten oder Filmrollen) ihre Spuren in Form technisch verarbeiteter Signale (Schall- oder Lichtwellen) einschreiben (Phonographie, Grammophon, Kinematographie). Nach Friedrich Kittler verschiebt sich mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die „technische Aufzeichenbarkeit von Realem“,<sup>109</sup> was er beispielhaft anhand von Phonographie, Fotografie und Film darlegt, und damit das gesamte Aufschreibesystem.<sup>110</sup> Denn die neue, technische Aufschreibbarkeit trete aufgrund ihrer spezifischen Materialität in Konkurrenz „zur symbolischen Fixierung von Symbolischem“<sup>111</sup>, wie sie etwa für das dominierende Schrift- und Buchsystem des „Aufschreibesystems 1800“ charakteristisch war. Die Etablierung analog-technischer Medien markiert diesen ersten medienepistemologischen

verlegt. Dort kam es 2010 zum schrecklichen Unglück in Duisburg. Seither fand keine weitere *Loveparade* mehr statt. Vgl. Dr. Motte 2009; vgl. Risel 2015.

107 Folgende Publikationen aus einer Fülle seien dafür beispielhaft genannt: Rötzer 1991, Bolz/Kittler/Tholen 1994, Münker 1997, Krämer 2000a. Zum Techno und den Diskjockeys vgl. Poschardt 1997.

108 Dass wir schlechterdings keinen direkten Zugang zur Wirklichkeit haben können, gilt als Übereinkunft in der Philosophie seit der Neuzeit, worauf Wolfgang Iser und Sybille Krämer hinweisen. Vgl. Iser 2000, S.170; Krämer 2000b, S.15.

109 Kittler 2003, S.278.

110 Der von Friedrich Kittler geprägte Begriff Aufschreibesystem „kann auch das Netzwerk von Techniken und Institutionen bezeichnen, die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben.“ Als Beispiel führt Kittler die Mechanismen des Aufschreibesystems 1800 an: „So bildeten Techniken wie der Buchdruck und an ihn gekoppelte Institutionen wie Literatur und Universität eine historisch sehr mächtige Formation, die im Europa der Goethezeit zur Möglichkeitsbedingung von Literaturwissenschaft selber wurde.“ Vgl. ebd., S.501.

111 Vgl. ebd., S.278.

Umbruch am Anfang des 20. Jahrhunderts.<sup>112</sup> Damit vergleichbar wird mit der Entwicklung der sogenannten Neuen und auf digitalen Codes basierenden Medien erneut die Frage nach ihrem ontologischen Status virulent.<sup>113</sup> Analoge Darstellungsformen basieren auf über messbare physikalische Größen herstellbare indexikalische Ähnlichkeitsbeziehungen, während im Unterschied dazu Digitalisierung auf einer „ziffernmäßige[n], diskrete[n], diskontinuierliche[n] Darstellung von Daten und Informationen“<sup>114</sup> beruht. Digitale Medien simulieren Formen und Verfahrensweisen symbolischer und analog-technischer Medien, indem sie den Informationsfluss in eine „digitale (schrittweise, numerische) Form“ umwandeln. Die Darstellungsform des digitalen Codes 1 und 0 täuscht die Sinne „durch Kleinschrittigkeit [...] der Ausgangsdaten“.<sup>115</sup> Das aus einer spezifischen Codierung hervorgehende Produkt entbehrt einer materiellen Basis, hieße diese nun Tinte auf Papier zur symbolischen Speicherung oder Schallwellen auf Wachswalze und Magnettonband der analog(-elektronischen) Datenverarbeitung. Was als Schrift oder Klang wahrgenommen wird, ist eine Simulation dieser Formen. Die „Installierung digitaler, rechnergestützter Medien“ und einhergehend die Veränderung medialer Wirklichkeitskonstruktion durch „Virtualität und Simulation“<sup>116</sup> charakterisieren den zweiten Medienumbruch am Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert.

Neuwirths Antwort thematisiert das Kriterium der Differenz zwischen Welt und Schein. Sybille Krämer weist darauf hin, dass Immersion und Interaktivität diesen zweiten Medienumbruchs kennzeichnen, und stellt heraus, dass „[v]irtuelle Realitäten‘ [...] auf der Technik der ‚Immersion‘ [beruhen], durch die wir Bilder nicht nur anschauen, sondern in den Bildraum auch eintreten und auf die Bildumgebung [...] einwirken können.“ Mit dem Computer trete zu der mit technischen Medien „verbundene[n] wachsende[n] symbolische[n] Verfügung über nicht-anwesende Räume und Zeiten“<sup>117</sup> die Möglichkeit der Interakti-

112 Vgl. Käuser 2002, S. 256; vgl. ferner Glaubitz/Groscurth/Hoffmann 2011.

113 Vgl. Tholen 2002, S. 8.

114 Loleit 2004, S. 204.

115 Schanze 2002, S. 65.

116 Käuser 2002, S. 256.

117 Krämer 2000b, S. 13.

on hinzu. Das immersive Potenzial virtueller Realität verwischt die Unterschiede zwischen dem realen Raum und dem virtuellen bis zu einem Grad, an dem man nicht mehr weiß, wo und was man ist. Das, was man für die Wirklichkeit hält, gerät in die Schwebe. Es handelt sich um ein Oszillieren zwischen Polen, das auch ein Spiel mit der Differenz zwischen Anwesenheit und Abwesenheit ist. Wie lässt sich vor diesem Hintergrund mit Ansätzen der Intermedialitätsforschung über Olga Newirths Schaffen nachdenken, sodass sich dem technischen Apriori der von ihr eingesetzten Medien ebenso gerecht werden lässt, wie einer Beschreibung der davon ausgehenden Wirkungseffekte?

## II. Intermedialität

Die literatur- und medienwissenschaftlichen Stränge der Intermedialitätsforschung haben verschiedene Konzepte hervorgebracht, für die jeweils das Kriterium der Differenz entscheidend ist. In seinen Ausführungen zur Entstehung der Medienwissenschaft vertritt Rainer Leschke etwa die These, dass Medientheorie und die von ihm so genannte „primäre Intermedialität“ aufs engste miteinander verquickt sind und sich gegenseitig nachgerade bedingen. Denn medienwissenschaftliche Reflexion beginne „mit dem Gewähr-Werden medialer Differenzen und diese werden auf dem Wege einer intermedialen Reflexion verhandelt“.<sup>118</sup> In den Momenten nämlich, in denen ein neues Medium auftaucht, werden dessen Eigenschaften und Funktionen vergleichend zu den bisherigen in Bezug gesetzt, wie sich beispielhaft auch an den dargestellten Diskussionen zu Analog- und Digitalmedien ablesen lässt. In diesem Sinne ist primäre Intermedialität ein epistemologischer Begriff: Er „umreißt die Form, in der Wissen über Medien überhaupt erst erzeugt werden kann“.<sup>119</sup>

Ähnlich argumentieren Jay David Bolter und Richard Grusin in ihrer Theorie der Remediation. Ausgehend von Studien zu intermedialen Oberflächeneffekten digitaler Medien verstehen Bolter und Grusin unter Remediation eine „representation of one medium in another“.<sup>120</sup> Dieses breit angelegte Konzept steht gedanklich in einer Linie mit Marshall McLuhans grundlegender These, wonach ein Medium stets ein anderes enthalte („The Medium is the Message“). Der Prozess und das Phänomen Remediation gewinnt an Schärfe, wenn Bolter und Grusin unter einem Medium „that which remediates“<sup>121</sup> verstehen.

118 Leschke 2003, S.35.

119 Ruchatz 2018, S.2. Mit Blick auf das Theater heißt es bei Kati Röttger, die sich auf Krämer 2003 bezieht, dass „Intermedialität als epistemische Bedingung von Medienerkenntnis (im Theater)“ zu betrachten sei. Röttger 2008, S.120.

120 Bolter/Grusin 2000, S.45.

121 Ebd., S.66. Einen kritischen Vergleich medienwissenschaftlicher Ansätze am Beispiel von Bolters und Grusins Theorie der Remediation mit literatur- und kunstwissenschaftlichen Konzepten unternimmt Rajewsky 2008.

Dass dabei die Medien auch in Konkurrenz (oder Differenz) zueinander gedacht werden, zeigt die Überlegung, dass Remediation auch als „formal logic by which new media refashion prior media forms“<sup>122</sup> zu begreifen sei.

Für die literaturwissenschaftliche Forschung ist Irina Rajewskys grundlegende Studie maßgeblich, in der unter Intermedialität jene „Mediengrenzen überschreitende[n] Phänomene [gefasst werden], die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“.<sup>123</sup> Ungeachtet der Tilgung von Formdifferenzen der materiellen Voraussetzung durch den digitalen Code, demnach auch losgelöst von der Differenzierung zwischen analog und digital,<sup>124</sup> offenbaren sich intermediale Formen demgemäß auf der Ebene der Wahrnehmung: Die wahrnehmbare Differenz ist Voraussetzung von Intermedialität. An dieser Stelle kann auf Leschkes Konzept einer „sekundären Intermedialität“ verwiesen werden, die er der „primären Intermedialität“ folgen lässt und die performativ hervorgebracht wird. Wo die technischen Unterschiede der Medien ausgelöscht sind, werden sie als Oberflächeneffekte hergestellt. Insofern stellt sekundäre Intermedialität Mediendifferenzen her, die primäre Intermedialität stellt Differenzen fest.<sup>125</sup> „Die Spezifik der Medien bleibt also in den Formen ihrer jeweiligen Aisthesis bestehen“,<sup>126</sup> wie Paech und Schröter es auf den Punkt bringen. Das ausschlaggebende Kriterium von Intermedialität ist in diesem Sinne nicht die ihr zugrunde liegende technologische Voraussetzung, sondern

122 Bolter/Grusin 2000, S. 273.

123 Rajewsky 2002, S. 13. Der Medienbegriff der literaturwissenschaftlichen Forschung distanziert sich folglich von einer ausschließlich technikzentrierten Definition. An Werner Wolf anknüpfend definiert Rajewsky ein Medium als ein „konventionell als distinkt angesehene[s] Kommunikationsdispositiv“. Dies erlaube es, „sowohl die Literatur, die nur ein semiotisches System verwendet, als auch den Film, der mehrere semiotische Systeme verwendet, die ihrerseits wiederum anderen Medien zuzuordnen sind, jeweils als ‚Einzel(-Medien)‘ zu definieren“. Ebd., S. 7. Vgl. dort auch die zahlreichen Verweise auf andere Mediendefinitionen sowie den Verweis auf die Mediendefinition von Wolf 2018, Erstabdruck in: Foltinek/Leitgeb 2002.

124 Vgl. Paech/Schröter 2008, S. 11.

125 Vgl. Ruchatz 2018, S. 3.

126 Paech/Schröter 2008, S. 11.

die „Erscheinung an der wahrgenommenen Oberfläche“.<sup>127</sup> So sei es, wie Paech und Schröter hervorheben, gewiss kein Zufall, dass „sich seit den frühen 1990er Jahren der Begriff ‚Medienästhetik‘ etabliert“<sup>128</sup> habe. Ralf Schnell versteht in seiner 2000 erschienenen Studie zur Medienästhetik ebendiese als Wahrnehmungsform der Medien, anknüpfend an die aus dem Griechischen übernommene Bedeutung von Aisthesis im Sinne von Wahrnehmung.<sup>129</sup> Auch Roloff verweist mit Paech auf den rezeptionsästhetischen Vollzug zur Erschließung von Intermedialität „als Form der Differenz im Übergang von einer Form zu einer anderen“.<sup>130</sup>

Insofern muss Intermedialität nicht „auf die Beziehung analoger Künste und technischer Medien reduziert werden [...], weil nur hier die Materialität oder eine apparative Technik als Grundlage medialer Formprozesse vorauszusetzen ist“.<sup>131</sup> Auch ist sie nicht gefährdet „durch den im Prinzip immer gleichen Unterbau der digitalen Technologie [den binären Code, E.v.T].“<sup>132</sup> Denn der Begriff Intermedialität würde seine Berechtigung verlieren, gäbe es „zwischen den Medien durch deren Simulierbarkeit keine Unterschiede mehr“.<sup>133</sup>

Intermedialität, wie wir sie heute verstehen, [verweist] nicht mehr nur auf die Beziehungen in Form von Differenzen zwischen den Künsten auf der Grundlage ihrer medialen Eigenschaften [...]. Intermedialität, wie wir sie heute verstehen, weiß um die Simulierbarkeit jeder Form medialer Eigenschaften durch ihre digitale Programmierung. Sie rekonstruiert in einer symbolischen Darstellung Formen, die auf das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien, die sich in ihr formulieren, verweisen.<sup>134</sup>

127 Hoffmann 2014, S. 19.

128 Paech/Schröter 2008, S. 11.

129 Vgl. Schnell 2000, S. 11.

130 Roloff 2008a, S. 18; vgl. Paech 1997.

131 Paech/Schröter 2008, S. 11.

132 Ebd.

133 Ebd.

134 Ebd., S. 10.

Ausgehend von diesen Positionen kann eine nähere Beschreibung der Erscheinungsformen des Intermedialen bei Neuwirth unternommen werden. Während sie auf Ebene des Materials von einem technologischen Pluralismus gekennzeichnet sind, sind auf der Ebene der Wahrnehmung Differenzoperationen am Werk, auf die wiederum eine Suspendedramaturgie aufbauen kann.

### III. Das Wissen um die Simulierbarkeit am Beispiel des Klanges

Olga Neuwirth bezieht sämtliche ihr zur Verfügung stehenden Instrumente und technischen Medien ein. Sie beobachtet klang- und bild-technologische Entwicklungen aufmerksam. Basierend auf dem eigenen umfangreichen Wissen über (klang)technologische Möglichkeiten, Apparate und Software nutzt sie deren Effekte und lotet in der Umsetzung eigener Projekte mitunter auch deren Grenzen aus. Stefan Drees fasst dieses Vorgehen folgendermaßen zusammen:

Der Vielfalt kompositorischer Gestaltungsmittel in ihren Werken entspricht daher eine Vielzahl technischer Möglichkeiten. Deren Einsatz beruht auf dem Bedürfnis nach zeitgemäßer musikalischer Produktion: Erst wenn sich ein Komponist die Fülle der heute zugänglichen technischen Mittel prinzipiell verfügbar macht, ist die Möglichkeit einer wirklichen Aktualität seines Komponierens gegeben. Entsprechend handhabt Olga Neuwirth in ihrer Musik einen großen Fundus an Möglichkeiten mit Schwindel erregender Virtuosität.<sup>135</sup>

Die technologisch heterogene Beschaffenheit von Neuwirths Werken ist kein Selbstzweck. Weil sie das von Paech und Schröter beschriebene Wissen von der Simulierbarkeit der medialen Erscheinungsformen gezielt aktiviert, steht vielmehr die mediale Anlage selbst zur Disposition. So deutet Helga Utz etwa an, dass Neuwirths intermedialen Prozessen auch ein reflexives Potenzial innewohnt, weshalb auch ihre Machart und ihr Material verhandelt werde:

Olga Neuwirth ließ sich mit ihrer Musik von Anfang an vorbehaltlos auf ‚das andere‘ ein, sie öffnete sich, verschwendete ihre Musik – Text, Film, Architektur, Science Fiction, Video, darin war sie den anderen weit voraus, im

135 Drees 1999/2008a, S.91.

Erspüren von den Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Musik heute. Mit modischem Multimedia-Getue hat das nichts zu tun – es sind vielmehr genaue Untersuchungen, wo sich die Künste treffen, ergänzen oder gegenseitig auslöschen.<sup>136</sup>

Begriffen als Untersuchung bringt Neuwirths intermediales Komponieren die Medien selbst ins Spiel, analysiert ihre Verfahrens- und Wahrnehmungsweisen. Ihr Schaffen lässt sich mit Thomas Morsch als eine Medienästhetik verstehen, die

versucht, die technischen, dispositiven und diskursiven Apriori, die in Medien eine apparativ verfestigte Form erlangen, auf ihre ästhetische-kommunikative Konsequenzen hin zu befragen, ohne die ästhetische Kommunikation eines Mediums als bloße Konsequenz misszuverstehen. Umgekehrt beanspruchen die auskristallisierten ästhetischen Parameter eines Mediums nicht den Charakter von definierenden Eigenschaften, sondern benennen Potenziale, die genutzt werden können – oder eben nicht.<sup>137</sup>

Anstatt hinter einer symbolischen Darstellung verschwindend zurückzutreten, treten die medialen Eigenschaften und Wirkungsmechanismen selbst hervor<sup>138</sup> und das wiederum hat bei Neuwirth rezeptionsästhetische Konsequenzen: Denn dass, mit Sybille Krämer gesprochen, Medien „nicht einfach Botschaften [übertragen], sondern [...] eine Wirkkraft [entfalten], welche die Modalitäten des Denkens, Wahrnehmens, Erfahrens, Erinnerns und Kommunizierens prägt“,<sup>139</sup> das weiß auch Olga Neuwirth. Wenn sie in Zusammenhang mit *!dialogues suffisants!?* vom „Synästhetische[n] von Musik und Bild“<sup>140</sup> spricht, dann ist damit der eigene, gezielte Umgang mit den wechselseitigen Einflüssen

136 Utz 2008a/2008a, S. 18.

137 Morsch 2001, S. 135.

138 Vgl. Paech/Schröter 2008, S. 9.

139 Krämer 2000b, S. 14.

140 Baier 1995/2008a, S. 36.

von Hören und Sehen gemeint, der Intermedialität als Strategie zum Ausloten und Ausspielen der mit den Medien verbundenen Wahrnehmungsweisen zur Anwendung bringt.

So antwortet Neuwirth auf die Frage nach der „Fusion als Traum des ausgehenden 20. Jahrhunderts von der Verschmelzung aller Ein- und Ausdrucksmöglichkeiten der machbaren Wirklichkeit“<sup>141</sup> in dem bereits zitierten Gespräch aus dem Jahr 1995:

Die Anwendbarkeit aller – und ich meine *aller* – Ausdrucksmöglichkeiten der Technik ist eine Herausforderung. Nicht interessiert bin ich an dem allorts gepriesenen Pluralismus, der in seinem Kern intolerant ist. Die Fusion, die ich mir vorstelle, ist keine glatte Oberfläche, denn die Elemente sind heterogen. Ich erzeuge daher eine Pseudo-Oberfläche, eine Quasikontinuität, die in sich die Frage nach der Beschaffenheit von Oberfläche an sich, von Kontinuität in sich birgt.<sup>142</sup>

Diese Oberfläche, die keine werden soll, ist ein Effekt, der aus dem Einsatz der Differenzen zustande kommt. Das ist der Punkt, an dem Neuwirth ansetzt: „Das Spiel mit realen und nicht-realen Klängen, das unglaublich viele Möglichkeiten anbietet, finde ich sehr spannend.“<sup>143</sup> Denn wo, erneut mit Krämer, „angenommen wird, daß die Differenz zwischen Wirklichkeit und Simulation, zwischen Realität und Fiktion verschwindet, da verlieren mit dem Wirklichkeits- und Realitätsbegriff zugleich auch die Begriffe ‚Simulation‘ und ‚Fiktion‘ ihren Sinn.“<sup>144</sup>

Der Einsatz von technischen Medien als Mittel zur Ausdrucksgenerierung sowie von Simulationsoperationen als methodisches Interesse lässt sich, nachdem Neuwirths Aussagen nunmehr medientheoretisch gerahmt wurden, beispielhaft anhand der klangkompositorischen Arbeit erläutern. Vorauszuschicken ist dabei, dass mit dem Klang beziehungsweise mit Klängen eigentlich ein intramedial erscheinender

141 Ebd., S.34.

142 Ebd.

143 Kager 1995/2008a, S. 46.

144 Krämer 2000b, S.15.

(respektive erklingender) Gegenstand das Objekt bildet. Intermedialität findet in diesem Fall auf der darunterliegenden, technischen Ebene statt, wenn es um den gleichberechtigten Einbezug traditioneller, elektronischer und digitaler Instrumente geht, stets mit der Absicht, ein bestimmtes Klangergebnis zu erreichen. Dass hierbei auch von einer Differenzoperation gesprochen werden kann, weil Effekte der Simulation auf die Wahrnehmungsebene zielen, verbindet diese intramediale Spielart mit den intermedialen. Denn beim Komponieren, das bei Neuwirth einer Suche nach Klängen gleicht und den Versuch darstellt, das innere Ohr nach außen zu kehren, ist Simulation eine probate Strategie, um Veränderungen und Übergänge zu schaffen, die vertraute Klänge verzerrt und verzerrte Klänge vertraut erklingen lassen. Wenn sich ihre „Klangmuster [...] als Dekonstruktionen akustischer Alltagserfahrung begreifen“<sup>145</sup> lassen, dann deswegen, weil sie bisher gewonnene Klangerfahrungen an den Hörnern packt, um sie zu verkehren, auf Abwege zu führen und zu verdrehen. Diese Herausforderung an ihre Zuhörer:innen erfolgt nicht zuletzt durch die Simulation realer Klänge mittels digitaler Technologie oder künstlicher Klänge mittels traditioneller Instrumente.

Der Synthesizer, der als Beispiel herangezogen werden kann, gehört im Grunde genommen standardmäßig zum von Neuwirth eingesetzten Instrumentarium. In der Partitur zu *American Lulu* fordert sie etwa gezielt den Synthesizer DX 7 (oder Nachfolgemodelle) ein, bei dem es sich um ein digitales, ab 1983 für ein breiteres Publikum auf dem Markt befindliches Modell handelt. Die Operationen dieses Geräts beruhen auf digitalen Rechenprozessen, wodurch die kausale Beziehung zwischen dem erzeugten Klang und der Materialität eines Instruments getilgt wird. Die auditive Wahrnehmung weist die akustischen Eigenschaften des digital produzierten Klangs auf Basis bisheriger Erfahrungen und gemäß dem Prinzip der Ähnlichkeit einem realen Instrument zu. Es handelt sich hierbei um einen performativen Akt im doppelten Sinne: Der Synthesizer tut so, als ob er den Klang einer Klarinette erzeugen würde, während die rezeptionsästhetische Leistung darin besteht, die wahrgenommenen Klangeigenschaften tatsächlich einer Klarinette zuzuschreiben. Zu den Klängen, die bei Neuwirth mittels Synthesizer produziert werden, gehören etwa der Klang einer Kirchenorgel in *The*

145 Drees 1999/2008a, S. 92.

*Outcast* sowie die Klänge eines E-Piano oder einer Hammond-Orgel in *American Lulu*. Darüber hinaus können auch sämtliche Sample-Einspielungen genannt werden, wie etwa in *Bählamms Fest* das Knacken der Garnelenschale oder das Schwirren einer Fliege. Die indexikalische Verbindung zu den Klangursachen ist bei diesen Beispielen entweder längst aufgelöst oder hat überhaupt nie bestanden. Die Grundlage dieser Samples sind Algorithmen und nicht akustische Schwingungen.<sup>146</sup>

In diesem Verwirrspiel mit realen und synthetischen Klängen verfolgt Neuwirth mitunter auch den umgekehrten Weg. Zum Beispiel dann, wenn sie sich in Bezug auf ihre Kompositionen *Vampyrotheone* und *Akroate Hadal* für Streichquartett (1995) fragt, wie sie „unter Weglassung elektronischer Mittel instrumentieren kann, damit der Klang ein elektronischer wird“<sup>147</sup> und folglich insbesondere auf die Überformung traditioneller Instrumente durch Präparationen und außergewöhnliche Spieltechniken setzt. So ist es auch nicht als Zufall zu werten, dass Stefan Drees einen einschlägigen Portraittext über die Komponistin ausgerechnet mit der Beschreibung eines Klangeindrucks von *Vampyrotheone* – das künstliche Fabeltierwesen der Gattung Vampyrotheutis gibt der Komposition den Namen – beginnt und dabei zum Schluss kommt, dass

[d]ie Suche nach Orientierungspunkten [...] hier vergeblich bleiben [mag]: Tonhöhen, instrumentale Klangfarben, Formverläufe – mithin all jene Kennzeichen, die dem

146 Es gibt zwei Möglichkeiten: Entweder die Geräusche wurden digital aufgezeichnet, gespeichert und wiedergegeben; in diesem Fall wurden die eingehenden Analogschwingungen in den digitalen Code überführt. Eine andere Möglichkeit ist, dass diese Geräusche direkt am Computer erstellt wurden und folglich nie eine Verbindung zu einem ‚echten‘ Geräusch hatten.

147 Baier 1995/2008a, S.36. Diese Frage hat auch György Ligeti, auf den Neuwirth wiederholt als Impulsgeber für ihre eigene Arbeit verweist, eindringlich beschäftigt. In seinem Aufsatz „Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein Schaffen“ (1968/70) erläutert Ligeti, dass beispielsweise *Apparitions* (1959) und *Atmosphères* (1961) instrumentale Kompositionen und keine elektronische Musik sind, allerdings als solche anmuten. Er schlussfolgert, dass „ohne Erfahrung im elektronischen Studio die Orchesterstücke nicht so komponiert [wären], wie sie eben komponiert worden sind.“ Ligeti konnte 1957/58 im Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks Erfahrungen sammeln. Vgl. Ligeti 2007, S.87.

Hören einen gewissen Halt verleihen – werden von dieser Musik unterlaufen und weggewischt. Zahlreiche Präparationen und verfremdende Spielweisen machen das Instrumentarium zu Trägern aufgerauhter Klänge, deren Einsatz sich über Vertrautes hinwegsetzt und dabei zugleich irritiert und fasziniert.<sup>148</sup>

Auch *Akroate Hadal* beginnt und endet mit den verfremdeten und verzerrten Klängen der präparierten Geigen- und Violoncellosaiten. Christian Scheib schlussfolgert daraus, dass die „Vorstellung des Artifizielles dieses Stück ebenso in Gang [setzt] wie insgesamt die musikalische Phantasie von Olga Neuwirth selbst“.<sup>149</sup> Diese musikalische Phantasie entfaltet sich zunächst im Kopf der Komponistin, von wo sie ihren Weg auf das Notenpapier und anschließend zur Realisierung findet. Gerade der Versuch, dem traditionellen Instrumentarium Klänge zu entlocken, die ihrer Herkunft nicht mehr zugeordnet werden können, und die daher möglicherweise elektronisch erzeugt anmuten, legt es nahe, dieser Klangvorstellung eine bestimmte Artifizialität zuzusprechen.<sup>150</sup> Das Streben nach einem hohen Maß an Künstlichkeit ist als Teil einer Simulationsstrategie anzusehen, die Möglichkeiten von Intermedialität gezielt ausspielt, um Wahrnehmungsautomatismen ins Taumeln zu versetzen und essentiell zu verunsichern.

Demnach lässt sich festhalten, dass Neuwirths Medien- und Klangästhetik sich einerseits der eigenen technologischen Bedingungen gewahr ist, und andererseits, so legen es die poetologischen Texte nahe, bestimmte wirkungsästhetische Effekte anstrebt, im Zuge derer ein Wissen um die Simulierbarkeit zur Anwendung gelangt. Wenn die Gewissheit darüber, „WAS du *wirklich* bist“, wie es Neuwirth im oben genannten Zitat für eine mögliche Erfahrung der Musiker:innen von *Sans Soleil. Zerrspiegel* formuliert hat, ins Wanken gerät, dann ist da-

148 Drees 1999/2008a, S. 88.

149 Scheib 1998/2008a, S. 58.

150 Drees hat „Künstlichkeit als ästhetisches Prinzip“ bei Neuwirth herausgearbeitet. Vgl. Drees 2016. Für die Komponistin ist Künstlichkeit eine Möglichkeit zur Distanznahme. Über die Bedeutung des Surrealismus für *Bählamms Fest* sagt sie beispielsweise: „Man kann, so denke ich, durch Überhöhung, Künstlichkeit und ironische Verfremdung und Distanz viel tiefer zur Wirklichkeit zurückkehren.“ Neuwirth 1998/2008a, S. 109.

mit ein rezeptionsästhetisches Vexierspiel mit der auditiven Wahrnehmung beschrieben. Denn, so Georg Christoph Tholen, „[n]icht erst die neuen Medien, sondern bereits die Phänomenologie der Wahrnehmung enthüllt, daß wir der Dinge nie sicher sein können“.<sup>151</sup> Der titelgebende Zerrspiegel fungiert dann auch als jene Metapher, vor der sich in *Sans Soleil* die Klangschichten zweier Ondes Martenots mit Zuspiegelungen und Orchesterklängen verweben, wobei einzelne Instrumentalclänge mit verschiedenen Effekalgorithmen wie Harmonizer, Chorus oder als Raumeffekte genutzte Hallschleifen in Echtzeit transformiert werden. Es geht um den Versuch, die Hörer:innen derart zu verwirren, dass sie – so Jean-Noël von der Weid etwas pathetisch, aber nichtsdestotrotz treffend –

oft nicht mehr [wissen], woher die Klänge, die Geräusche und ihre Mischformen kommen, und welche Musik in fragmentierten musikalischen Wörtern spricht, in Silbenskeletten und phonetischen Bocksprüngen: eine Welt, die uns unter den Füßen einstürzt, im Stillstand versinkt, eine Welt in der Dämmerstunde, im Zwielficht der „Twilightzone“, wie es Olga Neuwirth lakonisch sagt.<sup>152</sup>

Nachdem Simulierbarkeit als Verfahren einer Medienästhetik aufgezeigt wurde, die auf Intermedialität als Prozess und Differenzoperation beruht und auf die Erzeugung von bestimmten Wahrnehmungseffekten zielt, führt der folgende Abschnitt diese Ausführungen mit der von Neuwirth postulierten Klangästhetik zusammen. Die von ihr eingeführten Begriffe Hyper-Klang und androgyner Klang werden hinsichtlich ihres Bedeutungsfeldes und ihrer ästhetischen Intention betrachtet. Das Wissen um die Simulierbarkeit äußert sich nicht nur als Spannungsmoment in den Kompositionen selbst, sondern kommt auch auf diskursiver Ebene zum Ausdruck, die es wiederum erlaubt, auf musikhistorische Spuren und Einflüsse zu verweisen.

151 Tholen 2002, S.13.

152 von der Weid 1995/2007/2008a, S.55.

## IV. Klangdiskurse und -ästhetik

Als wegweisend für Versuche, heterogene Klangqualitäten zu verbinden, erweisen sich die Komposition *Lonicera Caprifolium* für Ensemble und Zuspieldband (1993) sowie die in der Reflexion dieses Stücks eingeführten Begriffskonzepte, auf die Olga Neuwirth bis in die 2000er Jahre regelmäßig und vereinzelt sogar bis in die Gegenwart zur Beschreibung ihrer Klangästhetik zurückgreift. So heißt es in einem 1994 in Darmstadt gehaltenen Vortrag über *Lonicera Caprifolium*:

Ein weiterer Aspekt meiner kompositorischen Arbeit ist die in all meinen letzten Stücken verwendete Elektronik als Mittel der Erweiterung und zur Erzeugung von ‚androgynen‘ Klängen. Es geht mir nicht um einen Dialog zwischen elektronischen Klängen und Instrumentalklängen, sondern um eine Fusion, einen Hyperklang oder auch ein Hyperinstrument. Das Verschmelzen der beiden widersprüchlichen Klangquellen ist doch das Spannende! Die Ambiguität also, dass man nicht mehr weiß, was was ist. Konstante Vexierbilder!<sup>153</sup>

In einem kurze Zeit später mit Christian Baier geführten Interview antwortet Neuwirth auf dessen Eröffnungsfrage nach Live-Elektronik und Ensemble mit einem ähnlichen Vokabular:

Dieses Wechselspiel zwischen Elektronik und traditionellem Ensemble fasziniert mich vor allem durch die Möglichkeiten der ästhetischen Erweiterung, z. B. bei der Erzeugung von *Hyperklängen*, ja sogar *Hyperinstrumenten*. Bei einem reinen Ensemble weiß man: „a horn is a horn is a horn“. Hingegen bei der Generierung von androgynen Klängen, in denen die material-bedingten Grenzen aufgelöst werden, weiß man nicht mehr, was was ist ... Endziel

153 Neuwirth 1994a/2008a, S.31.

meiner gesamten Auseinandersetzung mit diesem Problemfeld ist die *Fusion*.<sup>154</sup>

Auch in einem Gespräch mit Stefan Drees über *Bählamms Fest* aus dem Jahr 1998 werden elektronische Klangverfahren zum Thema gemacht. Sich auf Luigi Nonos .....*sofferte onde serene...* für Klavier und Tonband (1976) beziehend, erläutert Neuwirth:

Weil da die Elektronik mit der Musik, also mit dem Live-Musiker zusammenkommt, dass ein Wechselspiel entsteht und dass man nicht mehr weiß, welche Ebene welche ist. Das ist ein Einsatz von Elektronik, der mich wirklich fasziniert. Es hat für mich auch keinen Sinn, wenn man einfach eine Elektronik oder ein Band hinstellt, die nichts mit den Instrumentalisten zu tun haben. Das Spannende bei Nono sind eben die Vexierspiele, die im Verhältnis zwischen einem traditionellen Instrument zu einem Band oder der Live-Elektronik entstehen. Dadurch ergibt sich eine Hyper-Ebene, und diese Hyper-Ebene interessiert mich.<sup>155</sup>

Auf diese Hyper-Ebene verweist Neuwirth auch in der Antwort auf eine Frage nach Live-Elektronik und dem Stimmklang des Countertenors im Jahr 2003, also zu der Zeit, als sie an *Lost Highway* schreibt:

Nur Instrumente aus dem 19. Jahrhundert einzubeziehen würde bedeuten, die Entwicklung der musikalischen Sprache einzuschränken. Daher versuche ich durch elektronische Instrumente eine ‚Hyper-Sprache‘ und ‚Hyper-Instrumente‘ zu schaffen, eine unbestimmte, diffuse Atmosphäre, in der man das Gefühl hat, dass einem der Boden unter den Füßen entzogen wird. Ein Herumschweben ohne Anfang und Ende. Und was Stimmen betrifft: Vibrato finde ich furchtbar, man kann die Stimme daher nur schwer mit Instrumenten verschmelzen. Ich suche aber ei-

154 Baier 1995/2008a, S. 34.

155 Drees 1998/2008a, S. 106.

nen Klang, der in die Zwischenräume eindringt, sich zu einem neuen Ganzen mischen kann. Meine Musik soll unter dem Motto stehen ‚subversiv, sexy, schamlos‘ und im Stil vielfältig und vielschichtig sein.<sup>156</sup>

Demnach kehrt das Präfix ‚hyper‘ zur Beschreibung ihres Klanges über einen Zeitraum von zwölf Jahren, von 1994 bis 2006, regelmäßig wieder. Die Komposita Hyper-Klang, Hyper-Instrumente und Hyper-Text sowie die Rede von androgynen Klängen sind Versuche, ein grundlegendes kompositorisches Interesse begrifflich zu fassen: die Kombination von traditionellen Instrumenten mit (live-)elektronisch hergestellten Klängen.

#### *musiques mixte / sonic flux*

Der Diskurs über Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts, in denen instrumentale und elektroakustische Mittel zugunsten fließender Übergänge kombiniert werden, hat bereits verschiedene Begriffe hervorgebracht. Ausgehend von Werken, die etwa in den späten 1950er Jahre entstanden, darunter Pierre Boulez' *Poésie pour pouvoir* (1958), Karlheinz Stockhausens *Kontakte* (1958–60) oder Luciano Berios *Différences* (1959)<sup>157</sup> spricht Vincent Tiffon von „musiques mixte“.<sup>158</sup> Um die Arbeit an durch Klangtransformation hervorgehenden Zwischenstufen zu bezeichnen, führt David Metzger wiederum den Begriff „flux of sound“<sup>159</sup> ein. In seiner breit angelegten Studie zur musikalischen Moderne am Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert beobachtet er unter

156 Kralj 2003/2008a, S. 188. In einem 2006 geführten Interview, in welchem Pia Janke nach der Verbindung von „verschiedenen Formen, von Text, Klanglichem, Szenischem, Raum und Video“ fragt, bedient sich Neuwirth abermals des mittlerweile etablierten Vokabulars: „Die Sparten können sich auch gegenseitig durchdringen und dadurch zu einer neuen, anderen Form, zu einem Hyper-Text bzw. -Musik werden.“ Janke 2006/2008a, S. 331.

157 Vgl. Decroupet 2002, S. 61.

158 Tiffon 2005.

159 Metzger 2009, S. 8.

Berücksichtigung von Werken Kaija Saariahos, Helmut Lachenmanns<sup>160</sup> und Olga Neuwirths eine explizite Hinwendung zum Erkunden von Übergangs- und Transformationsphänomenen in Klangkompositionen.<sup>161</sup> Interessant ist, dass mit der Zuordnung von Boulez in den Kontext der „musiques mixte“ und Lachenmann in die Argumentation von „flux of sound“ zwei Positionen benannt werden, von denen sich Neuwirth in ihrer Klangerbeit beeinflusst zeigt und auf die sie sich diskursiv bezieht. Im Zusammenhang damit sticht ferner Metzgers historische Perspektivierung ins Auge, im Zuge derer er mit Edgard Varèse, György Ligeti<sup>162</sup> und der spektralen Musik<sup>163</sup> am Beispiel von Gérard Grisey weitere Impulsgeber Neuwirths hervorhebt. Damit gewinnt der von Neuwirth in Bezug auf die Klangästhetik und das eigene Schaffen gestaltete Klangdiskurs eine zeithistorische Kontur. Denn die von Jim Rutherford-Johnson im Anschluss an den Soziologen Zygmunt Baumann konstatierte Tendenz zum Fluiden als Symptom eines Komponierens am Übergang zum „digital age“<sup>164</sup> um die Jahrtausendwende – in diesem Kontext verortet er unter anderem *Lost Highway* – trifft sich an dieser Stelle mit Metzgers für denselben Zeitraum beschriebenen Vorliebe für „flux of sound“, die in der Geschichte des Klangs im 20. Jahrhunderts ihre Fluchtlinien findet.<sup>165</sup>

Daran anknüpfend lässt sich zumindest in Kürze auch auf mehrere wichtige, einflussreiche Positionen verweisen, die hinsichtlich ihrer Arbeit am Klang und in der Erkundung von (nicht-euklidischen) Klangräumen wegweisende Vorbilder für die Komponistin waren. Dazu gehört Edgard Varèse mit seiner progressiven Programmatik einer Befrei-

160 Zur Bedeutung Lachenmanns für Neuwirth vgl. etwa Kager 1995/2008a, S. 46 und Fastner 1999/2008a, S. 115. Im September 2002 standen Werke von Neuwirth und Lachenmann auf dem Programm eines Konzerts in Luzern, gespielt hat das Arditti-Streichquartett. Vgl. Drees 2008a, S. 187.

161 Vgl. Metzger 2009, S. 175–237.

162 Zur Bedeutung Ligetis für Neuwirth vgl. Marschall 2008/2008a, S. 357 und Drees 2002c/2008a, S. 183.

163 Olga Neuwirth verbrachte 1993/1994 einen Forschungsaufenthalt bei Tristan Murail am Pariser IRCAM, wo sie am *Stage d'informatique musicale* teilnahm.

164 Rutherford-Johnson 2017, S. 87–93.

165 Zur „Neuen Musik als Klangorganisation“ vgl. Utz 2016.

ung des Klangs und seinem um 1920 vorausschauenden Vorschlag einer Zusammenarbeit von Komponist:in und Elektrotechniker:in.<sup>166</sup> Neuwirth nimmt mehrmals würdigend auf Varèse Bezug, wie zum Beispiel: „Aus meiner Sicht versuchte Varèse seine Utopie für andere Klänge und Hörräume sehr wohl in die Realität umzusetzen und somit die Realität zu verändern. Ein wahrer Romantiker! Das fasziniert mich ungemein an ihm.“<sup>167</sup> Pierre Boulez und Olga Neuwirth haben sich in den 1990er Jahren kennengelernt. 2002 waren sie gemeinsam als Composer-in-residence zum Lucerne Festival eingeladen. Boulez dirigierte mehrfach Aufführungen von Neuwirths Werken, darunter 2000 die Uraufführung der ihm gewidmeten Komposition *Clinamen/Nodus* für Orchester (1999) und 2006 das Trompetenkonzert *...miramondo multiplo...* Auf die Bedeutung von Boulez kommt Neuwirth immer wieder zu sprechen, beispielsweise zum Einfluss von *Répons* für sechs Solisten, Ensemble und Live-Elektronik (1981–84/85) auf *coronA tion II: Naufraghi del mondo che hanno ancora un cuore. Cinque isole della fatica* für Flöte, Klarinette, Violine, Viola und Klavier (2020), einer Auftragskomposition des Pierre Boulez Saals in Berlin oder in einem Nachruf auf den 2016 verstorbenen Boulez.<sup>168</sup> Die Bedeutung Luigi Nonos für Neuwirth kann, wie bei Pierre Boulez, kaum überschätzt werden. Die durch Nonos *.....sofferte onde serene...* für Klavier und Tonband gewonnene Anregung beispielsweise kam in einem Zitat Neuwirths bereits zur Sprache. Einen nicht minder bleibenden Eindruck hinterließ die 1984 von der damals 16-jährigen besuchte Uraufführung von *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* in der Chiesa San Lorenzo in Venedig. Auf diese Klangraum-erfahrung greift Neuwirth für ihre Komposition *Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie* (2014/15) zurück.<sup>169</sup> Nicht unerwähnt

166 Vgl. Varèse 1983, S.17.

167 Neuwirth 2006/2008a, S.328.

168 Vgl. Pierre Boulez Saal 2020 und Neuwirth 2016c.

169 Daniel Ender hat den Neuwirth-Nono-Verbindungen nachgespürt. Vgl. Ender 2023. Zur Bedeutung der Chiesa San Lorenzo und Nonos *Prometeo* für Neuwirths *Le Encantadas* vgl. van Treeck 2023a. Für den Radiosender Ö1 hat die Komponistin eine Sendung mit dem Titel „Neuwirths liebste Nono-Kompositionen“ gestaltet, die am 3. Mai 2020 und am 30. Januar 2024 gesendet wurde. Vgl. Neuwirth 2020.

bleiben darf Adriana Hölszky, von der Neuwirth 1988/89 Privatunterricht in Stuttgart erhielt.<sup>170</sup>

Im Anschluss an diese historischen und diskursiven Verortungen liegt das Augenmerk auf den Neuwirthschen Begriffen von HyperKlang und Hyper-Instrument, um sie im Anschluss an das herausgestellte Wissen um die Simulierbarkeit medientheoretisch und etymologisch zu befragen.

### *hyper-*

*Hyper*, das aus dem Griechischen kommend im Wortsinne über bedeutet, ist eng mit dem medientheoretischen Nachdenken über das Reale und das Verhältnis zwischen Realität und Virtualität verknüpft. Ebenso prominent wie umstritten prägt Jean Baudrillard den Begriff des Hyperrealen. Der Titel seiner Schrift *Agonie des Realen* steht dafür programmatisch ein, obgleich das Reale nach Baudrillard den Kampf bereits verloren hat. Das Hyperreale geht als Sieger hervor, es ist ein Reales ohne Ursprung, ein Reales ohne Realität. Beim Hyperrealen handle es sich um „die Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen“.<sup>171</sup> Das heißt, dass es sich bei dem, was als Realität wahrgenommen wird, um ein Simulakrum handelt, den Schein der Realität. Da simulieren fingieren bedeutet, etwas zu haben, was man nicht hat, tut das Hyperreale so, als sei es die Realität, letztlich aber wird es lediglich von Zeichen der Realität konstituiert. Baudrillard denkt diese These im Zusammenhang mit dem Aufstieg des Digitalen, im Zuge dessen das Spiel von Abwesenheit (Signifikat) und Anwesenheit (Signifikant) zum Verschwinden gebracht werden würde.<sup>172</sup> Seine Überlegung auf das Beispiel des Bildes zuspitzend formuliert er: „Metaphorisch gesprochen ist es der ganze Reichtum des Spiels von Anwesenheit und Abwesenheit, Erscheinen und Verschwinden, also der ganze Reichtum des fotografischen

170 Vgl. Kager 1995/2008a, S. 45; Fastner 1999/2008a; Fastner 2004/2008a; Ricordi 2016.

171 Baudrillard 1978, S. 9.

172 Baudrillard 2018, S. 27.

Akts, der mit dem Aufstieg des Digitalen verschwindet.<sup>173</sup> Das Spiel zwischen Innen und Außen hat sein Außen schon vergessen. Das Innere, die Scheinwelt der Zeichen, hält sich aus eigener Kraft, ohne Außenantrieb aufrecht. Darin besteht die „Präzession der Simulakra“<sup>174</sup>. Folgerichtig ist nach Baudrillard auch das, was als Differenz zwischen wahr und falsch oder als Äquivalenz zwischen Zeichen und Realem wahrgenommen wird, nur noch der Schein des Unterschieds und des Ähnlichkeitsprinzips.

Lässt sich Neuwirths Vorstellung von Hyper-Klängen und -Instrumenten analog zu Baudrillards Hyperrealitätsthese denken? Ein Klang unidentifizierbarer Herkunft verwischt die indexikalische Verbindung zu seinen Instrumenten und seinen material- und technikbedingten Voraussetzungen. Die Differenzen zwischen Klangqualitäten scheinen in ihm zugunsten der Fusion aufgehoben. Der Hyper-Klang kennt nur noch das Hyper-Instrument, ein Simulakrum, das jeden Bezug zum realen Instrument verloren hat. Auf den ersten Blick mag Neuwirths Gedankenfigur Baudrillards These von der „Präzession der Simulakra“ nahe stehen, doch gibt die Komponistin selbst den entscheidenden Hinweis auf den Unterschied. Ihre Vorstellung vom Hyper-Klang eröffnet im Gegensatz zur Simulakren-Theorie einen Ausweg, welcher geradezu mitkomponiert wird.<sup>175</sup> Neuwirth zielt nicht auf hermetisch abgeschlossene Fusionen, sondern auf Amalgamierungseffekte, die wie Vexierbilder funktionieren: wie ein mehrdeutiges Bild, das die Konturen zweier Bilder beinhaltet, sodass je nach Blickwinkel beziehungsweise Fokus das eine oder andere erkannt wird. Eine Verschmelzung in ein drittes Bild findet nicht statt. Von Klangfusionen zu sprechen, mutet zwar dialektisch an und legt es nahe, das Amalgam als Synthese zu begreifen; doch die Ambiguität weist darauf hin, dass diese Vorstellung ein konsequent synthetisiertes Ergebnis eigentlich ausschließt. Das erfolgreiche Verwirrspiel mit Hörgewohnheiten braucht die Demarkationslinien seines Materials, um vor diesem Hintergrund den Hyper-Klang als solchen, als den, der sich nicht einordnen oder klar identifizieren lässt und folglich verunsichert, zu erkennen.

173 Ebd., S. 25.

174 Baudrillard 1978, S. 7.

175 Baudrillard würde dem wohl entgegenhalten, dass dies lediglich ein Schein-Ausweg sein kann.

## androgyn

Neben dem Präfix *hyper-* spricht die Komponistin in den 1990er Jahren immer wieder auch unter Verwendung des Adjektivs androgyn über ihre Klänge.<sup>176</sup> Während das Adjektiv androgyn 1994 und auch 2019 in Pressestatements zur jüngsten Oper *Orlando*<sup>177</sup> in Zusammenhang mit Klang und Instrumentalklang im Allgemeinen in Verbindung gebracht wurde, bezieht es die Komponistin 2015 auf die Stimme, die zwar als menschlich wahrgenommen werden kann, dies aber nicht ist. Es liegt daher nahe, eine Begriffsverwendung zu vermuten, die sich auf die Stimme als Körpereffekt bezieht. Insofern ist es in diesem Kontext bedeutsam, dass Neuwirth, die seit den 1990er Jahren dem Stimmklang des Countertenors nachspürt, 1998 in einem Text über *Bählamms Fest* explizit auf die „androgyn[e[...] Stimmlage des Countertenors“<sup>178</sup> hinweist. Sie verortet die Klangqualität des Countertenors entlang einer Art klangästhetischen Leitidee der Uneindeutigkeit. Das Adjektiv androgyn erscheint aufgrund seiner Situierung in Diskursen über Geschlechterkonzepte, Dekonstruktivismus und Queer Theorie<sup>179</sup> als Beschreibung dieser speziellen Stimmqualität daher als treffend. Unter besonderer Berücksichtigung des Stimmfachs des Countertenors bei Neuwirth fasst Drees zusammen:

Das, was die Komponistin unter die Begrifflichkeit der ‚androgynen Klänge‘ subsumiert [sic!], ist also der Prozess ständiger, flexibel handhabbarer Verschmelzung unterschiedlicher und widersprüchlicher Klangquellen zu einem hybriden Klangergebnis, das dem Hörer zwar als Einheit entgegentritt, ihn aber aufgrund der Unmöglichkeit einer genauen Zuweisung an identifizierbare Klanger-

176 Dieses wurde im Lauf der Musikgeschichte bereits zur Beschreibung von instrumentalen und harmonischen Unschärfen verwendet. So etwa beschreibt Serge Gut Richard Wagners Tristan-Akkord als androgyn. Jean-Jacques Nattiez veröffentlicht 1993 eine Monographie mit dem Titel *Wagner Androgyn*. Vgl. Knaus 2010, S. 259.

177 Vgl. Hosp 2019.

178 Neuwirth 1998/2008a, S. 109.

179 Knaus 2010, S. 259.

zeuger verunsichern soll. Dass der Aspekt der technischen Realisierung einer als ‚Hybridklang‘ aus instrumentalen und elektronischen Klanganteilen verstandenen artifiziellen Klanglichkeit und die charakteristische Stimmqualität eines Countertenors dabei von Neuwirth in Entsprechung zueinander gedacht werden, und zwar dergestalt, dass für die Komponistin die hohe männliche Stimmlage geradezu zu einer Klangchiffre des Artifizialen wird, weil sie den Eindruck einer klaren geschlechtlichen Zuordnung zugunsten von Uneindeutigkeit verwischt, machen insbesondere ihre Werke aus den späten Neunzigerjahren deutlich.<sup>180</sup>

Die Stimmqualität des Countertenors – ein von einem männlichen Körper erzeugter, aber in die Höhen des weiblichen Stimmumfangs reichender Klang, der die seit dem 19. Jahrhundert etablierten Grenzlinien zwischen männlichem und weiblichem Stimmklang verwischt – kann im Anschluss an Neuwirth als androgyn bezeichnet werden.<sup>181</sup> Tendenziell ließe sich der Begriff androgyn zu all jenen Klängen in Bezug setzen, denen die Qualität der Uneindeutigkeit zukommt und die von einem menschlichen Körper ausgehen, während der Begriff Hyper-Instrument, wie die Wortverbindung nahelegt, eher auf die Verbindung von (analogen, elektronischen, digitalen) Instrumentalklängen zielt. Der Begriff Hyper-Klang könnte folglich als Oberbegriff fungieren.

Dass es der Komponistin allerdings nicht um eine exakte Taxonomie oder Terminologie geht, zeigt sich anhand der Gesprächskontexte, im Rahmen derer Neuwirth in jüngerer Vergangenheit auf diese Beschreibungen zurückgreift. So spricht sie etwa 2019 in Bezug auf ihre Oper *Orlando* recht allgemein davon, auf androgyne Klänge abgezielt zu

180 Drees 2012b, S. 253.

181 Gemäß Kluges etymologischem Wörterbuch bezeichnet das Adjektiv androgyn ein mit männlichen und weiblichen Merkmalen versehenes Wesen. Vgl. Kluge 2011, S. 44: „Adj., ‚mit männlichen und weiblichen Merkmalen versehen‘, gr. Aner Mann und gr. Gyne Frau, weibliches Wesen.“ Bei dieser Binarität der Stimmgeschlechter (hoch = weiblich, tief = männlich) handelt es sich um eine Konvention, die sich im 19. Jahrhundert verfestigt. Zu Körper, Geschlecht und Stimme in der Oper von 1600 bis 1800 vgl. Charton 2012, insb. S. 23–103, sowie mit dem Fokus auf gegengeschlechtlicher Besetzungspraxis Knaus 2011.

haben, die sich ständig am Übergang befänden und sich deshalb einer eindeutigen Zuschreibung entzögen.<sup>182</sup> Hervorzuheben ist ferner der Verweis auf den androgynen Klang, den Neuwirth 2015 in einem Gespräch über die Komposition *Le Encantadas* in Bezug auf die darin verwendete Vocaloid-Stimme Hatsune Mikus anführt. Das Timbre Hatsune Mikus kann im Gegensatz zur instrumentalen Klangfarbe als (menschliche) Stimme identifiziert werden, und das, obwohl diese niemals in Verbindung zu einem Körper stand. Ausgehend von dem Song, den sie in *Le Encantadas* für die digitale Vocaloid-Stimme der japanischen Mangafigur komponiert, blickt sie auf frühere Experimente mit Voice-Synthesis-Programmen:

Heute, nach über 20 Jahren, ist die Programmierarbeit viel weiter fortgeschritten und die Resultate sind viel besser. Ich nutze das ganze Spektrum von unveränderten menschlichen Stimmen, über unterschiedliche Grade der Verwandlung bis hin zu jener Art von künstlichen Stimmen, deren Klang ich früher gern als „androgyn“ bezeichnet habe.<sup>183</sup>

Als weiteres Beispiel für Neuwirths Klangvorstellung ist auch das *Theremin Vox* zu erwähnen, das in *Bählamms Fest* unter anderem die Auftritte der Figur Mrs. Carnis prominent markiert. Dadurch nähern sich das Instrument, das, so Neuwirth, in den höheren Lagen „wie eine menschliche Stimme“<sup>184</sup> klinge, und die mit Alt besetzte Figur einander an. Vergleichbar mit der Vocaloid-Stimme Mikus, entzieht sich

182 Vgl. Hosp 2019.

183 Drees 2015a.

184 Drees 1998/2008a, S.102. Schon bei öffentlichen Vorführungen des von Lew Termen erfundenen Instruments namens Ätherophon oder Thereminvox ab 1920 verglichen Zeitgenoss:innen die Klangfarbe mit einer Gesangsstimme. Béla Bartók sprach von einem „seltsam graue[n] Gemisch von Streichinstrumenten und Saxophon.“ Vgl. Ruschkowski 1998, S.30. Eine besondere Nähe weist die Klangcharakteristik mit einer Altstimme und einem Violoncello auf. Vgl. Stange-Elbe 2002, S.269. Zwischen 1997 und 2010 tritt Olga Neuwirth selbst als Performerin am Theremin auf. Vgl. Drees 2020a.

auch dieses Instrument bei der Klangerzeugung dem direkten Körperkontakt.<sup>185</sup>

Wie die Beispiele zeigen, geht es Neuwirth vorrangig um eine spezifische Klangqualität, die sie auf verschiedene Weise zu erreichen versucht. Das kann durch die Verschmelzung verschiedener Instrumentalklänge, durch den Einsatz elektronischer Instrumente, durch die gezielte Präparierung von Instrumenten erfolgen oder eben durch Heranziehung eines (Stimm-)Klanges, der per se von ambivalenten Qualitäten gekennzeichnet ist. Aus diesem Grund gehört Neuwirths Interesse primär jenen Instrumenten, die ein flexibles Eingreifen in ihre mechanische oder technische Anlage ermöglichen. Dazu zählen beispielsweise die E-Gitarre und die Streichinstrumente, die sie mit Vorliebe verstimmt und präpariert.<sup>186</sup>

Dieses flexible Eingreifen in Klangstrukturen „fordert den Hörer und das Hören heraus“.<sup>187</sup> Spricht sie also 1995 davon, dass sie das „Wechselspiel zwischen Elektronik und traditionellem Ensemble [...] vor allem durch die Möglichkeiten der ästhetischen Erweiterung“<sup>188</sup> fasziniere, so ist Erweiterung in diesem Zusammenhang als rezeptionsästhetisches Konzept zu verstehen, das auf eine die Wahrnehmung herausfordernde Wirkung zielt. So bringt es Helga Utz auf den Punkt: „Geprägt von geliebten Reiseschriftstellern wie Joseph Conrad will sie den Zuhörer ‚reisen lassen‘, im Vorübergehen Erlebnisse zuteilwerden lassen, emotionaler *und* intellektueller Art.“<sup>189</sup> Neuwirth wünscht sich

185 Zum „Auftritt“ Hatsune Mikus in *Le Encantadas* vgl. van Treeck 2023a, S.107–109.

186 Im Gegensatz dazu gehört das Klavier lange Zeit nicht zu den von Neuwirth präferierten Instrumenten. Dazu die Komponistin in einem Interview 2004: „Ich mag diese Maschine nicht und hab mich auch sehr lange dagegen gewehrt, dafür zu komponieren. [...] Mich stört, dass man den Klang nicht wirklich verändern kann. Aber die Tonqualität und die Tonhöhe sind nicht beeinflussbar. ich [sic!] hab lieber Instrumente, die man verstimmen kann, wo immer was verschwimmt, verschmiert, verzerrt erklingt. Drum hab ich für mein erstes Solostück das Klavier verstimmt.“ Fastner 2004/2008a, S.232. Beim ersten Solostück für Klavier handelt es sich um *incidendo/fluido* für Klavier und Zuspiel-CD (2000). Zu Neuwirths Klaviermusik vgl. Bleier 2023.

187 Drees 1999/2008a, S.90.

188 Baier 1995/2998, S.34.

189 Utz 2008a/2008a, S.16.

aufmerksames und erkundendes Zuhören: „Wenn schon, möchte ich bewusst denkende Menschen als Zuhörer haben, die in der Musik und der Kunst allgemein die Funktion der Widerspiegelung des suchenden Menschen sehen.“<sup>190</sup>

### *Raumdimensionen*

Mit der Metapher der Hör- als Reiseerfahrung stehen die mit dem Klang verbundenen Facetten der Raumbewegung und der Gestaltung von Raum durch Klang in enger Verbindung. Denn die klanglichen Verwickelungen sind ohne Einbezug einer räumlichen Dimension nicht denkbar. Einen methodischen Bezugspunkt findet die Komponistin in der Architektur, die sie neben dem Film, der Literatur und der bildenden Kunst als eines ihrer zentralen Interessensfelder benennt,<sup>191</sup> genauer gesagt in der dekonstruktivistischen Architektur Frank Gehrys. Eine Verbindung zwischen dieser architektonischen und ihrer kompositorischen Denkweise sieht Neuwirth im „Auflösen von wohl geordneten, stabilen einfachen geometrischen Körpern“ und im affirmativen Zugang zu den heterogenen Differenzen:

[I]n den Achzigerjahren war ich sehr vom Dekonstruktivismus, besonders in der Architektur, fasziniert. Mich beschäftigte in dieser architektonischen Denkweise das Verständnis, durch Destruktion von Struktur und Form gleichzeitig zu einer erneuten Konstruktion zu gelangen.

190 Neuwirth 1998/2008a, S.107. Die Metapher des Reisens durch ein Meer der Klänge und seine Inseln setzt Neuwirth in ihrer 2014/15 entstandenen Komposition *Le Encantadas* um, die nicht nur von Nonos *Prometeo*, sondern auch von Herman Melvilles Erzählung *The Encantadas or Enchanted Islands* (1854) beeinflusst ist. Dazu Neuwirth: „Ereignisse tauchen in verschiedenen Dauern langsam empor, verschwinden und kehren wieder, und man hat gar keine Zeit, die Klanginseln fürs eigene Ohr zu annectieren. [...] Damit versetze ich das Publikum in eine fiktionale Raum-Zeit-Reise: Als Zuhörer wird man 70 Minuten lang durch ein Labyrinth von realen und fiktiven Außenräumen, Innenräumen, verschiedenen (Klang-)Inselwelten sowie akustischen Phänomenen und deren Bearbeitungen mitgenommen.“ Drees 2015a. Zu *Le Encantadas* vgl. auch van Treeck 2023a.

191 von der Weid 2004/2008a, S.279.

Daher wollte ich das Gehry-Haus, das als erstes „dekonstruktivistisches“ Bauwerk bezeichnet wurde, als ein Modell für mein Komponieren ansehen. Das Auflösen von wohl geordneten, stabilen einfachen geometrischen Körpern war mir persönlich nahe. Das Abweichen von den Werten der Harmonie, Einheit und Stabilität wird von der Struktur selbst abgelöst. Dadurch bildet sich ein neues Ganzes aus Heterogenem. An dieser Stelle setzt die „dekonstruktive“ Architektur an, und genau an diesem „Denkpunkt“ wollte ich mit meinen Kompositionen damals ansetzen: indem man in einer Komposition so weit wie möglich in die Struktur selbst hineingeht, um genau dort die Instabilität aufzuspüren und sichtbar zu machen.<sup>192</sup>

Diese Überlegungen zur Architektur fließen in die Gestaltung von Klangräumen ein, die Neuwirth seit ihren kompositorischen Anfängen beschäftigen und wiederum von Hyper-Klängen performativ hervorgebracht werden. In *Sans Soleil* sorgt die live-elektronische Klangtransformation mittels Hallschleifen für einen künstlichen Raumeffekt, und in *Vampyrotheone* wird durch die räumliche Verteilung der drei Ensemblegruppen die konventionelle Gegenüberstellung von Konzertpodium und Publikumsreihen aufgebrochen. Die Vorstellung einer „virtuellen Raumblase“, bei der Musik „die Form eines Raumes bzw. verschiedener formaler Räume“ ändert, die sich „ständig ausdehnt und zusammenzieht“, sodass diese in der Mitte dieses „Musik-Raum-Haus[es]“ „mit einem unablässigen Wandel von Räumen konfrontiert wird“<sup>193</sup>, beschäftigt Neuwirth bis in die Gegenwart. Was Max Nyffeler als „Labilität als Formprinzip“<sup>194</sup> bezeichnet, betrifft daher die von Neuwirth ins Spiel gebrachten Relationen von Virtualität und Realität auch auf der Ebene der Klangräume, die durchaus als Anmutung (oder auch Zumutung) im Sinne einer Atmosphäre erfahrbar werden.

192 Neuwirth 2004/2008a, S. 262. Neuwirth verweist zur dekonstruktivistischen Architektur auf Wigley 1994, S. 10 f.

193 Ebd., S. 263.

194 Nyffeler 2002a/2008a, S. 166.

## V. Relationen der ‚Ganzheit‘

Im Feld des Musiktheaters fließen bei Neuwirth drei Faktoren zusammen: die Erzeugung von Hyper-Klängen, das Aufbrechen und Neuzusammensetzen von heterogenen Formen, das die Bruchstellen nicht übertüncht, sowie die Hervorbringung dynamischer Klangräume. Die Komponistin reflektiert dies augenscheinlich schon 1994 im Zusammenhang ihrer Überlegungen zum Musiktheater *Bählamms Fest*:

Ich möchte ein Libretto als ein Skelett ansehen, in dem die Grundvoraussetzungen und Intentionen einer Originalvorlage zwar noch vorhanden sind, das mir aber auch gleichzeitig einen Ausgangspunkt anbietet für einen noch nicht pre-definierten Raum und eine nicht absolut definierte Zeit. So kann ein sich ständig erneuerndes Spiel in Gang gesetzt werden, in dem die Grenzen zwischen Sängern und Instrumentalisten, Ensemble und Tonband (bzw. Live-Elektronik), Raum und Nicht-Raum, real und irreal, Geräusch und Klang verwischen. Durch die Interaktion zwischen diesen Bereichen (wodurch Musiktheater ja erst entsteht) kann eine Tendenz von konstantem Aufbau und Zerfall, Selbstbehauptung und Integration der einzelnen Teilbereiche aufgezeigt werden – ein ständig changierendes Kompendium verschiedener Zustände und Zeiteinheiten, das sich zu einer neuen, anderen ‚Ganzheit‘ zusammenfügt.<sup>195</sup>

Die Hervorhebung des Begriffes Ganzheit durch Anführungsstriche zeigt eine Bedeutungsverschiebung an: Neuwirth versteht an dieser Stelle ‚Ganzheit‘ in einem uneigentlichen Sinn.<sup>196</sup> Mit ‚Ganzheit‘ ist demnach kein Ganzes gemeint, das seiner Denotation gemäß eine abgeschlossene und vollständige Einheit aus Einzelteilen bezeichnet.<sup>197</sup>

195 Neuwirth 1994a/2008a, S. 32 f.

196 Vgl. Zymner 2007.

197 Duden 2023.

Vielmehr ist die hier gemeinte Ganzheit im Zusammenhang mit Neuwirths methodischem Verweis auf die dekonstruktivistische Architektur zu sehen. Angezeigt wird so auch ein poststrukturalistisch beeinflusstes Denken, auf das indirekt auch Helga Utz hinweist, wenn sie das „Prinzip der Dekonstruktion“<sup>198</sup> gerade im Musiktheater als strukturgebend erkennt. Auch Drees betont mit Nachdruck, dass es ein Missverständnis wäre, die „Zusammenschau von Komponieren, Elektronik und Videotechnik, wie sie für einzelne Werke bedeutsam ist [...], als Vereinheitlichung oder Synthese eines Gesamtkunstwerkcharakters ihrer Musik“<sup>199</sup> zu begreifen. Klangliche Ambiguitäten und Vexierbilder, Hyper-Klänge und Hyper-Instrumente sind Realisierungsmöglichkeiten dieser Ganzheit.

Wie sich eine dekonstruktivistische Textlektüre „vom Gedanken einer organischen Einheit“<sup>200</sup> distanziert, so argumentiert Neuwirth gegen eine dialektisch gedachte Synthese, indem sie für das „sich ständig erneuernde[...] Spiel“<sup>201</sup> der Gegensätze einen Schwebezustand proklamiert, in dem diese ständig in Bewegung bleiben. Anknüpfend an Jacques Derridas Denkfigur der „Unmöglichkeit der Totalität [...] mit Hilfe des Begriffs des *Spiels*“<sup>202</sup>, ließe sich daher auch Neuwirths Komponieren vor allem als ein Formenspiel begreifen. Schon 1994 spricht sie zu Beginn des Vortrags über *Lonicera Caprifolium* von der „Unerbittlichkeit des Kampfes zwischen dem Verbinden und Zerstückeln, zwischen Fortsetzung und Stillstand, zwischen Leben und Tod – eines also konstanten Infragestellens von Widerstand und Reaktion, Kontinuität und Bruch, Bewusstsein und Vergessen, Altem und Neuem“.<sup>203</sup> Quasi im selben Atemzug weist sie darauf hin, dass es ihr dabei nicht nur um die jeweiligen Pole dieser Gegenüberstellungen geht, sondern vor allem um die kompositorische Gestaltung des „Kampfes“, des Dazwischen im Sinne eines dynamischen, sich ständig in Bewegung befindlichen Prozesses: „So möge eben zwischen diesen dialektischen Begriffen ein stän-

198 Utz 2008a/2008a, S. 16.

199 Drees 1999/2008a, S. 91.

200 Wegmann 2010.

201 Neuwirth 1994a/2008a, S. 32.

202 Derrida 1990, S. 132.

203 Neuwirth 1994a/2008a, S. 28.

dig präsenten Spannungsfeld aus Ordnungsschaffen und der Dynamik des Zertrümmerns bzw. Zerstörens entstehen.“<sup>204</sup> Neuwirth beschreibt die Zielsetzung des Einbezugs heterogener Elemente zugunsten von Spannungsfeldern mit den Begriffen der „Pseudo-Oberfläche“ oder einer „Quasikontinuität“,<sup>205</sup> die die eigenen Möglichkeitsbedingungen und ihre eigene Beschaffenheit mitreflektieren.

Zu den Oppositionspaaren, die Neuwirth immer wieder bemüht, gehören Realität und Fiktion, real und nicht-real, Künstlichkeit und Ultrarealismus, Raum und Nicht-Raum, Geräusch und Klang oder auch Ensemble und (Live-)Klangelektronik/Tonband. Neuwirths Spiel mit den Differenzen ist auch ein reflexives Spiel mit den Möglichkeiten von Intermedialität einerseits und der Medienrealität des epistemologischen Umbruchs, den die Digitalisierung markiert, andererseits. Damit greift Neuwirth mit kompositorischen Mitteln die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Virtualität auf, die, wie Sybille Krämer oder Wolfgang Welsch herausstellen, mit dem Aufkommen des Computers an Popularität gewinnt. Eine Differenz zwischen Realität und Fiktion muss notwendigerweise bestehen bleiben. Denn anknüpfend an Krämer würde durch die Aufhebung dieser Differenz, wie es etwa Baudrillards These von der Hyperrealität nahelegt, der kreative Akt des Ausverhandelns seinen Grund verlieren. Das ist die Weise, auf die Neuwirth ihre Kompositionen in ein Verhältnis zur „modernen' Welt“<sup>206</sup> setzt. In den Worten Max Nyfflers: Neuwirths Werk „kann über weite Strecken als Spiegel ihrer komplexen Wirklichkeitserfahrung verstanden werden, als Vexierbild einer Welt, die mehr und mehr virtuelle Züge annimmt und ungreifbar geworden ist“.<sup>207</sup> Ein im Feld der Kunst gespieltes Spiel um real und nicht-real braucht zwangsläufig diese Unterscheidung.<sup>208</sup> Ihre Differenz bildet die axiomatische Grundlage, vor

204 Ebd.

205 Baier 1995/2008a, S.34.

206 Neuwirth 1994a/2008a, S.31.

207 Nyffler 1999/2008a, S.125.

208 2023, im Jahr der Überarbeitung des Dissertationsmanuskripts für den Druck, erreicht diese Frage rund um Entwicklungen von künstlicher Intelligenz, ChatGPT und KI generierter Kunst eine völlig andere Relevanz. Auf diese breit in Wissenschaft und Öffentlichkeit geführten Diskussionen kann an dieser Stelle jedoch nicht eingegangen werden. Vgl. dazu beispielhaft Misselhorn 2023.

der sich dieses Spiel als Wahrnehmungseffekt und als Reflexionsebene gleichermaßen zu erkennen gibt. Widersprüchliche Relationen sind für Neuwirth spannend. So heben „konstante Vexierbilder“ in Momenten, „wenn man gar nicht mehr weiß, was was ist“,<sup>209</sup> die Differenzen, aus deren Begegnung sie hervorgehen, eben nicht auf, sondern versetzen sie in ein wechselseitiges Verhältnis. Eine elastische Spannung mag daher, um mit Gilles Deleuze und Félix Guattari zu sprechen, als Denkmodell fungieren, das es erlaubt, den „abstrakten Gegensatz von Vielem und Einem zu vermeiden, um der Dialektik zu entgehen“.<sup>210</sup> Denn es ist ein Spiel „mit diskontinuierlichen, geschlossenen Klangfeldern, die eine gewisse Dauerhaftigkeit besitzen“, durchaus in paradoxen Zuständen, wie der „bewegte[n] Starre“.<sup>211</sup>

Neuwirths Gedankenfiguren stehen in enger Nähe zu dem, was Deleuze als das Ganze betrachtet: „Wäre das Ganze zu definieren, dann durch die *Relation*.“<sup>212</sup> Wie Neuwirth eine andere ‚Ganzheit‘ als nicht abgeschlossene Einheit verstehen will, so beinhaltet nach Deleuze das Ganze immer auch sein Gegenteil, das Offene:

„Das Ganze, die ‚Ganzen‘ dürfen nicht mit Gesamtheiten oder *Ensembles* verwechselt werden. Die *Ensembles* sind geschlossen, und alles, was geschlossen ist, ist künstlich geschlossen. Ein Ganzes aber ist nicht geschlossen, es ist offen [...].“<sup>213</sup>

Einem Gedanken, der das Ganze als das Offene betrachtet, liegt die Vorstellung einer Bewegung als ständige Transformation zugrunde, was sich bei Neuwirth auch in der Titelgebung widerspiegelt. Typographische Markierungen verweisen auf den Status des Unfesten, etwa bei *!dialogues suffisants!?*, *...ce qui arrive...*, *...disenchanted time...* oder *...miramondo multiplo...* Andere Werktitel wiederum zeigen das erratische Spiel zwischen real und nicht-real an. Das illustriert etwa die Orchester-

209 Neuwirth 1994a/2008a, S. 31.

210 Deleuze/Guattari 1992, S. 51.

211 Neuwirth 1994a/2008a, S. 30.

212 Deleuze 1989, S. 24.

213 Ebd., S. 25.

komposition *Cthulhu-Ludium. Vor der Dunkelheit* (1991/92), die ihren Titel von der mythischen Figur Cthulhu, einem Mischwesen mit Tentakeln und Flügeln, aus den fantastischen Erzählungen von Howard Philips Lovecraft, übernimmt.<sup>214</sup> *Sans Soleil. Zerrspiegel* „erinnert an die trügerische Realität verzerrter Spiegelbilder“<sup>215</sup>, und *Vampyrotheone* vollzieht „den in dem Buch *Vampyrotheutis infernalis* von Louis Bec und Vilém Flusser vorgegebenen Weg vom Lebendigen zum Künstlichen nach“.<sup>216</sup>

Spricht Neuwirth von einem „sich ständig erneuerndem Spiel“, so bezeichnet diese Überlegung gleichzeitig das, was Deleuze anknüpfend an Henri Bergson folgendermaßen beschreibt: „wenn das Ganze nicht bestimmbar ist, dann deswegen, weil es das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz, zu dauern.“<sup>217</sup> Das intrinsische, nicht-teleologische Bewegungsmoment bringt sich als Dauer zum Ausdruck und impliziert gleichzeitig die wahrnehmende Instanz, die Bergson, Deleuze und Neuwirth – analog zum einleitend ausgeführten Wiegevorgang – mitdenken.

Deleuze sieht einen Ausdruck dieses Denkens in Alfred Hitchcocks Kunst des Suspense, die er als „Relationenlogik“ beschreibt: „Bei dem englischen Genie handelt es sich hier nicht um eine Dialektik, sondern um eine Relationenlogik (die insbesondere die Ersetzung des ‚Schocks‘ durch den *suspense* erklärt).“<sup>218</sup> In seinen zwei Büchern zum Kino – *Das Bewegungs-Bild. Kino I* und *Das Zeit-Bild. Kino II* – legt Deleuze eine Taxonomie der Filmbilder vor, in der er Hitchcock am Übergang

214 Zum Zeitalter des Chthuluzäns und der Verwandtschaften seiner Arten vgl. Haraway 2018.

215 Drees 1999/2008a, S. 90.

216 Baier 1995/2008a, S. 36.

217 Deleuze 1989, S. 24. Die Herleitung dieser These erfolgt über Bergsons Beispiel, wonach die Zubereitung von Zuckerwasser das Abwarten des Schmelzens des Zuckers voraussetzt. Vgl. Bergson 1907. Daraus folgert Deleuze: „Was Bergson mit dem Glas Zuckerwasser von allem sagen will, ist, daß mein wie auch immer beschaffenes Abwarten eine Dauer als mentale, geistige Realität zum Ausdruck bringt“. Deleuze 1989, S. 23.

218 Deleuze 1991, S. 214.

vom Bewegungs- zum Zeitbild verortet.<sup>219</sup> Diesen Übergang beschreibt Deleuze anhand des sogenannten mentalen Bildes, einem Bild, das sich „Relationen zum Gegenstand nimmt, symbolische Akte, intellektuelle Gefühle“.<sup>220</sup> Letzteres mutet wie ein Widerspruch an, betont allerdings jene Reflexionsebene, die auch Neuwirth in ihrem Publikum aktiviert wissen will, ohne eine Affizierung auszuschließen. Was François Truffaut für Hitchcocks Suspense mit der Formel „Régisseur + Film + Publikum“<sup>221</sup> auf den Punkt bringt, erhält von Deleuze eine philosophische Rahmung, die er im Zuge seiner umfangreichen Filmanalysen entfaltet, mit der er eine Film- als Zeitphilosophie vorlegt.

In Hitchcocks Filmen wird eine (in Gegenwart, Zukunft oder Vergangenheit) gegebene Handlung buchstäblich von einem Ensemble von Beziehungen umgeben, das Thema, Wesen, Ziel usw. der Handlung variieren läßt. Worauf es ankommt, ist nicht etwa die Suche nach dem Täter – die Hitchcock *Whodunit* nennt –, aber auch nicht die Tat selber. Wichtig ist vielmehr die Gesamtheit der Beziehungen, in die Tat und Täter eingespannt sind. [...]

Das Wesentliche ist auf jeden Fall, daß die Handlung ebenso wie Wahrnehmung und Affekt in ein Gewebe von Beziehungen eingefügt werden. Eben diese Beziehungskette konstituiert das mentale Bild [...].<sup>222</sup>

An dieser Stelle geben sich die Zusammenhänge zwischen Neuwirths Medienästhetik, Deleuzes Philosophie und dem Konzept des Suspense zu erkennen.<sup>223</sup> Das Nachdenken über intermediale Spiele mit den Dif-

219 Vgl. Deleuze 1989 und Deleuze 1991.

220 Deleuze 1989, S.266.

221 Truffaut 2003, S.13.

222 Deleuze 1989, S.268 f.

223 Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, dass Olga Neuwirth im Rahmen von „Graz – Kulturhauptstadt Europas 2003“ auch ein Musiktheaterprojekt nach *L'Abécédaire* von Gilles Deleuze plante. Das Projekt scheiterte, weil sich Deleuzes Gesprächspartnerin Claire Parnet weigerte, die Rechte dafür freizugeben. Vgl. Utz 2008b/2008a, S.367 f.

ferenzen findet Anschluss im Denken Gilles Deleuzes und dessen Vorstellung eines Ganzen als Offenen, gedacht als relationales Gefüge in beständiger Transformation. Was in diesen Denkmodellen, die sich als Suspense begrifflich fassen lassen, den Zustand der Schweben als Modus beansprucht, wird als Spannungsmoment erfahren, der aufs engste verknüpft mit der Wahrnehmung von Zeit als Dauer ist. Dazu noch einmal Deleuze: „Durch die Relationen hingegen transformiert sich das Ganze oder verändert seine Qualität. Von der Dauer selber oder von der Zeit können wir sagen: sie ist das Ganze der Relation.“<sup>224</sup>

224 Deleuze 1989, S.24 f.

## VI. Auf dem Weg zu *Lost Highway*

Im Kontext dieser Klang- und Medienästhetik der Schweben ist das Musiktheater *Lost Highway* zu verorten. Was man als Suspense begrifflich fassen kann, erscheint bei Neuwirth in verschiedenen sprachlichen Ausdrucksformen, die von „elastischer Spannung“<sup>225</sup> über „eine ‚bewegte Starre‘“<sup>226</sup> bis hin „Quasikontinuität“<sup>227</sup> reichen. Im Sprechen über *Lost Highway* führt die Komponistin einen weiteren Begriff ins Feld, mit dem sie über relationale Differenzoperationen einerseits und über den wirkungsästhetischen Effekt des In-Schweben-Versetzens andererseits nachdenkt: die Suture oder die Naht. Dieser Begriff entstammt dem Bereich der Chirurgie, wo er das Zusammennähen zweier auseinanderklaffender Hautstellen bezeichnet. Er besetzt demnach begrifflich ein Dazwischen, das einen Spannungszustand auszuhalten hat. Auch im Film verweist Suture darauf, dass etwas eingenäht, vernäht oder zusammengenäht wird; wobei die Naht aber auch wieder aufbrechen kann, worauf Slavoj Žižek insistiert.<sup>228</sup> Daran knüpft Neuwirth an: Bricht die Naht im Film auseinander, setzt sie einen Blick frei, der keinem Subjekt im diegetischen Raum zugewiesen werden kann. Die Konsequenz ist eine Verschiebung der Subjekt-Objekt-Relation in der Wahrnehmung der filmischen Welt, die Neuwirth insbesondere mittels der Konzeption einer Videoebene ins Musiktheater überführt. Entscheidend dabei ist der drohende Moment des Auseinanderklaffens.

Mit einer zweiten, eher metaphorischen Begriffsverwendung knüpft Neuwirth an die österreichische Performancekünstlerin VALIE EXPORT an.<sup>229</sup> Diese denkt Suture als verbindendes Strukturelement zwischen oppositionellen Darstellungsmodi, deren Differenzen sich vor allem aus dem divergierenden medialen Status ergeben. Dass diese unter Einsatz von Video im Musiktheater erweitert werden, reflek-

225 Neuwirth 1994a/2008a, S. 31.

226 Ebd., S. 30.

227 Baier 1995/2008a, S. 34.

228 Vgl. Žižek 2001a.

229 EXPORT 1995.

tiert der Suture-Begriff, der an Formulierungen wie „ein ständig changierendes Kompendium verschiedener Zustände und Zeiteinheiten“<sup>230</sup> anschließt. Denn auch die Naht verklebt ihre Komponenten nicht, sondern verbindet sie mehr oder weniger lose. Sie schafft einen labilen Zusammenhalt, der sich jederzeit in ein „Bedrohungsszenarium“<sup>231</sup> auflösen kann.

Als Methode der Herstellung von Relationen in und durch Klang und Bild unter Einbezug einer wirkungsästhetischen Komponente wird Suspense zur zentralen Gestaltungskategorie von *Lost Highway*. Dass der Film die Frage nach einer konstant in Schweben gehaltenen Wirklichkeit verhandelt, ist für eine solche Komposition daher eine willkommene Einladung. Wie der Entstehungs- als Adaptionprozess als intermediales Verfahren und die Komposition die Grundlage für eine Klang- und Bilddramaturgie der Schweben legen, ist das Anliegen des zweiten Teils.

230 Neuwirth 1994a/2008a, S. 33.

231 Neuwirth 2003b, S. 80.



## Zweiter Teil: Kreation, Interpretation, Komposition



## I. Vom Film zum Musiktheater. Adaption als Kreation

Elfriede Jelinek eröffnet einen der ersten Librettoentwürfe zu *Lost Highway* mit einer Bemerkung zum Verhältnis von *Lost Highway* als Musiktheater und Film, die auch in spätere Textfassungen übernommen wird:

Das Problem ist, daß man diesem genialen Film optisch kaum etwas entgegensetzen kann. Ich versuche [in nachfolgenden Versionen: Wir versuchen, E.v.T.], einen Teil des ganzen [sic!] als ein Computer-Konstrukt zu zeigen. Die Bilder auf dem Computer (der Repro.Leinwand) versuchen natürlich gar nicht erst, mit dem Film von David Lynch zu konkurrieren, das wäre lächerlich. Sie fügen ihm vielleicht etwas hinzu. Die Optik also, obwohl das ganze einen sehr ‚technischen‘ Eindruck machen soll, irgendwie dilettantisch, als hätte jemand schlechte, verwackelte, unscharfe Standbilder von den Dreharbeiten gemacht. Keine Perfektion, aber sehr technisch!<sup>232</sup>

Das Libretto und die Partitur und damit jene beiden Textformen, die am augenscheinlichsten an die Funktion von Librettistin und Komponistin gebunden sind, bleiben hierin interessanterweise unerwähnt. Stattdessen thematisiert Jelinek vorrangig die visuelle Ebene, genauer gesagt die von Anfang an mitkomponierte und mitkonzeptionierte Videoebene. In einer wertschätzenden und zugleich abgrenzenden Geste nimmt sie Bezug auf David Lynchs Film und legt auf diese Weise die doppelte Funktion ihrer Autorschaft offen. Denn Neuwirth und Jelinek sind nicht nur Autorinnen, sondern auch Bearbeiterinnen. *Lost Highway* ist nicht nur ein eigenständiges Werk, sondern auch eine Adaption eines präexistenten Werkes aus einem anderen Medium.

232 Jelinek, LV 1, S.1. Mit geringfügigen Änderungen findet sich diese Vorbemerkung in allen Versionen des Librettos, auch im bei Boosey & Hawkes verlegten Heft (vgl. Neuwirth/Jelinek, LV 6) sowie im Abdruck des Librettos im Programmheft der Uraufführung (vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 7). Zu den verschiedenen Librettoversionen siehe der folgende Abschnitt „Stationen der Adaption“.

Ähnlich wie Jelinek äußert sich Olga Neuwirth, wenn sie die Bedeutung des Drehbuchs für ihren Arbeitsprozess hervorhebt und grundlegende Schritte der Bearbeitung aufzählt, zu denen Kürzungen, die Frage der Übertragung einzelner Szenen vom Film auf die Bühne und Überlegungen zur Bildsprache der Videos gehören.

Nach der Entscheidung für den Stoff und nachdem mir David Lynch die Rechte und die Erlaubnis gegeben hat, das Drehbuch, das er mit Barry Gifford zusammen geschrieben hat, zu verwenden, habe ich die Möglichkeiten des Zugreifens auf die Vorlage geprüft. Dabei hat sich etwas sehr Interessantes gezeigt: Das Buch hat viel mehr Text, als Lynch später im Film verwendet hat. Da spielte wohl auch ein ähnliches Denken wie im Musiktheater eine Rolle: Lynch lässt während des Drehs weg, weil sonst einfach nur eine Überinformation entsteht, die letztlich nichts bringt ... Was bei meinem Projekt natürlich auch eine Rolle spielt, ist die Angst, dass man hier ein Meisterwerk der Filmkunst vor sich hat, einen Kultfilm der Neunzigerjahre. Die Frage ist: Was macht man jetzt daraus, wie geht man damit um, damit eine Bühnenversion zu Stande kommt?

So haben Elfriede Jelinek und ich zum Beispiel viele Szenen weggelassen, weil sie auf der Bühne keinen Sinn machen. Aber natürlich gibt es auch andere Probleme, etwa die Frage: Was macht man mit den Visionen, die im Film wichtig sind und oft aufblitzen, oder mit jenen Videos, die immer wieder eingelegt und gezeigt werden, und in denen Fred Madison und seine Frau Renee darauf hingewiesen werden, dass man sie beobachtet und filmt? Gerade diese letzten Elemente müssen bleiben, denn sie sind für die Geschichte von entscheidender Bedeutung. Was aber wichtiger ist: Die Videos dürfen dabei nicht in Lynchs Ästhetik verfallen. Wir haben dann überlegt, dass man eine Lösung finden kann, indem man die Elemente zu trashigem Videomaterial macht, so als ob einer nicht richtig filmen könnte – weil man eben nicht die filmische

Perfektion von David Lynch nachahmen kann und es auch gar nicht erst versuchen sollte ...<sup>233</sup>

Wenn im Folgenden von Neuwirths und Jelineks *Lost Highway* als Adaption die Rede ist, dann losgelöst von jedweden hierarchischen Ordnungen oder qualitativen Vergleichen mit dem Film. Adaption wird in diesem Zusammenhang nicht als eine nachrangige Bearbeitung eines Originals betrachtet, an dessen – eigentlich unerreichbarer – Überlegenheit jene zu messen ist. Anknüpfend an den lateinischen Begriff *adaptare*, der bar jeder Wertung anpassen oder verändern meint, richtet sich der Fokus auf den Prozess der Anpassung an andere als die ursprünglichen Bedingungen. *Lost Highway* wird im Anschluss an Linda Hutcheon als „a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary“<sup>234</sup> verstanden. Wenn Jelinek und Neuwirth verschiedentlich auf notwendige Verschiebungen im Anpassungsprozess hinweisen, dann erweist sich eine Betrachtung ihrer Arbeitsprozesse als anschlussfähig an Hutcheons Konzept von Adaption als „creative and [...] interpretive act of appropriation/salvaging“,<sup>235</sup> womit nicht nur das Ergebnis, sondern auch der dahin führende Prozess begrifflich gefasst wird. Sie betont, dass „[e]very adapter is both an interpreter of a previous work and a creator of a new one from it“.<sup>236</sup> Hutcheon illustriert dieses Vorgehen mit zahlreichen Fallbeispielen anhand von Kürzungen und Strichen, veränderten Schwerpunktsetzungen in der Handlung oder der Figurenkonstellation oder aus einem veränderten Darstellungsmodus, etwa wenn es bei Literaturverfilmungen zum Wechsel

233 Drees 2002c/2008a, S.177.

234 Hutcheon 2006, S.9. Linda Hutcheon beendet eine Übersicht an abwertenden Urteilen von Adaptionen mit der Frage: „If adaptations are, by this definition, such inferior and secondary creations, why then are they so omnipresent in our culture and, indeed, increasing steadily in numbers?“ Ebd., S.4. In der englischen Übersetzung des Aufsatzes „Nachgedanken zu *Lost Highway*“, die in der revidierten Partiturfassung aus dem Jahr 2018 zu finden ist, spricht Neuwirth von einer Adaption beziehungsweise in englischer Sprache von einer adaptation. Vgl. Neuwirth 2018, o.S.

235 Hutcheon 2006, S.8. Und weiter an derselben Stelle: „[A]s a process of creation, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation.“

236 Hutcheon/Hutcheon 2017, S.308.

vom Erzähl- in den Darstellungsmodus kommt. Ausgehend von Hutcheons These einer Multidimensionalität der Adaption ist das Musiktheater als „adaptation[...] as adaptation[...]“ und damit als „aesthetic object[...]“<sup>237</sup> eigenen Rechts zu verstehen. In diesem Sinne wird *Lost Highway* als „formal entity or product“<sup>238</sup> betrachtet, das im Zuge des Adaptionprozesses einen Medienwechsel vollzieht und als dessen explizite Markierung der gleichnamige Titel mit seinem „rezeptionslenkenden Potenzial fungiert“.<sup>239</sup>

An diese grundlegenden Bemerkungen zur Ausgangsposition dieses Kapitel schließt sich eine Darstellung des verfügbaren Quellenmaterials zur Librettogenese an, das im Teilvorlass Olga Neuwirth an der Kunstuniversität Graz und am Informationszentrum des interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek in Wien untergebracht ist. Nach einer Übersicht über die wichtigsten Kürzungen und formalen Eingriffe gilt das Interesse der Betrachtung des Übersetzungsprozesses von der zweidimensionalen Leinwand in die Dreidimensionalität des Szenischen.<sup>240</sup> Welche Vorschläge zur Szenengestaltung unterbreitet die Librettistin und inwieweit greift die Komponistin verändernd ein? Wenn, wie Jelinek betont, der Videoebene eine so zentrale Rolle zukommt, wie werden diese Projektionen dann hinsichtlich ihrer visualisierenden und raumbildenden Möglichkeiten eingesetzt? Es wird zu zeigen sein, auf welche Weise szenographische Potenziale der Bühne mit den visuellen des Videos ineinandergreifen. Die von der Frage nach der Suspendedramaturgie geleitete Auseinandersetzung wird die Ergebnisse der Quellenstudien dahingehend diskutieren und dafür auch

237 Hutcheon 2006, S. 6.

238 Ebd., S. 7.

239 Vgl. Rajewsky 2002, S. 163.

240 Auf einen Vergleich des Drehbuchs zum Film mit den Librettoversionen wird verzichtet, weil Karin Hochradls Studie bereits eine detaillierte Darstellung der Textgenese präsentiert, in der sie das Drehbuch zwei Librettofassungen und der Partitur gegenüberstellt. Hochradl zieht die zum Zeitpunkt ihrer Untersuchung (2007–2010) im Elfriede Jelinek Forschungszentrum zugänglichen Librettoversionen heran. Es handelt sich dabei um die in dieser Arbeit als Drehbuch, Jelinek, LV 3 und Jelinek/Neuwirth, LV 7 bezeichneten Typoskripte. Vgl. Hochradl 2010, S. 560–561 (als Übersicht) und S. 797–852 (im Detail). Bedauerlicherweise bricht diese Aufstellung nach der Szene mit Freds Verwandlung ab und bleibt daher unvollständig.

den in der Partitur dem Notentext vorangestellten Paratext zum Einsatz der Videos berücksichtigen.<sup>241</sup>

## I.1. Stationen der Adaption

Der Adaptionsprozess vom Drehbuch zum Libretto lässt sich anhand der von Elfriede Jelinek erstellten und von Olga Neuwirth mit Notizen versehenen Typoskripte des Librettos sowie weiterer Arbeitsdokumente der Komponistin nachvollziehen. Die Materialien umfassen den folgenden Quellenkorpus:

- Im Grazer Teilvorlass befindet sich eine unvollständige Kopie der deutschen Ausgabe des Drehbuchs zum Film, die mit Bleistiftnotizen und Unterstreichungen Neuwirths versehen ist und anhand derer sich Kürzungen und Überlegungen zu einer Bühnenrealisierung von Szenen nachvollziehen lassen (im Folgenden: Drehbuch). Die Kopie beginnt bei Seite 9 (mit der ersten Filmszene, die Übersicht des Besetzungs- und Produktionsteams fehlt) und endet mit Seite 143, der ersten Seite des Interviews, das Chris Rodley mit David Lynch geführt hat und das in diese Drehbuchausgabe aufgenommen wurde.<sup>242</sup>
- Ein unvollständiges Typoskript des Librettos von Elfriede Jelinek (im Folgenden: LV 1) ist überschrieben mit „Das wird ein Libretto für Olga, und zwar David Lynch: Lost Highway“. <sup>243</sup> Die Seitenzählung reicht von 1 bis 18. Darin sind die Dialoge im Haus der Madisons erst in deutscher und ab der Partyszene in Andys Haus in englischer Sprache verfasst. Diese Fassung endet mit der Übernahme jener Filmszene, bei der Pete mit seinen Freunden in die Nacht loszieht und von ihnen über seinen Verbleib befragt wird. Neu-

241 Zur besseren Einordnung der nachfolgenden Ausführungen, die sich auf einzelne Szenen beziehen, wurde dem Anhang eine Synopse zu Olga Neuwirths *Lost Highway* hinzugefügt.

242 Vgl. Neuwirth, Drehbuch.

243 Jelinek, LV 1.

wirth wird den Auftritt der Freunde später streichen und die vergleichsweise wenigen verbleibenden Gesprächsteile den Eltern Bill und Candace Dayton übertragen. Bei dieser Szene handelt es sich um Petes ersten Auftritt, Neuwirth notiert in LV 1 zu dieser Szene „erstes Mal gesungen!“<sup>244</sup> und liefert damit den ersten Hinweis auf die klanglich gesehen zweiteilige Anlage, wonach im ersten Teil gesprochen und nach der Verwandlung im zweiten gesungen wird (siehe Abb. 1).

- Die Seiten eines weiteren unvollständigen Typoskriptes (im Folgenden: LV 2), ebenfalls von der Librettistin vorgelegt, sind von Seite 14 bis 36 paginiert und setzen bei der erwähnten Freundeszene ein. So schließt LV 2 inhaltlich nahtlos an LV 1 an, während die Seitenzählung und das Layout davon abweichen.<sup>245</sup> Wie LV 1 beinhaltet LV 2 umfangreiche, handschriftlich vorgenommene Anmerkungen und Striche Neuwirths. In welcher Reihenfolge LV 1 und LV 2 von Jelinek erstellt und von Neuwirth bearbeitet wurden, lässt sich nicht im Detail rekonstruieren. Dass parallel daran gearbeitet wurde, kann angenommen werden.
- Ein mit „Vorfassung“<sup>246</sup> überschriebenes Typoskript (im Folgenden: LV 3) befindet sich im Informationszentrum des interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek Wien. Es wurde handschriftlich mit Bleistift auf „3. 1. 2002“<sup>247</sup> datiert. Im Gegensatz zu LV 1 und LV 2 enthält es keine Notizen Neuwirths, sondern lediglich wenige Bleistiftunterstreichungen, wobei sich nicht bestimmen lässt, von wessen Hand diese stammen. Trotz einiger Unterschiede im Druckbild stellt es in seiner vollständigen Form eine

244 Vgl. Jelinek, LV 1, S. 18. Bei den Librettoversionen beziehen sich sämtliche Seitenangaben auf die recto-Seite, sofern nicht anders angegeben.

245 Vgl. Jelinek, LV 2.

246 Jelinek, LV 3. Im Grazer Teilvorlass befindet sich von dieser Fassung keine Kopie.

247 Der Auskunft der Mitarbeiter:innen des Informationszentrums zufolge ist es unwahrscheinlich, dass Elfriede Jelinek die Beschriftung und die Datierung selbst vorgenommen hat. Es kann angenommen werden, dass dies einer Information Jelineks folgend vom Archivpersonal notiert wurde.

Kombination von LV 1 und LV 2 dar. Das heißt, dass die von Neuwirth in LV 1 und LV 2 notierten Änderungen in LV 3 nicht berücksichtigt wurden oder werden konnten. Die Bezeichnung „Vorfassung“ erscheint sinnfällig, weil damit eine von Jelinek vorgelegte Fassung benannt wird, die von Neuwirth in Form von LV 1 und LV 2 bearbeitet wurde. Es gibt dennoch geringfügige Unterschiede zwischen LV 3 und LV 1/LV 2. Abgesehen von den abweichenden Formatierungen und Seitenzählungen handelt es sich dabei um folgende Punkte:

- Alle Dialoge in LV 3 sind auf Englisch geschrieben, im Gegensatz zu LV 1.
- Renees Telefongespräch mit der Polizei ist in LV 3 im Gegensatz zu LV 1 kürzer und auf Englisch.

Im Folgenden werden in erster Linie LV 1 und LV 2 herangezogen, weil sich daran im Gegensatz zu LV 3 Neuwirths Arbeitsschritte und Eingriffe deutlicher nachvollziehen lassen.

- In einer vollständig vorliegenden und spiralgebundenen Librettoversion (im Folgenden: LV 4) wurden fast alle von Neuwirth in LV 1 und LV 2 vorgenommenen Anmerkungen und Kürzungen umgesetzt.<sup>248</sup> In diese Fassung notiert die Komponistin ausführlich auch Ideen zur klanglichen Umsetzung und zum zeitlichen Ablauf. Auch die Kopie eines losen Notizblattes<sup>249</sup>, das sich im Original auch im Teilvorlass befindet, ist darin eingebunden (siehe Abb. 2).
- Nicht zur Librettogenese im engeren Sinne zählt der von der Komponistin auf Millimeterpapier skizzierte Ablaufplan (im Folgenden: Millimeterpapier), der, wenngleich in verkleinerter Form, im Programmheft der Uraufführung auf den inneren Umschlagseiten abgedruckt wurde.<sup>250</sup> Dieses aufschlussreiche Konzeptionspapier

248 Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4.

249 Vgl. Neuwirth, Totaler Beginn.

250 Neuwirth, Millimeterpapier. Susanne Teutsch (Informationszentrum des interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek Wien) hat von diesem im Programmheft (vgl. steirischer herbst 2003) veröffentlichten Millimeterfreundlicher Weise einen Scan erstellt und Michelle Marx (Ruhr-Universität Bochum) hat die Bildteile in einem Bildbearbeitungsprogramm dankenswerter Weise wieder zusammengefügt. Aufgrund des ausladenden Formats lässt sich das

gehört nicht zum Teilvorlass; wahrscheinlich befindet sich das Original nach wie vor im Besitz der Komponistin.

- Im Informationszentrum Elfriede Jelinek befindet sich das Typoskript, das der vom Verlag Boosey & Hawkes gedruckten Libretto-broschüre zugrunde liegt (im Folgenden: LV 5). Es handelt sich hierbei um die bereinigte Version von LV 4, weil es die dort händisch vorgenommenen Notizen und Striche weitgehend berücksichtigt.<sup>251</sup> Eine Ausnahme betrifft das Telefonat mit der Polizei, das Jelinek dem Film folgend in LV 1 und LV 3 Renee zuschreibt. Obwohl Neuwirth das Telefonat in ihren Anmerkungen schon in LV 4 auf Fred überträgt, bleibt es auch in LV 5 bei Renee.
- Zwei Ausgaben der bei Boosey & Hawkes gedruckten Libretto-broschüre befinden sich im Teilvorlass in Graz (im Folgenden: LV 6).<sup>252</sup> Dass LV 6 auf LV 5 basiert, zeigen die daraus übernommenen, kleinen typographischen Fehler, wie etwa der Tippfehler bei „I’m leavin’ the Kawa, likt [sic!] I told you.“<sup>253</sup>, sowie die auch hier nicht berücksichtigte Korrektur des Telefongesprächs mit der Polizei von Renee auf Fred.
- Das Libretto wurde im Programmheft zur Uraufführung vollständig abgedruckt (im Folgenden: LV 7).<sup>254</sup> Es basiert grundsätzlich auf LV 6, wurde aber neu gesetzt, wobei die aus LV 5 übernommenen Fehler korrigiert wurden. In LV 7 führt schließlich Fred das Telefonat, wie es von Neuwirth bereits in LV 4 geändert wurde. Auch wurde bei der szenographischen Angabe zur Wüstenszene

Dokument nicht gut zu Illustrationszwecken in den Fließtext integrieren und befindet sich daher im Anhang.

251 Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 5. Im Grazer Teilvorlass befindet sich von dieser Fassung keine Kopie.

252 Vgl. Neuwirth/Jelinek, LV 6.

253 Jelinek/Neuwirth, LV 5, S.16 und Neuwirth/Jelinek, LV 6, S.13.

254 Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 7.

ein Detail aus der Partitur übernommen, das sich nicht in LV 6 befindet („– BITTE keine maximum visibility“<sup>255</sup>).

- Es gibt einzelne Textteile, die ausschließlich aus der Partitur und aus keiner Librettofassung hervorgehen.<sup>256</sup> Das betrifft zumeist szenographische Informationen, Anmerkungen zum Einsatz von Videos, Angaben zur stimmlichen und klanglichen Umsetzung, etwa bei der ‚apokalyptischen Rede‘ von Mr. Eddy.<sup>257</sup> Auch die in LV 4 von Neuwirth vorgenommene Änderung, dass Fred (und nicht Renee) mit der Polizei telefoniert, wird darin (wie auch in LV 7) umgesetzt.

Die Dialoge des Musiktheaters wurden von Elfriede Jelinek in stark gekürzter und (bis auf den Anfang in LV 1) in englischer Sprache aus dem Drehbuch übernommen. Weil eine entsprechende Quelle in Form eines von ihr bearbeiteten Drehbuchs im zugänglichen Archivmaterial fehlt, kann lediglich angenommen werden, dass ihr eine Ausgabe in Originalsprache vorlag. Die szenographischen Angaben, Regieanweisungen und Nebentexte wurden hingegen in deutscher Sprache verfasst.

Frühe Überlegungen Neuwirths zur Umarbeitung erfolgen im Zuge einer Drehbuchlektüre. Daran sowie anhand mehrerer loser Notizblätter im Teilvorlass lassen sich Striche und konzeptionelle Überlegungen nachvollziehen. Wie die Komponistin feststellt, beinhaltet das Drehbuch deutlich mehr Text, als von Lynch und Gifford filmisch realisiert wurde.<sup>258</sup> Sie markiert die entsprechenden Stellen in ihrer Drehbuchausgabe. Ergebnisse dieser Lektüre hält sie mit weiteren Überlegungen auf einem Notizblatt fest, das als Kopie in LV 4 eingebunden

255 Jelinek/Neuwirth LV 7, S. 71.

256 Vgl. Neuwirth 2006a. Bei Textzitatzen aus der Partitur wird diese entsprechend angegeben.

257 Die Bezeichnung ‚apokalyptische Rede‘ taucht wie eine Art Überschrift in der Partitur auf, findet sich aber in keiner Librettoversion, auch nicht in LV 7: „Mr. Eddy (Microport): „Hey listen, whatsa matter? (kommunikative Macht des Mr. Eddy muß den gesamten Abschnitt hindurch spürbar werden durch eine Art von ‚apokalyptischer Rede‘ à la ‚I can kill with a word‘ – sehr schnell gesprochen): D’ya know why? Because it’s dangerous to smoke here.“ Neuwirth 2006a, S. 103, Takt 554–556.

258 Vgl. Drees 2002c/2008a, S. 177.

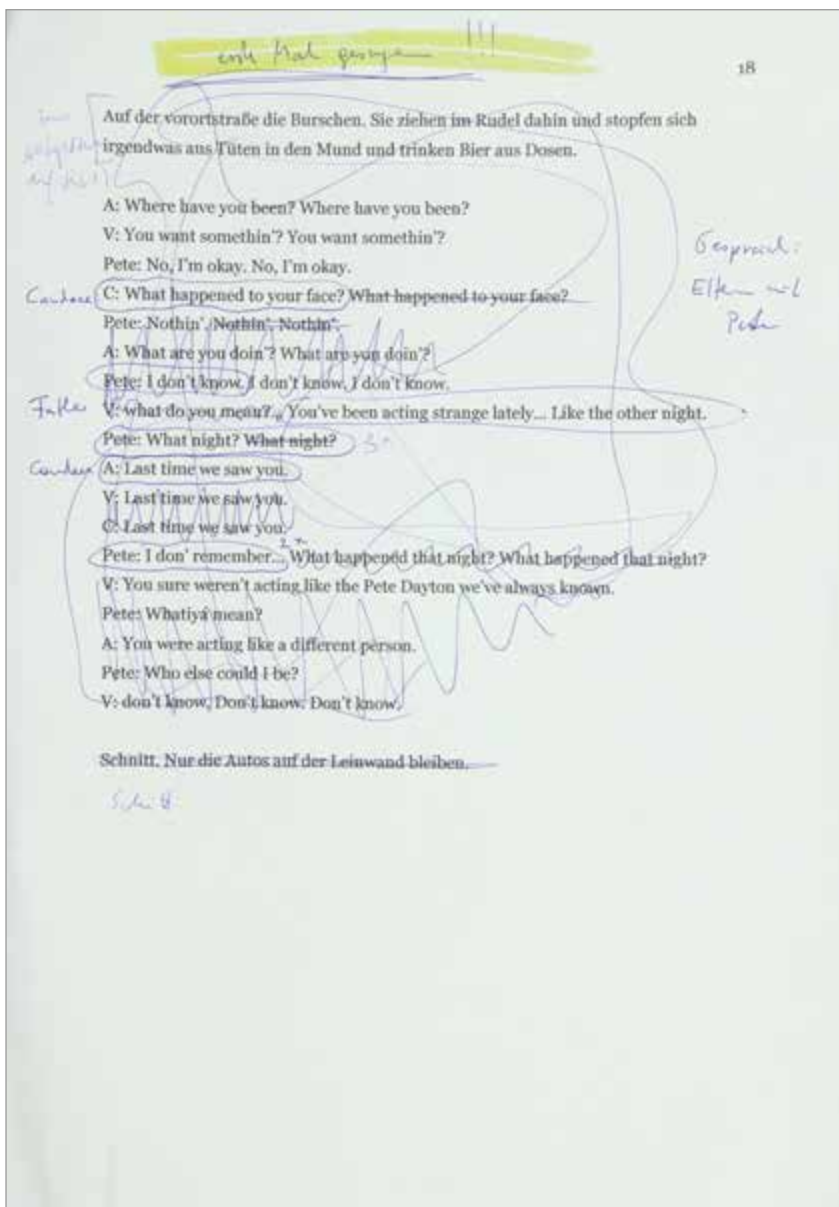


Abb. 1: Olga Neuwirths Striche und die Notiz „erstes Mal gesungen“ auf Seite 18 im Librettoentwurf Elfriede Jelineks (LV 1), Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

wird (siehe Abb. 2).<sup>259</sup> Neuwirth nimmt in der Drehbuchkopie Striche bei Dialogen sowie bei den Szenen mit Petes Freunden<sup>260</sup> oder seinen Eltern<sup>261</sup> vor. Sie überlegt außerdem, wie mit der Figur Sheila, Petes Freundin, umzugehen ist, wenn sie etwa „brauchen wir Sheila?“<sup>262</sup> ins Drehbuch notiert. Die Figur wird schließlich gestrichen. Auf einem Notizblatt hält Neuwirth fest, dass die Wärterszene im Gefängnis gekürzt werden und dass es nur eine Szene mit Freds Kopfschmerzen geben soll.<sup>263</sup> Diese Schritte und Entscheidungen schaffen die Grundlage, um aus dem rund 135 Minuten dauernden Film ein 90-minütiges Musiktheater zu machen.

Es gibt einige Szenen, die die Adaption grundsätzlich herausfordern. Die Filmsequenzen fahrender und in der Werkstatt parkender Autos führten zu Überlegungen, dem Mechaniker Pete einen anderen Beruf zu geben. „Werkstatt? Anderer Beruf?“ und „statt Autos, was anderes! Geht ja nicht auf der Bühne!“<sup>264</sup> notiert Neuwirth im Drehbuch zu einer Garagenszene. Nichtsdestotrotz halten Neuwirth und Jelinek an Petes Beruf des Mechanikers fest. Einige dieser Autoszenen werden mittels Videoprojektionen auf die Bühne übersetzt. Insbesondere aber musste für die Fahrt am Mulholland Drive eine Lösung gefunden werden. Motivation für die Fahrt ist, dass Pete ein Motorproblem an Mr. Eddys Wagen reparieren soll, das bei fahrendem Fahrzeug besonders gut zu iden-

259 Vgl. Neuwirth, *Totaler Beginn*.

260 Vgl. Neuwirth, *Drehbuch*, S. 72–79; vgl. Neuwirth, *Totaler Beginn*. Auf dieses Notizblatt, das das Weglassen Sheilas festhält, notiert Neuwirth auch „Freundesszene weglassen“.

261 Neuwirth notiert etwa zur Szene, in der Pete nach Hause kommt und von den wartenden Eltern zu einem Gespräch gebeten wird: „Ist das notwendig?“ Vgl. Neuwirth, *Drehbuch*, S. 105. Petes Eltern kommen im Musiktheater *Lost Highway* nur drei Mal vor: beim Abholen des Sohnes aus dem Gefängnis, als der Direktor von Petes traumatischer Erfahrung spricht (Petes Eltern haben in dieser Szene keinen Text); beim kurzen Gespräch mit Pete, in dem sie nach seiner Verletzung im Gesicht fragen (jene Szene, die Jelinek in LV 1 und LV 2 als Szene mit Petes Freunden konzipiert und von Neuwirth auf das Gespräch mit den Eltern gekürzt wird); in der Szene, in der Candace Dayton den Anruf von Mr. Eddy und dem Mystery Man bei sich zu Hause entgegen nimmt.

262 Neuwirth, *Drehbuch*, S. 55.

263 Vgl. Neuwirth, *Totaler Beginn*.

264 Neuwirth, *Drehbuch*, S. 80, S. 90.

tifizieren ist. So setzen sich die beiden im Film mit Mr. Eddys Handlungen in den Wagen, wo sie auf dem Mulholland Drive von einem anderen Autofahrer bedrängt werden. Mr. Eddy gerät darüber derart in Rage, dass er den Autofahrer erst recht von der Straße drängt, ihn aus dem Wagen zerrt und brutal verprügelt. Neuwirth schreibt dazu:

Schließlich gibt es Szenen, für die David Lynch auch berühmt ist, weil sie mit seiner Liebe zu Autos zu tun haben: Ich kann natürlich keine Autofahrten auf die Bühne bringen. Und da haben wir die Idee gehabt, die Szene mit dem heftigen Gewaltausbruch von Mr. Eddy, der sich während einer Autofahrt auf dem Mulholland Drive ereignet, vollkommen neu zu schreiben. Elfriede Jelinek hat für diesen irrationalen Gewaltausbruch ein wunderbares Äquivalent gefunden.<sup>265</sup>

Bei diesem Gewaltausbruch handelt es sich um die einzige Szene, für die Jelinek einen völlig neuen Text verfasst. Sie legt diesen in deutscher Sprache vor, während P. J. Blumenthal die englische Übersetzung anfertigt. Beide sprachlichen Fassungen liegen LV 3 bei.<sup>266</sup> Die Szene wird in Arnie's Garage verlagert, wo sich Mr. Eddy von einem rauchenden Mann, der das Zigarettenverbot missachtet, provoziert fühlt. Die Brutalität dieser Szene wird, basierend auf dem neuen Text und unter Einsatz mehrerer klangelektronischer (Live-)Verfahren, völlig auf die Ebene des Klangs verlagert.<sup>267</sup>

265 Drees 2002c/2008a, S. 177 f.

266 Karin Hochradl hat vier Textfassungen dieser neu geschriebenen Szene, der sogenannten apokalyptischen Rede Mr. Eddys, identifiziert. Diese vier Textfassungen sind: Jelineks Textfassung (Beilage zu LV 3), Blumenthals Übersetzung, LV 3 und die Partitur. Auf die hier als LV 3 bezeichnete „Vorfassung“ des Librettos vom 3. Januar 2002 verweist Hochradl als unveröffentlichtes Manuskript. Vgl. Hochradl 2018, S. 564–573.

267 Siehe die Analyse S. 327–335.



## I.2. Videos

Die oben zitierten Äußerungen Jelineks und Neuwirths zeigen auf, dass mit der Textgenese Überlegungen zur Gestaltung von Video-, Bild- und Bühnenräumen unmittelbar verknüpft sind. Anfänglich unterscheiden sich die Vorstellungen der Autorinnen hinsichtlich Funktion und Ästhetik der Videos. Während Jelinek erst eine rein filmische Realisation erwägt, sieht Neuwirth ein wesentliches Potenzial des Adaptionsprozesses gerade in der Kombination von Bühne und Leinwand angelegt.

Jelinek wollte übrigens nur Film, weil sie keinem Regisseur mehr vertraut. Aber damit käme ich wieder in die Nähe von *The Long Rain*, und ich will eben nicht, dass bei einem Bühnenwerk alles nur vom Film kommt, weil ich der Bühne in ihrer Dreidimensionalität als Gegenpol zur Zweidimensionalität des Films eine Chance geben möchte – sonst brauche ich gar nicht mehr auf die Bühne zu gehen. Ich bin immer der Meinung: Entweder mache ich ein Oratorium oder ich mache ein Konzert oder ich mache einen Musik-Film ... Aber in dem Fall hat ja das Videomaterial selbst schon eine sehr wichtige konstituierende Funktion. Es steht auch für das, was sozusagen auf der Bühne mit normalen Mitteln nicht zu realisieren ist. Ich kann zum Beispiel keine Verzerrung eines Gesichts in Großaufnahme auf die Bühne bringen – das geht leider nicht. Oder die Polizeiautos, die Fred zum Schluss verfolgen, das ist auch nicht auf der Bühne darstellbar ...<sup>268</sup>

Der Blick auf *The Long Rain* veranschaulicht den abweichenden Zugang zur Videoverwendung in *Lost Highway*.<sup>269</sup> Im Werkverzeichnis als

268 Drees 2002c/2008a, S.181.

269 *The Long Rain – A multi-channel-surround Video-Opera* (1999/2000) für 4 Solisten, 4 Ensemblegruppen und Live-Elektronik nach einer Erzählung von Ray Bradbury mit einem Film von Michael Kreihsl, uraufgeführt in Graz am 19. Oktober 2000. Am Tag vor der Uraufführung von *The Long Rain* antwortet die Komponistin in einem Interview auf die Frage, was man sich unter *The Long Rain* vorzustellen habe: „Es ist ein Film-Musik-Ensemble-Projekt, keine Installation, und hat mit Oper überhaupt nichts zu tun.“ Naredi-Rainer 2000/2008a,

*A multi-channel-surround Video-Opera* bezeichnet, kommt *The Long Rain* ohne szenisches Geschehen aus.<sup>270</sup> Die räumliche Anordnung erfolgt mittels dreier Leinwände, die vor dem und seitlich des Publikums aufgestellt sind. „Michael Kreihsl hat einige Szenen mit mehreren Kameras gefilmt, um so bei der Projektion einen vollständigen Raum wiedergeben zu können“.<sup>271</sup> So entsteht ein Bildraum, der das Filmgeschehen aus unterschiedlichen Blickwinkeln erfahrbar macht. Das Publikum wird über diesen Bildraum hinaus auch von einem Klangraum umgeben, der sich aus vier Ensemblegruppen und im Raum verteilte Lautsprecher konstituiert.<sup>272</sup>

Obleich letztlich im Werkverzeichnis als „Video-Opera“ bezeichnet, setzt Neuwirth in *Lost Highway* nachdrücklich auf das sich in der Kombination von flacher und mehrdimensionaler Bildlichkeit entfaltende Darstellungs- und Ausdruckspotenzial. Zunächst liegt dieses darin, mit den Mitteln des Videos Szenen ins Musiktheater zu übernehmen, deren Realisierung sich mit genreeigenen Mitteln aus pragmatisch-praktischen Gründen als problematisch erweisen würde. Beispielhaft erwähnt Neuwirth den mehrfachen innerdiegetischen Einsatz von Videobändern im Film, das Zeigen von Visionen und Träumen sowie von Großaufnahmen, die mit der zentralperspektivisch angelegten Guckkastenbühne ansonsten kaum umsetzbar wären, oder, wie schon erwähnt, die in Lynchs *Lost Highway* vorkommenden Fahrzeuge und Autofahrten. Neuwirth und Jelinek stellen sich also die Frage:

Was macht man mit den Visionen, die im Film wichtig sind und oft aufblitzen oder mit jenen Videos, die immer wieder eingelegt und gezeigt werden, und in denen Fred Madison und seine Frau Renee darauf hingewie-

S.142. Für eine Analyse, die das Verhältnis von Video und Musik detailliert in den Blick nimmt und auch den Medienwechsel zum Film und die sich daraus ergebenden Folgen für die Musik diskutiert, vgl. Drees 2012a, S. 87–92.

270 Neuwirth 2023a.

271 Neuwirth zitiert nach Drees 2000/2008a, S. 139.

272 Es gibt unter anderem mit den sogenannten Sundomes, einer bestimmten Klangraumdramaturgie, mehrere kompositorische Gemeinsamkeiten zwischen *The Long Rain* und *Lost Highway*. Siehe die Ausführungen zur Live-Elektronik S.249–260.

sen werden, dass man sie beobachtet und filmt? Gerade diese letzten Elemente müssen bleiben, denn sie sind für die Geschichte von entscheidender Bedeutung. Was aber wichtiger ist: Die Videos dürfen nicht in Lynchs Ästhetik verfallen. Wir haben dann überlegt, wie man eine Lösung finden kann, indem man die Elemente zu trashigem Videomaterial macht, so als ob einer nicht richtig filmen könnte – weil man eben nicht die filmische Perfektion von David Lynch nachahmen kann und es auch gar nicht versuchen sollte ...<sup>273</sup>

Neuwirth und Jelinek sprechen vom Einsatz von Videomaterial, und zwar in expliziter Abgrenzung vom Film: Die Videobilder sollen dilettantisch, verwackelt und unscharf sein, sie sollen „trashigen“ Charakter haben, nicht aber perfekt gekonnte Filmqualität. Das lässt auf eine Vorstellung von Bewegtbildern schließen, die von einer Handvideokamera im Amateurbereich produziert werden – eine Bildästhetik, die an einschlägigen Stellen von Lynch und Gifford verwendet wird. Über *Lost Highway* hinaus aber bestehen zwischen den Medien Video und Film grundsätzliche technische Unterschiede, die Yvonne Spielmann folgendermaßen herausarbeitet: Die materielle Basis des Films bildet der Filmstreifen, der eine Bild- und eine Tonspur beinhaltet. Die Bilder werden in aufeinanderfolgender Reihenfolge darauf gespeichert. Erst bei der Wiedergabe, die zu einem späteren Zeitpunkt erfolgt, wird der „Eindruck von Kontinuität und Bewegung“<sup>274</sup> vermittelt. Video hingegen ist ein elektronisches Medium, das gekennzeichnet ist von der Gleichzeitigkeit von Aufzeichnung und Wiedergabe und technisch auf einem „elektronische[m] Signaltransfer“<sup>275</sup> basiert. Es ist auch möglich, ein Videobild „ohne jegliche Aufzeichnung“<sup>276</sup> von etwas aus den Signalprozessen im Gerät herzustellen. Der Unterschied zwischen Film und Video betrifft also den technischen Status der Bilder: Während das Filmbild und die Fotografie auf Einzelbildern basieren, die je nach

273 Drees 2002c/2008a, S.177.

274 Spielmann 2005, S.10.

275 Ebd., S.7.

276 Ebd., S.8.

Wiedergabegeschwindigkeit als Bewegtbild wahrgenommen werden, beruht das Videobild auf dem ständigen Fließen der Signale. Deswegen geht mit dem Videobild nach Spielmann auch ein anderes Bildkonzept einher. Insofern das Videobild ständig am Übergang operiere, da die Signale konstant in Bewegung sind und Bewegung erhalten, schlägt sie vor, vom Video als Transformationsbild zu sprechen: „Mit Transformation sind somit flexible, instabile, nicht-fixierte Formen des Bildes gemeint.“<sup>277</sup>

Vor dem Hintergrund der für die Komponistin maßgeblichen Medienästhetik des Oszillierens fällt diese Erklärung direkt ins Auge. Es scheint, als ließe sich eine strukturelle Parallele zwischen der von Neuwirth angestrebten Wirkung von permanent in Bewegung befindlichen Bestandteilen und der Funktionsweise der Videobilder ziehen. Insofern scheint das Medium des Videos nicht nur zur Sichtbarmachung von Lichtbildern auf der Bühne das geeignete Medium zu sein, sondern auch einer bestimmten ästhetischen Vorstellung gerecht zu werden. Der ausgestellte Dilettantismus des Videobilds reflektiert auch die medienästhetische Ebene, denn das Erkennen mangelhafter Bildqualität setzt ein Wissen über das intakte Bild voraus. Auch wenn die anschließende Betrachtung die Aufmerksamkeit zunächst darauf richtet, was diese Bilder sichtbar machen sollen, regt der knappe Exkurs zur Technologie die Frage an, ob und inwiefern die Videobilder ihre medientechnischen Voraussetzungen selbst zeigen, indem sie sich als instabile Bilder zu erkennen geben.

### *Scheinwerfer*

Dass Jelinek und Neuwirth überlegen, wie die Darstellung der Autofahrten, denen im Film immense Bedeutung zukommt, übernommen werden kann, wurde bereits erwähnt. Der Film beginnt mit den auf die Straße leuchtenden Scheinwerfern eines Autos aus der Perspektive der fahrenden Person. Jelinek konzipiert ebenfalls für den Anfang in LV 1 eine Videoprojektion von Autoscheinwerfern, mit welcher der Eindruck erweckt werden soll, ein Fahrzeug bewege sich auf das Publi-

277 Ebd., S.12.

kum zu. An die bereits zitierte Bemerkung zu den unscharfen Bildern schließt sie mit folgendem Vorschlag an:

Könnte so sein: Man sieht auf der Repro-Leinwand einen Computerbildschirm, auf dem mehrere Bilder, je nachdem, was man anklickt, gleichzeitig laufen bzw. groß herausgeholt werden und das übrige verdecken. Jetzt am Anfang z. B. groß: Man sieht auf einer Repro Leinwand ununterbrochen Autoscheinwerfer auf das Publikum zufahren. Dann, nach einer Weile, während der man das Summen aus der Sprechanlage eines Hauses hört (elektronisch), wird das Bild mit den Scheinwerfern klein, bleibt aber da. Auf einem kleinen Bild, das von Anfang an da war und jetzt groß aufgezogen wird, erscheint Fred, der auf einen Knopf drückt, die elektronisch verzerrte Stimme aus der Sprechanlage: Dick Laurent ist tot.

Wieder groß das fahrende Auto.

Während es noch fährt Bühnenlicht: die Hauptfiguren treten live auf, während auf einem der Leinwandbilder ein möglichst harter Pornofilm (klein) zu laufen beginnt:

Renee und Fred.

Renee: Ich komm heut mal nicht mit. Das macht dir doch nichts aus?

Fred: Was willst du machen?<sup>278</sup>

Wie die folgenden beispielhaft herausgegriffenen Szenen oder Szenenübergänge zeigen, plant Jelinek die Autoscheinwerfer als wiederkehrendes, visuelles Motiv an mehreren Stellen von LV 1 und LV 2 ein:

- Fred und Renee sehen sich das erste Videoband an, das sie vor dem Haus finden. Das Videobild wird auf der Leinwand gezeigt, zerfällt

278 Jelinek, LV 1, S.1.

und geht in starkes Grieseln über. Darauf folgt eine Ablende und danach: „Wieder die Leinwand, klein das fahrende Auto.“<sup>279</sup>

- Nach Freds Traum, in dem er nach Renee sucht und ihm das Gesicht des Mystery Man in einer Vision erscheint: „Blackout auf der Leinwand. Dann wieder das fahrende Auto und der Porno.“<sup>280</sup>
- Zwischen der ersten kurzen Szene in Arnies Garage, nachdem Pete zur Arbeit zurückkehrt und dem Blick auf die Detectives, die die Garage beobachten, schreibt Jelinek: „Auf der Leinwand die Autos, fahren ruhig dahin.“<sup>281</sup>
- Als Alice Arnies Garage betritt, direkt bevor das erste Gespräch zwischen ihr und Pete stattfindet und sie ihn anlächelt: „In dem Moment fangen wieder die Autos, die wir schon kennen, auf der Leinwand zu fahren an.“<sup>282</sup>
- Nach dem Mord an Andy drängt Alice Pete zur Tür, sie sind im Begriff, in die Wüste zu fliehen: „Leinwand: Man sieht die Autos fahren, die wir schon kennen. Vielleicht diesmal auf die Kamera zu? Scheinwerfer?“<sup>283</sup>

Obwohl Neuwirth die von Jelinek vorgeschlagenen Scheinwerfer in all diesen Fällen händisch wieder austreicht, haben die Striche nicht die vollständige Eliminierung der Videoprojektionen zur Folge. Sie ziehen vielmehr eine Verschiebung ihres Einsatzes nach sich. So schreibt Neuwirth die Anmerkung „Scheinwerfer bleiben immer auf Leinwand! (Das bleibt)“<sup>284</sup> an den Beginn von LV 1 (siehe Abb. 3). Diese Anweisung wird nicht in die folgenden Librettoversionen übernommen, sie mag aber als grundlegender konzeptioneller Gedanke fungiert haben.

279 Ebd., S. 2f.

280 Ebd., S. 4.

281 Jelinek, LV 2, S. 14.

282 Ebd., S. 20.

283 Ebd., S. 29.

284 Jelinek, LV 1, S. 2.

Denn der Blick in LV 6 zeigt, dass es durchaus zu Unterbrechungen der Scheinwerferprojektionen kommen kann, beispielsweise, wenn sich Fred und Renee das erste Videoband ansehen. An dieser Stelle heißt es: „Fred legt die Kassette in den Recorder ein, schaltet an. In dem Moment die ganze Repro-Leinwand ein einziges körniges Schwarzweiß-Flimmern. (Das Auto verschwindet).“<sup>285</sup>

Auch an weiteren Stellen von LV 6 wird der gezielte Einsatz der Scheinwerfer beschrieben, was nicht notwendig wäre, gäbe es eine Anweisung, der zufolge diese durchgängig auf der Leinwand bleiben:

- Nach der Liebesszene zwischen Fred und Renee: „Nach seinem Quasi-Höhepunkt (er hat sie nicht befriedigen können) sieht man auf der Leinwand wieder das Auto aufs Publikum zufahren.“<sup>286</sup>
- In Freds Zelle, wenn kurze Erinnerungs- und Visionsbruchstücke sichtbar werden: „Einen einsamen Highway in der Nacht, der von Auto-Scheinwerfern beleuchtet wird.“<sup>287</sup>
- In der Schlusszene, die Neuwirth im Drehbuch in einer vermutlich ersten Überlegung mit dem Vermerk „rein filmisch“<sup>288</sup> versteht: „Auf der Leinwand werden langsam Polizeiautos mit zuckendem Blaulicht sichtbar, die auf das Publikum zufahren.“<sup>289</sup> „Wie das Ende?“<sup>290</sup> notiert sie auch zur finalen Szene, in der Fred „Dick Laurent is dead“ in seine eigene Gegensprechanlage spricht und im Auto vor der Polizei davonfährt.

285 Neuwirth/Jelinek, LV 6, S.2.

286 Ebd. Dieser Satz wird aufgenommen in Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 4. In LV 1 befindet sich die Szene, wie sie von Jelinek vorgeschlagen wurde, aufgrund Neuwirths zahlreicher Anmerkungen offenbar noch in Planung. Vgl. Jelinek, LV 1, S.2 und S.4. Siehe Abb. 3 und Abb. 4.

287 Neuwirth/Jelinek, LV 6, S.8. Dieser Satz findet sich erst in LV 4 und ff., aber noch nicht in LV 1. Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4, S.10 und Jelinek, LV 1, S.14.

288 Neuwirth, Drehbuch, S.141.

289 Neuwirth/Jelinek, LV 6, S.25.

290 Neuwirth, Drehbuch, S.142.

Im Gegensatz zu den beiden erstgenannten Beispielszenen, in denen die konkrete Lichtquelle – Art und Besitzer:in des Fahrzeugs – im Unklaren bleiben, kommt es am Schluss zu einer punktuellen Konkretisierung der Autoscheinwerfer. Das Bildmotiv wird in die Narration übernommen und im Zuge dessen zunächst den Polizeiautos zugeschrieben, die dem flüchtigen Fred folgen. Diese Autos verschwinden, während auf der Bühne die Köpfe von Fred und Pete mittels Stroboskop-Licht eine erneute Verschiebung der Figuren andeuten. Während diese unauflöst in der Schwebelage gehalten wird, werden auf der Leinwand erneut die Scheinwerfer sichtbar. Wieder fährt ein Auto aufs Publikum zu, wieder bleibt unklar, wer das Fahrzeug lenkt. Die Schlusszene lautet in LV 7 schließlich wie folgt:

Blackout auf der Bühne

Gleichzeitig werden auf der Leinwand Polizeiautos mit zuckendem Blaulicht sichtbar, die auf das Publikum zufahren.

Währenddessen auf der vollkommen unbeleuchteten Bühne:

Auf der einen Seite der Bühne erhellt sich zunächst ein Spot, in dem man nur das Gesicht von Fred Madison sieht. Er beginnt leise zu schreien. Jetzt erhellt sich ein zweiter Spot auf der gegenüberliegenden Seite der Bühne und man erkennt das Gesicht von Pete Dayton. Beide halten ihren Kopf und beginnen ihn wie wild zu schütteln. Zuerst langsam, dann immer schneller (Stroboskop-Licht auf beide an!). Durch Stroboskop-Licht auf beide wird quasi zwischen den beiden hin- und hergeschaltet [sic!], als ob der eine in den anderen mutieren würde und sich ihre Gesichter auflösen würden. Etwas später sieht man auf der Leinwand nur mehr ein einsames Auto auf das Publikum in der Nacht zufahren. Fred Madison schreit lauter und lauter. Stroboskop-Lichter und Spots plötzlich aus nach Freds letztem Schrei – verhallend in der Dunkelheit.

Scheinwerfer bleiben immer auf der Leinwand! (Das bleibt)

2

Wird - ... Wirkung immer breiter / fort / ...

Renee: Lesen.

Lesen?

Fred: Was denn? Ich sehe ja gar kein Buch. (Er krübt sie auf den Hals)

CLUB

Renee lacht. SEX was wert auf Gehalt!

(Er krübt sie auf den Hals) sich wird auch für ausgeblendet (Fred hat ein  
Gut an dem Zimmer in der Finkenstr., Büro und frühergemachte Tempelstraße  
in der Stadt)

Bild

Auf der Leinwand: ~~Ein~~ Auto, ein neues Bild geht auf, Fred spielt ein Saxophon solo  
in einer Bar, er legt sich mächtig ins Zeug dabei. Nach einer Weile der Pornofilm  
plötzlich groß, Fred verschwindet als Saxophonspieler. Man sieht die Gesichter der  
Pornodarsteller, es sind Renee und Fred. Fred fällt frustriert von Renee herunter und  
klammert sich verzweifelt an sie. Sie tätschelt ihn mütterlich und ein wenig foll  
berablassend den Rücken. Das Bild wird immer größer aufgezoogen, während das  
Auto sehr klein wird, aber immer, immer dableibt.

Dann nur noch das fahrende Auto groß, alles andere verschwindet. - ist so wie ein Belagungs-  
... er fahrend über  
... alle ist's da

gan Video: im Video: eine Reihe eines Mannes, hat nur im oben (Vorher aus) dann wird man  
Fred  
Heller Tag. Renee kommt im Morgenmantel aus dem Haus, öffnet einen Umschlag  
und holt eine Videocassette heraus. Fred kommt hinter ihr heraus, sie bemerkt ihn  
nicht, betrachtet wie abweisend das Tape. - ist so wie ein  
...

Fred: Was hast du da?

Renee: Eine Video-Kassette.

Fred: Von wem?

Renee: Keine Ahnung. Steht nichts drauf.

Fred legt die Kassette in den Recorder ein, schaltet an. In dem Moment die ganze  
Repro-Leinwand ein einziges körniges Schwarzweiß-Flimmern, alle Bilder  
verschwinden (eins der wenigen Male, wo auch das Auto verschwindet). Man sieht  
die Vorderfront des Hauses von Fred und Renee. Das Bild wird von einem  
unheimlich brummenden Geräusch untermalt, das sich unmerklich verändert zu

... alle ist's da - f... -

a) ... auch irgendwo auf der Seite der Bilder (was hat er auch auf ihm ... welche Seite finde  
... das er ...)

Abb. 3: „Scheinwerfer bleiben immer auf Leinwand! (Das bleibt)“, notiert Neu-wirth auf Seite 2 in die Librettofassung LV 1 und nimmt handschriftlich umfang-reiche Änderungen vor, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

*Siehe Seite 2*  
 Aufblende: Leinwand. Neben dem fahrenden Auto wieder der Pornofilm. Gespielte Leidenschaft. Erstarrt plötzlich zu einer Standaufnahme: man sieht plötzlich die ~~Gesichter der Darsteller~~, wieder Fred und Renee. Fred erschöpft, frustriert. Renee unbewegt. <sup>Fred: er hat in dem (ersten) Film immer nur auf die Leinwand und die Vorn...</sup> ~~Plötzlich das Gesicht Renees ganz groß, die Leinwand aufsteigend.~~ Und plötzlich ist es das Gesicht einer ganz andren Frau, die Renee ählich sieht, es aber nicht ist. *frisch*

→ Dunkelheit im Haus. Fred tappt durchs Zimmer. Man hört aus der Ferne Renee: Fred! Fred! Wo bist du? Wo bist du?

~~Leinwand hell: Renee liegt reglos am Boden.~~

live: Fred: Ich hab neulich von dir geträumt. Ich hab dich überall gesucht, aber nicht gefunden. Dann warst du plötzlich da, auf dem Bett. Aber du warst es nicht. Du warst es gar nicht! *(sich im Korymben als Renee verkleidet - Penis, gemacht von Renee + Karsten -) Gefährlich bis Bad -) hat wieder als es stunde lang die Renee - schicklich -*  
 (Auf der Leinwand setzt sich Renee plötzlich auf. Ihr Gesicht ist vor Angst völlig verzerrt. Großaufnahme)

~~Blackout auf der Leinwand. Dann wieder das fahrende Auto und der Porno. Jetzt trägt die Pornodarstellerin ein ganz anderes Gesicht als Renee.~~

Dunkel auf der Bühne: Fred und Renee zusammen im Bett. Fred knipst die Nachttischlampe an, es wird hell. Es ist nicht Renee, es ist die Pornodarstellerin von ~~der Leinwand~~. Sie setzt sich auf, setzt ihre <sup>Renee als</sup> Brille auf und fängt an zu lesen. Fred erstarrt. Auf der Leinwand Großaufnahme: ~~die Pornodarstellerin~~ <sup>Renee als</sup> ist jetzt wieder Renee. Man sieht ihr Gesicht in Großaufnahme. ~~Abblende~~ <sup>Bühnenbild aus</sup> ~~Leinwand~~

Tag. Auf der Leinwand nur das fahrende Auto. Alltag.

Man hört verzerrtes Hundegebell.

Renee im Schlafrock kommt mit Zeitung und einem Videotape herein. Sie wirkt gequält durch das verzerrte Hundegebell. Fred nimmt ihr das Band ab und schiebt es in den Recorder. Renee ist stehengeblieben.

Abb. 4: Auf Seite 4 der Librettofassung LV 1 verändert Neuwirth Jelineks Vorschläge zur Sexszene zwischen Fred und Renee und Freds Traum, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Der Highway ist für einige Zeit allein (in völliger Stille)  
auf der Leinwand zu sehen.

Blackout.<sup>291</sup>

So werden Scheinwerfer zwar zur Gestaltung eines bestimmten Lichteffekts eingesetzt, doch scheint ihre Hauptfunktion vor allem in einer wirkungsästhetischen Komponente zu liegen. Auf das Publikum zu fahrend schränken die Autoscheinwerfer durch potenzielles Blenden das Sehvermögen der Schauenden ein. Gleichzeitig verlängern sie den Raumeindruck nach hinten, in ein unbekanntes Außen, von wo sich das Auto nähert und von wo jemand dem Publikum unausweichlich entgegen blickt. Das Fahrzeug wird wahrgenommen, nicht jedoch, wer es lenkt. Deutlich wird an dieser Stelle, wie über Petes Beruf des Auto-mechanikers, eine zentrale Verbindung zum Bildmotiv der fahrenden Scheinwerfer hergestellt wird.

### *Pornographische Bilder*

Als Kombination eines bildraumgestaltenden Elements und einer Bild-im-Bild-Anlage schlägt Jelinek in LV 1 gemeinsam mit den Scheinwerferlichtern vor, gleich zu Beginn auch einen Pornofilm zu projizieren.<sup>292</sup> Einen solchen integriert Jelinek auch an sechs weiteren Stellen,<sup>293</sup> teilweise mit fließenden Übergängen ins visuelle Rauschen, wobei die Darstellerin mal mehr, mal weniger deutlich Renees Gestalt annehmen soll (siehe Abb. 3 und Abb. 4).<sup>294</sup> So heißt es, ein Pornofilm, bei dem die „Frau mit Renees Gesicht“<sup>295</sup> erscheint, solle „ganz groß“ gezeigt werden, wenn die Polizisten im Haus der Madisons zugegen sind. Weitere acht Vorschläge Jelineks für Pornofilme, die für den zweiten Teil ge-

291 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 76.

292 Vgl. Jelinek, LV 1, S. 1.

293 Vgl. Jelinek, LV 1, S. 2, S. 4 (drei Videos), S. 5 f.

294 Vgl. beispielsweise Jelinek, LV 1, S. 1f., S. 4–6.

295 Ebd., S. 6.

plant waren, gehen aus LV 2 hervor.<sup>296</sup> Beispielsweise sollten die ersten Szenen von Pete und Mr. Eddy in Arnies Garage von Pornofilmen begleitet werden, die teilweise schon im Haus der Madisons gezeigt wurden und, wie ebenfalls bereits von dort bekannt, in variierender Deutlichkeit Renees Gesicht zeigen.<sup>297</sup> Auch während die Detectives im zweiten Teil Fast Food essend vor dem Starlight Motel Pete und Alice beschatten, soll auf der Leinwand ein Pornofilm zu sehen sein.<sup>298</sup> An diesen Stellen spielen die Pornos innerhalb der musikalischen Narration keine Rolle. Sie laufen zwar über die Leinwand, werden aber von den Figuren weder kommentiert noch zur Kenntnis genommen (außer von den Detectives). Adressat ist daher das Publikum, das so zahlreiche Hinweise auf die Tätigkeit Renees im Filmgeschäft erhält und durch den Anblick in eine voyeuristische Haltung versetzt wird.

Olga Neuwirth streicht elf der insgesamt fünfzehn von Jelinek vorgeschlagenen Projektionen. An den vier verbleibenden Stellen kommt ihnen jeweils diegetische Relevanz zu:

- Der erste Einsatz erfolgt als Inhalt des zweiten Videobandes, das Fred und Renee von einem unbekanntem Absender erhalten. Jelinek schreibt in LV 1: „Band an: man sieht kurz den Pornofilm ganz groß, die Frau hat Renees Gesicht.“ Neuwirths Korrekturen schwächen die Deutlichkeit der Bilder ab: „Band an: man sieht ganz kurz ~~den Pornofilm ganz groß~~ einen verschwommenen Porno, die Frau hat Renees Gesicht.“<sup>299</sup> Dieser in LV 4 formulierte Text wird in LV 6, LV 7 und die Partitur übernommen: „Band an: man sieht sehr kurz einen sehr verschwommenen Porno, die Frau ähnelt Renee.“<sup>300</sup> Als ob das Videoband im Zuge einer Wiederverwendung über-

296 Vgl. Jelinek, LV 2, S. 18 (zwei Videos), S. 20–22, S. 26, S. 28, S. 35.

297 Für Renees erkennbares Gesicht vgl. ebd., S. 18. Für nicht erkennbare Gesichter vgl. ebd., S. 20.

298 Jelineks Textentwurf lautet: „(Sie essen beide) ~~und schauen zur Leinwand hoch, wo der Porno läuft. Nach einiger Zeit wird der Film größer und auf der ganzen Leinwand.~~ Man sieht Pete und Alice im Bett. [...]“ Vgl. ebd., S. 20; Streichung: O.N.

299 Jelinek, LV 1, S. 5; Streichung: O.N.

300 Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 4; Neuwirth/Jelinek, LV 6, S. 3; Jelinek/Neuwirth LV 7, S. 46; Neuwirth 2006a, S. 15.

spielt worden wäre, bricht dieser Bildinhalt ab und geht zunächst in körniges Schneegestöber mit einem unheimlich brummenden Geräusch über, ehe das aufgenommene Bildmaterial folgt; in LV 6 heißt es:

Dann auf der ganzen Leinwand plötzlich das Innere von Freds und Renees Haus. Kamerafahrt durch das Haus bis ins Schlafzimmer. Wir sehen (von oben) Fred und Renee schlafend. Dann wird das Bild wieder zu Schneegestöber. Nach einer Pause schaltet Fred das Gerät ab. Harter Schnitt.<sup>301</sup>

- Während Pete in Andys Haus klettert, läuft in dessen Wohnzimmer ein Pornoband ab. Jelinek schreibt in LV 2:

Man hört immer lauter die Geräusche von hartem Sex. Dann sieht man auf der Leinwand groß einen harten Porno. Die Hauptdarstellerin hat einen Balken über den Augen, aber dieselbe Frisur wie Alice, man soll glauben, es sei Alice. [...] Pete kommt herein, irre vor Eifersucht. Die frau [sic!] auf der leinwand [sic!] schreit vor Lust. Sie genießt es. [...] Man hört überlaute Fickgeräusche vom Pornofilm, Eddy [Pete] ist rasend vor Wut. [...] Auf der Leinwand schnurrt der Porno zu einem winzigen Lichtpunkt zusammen und verschwindet.<sup>302</sup>

Ergänzungen Neuwirths aufnehmend lautet die Szenenbeschreibung in LV 4:

Man hört immer lauter die Geräusche von hartem Sex. Dann sieht man in Großaufnahme (aber nur die Frau) einen harten Porno in schwarzweiß beim lust- und schmerzvollen (Anal-)Verkehr. Diese Einstellung läuft in Endlosschleife. Die Hauptdarstellerin hat einen Balken über

301 Neuwirth/Jelinek, LV 6, S.3.

302 Jelinek, LV 2, S.26 f.; Streichung und Korrektur: O.N.; Auslassungen: E.v.T.

den Augen, aber dieselbe Frisur wie Alice, man soll glauben, es sei Alice. [...] ~~Die Frau auf der Leinwand im Haus schreit vor Lust. Sie genießt es. Man hört überlaute Fickgeräusche vom Pornofilm.~~ Pete [Pete sieht immer wieder auf die Leinwand], ist rasend vor Wut. [...] Auf der Leinwand schnurrt der Porno zu einem winzigen Lichtpunkt zusammen und verschwindet.<sup>303</sup>

Bei der von Neuwirth vorgenommenen Präzisierung des Koitus handelt es sich um eine Übernahme aus Slavoj Žižeks Filminterpretation, in der es heißt: „Alice [steht] vor der großen Leinwand, auf der sie selbst beim lust- und schmerzvollen (Anal-?)Verkehr zu sehen ist.“<sup>304</sup>

- Der nächste Einsatz ist im Grunde genommen das gleiche Video, das immer noch läuft, wenn Alice Pete mit den Worten „We gotta get out of here“ zur Flucht drängt. Nicht Jelinek, die an dieser Stelle Schneegestöber auf der Leinwand vorsieht, sondern Neuwirth ergänzt in LV 2 den Porno durch in Klammern gesetzte Ergänzungen: „Auf der Leinwand [geht der Pornofilm in] Schneegestöber, Störgeräusche [über], während Pete auf der Bühne ziellos herumtorkelt.“<sup>305</sup> In LV 4 heißt es dann: „Auf der Leinwand geht der Pornofilm in Schneegestöber und Störgeräusche über, während Pete auf der Bühne ziellos herumtorkelt.“<sup>306</sup>
- Letztmalig ist ein Pornofilm auf dem kleinen Video-Monitor zu sehen, den der Mystery Man vor dem im Verbluten begriffenen Mr. Eddy/Dick Laurent platziert. In LV 2 lautet Jelineks Text folgendermaßen:

303 Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 23; Streichungen und Ergänzungen: O.N., Auslassungen: E.v.T.

304 Žižek 2001d, S. 271. Eine Kopie dieses Aufsatzes mit Unterstreichungen von Neuwirth befindet sich im Teilvorlass Olga Neuwirth, ZB Rara MPMs 576/1 (Mappe 2). Die Kopie umfasst S. 260–281. Vgl. Neuwirth, Žižek-Notizen.

305 Jelinek, LV 2, S. 28; Ergänzungen: O.N.

306 Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 24.

Er [der Mystery Man, E.v.T.] hält in einer Hand eine Pistole, die Fred entglitten ist, mit der andren Hand überreicht er mit einer eleganten kleinen Verbeugung einen kleinen Video-Monitor, stellt ihn auf und schaltet ein. Man sieht zuerst Schneegestöber, dann wird das Bild klar, das gleichzeitig groß auf der Leinwand erscheint, diese fast vollständig ausfüllend:

Pornofilm mit Renee als einer der Hauptakteurinnen. Gleichzeitig fährt die Kamera aber ein Stück zurück, und wir sehen, daß Renee und Mr Eddy nicht nur Akteure in dem Porno sind, sondern gleichzeitig auch zuschauen, wie sie miteinander zugange sind, sie werden ganz scharf davon, und Mr Eddy schiebt seine h[H]and schon unter Renees Rock, sie sind beide schon sehr aufgegeilt von dem Film.<sup>307</sup>

Während Neuwirth in LV 1 nicht in den Text eingreift, sodass er fast identisch bis in LV 4 übernommen wird, fügt die Komponistin in LV 4 mehrere Kommentare hinzu und streicht punktuell:

Der M. M. hält nun in einer Hand eine Pistole, die Fred entglitten ist, mit der andren Hand überreicht er mit einer eleganten kleinen Verbeugung einen kleinen Video-Monitor, stellt ihn auf und schaltet ein. Man sieht zuerst Schneegestöber, dann wird das Bild klar, das gleichzeitig groß auf der Leinwand erscheint, diese fast vollständig ausfüllend:

Pornofilm mit Renee als einer der Hauptakteurinnen [im Partyzimmer:]. ~~Gleichzeitig~~ fährt die Kamera [(zuerst a) 2 Frauen b) S/M-Situation)] aber ein Stück zurück, und wir sehen, daß Renee [in einer S M-Situation nicht nur Akteurin ist, sondern auch Zuschauerin mit Mr. Eddy Rattern + Mystery Man singt Melismen] ~~und Mr Eddy~~ nicht nur Akteure in dem Porno sind, sondern gleichzeitig Zu-

307 Jelinek, LV 2, S.34f; Korrektur: O.N.

~~schauer, denn man sieht, daß sie beide sich selbst zuschauen, wie sie miteinander zugange sind, sie [Renee + Mr. Eddy] werden ganz scharf davon, und Mr Eddy schiebt seine Hand schon unter Renees Rock, sie sind beide schon sehr aufgegeilt von dem Film.~~<sup>308</sup>

Die von Neuwirth eingefügte Ergänzung, wonach es sich um eine S/M-Szene handeln soll, wird nicht in weitere Librettofassungen übernommen. In LV 6 heißt es:

Der M. M. hält nun in einer Hand eine Pistole, die Fred entglitten ist, mit der andren Hand überreicht er mit einer eleganten kleinen Verbeugung einen kleinen Video-Monitor, stellt ihn auf und schaltet ein. Man sieht zuerst Schneegestöber, dann wird das Bild klar, das gleichzeitig groß auf der Leinwand erscheint, diese fast vollständig ausfüllend:

Pornofilm mit Renee als einer der Hauptakteurinnen. Gleichzeitig fährt die Kamera aber ein Stück zurück, und wir sehen, daß Renee und Mr. Eddy/Dick Laurent nicht nur Akteure in dem Porno sind, sondern gleichzeitig Zuschauer, denn man sieht, daß sie beide sich selbst zuschauen, wie sie miteinander zugange sind, sie werden ganz scharf davon, und Mr. Eddy schiebt seine Hand unter Renees Rock, sie sind beide schon sehr aufgegeilt von dem Film.<sup>309</sup>

Die Tatsache, dass die Pornovideos nicht mehr als visuelle Begleitung zum Einsatz kommen, schürt die Aufmerksamkeit für jene Szenen, an denen sie mit diegetischer Funktion eingespielt werden. Sie werden im zweiten Teil schließlich offenbaren, dass Renee und Alice als Varianten ein und derselben Frau mit Mr. Eddy/Dick Laurent in Verbindung stehen. Der von Jelinek mit den geplanten Videobändern mehrfach gezeigte Sex verschwindet allerdings nicht. Er wird lediglich doppelt aus dem

308 Jelinek/Neuwirth, LV 4, S.30; Streichungen und Ergänzungen: O.N.

309 Neuwirth/Jelinek, LV 6, S.24.

Bereich des Sichtbaren auf eine Ebene verschoben, die man als Off bezeichnen könnte. Einerseits wird die Ebene des Klangs zum akustischen Schauplatz der Leidenschaft. Andererseits stellt der Blick ins Schlafzimmer von Renee und Fred gerade die Abwesenheit von Sex aus.

### *VHS-Kassetten*

Der prominenteste innerdiegetische Einsatz von Videos erfolgt in Form jener drei VHS-Kassetten, die das Ehepaar Madison ohne Absenderadresse vor ihrem Haus vorfindet und die sich die beiden auf ihrem Fernsehgerät im Wohnzimmer ansehen. Fred und Renee müssen erkennen, dass sie in ihren eigenen vier Wänden – noch dazu in ihrem Schlafzimmer – beobachtet und gefilmt werden. Im Film wie auch im Musiktheater werden die beiden ersten Videobänder, die Bildmaterial von Außen- und Innenansichten auf das Hauses der Madisons enthalten, von Renee gefunden. Sowohl von Lynch und Gifford als auch von Jelinek und Neuwirth wird Renee ein kurzes Zögern zugeschrieben, mit dem sie sich zu Fred auf die Couch setzt, um die Videokassetten anzusehen. Dies suggeriert, dass sie etwas zu verbergen hat. Das dritte Video, auf dem er sich selbst neben der Leiche seiner Frau sieht, findet schließlich Fred vor dem Haus. Diese drei VHS-Bänder bilden ein großes Rätsel: Es bleibt völlig unklar, wer erst das Haus, dann die schlafenden Eheleute und drittens den Mord aufgezeichnet hat und wie sich diese Person überhaupt unbemerkt Zugang zum Haus verschaffen konnte. Das Leben der Madisons rückt in die Nähe „eines panoptischen Gefängnisses“.<sup>310</sup>

Abseits der damit evozierten Fragen nach dem Blick und seinem möglichen Subjekt ist an dieser Stelle eine Änderung interessant, die Neuwirth und Jelinek im Adaptionsprozess vornehmen. Im Gegensatz zum Film und ganz im Sinne der dilettantischen Bildqualität eines Videos zeigt das zweite Videoband zu Beginn, also bevor der Blick auf das Schlafzimmer gerichtet wird, einen „sehr verschwommenen Pornofilm“,<sup>311</sup> wobei die darauf zu errahnde Frau eine Ähnlichkeit zu Renee

310 Hölzgen 2012, S.147.

311 Neuwirth/Jelinek, LV 6, S.3.

aufweist. Mit dieser visuellen Andeutung, die auf Alices deutliches Erscheinen als Sexdarstellerin in Pornovideos im zweiten Teil des Musiktheaters verweist, verknüpfen Neuwirth und Jelinek die beiden Varianten innerdiegetisch zum Einsatz gelangender Videobänder, also jene, die das Haus zeigen und jene, die Pornofilme beinhalten. Auf diese Weise verstärkt sich auch der Zusammenhang zwischen den pornographischen und den Bildern vom Schlafzimmer, denn es kann kein Zufall sein, dass auf den anonymen Videobändern ausgerechnet der intimste Raum des Hauses zu sehen ist.<sup>312</sup> Der Blick aufs Bett verweist indirekt auf den Sex, dessen möglicher Vollzug bei Renee und Fred bezeichnenderweise immer stärker in Zweifel zu ziehen ist. Die ausgesparte Leidenschaft wird damit in ein Off – auf die Ebene eines anwesenden Abwesenden – verschoben. Mit den pornographischen Videobildern teilen sich die Schlafzimmernaufnahmen einen voyeuristischen Blick auf jene vermeintlich privaten Bereiche, die gemeinhin verborgen bleiben. Insofern können die pornographischen Videos im zweiten Teil als Variation der Videos im ersten Teil angesehen werden.

### *Simultanszenen und Verdoppelungen*

An mehreren Stellen legt der von Neuwirth bereits im Drehbuch notierte Einsatz von Videos eine Bühnenkonzeption nahe, die an die Anlage einer Simultanszene erinnert. Eine Simultanszene aus Live-Geschehen und Videoprojektion überführt die Praxis des gleichzeitigen Spielens zweier Szenen, wie es bereits auf mittelalterlichen Theaterereignissen im städtischen Raum der Fall war und sich nach den avantgardistischen Experimenten am beginnenden 20. Jahrhundert<sup>313</sup> auch im Musiktheater findet, wie es etwa Bernd Alois Zimmermann 1965 etwa unter Einbezug von Videoleinwänden in seiner Oper *Die Soldaten* vorsieht. Ermöglicht wird auf diese Weise nicht nur eine szenische Schichtung mehrerer zugleich stattfindender Begebenheiten, sondern auch die Sichtbarmachung innerer Bilder – dem in der Gattung Oper traditionellerweise in der Arie Raum gegeben wurde – und darüber hinaus die

312 Vgl. Höltgen 2012, S.147.

313 Etwa bei Kurt Schwitters, Erwin Piscator und Walter Gropius.

Überlagerung mehrerer Zeitebenen mit der Möglichkeit von rasch erfolgenden Rückblenden und Blicken ins Zukünftige, von der Zimmermann einst als von einer „Kugelgestalt der Zeit“<sup>314</sup> gesprochen hat. Eine Art Simultanszene findet sich bei *Lost Highway* erstmalig, wenn Fred aus dem Jazzclub bei sich zu Hause anruft, um seine Frau zu sprechen (oder um zu kontrollieren, ob sie tatsächlich zu Hause ist, wie sie behauptet hat).<sup>315</sup> Im Film wird dieser Ablauf in chronologischer Reihenfolge umgesetzt.<sup>316</sup> Neuwirth allerdings fasst die Szenen im Drehbuch mit einer Klammer zusammen und notiert handschriftlich „gleichzeitig“ dazu. Zur Szenenbeschreibung „Wir gehen durch das leere Wohnzimmer, das leere Schlafzimmer und so weiter. Das Telefon klingelt, niemand geht ran.“ schreibt sie: „Video während Telefon im leeren Haus läutet.“<sup>317</sup> Elfriede Jelinek konzipiert diese Szene wiederum völlig anders, wie aus LV 1 ersichtlich wird:

Auf einer Leinwand: Porno, Auto, ein neues Bild geht auf, Fred spielt ein Saxophonsolo in einer Bar, er legt sich mächtig ins Zeug dabei. Nach einer Weile der Pornofilm plötzlich groß, Fred verschwindet als Saxophonspieler. Man sieht die Gesichter der Pornodarsteller, es sind Renee und Fred. Fred fällt frustriert von Renee herunter und klammert sich verzweifelt an sie. Sie tätschelt ihm mütterlich und ein wenig herablassend den Rücken. Das Bild

314 Vgl. Seipt 1986, S. 133.

315 Auch für Freds Verwandlung in der Gefängniszelle überlegt Neuwirth schon im Drehbuch mit einer Kombination aus Bühnengeschehen und Videoprojektion eine Art Simultanszene zu komponieren, sie notiert: „Video simultan.“ Die Videos sollen nicht nur zur Darstellung von Freds Visionen verwendet werden, sondern auch zur Darstellung von Freds Kopf/Gesicht in Großaufnahme, was mit den Mitteln des Musiktheaters allein schlechterdings nicht umzusetzen wäre. Vgl. Neuwirth, Drehbuch, S. 53 ff. Siehe die Analyse der Verwandlungsszene S. 365–377.

316 Nachdem niemand Freds Anruf entgegennimmt, wechselt der Film mit einem Schnitt vom Haus der Madisons zurück zu Fred in den Jazzclub. Im Musiktheater folgt direkt jene Szene, in der Renee vor dem Haus einen Umschlag mit einem Videoband findet.

317 Neuwirth, Drehbuch, S. 12.

wird immer größer aufgezogen, während das Auto sehr klein wird, aber immer, immer dableibt.<sup>318</sup>

Jelinek komprimiert in diesem Entwurf die Abfolge mehrerer Filmszenen, indem sie einen direkten Übergang von der Szene im Jazzclub zur Sexszene zwischen Fred und Renee schafft, obwohl zwischen diesen Szenen ursprünglich der Fund des erstens Videobandes sowie das gemeinsame Anschauen im Wohnzimmer liegen. Sie kombiniert die verdichtete Szenenfolge mit den zwei Videoprojektionen, die in LV 1 und LV 2 wiederholt vorkommen: dem auf das Publikum zufahrenden Auto und der Projektion eines Pornofilms. Dazu gilt es zwei Aspekte hervorzuheben: Erstens entfällt bei Jelinek zunächst der Blick auf den unbeantwortet bleibenden Telefonanruf Freds, der Fragen aufwirft, wo sich Renee entgegen ihrer Ankündigung, zu Hause zu bleiben, um zu lesen, nun stattdessen befindet. Weil wir das Telefon sehen, das angerufen wird und deswegen klingelt, müssten wir im Grunde genommen den Blick jener Person einnehmen, die den Hörer abnehmen wird. Doch da der Anruf unbeantwortet bleibt, bleibt die Frage offen, wessen Blick auf den Apparat gerichtet wurde. Diese Fragen wirken spannungsgenerierend, weil die Antwort ausbleibt. Zweitens verknappt Jelinek die Sexszene und damit den entscheidenden Moment, indem mit dessen Scheitern das bereits in der Kürze der vorangehenden Dialoge implizierte Nicht-Funktionieren der Beziehung offenbart wird.

Neuwirth streicht die Pornoprojektion und fordert mit umfangreichen Eingriffen in LV 1 die ursprüngliche Idee einer Art Simultanszene ein. Im gleichen Zug skizziert sie eine andere, am Film ausgerichtete Reihenfolge der Szenen inklusive Regieanweisungen, wodurch die Sexszene im Vergleich zu Jelineks Vorschlag nach hinten verschoben und umfangreicher ausgestaltet wird.<sup>319</sup> Auch schreibt Neuwirth Fred mit der Trompete ein anderes Instrument als das Saxophon zu, was sie auch auf einem Notizblatt vermerkt: „Fred = Trompeter“ (siehe Abb. 2).<sup>320</sup>

318 Jelinek, LV 1, S.2.

319 Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4, S.2 ff.; Vgl. Neuwirth/Jelinek, LV 6, S.1 ff.

320 Neuwirth, Totaler Beginn. Im Schaffen Olga Neuwirths nimmt das Instrument Trompete aufgrund einer starken Verbindung zur Biographie einen besonderen Stellenwert ein. Die Komponistin hat als Jugendliche Trompetenun-

Die dritte Abbildung zeigt diese Eingriffe Neuwirths in LV 1; der Übersicht halber wird auch eine Abschrift wiedergegeben:

SEX weg – erst auf Seite 4!

Fred geht aus dem Zimmer in die Finsternis, dann wird auch das Zimmerlicht ausgeblendet. (Fred hat einen Trompetenkoffer in der Hand)

Hört sein akustisch wildes Trompetensolo (+Ensemble).^

Dann im Zimmer nur Teile der Körper von Fred + Renee beleuchtet, wälzen sich im Bett → am Video: nur Rücken eines Mannes, hört nur ihn stöhnen nach seinem Höhepunkt: sie tätschelt ihn mütterlich „ok. It's okay“ (Video aus) dann sieht man Fred

~~Auf einer Leinwand: Porno, Auto, ein neues Bild geht auf, Fred spielt ein Saxophonsolo in einer Bar, er legt sich mächtig ins Zeug dabei. Nach einer Weile der Pornofilm plötzlich groß, Fred verschwindet als Saxophonspieler. Man sieht die Gesichter der Pornodarsteller, es sind Renee und Fred. \* Fred fällt frustriert von Renee herunter und klammert sich verzweifelt an sie. Sie tätschelt ihm mütterlich und ein wenig herablassend den Rücken. Das Bild wird immer größer aufgezo-gen, während das Auto sehr klein wird, aber immer, immer dableibt.~~

\* (auf der Bühne)

^ Fred irgendwo auf der Seite der Bühne (nur Licht beim Ausschnitt auf ihn, restliche Bühne finster, daß er telefoniert, hört quasi [unlesbar aufgrund verschwommener Tinte, E.v.T.] niemanden abheben – legt wieder auf – finster –

terricht erhalten und wollte eigentlich Jazztrompeterin werden. Diesen Wunsch musste sie wegen Verletzungen nach einem schweren Autounfall aufgeben.

Dann nur noch das fahrende Auto groß, alles andere verschwindet.

Heller Tag. Renee kommt im Morgenmantel aus dem Haus, öffnet einen Umschlag und holt eine Videocassette [sic!] heraus. Fred kommt hinter ihr heraus, sie bemerkt ihn nicht, betrachtet wie abwesend [sic!] + etwas irritiert das Tape.

Fred: Was hast du da?

Renee: Eine Video-Kassette?

[...] <sup>321</sup>

Neuwirth legt mit der Umstellung fest, dass der Simultanszene Jazzclub/unbeantwortetes Telefon (wie auch im Film) der erste Fund eines anonymen Videobandes folgt. Der Sex findet nach dem Ansehen und nach einem knappen Dialog <sup>322</sup> statt. Auffallend ist die Verdoppelung der Körper: Fred und Renee sind auf der Bühne in einem Bett zu Gange, während die Videoprojektion einen männlichen Rücken zeigt. Nach den Änderungen in LV 4 lautet die Textfassung in LV 7 wie folgt:

Aufblende auf der Leinwand: man sieht nur den Rücken des Mannes (die Frau darunter erkennt man nicht). Man hört ihn stöhnen. Währenddessen sieht man auf der Bühne, es werden nur Körperausschnitte von Fred und Renee beleuchtet, daß Fred sich langsam auf Renee zuzubewegen beginnt. Nach seinem Quasi-Höhepunkt (er hat sie nicht befriedigen können) sieht man auf der Leinwand wieder das Auto aufs Publikum zufahren. Fred auf der Büh-

321 Jelinek, LV 1, S. 2; Streichungen und Ergänzungen: O.N.

322 „Fred: Where you reading the other night? / Renee: What night? / Fred: When you didn't come to the club. / Renee: Oh. Oh, yeah. No. / Fred: I called, you know. / Renee: Called? When? / Fred: From the club. You didn't answer. / Renee: I must have fallen asleep. I was asleep when you got home, wasn't I? / Fred: You were asleep when I got home, yes. / Renee: I told you you could wake me up if you wanted to.“ Neuwirth/Jelinek, LV 6, S. 2.

ne wird stark beleuchtet. Er fällt frustriert von Renee herunter. Sie tätschelt ihm mütterlich und ein wenig herablassend den Rücken:

Renee: Ok. It's ok.

Fred erschöpft frustriert. Renee unbewegt.<sup>323</sup>

Wenn hier unklar bleibt, wessen Körper auf der Leinwand zu sehen sind, dann verdeutlicht diese Szenengestaltung, wie Neuwirth auf visueller Ebene Möglichkeiten von Video und Bühne zusammenführt. Es könnte Freds Rücken sein, aber sicher ist das nicht. Ebenso bleibt ungeklärt, zu wem das Stöhnen gehört. In LV 4 notiert Neuwirth, dass dieses als Klangsampler vom Band mit viel Hall zugespielt werden soll.<sup>324</sup> Auch beschreibt sie darin den Zustand der Frau als „völlig unbefriedigt“, die Situation als „aseptisch“ und den Mann als „halb impotent“.<sup>325</sup> Die Frau wiederum sieht man weder auf der Leinwand, noch hört man sie.

Es gibt also vier Körper: einen visuell anwesenden auf dem Video; einen stöhnenden, klanglich anwesenden, der aber visuell abwesend bleibt; sowie zwei Körper auf der Bühne, die stumm bleiben und fragmentiert erscheinen. Diesen nur vermeintlich sexuell Aktiven fehlt die Stimme, womit ihnen jener translinguale Laut verunmöglicht wird, der in indexikalischer Verbindung zur Lust steht: das Stöhnen. Diese Trennung zwischen Körper und Stimme kann im Musiktheater vom Publikum unmittelbar erfahren werden, weil mit der Erwartungshaltung des

323 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 45. Vgl. textgleich in Neuwirth/Jelinek, LV 6, S. 2 f.

324 Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 4: „Live Elektronik → Band: von einem Soft-Porno den Sound + viel Hall“. Die Datei SMPL\_04 fügt das Stöhnen und die Datei VDS\_01 als weitere Zuspelung zu dieser Szene ein unheimliches Brummen hinzu. Zum Sounddesign und der Verwendung von Zuspelungen siehe S. 273–286.

325 Vgl. Jelinek/Neuwirth LV 4, S. 4. Diese Beschreibungen übernimmt Neuwirth ebenfalls aus Žižek 2001d, S. 260. Žižek fasst folgendermaßen zusammen: „Ihr Versuch, miteinander zu schlafen, scheitert, und wir erfahren, daß Fred halb impotent ist und Renee sexuell nicht befriedigen kann.“ Ebd. Im Anschluss daran beschreibt auch Georg Seeßlen Fred als einen Mann, „der um seine sexuelle Potenz fürchten muss“. Seeßlen 2007, S. 168.

Genres gespielt wird, wonach die hörbaren Stimmen eigentlich direkt von der Bühne kommen. Dass unklar bleibt, ob tatsächlich Freds Rücken zu sehen ist oder nicht, verstärkt den hier erzeugten Eindruck der Entfremdung. Die Doppelung der Körper intensiviert die Zersplitterung ebenso wie der Einsatz des Lichtes, der stets nur einzelne Teile zu erkennen gibt. Jene Körper also, die aufgrund ihrer physischen Bühnenpräsenz als vollständig, anwesend und demnach als real zugegen wahrgenommen werden können, werden ebenso fragmentarisiert wie die hör- und sichtbaren Körper auf der Leinwand und aus den Lautsprechern. Ihre Präsenz und ihr Wirklichkeitsstatus werden in Frage gestellt.

### *Träume, Visionen und mögliche Realitäten*

Beim Durcharbeiten des Drehbuchs denkt Neuwirth ferner über die Verwendung von Videos als Möglichkeit nach, um die Innenwelt der Figuren zur Darstellung zu bringen und auf diese Weise ihre ins Außen gekehrten Visionen und Träume zu verbildlichen.

#### Freds Traum

Das ist etwa bei Freds Traum der Fall, in dem er nach Renee sucht und sie auf dem Bett vorfindet, dann aber feststellen muss, dass es sich doch um jemand anderes handelt. Im Film erzählt Fred Renee von diesem Traum, der gleichzeitig aus seiner Perspektive als Video gezeigt wird. Der letzte Blick fällt dabei auf den Mystery Man, worauf ein schneller Schnitt auf Renees Gesicht in Großaufnahme folgt. Neuwirth notiert zu dieser Szene „– Video –“.<sup>326</sup> Das Drehbuch gibt nicht konkret an, dass ein anderes Gesicht als dasjenige Renees im Bett zu sehen sein soll. Dies geht erst aus dem tatsächlichen Film hervor. Das Drehbuch hingegen beschreibt Freds subjektive Kamera und seine knappe Schilderung:

FRED: Ich habe gestern von dir geträumt –

326 Vgl. Neuwirth, Drehbuch, S.17.

RENEE: Ach ja?

FRED: Du warst zu Hause, hast nach mir gerufen, aber ich konnte dich nicht finden.

SCHNITT:

Innen Haus der Madisons. Nacht.

FREDS TRAUM:

*Fred geht langsam durchs Wohnzimmer. Subjektive Fred: Suchende Bewegung. Fred steht still und lauscht.*

RENEE: ([...] off screen): Fred? Fred? Wo bist du?

*Die Kamera bewegt sich langsam rückwärts den Flur entlang und dann nach oben, bis sie schließlich im Schlafzimmer ist. Renee liegt auf dem Bett. Man sieht sie von oben fotografiert.*

FREDS STIMME: Dann lagst du – auf dem Bett – aber du warst es nicht.

*Die Kamera taucht plötzlich auf Renees Gesicht – in eine große NAHAUFNAHME: Ihr Gesicht ist völlig verängstigt.<sup>327</sup>*

Elfriede Jelinek legt diese Szene in LV 1 dergestalt an, dass gleich zu Beginn des Traums Renees Gesicht groß gezeigt werden und dann plötzlich zu dem einer anderen Frau werden soll. Danach folgt Freds Tappen durch das Zimmer begleitet von Renees Rufen („Fred! Fred! Wo bist du?“) und anschließend berichtet Fred von seinem Traum („Ich hab neulich von dir geträumt. [...]“<sup>328</sup>). Das heißt, Jelinek verändert die Abläufe und spart auch das Gesicht des Mystery Man aus, das wir in Lynchs Film zu sehen bekommen. Aus dem Typoskript wird ersichtlich, dass Neuwirth in diesen

327 Ebd.

328 Jelinek, LV 1, S. 4.

Vorschlag erheblich eingreift (siehe Abb. 4).<sup>329</sup> Sie folgt ihrer ins Drehbuch notierten Idee, dass während Freds Aussage „I had a dream last night“ seine Vision auf der Leinwand zu sehen sein soll. Ferner konkretisiert sie, dass Freds Erzählung live erfolgen soll. Und schließlich bestimmt sie das fremde Gesicht, das Fred im Traum zunächst für das seiner Frau hält, folgendermaßen: „Sieht den Mystery Man als Renee verkleidet – Perücke, geschminkt wie Renee + Kleidchen an Großaufnahme bis Brust –) + nochmals als eine blonde Frau die Renee ähnlich sieht –.“<sup>330</sup> Der an dieser Stelle mit der Perücke eingefügte Hinweis auf die blonde Alice entfällt in späteren Fassungen. Schon in LV 4 findet er sich nicht mehr, dort lautet die Beschreibung (siehe Abb. 5):

(Auf der Leinwand sieht man den Mystery Man [Aufnahme nur bis zur Brust – im Bett liegend und quasi Fred anblickend] als Renee verkleidet – mit einer dunklen Perücke, die Renees Haarschnitt gleicht. Auch ist er geschminckt [sic!] wie Renee).<sup>331</sup>

Außerdem legt Neuwirth in LV 4 fest, dass Renees Rufen („Fred! Fred! Where are you?“) als Sample aus dem Off eingespielt werden soll, während Freds Stimme live von der Bühne ertönt. Dass das Video fahrender Autos, wie es schon zu Beginn zu sehen war, durch eine Aufnahme abgelöst werden soll, die den durch die Dunkelheit tappenden Fred von hinten zeigt, wird letztlich nur aus der Partitur hervorgehen. Die Anweisung darin lautet (siehe Abb. 6):

ZUM VIDEO: (die fahrenden Autos werden abgelöst durch: Fred (Aufnahme von hinten) tappt in der Dunkelheit langsam vom Flur der Wohnung in das Schlafzim-

329 Vgl. ebd.

330 Jelinek, LV 1, S. 4.

331 Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 4. Die erste eckige Klammer ist Teil des Zitats. LV 4 beinhaltet auch mehrere Informationen zur Klanggestaltung dieser Szene. Neuwirth notiert etwa den Einsatz eines Samples (Sample 5) mit „lauten, verzerrten Feuergeräuschen + Tubax“ sowie für das Ensemble den Einsatz des Akkordeons mit Multiphonics der Soloinstrumente Fagott und Tuba.

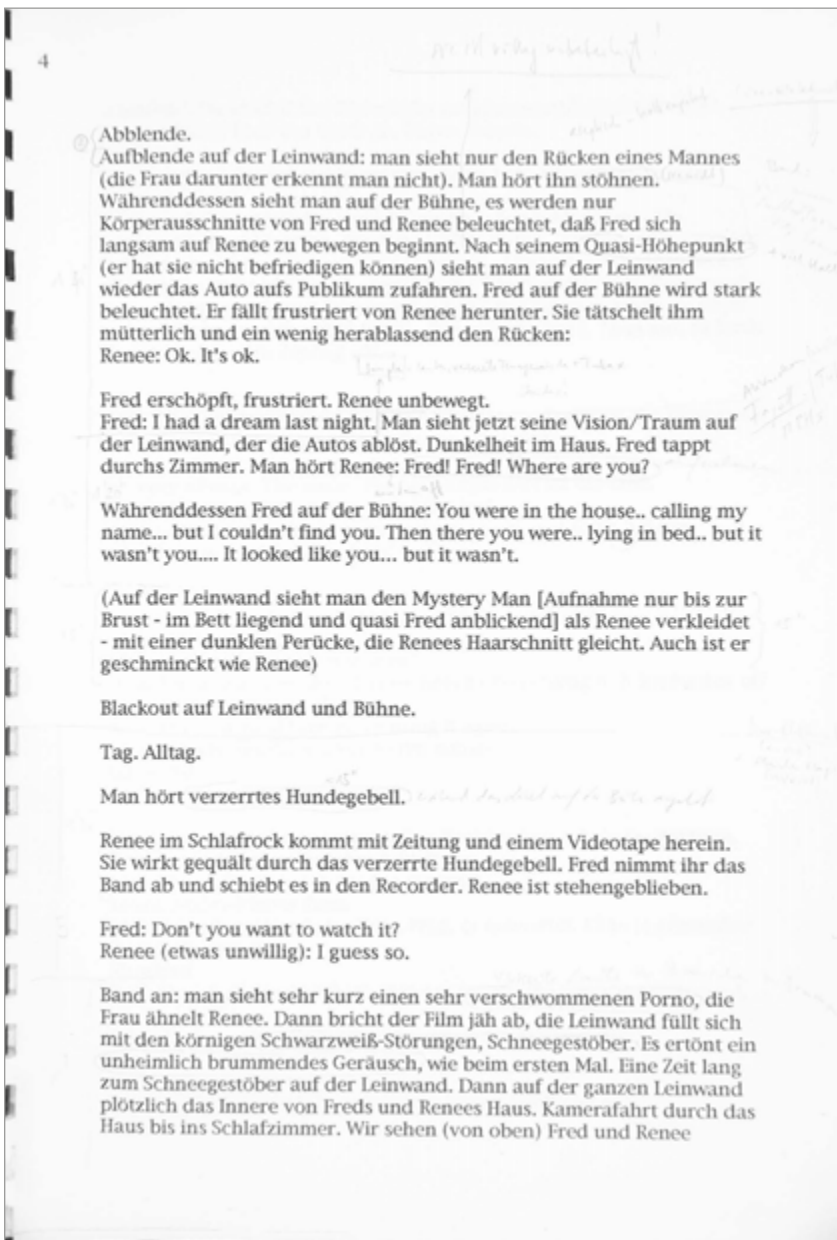


Abb. 5: Neuwirth konkretisiert in Jelineks Librettofassung LV 4 auf Seite 4 die Gestaltung der Sexszene zwischen Fred und Renee und von Freds Traum, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

The image shows a page from a musical score, specifically an excerpt from 'Fred's Dream' in the opera 'Off'. The page is densely packed with musical notation across many staves. At the top, there are three columns of German lyrics. The first column contains lyrics for a character named 'Fred', the second for 'Horn', and the third for 'Mystery Man'. The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and a small diagram at the bottom left. The page is numbered '14' at the bottom center.

**Lyrics (Left Column):**  
 Man geht mit seine Visionen auf der Leinwand, die die Aube  
 zeigt. Dunkelheit im Haus. Fred legt den die Zehen.

**Lyrics (Middle Column):**  
 Man oder Pensee mit dem Off. Fred? Fred? Warum sind you?  
 Ich bin ein Fred auf die Bühne. You were in the house, sitting the table... but I  
 couldn't find you. There were you were, lying in bed. But it wasn't you... it looked like you.  
 but it wasn't.

**Lyrics (Right Column):**  
 Auf der Leinwand steht man den Mystery Man  
 (Aufnahme nur für die Brust - im Bild legend  
 und spürt Fred erblickend) die Pensee verbindet  
 sich über dunklen Partikel, die Pensee  
 Haarschubst glänzt.  
 Auch ist er geschneit wie Pensee

**Lyrics (Bottom Right Column):**  
 Dunkel und gelblich sieht man den Mystery Man  
 an der Stelle von Pensee neben Fred liegt.  
 Der Mystery Man (Aufnahme nur für die Brust-  
 im Bild legend und spürt Fred erblickend) in  
 die Pensee verbindet - mit einer dunklen Partikel,  
 die Pensee Haarschubst glänzt.  
 Auch ist er geschneit wie Pensee

**Lyrics (Bottom Left Column):**  
 Zwei HORN:  
 (die schweben Aube werden ebenfalls durch Fred (Aufnahme von Horn) liegt in die Dunkelheit langem von für die Wirkung in das Brillenraum,  
 in dem in der Mitte des Zimmers das Eherod steht und in dem Pensee liegt. Fred legt sich zu ihr.)

**Lyrics (Bottom Center):**  
 (Handwritten notes and markings)

Abb. 6: Freds Traum mit Stimmen aus dem Off, Videoprojektionen und Zuspierungen, Ausschnitt aus der Partitur, Neuwirth 2006a, S. 14, Takt 64 ff. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

mer, in dem in der Mitte des Zimmers das Ehebett steht und in dem Renee liegt. Fred legt sich zu ihr.)<sup>332</sup>

Neuwirth greift in Jelineks Szenenkonzeption ein, um die Abläufe am Film auszurichten. Sie legt fest, welche Stimmen aus dem Off und welche live erfolgen werden. Obwohl auch im Film die Figuren nicht gezeigt werden, kann auf Freds Anwesenheit geschlossen werden, weil die Kamera seine Perspektive einnimmt. Renee ist lediglich zu hören. Im Vergleich zum Film kommt es im Musiktheater an dieser Stelle erneut zu einer Verdoppelung der Figuren. Fred auf der Bühne spricht seinen Text, während ein weiterer Fred auf dem Video zu sehen ist, das – anders als im Film – nicht vollständig seine Subjektive einnimmt, sondern einen Blick konstituiert, der Fred folgt.<sup>333</sup> Damit kommt es zu einer Verschiebung des Traums, der nicht mehr ausschließlich aus einer Subjektive heraus gezeigt wird, sondern aus einem anderen Point-of-View-Shot, von dem man nicht weiß, wessen Blick es ist. Das Publikum blickt auf Fred auf der Bühne und auf Fred auf der Leinwand. Der Traum wird nicht durch Freds Augen gesehen, sondern Fred wird beim Träumen gezeigt.

### Verwandlung

Notizen Neuwirths im Drehbuch deuten auch auf eine komplexe Gestaltung der Gefängniszene hin, während der sich Fred in Pete verwandelt.<sup>334</sup> Im Film wechseln die Bilder zwischen einer Ansicht auf den sich vor Schmerzen krümmenden Fred in der Zelle und Bildern, die als Halluzination seiner Vorstellung entspringen. Darin scheinen Personen, Zeiten und Räume durcheinander zu geraten, denn in einer subjektiven Einstellung gleitet der Blick durch eine Wüstenlandschaft, wo am Straßenrand Pete Daytons Gestalt und seine Freundin Sheila sichtbar werden – Ereignisse also, die sich erst später und in anderer Reihenfolge im Film abspielen werden. Zudem ist bis dahin noch kein Hinweis auf einen möglichen Zusammenhang zwischen Fred und Pete erfolgt, erst diese Vision offeriert eine äußerst vage bleibende Andeutung.

332 Neuwirth 2006a, S.14, Takt 64 f.

333 Vgl. ebd.; vgl. Neuwirth/Jelinek, LV 6, S.5.

334 Siehe ausführliche die Analyse der Verwandlungsszene S.365–377.

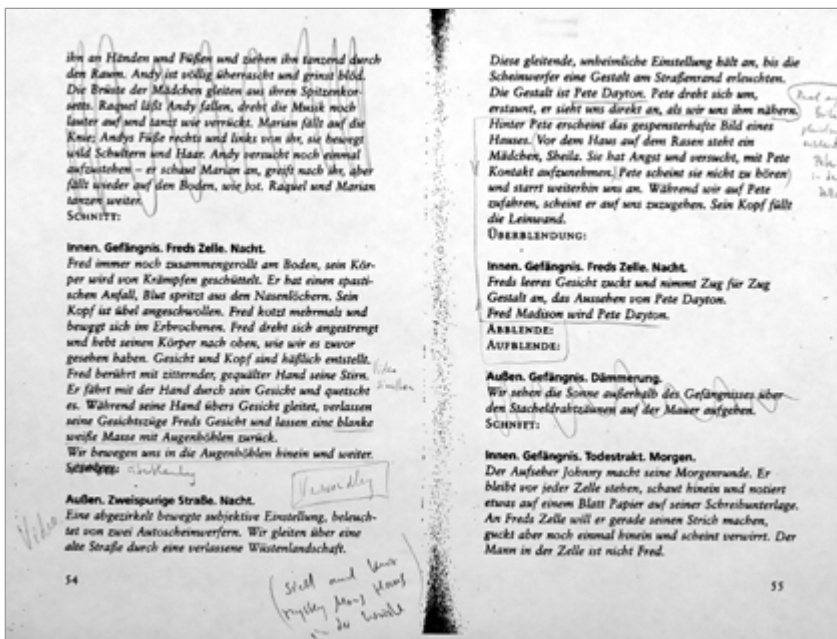


Abb. 7: Neuwirths Notizen zu Freds Verwandlung in der Kopie des Drehbuchs zum Film *Lost Highway*, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Neuwirth konzipiert dies als Simultanszene. Zu der bei der Verwandlung erfolgenden Vision notiert sie „Video“, „Real auf der Bühne gleichzeitig erscheint Pete in der Zelle“ und ergänzt, was im Film zu sehen ist, aber im Drehbuch nicht geschrieben steht: „sieht auch kurz Mystery Mans Haus in der Wüste“<sup>355</sup> (siehe Abb. 7).

Jelinek sieht in LV 1 für Freds Metamorphose in erster Linie eine Großaufnahme seines Kopfs vor, die sein angeschwollenes Gesicht zeigen soll. Durch den Zoom auf die Figur legt sie ihre Verdoppelung an. Die Großaufnahme übernimmt die Kamerafahrt in die Augenhöhlen, der unmittelbar die Verwandlung in Pete folgt:

Dann, wie im Gruselfilm, verlassen die Gesichtszüge Freds Gesicht und lassen eine blanke weiße Masse mit leeren Augenhöhlen [sic!] zurück. Die Kamera fährt in die

355 Vgl. Neuwirth, Drehbuch, S. 54.

Augenhöhlen hinein. Dann in Großaufnahme: Freds Gesicht wird zum Gesicht von Pete Dayton.<sup>336</sup>

Dabei verzichtet Jelinek auf die halluzinierten Bilder, die Neuwirth handschriftlich in LV 1 mit einer Art Überschrift – „Verschiedene ‚Erinnerungsfetzen‘ von Fred zusammenschneiden: wie flashbacks“<sup>337</sup> (siehe Abb. 8) – einfügt. Sie legt bereits an dieser Stelle für Freds Verwandlung fest: „(lauter Schrei – elektr. überhört – viel Hall!)“<sup>338</sup>. Nach der Überarbeitung anhand von Neuwirths Notizen wird die Szene in LV 4 wie folgt konzipiert (an diesem Text werden in der Folge nur noch Kleinigkeiten geändert):

Fred Zelle. Nacht. Ein Lichtstrahl fällt durch die Luke in der Zellentür genau auf Freds Kopf. Freds Kopf ist verfärbt und geschwollen, fast unkenntlich.

Fred wälzt sich stöhnend herum, hat offenbar unerträgliche Schmerzen. Er stößt groteske Laute aus.<sup>339</sup> Plötzlich erhellt sich die Leinwand. Man sieht verschiedene kurze „Erinnerungs/ Visionsbruchstücke“:

Renee liegt in ihrer Blutlache. Renee schaut wie ein Gespenst auf Fred von der Leinwand herunter. Der Mystery Man, wie er aus seinem brennenden Haus, in der Wüste, ~~er~~ [ruhig] herausschreitet. Einen einsamen Highway in der Nacht, der von Auto-Scheinwerfern beleuchtet wird. Pete Dayton läuft weg (verschwommen) und steht plötz-

336 Jelinek, LV 1, S. 14. Die Idee einer Kamerafahrt wird über LV 4 bis in LV 6 übernommen, findet sich aber nicht in der Partitur, wonach die Verwandlung der Gesichter in Großaufnahme auf Leinwand gezeigt werden soll. Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 10; Neuwirth/Jelinek, LV 6, S. 8; Neuwirth 2006a, S. 77, Takt 388–390.

337 Jelinek, LV 1, S. 14.

338 Ebd.

339 Neuwirth hebt diesen Satz in LV 4 durch Umrandung hervor. Die grotesken Laute werden insbesondere durch den live-elektronischen Einsatz des sogenannten Fred-Effekts erzeugt. Zu den Stimmmanipulationen siehe S. 268–273.

lich allein an einem Straßenrand (man sieht ~~aber sein~~ [von seinem] Gesicht nur ~~bis zum~~ [das] Kinn [(keine Augen!)], der Rest ist in totale Finsternis getaucht). Freds total ver-swollenes Gesicht, das er sich reibt.

(währenddessen auf der Bühne, in der Zelle, ständig ruck-artige Lichtwechsel. Verschiedene Farben durcheinander. Fred hält sich verzweifelt seinen Kopf)<sup>340</sup>

Dann, wie in einem Gruselfilm, verlassen die Gesichtszü-ge Freds Gesicht und lassen eine blanke weiße Masse mit leeren Augenhöhlen zurück. Die Kamera fährt in die Au-genhöhlen hinein. Dann in Großaufnahme: Freds Gesicht wird zum Gesicht von Pete Dayton.

(Fred auf der Bühne schreit sehr laut – elektronisch ver-zerzt – Hall!)

Film/Video plötzlich aus. Totale Finsternis. [Hall klingt in Finsternis weiter [...].]

[Video flackert dunkel]<sup>341</sup>

Der Nachvollzug des Skizzenmaterials zeigt, dass Neuwirth schon zu ei-nem frühen Zeitpunkt des Entstehungsprozesses eine Vorstellung die-ser Szene hatte und wie Geschehen und Klang miteinander verstrickt sein sollten.

### Petes Vision

Ähnliches gilt für Petes Vision: Nachdem er den Mord an Andy began-gen hat, taumelt er auf der Suche nach dem Badezimmer durch dessen Hausflur und halluziniert von den Türen des Lost Highway Motel so-wie von Personen im Zimmer. Neuwirth möchte diese Vision laut No-

340 Neuwirth notiert dazu: „Live-Musik | Live-Elektronik tief.“

341 Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 10; Korrekturen und Ergänzungen: O.N., Aus-lassung: E.v.T.



tiz im Drehbuch ebenfalls als „Video-Vision“<sup>342</sup> realisieren. Jelinek legt in LV 2 einen entsprechenden Entwurf vor, der auf der Leinwand eine dem Film vergleichbare subjektive Kameraperspektive zeigen soll. Demnach bewegt sich Pete also über den Flur und betritt ein Zimmer. Die Frau dort – ist es Alice? – beginnt mit ihm zu sprechen („Did you want to talk to me? Did you want to ask me why?“), was Jelinek schon in LV 2 als Stimme „aus dem off, überlaut, hallig, metallisch“<sup>343</sup> festlegt. Neuwirth lässt dies im Grunde genommen unverändert, präzisiert allerdings drei Details.

Während Jelinek die Korridore in „einer Art Abbruchhaus“ verortet, ändert Neuwirth dies zu einem „heruntergekommenen Hotel“<sup>344</sup>. Weiterhin versieht sie die Tür, die Pete öffnet, mit der Nummer 27, womit sie nicht die Zählung der Türen aus dem Film übernimmt, wo erst Nummer 25 zu sehen ist, ehe Pete durch Tür 26 geht, sondern die Nummerierung fortsetzt.<sup>345</sup> Es ist ein subtiler Hinweis darauf, dass dieser Adaptionsprozess als ein Akt des Weiterschreibens des Films begriffen werden kann – ganz im Sinne eines Werks, das sich mit Hutcheon als „second without being secondary“ versteht. Die zweite Ergänzung nimmt sie bei der Beschreibung von Alices Gesicht vor. Nachdem er durch Tür 27 gegangen, sieht Pete ein Paar beim Sex. Der Mann bleibt anonym, doch die Frau dreht sich zu Pete um. Ihr Make-up ist verschmiert, „man sieht, es ist eine nuttige Version von Alice, sozusagen ihre Zukunft“.<sup>346</sup> Neuwirth schwächt dies auf eine lediglich angedeutete Erscheinung hin ab, wenn sie dazu notiert: „(Gesicht undeutlich, Frisur eindeutig!)“<sup>347</sup> Heißt es im Drehbuch, dass Pete die Frau als „eine huren-

342 Neuwirth, Drehbuch, S.127.

343 Jelinek, LV 2, S.28.

344 Ebd. Neuwirth fügt auch hinzu: „vergilbte Farben“.

345 Im späteren Verlauf wird klar, dass Pete Freds Zukunft gesehen hat. Nachdem in der Wüste aus Pete wieder Fred geworden ist, fährt letzterer zum Lost Highway Motel, um dort Renee zu suchen. Während er sich im Film in Zimmer 25 aufhält, befindet sie sich mit Mr. Eddy/Dick Laurent in Zimmer 26. Im Musiktheater sind es die nebeneinander liegenden Zimmer 27 und 29.

346 Jelinek, LV 2, S.28.

347 Ebd.

hafte Version von Alice<sup>348</sup> wahrnimmt, so verstärkt Neuwirth den haluzinativen Bildcharakter mittels der eingeforderten diffusen Gesichtszüge. Die dritte von Neuwirth vorgenommene Schärfung betrifft die Klangebene, die sie mit „unheimlichen Geräuschen“<sup>349</sup> als Sample andenkt: „Musik‘ vom Band (da nur Geräusche) – laut.“<sup>350</sup>

Diese Konkretisierungen werden in LV 4 aufgenommen. Darin wird die Szene, in der auch eine Pornofilmprojektion endet, folgendermaßen beschrieben und ohne weitere Eingriffe bis in die Partitur übernommen:

Auf der Leinwand geht der Pornofilm in Schneegestöber und Störgeräusche über, während Pete auf der Bühne ziellos herumtorkelt. Plötzlich, strahlend hell, auf der ganzen Leinwand eine Fotografie. Großaufnahme. Man sieht vier Leute posieren: Andy, Renee, Alice und Mr. Eddy. Alice hört auf, Sachen einzusammeln. Sie stellt sich vor die Leinwand und deutet drauf. Jetzt spielt die Leinwand richtig mit!)

Alice: That’s me. [gesungen]

(sie wendet sich Pete zu, der immer noch das Foto auf der Leinwand anstarrt. Vor allem [blickt er auf] Alice und Renee, die ja ein- und dieselbe sind, sich nur durch Alter und Haarfarbe unterscheiden. Petes Nase blutet heftig.) [Er atmet tief + schwer (→ Mikroport)]

Alice: Pete?

(Pete starrt immer noch, dann merkt er, daß sein Hemd von Blut schon ganz durchweicht ist)

348 Neuwirth, Drehbuch, S.127.

349 Jelinek, LV 2, S.28.

350 Ebd. Letztlich handelt es sich dabei um die Klangdatei VDS\_12 (Ton zu Video 12), zu der es in der Partitur heißt: „brummende, tiefe knarrende Geräusche und sehr verzerrte [sic!] Helikopterklänge.“ Neuwirth 2006a, o.S. (Partituranhang „Musik/Sounds zu den verschiedenen Filmszenen“).

~~Pete: Where's the bathroom.~~

~~Alice: Up the stairs... down the hall.~~

(Pete rennt davon, Alice sieht ihm mit einem Hauch von Verachtung nach. Auf der Leinwand zerfällt die Fotografie in hunderte von Pixel)

Die Bühne wird dunkel und auf der Leinwand: Subjektive Kamera. Sehr vergilbte Farben. (Musik bzw.<sup>351</sup> Geräusche kommen jetzt nur vom Band.) Pete läuft einen langen Korridor entlang, in einem heruntergekommenen Motel, im Hintergrund zucken bläuliche Blitze. Alles schäbig und desolat. Er hält sich den Kopf, hat offenbar wieder entsetzliche Kopfschmerzen. Er nähert sich der Tür Nr. 27 und als er sie öffnet, sieht man ein Paar, das stehend vögelt, in einem schäbigen Badezimmer, der Mann anonym, man sieht ihn nur von hinten. Die Frau, die gegen eins der Waschbecken lehnt, dreht sich um, verschmiertes Make Up, man sieht, es ist eine nuttige Version von Alice (Gesicht undeutlich, verschwommen, Frisur eindeutig!), sozusagen ihre Zukunft.

Aus dem Off, überlaut, hallig metallisch, Stimme von Alice:

Did you want to talk to me?

(Man sieht Pete, genau wie den vögelnden Mann, auch nur von hinten, er krümmt sich, hält sich den Kopf)

Stimme von Alice aus dem Off:

Did you want to ask me why?

351 So lautet der Text auch in Neuwirth/Jelinek, LV 6, S.19. In der Partitur wird „Musik bzw.“ gestrichen, es steht dann nur „Geräusche kommen jetzt vom Band.“ Neuwirth 2006a, S.197, Takt 1141.

(Die Kamera stolpert, mit vielen Unschärfen, die dadurch entstehen, rücklings aus dem Raum hinaus und wird ausgeblendet)

Licht geht auf der Bühne wieder an: Wieder Andys  
Wohnzimmer. ~~Realistische Atmo.~~<sup>352</sup>

Petes Vision wird mit einer dunklen Bühne kontrastiert, wodurch die dreidimensionale Szene zugunsten der flächigen Leinwand zurücktritt. Im Gegensatz zur Verwandlungsszene bleibt die Figur, deren Kopf die Visionen hervorbringt, nicht auf der Bühne sichtbar. Die Verdunkelung kappt die Verbindung zu einem Außen, die Halluzination wird damit zum Simulakrum. Als Trugbild ohne Realitätsbezug erweist sich auch die Fotografie, auf die Pete starrt, wenn sie in ihre immateriellen Einzelteile zerfällt.

### Fotographie

Das Foto, das auf der Leinwand erscheint und Mr. Eddy, Andy, Renee und Alice zeigt, übernimmt die Funktion einer verzerrten Anagnorisis, und das in zweifacher Hinsicht: „Plötzlich, strahlend hell, auf der ganzen Leinwand eine Fotografie. Großaufnahme. Man sieht vier Leute posieren: Andy, Renee, Alice und Mr. Eddy.“<sup>353</sup> Zunächst präsentiert das Bild einen pervertierten Erkenntnismoment für Pete. Er findet darin den sichtbaren Beweis für Alices Verbindungen zu Andy und Mr. Eddy/Dick Laurent, von denen sie ihm bislang nur andeutungsweise berichtet hatte. Gleichzeitig blickt er erstmalig Renee, ihrer Doppelgängerin, ins Gesicht. Dass die Frau zwei Mal mit unterschiedlichen Haarfarben existiert, kann Pete noch nicht geahnt haben. Das Bild kann allerdings auch einen anderen oder weiteren Adressaten haben, und das ist Fred, denn immerhin handelt es sich bei Pete um eine jüngere Variante

352 Jelinek/Neuwirth, LV 4, S.24. Streichungen und Ergänzungen: O.N. Die Schreibweise von Fotografie und Photographie wird in LV 4 uneinheitlich gehandhabt.

353 Jelinek, LV 2, S.28. Die Photographie wird schon in LV 2 von Jelinek so beschrieben, wie es in LV 4 und in folgenden Textversionen zu finden ist.

von Fred, wie Neuwirth an mehreren Stellen in ihren Notizen festhält.<sup>354</sup> Folglich blickt die eine Doppelgängerfigur (Fred/Pete) auf die andere (Alice/Renee). Doch präsentiert sich das Foto nicht nur Pete, sondern groß auf der Leinwand auch dem Publikum, dem damit der Verdacht, dass Alice und Renee dieselbe Frau sind, bestätigt wird. Alices Ausruf „That’s me.“, den sie ausspricht, sobald sie das Bild erblickt, liefert aber nur eine Pseudobeglaubigung: Welche von den beiden meint sie eigentlich und welche von beiden ist sie denn nun? Eine Erklärung dafür gibt es nur in Form eines Paradoxons: Am ehesten ist sie beide zugleich.

Dass sich das Bild letztlich als Trugbild erweist, lässt jede Hoffnung auf die Authentizität des vermeintlichen Beweisstücks verblassen. Es spielt mit Realität, indem es nur so tut, als würde es etwas oder jemanden abbilden. Die Pixel, in die es zerfällt, könnten nämlich auch beliebig anders zusammengesetzt werden und einen anderen Bildeffekt generieren. Die Konstellation Andy-Renee-Alice-Mr. Eddy ist nur eine Darstellungsmöglichkeit unter unzähligen. Als Simulakrum im Sinne Baudrillards ist die Fotografie ebenso ein Traumbild ohne Realitätsbezug wie die halluzinierten Bilder, die aus Petes Kopf heraus auf der Leinwand als nächstes sichtbar werden.

### Lost Highway Motel

Petes Halluzination in Andys Flur ist gewissermaßen ein Blick in die Zukunft. Nachdem er mit Alice in die Wüste geflüchtet ist, von wo sie schließlich ins Nichts verschwindet,<sup>355</sup> verwandelt er sich (zurück?) in Fred. Dieser fährt zum Lost Highway Motel, in dem sich auch Renee und Mr. Eddy aufhalten. Neuwirth überlegt auch hierfür, jeweils gleichzeitig den Blick in deren und in Freds Zimmer zu gewähren. Aus diesem Grund notiert sie in losen Stichwörtern ins Drehbuch: „gleichzeitig Bühnenbild Renee + Eddy Flur: zwei Zimmer“.<sup>356</sup> Diese Simultanszene sollte ohne Leinwand auskommen. Jelinek macht für die Bühnenfassung aber einen anderen Vorschlag in LV 2:

354 Zum Verhältnis von Fred und Pete siehe S. 181–192.

355 Siehe die Szenenanalyse S. 408–414.

356 Neuwirth, Drehbuch, S. 135.

(Man sieht ein Haus innen, Haus der Madisons? Andys haus [sic!], das sie beraubt haben? Jedenfalls wird eine Tür geöffnet, subjektive Kamera, Fred geht ins Zimmer, man sieht ihn von hinten. Es könnte auch Petes schlafzimmerchen [sic!] im elterlichen Haus sein, sehr neutral jedenfalls, nicht luxuriös)

Bühne: Fred kommt ins Zimmer, das dort aufgebaut ist, wir kennen es bereits, es ist das Zimmer, von woher? Fred zieht eine Pistole unter seinem Hemd hervor und versteckt sie unter dem Kissen auf dem Bett. Er setzt sich auf die Bettkante. Zündet sich eine Zigarette an, nach einer Weile drückt er sie aus.

Leinwand: Man sieht den Porno in Großaufnahme. Aber diesmal sieht man deutlich, daß die Protagonisten Mr. Eddy und Renee sind! Man hört einen Sturm toben während des Pornos.

Harter Schnitt. Leinwand dunkel.<sup>357</sup>

Nicht nur schlägt Jelinek die Kombination aus Bühnengeschehen und Leinwandprojektion vor. Sie nimmt auch den Bezug zu Petes Vision nicht auf, in der die Bilder vom Motel schon einmal zu sehen waren, womit ihre Szenenkonzeption markant vom Film abweicht. Neuwirth stellt die Verbindung zu Petes Vision wieder her und schreibt die Räume dem Lost Highway Motel zu (siehe Abb. 9). Eine Notiz in LV 4 gibt darüber Aufschluss, dass die Komponistin überlegt, die Leinwand dreizuteilen. Letztlich setzt sie auf eine Paralleldarstellung der Hotelzimmer auf der Bühne und nutzt die Leinwand, um den Blick auf einen anderen Ort, nämlich auf Andys Haus zu richten, in dem mittlerweile beziehungsweise zeitgleich die Detectives mit der Aufklärung des Mordfalls begonnen haben.<sup>358</sup> Die in LV 2 eingetragenen Änderungen Neuwirths

357 Jelinek, LV 2, S. 32.

358 Hierzu findet sich allerdings in Jelinek, LV 2, S. 33 eine Notiz Neuwirths, aus der sich schließen lässt, dass die Ermittlungen in Andys Haus in einem dritten Bühnenteil erfolgen könnten. Denn sie schreibt zunächst „Auf einem

werden nach LV 4<sup>359</sup> übernommen, wo kleinere Einzelheiten angepasst werden, ehe die Szene in LV 6, in LV 7 und in der Partitur folgendermaßen lautet:

Nach einer Weile taucht auf der Leinwand ein Motel auf, davor ein Schild: LOST HIGHWAY MOTEL

Der Film wird ausgeblendet und dann Blackout (Zwischenmusik)

Auf der Bühne zwei Zimmer und ein Korridor. Es sieht aus wie in Petes „Vision“ in Andys Haus (auch wieder vergilbte Farben, Zucken von bläulichen Blitzen im Hintergrund). Fred geht an Zimmer Nr. 27 (die Türnummern muß man gut sehen können!) vorbei und öffnet die Tür

Nr. 29. Fred zieht eine Pistole unter seiner Hosentasche hervor und versteckt sie unter dem Kissen auf dem Bett. Er setzt sich auf die Bettkante.

Währenddessen sieht man im Nebenzimmer (Nr. 27) Mr. Eddy/Dick Laurent mit Renee vögeln (lautlos)! Man hört einen Sturm toben.

Während der oben beschreibenden [sic!] Szene erscheint auf der Leinwand Andys Haus. Innen. Ein Mordschauplatz. Die beiden Detectives, die Pete beschattet und Fred verhaftet haben, nehmen Fingerabdrücke [sic!], packen Gegenstände in Plastiktüten, etc. Tätige Atmo.<sup>360</sup>

anderen Teil der Bühne: oder auf der Leinwand“, streicht aber dann „auf der Leinwand“ durch.

359 Jelinek/Neuwirth, LV 4, S.28.

360 Neuwirth LV 6, S.23. Den Satz „Man hört einen Sturm toben“ streicht Neuwirth in LV 4 aus, er findet sich trotzdem in LV 6, jedoch nicht mehr in LV 7 und der Partitur; „Tätige Atmo“ wird gestrichen und weder in LV 7 noch in die Partitur übernommen. Neuwirth/Jelinek, LV 6, S.23; Jelinek/Neuwirth, LV 7, S.73; Neuwirth 2006a, S.226.

An dieser Stelle zeigt sich zum zweiten Mal, was im *Lost Highway Motel* vor sich geht. Im Gegensatz zu *Petes Vision* wird den Geschehnissen allerdings ein anderer Realitätsstatus zuteil. Denn diesmal sind die Körper auf der Bühne, sie sind da, ergo sind sie real. Vor diesem Hintergrund erscheint folgerichtig, dass der Fokus bei *Petes Vision* ausschließlich auf dieser Leinwandprojektion liegt, während die Bühne quasi in der Dunkelheit verschwindet. Dadurch wird der Faden zur umliegenden, dreidimensionalen Bühnenrealität durchschnitten und liefert ein Beispiel für eine Funktion der Videos, der zufolge sie einen Blick in das Innere der Vorstellungsräume ermöglichen:

Die Videos sind für die schnellen Ortswechsel (Außen- und Innenräume) sowie für die Wunsch-, Sehnsuchts- und Angstträume im Kopf von Fred und Pete „zuständig“. Die Sänger und Schauspieler haben sich durch dieses schreckliche Raumgefühl, nämlich dem Nirgendwo-zu-Sein, dem Ortlosen, dem Nicht-Realen, Nicht-Greifbaren zu bewegen. Die Videos könnten den U-Topos, einerseits das Verlorene, aber andererseits auch das erträumte, unerreichbare Ideal thematisieren.<sup>361</sup>

Was Pete halluziniert, wird schließlich von Fred erlebt. Die zunächst gezeigten, inneren Bilder kehren sich in der Bühnendarstellung des *Lost Highway Motels* nach außen. Der Entstehungsprozess zeigt, welches Potenzial eine am Gegenstand *Lost Highway* – also das, was der Film mit seinen Themen und Motiven anbietet – orientierte Kombination von Bühne und Leinwand birgt. Die Videos stellen einen essentiellen Bestandteil der Komposition dar, und zwar obwohl die Autorinnen letztlich nicht dazu übergehen, die Videos zu produzieren. Stefan Drees bringt dies folgendermaßen auf den Punkt:

Die Elemente der Bildebene sind also nicht – wie im Falle aktueller „multimedialer“ Kompositionen häufig zu beobachten – als quasi exotische Zutat von außen her an ein genuin musikalisches Konzept herangetragen worden, sondern bereits in den Voraussetzungen des Kompositi-

361 Vgl. Neuwirth 2003b, S. 81.

*Mystery Man kommt immer wieder auf Fred und Mr. Eddy zu*

(Störgeräusche nehmen zu. Plötzlich wird das Haus überblendet von riesiger Close-Up Freds, die sich stufenlos verwandelt in eine Close Up des Mystery Man), als hätte der sich selbst gefilmt)

(sehr laut: Anlassergeräusche eines wagens, die immer wieder absterben. Einer versucht wegzukommen, aber es gelingt ihm nicht. Immer wieder wird wie wild der Schlüssel des Anlasses gedreht. Das Haus auf der Leinwand wird immer verdimmter, der M.M. in Großaufnahme immer deutlicher auf der Leinwand. Schließlich springt der Wagen, der die ganze Zeit vergeblich gestartet wurde, doch an, man hört ein Auto rasch wegfahren, Kies spritzt, etc. )

Harter Schnitt. Leinwand dunkel. Man hört Fahrgeräusche. Nach einer Weile wieder die fahrenden Autos auf dem Lost Highway, die wir kennen.

Nach einer Weile taucht auf der Leinwand ein Motel auf, davor ein Schild:  
LOST HIGHWAY MOTEL

Leinwand dunkel. Dann auf der Leinwand das Haus der Madisons vom Anfang, nur etwas verändert, das Schild Lost Highway Motel davor, in Leuchtreklame.

*Ab 1/2 Seite 32*  
Fred (off): I need a room-

Schnitt.

(Man sieht ein Haus innen, Haus der Madisons? Andy's Haus, das sie beraubt haben? Jedenfalls wird eine Tür geöffnet; subjektive Kamera, Fred geht ins Zimmer, man sieht ihn von hinten. Es könnte auch Petes schlafzimmerchen im elterlichen Haus sein, sehr neutral jedenfalls, nicht luxuriös)

*gelbes Zimmer 27 vorne + älteres Nr. 27*  
Bühne: Fred kommt ins Zimmer, das dort aufgebaut ist, wir kennen es bereits, das Zimmer, von woher? Fred zieht eine Pistole unter seinem Hemd hervor und versteckt sie unter dem Kissen auf dem Bett. Er setzt sich auf die Bettkante. Zündet sich eine Zigarette an, nach einer Weile drückt er sie aus.

*+ 1/2 Seite 32*  
*im Nebenraum (Nr. 27)*  
Leinwand: Man sieht den Porno in Großaufnahme. Aber diesmal sieht man deutlich, daß die Protagonisten Mr. Eddy und Renee sind! Man hört einen Sturm toben während des Pornos. (Achtung) *fische*

Harter Schnitt: Leinwand dunkel.

*bebildert*

Abb. 9: Neuwirths Eingriffe in die von Jelinek vorgeschlagene Gestaltung von Petes Halluzination auf Seite 32 in LV 2, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

onsprozesses selbst verankert, werden also in der Konzeption von Anfang an mitbedacht, wodurch eine genau kalkulierte Interferenz von Hören und Sehen entsteht.<sup>362</sup>

### 1.3. Textur

Die von Drees behauptete Virulenz der Wechselwirkungen zwischen Hören und Sehen tritt nicht nur anhand der Konzeption einzelner Abschnitte hervor, sondern manifestiert sich in den Klang-Bild-Räumen der sogenannten Auf- und Abblenden auf einer grundlegenden Ebene. Den Auf- und Abblenden kommen im Musiktheater zwei Funktionen zu. Insofern sie die Szenen strukturieren, haben sie eine dramaturgische Funktion. Ihr Einsatz erfolgt im Sinne einer „Episodentechnik mit oder ohne verbindendes Band“, <sup>363</sup> wie Neuwirth dazu in einem Notizbuch festhält. Die Abblenden beenden eine szenische Einheit, während mit der Aufblende der nächste Abschnitt beginnt. Gerade im ersten Teil fallen die Szenen oftmals eher knapp aus, so, als ob bei Szenenende noch nicht alles ausgesprochen wäre. Die Abblenden bringen einen Zwischenraum hervor, in den sich das Unausgesprochene verschiebt. Damit ist die zweite Funktion der Auf- und Abblenden benannt, nämlich das sich aus diesem Aufschub ergebende wirkungsästhetische Potenzial. Zur angestrebten Wirkung hält Neuwirth im Notizbuch fest: „AUF-BLENDEN – ABBLENDEN! (Um Spannung zu erhöhen) menschenleere Bilder, die den Handlungsablauf unterbrechen.“<sup>364</sup>

Diese Notiz findet Eingang in eine Bemerkung, die in der Partitur dem Notentext vorangestellt wird und die den Einsatz von Video einfordert. Daraus geht hervor, dass sich die Komponistin einen Bühnenraum vorstellt, der weniger von konkret vorhandenen Wänden begrenzt als von Leinwänden zu einem Bildraum geformt werden soll.

362 Drees 2007b/2008a, S.217.

363 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S.2r. An dieser Stelle taucht auch der Begriff Suture in den Notizen auf; so, als ob die Auf- und Abblenden die Episoden miteinander vernähen würden.

364 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S.1r.

Vor allem im Wechsel der Auf- und Abblenden entstehen Interferenzen zwischen Bild- und Klangraum zugunsten einer Spannung.

### Zum Video

Das Video (die Videos) läuft das gesamte Stück lang durch, auch wenn BLACKOUT oder ABLENDE/AUF-LENDE angegeben ist. Es bedeutet, daß an diesen Stellen das Video NICHT ausgeschaltet wird.

Es bleibt als TEXTUR (keine realen Motive, die auf etwas verweisen, sondern nur Farben bzw. Lichtflackern = eine Art von Stillstand der Zeit und ein Raum ohne Ausdehnung) stehen.

Der Einsatz von Video ist *nicht* als Dekor gedacht, sondern als integrativer Bestandteil des Bühnenraumes bzw. das Video kreiert erst den Bühnenraum! Das heißt: die Dreidimensionalität des Raumes wird durch Videoleinwände, Gazeen und das Videobild selbst gestaltet.

Die Leinwände mögen einen rechteckigen Raum bilden der in seinen Proportionen leicht verzerrt ist (keine 90 Grad Winkel).

[...]

Abblenden/Aufblenden:

Sind menschenleere Bilder, die den Handlungsablauf unterbrechen

Während der visuellen Abblenden: Expansion des Raumes (schnelle Blende auf alle Lautsprecher im Raum)

Während der visuellen Aufblenden: Kontraktion des Raumes (zurück zu den Bühnenlautsprechern)<sup>365</sup>

Mittels Leinwänden wird der Raum videographisch erfasst.<sup>366</sup> Sie bilden die Grundlage für einen Projektions- oder Lichtraum, in dem die Darsteller:innen und Sänger:innen in Aktion und die Videos in Erscheinung treten. Auf diese Weise hofft die Komponistin, dem Film „ein neues Ton/Bildverhältnis [...] entgegen zu setzen [sic!] [...]. Auch damit kein konventionelles Bühnenbild die Bewegungen der agierenden Personen in einem sich konstant verändernden Klang/Bildraum hemmt.“<sup>367</sup> Die Formulierungen „Ton/Bildverhältnis“ und „Klang/Bildraum“ zeigen, wie auch Drees herausstellt, dass diese Ebenen in Neuwirths kompositorischem Denken nicht voneinander zu trennen sind. Sie werden in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander gedacht, was sich insbesondere an den Auf- und Abblenden zeigt. Ein Hinweis darauf findet sich bereits in den ersten Notizen: Neuwirth umrahmt im Drehbuch den ersten Szenenwechsel von der anfänglichen Subjektive, die das Publikum auf eine Autofahrt in einer Wüstenlandschaft sozusagen mitnimmt, zur ersten Einstellung im Haus der Madisons, die Fred rauchend auf seinem Bett zeigt. Der dazwischenliegende Schnitt, der im Drehbuch mit „ABBLENDE: AUFBLENDE:“ vermerkt ist, wird von Neuwirth umrandet. Dazu notiert sie schlicht: „Video“.<sup>368</sup> Im Zuge der Auf- und Abblenden wird der Einsatz von Video also nicht ausgesetzt, sondern gezielt mitkomponiert. Zur ersten Abblende vermerkt Neuwirth in der Partitur (Takt 60) beispielsweise: „heißt aber nicht Video aus, sondern nur plötzliches Flimmern (Textur)! – gilt für alle Abblenden/Aufblenden“.<sup>369</sup> Mit dem Ende des vorausgegangenen Taktes

365 Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranmerkung „Zum Video“). Diese Ausführungen werden auch in Neuwirths Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ aufgenommen. Vgl. Neuwirth 2003b.

366 Vgl. Spielmann 2005, S. 244.

367 Neuwirth 2003b, S. 80.

368 Neuwirth, Drehbuch, S. 9.

369 Neuwirth 2006a, S. 13.

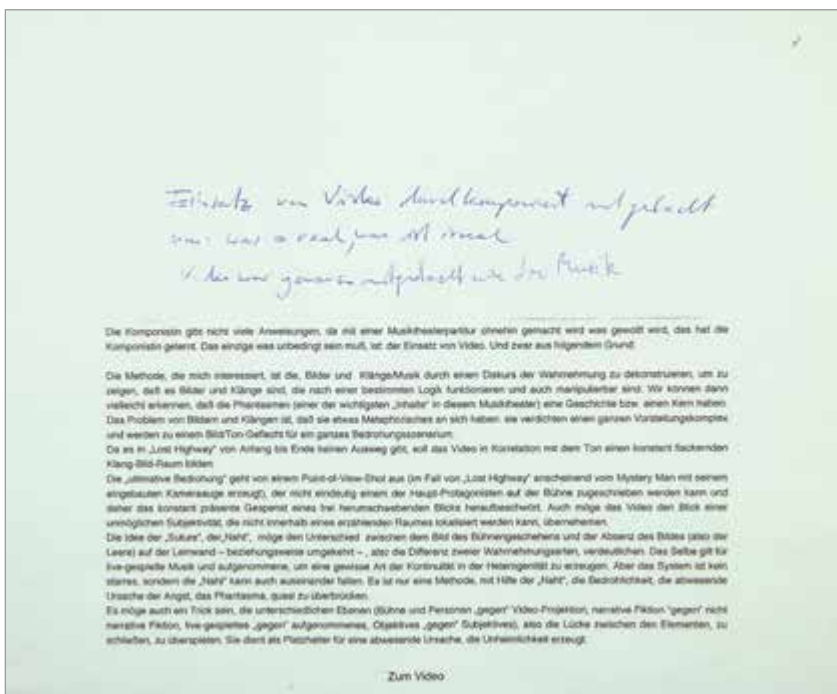


Abb. 10: Die Hinweise zur Aufführung auf diesem Blatt werden in die Partitur und in den Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ übernommen. Die Notiz am oberen Rand unterstreicht die Bedeutung des Einsatzes von Videos, Teilvorlass (Mappe 3), Kunstuniversität Graz.

geht daher zwar das innerdiegetisch eingesetzte Video zu Ende,<sup>370</sup> aber die Videoprojektion wird mit dem Übergang in ein visuelles Rauschen fortgesetzt. Für die dazugehörige Klangvorstellung findet sich eine Notiz Neuwirths in LV 4, die sie auf der Rückseite eines Blattes festhält: „Ablende Aufblende: Immer ein Brummen, Summen von einer CD abgespielt“.<sup>371</sup> Der an der gleichen Stelle notierte Zusatz „Kosmisches Rauschen“<sup>372</sup> deutet eine atmosphärische Wirkungsdimension und den Bezug zur Klangraumdramaturgie an. Denn während sich bei Aufblen-

370 Ebd. Fred und Renee sehen sich im Wohnzimmer die erste Videokassette an, die sie vor dem Haus finden. Man sieht die Front ihres Hauses. Das Bild wird erst zu einem Grieseln, dann löst es sich in einen hellen Lichtfleck auf, dem ein Schwarz-Weiß-Flimmern folgt. Vgl. Neuwirth/Jelinek, LV 6, S. 2.

371 Jelinek/Neuwirth LV 4, S. 2v.

372 Ebd.

den, also bei Szenenbeginn, der Klangraum auf den Bühnenbereich beschränkt, weitet sich dieser mit den visuellen Abblenden bei Szenenende in den gesamten Theaterraum, also Auditorium und Bühnenraum, aus. Dabei wölbt sich eine Art Klangkuppel um und über das Publikum, das auf diese Weise sozusagen ins Geschehen hineingezogen wird, und interferiert mit einem Lichtflackern, das als Textur einen flimmernden Raum optisch gestaltet. Neuwirth komponiert mit dem „Video in Korrelation mit dem Ton einen konstant flackernden Klang-Bild-Raum“.<sup>373</sup>

Der Einsatz des Videos auf einer raumkonstituierenden Ebene schafft eine Basis und eine Rahmung für die anderen Projektionen. Dies zeigt sich auf materieller respektive aufführungspraktischer Ebene, sind doch die Leinwände integraler Bestandteil des Bühnenraums und schreiben sich auf diese Weise in das Geschehen dramaturgisch, szenographisch und narrativ ein. Dass diese Hinweise in der Partitur zu finden sind und von dort in Neuwirths Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ übergehen, zeigt, dass der Adaptionprozess von einer Bühnenräumlichen Vorstellung begleitet wird, die den „Einsatz von Video durchkomponiert“<sup>374</sup> mitdenkt (siehe Abb. 10).

#### 1.4. Mitkomponiert – Dekonstruiert. Naht, Rauschen, Suspense

Die Betrachtung des Adaptionprozesses gibt Aufschluss darüber, wie der Film mit seinem nonlinear angelegten Narrativ und seinen rätselhaften Motiven an die geänderten Bedingungen des Musiktheaters angepasst wird. Dabei wird deutlich, dass wesentliche Anpassungen von Olga Neuwirth vorgenommen wurden, die von der methodischen Überlegung der Komponistin grundiert werden, die – begleitet von einer Klang- und Medienästhetik des Suspense – Möglichkeiten und Bedingungen des Materials reflektiert:

Die Methode, die mich interessiert, ist die, Bilder und  
Klänge/Musik durch einen Diskurs der Wahrnehmung zu

373 Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranmerkung „Zum Video“). Vgl. auch Neuwirth 2003b, S. 80.

374 Neuwirth, Einsatz von Video.

dekonstruieren, um zu zeigen, dass es Bilder und Klänge sind, die nach einer bestimmten Logik funktionieren und auch manipulierbar sind.<sup>375</sup>

Vor diesem Hintergrund erscheint die Auseinandersetzung mit den konzeptuellen Überlegungen der Komponistin auch für eine szenische Realisierung unabdingbar. Ein kurzer Seitenblick auf die am Young Vic in London erfolgte Inszenierung in der Regie von Diane Paulus und unter der musikalischen Leitung von Baldur Brönnimann aus dem Jahr 2008 mag dies anhand einer Beschreibung des Bühnensettings und der Verwandlungsszene veranschaulichen. Fabienne Liptay zufolge sei man bei dieser Produktion

den Anweisungen der Komponistin in der Musiktheaterpartitur gefolgt und hat das Medium Video als zentrales raumschaffendes Element auf der Bühne eingesetzt. Über dem Highway, der als schmaler Bühnenstreifen längs durch das Achteck der Zuschauertribüne verläuft, ziehen vier transparente, rückseitig bespielte Leinwände den Blick auf sich. Sie sind leicht versetzt gehängt zu den Fensterwänden eines bewohnbaren Plexiglaswürfels, der hoch über der Bühne zu schweben scheint und mit ihr lediglich durch eine weiße Wendeltreppe verbunden ist. Nun oszillieren die wechselnden Ansichten, die sich beim Blick auf die Leinwände bieten, wie schon im Film zwischen Außen- und Innenschau. Ein willkommener Nebeneffekt resultiert daraus, dass sich die bespielten Leinwände auf den Glaswänden des Würfels spiegeln, so wie die Schauspieler umgekehrt im Kegel des Projektionslichts Schatten auf die Leinwände werfen, so dass ein mehrschichtiges Bild entsteht, in dem sich verschiedene Ebenen wie bei einem Palimpsest überlagern. [...]

Wo die Grenze zwischen Realität, Videoaufzeichnung und Fantasie verläuft, wird nicht eindeutig markiert, zumal

375 Neuwirth 2003b, S. 80. Vgl. auch Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranmerkung „Zum Video“).

sie räumlich nicht getrennt, d. h. allesamt im Medium des Videos kanalisiert werden und in einen einzigen Bilderstrom zusammenfließen. [...]

Erschwert wird eine Unterscheidbarkeit der Bilder im Hinblick auf ihren Realitätsstatus ferner dadurch, dass das Leinwandgeschehen im Laufe des Stücks zunehmend in verschiedene Ansichten zersplittert, die der Zuschauer kaum noch gleichzeitig wahrnehmen und deuten kann. Eingeleitet durch Freds Verwandlung in Pete zeigen die vier Leinwände nicht mehr simultan die gleichen Bilder, sondern je zwei bzw. vier unterschiedliche Ansichten – wie eine sich teilende Zelle oder ein sich spaltendes Bewusstsein, aus dem Bilder von Sexualität und Gewalt wie Geschwüre wuchern. Wie die Figur, so zerfällt auch die auf der Bühne medial repräsentierte Bildwelt in verschiedene Facetten – vergleichbar mit der Schnitttechnik des Split Screen, bei der das Nebeneinander verschiedener Einstellungen an die Stelle des Nacheinanders in der Montage tritt.<sup>376</sup>

Im Interesse an der Dekonstruktion der Wahrnehmungsmodi als konzeptuelle Rahmung des Werks schwingt ein analytischer Anspruch mit. Gleichsam als methodischer Zugang wird die Reflexion der Mechanismen von Hören und Sehen in die Komposition eingeflochten, was Fragen nach dem Realitätsstatus der Bilder und Klänge, ihrer Urheber:innen und Adressat:innen evoziert, wie es Liptay auch für die Londoner Produktion beschreibt.

Der Einsatz von Leinwänden und Projektionen erschöpft sich nicht in der Funktion des Bühnenbilds oder der Ausstattung, er ist vielmehr Ausdruck einer Methode der Dekonstruktion der Wahrnehmungsmodi. Entscheidend für diesen planmäßigen Einsatz der Videoebene ist, dass der variierende Realitätsstatus der Bilder sich gezielt mit der über den Film transportierten Frage nach dem Status der Wirklichkeit verschränkt, die im Zuge des mitkomponierten Einsatzes von Videos im Musiktheater auf die Formebene übertragen wird. In dieser Verschie-

376 Liptay 2009, S.174f.

bung wird sie nicht aufgegriffen, um sie zu beantworten, sondern um sie unablässig zu (re-)aktualisieren. Eine Notiz Neuwirths bestätigt die enge Verflechtung von Video und Klang sowie den immanenten Zusammenhang mit der Frage danach, was real und was unreal ist (siehe Abb. 10):

Einsatz von Video durchkomponiert mitgedacht  
Um: was = real, was ist unreal  
Video war genauso mitgedacht wie die Musik<sup>377</sup>

Diese Denkschritte sind Ausdruck eines intermedialen Kompositionsverfahrens, das oszillierende Spannungszustände erfahrbar zu machen versucht. Im Anschluss an die Betrachtung der im Adaptionprozess vollzogenen Konzeption einer Videoebene lässt sich die Genese solcherart Spannung auf einer produktionsästhetischen und einer rezeptionsästhetischen Ebene konstatieren.

Die produktionsästhetische Dimension bezieht sich auf die „in der ästhetischen Distanz zwischen Bühnendarstellung und Videoebene liegende Differenz unterschiedlicher Darstellungsoptionen“.<sup>378</sup> Im Gegensatz zu Jelineks anfänglichem Gedanken, eine ausschließlich filmische Adaption von *Lost Highway* anzustreben, plant Neuwirth die Kombination des dreidimensionalen Darstellungsraums mit der zweidimensionalen Projektionsfläche, geleitet von einem grundsätzlichen ästhetischen Interesse an den daraus resultierenden Wechselwirkungen, die gleichermaßen als konfrontative Verbindung oder verbindende Konfrontation begriffen werden können. Zur Beschreibung dieses Verhältnisses bezieht sich Olga Neuwirth auf VALIE EXPORT, die dem Wunsch der Komponistin entsprechend ursprünglich auch die Regie der Uraufführung 2003 hätte übernehmen sollen.<sup>379</sup> Die österreichische Performancekünstlerin, die zu den bedeutendsten Medienkünstler:in-

377 Neuwirth, Einsatz von Video.

378 Drees 2007b/2008a, S. 216.

379 Dazu Neuwirth in einem Interview: „Bei *Lost Highway* werde ich einen Satz nie vergessen: ‚Drei Frauen sind zu viel.‘ Ich bin ja an VALIE EXPORT herangetreten, weil ich wollte, dass jemand aus der Videoszene und der lange in den USA gelebt hatte – abgesehen davon, dass ich sie und ihre Arbeit sehr schätze – eine andere Bildwelt für *Lost Highway* erzeugt.“ Janke 2006/2008a, S. 336.

nen der Gegenwart zählt, verhandelt in ihren multimedial angelegten Aktionen die Mechanismen einer von hochglanzpolierten Medienbildern geprägten Wahrnehmung und provoziert, geleitet von einer sozialkritischen Agenda, die Reflexion von Körperbildern und Weiblichkeitsdarstellungen. Ihre Video-Aktionen befragen das Verhältnis von Live-Aktion und deren zwar unmittelbar erfolgreicher, aber stets defizitär bleibender Videoübertragung und versuchen, „Übergänge von Wirklichkeit und medialer Verstärkung/Doppelung auszudrücken“.<sup>380</sup> Diese Überlappung, die sich zwischen den unterschiedlichen Darstellungsmodi entfaltet und den jeweils anderen auf seine Mechanismen hin befragt, fasst VALIE EXPORT terminologisch mit der Metapher der Suture als „die Naht zwischen den Medien. [...] Es ist die Differenz zwischen sinnlicher Wirklichkeit und konstruierter Wirklichkeit.“<sup>381</sup> VALIE EXPORT bezieht sich u. a. auf ihre Video-Installation *Zeitspalten–Raumlücken*, die 1974 beim steirischen herbst in Graz gezeigt wurde. Dabei arbeitete sie mit Monitoren, auf denen eine Videoaufzeichnung der anwesenden Zuschauer:innen live wiedergegeben wird, aufgrund der Signalverarbeitung allerdings mit leichter zeitlicher Verzögerung. Auch wegen der Anordnung der Bildschirme können die Zuschauer:innen ihre eigenen Bewegungen nicht reibungs- und bruchlos von Monitor zu Monitor übergehen sehen. Ihr Körper und seine Bewegung wird ihnen erst im dazwischen liegenden Riss bewusst gemacht:

Er [der Zuschauer] sieht sich auf dem einen Monitor auf sich zukommen – und Sprung, Riß – auf dem anderen sich fortbewegen, Vergangenheit – Zukunft, real steht der Körper in der Mitte der Bewegung – Gegenwart, – am Ort des Sprungs. [...] Ich springe so lange und so oft, bis der Körper im Medienbild sichtbar ist. Die Wunde des Raumes wird geschlossen, wenn der Körper im Moni-

380 Spielmann 2005, S.253. Vgl. auch EXPORT 2003, S.7. Spielmann sieht das Hauptanliegen „in der Dekonstruktion der durch Medien wie Film und Video vorgegebenen Repräsentationen, wobei Exports [sic!] Strategie der sicht- und hörbar gemachten Konstruktionen von Realität einerseits die Wahrnehmungsbereitschaft des Publikums an ihre Grenzen bringen will und andererseits die physische Erfahrung des Körpers ebenfalls in Grenzsituationen treibt“. Spielmann 2005, S.252.

381 EXPORT 1995, S.17.

tor erscheint. *Mein Körper ist die Naht; mein Körper ist die Schnittstelle.*<sup>382</sup>

Das Bild der Nahtstelle, bei dem der Körper zum Instrument wird, „um die Differenz zu erfahren und auszudrücken“,<sup>383</sup> greift Neuwirth in Bezug auf das Spannungsfeld der „Bewegungen der agierenden Personen in einem sich konstant verändernden Klang/Bildraum“<sup>384</sup> auf. In diesem performativen Raum verweisen leiblich anwesende und als Projektion gezeigte Körper auf den strukturellen Unterschied von Präsenz und Absenz sowie live und mediatisiert. Dazu schreibt Olga Neuwirth:

Da ich bei der Umsetzung sofort an die von mir äußerst geschätzte Valie Export [sic!] dachte, kam ich auf die Idee der ‚Suture‘, der ‚Naht‘, welche den Unterschied zwischen dem Bild des Bühnengeschehens und der Absenz des Bildes (also der Leere) auf der Leinwand – beziehungsweise umgekehrt – also der Differenz zweier Wahrnehmungsarten, verdeutlichen soll. Dasselbe gilt für live gespielte Musik und aufgenommene, um eine gewisse Art der Kontinuität in der Heterogenität zu erzeugen.<sup>385</sup>

Reißt diese Naht, die eben ein Platzhalter und kein Klebstoff ist, gerät auch die Ordnung der Darstellungsweisen ins Wanken. Das betrifft die Momente, in denen der mediale Status der optischen ebenso wie der akustischen Einspielungen unklar wird. Die Suture verklebt jene Momente, in denen im intermedialen Prozess eine Spaltung zwischen den Wahrnehmungsmodi Hören und Sehen erfolgt. Dies ist etwa beim interferierenden Klang-Bild-Raum der Auf- und Abblenden oder bei den unterschiedlichen Stimmeneinsätzen Alices bei Petes Vision der Fall: Während er die Fotografie auf der Leinwand ansieht, singt sie auf der Bühne; wenn er ihr verzerrtes Gesicht im Hotelzimmer imaginiert, hört man ihre metallische Stimme aus dem Off.

382 Ebd., S.19f.

383 Ebd., S.20.

384 Neuwirth 2003b, S.80.

385 Ebd.

Grundiert werden diese Aspekte von einer Art Leitdifferenz, die auf divergierende medienontologische Eigenschaften abhebt. Philip Auslander hat in einer grundlegenden Studie das Verhältnis von ‚liveness‘<sup>386</sup> und ‚mediatization‘ untersucht. Zunächst argumentiert er, dass die Entwicklung der technischen Speichermedien den Status einer Aufführung als live überhaupt erst konstituiere: „[T]he live can exist only *within* an economy of reproduction.“<sup>387</sup> Als Differenzoperation lässt sich dieses Argument an Rainer Leschkes These von der primären Intermedialität und an die Theorie der Remediation von Bolter und Grusin anschließen. Denn ohne die Möglichkeit, ein Ereignis medial zu speichern und wiederzugeben, stellt schlechterdings jedes Ereignis ein Live-Ereignis dar. In seiner Kernthese wendet sich Auslander dezidiert gegen eine ontologische Unterscheidung von liveness und mediatization. Einerseits, so argumentiert er, habe jedes technische Medium aufgrund seiner Abnutzungserscheinungen (man denke an das Magnetband einer VHS-Kassette) ebenso vergängliche Eigenschaften wie eine Aufführung.<sup>388</sup> Andererseits, so der Umkehrschluss, seien Aufführungen heutzutage (daran hat sich seit Erscheinen seiner Studie nichts geändert) hochgradig von Medientechnologien infiltriert: „[M]ediatization is now explicitly and implicitly embedded within the live performance.“<sup>389</sup> Das lässt sich anhand der mittlerweile längst üblich gewordenen Konzertausrüstung illustrieren, zu der etwa Videoscreens oder (manchmal durchaus subtil und daher fast unmerkbar) mikrophonierte Stimmen gehören und betrifft eine Überlagerung auf medienepistemologischer Ebene.<sup>390</sup> Auslanders zentrale These lautet: „As the mediatized replac-

386 Erika Fischer-Lichte weist auf die Schwierigkeit hin, diesen Begriff ins Deutsche zu übersetzen, weil er im deutschsprachigen Raum eher mit einer Fernsehaufführung in Echtzeit in Verbindung gebracht würde, wohingegen er in diesem Kontext eine Aufführung bezeichnet, im Gegensatz zu einer abgefilmten und aufgezeichneten Aufführung. Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 114.

387 Auslander 2008, S. 57.

388 Vgl. Ebd., S. 49.

389 Ebd., S. 35.

390 Ebd., S. 38. Oder an anderer Stelle: What we are seeing is [...] live performance’s absorption of a media-derived epistemology.“ Ebd., S. 37.

es the live within cultural economy, the live itself incorporates the mediated, both technologically and epistemologically.<sup>391</sup>

Daran anschließend scheint es naheliegend zu argumentieren, dass Neuwirths *Lost Highway* Auslanders These nahezu beispielhaft illustriert, da die visuelle (aber auch die klangliche Ebene) aus einer Kombination von live gespielten und mediatisierten Elementen besteht. Diese Schlussfolgerung würde aber zu kurz greifen, wie der Verweis auf das Formprinzip der Suture verdeutlicht, das bei VALIE EXPORT zur Metapher von der fragilen Verbindung von Gegensätzen wird: „Die Bilder sollen keine imaginäre Einheit ausdrücken, sondern gerade die Differenz. Die ontologische Differenz von Abbild und Objekt wird zum Ausgangspunkt, zur Nahtstelle.“<sup>392</sup> Um exakt diese Differenzen geht es in Neuwirths *Lost Highway*: Entscheidend ist, dass die Naht, welche die unterschiedlichen klanglichen und visuellen Darstellungsmodi live und mediatisiert vermeintlich zusammenhält, quasi permanent auseinanderzureißen droht. Aufgrund und in dieser Fragilität und Spannung kann Suture als Verbildlichung und Variante der Gedankenfigur des Suspense betrachtet werden.

Die rezeptionsästhetische Dimension des Verhältnisses von real und unreal gibt sich im visuellen und akustischen Rauschen zu erkennen. In der Lichttextur, die das Musiktheater grundieren soll, aber auch im Rauschen, das die innerdiegetische Wiedergabe der VHS-Kassetten rahmt, zeichnet sich nichts Gestalthaftes ab. Stattdessen gibt sich die Materialität des Mediums selbst zu erkennen: „das technisch nicht-perfekte Videobild“.<sup>393</sup> Der „flackernde Klang-Bild-Raum“ (Neuwirth) konstituiert sich aus Störgrößen. Oft bemerken Wahrnehmungsprozesse, die auf das Wiedererkennen von Formen, Mustern und Zeichen trainiert sind, diese Störungen nicht als solche. Die Aufmerksamkeit liegt auf dem Inhalt oder der Botschaft. In diesem Fall aber richtet sich das Augenmerk auf die Medienmaterialität selbst, wenn das schwarzweiße Rauschen auf die Eigenschaften des VHS-Magnetbandes verweist, das sich von Mal zu Mal stärker verschleißt. Die innerdiegetisch eingesetzten Videokassetten, die Fred und Alice in ihrem Wohnzimmer abspie-

391 Ebd., S. 44. Es wundert kaum, dass Auslander dieses Argument mit einem Verweis auf Jean Baudrillards Theorie der Simulakren stützt.

392 EXPORT 1995, S. 23.

393 Spielmann 2005, S. 244.

len, und die Pornoprojektionen gehen vor und nach den Bildern oftmals aus einem visuellen Rauschen hervor beziehungsweise in ein solches über. Mit der mitkomponierten Videoebene werden die Medien selbst zur Botschaft. Das visuelle Rauschen der Videos durchbricht „automatisierte Wahrnehmungsmuster [...] und [bringt] autoreferenziell ihren eigenen medialen Status ins Spiel“.<sup>394</sup> Dieses medienarchäologische Argument lässt sich phänomenologisch wenden: Bei diesem Rauschen handelt es sich um „ein arrangiertes Rauschen“,<sup>395</sup> das nicht der alltäglichen sondern der ästhetischen Wahrnehmung begegnet. Martin Seel weist auf das Paradox des Rauschens hin, wenn er herausstellt, dass darin einerseits viel geschehe, die Betrachter:innen andererseits aber den Eindruck erhielten, dass eben nichts geschehe. Es versetzt den Wirklichkeitsstatus in eine Schwebelage, weil sich keine Gestalt im Sinne eines realen oder gegebenen Bildes identifizieren lässt. „Wirklichkeit tritt in einer nicht faßlichen Version in Erscheinung.“<sup>396</sup>

In Neuwirths *Lost Highway* zeigt sich dies in den Momenten der Ablenden. Am Ende einer szenischen Sequenz folgt mit ihnen ein Übergang, in dem das Geschehen vermeintlich ruht. Dennoch passiert im Klang-Bild-Raum nicht einfach nichts, wenn die Textur die Leinwand und die Klänge den Publikumsraum füllen. Das Rauschen ist dahingehend gleichermaßen als paradoxer Zustand und Suspense-Modus zu betrachten. Es hält in der Schwebelage, ob etwas passiert, und zwar obwohl gleichzeitig etwas passiert. „Immer aber ist das Rauschen ein Geschehen ohne ein phänomenal bestimmbares Etwas, das geschieht“,<sup>397</sup> heißt es bei Martin Seel. In *Lost Highway* stehen Logik und Kausalität Hand in Hand mit der Frage nach dem Realen und Irrealen ständig auf dem Spiel, weswegen gerade im Rauschen und Flackern Form und Inhalt korrelieren. Weil es – so Neuwirth – „in *Lost Highway* vom Anfang bis zum Ende keinen Ausweg gibt, soll das Video in Korrelation mit dem Ton einen konstant flackernden Klang-Bild-Raum bilden“.<sup>398</sup> Das Flackern des Magnetbandes hält in der Schwebelage, welches Bild und ob

394 van Treeck 2020a, S. 116.

395 Seel 2016, S. 237.

396 Ebd., S. 233.

397 Ebd.

398 Neuwirth 2003b, S. 80.

überhaupt irgendein Bild als nächstes folgt. Von einem Rauschen ausgehend ist alles möglich, auch das Nichts – es löscht und ermöglicht Anknüpfungspunkte gleichermaßen.

## II. Vom Rätsel zum Aufschub. Adaption als Interpretation

Auf der Suche nach einem Opernstoff, der nach *Bählamms Fest* „wieder etwas irgendwie nicht ganz Erklärbares in sich tragen“<sup>399</sup> sollte, wurde Olga Neuwirth bei David Lynchs *Lost Highway* fündig. Der erste Teil handelt vom distanzierten Verhältnis des Ehepaares Fred und Renee. Mehrere Videobänder, die ohne Absender vor dem Haus gefunden werden, zeigen, dass sie in ihren eigenen vier Wänden gefilmt werden, nicht wissend von wem. Nachdem Fred auf einem Videoband die Leiche seiner ermordeten Frau sieht, wird er als ihr Mörder verurteilt. In der Gefängniszelle verwandelt er sich in Pete Dayton. Von Pete und dessen leidenschaftlicher Affäre mit Alice, die aussieht wie eine blonde Version von Renee, handelt der zweite Teil. Diese Affäre findet ihr Ende, als sich Alice ohne Erklärung ihrem Liebhaber entzieht, der sich sogleich in Fred (zurück-)verwandelt. Zu den Fragen, die der Film aufwirft, gehört jene nach der Motivation für die Verwandlung von Fred zu Pete und, davon ausgehend, nach möglichen Verbindungen zwischen diesen Männern und ihren Frauen. Wie verhalten sich der erste und der zweite Teil zueinander? Hat Fred den Mord an seiner Frau begangen oder hat er diesen halluziniert? Was wird erlebt und was geträumt?

Der Film lässt nicht nur zahlreiche Rätsel wie diese ungelöst, Lynch möchte den Film selbst im Sinne eines Quasi-Genres als Rätsel verstanden wissen: „It’s a kind of horror film, a kind of a thriller, but basically it’s a mystery. That’s what it is. A mystery.“<sup>400</sup> Auch Elfriede Jelinek betont das Erratische:

Ich kann zum Rätsel ‚Highway‘ nur wenig sagen, weil es ja ein Rätsel ist und auch sein soll. Und bleiben muß. Es findet, ich weiß ja auch nicht wie, ein seltsamer Vorgang statt, und zwar daß man aus dem symbolischen Bewußt-

399 Drees 2002c/2008a, S.176.

400 Rodley 2005, S.231. Der Titel *Lost Highway* stammt aus dem Buch *Night People* von Barry Gifford, in dem eine Figur diese Formulierung verwendet. Vgl. ebd., S.221.

sein im Film eine Art reines Bewußtsein extrahiert und das dann wieder auf eine symbolische Ebene, aber eine andere, die der Oper, des Musik-Theaters, transportiert, eher: transponiert. Es ist ein doppelter Bruch von etwas, das selbst schon mehrfach gebrochen und umgewandelt ist. Ich persönlich kenne mich in diesem Vexierspiel selbst nicht mehr aus. Ich habe ja für dieses Libretto nicht einen realen Stoff gewählt, sondern die Realität des Bewußtseins eines Künstlers bzw. zweier Künstler (Lynch, Gifford), also die Realität einer Realität einer Realität. Ich weiß in diesem Fall selbst nicht, was ich geschrieben habe, weil ich ja schon die Vorlage als einen Boden betrachte, der bereits zerbrochen war, bevor ich überhaupt noch meinen Fuß drauf setzen konnte.<sup>401</sup>

Im Anschluss an Lynch vermerkt Olga Neuwirth während des Entstehungsprozesses „A Mystery Opera“ auf einem losen Notizblatt (siehe Abb. 2).<sup>402</sup> Was wie eine Überlegung zu einem Untertitel anmutet, wird letztlich zwar nicht als solcher verwendet, wirft allerdings die Frage nach den Zugängen Jelineks und Neuwirths zum Film auf. Die Librettistin vertritt einen Zugang zu beziehungsweise Umgang mit dem Material, der sich in erster Linie als Reduktion versteht: „Ich habe nicht versucht, diese Nicht-Geschichte zu interpretieren, denn es liegt im Wesen dieser Reduktion, daß Interpretation eben nicht möglich ist.“<sup>403</sup> Seitens der Komponistin fand ein Adaptionierungsprozess statt, der auch als Interpretationsprozess aufgefasst werden kann. Zahlreiche und teilweise umfangreiche Konzeptionsnotizen lassen auf eine inhaltliche Auseinandersetzung schließen, die sich ausgehend von möglichen Zugängen zum Rätsel *Lost Highway* um Mechanismen des Aufschiebens und Erfahrungen des Wartens entfaltet.

401 Jelinek 2003.

402 Vgl. Neuwirth, *Totaler Beginn*.

403 Jelinek 2003.

## II.1. „A Mystery Opera“

Ein auf Suspendedramaturgien gerichteter Fokus liest „A Mystery Opera“ als Hinweis darauf, dass Neuwirth eine bestimmte Spannungsdramatik konzipiert und dass folglich Lynchs Beschreibung seines Films als ‚mystery‘ durchaus nicht nur in seiner wörtlichen Übersetzung als Rätsel übertragen werden kann. Der Begriff *mystery* bezieht sich auch auf ein narratives und filmdramaturgisches Spannungskonzept. Bei Filmen, die diesem Aufbau unterliegen, steht in der Regel ein Mord am Anfang, der im Verlauf der Geschichte aufgeklärt wird. Diese Form der Spannungsentwicklung zielt insbesondere auf eine kognitive Beteiligung des Publikums, das versucht, mit den gegebenen Informationen die Einzelheiten der Tat zu rekonstruieren.<sup>404</sup> Alfred Hitchcock hat dafür den Begriff des *Whodunit* geprägt. Es handelt sich um einen Neologismus, der eine phonetische Verkürzung der Frage „Who has done it?“ darstellt. Hitchcock zieht jedoch ein anderes Spannungskonzept vor, das mit *Whodunit* in Verbindung stehen kann, aber nicht muss: den *Suspense*, der im Gegensatz zu *mystery* und *Whodunit* auf der Ebene der emotionalen und körperlichen Affizierung des Publikums operiert. Hitchcock sagt dazu im Gespräch mit François Truffaut:

Für mich [...] ist Rätselhaftes selten *Suspense*. Zum Beispiel handelt es sich bei einem *Whodunit* nicht um *Suspense*, sondern um eine Art intellektuelles Rätsel. Das *Whodunit* erweckt Neugier, aber ohne jede Emotion. Emotionen aber sind notwendiger Bestandteil des *Suspense*.<sup>405</sup>

Und weiter:

Das [Rätsel im Film *Murder!*] ist eins der wenigen *Whodunits*, die ich gemacht habe. Ich habe die *Whodunits* im-

404 Eine Übersicht zu den kognitiven *Suspense*-Theorien, die auf dem Begriff der Information aufbauen, liefert Lehmann 2017, S. 57–64.

405 Truffaut 2003, S. 63.

mer gemieden, weil im allgemeinen nur ihr Schluß interessant ist.<sup>406</sup>

Nach Hitchcock ist für die Wirksamkeit von Suspense entscheidend, dass das Publikum mehr weiß als die Figuren. Im Gespräch mit Truffaut erklärt er dies an einem Beispiel:

Die Bombe ist unterm Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiß, dass die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55 – man sieht eine Uhr –. Dieselbe unverfängliche Unterhaltung [der am Tisch sitzenden Personen; E.v.T.] wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt.<sup>407</sup>

Weil bei *Lost Highway* der erste gesprochene Text „Dick Laurent is dead“ lautet, liegt die Annahme nahe, der Aufbau folge einem Whodunit; so, als würde sich eine Handlung entwickeln, die Stück für Stück die notwendigen Informationen preisgibt, um das Rätsel um den besagten Todesfall zu lösen. Doch wie Hitchcock geht es Neuwirth um mehr als Whodunit, nämlich um Suspense.

Neuwirth versorgt das Publikum direkt zu Anfang mit Informationen, die den Figuren vorenthalten bleiben. Sie tut das, indem sie der andeutungsvollen Nachricht „Dick Laurent is dead“, die Fred über die Gegensprechanlage zugetragen wird (Takt 35 bis 37), bereits einen anderen Text voranstellt. Verteilt über die Takte 19 bis 31 erklingt eine Singstimme, die mit den gesungenen Worten „Secrets... It’s the angel... I won’t have no exit...“<sup>408</sup> das Publikum über zwei zentrale Aspekte des bevorste-

406 Ebd., S. 64.

407 Ebd.

408 Neuwirth 2006a, S. 4 ff. In Teilen übernimmt Neuwirth hierbei Fragmente aus David Bowies Song „I’m deranged“, dem ersten Song des Filmsoundtracks. Darin heißt es: „Funny how secrets travel“ und „It’s the angel-man“. Hier gibt es eine Diskrepanz: Obwohl in der Partitur das Wort „angle“ geschrieben steht, ist auf der Aufnahme von *Lost Highway* – wie in Bowies Song – das Wort „angel“ zu hören. Vgl. Kairos 2006. Nichtsdestotrotz ließe sich auch das Wort „angle“ als Hinweis auf das folgende Geschehen interpretieren, weil es auf den Winkel oder Blickwinkel beziehungsweise auf die visuelle Wahrnehmung, genauer gesagt auf

henden Geschehens informiert. Denn erstens wird es mit Geheimnissen konfrontiert werden und zweitens deutet das Ich, das hier singt, die Ausweglosigkeit der Situation an. Dass das von Geheimnissen durchzogene Geschehen in *Lost Highway* gar nicht auf ein eindeutiges Ende zulaufen kann, nimmt dieser Text bereits vorweg. Der Text verschafft dem Publikum somit einen Wissensvorsprung, denn obwohl er in Andeutungen verbleibt, evoziert er eine bestimmte Erwartungserhaltung, die dem Suspense-Prinzip entspricht. Denn nach Hitchcock gilt es „dem Zuschauer eine Information [zu] geben, die die Figuren des Films nicht haben. Dann weiß er mehr als die Helden und kann sich intensiver die Frage stellen: wie wird sich die Situation auflösen?“<sup>409</sup>

Dieser teleologisch ausgerichteten Struktur fügt Neuwirth ein weiteres Moment des In-der-Schwebe-Haltens hinzu. Die Singstimme wird als Einspielung über die Lautsprecher in den Raum projiziert, während der gesungene Text „Secrets... It's the angel... I won't have no exit...“ in die Partitur eingeschrieben ist. So hat der Text zwar eine visuelle Entsprechung in der Partitur, aber keinen körperlichen Bezug zu einer:m Sänger:in auf der Bühne. Der Klang existiert ohne Körper als Schall in der Luft, was die Anweisungen für die Stimme „viel Luft“, „hauchig“ und „entrückt“ unterstreichen.<sup>410</sup> Die Stimme mutet wie eine Geisterstimme an, weil ihr weder ein Subjekt noch ein Ort zugeordnet werden kann. Die Spur zu einem Körper verläuft nicht im sprichwörtlichen Sand, sondern in der Luft. Form und Inhalt miteinander verschränkend exemplifiziert die Stimme jenen Zustand der Schwebe als konzeptuelle Leitidee, für die Neuwirth Anregungen im Feld der Literatur sucht, wobei sich der Topos des Wartens als zentral erweist.

## II.2. „Warten auf Godot der Leidenschaften“

Die während der Arbeitsphase angefertigten Notate geben zu erkennen, dass die Entstehung von *Lost Highway* in eine Phase fällt, in der

die Frage der Perspektive und damit einhergehend auf Fragen der Medialität, Bild und Video, aufmerksam macht.

409 Truffaut 2003, S.102.

410 Neuwirth 2006a, S. 4 ff.

sich die Komponistin intensiv mit dem Topos des Wartens auseinandersetzt, wobei insbesondere die Lektüren von Paul Valéry, Paul Auster, Samuel Beckett, Leopold von Sacher-Masoch und Gilles Deleuze bedeutsam sind. Überlegungen und Lektüreexzerpte hat Neuwirth während der Arbeit an *Lost Highway* in ein gelbes Notizbuch geschrieben, das sich im Teilvorlass in Graz befindet. Darin findet sich auch die knappe Notiz „Paul Valéry: Cahier“<sup>411</sup>, die inmitten eines rund anderthalbseitigen Exzerpts aus Gilles Deleuzes Aufsatz „Sacher-Masoch und der Masochismus“<sup>412</sup> auf derselben Seite beinahe übersehen zu werden droht (siehe Abb. 14). Wie ein der fertigen Partitur als Motto vorangestelltes Zitat Valérys zu erkennen gibt, handelt es sich dabei um ein Indiz, das auf die Idee des Wartens verweist: „La création poétique, c’est la création de l’attente.“<sup>413</sup> Stephanie Bung zeigt an Valérys Gedicht *Les Pas*, wie dieser ein zentrales Thema aus seinen Notizbüchern, den Cahiers, in die lyrische Form überführt und resümiert: „Der Leser von *Les Pas* erfährt in der Lektüre das Thema der *attente* im wahrsten Sinne des Wortes ‚am eigenen Leib‘. Er wird zu einem Teil dessen, was er liest: er verkörpert die Erwartung, die der Textkörper ihm auferlegt.“<sup>414</sup>

Wie intensiv Neuwirth das Thema des Wartens beschäftigt, zeigt sich vor allem an der Komposition *...ce qui arrive...* Diese entsteht in zeitlicher Nähe zu *Lost Highway* und gelangt 2004, also nur ein Jahr später, in Wien zur Uraufführung. Dass die beiden Kompositionen zueinander in enger Beziehung stehen, zeigt die folgende Notiz zu *...ce qui arrive...*, die auch *Lost Highway* erwähnt (siehe Abb. 11):

- = eine Kathedrale in der Zeit
- = akustische Installation
- = die andere Seite von ‚Lost Highway‘<sup>415</sup>

*...ce qui arrive...* bedeutet wörtlich übersetzt was kommt oder das, was kommen mag. Olga Neuwirth übernimmt diese Formulierung von ei-

411 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 3r.

412 Deleuze 1968.

413 Neuwirth 2006a, o. S.

414 Bung 2005, S. 196.

415 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 12v.

ner gleichnamigen, im Winter 2002/03 in Paris gezeigten Ausstellung von Paul Virilio über Zufall und Katastrophen.<sup>416</sup> Sie fügt davor und dahinter jeweils drei Punkte hinzu, was typographisch eine auf das Unbestimmte hin gerichtete, offene Haltung betont. Der Titel *...ce qui arrive...* rahmt die eingespielten Texte, die sich aus Ausschnitten aus zwei Büchern des amerikanischen Schriftstellers Paul Austers – *The Red Notebook* (1995) und *Hand to Mouth* (1997) – zusammensetzen. Diese Texte erzählen vom Zufall und von dem, was ohne absichtsvolles Zutun eintritt, was einem also zustößt, ohne dass man darauf gewartet hat. Wenn *...ce qui arrive...* für Neuwirth zum „positive[n] Gegenstück“<sup>417</sup> von *Lost Highway* wird, bedeutet das, dass das Warten darin in umgekehrter Weise von Bedeutung ist: als ständiges Warten auf etwas, das sich aber verweigert, weil es lediglich in dieser Verweigerung, also in seiner Abwesenheit eintreten wird. In diesem Sinne sind *...ce qui arrive...* und *Lost Highway* als zwei Seiten einer Medaille denkbar.

„Warten auf Godot‘ der Leidenschaft + Nähe“<sup>418</sup> lautet eine weitere Notiz im gelben Notizbuch (siehe Abb. 12); sie wird in den Untertitel eines Aufsatzes eingehen, der überschrieben ist mit „Nachgedanken zu *Lost Highway*. *Warten auf Godot* der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit“.<sup>419</sup> Der intertextuelle Bezug auf Samuel Becketts *En attendant Godot* verweist auf die dramatische Umsetzung einer Denkfigur des Wartens, das im Gegensatz zu *...ce qui arrive...* vergeblich ist.<sup>420</sup> Der Zweck des Wartens besteht gemeinhin darin, an einen im Vergleich zu Ausgangspunkt A veränderten Zielpunkt B zu gelangen. Deutet sich aber an, dass das Ziel womöglich unerreichbar ist, beginnt sich die Erfahrung des Moments, der zwischen A und B liegt und dem eine Spannung innewohnt, die sich mit dem Eintreten von B

416 Die Ausstellung wurde von November 2002 bis März 2003 in der Fondation Cartier pour l'art contemporain in Paris gezeigt. Vgl. Fondation Cartier 2002.

417 Olga Neuwirth am 26. November 2004 im Rahmen eines Podiumsgesprächs anlässlich des „Wien Modern“-Symposiums; zitiert nach Drees 2005b, S. 30. Vgl. auch Ensemble Modern 2004 und Drees 2004.

418 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 8r.

419 Neuwirth 2003b.

420 Zu einer Inszenierung von Becketts *Warten auf Godot* in der Regie von Frank Asmus am Stadttheater Klagenfurt im Jahr 2005 steuert Olga Neuwirth die Musik bei.

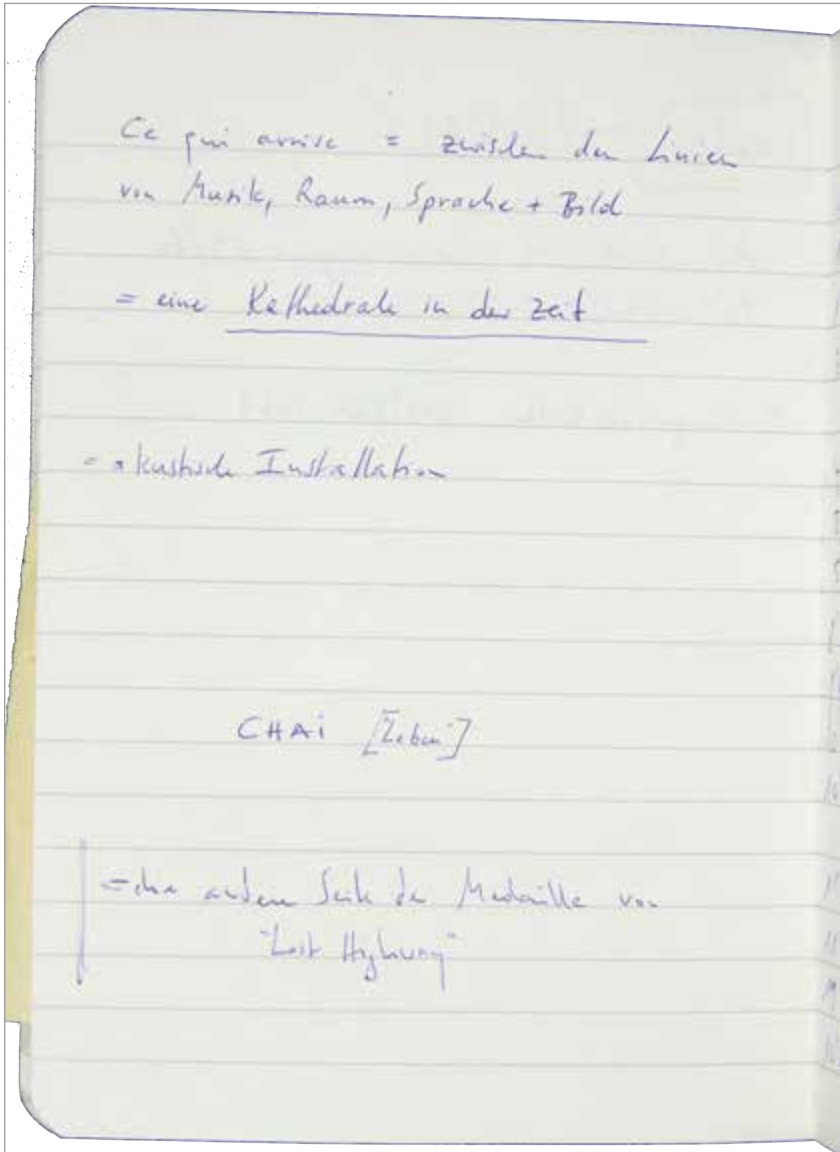


Abb. 11: Überlegungen Neuwirths zum Verhältnis von ...ce qui arrive... und *Lost Highway*, festgehalten im gelben Notizbuch, S. 12v, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Die verschiedenen Register der Stimme!

LH:

- ) Variation eines einzigen Themas  
(Wiederholung): "ich danke an Dich"  
"ich mit Dich"
- ) "Warte auf Golot" der Leidenschaft + Nähe
- ) aussichtslos von Beginn an  
In: Kälte :: Leidenschaft  
es wird sich nie was ändern!
- ) trostloser Raum
- ) Fud verwandelt seine Außersolligkeit  
in traumige Bilder (Phantasmen)
- ) Alie / Nece = wie ein Fetus, der nicht  
reagiert
- ) Eisblock = Symbol der Traurigkeit der Liebe

Abb. 12: Von der Deleuze- und der Sacher-Masoch-Lektüre inspirierte Notizen zu den Figuren und ihren Verhältnissen zueinander im gelben Notizbuch, S. 8r, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

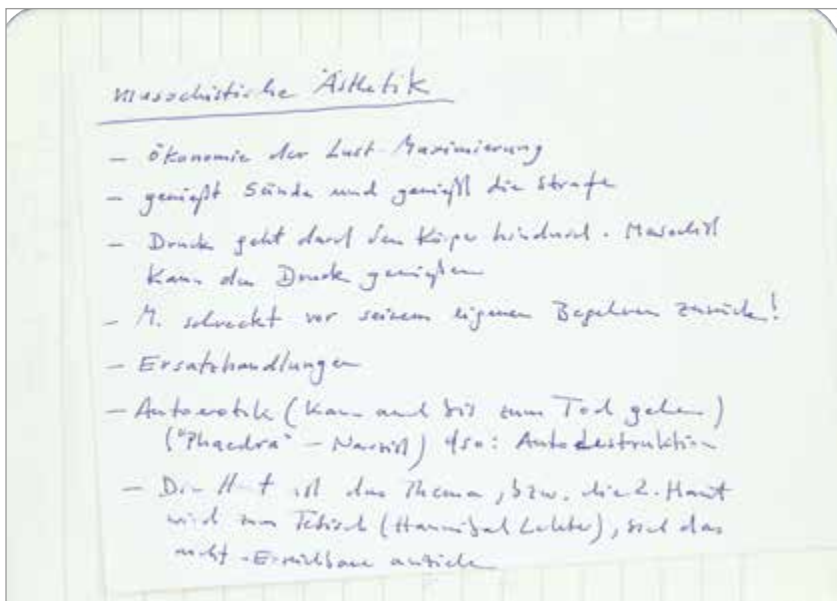


Abb. 13: Ein mit „masochistische Ästhetik“ überschriebenes Blatt, das von der Komponistin ins gelbe Notizbuch, S. 5v, eingeklebt wurde, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

aflösen würde, zu verändern. Bleibt B aus, beginnt sich der Zustand des Übergangs oder Wartens zunehmend aufzudrängen und an Eigenständigkeit zu gewinnen. Wenn das Erwartete ausbleibt und sich verweigert, wird das Warten zum Eigentlichen. Die teleologische Struktur und das ihr zugrundeliegende Zeitkonzept, wonach mit dem Verstreichen der Zeit der Eintritt von B näher rückt, hebt sich auf. Dabei verändert sich für das wahrnehmende Subjekt die Erfahrung von Zeit hin zur Dauer. Mittels dieser formalen Verschiebung wird die zweckgebundene Zielgerichtetheit zugunsten des dazwischen Liegenden suspendiert, und das wiederum kann als Zustand der Schweben beschrieben werden. Damit sind Form und Wirkung von Suspense und zugleich die Prinzipien masochistischer Ästhetik genannt. Denn nach Gilles Deleuze gewinnt der Masochist seine Lust weniger aus dem Schmerz selbst, sondern aus dessen Erwartung: „Die Form des Masochismus ist das Warten. Der Masochist erlebt das Warten im Reinzustand.“<sup>421</sup>

421 Deleuze 1968, S. 230.

### II.3. Masochismus-Lektüren

Ein in das gelbe Notizbuch eingeklebt Blatt trägt die Überschrift „masochistische Ästhetik“ (siehe Abb. 13).<sup>422</sup> Die Abbildung des stichwortartigen Exzerpts aus der Hand der Komponistin präsentiert ein Panorama zentraler Punkte, die Gilles Deleuze in seinem Masochismus-Essay entfaltet. Aus dieser Beobachtung, dass sich Neuwirth im Zuge ihrer *Lost Highway*-Interpretation mit dem Masochismus beschäftigt hat, leiten sich mehrere Fragen ab: Welche Verbindungslinien schlägt sie ausgehend von den Überlegungen zum Warten zwischen dem Masochismus und *Lost Highway*? Welche Rolle kommt dem Suspense zu? Welche kompositorischen Entscheidungen hat dies zur Folge, aus denen sich eine Art masochistische Ästhetik des Musiktheaters ableiten lassen könnte?

#### *Deleuze liest Sacher-Masoch*

Aus den Romanen des Schriftstellers Leopold von Sacher-Masoch, der wie niemand anderes die „Ressourcen des Phantasmas und des ‚suspense‘ [...] genützt“<sup>423</sup> habe, arbeitet Deleuze die formalen und ästhetischen Merkmale des Masochismus heraus. Dazu bezieht er die Werke von Marquis de Sade mit ein und positioniert den Sadismus als Objekt des Vergleichs. Es handelt sich dabei um zwei Schriftsteller, die zu unterschiedlichen Zeiten mit verschiedenen Anliegen schreiben, mit der Bezeichnung Sadomasochismus dennoch gemeinhin als Einheit gedacht werden. Sades Werke entstehen im ausgehenden 18. Jahrhundert in Frankreich, während der Österreicher Sacher-Masoch den Großteil seiner zahlreichen und auch beliebten Romane im zweiten Drittel des

422 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 5v, eingeklebt Notizblatt. Die auffallend sorgfältige Handschrift legt den Schluss nahe, dass es sich hierbei um die Reinschrift anderer Notizen handelt. Etwa decken sich die Notizen teilweise mit dem, was Neuwirth auf vier weitere lose Blätter geschrieben hat, die sie der Seite 6r angeheftet hat. Auf dem vierten dieser Blätter findet sich die Notiz „masochistische Ästhetik“ ein weiteres Mal, an dieser Stelle mit dem Zusatz „Lost Highway“. Vgl. ebd., S. 6r, eingeklebt Notizblatt 4r.

423 Deleuze 1968, S. 172.

19. Jahrhunderts verfasste.<sup>424</sup> Die Pathologisierung bestimmter sexueller Vorlieben als Sadismus beziehungsweise Masochismus sowie ihre einander ergänzende Zusammenführung vollzieht in den 1880er Jahren der Psychiater Richard von Krafft-Ebbing.<sup>425</sup> Davon ausgehend, dass die „klinischen Merkmale des Sadismus und des Masochismus [...] nicht zu trennen von den literarischen Werken Sades und Masochs [sind]“, stellt Deleuze „die Einheit des Sado-Masochismus selber“<sup>426</sup> in Frage.

Das den Masochismus kennzeichnende Warten tritt vor der Folie des Sadismus als Methode des „ästhetische[n] und dramatische[n] ‚suspense‘“<sup>427</sup> hervor. Deleuze stellt es der „mechanisch akkumulierenden Wiederholung“<sup>428</sup> bei Sade gegenüber. Obwohl beide Autoren mit Beschreibungen und Befehlswörtern arbeiten, unterscheiden sich diese wesentlich in ihrer Funktion. Die quantitative Wiederholung bei Sade zielt darauf ab, sexuelle Handlungen in sämtlichen Varianten und Konstellationen durchzuspielen: „Wiederholung von Szenen, Vervielfältigung innerhalb einzelner Szenen, Beschleunigung, Überbestimmung (zugleich ‚beging ich Elternmord, Inzest, Totschlag, Sodomie‘)“.<sup>429</sup> Was im Zuge einer Art von theoretischer Beweisführung zunächst oftmals in Form einer Erzählung erfolgt, wird im Anschluss in die Tat umgesetzt. Deleuze fasst dieses Verfahren mit den Worten Sades aus dessen Roman *Juliette oder Die Vorteile des Lasters* folgendermaßen zusammen: „Ich habe es theoretisch bewiesen, sagt Noirceuil, überzeugen wir uns nun

424 Deleuze bezieht sich neben *Venus im Pelz*, dem berühmtesten Roman des Schriftstellers, unter anderem auch auf *Die geschiedene Frau* und *Die Liebe des Plato*. Alle drei Romane erschienen 1870.

425 Vgl. Weibel 2003, S. 466 sowie Spörk/Strohmaier 2002. Es liegt die Annahme nahe, dass Neuwirth die 2003 in der Neuen Galerie in Graz gezeigte Ausstellung „Phantom der Lust“ zum Masochismus gesehen hat. Im gelben Notizbuch weist die Überschrift zum Exzerpt aus Deleuzes Masochismus-Essay „Phantome der Lust“ eine offenkundige Nähe zum Titel der Ausstellung auf (siehe Abb. 14). Vgl. Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 2v–3r.

426 Deleuze 1968, S. 173 f. Es gehört zu Deleuzes Anliegen, gegen eine Pathologisierung des Masochismus anzugehen. Deleuze hebt hervor, dass Sacher-Masoch mit dieser Verwendung seines Namens nicht einverstanden war. Vgl. ebd., S. 170, S. 290.

427 Ebd., S. 194.

428 Ebd.

429 Ebd., S. 229.

durch die Praxis ...<sup>4450</sup> Der „sadistische[n] Beschleunigung und Verdichtung“ bei Sade stellt Deleuze die „qualitative ruhende Bewegung“ des Masochismus gegenüber, aus der sich das „Fehlen obszöner Beschreibungen bei Masoch“<sup>4451</sup> erkläre. Während Sade eine perverse und mitunter grausame Handlung an die nächste reiht und teilweise schier unüberschaubar viele Personen daran beteiligt, entbehrt Sacher-Masochs Schreiben einer pornographischen Direktheit. Seine Sätze kreisen stattdessen um die Möglichkeit der Ausführung der erwünschten Erniedrigung und ihrer Bedingungen.

Die beschreibende Funktion [der Sprache, E.v.T.] verschwindet nicht, jedoch jegliche Obszönität ist darin verneint und suspendiert; alle Beschreibungen sind gleichsam verschoben, sei es vom Gegenstand auf den Fetisch, von einem Aspekt des Gegenstandes auf den anderen, von einer Seite der Person auf eine andere. Übrig bleibt nur eine lastende, seltsame Atmosphäre, wie ein zu schweres Parfüm, die sich in der erstarrenden Bewegung ausbreitet und durch keine Verschiebung aufgelockert wird. Von Masoch muß im Gegensatz zu Sade gesagt werden, daß nie jemand mit mehr Dezenz so weit gegangen ist. Ein Roman des Atmosphärischen, die Kunst der Andeutung [...].<sup>4452</sup>

Sacher-Masochs Beschreibungen unterliegen demnach „der Verschiebung und Erstarrung, sie bleiben andeutend und dezent“ und zielen auf den „Zustand reinen Schwebens“,<sup>4453</sup> den Deleuze folgendermaßen beschreibt:

4450 Ebd., S.180. Weitere Beispiele sind Clements argumentative Herleitung für die aus dem Despotismus gewonnene Lust, die er Justine vorträgt oder die in *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder die Schule der Libertinage* (1785) vorgelesenen Geschichten, die den sexuellen Handlungen vorauszugehen haben. Vgl. de Sade 1990, S.234–240.

4451 Deleuze 1968, S.194, S.291.

4452 Ebd., S.194.

4453 Ebd., S.195.

In den Romanen Masochs kulminiert alles Geschehen im Stillstand der Bewegung. Ohne Übertreibung läßt sich sagen, daß Masoch den Roman mit der Kunst der stillstehenden Bewegung (suspense) um eine erzählerische Technik reinsten Wassers bereichert hat. Das nicht nur, weil zu den masochistischen Riten der Foltern und Leiden wirkliches körperliches Gespanntwerden gehört (der Held wird gehängt, gekreuzigt, gestreckt). Sondern auch, weil der weibliche Henker starre Posen annimmt, welche sie einer Statue, einem Porträt, einer Photographie gleichen lassen. Weil sie die Geste der niederfallenden Peitsche, des sich öffnenden Pelzes in der Schwebelage hält. Weil sie sich in einem Spiegel reflektiert, der ihre Pose fixiert. Es wird zu zeigen sein, daß diese „photographischen“ Szenen, diese gebrochenen und erstarrten Bilder, von größter Bedeutung für den Masochismus im allgemeinen und die Technik Masochs im besonderen sind. [...] Ebenso werden bei Masoch in einer Art erstarrter Kaskade die gleichen Szenen auf verschiedenen Ebenen immer wieder durchgespielt: so in der *Venus*, wo die große Szene des weiblichen Henkers geträumt, gespielt, wirklich in Handlung gesetzt und auf verschiedene Personen verteilt und übertragen wird.<sup>434</sup>

Deleuze beschreibt, wie bei Sacher-Masoch Form und Inhalt ineinandergreifen. Das Warten, das dem Helden als Qual widerfährt, spiegelt sich auf der Ebene der Sprache, die den Modus des Suspense der Leser:innenschaft erfahrbar macht. Ausschlaggebend für das Gelingen sind mehrere Motive und Strategien. Grundlegend ist das Verfahren der Wiederholung, die sich diesem Zitat zufolge zweifach manifestiert: Die Posen, die die Henkerin einnimmt, sind auch die Posen einer Statue und einer Photographie. Alle diese Frauen, die auf einem Bild oder als Bild zu sehen sind, tragen Objekte der Lust, Kostüme als Teil des Fetischs, zu denen wesentlich die Peitsche und der Pelz gehören. Auch kommt es zur Wiederholung von Szenen auf den Ebenen der Fantasie, des inszenierten Spiels und der Realität.

434 Ebd., S.193f.

Einige Ausschnitte aus Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* illustrieren diese von Deleuze herausgestellten Aspekte einer Sprache der Andeutungen. „Du frierst, während du selbst Flammen erregst“, schreibt darin der Protagonist Severin von Kusiemski auf die Rückseite einer Photographie von Tizians *Venus mit dem Spiegel*. Er ist diesem Abbild einer Frau ebenso verfallen wie der Venus aus Stein, die er regelmäßig im Garten besucht. Die Statue sei das schönste Weib, das er je in seinem Leben gesehen habe.<sup>435</sup> Das Anbeten von Frauenbildern wiederholt sich in der Gestalt Wanda von Dunajew. Als Iteration der ihr vorausgegangenen Venusvarianten aus Stein und auf Papier erscheint sie auf seinen Wunsch hin in weißer Robe, mit gepudertem Haar und in Pelz gehüllt. Sich im Spiegel betrachtend erstarrt sie zum Abbild ihrer selbst und gerinnt auf diese Weise zu einem Abbild der Venus.<sup>436</sup> Severins Worte, mit denen er die Venusfotographie beschreibt, sind auf die Statue der Venus und auf Wanda im Kostüm übertragbar: „Die kalte Koketterie, mit der das herrliche Weib seine Reize und mit den dunkeln Zobelfellen drapiert, die Strenge, Härte, welche in dem Marmorantlitz liegt, entzücken mich und flößen mir zugleich Grauen ein.“<sup>437</sup> An ihr reizt ihn das ambivalente Spiel aus Kälte und Wärme, Schauer und Anziehung. Dass ausgerechnet der warme, lebende Körper der Venus aus Fleisch und Blut eine gemeine Kälte ausstrahlt, wird in jener Szene offenbart, in der Severin den Betrug seiner Herrin mit einem anderen Mann fürchtet.<sup>438</sup>

„Ich liebe nur dich“, entgegnete sie, „aber ich werde mir von dem Fürsten den Hof machen lassen.“

„Wanda!“

„Bist du nicht mein Sklave?“ sagte sie ruhig. „Bin ich nicht Venus, die grausame nordische Venus im Pelz?“

435 Vgl. von Sacher-Masoch 1968, S. 16.

436 Vgl. ebd., S. 49.

437 Ebd., S. 17.

438 Der Vertrag zwischen Wanda von Dunajew und Severin von Kusiemski legt für den Fall des Eindringens eines Dritten keine Regelung fest. Vgl. ebd., S. 86.

Ich schwieg; ich fühlte mich von ihren Worten förmlich zermalmt, ihr kalter Blick drang mir wie ein Dolch in das Herz.

[...]

„Du bist herzloser als ich dachte“, erwiderte ich verletzt.

„Severin“, begann Wanda ernst. „Ich habe noch nichts getan, nicht das Geringste, und du nennst mich schon herzlos. Wie wird das werden, wenn ich deine Phantasien erfülle [...]“

„Du nimmst meine Phantasie zu ernst.“

„Zu ernst?“ [...], entgegnete sie, „du weißt, wie verhaßt mir jedes Spiel, jede Komödie ist. Du hast es so gewollt. [...]“

[...]

„Ich bin eigensinnig“, sagte sie, „das weißt du. Ich bin nicht im Phantasieren stark und im Ausführen schwach wie du; wenn ich mir etwas vornehme, führe ich es aus, und um so gewisser, je mehr Widerstand ich finde. Laß mich!“

Sie stieß mich von sich und stand auf.<sup>439</sup>

Der Ausschnitt veranschaulicht die zarte Verbindung zwischen Fantasie und Realität. Ein Vertrag legt die Regeln des inszenierten Machtspiels fest, von dem Severin bereits bei der marmornen Venus geträumt hat, zu dem Wanda aber erst überredet werden muss. Severin ist der Regisseur seines eigenen Spiels, das sich letztlich gegen ihn wendet. Der Masochist ist laut Deleuze auch Erzieher. Als „Opfer, das seinen Henker sucht“<sup>440</sup>, muss er seine Henkerin erst davon überzeugen, den Ver-

439 Ebd., S. 65 f.

440 Vgl. Deleuze 1968, S. 181.

trag zu unterzeichnen. So misstraut Wanda anfangs noch der Wirkung der Schmerzen, die sie dem Geliebten im ersten Durchgang zuteilwerden lässt, während Severin sie bittet, die Peitschenhiebe fortzusetzen. Severin gleicht das Erlebte mit seiner Vorstellung ab: „Meine Phantasie ist Wahrheit geworden. Wie ist mir? Hat mich die Wirklichkeit meines Traumes enttäuscht? Nein, [...] ihre Grausamkeit erfüllt mich mit Entzücken. Oh! wie ich sie liebe, sie anbe! Ach! [...] Welche Seligkeit ihr Sklave zu sein.“<sup>441</sup> Man kann durchaus fragen, ob Severin überhaupt jemals aus der Fantasie erwacht. Möglicherweise ließe sich sein Sklave-Sein als Fortsetzung des Traums in der Form des Spiels betrachten. In den Worten Deleuzes: „Der Masochist muss glauben, er träume, selbst wenn er nicht träumt.“<sup>442</sup> Damit steht – als eine Variante der für *Lost Highway* zentralen Frage danach, was real und was unreal sein könnte – der Realitätsstatus auf dem Spiel. In *Venus im Pelz* gerät die Wirklichkeit in Schwebelage, weil Leben, Spiel und Traum zusehends ineinander aufzugehen drohen.

Mit dem Auftauchen eines anderen Mannes, dem sogenannten Griechen, dringt ein Störfaktor in die Realität und folglich in den Traum ein. Brutale Eifersucht erfasst Severins Körper.<sup>443</sup> Die bloße Vorstellung, Wanda an einen anderen Mann zu verlieren, lässt ihn gequält aufschreien; physischer Schmerz und psychische Qual verschlingen sich ineinander. Wanda hingegen findet zunehmend Gefallen am Spiel.

„Wanda!“ schrie ich, wieder von jener Todesangst erfaßt, die mir jedesmal den Atem, die Besinnung raubte; „du willst sein Weib werden, du willst ihm gehören für immer, oh! stoße mich nicht von dir! Er liebt dich nicht –“ [...]

441 von Sacher-Masoch 1968, S. 52.

442 Deleuze 1968, S. 231.

443 Das heißt nicht, dass der Masochismus die Begegnung mit Dritten ausschließt. Das Gegenteil ist der Fall, wie die Biographie Sacher-Masochs zeigt, der seine Wanda gebeten hat, sich zu prostituieren. Von Verabredungen mit Dritten zeugen auch die Aufzeichnungen Wanda von Sacher-Masochs zu den Begegnungen mit Ludwig II. von Bayern. Vgl. von Sacher-Masoch 1968, S. 146–166. Es handelt sich um einen erneuten Abdruck einzelner Passagen aus: von Sacher-Masoch 1906.

Sie sah mich an, und jetzt war es wieder jener kalte, herzlose Blick, jenes böse Lächeln. [...]

„Mein Gott, bist du denn kein Weib aus Fleisch und Blut, hast du kein Herz wie ich!“ rief ich, während sich meine Brust wie im Krampfe hob.

„Du weißt es ja“, entgegnete sie boshaft, „ich bin ein Weib aus Stein, ‚Venus im Pelz‘, dein Ideal, knie nur und bete mich an.“<sup>444</sup>

In ein Kostüm aus Pelz und Peitsche gekleidet, wird Wanda zur Venus. Die profane Zweckmäßigkeit dieser Gegenstände wird aufgehoben, um an ihrer Stelle der Fantasie Raum zu geben. Dort, in der Vorstellung, werden sie dem Gepeinigten als Fetischobjekte zur Projektionsfläche der Lust. Dazu Deleuze:

Der Masochist wartet auf die Lust wie auf etwas wesentlich Verzögertes, Aufgeschobenes, und erwartet den Schmerz als die Bedingung, durch welche sich die Lust [...] überhaupt erst einstellen kann. Er schiebt die Lust immer so lange auf, bis ein ebenfalls erwarteter Schmerz sie erlaubt. [...] Verneinung, Spannung, Erwartung, Fetischismus und Phantasma bilden die eigentümlich masochistische Konstellation. Das Wirkliche fällt dabei nicht unter eine Negation, sondern unter eine Art Verneinung, durch welche es dem Phantasma verfügbar wird. Die Suspendierung erfüllt die gleiche Funktion für das Ideal und führt dieses in das Phantasma über. Das Warten selbst ist die Einheit von Ideal und Wirklichkeit, die Form oder Zeitlichkeit des Phantasmas. Der Fetisch ist das Objekt des Phantasmas, das Phantasieobjekt schlechthin.<sup>445</sup>

Das Spiel mit der Wirklichkeit kennzeichnet sowohl den Masochismus als auch *Lost Highway*. Vergleichbar mit einem Drehbuch legt ein Ver-

444 von Sacher-Masoch 1968, S.122 f.

445 Deleuze 1968, S.230 f.

trag den Handlungshorizont vorab fest. Nach Deleuze negiert oder zerstört der Masochismus die Wirklichkeit nicht. Vielmehr verneine er sie, um sie „im Akt der Verneinung in einen Zustand des Schwebens zu versetzen und sich selbst einem Ideal zu öffnen, das seinerseits im Schwebestand des Phantasmas verharret.“<sup>446</sup> Olga Neuwirth bringt dies im gelben Notizbuch auf die Formulierung (siehe Abb. 14): „Das Wirkliche bleibt in Schweben.“<sup>447</sup>

Folgt man Deleuze, sind der historische Fluchtpunkt und das literarische Gegenstück Alfred Hitchcocks bei Leopold von Sacher-Masoch zu suchen:

Masoch war Slawe und Erbe der deutschen Romantik; aus dieser Verbindung erwächst ihm statt des romantischen Traums die Dimension des Phantasmas und aller Kräfte des Phantastischen der Literatur. In literarischem Betracht ist Masoch der Meister des Phantasmas und des suspense.<sup>448</sup>

Auch diese Passage greift Neuwirth auf, in dem sie im gelben Notizbuch stichwortartig Folgendes festhält: „die Dimension des Phantasmas, alle Kräfte des Phantastischen + des SUSPENSE“.<sup>449</sup> Die zahlreichen Notizen als Resultat der Masochismus-Beschäftigung gehen schließlich zusammen mit (nicht als solche ausgewiesenen) Deleuze-Paraphrasen in dem Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*. *Warten auf Godot* der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit“ auf. In der Adaption als Interpretation wirken insbesondere die Motive der Wiederholung, des Phantasmas und des Aufschubs der Lust in die Konzeption von *Lost Highway* ein.

446 Ebd., S.192.

447 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S.2v.

448 Deleuze 1968, S.290.

449 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S.2v.

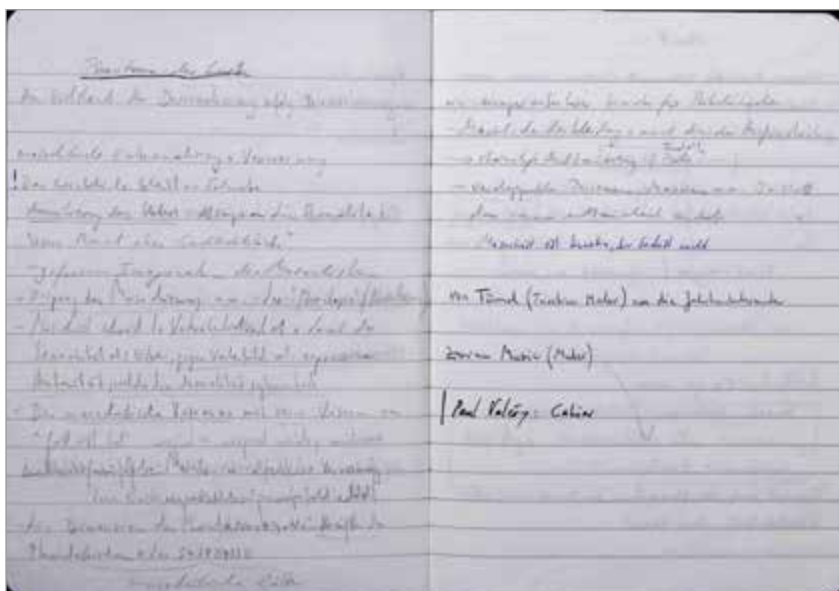


Abb. 14: Neuwirths Exzerpt aus Gilles Deleuzes Essay „Sacher-Masoch und der Masochismus“ im gelben Notizbuch, S. 2v–3r, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

### Lost Highway mit Deleuze

Über die konkreten Exzerpte aus dem Deleuze-Essay hinaus weist auch die ebenfalls im gelben Notizbuch festgehaltene Bezeichnung von *Lost Highway* als „CHRONIK von LIEBE + SCHMERZ“<sup>450</sup> auf die Masochismus-Auseinandersetzung hin (siehe Abb. 15). Dass sich insbesondere die von Deleuze als formgebend für den Masochismus herausgestellte Wiederholungsstruktur auch für die *Lost Highway*-Konzeption

450 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 5r. Deleuze spricht von einer „Schmerz-Lust-Kombination“ im Masochismus. Vgl. Deleuze 1968, S. 267. In diesen Zusammenhang ist ferner interessant, dass im Rahmen des Festivals Wien Modern 2004 nicht nur ...*ce qui arrive...* zur Uraufführung gelangte, sondern auch Neuwirths *Masochistic Suite* für zwei Performer, Tonband. Vgl. Wien Modern 2023. *Masochistic Suite* war eingebettet in die Veranstaltung *Piano Integral* am 16. November 2004, im Rahmen derer Neuwirth mit ihrer Neuinterpretation von Nam June Paiks Aktion *Solo for Violin* als Performerin auftrat. Vgl. Polzer/Schäfer 2004, S. 180 und Drees 2020a, S. 173.

als entscheidend erweist, zeigt wiederum folgende Notiz (siehe Abb. 12):

Variation eines einzigen Themas  
(Wiederholung): „ich denke an dich“  
„ich will dich“<sup>451</sup>

Damit ist das Verhältnis zwischen dem ersten und zweiten Teil von *Lost Highway* bestimmt. Freds Verlangen nach seiner Frau Renee wiederholt sich laut Neuwirth bei Pete, der sich nach Alice verzehrt. Beide Männer begehren die Frauen, sie suchen ihre Leidenschaft und Nähe, scheitern aber an deren abweisender Kälte. Ihre Liebe ist „aussichtslos von Beginn an.“<sup>452</sup> Wie auf Fetische projizieren die Männer auf Renee und Alice ihre Lust, die abprallt, wie an einem Eisblock als „Symbol der Traurigkeit der Liebe“<sup>453</sup> oder wie an einer Statue aus Stein. Im Anschluss an Sacher-Masochs Wanda lassen sich Renee und Alice als weitere Bilder einer Venus im Pelz begreifen. Sie werden zu Wiederholungen und Varianten eines Fetischs. Oder wie Neuwirth an anderer Stelle notiert: „(Fred + Pete lieben / Alice + Renee nicht): Konflikt / Schmerz“.<sup>454</sup>

Bei Deleuze heißt es: „Am Höchststand der Desexualisierung erfolgt jedoch die totale Resexualisierung.“<sup>455</sup> Neuwirth hält diesen Satz in ihrem Exzerpt fest<sup>456</sup> (siehe Abb. 14) und leitet daraus eine Deutung des Verhältnisses zwischen dem ersten und zweiten Teil, zwischen De- und Resexualisierung, ab: Die von Fred erfahrene Desexualisierung mündet in den Mord an seiner Frau mit dem das unaufhörliche, destruktive Wartens seinen Wendepunkt erreicht.<sup>457</sup> Die ständige Zurückweisung durch Verneinung, die er im permanenten Modus des Wartens von ihr

451 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 8r.

452 Ebd.

453 Ebd.

454 Neuwirth, Millimeterpapier.

455 Vgl. Deleuze 1968, S. 283.

456 Vgl. Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 2v.

457 „warten = destruktiv“. Vgl. Neuwirth, Millimeterpapier. Zur kompositorischen Gestaltung siehe die Ausführungen zur Verwandlungsszene, die sich auch auf den Mord beziehen S. 365–377.

in Form von ausweichenden Antworten und ausbleibendem sexuellen Interesse erfährt, führen zu einem Bewegungsstillstand, „in dem die Inkarnation des Ideals erreicht ist“.<sup>458</sup> In dieser Situation des Stillstandes, die einer grotesk verzerrten Katharsis gleichkommt, verwandelt Fred „seine Ausschließung in traurige Bilder (Phantasmen)“<sup>459</sup> (siehe Abb. 12). Die Ausschließung ist als Entsexualisierung an ihrem Maximum angelangt und entlädt sich kraft seiner Einbildung. Für Deleuze ist die Verneinung konstitutiv für die Einbildungskraft, „die das Wirkliche im Zustand der Schweben verhält, damit sich das Ideal vergegenwärtigen kann“.<sup>460</sup>

Was heißt das für Neuwirths Interpretation der vermeintlichen Mordszene? Der Mord, gemeint ist die Tat im engeren Sinne, wird in Lynchs Film nicht gezeigt. Als mutmaßlicher Täter wird Fred der Konsequenzen der Tat über ein Videoband gewahrt, das Renees Leiche in einem Blutbad zeigt. Er hat keine Erinnerung daran, ob er den Mord tatsächlich ausgeführt hat oder nicht. Neuwirths deleuzianisch-masochistische Lesart setzt bei dieser grundlegenden Unklarheit an und denkt konsequent weiter, was Fred, der Videokameras nicht mag, den Polizisten entgegnet, die sein Haus auf Einbruchsspuren untersuchen: „I like to remember things my own way. How I remember them. Not necessarily the way they happened.“<sup>461</sup> Dass das VHS-Magnetband als Spur entgegen der Erwartung nicht zum real stattgefundenen Ereignis führt, zeigt, dass das, was Speichermedien als vermeintliche Realität zeigen, ebenso der Konstruktion unterliegt wie jene Bilder, die der Erinnerung entstammen. Weder das eine noch das andere Medium vermag die Tatsachen realitätsgetreu abzubilden und wiederzugeben. Der Status des Mordes als real begangene Tat steht somit in Frage. Dass (im Gegensatz zum Film) im Musiktheater Fred und nicht Renee das dritte Videoband findet, wird zum Anlass genommen, um das Videobild mit dem Medium der Einbildungskraft zu verschalten, wobei letztere wiederum für den Masochismus zentral ist. Die Korrelation zwischen der kühlen Lie-

458 Deleuze 1968, S. 283.

459 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 8r.

460 Deleuze 1968, S. 284.

461 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 47.

besbeziehung des Paares mit dem, so Neuwirth, „Versager-Fick“<sup>462</sup>, und dem Mord entpuppt sich als „masochistische Konstellation“.<sup>463</sup> Dieser Logik folgend kann der Mord schlechterdings nicht wirklich stattfinden oder stattgefunden haben. Gleich der Erfüllung von Leidenschaft muss er aufgeschoben werden und in diesem Zustand der Schweben verbleiben. Das heißt nicht, dass der Mord unwahrscheinlich geworden ist, sondern nur, dass er stattfindet, indem er sich entzieht. Das Verneinen der Lust und der mörderischen Tat erzeugen einen Bewegungsstillstand, in dem es nach Deleuze zur Vergegenwärtigung eines Ideals kommen kann, mit dem, dem altgriechischen Wort *idéa* folgend, ein Bild gemeint ist.<sup>464</sup> Diese Verwirklichung, die nie Tatsache wird, sondern stets in der Schweben bleibt, findet ihren bildlichen Ausdruck im Phantasma. Der Mord wird suspendiert und vollzieht sich kraft der Einbildung im Phantasma, von wo er schmerzgewaltig auf den Masochisten einwirkt.

Nach Deleuze hat der Masochist „die Handlung durch die Phantasie ersetzt; daher die Bedeutung des Phantasmas als eines Faktors erster Ordnung“.<sup>465</sup> Entsprechend hält Neuwirth in ihrem Exzerpt fest (siehe Abb. 14): „Ursprung des Masochismus = in der ‚Phantasie‘ (Phantasma)“.<sup>466</sup> Das Phantasma ist Schauplatz des Mordes, der Verwandlung und Petes Geschichte. Insofern erscheint Neuwirths These folgerichtig, wonach Fred seine Ausschließung in traurige Bilder verwandelt. Davon handelt ihr *Lost Highway*, in dem sich Fred als Masochist erweist, in dem Phantasmen die „wichtigsten ‚Inhalte“<sup>467</sup> sind und das eine beständige Spannung ohne Auflösung mit dem Schreiben Sacher-Masochs gemeinsam hat. Im Phantasma wiederholt sich das gleiche Thema erneut („Ich denke an dich“, „Ich will dich.“), erfährt aber im zweiten Durchlauf eine Variation. Fred „setzt [die] MASKE des JUNGEN, VIRILEN“<sup>468</sup>

462 Neuwirth, Millimeterpapier.

463 Deleuze 1968, S.231.

464 Zu Bild und Idee (griech. *eidos* = das zu Sehende, das Aussehende, die Gestalt) in Deleuzes Denken und dem Verhältnis seines Bildbegriffs zu Platons Ideenlehre vgl. Schaub 2006, S.27–30.

465 Deleuze 1968, S.265 f.

466 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S.2v.

467 Neuwirth 2006a, o.S. (Partituranmerkung „Zum Video“).

468 Neuwirth, Millimeterpapier.

Pete auf, was ihn in der Konsequenz erst recht scheitern lässt, wie Neuwirth festhält (siehe Abb. 15): „Pete versucht durch seine Liebe Alices Kälte zum Einsturz [sic!] zu bringen.“<sup>469</sup> Auch ihm entzieht sich die Frau. Mit Mirjam Schaub ließe sich dieser Versuch Petes als ein „Wiederholen von etwas Ungreifbarem“<sup>470</sup> denken. Die Idee der Maske hält Neuwirth im gelben Notizbuch fest (siehe Abb. 14):

- Macht der Verkleidung = auch die des Missverständnisses [sic!]
- ständige Enttäuschung (Fred als Pete? ...)
- verdoppelte Personen, Masken = ein Ballett, das immer enttäuschend endet<sup>471</sup>

Dieser Logik entspricht auch die Formulierung, die Neuwirth der Partitur als drittes und weiteres Motto voranstellt: „Die Macht der Verkleidung ist auch die der Missverständnisse und der steten Enttäuschung. (nach Sacher-Masoch)“.<sup>472</sup> Zwar schreibt sie das sinngemäße Zitat Sacher-Masoch zu, doch findet es sich eigentlich bei Deleuze, der unter Bezugnahme auf die sich wiederholende Enttäuschung des Begehrens eine Parallele zwischen den Romanen und der Biographie des Autors zieht:

Es ist das Schicksal Masochs, immer enttäuscht zu werden, als ob die Macht der Verkleidung auch die des Mißverständnisses wäre: er sucht stets einen Dritten in seine Ehe

469 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 5r.

470 Schaub 2003, S. 192.

471 Vgl. Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 3r.

472 Vgl. Neuwirth 2006a, o. S. Gérard Genettes Ausführungen zur Paratextsorte des Mottos folgend lässt sich vermuten, dass das Zitat ungenau angeführt wird, weil es aus dem Gedächtnis heraus wiedergeben wurde, oder um es besser in den Kontext einzupassen. Vgl. Genette 2001, S. 147 f. Letztgenannte Vermutung liegt insofern nahe, als Neuwirth im Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ von einer „masochistischen Lust“ spricht. Neuwirth 2003b, S. 79. Auch in einem Interview erwähnt sie ihr Interesse am Masochismus. Vgl. Kralj 2003/2008a, S. 182. Insofern erscheint es nachvollziehbar, dass an dieser Stelle der namensgebende Autor Leopold von Sacher-Masoch angegeben wird und nicht Gilles Deleuze.

- Lost Highway -  
CHRONIK vs. LIEBE + SCHMERZ

↓  
 Ängstlichkeit + Abwechslung

Pete = Vorhag auf für eine viel-liebe Mutter, Nachvollziehbarkeit, Liebe

Discrete Emotionen empfinden mit Lasse wilden Ausdruck  
 Das Lasse - nicht als Gebote, um sein Elend zu vermeiden

Die Sehnsucht der Menschen, aus ihrem gesellschaftlichen  
 ausbrechen

Hand M<sup>ist</sup> TAU SCHWIMMERS MANÖVER → Pete wird ungeduldig +  
 ungeduldig

: Stille

• verheißt Alice, | Unvollständigkeit  
 ↓  
 • Pete versucht durch seine Liebe <sup>Alice</sup> ~~ist~~ Kälte zum erlösen zu bringen

Fred/Renee: eingefasstem Alltag - slow motion - Angst, das Peter  
 nicht zu kennen, sie nicht zu "berufen". Ein durch  
 willkürliche solches Rhythmus der Partnerschaft (Wiederholung)

Veränderlichkeit → Injunktions → Unmöglichkeit sein Liebe  
 zu Renee, was sie ein  
 "best" Form ist

Von Peter/Vagheit ALMOST

Abb. 15: In *Lost Highway*, einer Chronik von Liebe und Schmerz, charakterisiert eine spezifische Vagheit im Sinne eines beständigen „almost“ die Beziehung zwischen Fred und Renee, wie Neuwirth im gelben Notizbuch festhält, S. 5r, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

einzuführen, den Griechen, wie er ihn nennt. [...] Auch hier [bezogen auf einen Briefwechsel des Ehepaars Sacher-Masoch mit Ludwig II. von Bayern, E.v.T.] entsteht aus verdoppelten Personen, Masken, Paraden im einen wie im anderen Lager ein höchst merkwürdiges Ballett, das enttäuschend endet.<sup>473</sup>

Im Denken Deleuzes gibt es einen immanenten Zusammenhang von Wiederholung, Maske und Differenz. Bezeichnenderweise erscheint seine Schrift *Differenz und Wiederholung*, in der er die Wiederholung als Formkategorie entwickelt, 1968, also nur ein Jahr nach dem Masochismus-Essay, der unter dem französischen Originaltitel „Présentation de Sacher-Masoch, Le froit et le cruel“ erstmals 1967 veröffentlicht wurde. „*Wiederholung meint nicht Wiederholbarkeit*“<sup>474</sup> bringt Schaub es auf den Punkt. Im Gegensatz zur Wiederholbarkeit, die das Allgemeine,

unabhängig von Zeit und Raum existierende[...] Wiederholbare[...] [des Ereignisses] extrapoliert; kreist Wiederholung bei Deleuze gerade um das Irreduzible, Unverfügbare, Nichtwiederholbare, umspielt die absolute Einmaligkeit des Ereignisses, all das, was an ihm unverstanden und begrifflos blieb.<sup>475</sup>

Für Deleuze ist die Wiederholung nicht im Sinne eines erneuten Ereignisses des Gleichen zu denken, aus dem sich Allgemeingültigkeit ableiten ließe. Dies würde die Vorstellung implizieren, es gäbe ein Original und eine Kopie, wobei sich die Kopie stets am Original zu messen habe.<sup>476</sup> Deleuze entzieht sich solch einem repräsentationalen Denken, was

473 Deleuze 1968, S.170 f.

474 Schaub 2003, S.184.

475 Ebd., S.189.

476 Dazu Mirjam Schaub: „Im positiven Sinne geht es Deleuze um den Entwurf einer *nicht-repräsentationalen Philosophie*. [...] *Differenz und Wiederholung* zielt deshalb [...] auf eine *Entthronung der platonischen Ideenlehre*. Denn die residiert nach Deleuzes Überlegung im Zentrum eines repräsentationalen Bilds des Denkens und hat Schuld an der Fixierung auf die dem begrifflichen Denken inhärenten Äquivalenzordnung.“ Ebd., S.182.

ihm ermöglicht, die Differenz losgelöst von einer Unterordnung zu fassen.<sup>477</sup> Die Methode der Wiederholung und Differenz, so Michaela Ott, beruhe auf der Grundannahme dieses Denkens, das „nur als Relationierung mit anderen und als Weise des Anders-Werdens geschieht“.<sup>478</sup> Singularitäten, Immanenzebenen, Mannigfaltigkeit und Differenz gehören zu den zentralen Begriffskonzepten, entlang derer sich Deleuzes Denken entfaltet und die in seinen Schriften selbst immer wieder wiederholt, verschoben, vertieft und vervielfacht werden.

Die Maske begegnet bei Deleuze als Gedankenfigur der Differenz. Sie ist ein Objekt, das einem Gesicht vorgehalten wird, um es zu einem anderen zu machen. Zu einer identifikatorischen Überlagerung der Gesichter kommt es allerdings nicht. Möglicherweise in gedanklicher Nähe zum Vexierbild, das Neuwirth zur Beschreibung ihrer hybriden Klänge einführt,<sup>479</sup> bewahrt die Maske als zweites Gesicht oder als Wiederholung des ersten dessen Demarkationslinien als Insignien der Differenz zu dem, das sich darunter befindet. Deleuze schreibt zum Zusammenhang von Wiederholung, Differenz und Maske:

Tatsächlich ist die Wiederholung das, was sich verkleidet, indem es sich konstituiert, und sich nur insofern konstituiert, als es sich verkleidet. Sie liegt nicht unter den Masken, sondern bildet sich von einer Maske zur anderen, wie von einem ausgezeichneten Punkt zum anderen, von einem privilegierten Ausdruck zum anderen, mit und in den Varianten. Die Masken verdecken nichts, nur andere Masken. Es gibt keinen ersten Term, der wiederholt würde [...].<sup>480</sup>

477 Vgl. Ott 2014, S. 65.

478 Vgl. ebd., S. 25. Dazu weiter: „Wechselseitige Wiederholung“ bezeichnet à la longue nicht nur Deleuzes Methode der Gegenlektüre anderer Denker, sondern zunehmend das Verhältnis seiner Schriften untereinander, die sich wechselseitig reflektieren und ihr Immanenzfeld selbst einer minorisierenden Begriffsbewegung unterstellen.“ Ebd., S. 29.

479 Vgl. Neuwirth 1994a/2008a, S. 31.

480 Deleuze 2007, S. 34.

Die Maske, die Fred zu Pete werden lässt, entfaltet sich im Medium der Singstimme; sie fungiert als Maske, die Fred zu einem Anderen werden lässt.<sup>481</sup> Gesang also kennzeichnet den zweiten Teil von *Lost Highway*, den Neuwirth als Phantasma bezeichnet, während im ersten Teil ausschließlich gesprochen wird. Pete wird die erste Figur sein, die singt, anstatt zu sprechen.<sup>482</sup> Die Differenz zwischen den Ausdrucksformen des Sprechens und des Singens markiert die Abweichung, die sich mit der Wiederholung im Phantasma ereignet.

Deleuze thematisiert auch das Verhältnis von Original und Abbild, das in den Wiederholungen der Venus einerseits sowie bei Freds Wiederholung in Gestalt von Pete andererseits virulent wird. So wie es keine ursprüngliche Venus gibt, ist auch Fred nicht der ursprüngliche Charakter, der im zweiten Teil von Pete repräsentiert wird. Für Pete ist Fred ebenso eine Maske, wie Pete eine für Fred ist.<sup>483</sup> Demnach verwandelt sich Pete nicht zurück in Fred, sondern in einen Fred, denn er kann gar nicht derselbe sein. Eine Art Urgesicht gibt es nicht. Weder dem einen noch dem anderen kann fester Subjektstatus zugesprochen werden; wer wer ist, wird nie klar und entschieden, sondern bleibt als oszillierende Spannung, die sich zwischen den Möglichkeiten entfaltet, in der Schweben.

Neuwirths Interpretation des Films mündet in eine Art Synopse, die sich im Text „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ findet. Die zugrundeliegende Deleuze-Lektüre tritt im Anschluss an den Nachvollzug der Adaption deutlich hervor. Darüber hinaus erschließt sich *Lost Highway* mit der hierin dem Ende zugeschriebenen Hoffnung und Offenheit als Erkundungsversuch einer Medien- und Klangästhetik, die geleitet wird

481 Zum „Nachdenken über Maskenhaftigkeit von Operngesang“ vgl. Charton 2012, S. 315 f.

482 Es gibt allerdings eine Ausnahme im ersten Teil: Renees Erzählung ist, so heißt es in der Partitur, im „Sprechgesang à la Pierrot“ vorzutragen. Damit legt Neuwirth bereits eine Verbindung zu Alice an, die im zweiten Teil singen wird. Siehe dazu S. 314–321.

483 Julia Meier spricht in ihrer Analyse des Films *Lost Highway* mit Deleuze von Figuration. Fred trete nicht als individuelle Person auf, sondern als „Teil einer Gesamtfigur des Films“. So übernehmen ihrer Lesart zufolge die im ersten Teil bei Freds Traum im Film auftretenden Schatten in der Dunkelheit „eine ankündigende Funktion für die beiden weiteren Protagonisten des Films, Pete und Mystery Man“. Meier 2013, S. 101.

von Gedankenfiguren der „elastische[n] Spannung“<sup>484</sup> und der unauf-lösbaren Paradoxa. Nicht zuletzt erinnert dies auch an Deleuzes Theo-rie vom relationalen Gefüge, das dem Ganzen als Offenen und dem Of-fenen als Ganzen zugrunde liegt.

Am Höchststand der Desexualisierung zwischen Fred und Renee kommt es zur Resexualisierung durch Mord. Fred verwandelt seine Ausschließung aus dem Wissen von Renee und die Verzweiflung über die Ermordung sei-ner geliebten Frau in traurige Bilder, in Phantasmen. Er setzt sich die Maske des jungen, virilen Mannes auf, in der Hoffnung, von Neuem beginnen zu können, um mit Kraft, Leidenschaft, Liebe und Unbekümmertheit die Kälte der Frau zum Einsturz zu bringen. Pete erliegt Ali-ces scheinbarer Unverstelltheit und Hingabe, da es das ist, was er sich erträumte. Über Alices Täuschungsmanöver und dem Warten auf Nähe wird Pete ungeduldiger und ungeduldiger, und gleichzeitig gewinnt sie immer mehr Kontrolle über ihn. Er, der leidenschaftlich liebt, wird von Alice für die Lösung ihres Lebens funktionalisiert und wird durch diesen Umstand sprachloser und sprachlo-ser, da er merkt, dass sie letztlich nichts für ihn fühlt und nur mit ihm spielt. Der Lösungsversuch durch die Flucht ins Phantasma wird erst recht zum Horrortrip, da es kein Entkommen gibt vor der kalten Frau und ihrem Schweigen, welches Macht bedeutet. Absolute Vergeblichkeit! In dem Moment, in dem die Entfremdung von Alice für Pe-te endlich klar wird, erhält die Sopranistin (ein hoher So-pran ohne bzw. mit sehr wenig Vibrato) eine metallische Veränderung ihrer Stimme durch Live-Elektronik. Ali-ce entzieht sich ihm mit den Worten „you will never ha-ve me“ und verschwindet wortwörtlich von der Bildfläche durch einen Schlitz in der Leinwand. Die seelische Katas-trophe hat zum zweiten Mal ihren Lauf genommen. Die Ohnmacht und Hilflosigkeit sowie der daraus resultie-rende Verlust bzw. die Zerstörung des Ichs führen wie-

484 Neuwirth 1994a/2008a, S.31.

der zu Mord in der Verlorenheit dem Unbegreiflichen gegenüber. Diesmal in der Weite der Wüste, dem Ort des Todes bei Lynch.

Das Unausgesprochene wird zum Albtraum, und das Warten und falsche Hoffen setzen sich in jedem Hautpartikel fest, wenn offene Fragen totgeschwiegen werden. Wenn man nämlich weiß, womit man konkret rechnen muss, kann man gefasster sein, das wurde aber sowohl Fred als auch Pete nicht ermöglicht. Es kann aber nur Gleichheit in einer Beziehung geben, wenn man auch versucht, das Gegenüber ernst zu nehmen und einzubeziehen. Daher wird das scheinbar so neutrale Schweigen zu einer unerträglichen Demonstration von Macht über einen anderen Menschen. Davon erzählt *Lost Highway*.

Das vibrierende, instabile Feld zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen Lebendigem und Totem und zwischen Form und Formauflösung möge uns in einen beängstigenden und gleichzeitig faszinierenden Strudel zwischen Traum und Wirklichkeit versetzen. Am Ende bleibt alles als eine Chronik von Gewalt, Liebe, Verlust und Schmerz zurück. Vielleicht vermittelt aber gerade dieser Endpunkt die Ahnung von einem anderen Lebensentwurf ...<sup>485</sup>

Die Methode von Differenz und Wiederholung lässt sich in Anschlag bringen mit dem Bearbeitungsprozess von *Lost Highway* durch Olga Neuwirth. „Adaptation is repetition, but repetition without replication“,<sup>486</sup> heißt es bei Linda Hutcheon. Neuwirth nimmt Setzungen vor, die der Film mit seiner von Lynch und Gifford proklamierten Rätselhaftigkeit bedeutungsoffen lässt. Doch ist es genau diese Offenheit, die der Komposition Zugänge geradewegs anbietet, insbesondere dann, wenn die Anpassung an eine divergierende mediale Form auch andere Ausdrucksmöglichkeiten offeriert. Als folgerichtig erscheint daher, dass

485 Neuwirth 2003b, S. 82f.

486 Hutcheon 2006, S. 7.

sich neben der interpretatorischen Verschiebung eine weitere Differenz auf der Ebene des Ausdrucks manifestiert. Diese gibt sich in der Klangdramaturgie und dabei insbesondere in Form der Singstimme zu erkennen. Denn die masochistische Lesart von *Lost Highway* und die Gestaltung der Stimmen sind unmittelbar miteinander verknüpft. Auf den Punkt gebracht ließe sich sagen, dass im ersten Teil, in dem die sexuelle Vereinigung zwischen Fred und Renee misslingt, gesprochen wird, während im zweiten – dem phantasmatischen – Teil, in dem der Sex zwischen Pete und Alice glückt, gesungen wird. Neuwirth verschränkt das Sprechen in Andeutungen mit einem Verfahren der Andeutungen, in dem sie sich mit dem Gesang eines genuin opernhaften Elements bedient, das es ermöglicht, den visuellen Entzug von Sex akustisch präsent werden zu lassen. Im Klang entfaltet sich das Paradox des abwesend Anwesenden.

#### II.4. „Kunst der Andeutung“. Oper, Stimme, Erotik

Dass sich Leopold von Sacher-Masochs Erzählen durch das Fehlen von Obszönitäten auszeichnet, hat Gilles Deleuzes als Praxis eines Aufschiebens oder Suspendierens beschrieben. In Form einer Sprache der Andeutungen rückt die Vorstellung an die Stelle tatsächlich körperlich erfahrener Leidenschaft, sie evoziert gewissermaßen phantasmatische Lust. Es ereignen sich Momente, die Deleuze als „Kunst der stillstehenden Bewegung“<sup>487</sup> beschreibt. Olga Neuwirth überführt, in Elfriede Jelineks Librettovorschläge eingreifend, Sacher-Masochs Sprache ins Musiktheater. Mit der Eliminierung des wiederkehrenden Leinwandmotivs der pornographischen Bilder aus den frühen Librettoentwürfen (LV 1 und LV 2) entfernt die Komponistin den Sex nicht grundsätzlich, im Gegenteil, er wird verschoben. Während sich die im ersten Teil zuspitzende Desexualisierung über die Sprechstimme ausdrückt, wird im zweiten Teil, der mehrere leidenschaftliche Momente zwischen Pete und Alice enthält, das Medium der Singstimme zum ausschlaggebenden Charakteristikum. Sie wird zum Ausdrucksmedium eines In-der-

487 Deleuze 1968, S.193.

Schwebe-Haltens, eines Andeutens von Sex, ohne ihn explizit zu machen.

Joy H. Calico hat bereits darauf hingewiesen, dass Neuwirth mit der Gestaltung der Liebesszenen zwischen Pete und Alice die Verführungskonventionen der Gattung Oper aufgreift.<sup>488</sup> Dafür ließen sich zahlreiche Beispiele anführen, von der Zärtlichkeit Neronens und Poppeas im Schlussduett von Claudio Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (1642) über die sich verschlingenden Singstimmen Don Giovannis und Zerlinas in Wolfgang A. Mozarts *Don Giovanni* (1797) bis hin zu den Intimitäten zwischen Oktavian und der Marschallin in Richard Strauss' *Der Rosenkavalier* (1911), deren gesanglichem Ausdruck Sam Abel aus der persönlichen Hörerfahrung heraus sogar ‚Orgasmusqualitäten‘ zuspricht.<sup>489</sup> Im 20. Jahrhundert bezieht sich György Ligeti in *Le Grand Macabre* (1978) durchaus in parodistischer Geste mit dem Liebespaar Clitoria und Spermando (weniger sexuell, sondern eher romantisch konnotiert auch Amanda und Amando genannt) auf diese Konvention. Zweifellos verkürzt, aber im Kern den zentralen Punkt treffend, beginnt Margaret Reynolds ihren Aufsatz über Travestie und Geschlechtertausch in der Oper mit der Behauptung, „that opera is about sex“.<sup>490</sup>

Während die opernhistorischen Beispiele aufgrund der jeweils herrschenden Sexual- und Körperdiskurse schlechterdings keine andere Wahl hatten, als auf eine direktere Darstellung von Erotik auf der Bühne zu verzichten,<sup>491</sup> wäre dies 2003 durchaus möglich gewesen und

488 Vgl. Calico 2018, S.161.

489 Konkret spricht Abel von „Operatic Orgasms“. Vgl. Abel 1996, S.79–83. In Bezug auf den Zusammenhang von Leidenschaft, Begehren und Singstimme zu nennen sind auch Koestenbaum 1996 und Poizat 1986.

490 Reynolds 1995, S.132. Die Auseinandersetzung mit Erotik und Stimme erfolgt ausgehend von der Besetzung mit Stimmfächern, etwa mit zwei Sopranstimmen durch Hosenrollen wie bei Cherubino oder Oktavian, und eine damit implizierte homosexuelle Komponente. So versteht sich Reynolds Aufsatz als „lesbian reading“, während Koestenbaum und Abel ihrerseits ihre Homosexualität als subjektiven Faktor des Erkenntnisinteresses herausstellen.

491 Wofür diese klanglich-symbolische Konvention eigentlich einstand, scheint allgemein bekannt gewesen zu sein: „Everyone knew that opera was sound, and spectacle, and they discounted all other considerations. If anyone thought at all about the gender absurdities they witnesses, the audience enjoyed the play of innuendo and suggestion.“ Reynolds 1995, S.138.

zwar vor allem deswegen, weil es in Form von Videoprojektionen (anstatt tatsächlich ausgeführter Handlungen) realisiert hätte werden können. Die Entwicklung des Genres der Pornographie setzt direkt zu Beginn der Filmgeschichte ein. Der Film ermöglicht auf noch nicht dagewesene Weise, Koitus und Geschlechtsorgane offen zu zeigen:

Zu einer Zeit, als verbale und visuelle Bilder von Sex unterdrückt wurden, als die öffentliche Kunst nur euphemistisch umschreiben konnte, dokumentierten die Sexfilme jene ausgeschlossenen und unaussprechlichen privaten Erfahrungen, die dennoch in gewisser Weise universell waren.<sup>492</sup>

Mit dem Horrorfilm und dem Melodram zählt die Filmwissenschaft den Porno zu den sogenannten Body Genres. Sie haben eine bestimmte Sensationslüsternheit gemeinsam, die sich über verschiedene „Körperspektakel“<sup>493</sup> darstellt: Gewalt und Schreien im Horror, Tränen im Melodram und der Orgasmus im Porno. Der Erfolg dieser Genres messe sich, so Linda Williams, am Intensitätsgrad der körperlichen Reaktion des Publikums. Dabei kennzeichne sie ein „augenscheinlicher Mangel an ästhetischer Distanz, eine Art Über-Verstricktheit in Körperempfindung und Gefühl“.<sup>494</sup> Was der Porno als Body Genre explizit ausstellt und sich als körperlicher Exzess der voyeuristischen Position des:r Betrachter:in anbietet, verschiebt Neuwirth in den Klang. Doch dieser vermag den Körper keineswegs weniger intensiv zu affizieren. Die Oper wusste immer schon über den sinnlichen Zusammenhang von Erotik, Stimme/Klang und Körper Bescheid.

Unter Verweis auf die Arbeiten von Abel, Koestenbaum und Reynolds stellt Anke Charton in ihrer Studie über Geschlechterbilder in der Oper zur Erotik der Singstimme und dem „Erleben von Oper als leibliche Erfahrung“<sup>495</sup> Folgendes heraus:

492 di Lauro/Rabkin 1976, zitiert nach Williams 1995, S. 93.

493 Williams 2009, S. 13.

494 Ebd., S. 15.

495 Charton 2012, S. 40.

Trotz anderer moralischer Vorschriften und unterschiedlicher Subjekt- und Körperkonzepte kann man epochenübergreifend von einer generellen Verknüpfung von Oper mit Körperlichkeit und leiblich-sinnlicher Erfahrung sprechen, die allerdings jeweils unterschiedlich konnotiert ist – als Genuss oder Vergnügen, als Bedrohung der Moral oder als Zeichen von Dekadenz.

Das sinnliche Austauschverhältnis zwischen Sängerkörper, Stimme und Opernbesucher bleibt immer an konkrete Körper rückgebunden. Das Opernhaus ist dabei ein auf verschärfte Sinneswahrnehmung ausgerichteter Ort, der mit sinnesbezogener Verführung assoziiert wird, die einer intellektuellen Annäherung und Rezeption entgegensteht.<sup>496</sup>

Das Opernerlebnis verschränkt sich mit der Kraft der Imagination, die erregend auf den Körper zurückwirken kann. Sam Abel, dessen Monographie sich ausgehend von persönlichen Erfahrungen der Frage körperlicher Reaktionen der Opernrezeption widmet, weist auf diese Verschränkung hin. Spricht er zunächst davon, dass bei ihm der Opern-genuss zu orgasmusgleichen Empfindungen führen könne, so räumt er später ein, dass diese zwar nicht mit einem Koitus verglichen, aber durchaus als der erotischen Intensität ähnlich angesehen werden könnten, weil sie von der physikalischen Konkretheit der Klänge ausgehen: „And, more fundamental, to the question of the reality of operatic sex, an opera performance, unlike a mental fantasy, is in fact a physical thing, demonstrably more tangible than a sexual fantasy, with a measurable effect on the listening body.“<sup>497</sup> Abel schreibt dem Einwirken des Klanges auf den Körper eine größere Intensität zu als der Phantasie, stellt jedoch gleichzeitig einen Zusammenhang her, der sich auch vergleichbar bei Deleuze findet: „Es scheint, daß für Masoch wie für Sade der eigentliche Wert der Sprache in der direkten Wirkung auf die Sinnlich-

496 Ebd., S. 42.

497 Abel 1996, S. 83f.

keit besteht.<sup>498</sup> Im Unterschied zu Sade ist es bei Sacher-Masoch die Sprache der Andeutungen, in der sich die Fantasie entfaltet und mit dem Klang der Sprache zusammenwirkt. Zu fragen ist, ob nicht sogar eine Sade-Paraphrase Deleuzes auch auf Sacher-Masoch und Neuwirths *Lost Highway* übertragbar wäre, nach der es heißt, dass „die durch das Gehör vermittelten Empfindungen [...] diejenigen [sind], die am meisten schmeicheln und deren Eindrücke am lebhaftesten sind“.<sup>499</sup> An diese Wirkungsmechanismen und die damit einhergehenden Erwartungs- und Erfahrungshaltungen knüpft Neuwirth mit *Lost Highway* an. Gerade weil sie, wie die Striche in den Librettofassungen zeigen, die explizite Darstellung von Sex verweigert und in das genreeigene Mittel des Klangs verschiebt, lässt sich von einer Suspendedramaturgie sprechen.

498 Deleuze 1968, S.177f. Im Akt des Lesens wirken beide – Phantasie/Bild und Sprache/Klang – in den Köpfen/Körpern der Leser:innen zusammen. Das lässt sich mit Friedrich Kittlers „Aufschreibesystem 1800“ denken. In der zum Leitmedium gewordenen Dichtung werde Sprache zum bloßen Kanal, ihre Materialität tritt völlig hinter den Inhalten zurück. Über die Einbildungskraft werden sämtliche anderen Künste, von denen die Dichtung spricht, erfahrbar. Dichtung könne nicht „vom Wort oder Buchstaben oder Schriftzeichen her“ gedacht werden, sie sei die „Kunst der immateriellen Einbildungskraft“. Mit einer Aussage von Friedrich von Harenbergs bringt Kittler es auf den Punkt: „Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne ersetzen kann.“ Vgl. Kittler 2003, S.140.

499 Deleuze 1968, S.178.

### III. Klangkomposition

Dieses Kapitel interessiert sich auf einer grundlegenden und über *Lost Highway* hinausgehenden Ebene für die kompositorischen Parameter von Neuwirths Arbeit. Es verfolgt den Anspruch, eine Schneise durch die Zugänge und materiellen Bedingungen von Neuwirths Musik und Klängen zu schlagen und in die Eigenheiten des Komponierens einzuführen. Um eine bestimmte Breite abbilden zu können, werden illustrierend und vergleichend vornehmlich die Kompositionen *Vampyrotheone* für drei Solisten und drei Ensembleformationen, eines der wegweisenden Stücke der mittleren 1990er Jahre, sowie *Bählamms Fest*, das *Lost Highway* um vier Jahre vorausgehende Musiktheater, herangezogen. Darüber hinaus werden auch andere Werke berücksichtigt, wenn es dem Zwecke einer breiteren Darstellung zuträglich ist.

Befragt man Olga Neuwirths Komponieren auf seine zentralen Dimensionen hin, so geben sich folgende Parameter zu erkennen:

- Herangezogen wird ein Instrumentarium, das neben traditionellen Streich-, Holz- und Blasinstrumenten ein breites Spektrum an Schlagwerk, elektronischen Instrumenten sowie Kinderinstrumenten beinhaltet, auf das exaltierte Spieltechniken, raffinierte Präparationen und fein abgestufte Verstimmungen angewendet werden.
- Oftmals dominieren mikrotonale Klangstrukturen unter Einbezug von spektraler Harmonik, Multiphonics-Klängen und komplexen rhythmischen Figuren, die sich mitunter polyrhythmisch schichten und auf diese Weise eine Textur schaffen. Engschrittige Tonfolgen oder -cluster sowie Glissandobewegungen kennzeichnen satztechnische Strukturen.
- Typisch ist der Einbezug von Zitaten und Allusionen, die zumeist in verfremdeter Gestalt auftauchen und zu einem Netzwerk semantisch aufgeladener Verweise und Andeutungen verwoben werden.
- Live-Elektronik und die Verwendung vorproduzierter Einspielungen, mit denen komplexe Klangraumstrategien verfolgt wer-

den, gehören ferner zu den zentralen Bestandteilen von Neuwirths Werken.

- Der Einsatz der menschlichen Stimme reicht von Sprechen, Flüstern und Krächzen über Hauchen und Atmen bis zu Sprechgesang und klassischen Gesang. Üblicherweise sind möglichst vibrato-arme Stimmen vorgesehen und immer wieder kommt es zu live-elektronischen Eingriffen in die Stimmklänge.
- Die Komponistin bewegt sich in der Regel an der Grenze der konventionellen musikalischen Notation. Neben den Zeichenlegenden am Beginn der Partitur finden sich im Notentext Informationen zu (live-)elektronischen Effekten und Samplezuspielungen.
- Neuwirth denkt Klang und Raum in einem unauflöselichen Zusammenhang. Alle erwähnten Parameter arbeiten oftmals einer bestimmten Raumdramaturgie zu, wofür auch der Einsatz von Live-Elektronik und Sounddesign maßgeblich ist.

Die nachfolgenden Abschnitte werfen zur Verdeutlichung und zu Vergleichszwecken zwar immer wieder Seitenblicke auf andere Werke, widmen sich aber vor allem einzelnen Szenen von *Lost Highway*, anhand derer die Aspekte der Texturen und Strukturen, der Zitatverfahren sowie der Formgestaltung im Dienste ihrer dramaturgischen Motivation aufgezeigt werden können. So wird zum besseren Verständnis dessen beigetragen, wie diffizil einzelne Details der Etablierung von Suspense im Sinne eines In-Schwebe-Versetzens und -Haltens zuarbeiten.

### III.1. Instrumentale Mittel

#### *Besetzung und Aufteilung im Raum*

Anhand der 1994/95 entstandenen Komposition *Vampyrotheone* lassen sich mehrere Tendenzen der Besetzungspraxis illustrieren, die einen Schatten auf *Lost Highway* voraus werfen. Das betrifft zunächst die Einteilung des Ensembles in Gruppen und deren raumstrukturieren-

de Positionierung. Die drei Gruppen formen sich jeweils aus fünf bis sechs Instrumenten plus Soloinstrument. Die erste Gruppe besteht aus einer Bassklarinette (auch Klarinette in B) als Soloinstrument, Violine, große Flöte (auch Bassflöte, A-Flöte und Kindergitarre), fünfsaitigem Kontrabass (auch Plastik-Kinderkastagnette), Tenorposaune (auch Bassposaune und Plastik-Kinderklapper) sowie Schlagwerk. Die zweite Gruppe setzt sich zusammen aus einer E-Gitarre als Soloinstrument, Viola, Violoncello, Bassklarinette (auch Klarinette in Es), fünfsaitigem Kontrabass (auch Plastik-Kinderratsche), Horn in F (auch „Pippo-Singers“ — tragbare „Orgel“ mit Tastatur) und Klavier (auch große Celesta und Zimbel). Die dritte Gruppe besteht aus Baritonsaxophon (auch Sopransaxophon und Tenorsaxophon) als Soloinstrument, Violoncello, Klarinette in B (auch Klarinette in Es), Trompete in B (auch kleine Trompete in B, Kindergitarre und Plastik-Kinderkastagnette), Tuba in F (auch Plastik-Kinderklapper) und Schlagzeug. Die einzelnen Gruppen sind strahlenförmig auf dem Podium aufzustellen. Innerhalb jeder Gruppe formieren sich die Strahlen aus den hintereinander platzierten Instrumenten, sie können aber auch im Raum verteilt werden.<sup>500</sup> Das hieran deutlich werdende klangräumliche Denken findet sich mit der Aufteilung des Ensembles in Gruppen etwa auch bei *!dialogues suffisants!?*, *Pallas/Construction* für drei im Raum verteilte Schlagwerker und Live-Elektronik (1996) oder *Hooloomooloo* für drei Ensemblegruppen und Zuspil-CD (1996/97). Erwähnt werden kann außerdem *The Long Rain*, wo eine Verteilung von vier Gruppen und vier Solist:innen dafür sorgt, dass die Musiker:innen gemeinsam mit den drei Leinwänden für die Filmprojektoren einen das Publikum umschließenden Bild-Klang-Raum bilden. In *Lost Highway* wird das Ensemble zwar nicht in Gruppen aufgeteilt, jedoch gibt es sechs solistisch besetzte und mikrophoneierte Instrumente, die laut Partitur auf Podesten leicht erhöht sitzen.

An der Instrumentierung von *Vampyrotheone* zeigt sich die Tendenz, Streicher- und Blasinstrumente gleichmäßig verteilt und mit Kinderinstrumenten zu besetzen. Stellvertretend für ein außergewöhnliches Instrumentarium im Kontext der sogenannten ernsten zeitgenössischen Musik werden Kindertrompete und Spielzeugtrommel schon im frühen Bühnenstück *Körperliche Veränderungen* (1990/91) eingesetzt, zusammen mit Sirenenpfeifen und zerquetschten Bierdosen. Die Inspi-

500 Vgl. Neuwirth 1995a.

ration dafür findet Neuwirth bei jenen Zusatzinstrumenten, mit denen in den 1920er Jahren Pianist:innen bei der Begleitung von Stummfilmen Geräuscheffekte auslösten.<sup>501</sup> Kinderinstrumente finden sich ferner prominent im fünften Bild von *Bählamms Fest*, der Kinderzimmerszene.<sup>502</sup> Eine Kindergitarre gibt es auch in der Musik zu *The Calligrapher* für Cembalo, Gitarre und Kindergitarre, die 1989 entstand.

Zwei der Soloinstrumente von *Vampyrotheone* finden sich auch in *Lost Highway*: Klarinette (bei *Lost Highway* Klarinette in B, auch Bassklarinette und Kontrabassklarinette) und Saxophon (bei *Lost Highway* Sopransaxophon, auch Tenor- und Baritonsaxophon). Diese sind, wie auch das Solo-Instrument Tenorposaune mit Quartventil (auch Alt- und Bassposaune mit Quartventil), mit einem Mikrofon für die Live-Elektronik ausgestattet. Darüber hinaus zählen in *Lost Highway* mit der E-Gitarre (auch Hawaii-Gitarre), dem Akkordeon und dem Keyboard drei weitere Instrumente zur Solistengruppe, die bei Neuwirth regelmäßig als Ensembleinstrumente eingesetzt werden, etwa auch in *Bählamms Fest* und *The Outcast*. Neben den solistisch besetzten Instrumenten (Saxophon, Klarinette, Posaune, E-Gitarre, Akkordeon und Keyboard) besteht das Ensemble in *Lost Highway* aus zwei Flöten (auch zwei Piccolos), Oboe, Klarinette 1 und 2 in B, Fagott, Trompete 1 und 2 in C, Horn in F, Tenorposaune mit Quartventil, Tuba, zwei Schlagwerken, über die eine detaillierte Instrumentenliste Aufschluss gibt, Violine 1 und 2, Viola, Violoncello 1 und 2 sowie einem fünfsaitigen Kontrabass (siehe Abb. 16–18).<sup>503</sup>

Insofern lässt sich mit dem von *Vampyrotheone* ausgehenden Blick eine Tendenz zur solistischen Besetzung mit (Holz-)Blasinstrumenten beobachten. Dies verdeutlichen auch die folgenden Kompositionen: *torsion : transparent variation* (2001) und *Zefiro aleggia... nell'infinito...* (2004), zwei Konzerte für Solo-Fagott, Zuspieldband und Ensemble beziehungsweise Orchester, *Ondate* für Saxophonquartett (1997), *Fondamenta – Hommage à Joseph Brodsky* für Bassklarinette, Tenorsaxophon

501 Vgl. Perthold 1991/2008a, S. 26.

502 Zu dieser Szene vgl. Neuwirth 1998/2008a, S. 111.

503 Vgl. Neuwirth 2006a, o. S.

und Violoncello (1998)<sup>504</sup>, *Ondate II* für zwei Bassklarinetten (1997) und das Trompetenkonzert *...miramondo multiplo...* (2006).

Zu den zentralen Merkmalen von Neuwirths Besetzungspraxis gehört der Einsatz von elektronischen und mechanischen Instrumenten, die vor allem für Momente angestrebter Artifizialität bedeutsam sind. Bei ihren Konzerten im Rahmen der Salzburger Festspiele 1998 hat sie in den Umbaupausen Objekte aus der privaten Aufzieh-Spielzeugsammlung aufgezogen, abgefilmt und auf Videoleinwand projizieren lassen.<sup>505</sup> Beispielhaft ist auch die Einspielung einer verzerrten Spieluhrmelodie in *Bählamms Fest*, die im fünften Bild als klangliches Symbol für eine zerstörte Kindheit entsteht.<sup>506</sup> Nennenswert aus der jüngeren Vergangenheit ist zudem *Tinkle for P.Z.*, eine Installation für Spieluhr in der Ausstellung „Dear to me: Peter Zumthor“ im Kunsthaus Bregenz 2017.<sup>507</sup> Diese Vorliebe für Spielzeuginstrumente findet im Kontext eines Interesses für mechanische Verläufe statt, in dem sich auch die Komposition *Kloing!* für Live-Pianist, Welte-Mignon-Reproduktionsklavier und Bösendorfer-CEUS-Flügel (2007/08) verorten lässt.<sup>508</sup> Mit der Ondes Martenot und dem Theremin Vox finden zwei Instrumente wiederholt Verwendung, die Zeugnis über die Frühgeschichte der elektronischen Musikinstrumente ablegen. Mehrere Kompositionen inkludieren den Klang der Ondes Martenot über eine Zuspiel-CD, wie etwa *Hooloomooloo*<sup>509</sup> oder das Stück *incidendo/fluido* für Klavier und Zuspiel-CD (2000).<sup>510</sup> Gleich zwei Ondes Martenots sieht Neuwirth in *Sans Soleil. Zerrspiegel* vor. Die Instrumente waren bei ihrer Uraufführung mit den Widmungsträgern Tristan Murail und François Pellié besetzt. Wie

504 Alternative Fassung: *Fondamenta II* für zwei Bassklarinetten und Violoncello (1998).

505 Vgl. Neuwirth 2003a, S.185.

506 Vgl. Drees 1998/2008a, S.103.

507 Einen Eindruck vermitteln die Fotos auf der Website der Komponistin und das Pressematerial auf der Website des Kunsthaus Bregenz. Vgl. Neuwirth 2023a; vgl. Kunsthaus Bregenz 2023.

508 Zu mechanischen Instrumenten und Strukturen bei Neuwirth vgl. Drees 2016.

509 Vgl. Drees 2007a/2008a.

510 Vgl. Drees 2001a/2008a.

bereits im Kontext der Klangästhetik erwähnt, markiert das Theremin in *Bählamms Fest* die Auftritte von Mrs. Carnis; daraus hervor geht wiederum die *Suite aus ‚Bählamms Fest‘* für Theremin und Ensemble (1997–1999/2000). Ferner tritt die Komponistin selbst zwischen 1997 und 2010 als Musikerin am Theremin auf.<sup>511</sup>

Für *Lost Highway* ist der Einsatz von vier diatonischen Mundharmonikas des Typs Hohner ProHarp MS in den Stimmungen *cis*, *es* und zwei Mal *d* bedeutsam. Ein Teil der Holzbläserbesetzung wechselt in den Szenen zwischen Fred und Renee sowie zwischen Pete und Alice auf die Mundharmonikas. Inwiefern die auf diese Weise subtil angelegte Andeutung eines Zusammenhangs zwischen den Figuren als suspendierte Leidenschaft zu lesen ist, wird noch genauer zu betrachten sein.<sup>512</sup>

Ein überdies zentrales Instrument ist die aus dem Bereich der Rock- und Popmusik stammende E-Gitarre, die „als ein elektronisches Werkzeug zur Erzeugung von Klangfarben und Strukturen“<sup>513</sup> Eingang findet. Bei einer elektronischen Gitarre werden die Saitenschwingungen über elektromagnetische Aufnehmer abgenommen. Dass die Ausgangssignale mittels Effektgeräten noch weiter gefiltert und modifiziert werden können, ermöglicht ein besonders flexibles Eingreifen in den Klang.<sup>514</sup> Dieses macht sich die Komponistin nicht erst in *Lost Highway* zunutze, sondern bereits in *Bählamms Fest*, wo glissandierende Klänge sich zum Theremin und zum Akkordeon mischen. Bemerkenswert ist, dass Neuwirth 1997 mit *Photophorus* sogar ein Konzertstück für zwei E-Gitarren und Orchester vorgelegt hat.<sup>515</sup> Anhand der E-Gitarre lässt sich beispielhaft illustrieren, wie Neuwirth in *Lost Highway* Instrumente zur Etablierung von Stimmungen einsetzt. So erzeugt die E-Gitarre direkt zu Beginn ein nervöses und wiedererkennbares Flackern, das mit der Leinwandprojektion von auf das Publikum zufahrenden Autoscheinwerfern einhergeht. Der dadurch erzeugte, leicht zittrige, angespannte und gleichermaßen unfest wirkende Effekt legt damit eine Grundstimmung für den weiteren Verlauf fest. Der Klang der verstimmten Hawaii-Gitar-

511 Vgl. Drees 2020a.

512 Zum Clusterklang *cis – d – es* siehe S. 234–237.

513 Cox 2003, S. 181.

514 Vgl. Maier 2022.

515 Vgl. Günther 1997a/2008a.

re kennzeichnet hingegen auf karikierende Weise die Vorort-Idylle der Dayton im zweiten Teil des Musiktheaters.

## BESETZUNG

<p>Fefe (und 25 Jahre alt)          Fied (und 45 Jahre alt)          Altschmerz          M Zilly/Dia Laurent          Mystery Man          Andy          Mutter von Fefe          Vater von Fefe          Wäster, der Detective Lu (Mitt und etwas RIKIKU)          Arzt, der Mann, der Detective Hank (groß und dünn)          Gefährlichkeits, Anna</p>	<p>Ischar Barton (jet marchen Stellen auch mit Mirogor)          Schauspieler (immer mit Mirogor), Muttersprache: Englisch          Sopran mit sehr wenig Vibrato! (jet marchen Stellen auch mit Mirogor)          (ruft auch eine gute Schauspielerin sein und gewohnt bei Umgang mit Sprache)          Sänger(Schauspieler/Impresario/Kontraltissimo) (immer mit Mirogor)          Muttersprache: Englisch (Mist David Mast)          Courtenieur          Courtenieur          Schauspielerin, die auch singen kann (keine klassisch durchgestützte Stimme)          Schauspieler, der auch singen kann (keine klassisch durchgestützte Stimme)          Schauspieler, der auch singen kann (keine klassisch durchgestützte Stimme)          Schauspieler, der auch singen kann (keine klassisch durchgestützte Stimme)          Schauspieler</p>
---	--

Die Musiker sitzen auf keinem Fall in einem tiefen Graben!  
 Die 6 Souboten sind auf Podesten positioniert (nur eines höher als das Ensemble).

**6 Souboten**

Sopran-Souboten (auch: Tessa-Duo, Barton-Duo) mit Mirogor für die Live-Editionen - möge auch ein renommierter Impresariotissimo sein  
 Klarinette in B (auch: Besessene/Inferno und Nostalgie/Retrospektive) 3, mit Mirogor für die Live-Editionen - möge auch ein renommierter Impresariotissimo sein  
 Tenor/Posaune mit Querhorn (auch: All-Posaune und Besessene mit Querhorn); mit Mirogor für die Live-Editionen  
 E-Gitarre mit Soundbass (siehe Erläuterung) (auch: Havel-Gitarre mit Besessene); - möge auch ein renommierter Impresariotissimo sein  
 Akkordeon

**Regiekräfte:** a) in glatte vom Typ: Ferkel/Protagonist mit Susan/Pedat  
 b) Synthesizer (siehe Erläuterung) mit Susan/Pedat  
 c) ein Mirogor

**2 Fiedler (auch: 2 Flöten, 2 Pflöde - abstrakte Mundharmonika in d vom Typ: Holzer/Protagonist MS)**  
**Clarinete (auch: abstrakte Mundharmonika in die vom Typ: Holzer/Protagonist MS)**  
 Klarinette 1 in B (auch: Klarinette in E)  
 Klarinette 2 in B (auch: abstrakte Mundharmonika in die vom Typ: Holzer/Protagonist MS)  
 Fagott (auch: Kontraltissimo und abstrakte Mundharmonika in d vom Typ: Holzer/Protagonist MS)  
 Trompete 1 in C (auch: keine Trompete in Hoch B)  
 Trompete 2 in E  
 Horn in F  
 Tenorsaxophone mit Querhorn!  
 Tuba  
**2 Schlagwerke - siehe abstrakte Instrumentenliste -**  
 Violine 1 mit Souboten  
 Violine 2  
 Viola  
 Violoncello 1  
 Violoncello 2 mit Souboten  
 Kontrabass (2-saitig) (auch: e-bass mit Via Rita/Ethel und Souboten)

**1-2 Chorleiterin, die Partitur lesen können**  
**3 Mirogoriker in CD**  
 ein Sänger, der vom Dirigenten beauftragt wird  
 Live-Editionen  
 Bläser/CD-Player

Fedor M. G. G. G. G.  
 Die Instrumente gelten einen Teil lang

Abb. 16: Anweisungen zur „Besetzung“ in der Partitur, Neuwirth 2006a, o.S.  
 © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

**Zu den Streichern:**

Alle sechs Stimmen sind streng verbunden, keine prägnant

**Zur Besetzung der Violine I:**  
 Alle vier Stimmen von 100 Cello nach oben strecken zum wenig mehr als ein Viertelton  
 - siehe Durchführung -

**Zur Besetzung der Violine II:**  
 Alle vier Stimmen von 100 Cello nach unten strecken zum wenig mehr als ein Viertelton  
 - siehe Durchführung -


**Zur Besetzung des a-Basses:**  
 Die 6-Bässe 24 Töne für ein einen Halbton nach unten gestimmt  
 - siehe Durchführung -

**Zu den Gitarren:**

6 Gitarren  
 2 Gitarren (12)  
 2 Gitarren  
 2 Gitarren


von Typ: "Gitarren-Körper (nicht hoch) und Fächer-Abstrahlungsleiter"  
 plus: "Mittelschwer-Gitarre, Full-Volume"

**Zur Besetzung:**



**Harmonik-Gitarre: "Punk-Rock-Gitarre"**

**Zur Besetzung:**



**Zum Synthesizer:**

analog:

- Harmonik-Orgel oder Pipe-Orgel
- Orgel
- Harmonik-Orgel
- Orgel 1 (elektronisch, "Haupt")

spezial thanks to:  
 von Götter für die Produktion der Live-Einstimmung

Abb. 17: Anweisungen „Zu den Streichern“ in der Partitur, Neuwirth 2006a, o.S.  
 © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit  
 freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.



## Skordaturen und Präparierungen

Charakteristisch für Neuwirths von der Klangästhetik der Hyper-Klänge angeleiteten Zugang zum Instrumentarium ist die Praxis der Verfremdung und der Deformation. Dazu gehören Skordaturen, Präparierungen und exaltierte Spieltechniken, was sich ebenfalls an *Vampyrotheone* und *Bählamms Fest* illustrieren lässt. Hierbei wird sich zeigen, dass in *Lost Highway* zwar Verstimmungen der Saiteninstrumente vorzunehmen sind, außergewöhnliche Spieltechniken vergleichsweise reduziert und Präparierungen gar nicht vorkommen.

In *Vampyrotheone* sind für die Streicher in vergleichsweise Simplität Skordaturen vorgesehen. Sie betreffen die absichtsvolle Verstimmung um einen Halbton von jeweils einer Saite bei Kontrabass I und Violoncello I. In *...?risonanze?...* für Viola d'amore solo (1995/96) greift die Skordatur sowohl der sieben Melodiesaiten als auch der sieben mit-schwingenden Resonanzsaiten in die üblicherweise aus der Mechanik des Instruments resultierende Klangerzeugung ein; insofern wird der Titel des Stücks hier Programm. Als wegweisend für den Eingriff in die spektralen Klangkomponenten der Streicher durch Verstimmung gilt die Komposition *Hooloomoolo*. Stefan Drees zeigt auf, wie Neuwirth Präparationen mit Silikonbällchen oder Schaumgummi, gezieltes Verstimmen um etwas mehr als einen Viertelton oder einen Halbton sowie das Ersetzen einzelner Saiten zugunsten von Verdoppelungen dazu verwendet, einen Tonraum um *d'* zu etablieren, diesen gleichzeitig aber „zugunsten eines um ihn zentrierten mikrointervallischen Feldes verwischt“. <sup>516</sup> Als Mittel des Abschattierens nutzt Neuwirth Verstimmungen in *locus...doublure...solus* für Klavier und Orchester (2001), in dem sie dem Solo-Klavier ein elektronisches Klavier mit Celestaklängen an die Seite stellt, das um 60 Cent nach unten gestimmt ist. So kommt es zu einer schattenhaften Wiederholung einzelner, erst im Soloinstrument vorgetragener und dann vom elektronischen Klavier übernommener Abschnitte. <sup>517</sup> Diese Verstimmung in den mikrotonalen Bereich kann durchaus als typisch für Neuwirth gelten. In *Bählamms Fest* sind alle Streicher, mit Ausnahme von Viola und Kontrabass, um 60 Cent hinunter (Violine I und Violoncello I) oder hinauf (Violine II und Violoncel-

516 Drees 2007a/2008a, S. 69f. Vgl. auch Neuwirth 1997a/2008a.

517 Vgl. Drees 2002, S. 166.

lo II) zu verstimmen. Einen Sonderfall stellt die Viola d'amore dar, die als Begleitinstrument der Liebesduette Theodoras und Jeremys eingesetzt wird (etwa im 8. Bild), und deren Resonanzsaiten um circa 30 bis 40 Cent nach oben verändert werden. Die Skordatur der Melodiesaiten variiert hingegen: Die zweite Saite ist um 60 Cent, also etwas mehr als einen Viertelton, die vierte Saite um einen Halbton nach unten und die fünfte Saite um einen Ganzton nach unten zu stimmen. In *The Outcast* etwa ist die E-Gitarre um 60 Cent nach unten gestimmt. In *Orlando* werden die zwölf Violinen II um 60 Cent nach unten, die E-Gitarre um 60 Cent nach oben gestimmt.<sup>518</sup> Unter anderem um 60 Cent sind auch für *Lost Highway* mehrere Streichinstrumente zu verstimmen: Die Violine I ist vollständig um 60 Cent nach oben und das Violoncello um 60 Cent nach unten zu verstimmen. Die für den E-Bass vorgesehene Skordatur betrifft eine Verstimmung der E-Saite um einen Halbton nach unten. Gerade mit der Veränderung um 60 Cent wird aufgrund der Veränderung von etwas mehr als einem Viertelton entscheidend in die Oberstruktur der Klänge eingegriffen.

Obleich Neuwirth in *Lost Highway* auf die ebenfalls für sie charakteristische Praxis des Präparierens von Instrumenten verzichtet, soll diese aufgrund ihrer Bedeutung für die spezifische Klangästhetik dennoch in Kürze ausgeführt werden. Gemeinsam mit Verstimmungen und Spieltechniken erreichen diese „Verschiebungen und Deformationen“<sup>519</sup> durch Eingriffe in die Teiltonstrukturen mikrointervallische Abstufungen und ein feingliedriges Spektrum an Übergängen zwischen Klängen und Geräuschen. Drees weist darauf hin, dass Beschreibungen dieser Eingriffe als Verfremdung insofern problematisch sind, als sie sich als Verneinung auf die Veränderung eines unverfälschten Klangideals beziehen. Dieser Bezugspunkt eines klassisch-romantischen Klangbildes sei jedoch, so Drees, nicht mehr voraussetzungslos gegeben. Sein Vorschlag, daher von Vorformung zu sprechen, wird an dieser Stelle übernommen.<sup>520</sup> An *Vampyrotheone* lässt sich eine bestimmte Präzision bei der Vorgabe von Präparationen beobachten. Die Komponistin

518 Für *Orlando* heißt das, dass mit der Verstimmung der zweiten Violinen der Stimmtton bei 430 Hz klingt, während für den Rest des Orchesters 443 Hz gelten. Vgl. Wiener Staatsoper 2019, S. 8.

519 Vgl. Drees 2002, S. 165 f.

520 Vgl. Drees 1999/2008a, S. 92.

legt die Montage von Metallplättchen an den Kontrabässen entweder an bestimmten Griffstellen oder knapp am Steg fest, was folgenreich für die gesamte Tonerzeugung ist. Auch sieht sie die Montage von Büroklammern auf bestimmten Saiten (der A- und D-Saite des Kontrabasses etwa), einer Papierhalteklammer knapp vor Beginn des Griffbrettes an der A-Saite des Violoncellos I sowie Büroklammern der Stärke Sax 233 auf drei Saiten des Violoncellos II vor (wobei die Entfernung vom Steg, wo die Klammer angebracht werden soll, millimetergenau vorgegeben ist). Vergleichbar detailliert sind die Montageleitungen für Büroklammern bei Viola und Violine sowie bei der E-Gitarre, die sogar während des Stücks auf Krokodilkammern wechseln muss. Durchgängig mit Büroklammern (der Stärke Sax 230 und 233) werden auch die sechs Streicher präpariert, dafür gibt es in der Partitur ebenfalls exakte Vorgaben.<sup>521</sup> Bei *Bählamms Fest* greifen Vorformungen mit Büro- und Krokodilkammern in die Klangsubstanz der Streicher ein. Wiederum ist festgelegt, an welchen Saiten die Gegenstände anzubringen sind. Dies gilt ebenso für das in *Bählamms Fest* eingesetzte Klavier, bei dem Silikonbällchen und Schaumgummi zwischen den Saiten anzubringen sind.<sup>522</sup> Diese Vorformung des Klaviers ist typisch für Neuwirths Umgang mit diesem Instrument, dem sie lange Zeit aufgrund seiner Starrheit und seines Stellvertreterstatus für den Topos des Romantischen mit Distanz begegnete. Frühe Verwendung findet das Klavier in *Five Daily Miniatures* für Countertenor, Bassklarinette, präpariertes Klavier, Violine und Violoncello nach Texten von Gertrude Stein (1994) und in *Quasare/Pulsare* für Violine und Klavier (1996). In beiden Fällen greift sie mit Vorformungen in die Klangstruktur ein, was auch bei der ersten Klavierkomposition *inciendo/fluido* für Klavier und Zuspil-CD (2000) der Fall ist. Darin wird das Klavier mit Schaumstoffteilen manipuliert, so „dass sich durch eine jeweils frei schwingende Saite mikrotonale Verstimmungen der Tonhöhen ergeben“.<sup>523</sup> Außerdem wird es zum Resonanzkörper der mittels CD-Player zugespielten Ondes Martenot.<sup>524</sup>

521 Vgl. Neuwirth 1995b.

522 Vgl. Neuwirth 2000c, o. S. (Zeichenerklärung „Klavier“).

523 Drees 2001a/2008a, S. 160.

524 Vgl. ebd.

## *Spieltechniken und Mobile*

Neuwirth stellt ihren Partituren in der Regel eine Legende der zumeist detailreichen Spieltechniken voran. Beispielhaft seien einige Spieltechniken aus *Bählamms Fest* hervorgehoben, die sich schon in *Vampyrotheone* finden. Für die ohnedies bereits mit Klammern und Blättchen vorgeformten und verstimmten Streicher unterscheidet Neuwirth mehrere Orte der Klangerzeugung, die neben dem üblichen Kontaktpunkt von Bogen und Saite auch *sul ponticello* (in der Nähe des Stegs) oder *dietro al ponte* (hinter dem Steg) vorsehen.<sup>525</sup> Das hat unmittelbaren Einfluss auf den Klang, weil beispielsweise der Geräuschanteil gehoben und die Teiltonzusammensetzung verändert wird. Beim *sul ponticello*-Spiel etwa werden die unteren Teiltöne eher unterdrückt, was einen hart wirkenden, dünnen, obertonreichen und geräuschhaften Klang produziert.<sup>526</sup> Ferner sieht Neuwirth mehrere Bogentechniken vor, die zu ratternden Geräuschklängen führen und durch übertrieben starken Bogendruck oder ein steiles Verlagern des am Frosch angedrückten Bogens hervorgerufen werden. Spielanweisungen wie das Bartók-Pizzikato (die Saite wird mit zwei Fingern so gezupft, dass sie auf dem Griffbrett aufschlägt und einen perkussiven Ton erzeugt<sup>527</sup>) und *molto flautando* (ein flötenartiger Ton durch Streichen der Saiten über dem Griffbrett<sup>528</sup>) gehören mit flexiblen Anpassungen im Vierteltonbereich ebenfalls zu den üblichen Anweisungen, die gängige Spieltechniken, wie etwa *Pizzicato* oder *Flageolett*, ergänzen.<sup>529</sup>

Zu den Spieltechniken für Holzbläser gehören *Multiphonics*, *Flatterzunge*, *Klangfarbentriller*, *Slaps*, *Vierteiltonanpassungen* sowie ver-

525 Vgl. Neuwirth 2000c, o. S. (Zeichenerklärung „Präparation der Streicher“).

526 Vgl. Drees 2015c, S. 710.

527 Vgl. Drees 2015d, S. 84.

528 Vgl. Drees 2015e, S. 250.

529 Anweisungen wie das Verändern des Bogendrucks während des Spiels, das Dämpfen der Seite mit der linken Hand, völlig erstickte Saiten, das Streichen am Saitenhalter oder die Verwendung von E-Bow, Plektron und Metalldämpfer sind nur wenige Beispiele für Spieltechniken, die in *Vampyrotheone* darüber hinaus vorgesehen sind, jedoch weder in *Bählamms Fest* noch in *Lost Highway*. Vgl. Neuwirth 1995b. Ein Electronic Bow (E-Bow) versetzt eine Saite elektromagnetisch in Schwingung.

schiedene Vibratointensitäten. In *Bählamms Fest* sind wie bereits in *Vampyrotheone* zusätzlich der Zahnton-Effekt für Klarinette und Saxophon sowie für die Flöte whistle-tones, Jet-whistle oder ein Paukeneffekt vorgesehen. Bei den Blechbläsern fällt die intensive Nutzung verschiedener Dämpfer ins Auge. Neben Vierteltonanpassungen und verschiedenen Vibratointensitäten finden sich auch Dämpfer- oder Klangfarbentriller wie frullato oder bisbigliano. Für die E-Gitarre gibt es schon in *Vampyrotheone* und später in *Bählamms Fest* und *Lost Highway* Angaben zum Verstärker (in allen drei Fällen ist ein Gallien-Krüger-Gerät vorgesehen) sowie zu den klangerzeugenden Hilfsmitteln. In *Lost Highway* sind das slide, Plektron und zwei E-Bows, hinzukommen ein Fender-Röhrenverstärker sowie ein Multieffekt-Gerät und ein Verzerrer. In *Vampyrotheone* legt Neuwirth auch die Einstellungen der Verstärker mit Hz- und kHz-Angaben fest, vergleichbar detaillierte Angaben für die E-Gitarre gibt es in *Bählamms Fest* und *Lost Highway* nicht.

Im direkten Vergleich mit den beispielhaft herangezogenen Kompositionen wird deutlich, dass die Spielanweisungen in *Lost Highway* weniger umfangreich ausfallen, wie sich bereits aus der Zeichenerklärung der Partitur ablesen lässt (siehe Abb. 19). Wenn Neuwirth sie dramaturgisch motiviert einsetzt, dann um bestimmte Szenen und Zustände bestimmter Figuren klanglich zu charakterisieren. Besonders häufig findet durch sul ponticello und flautando eine Annäherung von Violine und Flöte statt, was im Zusammenspiel mit den gehauchten Stimmen vor allem in der Wüstenszene zum Tragen kommt.<sup>530</sup>

Ein anschauliches Beispiel liefert aber auch der kurze Dialog zwischen Andy und Fred im Anschluss an Freds Telefonat mit dem Mystery Man, das ihn verwirrt zurücklässt. In Takt 207 stellt Fred die Frage: „Andy, who is that guy?“ Andys Antwort („I don't know his name. He's a friend of Dick Laurent's“, Takt 209 bis 211) wird begleitet von einer wellenförmigen Glissandobewegung im E-Kontrabass. Auf den Namen Dick Laurent, den Fred bereits zu Beginn aus der Gegensprechanlage vernommen hat, ohne zu wissen, um wen es sich handelt, reagiert Fred mit der Rückfrage „Dick Laurent?“ (Takt 212, siehe Abb. 20).<sup>531</sup>

530 Neuwirth 2006a, o. S. Zur dramaturgischen Bedeutung der klanglichen Annäherung von Violine und Flöte siehe die Analyse der Wüstenszene S. 393–416.

531 Neuwirth 2006a, S. 43, Takt 209 ff.



Der verstörte Ton, den er dabei annehmen soll, wird verstärkt durch den ratternden Klang der Violinen, die mit übertrieben starkem Bogen- druck auf der Umspinnung der Saite gespielt werden. Dadurch entsteht ein sägender Klang, der in Kontrast steht zum schmierig anmutenden Glissando, das Andys Sprechen begleitet. Damit wird nicht nur die unterschiedliche Verfasstheit der beiden Figuren charakterisiert, des angespannten und verwirrten Fred und des möglicherweise leicht angetrunkenen und lockeren Andy. Neuwirth stellt auf diese Weise eine subtile Verbindung zwischen dem Mystery Man und Andy her. Im Gespräch zwischen Fred und dem Mystery Man, das der an Andy gerichteten Frage voraus ging, werden die Abschnitte ebenfalls von einem Streicher- glissando begleitet. Das ist etwa von Takt 124 bis 170 der Fall, wo beide Violinen im Flageolett fließende Tonübergänge schaffen.

In direktem Zusammenhang mit den Spieltechniken steht der Einsatz der ‚Mobile‘, worunter einzelne Klangaktionen zu verstehen sind, die für bestimmte Instrumente vorgesehen sind und zumeist auf einer besonderen Spieltechnik beruhen. Neuwirth legt für deren Einsatz einen bestimmten Abschnitt oder Zeitraum fest, innerhalb dessen mehrere zumeist ad libitum angeordnet werden können.<sup>532</sup> Die Bedeutungs- dimension des Variablen und Beweglichen des Begriffs wird auf diese Weise klanglich umgesetzt und erscheint als eine konsequente struktur- gebende Methode in einem Komponieren, das auf das Unfeste zielt.<sup>533</sup> Mobile gehören seit den 1990er Jahren zu den wiederkehrenden, satz- technischen Mitteln, auf die Neuwirth wiederholt zurückgreift. Eine sich aus der Kombination dieser „kurzen Klangmodule“<sup>534</sup> ergebenden Satzstruktur findet sich schon bei *Lonicera Caprifolium*, *Sans Soleil*, *Vampyrotheone*, *Clinamen/Nodus* und *Bählamms Fest*. In *Lost Highway* finden Mobile mit außergewöhnlichen Spieltechniken bei der Gefäng- nisszene Verwendung. Sie lassen in Bezug auf die Blasinstrumente eine Tendenz zu Luftklang-Effekten und in Bezug auf die Streicher eine Va-

532 Vgl. Drees 2002, S. 172.

533 Hier liegt eine Verbindung zu Roman Haubenstock-Ramati nahe, der zwischen 1960 und 1980 in seiner Ensemblesmusik wiederholt Mobile-Strukturen zur Anwendung bringt, etwa in *Pluriel* für Streichquartett. Vgl. Polzer/Schäfer 2004, S. 199.

534 Hochradl 2010, S. 485.

riation an Geräuscheffekten erkennen (siehe Abb. 21). Die Szenenbeschreibung lautet:

[Fred] wird in der Zelle eingeschlossen. Man hört aus den umliegenden Zellen anschwellende Geräusche. Fred sinkt auf seine Pritsche, die Geräusche drängen auf ihn ein. Er verbirgt den Kopf in den Händen. Die Geräusche schließen ihn völlig ein. Fred sitzt da und zittert.<sup>535</sup>

Das Zittern und die Kopfschmerzen kündigen bereits Freds Metamorphose an. Die Mobile etablieren daher nicht nur die Geräuschkulisse der Szene, sondern stehen in ihrer freien Anordnung auch sinnbildlich für seinen labilen Zustand. So werden sie gemäß ihrer Wortbedeutung als bewegte, im Gegensatz zu festen Formen, in den musikdramaturgischen Kontext übernommen.<sup>536</sup>

Resümierend ist festzuhalten, dass das Notenbild kaum Aufschluss über das Klangergebnis geben kann, weil die konventionelle Klangfarbe eher die Ausnahme darstellt, die Deformation durch Skordatur, Präparierung und Spieltechniken den Normalfall. Neuwirths opake Klangstrukturen beruhen auf zwei kompositionstechnischen Faktoren, die Stefan Drees zusammenfasst:

[E]inerseits ist es eine Folge des spezifischen Umgangs mit bestimmten Schwingungsverhältnissen, die durch Deformation benutzter Tonräume entstehen; andererseits beruht es auch auf differenziert ausgearbeiteten Klang- und Geräuschwertigkeiten, die dem herkömmlichen Instrumentalklang angelagert werden und ihn so seiner quasi akademischen Hülle berauben.<sup>537</sup>

535 Neuwirth 2006a, S. 65 f. Die gesamte Szene erstreckt sich über die Takte 316 bis 393. Siehe die Analyse S. 365–377.

536 Vgl. de la Motte-Haber 1999, S. 35. In ihrer Darstellung künstlerischer Tendenzen auf dem Weg zur Klangkunst am beginnenden 20. Jahrhundert weist de la Motte-Haber auf die Mobiles von Alexander Calder und die davon ausgehende getroffene begriffliche Unterscheidung zwischen Mobiles und „Stabilem“ von Marcel Duchamp hin.

537 Drees 2002, S. 168.

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 41, 31, 51, and 41 at the top. The score includes a vocal line with the lyrics: "I don't know his name. He's a friend of Dick Laurent's." The music is written for a variety of instruments, including strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones), and percussion (Drums, Cymbals). The notation features complex rhythmic patterns, including glissandos and tremolos, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the vocal line is written in a cursive script.

Abb. 20: Andys Antwort „I don't know his name. He's a friend of Dick Laurent's“ wird von einem glissandierenden Klang begleitet, Freds Aussage hingegen von einem Rattern in den Violinen, Neuwirth 2006a, S. 43, Takt 209ff. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

# GERÄUSCHMOBILE

für die Seiten 65 und 66

The page contains 24 staves of musical notation for various instruments, arranged in three rows. Each staff includes musical notation, dynamic markings, and performance instructions in German.

- Flöten I**: Flöte I, Flöte II
- Klarinetten I**: Klarinette I, Klarinette II
- Fagott I**: Fagott I, Fagott II
- Trompeten I**: Trompete I, Trompete II
- Horn**: Horn I, Horn II
- Tuba**: Tuba
- Posaunen I**: Posaune I, Posaune II
- Pauken I**: Pauke I, Pauke II
- Becken I**: Becken I, Becken II
- Cymbal**: Cymbal

Abb. 21: Die „Geräuschmobile“ für die Gefängniszene (Takt 317–321), Neu-wirth 2006a, Partitur, o.S. (Partituranhang „Geräuschmobile“). © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Für *Lost Highway* heißt das, dass der Einsatz dieser Mittel in erster Linie im Dienst des klangdramaturgischen Ausdrucks steht, der nicht nur Szenen und Figuren Rechnung trägt, sondern auch ein dichtes Netz von Verweisen und Anspielungen entfaltet, wie die folgenden Analysen weiter ausführen werden.

### III.2. Texturen und Strukturen

Die erläuterten Mittel stellen die Basis für die Gestaltung von Oberflächenstrukturen dar, die auf „unterschiedlich komplexe[n] Auffüllungen der verwendeten Tonräume und der damit verbundenen Verwendung bestimmter Texturarten“<sup>538</sup> basieren. Zu den gängigsten Methoden gehören enge Tonfortschreitungen, die oftmals in chromatischen oder vierteltönigen Abstufungen erfolgen und, als Zuspitzung dessen, fließende Übergänge zum Glissando oder zu Trillerketten, die sich bereits an der Schwelle zum Geräusch oder jenseits dieser befinden, vor allem dann, wenn sie mit bestimmten Spieltechniken kombiniert werden.<sup>539</sup> Häufig kommt es zu polyrhythmischen Schichtungen, die durch eine Überrhythmisierung und eine Anhäufung synkopischer Verschiebungen den Grundschlag ebenso verwischen, wie fließende Übergänge den Abstand zwischen Tönen. Illustrierend für das Ineinanderfließen von Tönen, Strukturen und Mustern kann auf die bereits erläuterte Mobile-Struktur verwiesen werden.

#### *Das Flirren im Außen (Textur)*

Ein Beispiel, wie Neuwirth in *Lost Highway* verschiedene Klangtexturen schichtet, ist jene Szene, in der Fred und Renee im ersten Teil von Andys Party nach Hause kommen und vor dem Haus skeptisch nach möglichen Einbrechern schauen.<sup>540</sup> Ein harscher Tutti-Akkord im For-

538 Ebd.

539 Vgl. ebd., S.169.

540 Vgl. Neuwirth 2006a, S.52f., Takt 255–261.

The image shows a page of handwritten musical notation for a scene. At the top, there are four measure numbers: 31, 41, 51, and 61. The score is written on multiple staves, including vocal lines for Fred and Renee, and various instrumental parts. The notation is dense and includes many musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper.

Abb. 22: Die flirrende Textur bei Freds und Renees Außenszene vor ihrem Haus, Neuwirth 2006a, S. 53, Takt 256–261. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

tefortissimo markiert in Takt 255 das Ankommen an der Außenseite der eigenen Haustür. Dieser Akkord bricht sofort ab, nur wandelnde Raumklänge sind in Takt 256 zu hören, ehe Fred in Takt 257 damit beginnt, sich umzuschauen. Dazu setzen in Takt 257 Violinen mit Flageolett-Glissandi und beide Piccoloflöten mit whistle-tones ein. Hinzu kommt ein Lufttriller von der Posaune, gefolgt von einem Glissando sowie leisen Vierteltönen im unteren Register der Klarinette. Mit Takt 258 setzen drei weitere Streicher mit sul ponticello-Trillern ein, die ebenfalls ins Glissando übergehen. In Takt 260 tritt die Es-Klarinette mit Obertrillern hinzu. Die Kombination dieser unterschiedlichen Geräusch-töne bewahrt den Charakter einer bestimmten Transparenz aufgrund der Kombination unterschiedlicher Tonlagen. Gerade die Flageolett-Glissandi der Violinen und die Triller der Es-Klarinette finden in den oberen Lagen statt und betonen den Anteil der hohen Frequenzen des Obertonspektrums. Dies steht in Kontrast zur tiefen Posaune und Klarinette. So entsteht eine Offenheit, die mit dem Außenbereich in Verbindung gebracht werden kann, wo sich Fred und Renee ausnahmsweise befinden und wo sie eine unidentifizierbar heterogene Vielzahl an Geräuschen vernehmen, die sich nicht verorten lassen (siehe Abb. 22).

### *Übergänge (Morphing)*

Als extreme Form des Glissandos gilt das Morphing, der fließende Übergang von einem Klang in einen anderen. Dieser Vorgang stellt um die Jahrtausendwende ein hochkomplexes live-elektronisches Verfahren dar, das Neuwirth in *Bählamms Fest* einsetzt. Darin wird der Gesang der mit Countertenor besetzten Figur Jeremy, einem Wolfsmenschen, in der Aufführung in Wolfsheulen überführt. Dem liegt das Verfahren einer additiven Resynthese zugrunde. Die live-elektronische Realisierung dieses Hybridklangs par excellence reizt im Uraufführungsjahr 1999 die Grenzen des technisch Möglichen aus.<sup>541</sup> In der Folge fügt Neuwirth Klangmorphings den Kompositionen über Zuspieldungen hinzu, das Morphing wird also vorab im Studio produziert. Ein Beispiel dafür ist der Einsatz einer Klangtransformation vom Klavier-

541 Vgl. Höldrich 2001/2008a, S.116f.

zum Flötenklang, die der Komposition *Verfremdung/Entfremdung* für Flöte, Klavier und sechskanaliges Tonband (2002) hinzugefügt wird. In insgesamt sieben Fermaten, die das Stück gliedern,

verstummt der Klang der Live-Instrumente, während der auf dem Tonband gleichzeitig einem „Morphing“, einer Klangtransformation vom Klavier- zum Flötenklang, unterworfen wird; die beiden im Charakter extrem gegensätzlichen Instrumente verlieren hier ihre klangliche Identität und verschmelzen im virtuellen Klang der Elektronik.<sup>542</sup>

Obgleich *Lost Highway* einen umfangreichen und komplexen Einsatz von live-elektronischen Effekten inkludiert, gehört das Live-Morphing nicht dazu. Zu den zahlreichen Klangsamples gehören aber auch zwei Einspielungen aus *Verfremdung/Entfremdung*, in denen der fließende Übergang von Klavier zu Flöte dominiert.<sup>543</sup> Es handelt sich um die Samples 43 und 44, die gegen Ende der Wüstenszene zugespielt werden. Sample 43 wird in Takt 1209 getriggert, wenn Alice auf die Leinwand zugeht, durch die sie sogleich verschwindet. Sample 44 erfolgt in Takt 1212, wenn Pete sich taumelnd den Kopf hält und sich die Rückverwandlung in Fred ankündigt. Der Einsatz dieser Morphings von Klavier zu Flöte findet demnach in Momenten statt, in denen sich der Status der Figuren ändert und sich das erratische Moment der Handlung weiter zuspitzt.

### *Klangliches Möbiusband (Loop)*

Zu einem wiederkehrenden Strukturmerkmal gehört auch der Einsatz von Loops. Auch wenn im Bereich der Musik die Wiederholung von je her eine fest etablierte Formstruktur darstellt, sind es die technischen

542 Nyffeler 2002b/2008a, S. 175.

543 Vgl. Neuwirth, Sample-Liste. Die Elektronik, auch das Klangmorphing, wurde bei *Bählamms Fest, Entfremdung/Verfremdung* und *Lost Highway* vom Institut für Elektronische Musik und Akustik der Kunstuniversität Graz realisiert.

Medien, die identische Wiederholungen ermöglichen. Rolf Großmann hat Zusammenhänge und Übergänge von historischen Stationen der Wiederholung und Wiederaneignung herausgearbeitet. Er führt in Abgrenzung, aber auch im Verweis auf das motivisch-praktische Arbeiten der europäischen Kunstmusiktradition seit dem späten 18. Jahrhundert den Begriff der „phonographische[n] Arbeit“<sup>544</sup> ein. Gemeint ist damit die Praxis, „[a]ufgezeichnete Klänge und – bereits gespielte – Musik auf der Medienebene neu zu gruppieren, zu collagieren, zu neuen Strukturen mittels Schleifen und Überlagerung zu verbinden“.<sup>545</sup> Als Figur, die Formeinheiten in Schleife wiederholt, kann ein Loop daher als eine vom technischen Dispositiv geprägte Methode erachtet werden. Stefan Drees stellt fest, dass die Häufung von sich zu Schleifen fügenden Rhythmusmustern mit einem zunehmenden Interesse der Komponistin an mechanischen Abläufen einhergeht, das etwa um die Jahrtausendwende an Bedeutung gewinnt,<sup>546</sup> also interessanterweise in eine Zeit fällt, in der sie in Kontakt mit DJ Spooky steht und in der sie sich um einen Remix ihrer eigenen Werke bemüht. Doch finden sich Loops auch schon in der 1996 entstandenen Komposition *Pallas/Construction*, wo zu Beginn des Stücks Klänge live aufgenommen und als Loop über mehrere Lautsprecher wiedergegeben werden.<sup>547</sup> Neben *ecstaloop* für Sopran, Sprecher, Sampler und Ensemble (2001), das von wiederkehrenden Rhythmusloops gekennzeichnet ist,<sup>548</sup> charakterisiert dieses

544 Vgl. Großmann 2015, S. 208.

545 Ebd.

546 Vgl. Drees 2002b/2008a. Neuwirth verfolgt die DJ-Praxis mit großem Interesse und initiiert immer wieder Kollaborationen. Das mit DJ Spooky für 2004 geplante Projekt *Get Back Jonny – ein Stück Musikbolschewismus. Nach Ernst Kreneks Oper Jonny spielt auf* konnte bedauerlicherweise nicht realisiert werden. Vgl. Utz 2008b/2008a, S. 368 f. Eine weitere Verbindung zwischen Neuwirth und der DJ-Culture zeigt sich an den Kompositionen *Worddust of Minraud* für vier mal vier im Raum verteilte Gesangsgruppen (1992), *Nova Mob* für sechs Frauenstimmen und vier Kassettenrecorder (1997) und *Nova/Minraud* für Solosopran und Zuspield-CD (1997) für die sie jeweils Abschnitte aus *Nova Express* (1964) von William S. Burroughs herangezogen hat, der mit seiner Cut-up-Methode eine wichtige Bezugsfigur für die DJ-Culture darstellt. Vgl. Poschardt 1997, S. 387. Zu den Kompositionen vgl. Günther 1997b/2008a und Gruber 2001.

547 Vgl. Neuwirth 1996/2008a, S. 63.

548 Vgl. Drees 2001b/2008a, S. 158.

Verfahren auch die Werke *Construction in Space – Hommage à Naum Gabo* für vier Solisten, vier im Raum verteilte Ensemblegruppen und Live-Elektronik (2000/01) sowie *locus ... doublure ... solus*.<sup>549</sup>

Loopstrukturen prägen auch *Lost Highway*, nicht zuletzt deshalb, weil sich auf diese Weise die als Möbiusschleife angelegte Erzählung auf einer Strukturebene spiegelt.<sup>550</sup> Loops sind ein entscheidendes Merkmal der sogenannten apokalyptischen Rede Mr. Eddys, weil sie daraus ihre brutale Wirkung gewinnt.<sup>551</sup> Auf in Schleife wiederholten Rhythmusmustern basiert auch das Klangbild der Partyszene in *Andys Haus*, wo zwei rhythmische Figuren in Loops gelegt werden. Die erste setzt in Takt 123 in Sopransaxophon, Bassklarinette und Posaune sowie in einer Trompete, Horn und der Tuba ein, die zweite, zwei Takte später hinzukommend, wird von Akkordeon, Fagott, Posaune und Kontrabass übernommen. Diese kreisenden rhythmischen Muster basieren auf Sechzehntelpattern, die jeweils unterschiedlich gewichtet mit Synkopen oder punktierten Noten Betonungen setzen oder verschieben. Insgesamt sind sie durchgängig im Staccato zu spielen und vermitteln einerseits eine Art durchgängigen Beat, wie es einer Party entspricht. Andererseits vermitteln sie einen getriebenen, unruhigen und angespannten Eindruck und trüben die ausgelassene Partystimmung. Die beiden übereinandergeschichteten Loops, auch in Kombination mit dem an dieser Stelle hinzugefügten Techno-Beat-Klangsample (SFL\_03) verleihen der Partyszene einen klanglichen Grund – vergleichbar mit der Kameraeinstellung der Totalen im Film –, vor dem sich Freds Gespräch mit dem Mystery Man, während dem die Schleifen zurücktreten, und Andy abheben. Diese Loopmuster werden auch in der zweiten Szene, die in *Andys Haus* stattfindet, verwendet, womit Neuwirth eine Verbindung zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Musiktheaters herstellt.<sup>552</sup>

549 Vgl. Drees 2008/2008a, S. 362.

550 Vgl. Noeske 2020, S. 123.

551 Siehe die Analyse S. 327–335.

552 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 183 ff.

### III.3. Zitationen

Der Einbezug von Zitaten und die Schaffung musikalischer Allusionen verfolgen die Intention, ein Verweis- und Erinnerungsnetz narrativer und wirkungsästhetischer Potenziale zu etablieren. Bei den Übernahmen und Anklängen ist eine große stilistische Breite festzustellen.<sup>553</sup> Stilzitate parodistischen Charakters finden sich beispielsweise in *Bählamms Fest*. Karin Hochradl und daran anknüpfend Stefan Drees haben dargelegt, wie Neuwirth in der Komposition auf die von Elfriede Jelinek in das Libretto eingebrachten Szenentypen reagiert. Ein Beispiel dafür findet sich im achten Bild. Darin persifliert Jelinek das Kasperltheater, wenn sie den fetten Schafbock „Seid ihr alle da?“ in die Herde rufen lässt. Dies aufgreifend unterlegt Neuwirth den Tanz der hübschen Schaftänzerinnen mit einer steirischen Volksweise. Als Persiflage eines Popkonzertes rufen Schafe nach Mary („Wir wollen Märy! Wir wollen Märy! Wir wollen Märy!“), woraufhin Neuwirth das schwarze Schaf Mary anrücklich zu Walzeranklängen tanzen lässt: „Ginger Rogers, nein, eher Cyd Charisse, dahinter die billigeren Schafgirls, geflügelt und etwas ordinärer. Mary tanzt schmachtend und langsam.“<sup>554</sup> Schließlich sichtet sie im achten Bild die zur „Luftpolka“ mutierte Volksweise – nach wie vor dominiert das für eine Polka typische Rhythmusgerüst, doch wirkt dieses durch Atem- und Klappengeräusche flüchtiger – mit dem von Koloraturen durchzogenen Liebesduett zwischen

553 Dafür gibt es eine Fülle an Beispielen, etwa das Zitat aus Georg Friedrich Händels Oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* HWV 71 (1752) im Trompetenkonzert *...miramondo multiplo...* Vgl. Kampe 2011. Hingewiesen sei in diesem Kontext auf das 2019 uraufgeführte Musiktheater *Orlando*, in dem sich ein dichtes Zitat- und Verweisnetz quer durch die Musikgeschichte entfaltet, zu dem unter anderem Henry Purcells „Cold Song“ aus dessen Oper *King Arthur*, verwischte Renaissance-Sätze, das italienische Widerstandslied *Bella Ciao*, eine verzerrte Version von Jacques Offenbachs „CanCan“ aus *Orphée aux enfers* oder auch Martin Gotthard Schneiders Lied *Danke, für diesen guten Morgen* gehören. Vgl. Drees 2020b. Die Verwendung von Schneiders Lied im zehnten Bild von *Orlando* wurde von dessen Erben rechtlich angefochten, sodass das Lied aus der Komposition gestrichen werden musste. Vgl. Süddeutsche 2020 und SWR 2020. Ein Mitschnitt der Uraufführungsproduktion aus der Wiener Staatsoper 2019, für den andere Musik ins zehnte Bild montiert wurde, wurde auf DVD veröffentlicht. Vgl. CMajor 2022.

554 Neuwirth 2000c, S.149, Takt 684 ff.

Jeremy und Theodora, das sich abseits des Fests der Schafe unter gegenseitigem Austausch verschiedener Liebesschwüre ereignet. So prallen unterschiedliche Erfahrungsräume aufeinander, die rhythmische Artikulation des Festes einerseits und der „opernhafte Ausdrucksformen zitierende[...] Dialog der Protagonisten andererseits“.<sup>555</sup>

Drees' Analyse widmet sich insbesondere harmonischen Zusammenhängen und Strukturen der Tonalität, welche mit der Integration von Zitaten einhergehen. So sei „die Integration von Prätexten als Musik- oder Stilzitate mit einem Rekurs auf Tonalität verbunden“.<sup>556</sup> Dabei versteht er, an eine Studie von Wolfgang Andreas Schultz anknüpfend, Tonalität als ein „Kontinuum harmonischer Wertigkeiten“,<sup>557</sup> das es als relational verstandenes Konzept erlaubt, funktionsharmonische Verbindungen ebenso einzuschließen, wie mikrointervallische harmonische Prägungen oder Geräuschklänge. Die von Neuwirth übernommenen Zitate heben sich aber vor der Folie des Komponierens, das seine innermusikalische Dramaturgie insbesondere aus fließenden Formen und Übergängen einerseits sowie aus scharfen Brüchen andererseits generiert, aufgrund ihrer harmonischen, melodischen und rhythmischen Gestalthaftigkeit ab. Sie werden nie in ihrer ursprünglichen Form übernommen, sondern etwa durch mikrointervallische Verschiebungen, subtile Auslassungen oder durch den Einsatz außergewöhnlicher Spieltechniken deformiert. So können sie – ganz im Sinne hybrider Klänge – auch als ein „Kippeffekt“<sup>558</sup> erscheinen, der sich der Zuordnung entzieht. Drees zeigt auch auf, dass sich die Intention hinter einer solchen als „Integration harmonischer Spielräume“ verstandenen Zitarbeit erst aus der Berücksichtigung der dadurch etablierten Kommunikations- und Verweisstrukturen erschließt: „Zitate oder zitatähnliche Passagen und die mit ihnen verknüpften harmonisch-melodischen Strukturen dienen damit [...] in gleichem Maße als Folie für die Imagination wie als Impuls für die Suche nach musikalischem Gehalt.“<sup>559</sup>

555 Drees 2012c, S. 3.

556 Ebd., S. 4.

557 Ebd., S. 2.

558 Ebd., S. 5.

559 Ebd.

## Assoziationen – Doppelbödigkeit („Wovon lebt der Mensch“)

Eine Verdichtung unterschiedlicher Referenzimpulse, die nicht nur eine interne narrative Struktur des Andeutens etablieren, sondern auch auf ein weiteres Werk verweisen, stellt jener Abschnitt zwischen zwei Szenen in *Lost Highway* dar, an dem Neuwirth den Refrain des Songs „Wovon lebt der Mensch“ von Kurt Weill und Bertolt Brecht aus deren *Die Dreigroschenoper* (1928) zitiert. Neuwirth übernimmt den 16-taktigen Refrain in den Übergang zwischen dem ersten Szenenabschnitt im Haus der Madisons und der Party in Andys Haus, der sich von Takt 97 bis Takt 118 erstreckt. Das Weill-Zitat setzt in Takt 101 ein und endet mit Takt 116 (wobei der letzte Ton bis Takt 118 gehalten wird). Die Melodie des Refrains schreibt Neuwirth dem Sopransaxophon, dem Akkordeon (ab Takt 102) und einer Klarinette zu, wobei sie die Sopransaxophonstimme in der Partitur mit dem Songtext unterlegt. Auch das Fagott setzt in Takt 102 mit der Melodie ein, wechselt aber bereits zwei Takte später in den Modus einer Off-Beat-Begleitung, die wegen einer vierteltönigen Verschiebung der Begleittöne die harmonische Verankerung der Melodie schwammig werden lässt. Mit dem Zitat setzen in Takt 101 die E-Gitarre und das E-Piano ein. Die verstimmte Gitarre beginnt mit der sechzehnteltönigen Akkordbewegung, die auch am Anfang von *Lost Highway* als erstes nervöses Flackern hervortritt. Das in diese flackernde Akkordbewegung einsteigende E-Piano unterstützt an dieser Stelle (Takt 101) die E-Gitarre, wodurch die Situation als Übergang im Sinne einer Fahrt vom eigenen Haus zu Andys Haus etabliert wird.<sup>560</sup> Dieses klangliche Flimmern bildet einen Kontrast zu den klaren Strukturen des Refrainzitats und gleichzeitig eine Art Klanggrund, von dem sich das Zitat abhebt (siehe Abb. 23).

Drei weitere horizontale Schichten verbinden sich mit unterschiedlicher Dauer und Intensität mit dem Weill-Zitat und den flackernden Highway-Klängen. Die erste Schicht überlappt sich zu Anfang des Weill-Zitats mit diesem. Es handelt sich um eine rhythmische Figur, die man als Mr. Eddy/Dick Laurent-Motiv bezeichnen könnte. Das ist eine

560 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 22, Takt 97–103. Diese Klangbewegung des raschen Hin- und Herhuschens, die die Fahrt auf dem *Lost Highway* markiert und mit der das Musiktheater beginnt und endet, wird auch in Takt 1058 zu einem Übergangsmotiv, wenn Pete sich Andys Haus nähert und sich Zugang verschafft, um den Besitzer zu ermorden.

The image shows a page of a musical score for a brass band. The score is divided into four measures, labeled 44, 51, 41, and 31 at the top. The instruments listed on the left include Soprano Saxophone, Clarinet, and Accordion. The music features a prominent melody in the upper staves and a Mr. Eddy/Dick-Laurent motif in the lower staves.

Abb. 23: Die Melodie von „Wovon lebt der Mensch“ in Sopransaxophon, Klarinette und Akkordeon (ab Takt 102) mit Mr. Eddy/Dick-Laurent-Motiv in den Blechblasinstrumenten, Neuwirth 2006a, S. 22, Takt 97–103. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

sich in Sekundschriften bewegendende Achteltriolenbewegung, die mit der Spielanweisung *martellato* einen schneidenden, geradezu schlagenden Charakter erhält. Diese Schärfe wird durch den Klang der Blechblasinstrumente, die das rhythmische Motiv über vier Takte vortragen, intensiviert. Weil aber bis zu diesem Zeitpunkt Mr. Eddy noch nicht aufgetreten ist und auch bei der Party, zu der Fred und Renee unterwegs sind, nicht auftauchen wird, ist das Motiv an dieser Stelle noch nicht der Figur zuzuordnen. Es kommt erneut im zweiten Teil des Musiktheaters vor: In der Szene in Arnie's Garage kündigt es den Gauner im Gewande eines Saubermannes, wie Neuwirth ihn beschreibt, akustisch an. Das hämmernde Motiv nimmt Mr. Eddys Brutalität vorweg, die in seiner apokalyptischen Rede ungefiltert zu Tage treten wird, und kündigt im ersten Teil ahnungsvoll von etwas Unheilvollem. Eine weitere Schicht, die sich zum Weill-Zitat fügt, betrifft jene bereits erwähnten Rhythmus-Loops, die eine hektisch-bunte und getriebene Partystimmung hervorbringen. Das erste in Schleifen gelegte Rhythmusmuster setzt in Takt 106 und das zweite in Takt 108 ein. Ab Takt 112 kommt als finale Schicht eine Klangeinspielung mit dem pochenden Techno-Beat (SFL\_03) hinzu.<sup>561</sup> Gerade mit den Rhythmusloops und dieser Zuspiegelung verdichtet sich die Party zu einem Klangbild, das sich als Hintergrund immer dichter um das Weill-Zitat legt, ehe dieses dann in den Takten 111 und 112, im sechzehnten Takt des Motivs angekommen, verklingt.

Das Weill-Zitat in *Lost Highway* steht indirekt in Verbindung mit *...ce qui arrive...* Die Komponistin hatte eigentlich geplant, den Song „Wovon lebt der Mensch“ dafür zu verwenden. Weil ihr jedoch die Erben Bertolt Brechts die Verwertungsrechte nicht erteilten, entschied sie sich dazu, auf Texte Andrew Patners selbst drei Songs im Stil Kurt Weills zu komponieren.<sup>562</sup> Das schafft auch über die Gedankenfigur des Wartens hinaus eine musikalische Verbindung zwischen den Stücken. Die Übernahme des Weill-Songs in *Lost Highway* unter Verzicht auf den Text impliziert auch eine latent politische Aussage, die als Kommentar zu den vorenthaltenen Verwertungsrechten verstanden werden kann. Als „Parabel von der Unterdrückung des Schwachen durch

561 Zum Sounddesign und der Verwendung von Zuspiegelungen siehe S. 273–286.

562 Vgl. Schulz 2004/2008a, S. 235.

den Starken<sup>563</sup> liefert der Weill-Song ferner einen subtilen Deutungsimpuls, der durch das Mr. Eddy-Motiv, das sich erst später als solches zu erkennen gibt, verstärkt wird. So wird das klangliche Verbindungsstück zwischen dem Abschnitt im Haus der Madisons und der Party bei Andy bereits als Vorwegnahme der dort vorherrschenden unheilvollen Atmosphäre lesbar, die sich mit dem Telefonat des Mystery Man auch bewahrheiten wird. Wie tiefgreifend die Brutalität Mr. Eddys Charakter und sein Pornogeschäft, an dem auch Andy beteiligt ist, kennzeichnet, zeigt sich erst im weiteren Verlauf des Geschehens. An dieser Stelle allerdings schwingt mit dem Weill-Zitat bereits eine Andeutung auf die Zwiespältigkeit der Figur des „Gentleman-Gangster[s]“, der seine faschistischen Züge mit coolem Businesslook maskiert<sup>564</sup> mit, die sich – führt man diese Assoziationskette weiter fort – auch als Indiz für Reenes Doppelbödigkeit lesen lässt. Denn wenn sie in der darauf folgenden Partyszene leicht angetrunken eng umschlungen mit Andy tanzt – einer wenig vertrauenswürdigen Gestalt, von der ihr Mann Fred nicht weiß, woher sich die beiden eigentlich kennen – dann schürt das den Verdacht, dass womöglich auch sie nicht die ist, die sie vorgibt zu sein.

### *Erinnern und verweisen (This Magic Moment)*

Zitatverfahren werden in den Musiktheaterwerken oft zur Gestaltung von Szenen eingesetzt, in denen sich eine Figur an etwas Vergangenes erinnert. Sie thematisieren dann auch den unzuverlässigen Charakter des Gedächtnisses, das stets nur eine Variante des Erlebten in Erinnerung rufen kann. Ein Beispiel dafür findet sich im zehnten Bild von *Bählamms Fest*, in dem sich die alte Mrs. Carnis durch ein „sentimental anmutendes Zitat aus dem zweiten Violinkonzert von Henryk Wieniawsky in unterschiedlichen Graden von Deutlichkeit durch das Ensemble“ in der Zeit zurückerinnert. Das Wieniawsky-Zitat spielt „durch seine wechselnde Präsenz innerhalb des Tonsatzes zugleich auch auf den trügerischen Charakter des Erinnerns“ an.<sup>565</sup> Für den Umgang mit der

563 Drees 2007b/2008a, S.216.

564 Drees 2002c/2008a, S.178.

565 Drees 2012c, S.3.

persönlichen Erinnerung stehen beispielhaft die Verwendung einer steirischen Volksmusik in *Pallas/Construction*<sup>566</sup> oder auch das Orchesterwerk *Masaot/Hands without Clocks* (2015)<sup>567</sup> ein. Neuwirth zielt auch auf die kollektive Erinnerung, wenn sie etwa Klezmer-Musik im Werk *torsion : transparent variation* für Fagott Solo verarbeitet. Darin werden Klezmer-Klänge kaum wahrnehmbar in die Zuspiegelung von field recordings integriert, die Neuwirth in den vom Architekten Daniel Libeskind entworfenen sogenannten VOIDS des Jüdischen Museums in Berlin aufgenommen hat.<sup>568</sup>

In *Lost Highway* spielen Erinnerungsmomente ebenfalls eine zentrale Rolle, nicht zuletzt deswegen, weil sie Szenen hervorbringen, in denen unterschiedliche Zeitebenen aufeinandertreffen können.<sup>569</sup> Dabei arbeitet Neuwirth weniger mit konkreten Zitaten, vielmehr erschafft sie auf klanglicher Ebene eine Verweisstruktur, über die Zusammenhänge auf textlicher oder szenischer Ebene allenfalls angedeutet werden. Wie sich etwa anhand der Gestaltung von Renees und Alices Geschichten<sup>570</sup> und anhand der Wiederkehr von Freds Trompetensolo in Petes Erinnerung<sup>571</sup> zeigen lässt, geht es dabei gerade darum, Verdachts- als Suspensemomente zu kreieren. Hierbei zeigt sich auch das Interesse der Komponistin, im Medium des Klangs mit Zeitstrukturen zu experimentieren, wovon sie in ihrem Aufsatz „Kryptoamnesie in der Musik?“ anhand von *Pallas/Construction*<sup>572</sup> berichtet. Erwähnt werden kann auch die Komposition *Five Daily Miniatures*, bei der sie in Selbstversu-

566 Neuwirth 1996/2008a, S. 63.

567 Vgl. Drees 2015 f.

568 Vgl. Drees 2002a/2008a, S. 164. Auch für das auf *torsion : transparent variation* beruhende Werk *Zefiro allegria...nell'infinito...* für Fagott und Orchester (2004) beschreibt Drees die Zuspiegelung der field recordings und argumentiert, dass diese Erinnerungen an eine bereits untergegangene jüdische Kultur evozieren würden, die „wie ein Windhauch aus der geschichtlichen Ferne herange-tragen“ werden. Drees 2006/2008a, S. 266. Allerdings werden die Zuspiegelungen hier durch fein ziselierte und in sich bewegten Streicherflächen überdeckt, die den von Drees beschriebenen Klangeindruck trüben.

569 Siehe dazu die Analyse der Verwandlungsszene S. 365–377.

570 Zur Analyse der Erzählungen der beiden Frauen S. 314–321.

571 Siehe S. 279ff.

572 Neuwirth 1996/2008a, S. 62 ff.

chen probiert hat, „jeden Tag ein Fragment von etwa einer Minute Dauer zu komponieren und zugleich zu vergessen, was tags zuvor komponiert wurde“.<sup>573</sup>

Für die Entfaltung einer Verweisstrategie mittels eines Zitats in *Lost Highway* kann neben „Wovon lebt der Mensch“ beispielhaft der Song *This Magic Moment* von Lou Reed angeführt werden. Dieser ist auch Bestandteil des Filmsoundtracks und schafft mit der Übernahme ins Musiktheater eine Verbindung zum Film, zumal es sich dabei um die einzige Übernahme aus dem Soundtrack handelt. Während der Song im Film nur einen Einsatz hat – und zwar in dem Moment, in dem sich Alice und Pete in Arnie’s Garage erstmals sehen –, so schafft Neuwirth durch einen zweiten zu Beginn der Wüstenszene eine Klammer, die die Geschichte der beiden umschließt. Beide Male wird die Melodie verzerrt. Beim ersten Mal klingt sie rein instrumental, der Text wird nur in die Partitur geschrieben. Beim zweiten Mal zerfetzt das Autoradio, aus dem sie tönt, die Melodie selbst beinahe zur Unkenntlichkeit, lediglich der diesmal mitgelieferte Text hält die Einzelteile zusammen. Melodiezitate, wie etwa der Refrain „Wovon lebt der Mensch“ oder Fragmente aus *This Magic Moment*, verweisen auch auf Momente der Tonalität und traditionelle Formstrukturen, wie etwa eines 16-taktigen Melodieaufbaus, und treten aufgrund dieser Gestalthaftigkeit aus einem Klanggeflecht heraus, das geprägt ist von der Überlagerung einzelner Klangschichten. Daran schließt sich die Frage an, mit welchen Methoden der Formbildung von Prozessen und Abschnitten Neuwirth der Gliederung des musikdramaturgischen Aufbaus Rechnung trägt, der von schnellen Szenen- und mehreren Ortswechseln gekennzeichnet ist.

#### III.4. Form, Prozesse und Schnitte

Eine Beschreibung von Klangverläufen, die sich auf Basis „präzise[r] Zeitraster mit genauer Sekundenangabe“<sup>574</sup> entwickeln, kann sich nicht

573 von der Weid 1995/2007/2008a, S. 57.

574 Drees 1999/2008a, S. 90. Neuwirth skizziert diese Zeitraster auf Millimeterpapier und legt Zeiträume fest, die sie bestimmten Klangelementen, -flächen und -entwicklungen zuweist. Der zeitlichen Struktur von *Lost Highway* liegt

entlang einer bekannten Formschablone orientieren, sondern mag sich unterschiedlicher bildlicher Ausdrücke behelfen, um den gewonnenen Eindruck eines bestimmten Bewegungs- und Formverlaufs durch Ähnlichkeitsbeschreibungen zu fassen. Oft bieten dafür Werktitel oder literarische Bezugspunkte Inspiration. Nicht nur bei *Lonicera Caprifolium* lässt sich, der namensgebenden Schlingpflanze entsprechend, vom klanglichen Wuchern sprechen. In *Hooloomooloo* wuchert es ebenso<sup>575</sup> wie in *La vie...ulcérant(e)*, das das Verb in vieldeutiger französischer Variante im Titel hat.<sup>576</sup> Den Brüchen und Richtungswechseln folgen oft harsche Kontraste, etwa wenn auf Klangfülle mit Transparenz reagiert wird, als würde ein „erzwungener Abbruch ins scheinbar Leere“<sup>577</sup> oder zu einem „scheinbare[n] Anhalten“<sup>578</sup> führen, das in einen Quasi-Stillstand mündet. Ähnliche Beschreibungen wie diese sich auf *ecstaloop* beziehenden Formulierungen finden sich in der Neuwirth-Forschung auch in Analysen von *torsion : transparent variation* oder *Zefiro aleggia... nel'infinito*.<sup>579</sup> Doch wird auf solche Metaphern nicht nur in den Analysen zurückgegriffen, auch die Komponistin spricht mit ähnlichem Vokabular von den wechselseitigen Verhältnissen komplexer Verdichtungen und lockerer Gefüge, deren Entwicklungen unvorbereitet ein vorübergehendes Ende finden können:

Ich schneide ab, wenn sich eine Struktur oder eine Textur zu sehr verfestigt hat. Die Möglichkeit des Eingreifens in mein eigenes System ist ein wichtiger Teil meiner Kompositionsarbeit. Daher muss die Sinnhaftigkeit, die sich durch einen Prozess ergibt, zerstört werden, denn es ist

ebenfalls ein solches Vorgehen zugrunde. Vgl. Neuwirth, Millimeterpapier. Siehe eine Kopie des Millimeterpapiers im Anhang.

575 Vgl. Drees 2007a/2008a, S. 73.

576 Vgl. Günther 1998/2008a. Gemeint ist *La vie...ulcérant(e)* für zwei Countertenöre, Viola d'amore, Violoncello, Kontrabass, E-Gitarre und Bassklarinette auf Texte aus *La vie, mode d'emploi* von Georges Perec (1995).

577 Drees 2001b/2008a, S. 158.

578 Drees 1999/2008a, S. 93.

579 Vgl. Drees 2002a/2008a, S. 164 und Drees 2006/2008a.

die Sinnhaftigkeit des Prozesses, nicht die Sinnhaftigkeit des Materials.<sup>580</sup>

Es erscheint daher naheliegend, dass der Komponistin in ihre Klanggestaltung wiederholt die Übernahme filmischer Techniken zugesprochen wird, darunter Verfahren der Überblendung, der Montage, des Perspektivenwechsels oder Schnitts.

### *Zoom und Schnitt*

Stefan Drees veranschaulicht die Gestaltung musikimmanenter Dramaturgien analog zu filmischen Techniken anhand des Streichquartetts *Akroate Hadal*. Darin ließe sich im Wechsel der Instrumente (von erster Violine und Violoncello zu zweiter Violine und Viola) und von klanglichem Gestus (von „geräuschhaften Liegeklängen“ zur „glissandierende[n] Abwärtsbewegung“) ein Perspektivenwechsel ebenso beobachten, wie „verröchelnde Klänge“, die ähnlich dem filmischen Ausblenden „in die Stille hinüber gleiten“.<sup>581</sup> Als ein anderes Beispiel kann eine Art klanglicher Zoom genannt werden, mit dem *The Outcast* beginnt,

der vom diffusen, räumlich weit gestreuten Anfangsklang über den fokussierten – und klanglich bestimmteren – Knabenchor zur Frauenstimme hinführt und dann vom visuellen Zoom zu Beginn der 2. Szene mit dem Spot auf Old Melville fortgeführt und ins Sichtbare überführt wird.<sup>582</sup>

580 Baier 1995/2008a, S. 35.

581 Vgl. Drees 1999/2008a, S. 90 f.

582 Drees 2018, S. 17 f. Einen weiteren Zoomeffekt, bei dem ein 25-sekündiges Klangkontinuum bestehend aus einem „Gewirr [...] kleinste[r] Gesten“ auf einen einzelnen Ton zuläuft, beschreibt Drees für den Anfang der Komposition *Clinamen/Nodus* für Streichorchester, Schlagzeug und Celesta (1999). Vgl. Drees 2002, S. 161 f.

Diese Übertragung filmischer Methoden auf die kompositorische Herangehensweise mag darin begründet liegen, dass Neuwirth weniger ausgehend von Formenschemata denkt, sondern vom Klang als Fluss, Intensität und Fläche.

Die Komponistin geht bei ihrer Arbeit nicht von konkreten Formen aus, sondern legt den Stücken ein präzises Zeitraster mit genauer Sekundendauer zugrunde: Sie bestimmt also zunächst die Zeit, die den verschiedenen Elementen, Phasen und Zuständen der Musik zukommen soll. Auf diese Weise wird den einzelnen musikalischen Partikeln ein bestimmter Rahmen zugewiesen, in dem sie sich frei entfalten können; die formale Struktur ergibt sich daher als Resultat eines „vegetativen“ Wucherns, das durch einen initialen Impuls angeregt wird.<sup>583</sup>

Formstrukturen mit filmtechnischem Äquivalent finden sich auch auf Klangebene der Musiktheaterwerke, wo sie als Gestaltungselemente einer musikdramaturgischen Anlage im Rahmen des szenischen Geschehens mit der visuellen Ebene korrelieren. Kurze Beispiele aus *Bählamm's Fest* und *Lost Highway* mögen das illustrieren.

*Bählamm's Fest* beginnt mit einer dialogischen Szene zwischen Mrs. Carnis und ihrem Diener Robert. Die der Szene schon akustisch vorausgehenden, ephemeren durch den Raum rauschenden Glas- und Vokalklänge (Takt 1) ragen in den Auftritt von Mrs. Carnis hinein (Takt 2). Über diese nunmehr etablierte Klangfläche legen sich die Aktionen der Sängerin als Sampleeinspielungen folgend die dazugehörigen Geräusche: lautes Knacken einer Garnele, lautes und deutliches Kauen und Schlucken sowie eine durch den Raum schwirrende Fliege, der Robert hinterher sieht. Vor dem akustischen Hintergrund der transparenten Glas- und Vokalklänge muten diese überdeutlichen Geräusche, denen im Alltag kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird, übertrieben an. Sie wirken, wie durch einen Zoom vergrößert, verhältnismäßig laut und tragen so zum Slapstick-Charakter der Szene bei.<sup>584</sup> Ein harter klanglicher Schnitt, der einer Abblende am Ende einer Szene gleichkommt, er-

583 Drees 1999/2008a, S. 90.

584 Neuwirth 2000c, S. 1, Takt 2; vgl. auch Neuwirth 2003a, S. 36.

eignet sich zum Schluss des vierten Bildes. Während der enthauptete Leichnam des Schäfers durch die Tür ins Zimmer und Philipp in die Arme fällt, setzen die Blasinstrumente und die zweite Violine, das erste Violoncello und der Kontrabass mit verschiedenen Mobiles sowie die erste Violine und das zweite Violoncello mit einem wellenförmigen Rattergeräusch ein (Takt 287). Das resultierende tief brummend-gröhlende und rauschende Wabern verstummt gemeinsam mit einem entsetzten Schrei Philipps (Takt 290). Sofort verdichten sich die auf Trillern, Vorschlägen und Glissandi einsetzenden Instrumente über zwei Takte zu einem unruhigen und drängenden Orchestertutti im Fortefortissimo, das schon in Takt 293 abbricht und die E-Gitarre solistisch zurücklässt.

Eine ähnlich abrupte Szenenfolge, bei der auf ein explosives Orchestertutti ein Einzelklang folgt, findet sich in *Lost Highway* beispielsweise beim schnellen Szenenwechsel von Pete und Alices Mordplänen im Starlight Motel zur Vorort-Idylle, die das Haus der Daytons umgibt. Nachdem Pete Alices Vorschlag eines Raubmordes an Andy mit einem verunsicherten „Okay“ (Takt 1006) zustimmt, folgt im Orchester ein Tuttiensatz, dessen Unisono sich in zunehmender rhythmischer Diminution von Vierteln zu Sechzehntelquintolen im Staccato verdichtet (Takt 1107 bis 1013). Über die letzten beiden Takte zu einem Fortissimo gesteigert, bricht die Klangmasse am Ende von Takt 1013 jäh ab, nur noch im Schlagwerk verklingen Glockenspiel und Zimbeln im eingespielten tieffrequenten Brummen, ähnlich eines vorbeifliegenden Helikopters (Takt 1014). Der Kontrast zwischen der Motel-Szene und der Vorort-Idylle spiegelt sich klanglich wider, wenn in Takt 1015 die Aufwärtsbewegungen im Sound der Hammond-Orgel, der Gitarre, des Tenorsaxophons und der Bassklarinette sowie der kleinen Trompete und des ersten Violoncellos eine leichtfüßig-frivole Stimmung schaffen, in der sich eher säuselnd als singend Candace mit den Worten „There’s a man on the phone“ (Takt 1017) an Pete wendet.<sup>585</sup>

585 Neuwirth 2006a, S.174–176.

## *Mikroebene: Cluster als Suspense*

Klangflächen, Schichtungen und Einschnitte auf der Makroebene, wie die genannten, basieren auf einer Mikroebene, deren feingliedrige Strukturen sich oftmals aus einzelnen Tönen oder Tonzusammenhängen heraus entwickeln. Aus den vorliegenden Werkanalysen lässt sich ablesen, dass in Werken, die um das Jahr 2000 entstanden sind, wiederholt die clusterartige Verschachtelung der Töne *cis*, *d* und *dis* (oder *es* als enharmonische Variante) auftritt. Diese legt Neuwirth auch in *Lost Highway* der Gestaltung einer ganzen atmosphärischen Stimmung zugrunde.

Als „Minicluster“<sup>586</sup> bilden *cis – d – dis/es* in *Verfremdung/Entfremdung* eine tonale Achse; auch in *locus...doublure...solus* begegnen *cis'* und *dis'*, wenn sich diese, von zwei E-Bows auf Klavieren erzeugten Töne in die „glasartige Starre“<sup>587</sup> des vierten Abschnittes mischen. Besonders eindringlich ist der Einsatz dieser drei eng beieinanderliegenden Töne in *Hooloomooloo*. Hier etabliert die Komponistin „die Tonlage *d'* als strukturellen Mittelpunkt des Tonsatzes“, dessen Konturen sie allerdings durch eine „mikrotonale Veränderung der Saitenstimmung“<sup>588</sup> verwischt, die je nach Gruppenzuordnung der Instrumente variiert. Die betreffende Saite stimmen Violine und Violoncello aus Gruppe I um 60 Cent herunter, Violine und Violoncello aus Gruppe III stimmen die Saite um 60 Cent hinauf. Die Viola (Gruppe III) hingegen erhält anstatt der A-Seite eine zweite D-Saite, die ebenfalls um 60 Cent nach unten gestimmt wird (sie erhält auch eine zweite C-Saite anstelle der G-Saite). Die Komposition beginnt mit der künstlich anmutenden Tonqualität, die „durch Einwirkung eines E-Bow auf die Klavierseite [sic!] bei niedergedrücktem Pedal entsteht“.<sup>589</sup> Dazu mischt sich der Klang einer Ondes Martenot von der Zuspil-CD auf einem „obertonlosen, erniedrigten *es'*“<sup>590</sup> Davon ausgehend bildet sich ein kompositorischer Bezugspunkt, der immer wieder in mikrointervallische Verhältnisse zu

586 Vgl. Nyffeler 2002b/2008a, S.175.

587 Drees 2001a/2008a, S.163.

588 Vgl. Drees 2007a/2008a, S.69.

589 Ebd., S.71.

590 Ebd.

anderen Tönen aus dem engen Tonraum *cis – d – dis/es* tritt und eine „fast permanent hörbare Klangfläche“<sup>591</sup> erzeugt, die aufgrund der Verstimmungen einen äußerst undurchlässigen und unzuverlässigen Charakter annimmt.

Auf einem Notizblatt aus der Entstehungsphase zu *Lost Highway* vermerkt Neuwirth zum ersten Teil des Musiktheaters folgendes (siehe Abb. 24): „ganzes, desorientiertes Auf-der-Stelle-treten auf *cis' – d' – es*“.<sup>592</sup> Was wie eine klangliche Chiffre für das Musiktheater insgesamt gelesen werden kann, liefert eine mikroskopische Keimzelle für gleich mehrere Klangcharakteristika. Dem Minicluster entspricht etwa die Besetzung von vier Mundharmonikas, die auf *cis*, *es* und zwei Mal auf *d* gestimmt sind. Sie werden im ersten und zweiten Teil eingesetzt, um eine subtile Deutungsebene in die Darstellung der Beziehung von Fred und Renee respektive Pete und Alice einzuziehen.<sup>593</sup> Unterschwellig prägen die Clustertöne auch das Klangmaterial verschiedener Einspielungen. Das für die Auf- und Abblenden charakteristische Brummen erreicht mit *cis* und *d* durchaus gelegentlich konkrete Tonhöhen,<sup>594</sup> die als solche im Klangkontext kaum zu erfassen sind. Die Zuspelungen, mit denen für die Szene im Gefängnis eine Klangfläche geschaffen wird, basieren teilweise auf konkreten Tönen (SFL\_05 und SFL\_06, Takt 316 bis 331).<sup>595</sup> Dafür wurden von der Klarinette klingend *d'* und *es'* (auch *h'*) abgenommen, um die Tonstrukturen anschließend einer Granularsynthese zu unterziehen und in Kombination mit anderen Effektalgorithmen eine Klangfläche zu erzeugen. In LV 4 finden sich weitere Hinweise auf den Minicluster *cis – d – dis/es* bei der Gestaltung von Petes Vision und Freds Aufeinandertreffen mit dem Mystery Man in der Wüste.<sup>596</sup> Diese Tonkombination kennzeichnet also keineswegs nur den ersten Teil des Musiktheaters, sondern bildet auch im zweiten Teil die Klang-

591 Ebd., S.61–73.

592 Neuwirth, TEIL 1.

593 Siehe dazu die Analysen der ‚suspendierten Leidenschaften‘ S.298–302 und S.306–311.

594 Zu den Auf- und Abblenden siehe S.260–265.

595 Zum Sounddesign und der Verwendung der Zuspelungen siehe S.273–286.

596 Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4, S.24r, S.26v.

basis mehrerer Szenen, in denen sich – ähnlich der Klangeigenschaft des Clusters – auch die Ereignisse immer stärker verdichten.

Dem Ton *d* scheint in dieser Konstellation besondere Funktion zukommen. Die auf dem auf Millimeterpapier angefertigte Skizze beginnt mit dem Hinweis „D-Moll.“<sup>597</sup> Ähnlich lautet die Notiz „d-moll-Akkord‘ + Mundharmonikas (,starr‘)“, die sich in LV 4 zur Schlusszene findet.<sup>598</sup> Dieser Hinweis bezieht sich auf den Akkord in Takt 1342, der dem Blackout in Takt 1341 folgt und der eine molltonale Zuordnung zum Grundton *d* andeutet (siehe Abb. 25).<sup>599</sup> Wolfgang Hofer, der die Grazer Uraufführung 2003 als Dramaturg begleitet hat, weist auf die „morbid-düstere[...] Aura“<sup>600</sup> hin, die den zentralen Ton *d* und insbesondere D-Moll in der Musikgeschichte mit einer Todessymbolik umgibt. Es soll nun nicht darum gehen, auf D-Moll basierende Akkordstrukturen zu identifizieren oder Klangschichten auf *cis – d – dis/es* hin zu untersuchen, sofern eine detaillierte Szenenanalyse diesen analytischen Verweis nicht explizit nahelegt. Festzuhalten ist aber, dass Neuwirth die Komplexität, die in der Praxis des Verstimmens, der Schichtung von Texturen und Zitatzen angelegt ist, um die Herstellung tonaler Bezüge erweitert. So mag der Ton *d* als eine Art verzerrte Grundierung fungieren, die in der Verschränkung mit den geschilderten Methoden, von denen der Einsatz von Live-Elektronik noch weiter zu erläutern ist, verschleiert und dennoch punktuell immer wieder angedeutet wird. Der Miniclustern, als dessen Mittelstück *d* platziert ist, erzeugt mit seiner Kombination aus zwei kleinen Sekunden eine Dissonanz, die sich in der Frequenzdichte selbst den Weg zu einer Auflösung versperrt. Er ist daher der Inbegriff eines Klanges, der im Modus der unauflöselichen Spannung nicht einfach nur verweilt, sondern darin geradezu zur Entfaltung

597 Vgl. Neuwirth, Millimeterpapier. Der Ton *d* ist nach eigenen Aussagen Neuwirths Lieblingston. Vgl. Fastner 2004/2008a, S. 232.

598 Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 30v.

599 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 241, Takt 1341ff.

600 Hofer 2003, S. 13. Zu denken ist beispielsweise an Johann Sebastian Bachs *Tocatta und Fuge in D-Moll*, Wolfgang Amadeus Mozarts *Requiem* und die *Don Giovanni*-Overtüre oder Franz Schuberts Streichquartett *Das Tod und das Mädchen* und viele mehr. Basierend auf dem zweiten Text *Dornröschen* aus Elfriede Jelineks *Prinzessindramen* entsteht von Olga Neuwirth das Hörstück *Der Tod und das Mädchen II* (1999). Vgl. Unseld 2002 sowie Drees 2013.

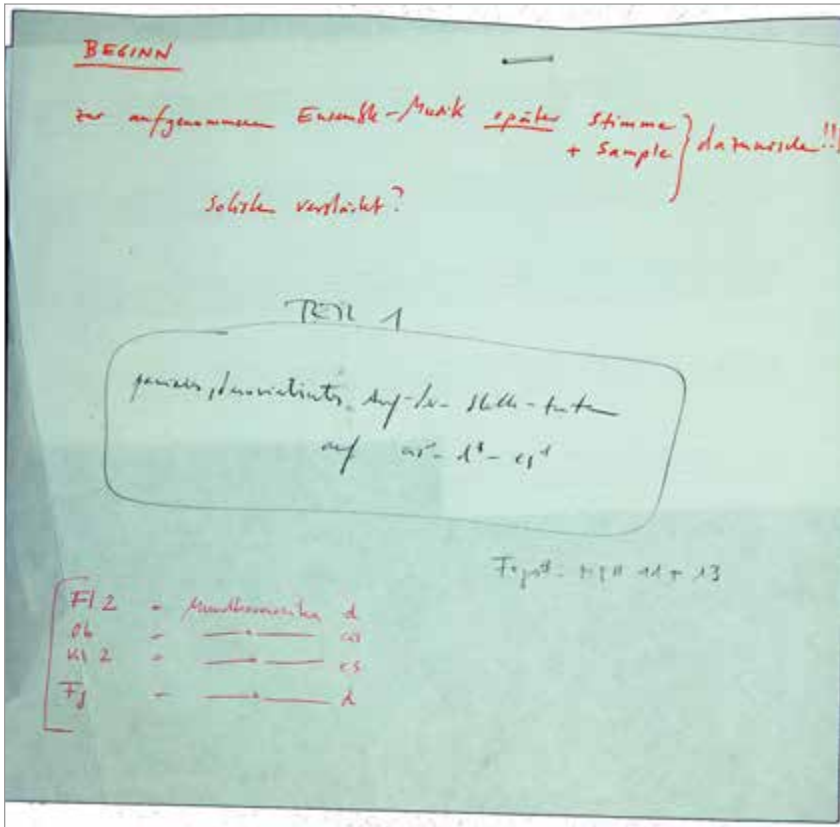


Abb. 24: Neuwirths Notizen zum Clusterklang cis – d – es auf einem losen Blatt, Teilvorlass (Mappe 3), Kunstuniversität Graz.

gelangt. Auf diese Weise zeigt sich, wie der konzeptionelle Überbau, der aus den Selbstaussagen der Komponistin als Ästhetik der Schwebung destilliert und über Gilles Deleuzes Denken mit dem Suspense-Begriff eingeführt wurde, durch sämtliche Klangschichten hindurch mit der Mikroebene der Komposition verflochten ist.

The image shows a page of a musical score, page 51, for Takt 1342. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full orchestral arrangement. The lyrics for the vocal parts are:

Soprano: *Alle dem HERRN gIBT das LICHT AN*  
 Findt ein seltner HERR sein FOLG.  
 (Das man auf der LEBENSREISE SICH SICH  
 VOLLIG NUTZT)

Tenor: *Er NICHT DER TROSTLOSE*

The score is marked with a tempo of *allegro moderato*. A specific chord in Takt 1342 is highlighted, which is a D minor chord (Dm), consisting of the notes D, F, and A. This chord is noted as being related to the key of D minor.

Abb. 25: Der Akkord in Takt 1342, der einen Bezug zu D-Moll und damit zum zentralen Ton *d* herstellt, Neuwirth 2006a, S. 241, Takt 1341 ff. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

### III.5. Rhizom und Suspense

Die Engführung des Miniclusters mit den Überlegungen zur Ästhetik des Suspense, die sich wesentlich auf Deleuze berufen, stellt zunächst einen Versuch dar, eine Metapher als Hilfestellung an die Beschreibung einer Mikroebene heranzutragen. Im Bestreben, eine Komplexität begreiflich zu machen, die sich aus dem Prozess heraus ihre eigenen Formen sucht, wird das Ziel verfolgt, Analyseergebnisse ins Medium der Sprache zu übersetzen. Wo die Verbindlichkeit tradierter Form- und Analysekatogorien weitestgehend nicht mehr greift, drängt sich als Notwendigkeit der Rückgriff auf Konzepte auf, die über das Ähnlichkeitsprinzip Zugänge ermöglichen. Das Vorhaben, grundlegende Prinzipien der Form- und Prozessgestaltung darzustellen, führt daher zunächst zur Feststellung, dass diese eng mit rezeptionsästhetischen Vorstellungen verbunden sind. Eine voneinander unabhängige Betrachtung scheint nur unter Abstrichen möglich zu sein. Suspense und Rhizom werden folglich nicht als bloße Hilfsmittel von außen herangetragen, um einen Klangeindruck zu verbalisieren, sie bezeichnen darüber hinaus auch die innere Logik der Komposition.

Dies zeigt sich insbesondere vor dem Hintergrund, dass Neuwirths Klangästhetik bereits über die Figur des Suspense mit dem philosophischen Denken von Gilles Deleuze in Verbindung gebracht werden konnte. Denn das von ihm gemeinsam mit Félix Guattari in *Tausend Plateaus* entworfene Bild der Wurzel wurde ebenso wie die Denkfiguren des Werdens und des Strömens bereits verschiedentlich herangezogen, um in Neuwirths Komponieren das Verhältnis zwischen Teil und Ganzem und das prozesshafte Voranschreiten zu begreifen. Stefan Drees überführt seine detaillierte Beschreibung des Beginns von *Clinamen/Nodus* ins Bild des Rhizoms nach Deleuze und Guattari, aus deren Buch *Tausend Plateaus* auch der titelgebene Begriff Clinamen entnommen wurde. Das Rhizom scheint Drees

wie geschaffen, um als Hilfskonstruktion zu dienen, mit der sich die verzweigte Erlebniswelt von Olga Neuwirths Musik besser fassen lässt. In ihr taumeln die Klänge, von einem Ereignis zum nächsten, sammeln sich gleichsam in verschiedenen Aggregatzuständen [sic!] um gleich wieder daraus hervor zu brechen; viele winzige Ereignisse sum-

mieren sich zu bewegten Klangkomplexen und nervös flimmernden Stimmengeweben, deren Fülle und Dichte ständig schwankt. Dabei sperren sich die formalen Strukturen der Musik den etablierten Konventionen narrativen Fortschreitens: An die Stelle einer zielgerichteten Kontinuität tritt die unüberschaubare Folge wuchernder Klangsituationen, ständiger Abbrüche und abrupter Einschnitte sowie kontrastreicher Verwerfungen und Richtungswechsel, hinter denen sich immer auch differenzierte Veränderungen klanglicher Perspektiven abzeichnen. All diese Effekte beruhen im Grunde genommen auf der Verwendung heterogener Satzstrukturen auf engstem Raum, und zwar im raschen Nacheinander ebenso wie in der zeitlichen Simultaneität.<sup>601</sup>

Präziser lässt sich wohl kaum auf den Punkt bringen, wie das Theorem des Rhizoms als heuristische Größe erkenntnisbringend für die Darstellung von Analyseergebnissen herangezogen werden kann. Dass diese Spur einmal mehr auch von der Komponistin selbst gelegt wird, verweist wiederum auf die Relevanz auf produktionsästhetischer Ebene. Eher implizit steckt dieses Denken des Werdens und ziellosen Mäanderns in einem Zitat, das den Ausgangspunkt der Komposition *ecstaloop* bildet. Neuwirth übernimmt es von den Architekten Nigel Coates und Doug Branson und stellt es der Partitur voran: „ecstaloop acts as a sign for the flaneur’s meandering path ... feel free enough to get lost and build your own experience out of the chaos of the place and from the complex spaces of the streets to the cacophony of media options ...“<sup>602</sup> In ihren Aufsatz „Kryptoamnesie der Musik?“ aufgenommene Zitate aus *Tausend Plateaus* stellen hingegen explizit Zusammenhänge zwischen der Denkfigur des Strömens von Erinnerungen, wie es *Pallas/Construction* prägt, und diesem philosophischen Denken her. In einer Art Textcollage führt sie unter anderem folgendes zusammen:

Dieses Modell ist ein Modell des Werdens und der Heterogenität, das dem Feststehenden, Ewigen, Immer-

601 Drees 2002, S. 163 ff. Vgl. auch Oviedo 2020.

602 Neuwirth 2001, zitiert nach Drees 2001b/2008a, S. 156.

gleichen und Dauerhaften gegenübergestellt wird. [...] es wird ein Modell des Überganges oder Werdens im Heterogenen geschaffen. [...] die Figuren werden nur im Verhältnis zu *Affektionen* betrachtet, die ihnen zustoßen: Schnitte, Wegnahmen, Hinzufügen, Projektionen. Man geht weder durch spezifische Differenzen von einer Gattung zu ihren Arten über, noch durch Deduktion von einem beständigen Wesen zu Eigenschaften, die daraus abgeleitet werden, sondern von einem Problem zu den Zufällen, die es bedingen und lösen. Es gibt hier alle möglichen Deformationen, Transmutationen, Annäherungen an die Grenze, Arbeitsschritte, bei denen jede Figur eher ein ‚Ereignis‘ bezeichnet als ein Wesen.<sup>603</sup>

Wenn der systematisch angelegte Überblick über kompositorische Parameter organisch in dieses Sprechen der Komponistin mündet, dann zeigt sich, dass – eines rhizomatischen Zusammenhangs folgend – das Komponieren kaum losgelöst von einem philosophischen und, wie noch genauer zu zeigen sein wird, filmischen Denken betrachtet werden kann, wobei in beiden Fällen eine Nähe zum Denken Gilles Deleuzes zu beobachten ist.<sup>604</sup>

Die sich ergebende rhizomatische Verzweigung kommt auf Basis des für Neuwirth charakteristischen Vorgehens zustande. Die Textur aus flirrend anmutenden, hohen Frequenzen lässt den Außenbereich vor dem Haus der Madisons förmlich ‚grund-los‘ wirken. Die Obertöne schieben ein Gewebe aus durchlässigen Klangpartikeln in das Atmosphärische der Nachtluft und deuten auf diese Weise an, dass Alice, Re-

603 Neuwirth 1996/2008a, S. 63 f. Neuwirth gibt die Zitate ohne Seitenangabe wieder; die Auslassungen wurden von ihr übernommen. Diese Zitatcollage aus *Tausend Plateaus* ist aus Abschnitten aus dem Kapitel „1227 – Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine“ zusammengefasst, in denen etwa das Clinamen zur Sprache kommt, „der kleinste Winkel, durch den das Atom von der Geraden abweicht“, nach dem Neuwirth die Pierre Boulez zugeordnete Komposition *Clinamen/Nodus* (1999) benannt hat. Vgl. Deleuze/Guattari 1992, S. 495 f.

604 Im Kapitel zu den Bild- und Blickdramaturgien siehe insbesondere S. 339–377. Christian Scheib hat für seine Betrachtung von *Akroate Hadal* bereits Deleuzes Buch *Bewegungs-Bild. Kino I* (Deleuze 1989) herangezogen. Vgl. Scheib 1998/2008a, S. 59.

nees potenzielle Doppelgängerin, im nächtlichen Wüstenhimmel durch die Luft verschwinden wird. Die im Loop geführten Rhythmuspattern etablieren nicht nur die Partyszene bei Andy im ersten Teil. Wenn Neu-wirth sie im zweiten Teil erneut in Andys Haus, diesmal aber in der Todesnacht einsetzt, dann verdreht sich der Loop zur tödlichen Schlinge. Die beiden Melodiezitate der Songs von Lou Reed und Weill/Brecht sind Teil eines Netzes von Verweisen, das sich innerhalb von *Lost Highway* und darüber hinaus entfaltet, und das seine Absichten niemals eindeutig zu erkennen gibt. Die Referenzen sind vielmehr Teile eines raffiniert ausgearbeiteten Geflechts von Andeutungen, das bis in die Tiefenschichten vordringt. Auf dieser Mikroebene erweist sich der Cluster dreier Halbtöne als Keimzelle eines Auf-der-Stelle-Tretens, von dem ausgehend sich ein musiktheatraler Kosmos des Nicht-Vorankommens, der ständigen Wiederholungen in Variation und des Im-Unklaren-Belassens entfaltet. In diesem Klangrhizom werden Andeutungen nicht aufgelöst, sondern konsequent woanders hin verschoben. Sie verästeln sich in alle Richtungen, auch in die Raumdimension, und können daher nicht im teleologischen Sinne in ein großes Opernfinale münden, das den dramaturgisch-narrativen Knoten lösen würde. Dieses Musiktheater muss so beginnen, wie es endet: mit dem umgedrehten Hall des letzten Akkords und damit mit einem Zirkelschluss, der Antworten auf sämtliche Fragen abermals woandershin aufschiebt.

## IV. Klangräume

Im Schaffen Olga Neuwirths gehört der Einsatz von Live-Elektronik und Sounddesign zu den zentralen Mitteln der klanglichen Ausdrucksgenerierung. Die essentielle Bedeutung dieser Aspekte für *Lost Highway* liegt insbesondere in der Schaffung von Klangräumen, die von unablässiger Bewegung und Fluidität gekennzeichnet sind. Hinsichtlich einer Suspendedramaturgie sind sie ein zentrales Mittel, um den Zwischenraum der medienontologisch verschiedenen Parameter zu besetzen und über die Raumerfahrung Suspense als Destabilisierungstrategie einzusetzen.

Ich persönlich ziehe es vor, mit Live-Elektronik zu arbeiten, um die Grenzen des traditionellen Instrumentariums im Moment des Erklings selbst zu überschreiten, die einem von diesen Instrumenten, die seit dem 19. Jahrhundert ja keine Entwicklung mehr erlebt haben, auferlegt sind, und auch um zu ermöglichen, dass sich die Klänge im Raum bewegen, indem sie ihre ursprüngliche fixe Stelle verlassen, an der sie erzeugt wurden.<sup>605</sup>

Geleitet von einem Interesse an „Möglichkeiten der ästhetischen Erweiterung“<sup>606</sup> verfolgt Neuwirth mit der flexiblen Klangtransformation in Echtzeit im Wesentlichen zwei Intentionen, die in einem wechselseitigen Verhältnis stehen. Zum einen zielt dieser Eingriff in die Klangsubstanz in Verbindung mit der Praxis des Deformierens durch Präparierung und Verstimmung sowie außergewöhnlicher Spieltechniken auf die Expansion des Ausdrucksspektrums traditioneller Instrumente. Zum anderen setzt sie Effekalgorithmen wie Hall- oder Echoschleifen zur Simulation von Raumeffekten ein. In Kombination mit über Tonband, CD oder Sampler zugespielten Klängen, die im Vorfeld im Studio produziert wurden, sowie mittels spezifischer Lautsprecher- und

605 Poggio 2003/2008a, S.193. Die nachfolgenden einleitenden Bemerkungen basieren auf dem Überblickstext van Treeck 2020b.

606 Baier 1995/2008a, S.34.

Ensembleaufstellungen schafft Neuwirth virtuelle Räume, die sich innerhalb physisch gegebener Aufführungsorte klanglich entfalten.

Schon in den frühen 1990er Jahren erprobt Neuwirth klangräumliche Strategien. Ein frühes und wegweisendes Beispiel stellt die bereits erwähnte Komposition *!dialogues suffisants!?* dar, die zwar ohne live-elektronische Effekte auskommt, dafür aber von einer experimentellen Raumanordnung mit Klang- und Bildübertragung gekennzeichnet ist.<sup>607</sup> Während Neuwirth ihre 1993/94 entstandene Komposition *Vexierbilder* für Flöte, Klarinette, Saxophon, Posaune und Live-Elektronik, bei der die Musiker:innen über eine IRCAM-Workstation Sampleeinspielungen triggern, als „Vorstadium“<sup>608</sup> ihrer live-elektronischen Erkundungen bezeichnet, verbinden sich in *Sans Soleil. Zerrspiegel* die Klangschichten zweier Ondes Martenots mit Zuspierungen und Orchesterklängen. Einzelne Instrumentalklänge werden darin mit verschiedenen Effektalgorithmen wie Harmonizer, Chorus oder als Raumeffekte genutzte Hallschleifen in Echtzeit transformiert.<sup>609</sup> Die in den Partituren mittels Aufstellungsskizze vorgegebene Positionierung der Instrumente, Lautsprecher und Monitorboxen formt die klangräumliche Disposition ebenfalls mit.<sup>610</sup> Besonders zur Jahrtausendwende erweist sich die Klangraumarbeit als ein Kernthema der Komponistin. In diese Zeit fallen beispielsweise die von Architektur und plastischen Kunstwerken inspirierten Kompositionen *Hooloomooloo*, *ecstaloop* und *torsion : transparent variation*. Mit *Bählamms Fest*, *The Long Rain* und *...ce qui arrive...*

607 Siehe die Analyse S. 356–364.

608 Kager 1995/2008a, S. 46.

609 Neuwirth 2000b. Beispielhaft sind die folgenden Effekte (die Partitur kommt ohne Taktzählung aus): Reverb: auf die Bassklarinetten im Abschnitt C, 16 (Für die Bassklarinetten galt zuvor die Anweisung „kontinuierliche Verzerrung“, doch gibt die Partitur keinen Hinweis darauf, welcher Effekt genau dafür zum Einsatz kommen soll.); Ringmodulator: auf das Vibraphon im Abschnitt D1; Harmonizer und Chorus: auf ein geriebenes Glas im Abschnitt G; Delays mit einer Drehbewegung: auf Posaune und Tuba im Abschnitt H2; Multiflanger: auf Vibraphon im Abschnitt I. Vgl. ebd., S. 16 f., S. 11–13, S. 41, S. 51, S. 57.

610 Vgl. Neuwirth 2000b; vgl. Neuwirth 1995b. Das ist auch der Fall bei *Lonicera Caprifolium*, wo Neuwirth einen Querschnitt der Bühnensituation, den sie mit der Bemerkung „Lautsprecher in gestaffelten Höhen aufstellen, sodaß eine Quasi-Kuppel über das Ensemble entsteht.“ in der Partitur skizziert. Vgl. Neuwirth 2000a.

entstehen um 2000 weitere Videoprojektionen und Live-Elektronik integrierende Bühnenwerke, die *Lost Highway* wie eine Klammer umgeben. Die beiden letztgenannten sind darüber hinaus prägende Beispiele für die Kombination einer spezifischen Orchesteraufstellung mit einer dynamischen, auf live-elektronischen Klangtransformationen basierenden, Raumstruktur.<sup>611</sup> Diese Werke sowie *Le Encantadas*, das ebenfalls field recordings einbezieht und die Verteilung von Klanggruppen im Raum vorsieht, basieren auf dem sogenannten Higher-Order-Ambisonic Ansatz.<sup>612</sup> Vor einer Betrachtung des Einsatzes dieser Technologie zur Umsetzung der ‚Sundomes‘ und Auf- und Abblenden in *Lost Highway* werden zunächst ihre technischen Parameter skizziert.

#### IV.1. Live-Elektronik

##### *Higher-Order-Ambisonic*

Der 3D- oder Higher-Order-Ambisonic-Ansatz ist ein „Verfahren zur dreidimensionalen Wiedergabe von Schallquellen“.<sup>613</sup> Das Grundprinzip von Ambisonic, das in den 1970er Jahren von Michael Gerzon entwickelt wurde, beruht auf einer Reproduktion eines 3D-Schallfeldes durch Lautsprecher, die gleichmäßig kugelförmig verteilt werden. Dies ermöglicht, „Klänge frei im Raum um das Publikum zu bewegen sowie künstliche Klangwelten durch Raumsimulationen“<sup>614</sup> immersiven Charakters zu schaffen. Voraussetzung für dieses „full-sphere sur-

611 Der Titel, der 2001 ohne Filmebene veröffentlichten, instrumentalen Neufassung von *The Long Rain, Construction in Space – Hommage à Naum Gabo*, macht den Verweis auf die konzeptuelle Anregung aus der plastischen Kunst explizit.

612 Vgl. Drees 2015a und van Treeck 2023a.

613 Slavik/Weinzierl 2008, S. 657. Ambisonic ist nicht zu verwechseln mit der „klassischen Mehrkanalstereofonie [z. B. 5.1.-Surround-Sound], wie sie im Bereich des Filmtons und der audiovisuellen Medien eingesetzt wird“. Ebd. Verschiedentlich findet sich auch die Schreibweise Ambisonics.

614 Noisternig o. J., S. 2; vgl. Noisternig 2014.

round sound format“<sup>615</sup> ist, dass Lautsprecher das Publikum nicht nur an den Seiten, sondern auch ober- und unterhalb umgeben. Tonsignale und Übertragungskanäle sind nicht an einzelne Lautsprecher gekoppelt, weshalb eine Klangraumbewegung unabhängig von ihrer Positionierung möglich ist. Diese „speaker-independent representation of a sound field“<sup>616</sup> muss zur Entfaltung des gewünschten Effekts erst für das entsprechende Lautsprecher-Setup dekodiert werden. Auf diese Weise kann der Klangraumeffekt als Klangbewegung und -richtung gedacht werden.

Das Ambisonic-System beruht auf einer Kugelkoordinatenlösung. Der Schalldruck eines Raumes wird mit einem kugelförmigen Mikrofon gemessen und ebenfalls über eine Kugeloberfläche wiedergegeben. So kann mit einem Ambisonic-System ein 3D-Raumklang mit relativ wenig Lautsprechern wiedergegeben werden. Allerdings gibt es einen kleinen Bereich im Zentrum, den sogenannten Sweet Spot, wo das Raumklangerlebnis idealtypisch erfahrbar ist.<sup>617</sup> Der Ambisonic-Ansatz trägt entscheidend dazu bei, die klangräumliche Realisierung der Komposition an die jeweiligen Aufführungsbegebenheiten anzupassen. Dazu Markus Noisternig, Thomas Musil und Robert Höldrich, die seitens des Instituts für Elektronische Musik Graz (IEM) die Komposi-

615 Wikipedia/Ambisonics 2023.

616 Ebd.

617 Um eine sich vom Zentrum entfernende Positionierung auszugleichen, kann mit einer Hybridlösung aus Schallfeldreproduktion des Ambisonic und einer Panoramisierung mathematisch dagegen gesteuert werden. Vgl. Noisternig 2014. Noisternig verweist in diesem Zusammenhang auf die Komposition *Poème électronique* von Edgard Varèse, die in Brüssel im Zuge der Weltausstellung 1958 in einem von Le Corbusier und Iannis Xenakis entworfenen Pavillon erklang. Der Pavillon war mit in mehreren Linien angeordneten Lautsprechern gesäumt, über die die Klangbewegung umgesetzt wurde. Jeder Lautsprecher wurde extra angesteuert. Eine Veränderung des Klangraumeffekts bedeutete die Veränderung der Positionierung eines Lautsprechers (also ab- und wieder aufmontieren). *Poème électronique* zeigt beispielhaft, wie eng die Entwicklung der elektroakustischen Musik mit der Forschung an Musik als Raumkunst verknüpft ist, wobei zu diesem weiten Themenfeld noch zahlreiche Werke von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, aber auch John Cage oder Alvin Lucier und viele mehr zu nennen wären. Dazu vgl. beispielsweise Nauck 1997; Nauck 2004; Brüstle 2016; Ungeheuer 2016.

tionen Neuwirths diesbezüglich begleitet, entwickelt und realisiert haben.<sup>618</sup>

Die Problematik einer zeitvarianten Spatialisation von Klängen im Auditorium kann effizient durch den Ambisonic Ansatz gelöst werden. Im Tournee Betrieb spielt vor allem die Tatsache, dass der Ambisonic Dekoder lediglich von der Positionierung der Lautsprecher abhängt, eine wesentliche Rolle. Dies erlaubt eine schnelle Adaptierung des Systems auf verschiedene räumliche Gegebenheiten, wobei keine Modifikation der Klangbewegungen notwendig ist. Eine recheneffiziente Implementierung von dynamisch veränderbaren, räumlich spatialisierbaren Hallalgorithmen wird ebenso durch die effizienten Kodierungsvorschriften des Ambisonic Ansatzes ermöglicht.<sup>619</sup>

Diese technologische Voraussetzung erlaubt es Neuwirth, unabhängig von einem konkreten Lautsprecher-Setup virtuelle Klangräume zu komponieren. Durch den Ambisonic-Ansatz wird es möglich, die von ihr erdachten Effekte über algorithmische Berechnungen auf die Lautsprecherkuppel zu übertragen.

Der Ambisonic-Ansatz gelangt schon bei den Zwischenspielen in *Bählamms Fest* zum Einsatz, die Neuwirth ‚Eis/Schnee-Inseln‘ oder auch ‚Whiteouts‘ nennt. Dies ist insofern bemerkenswert, als diese Technologie Ende der 1990er Jahre noch deutlich weniger verbreitet war als dies gegenwärtig der Fall ist.<sup>620</sup> Beispielhaft für den Klangraum ist das

618 Am IEM wird seit mehreren Jahrzehnten wegweisende Forschung im Spatial Audio-Bereich betrieben. Vgl. IEM 2023. Neuwirth arbeitete unter anderem auch bei *Bählamms Fest*, *The Long Rain*, *...ce qui arrive...* und *Kloing!* mit dem IEM zusammen, insbesondere mit Robert Höldrich, Thomas Musil und Markus Noisternig. Markus Noisternig bleibt nach seinem Wechsel ans IRCAM in Paris bis in die Gegenwart der wichtigste Ansprechpartner für Fragen von Sounddesign und Live-Elektronik. Darüber hinaus zählt Peter Böhm zu den Sounddesignern, mit denen Neuwirth wiederholt gearbeitet hat.

619 Noisternig/Musil/Höldrich 2004.

620 Vgl. Slavik/Weinzierl 2008, S. 659.

Whiteout, mit dem die Komposition beginnt.<sup>621</sup> Das Publikum betritt das mit einer Lautsprecherkuppel ausgestattete Auditorium, in das die Klänge geriebener Gläser und hoher Vokalstimmen mittels Hall- und (teilweise) Delayschleifen projiziert werden, was die Identifikation und die Ortung der Klangquellen erheblich erschwert. Auf diese Weise taucht das anfängliche Whiteout mit seiner flirrend-gläsernen Klanggestalt den Publikumsraum in eine atmosphärische Stimmung der Kälte.<sup>622</sup>

Dass Neuwirths Klangvorstellungen den technologischen Fortschritt geradezu antizipieren und in der experimentellen Realisierungsphase künstlerisch forschend mitgestalten, zeigt neben *Lost Highway* auch die Raumkomposition *Le Encantadas*, deren Entstehung mit einem mehrjährigen Forschungsprojekt am Pariser IRCAM zur Klangraumsimulation verknüpft war.<sup>623</sup> Für *Le Encantadas* wurde die Akustik der Kirche San Lorenzo in Italien, in der Neuwirth als Jugendliche die Uraufführung von Nonos *Prometeo* miterlebt hat, mit hochauflösenden 3D-Raumimpulsantworten vermessen.<sup>624</sup> Auf Basis der gewonnenen Daten kann die Kirche als Klangraum in anderen Konzerthäusern simuliert werden.<sup>625</sup> Neben Stimmeinspielungen, Zuspelungen von field recordings und verschiedenen Effekalgorithmen lässt sich auch der virtuelle Kirchenraum live-elektronisch verändern. Neuwirth schreibt in die Partitur ein, wann sich die akustischen Raumparameter wie zu verändern haben: durch eine Verengung oder Dehnung dieses Raumes, durch ein Spiel zwischen der „simulierten Kirchenakustik“<sup>626</sup> und den Klangeigenschaften des konkreten Konzertsaals oder auch durch einen akus-

621 Neuwirth verwendet das immersive Beschallungssystem häufig dazu, um schon während des Einlasses den Raum mit Klängen auszufüllen und eine bestimmte atmosphärische Stimmung zu erzeugen. Neben *Bählamms Fest* und *Lost Highway* ist das auch bei *...ce qui arrive...*, *Le Encantadas* und *Orlando* der Fall.

622 Neuwirth 2000c, S.1, Takt 1. Das Beispiel zeigt auch, dass die in der Partitur abgedruckte Skizze der Lautsprecheraufstellung nur äußerst bedingt der für den Ambisonic erforderlichen Kugelaufbau entspricht. Vgl. van Treeck 2020a, S.109 ff.

623 Vgl. van Treeck 2023a.

624 Vgl. Noisternig 2017.

625 Vgl. Ensemble Intercontemporain 2016.

626 Drees 2015a.

tischen Zoom auf einzelne Positionen im Kirchenraum.<sup>627</sup> Die Überlegungen zu einer „liquid architecture“<sup>628</sup>, so Neuwirth über den veränderbaren akustischen 3D-Abdruck der Kirche, spielen auch für die 3D-Klanginstallation *Disenchanted Island* (2017) eine Rolle, bei der die Zuhörer:innen auf Basis derselben Daten in die „Energie diverser Klänge“<sup>629</sup> eingehüllt werden.

### *Sundomes*

Der Ambisonic-Ansatz wird in *Lost Highway* für zwei klangräumliche Konzeptionen verwendet, denen jeweils eine dramaturgische Funktion zukommt: für die sogenannten Sundomes sowie die Auf- und Abblenden. Technisch basieren die Sundomes auf in Echtzeit abgenommenen Eingangssignalen solistisch besetzter und mikrophonierter Instrumente. Die Signale werden live-elektronisch mit unterschiedlichen Effektalgorithmen verarbeitet und mittels des Ambisonic-Systems über eine kuppelförmige Lautsprecheranlage als dynamischer Klangraumeffekt wiedergegeben. Der Sundome-Effekt soll Stimmungen – oder *ambiance* – erzeugen. Das ist vergleichbar mit dem „Ambient Sound“ des Kinos, den Michel Chion als Umgebungsklang versteht, der eine Szene und ihren Raum klanglich einhüllt und ihnen eine spezifische Stimmung verleihen kann,<sup>630</sup> geht jedoch über diesen hinaus. Im Gegensatz zu den Surround-Systemen im Kino können mittels Ambisonic auch Höheninformationen (nach oben und unten) umgesetzt werden.<sup>631</sup>

In erster Linie handelt es sich bei Sundomes um eine Bezeichnung, mit der Neuwirth und ihr Team bei der Ausarbeitung dieses Effektes operieren. Neuwirth entnimmt sie der Geschichte *The Long Rain* des amerikanischen Autors Ray Bradbury, die 1951 im Erzählband *The Illustrated Man* erscheint und die der gleichnamigen Komposition zu-

627 Vgl. van Treeck 2023a.

628 Neuwirth 2017, S. 209.

629 Ebd., S. 210.

630 Vgl. Chion 2012, S. 68.

631 Vgl. Rieger 2023.

grunde liegt. Die von Neuwirth intendierte Wirkung eines Sundomes erschließt sich aus der Geschichte Bradburys. Darin geht es um eine Gruppe gestrandeter Raumschiffpiloten, die sich auf einem fremden Planeten wiederfinden, der aufgrund vorherrschenden Dauerregens unbewohnbar ist. Schon nach kurzer Zeit bis auf die Haut durchnässt, marschieren die Piloten durch die regendurchflutete Landschaft auf der Suche nach jenen Sonnenkuppeln, die als einzige Zufluchtsorte Schutz bieten, den Sundomes. Darauf basierend entsteht mit dem Filmemacher Michael Kreihsl ein Drehbuch. Die Sundomes sollen visuell und klanglich einen Kontrast zum Dauerregen herstellen, den Kreihsl als ebensolchen verfilmt und den Neuwirth durch eine „aggressiv geformte Klanglichkeit“<sup>632</sup> charakterisiert. Stefan Drees beschreibt die Musik von *The Long Rain* wie folgt:

Neuwirths Musik setzt unmittelbar an der akustischen Befindlichkeit der lebensfeindlichen Umwelt an, indem sie mittels dichter, rhythmisch geprägter Texturen von hoher Informationsdichte über weite Strecken hinweg den Dauerzustand des Regens thematisiert. Komponiert für vier Solisten (Bassflöte, Bass- und Kontrabassklarinette, Saxophon und Trompete), vier räumlich angeordnete Ensemblegruppen und Live-Elektronik, steckt das Werk in der Live-Version ein Wahrnehmungsfeld ab, das den Konzertbesucher fast körperlich mit dem *status quo* der Situation konfrontiert, denn die vier Ensemblegruppen befinden sich an den Seiten des Auditoriums, während die Solisten die Eckpositionen einnehmen, so dass das Publikum von allen Richtungen her klanglich unter Beschuss genommen wird.<sup>633</sup>

Zu den klangräumlichen Komponenten in *The Long Rain* gehört eine bestimmte Platzierung der Instrumentalist:innen und Solist:innen. Das Publikum ist, so Neuwirth, „von den Musikern geradezu umkreist“ und „erfährt also auch dadurch diese Beengung einer ausweglosen Situa-

632 Drees 2008c, S. 9. Vgl. auch Jaszoltowski 2020, S. 86–92.

633 Drees 2012a, S. 89.

on“.<sup>634</sup> Dem gegenüber wölben sich die Sundomes wie ein „kuppelähnlicher Klangraum über de[n] Sitzbereich“.<sup>635</sup> Der Sundome-Effekt spielt auch für *Construction in Space*, der instrumentalen Version ohne Video von *The Long Rain*, sowie für ...*ce qui arrive...* eine zentrale Rolle. Weiterentwickelt wird er in einem mehrjährigen Forschungsprozess der Abteilung Espace acoustiques et cognitifs des IRCAM in Paris für die 2015 uraufgeführte Klangraumkomposition *Le Encantadas* und die darauf basierende Klangrauminstallation *Disenchanted Island*.<sup>636</sup>

Technisch betrachtet handelt es sich beim Sundome um eine „looped feedback delay Struktur“,<sup>637</sup> also um einen Effekt, der mit Hilfe von Signalverzögerungsalgorithmen Instrumentalklänge verdichtet. In *Lost Highway* werden von den drei mikrophonierten Soloinstrumenten – Sopransaxophon (auch Tenor- und Baritonsaxophon), Klarinette in B (auch Bass- und Kontrabassklarinetten) und Tenorposaune (auch Alt- und Bassposaune) – Klänge abgenommen. Dieses Klangmaterial speist sich zumeist aus Multiphonics- und Arpeggio-Klängen aus Mobile-Figuren. Die entnommenen Klangsignale werden in Echtzeit transformiert, was eine möglichst geringe Latenz- oder Verzögerungszeit erfordert. So ist der zeitliche Abstand zwischen Signalabnahme, Bearbeitung und Wiedergabe so gering wie möglich zu halten. Die stets zunehmende Leistungsfähigkeit von Rechnern befördert demnach die Realisierung des Verfahrens.<sup>638</sup>

Für die Uraufführung von *Lost Highway* 2003 bedeutet dies eine „intensive[...] Auseinandersetzung mit den verwendeten Algorithmen“ und eine „prozessorientierte[...] Aufteilung der programmier-technischen Umsetzung, d.h. die meist rechenaufwendigen Algorithmen müssen auf mehrere leistungsstarke Rechner – die in ständiger Kom-

634 Drees 2000/2008a, S. 139.

635 Drees 2012a, S. 90.

636 Für diese Hinweise danke ich Markus Noisternig, der mir zur Live-Elektronik bei Olga Neuwirth in Gesprächen am 4. Juni 2019 in Karlsruhe und am 15. Dezember 2022 in Paris Auskunft erteilte. Einen Einblick in *Le Encantadas* und *Disenchanted Island* gibt Noisternig 2017. Vgl. auch van Treeck 2023a.

637 Noisternig o. J., S. 5.

638 Vgl. Slavik/Weinzierl 2008, S. 657.

munikation miteinander stehen – aufgeteilt werden“.<sup>639</sup> 2003 wurden für die Produktionen in Graz und Basel vier Geräte verwendet. Im Vergleich dazu reichte für die Produktion der Oper Frankfurt im September 2018, die zum Anlass genommen wurde, sämtliche Algorithmen für Live- und Bewegungseffekte neu zu programmieren, ein Rechner (und zwei aus Sicherheitsgründen parallellaufende Geräte) aus.<sup>640</sup>

Für die Umsetzung wird als Hardware ein bestimmtes Beschallungssystem benötigt, das sich in vier Bereiche unterteilen lässt: Front-of-House-Beschallung, Ambisonic-Beschallung, Subwoofer und Effekt-Lautsprecher. Mit der Front-of-House-Beschallung erfolgt die Verstärkung des Orchesters und der Protagonist:innen. Das ist notwendig, um einen Ausgleich zwischen den elektronischen Klängen, dem Gesang/Sprechen und dem Live-Ensemble herzustellen. Dazu befinden sich Lautsprecher links und rechts auf der Bühne sowie ein sogenannter Center Cluster in der Mitte. Auch werden Lautsprecher zur „Verbesserung der Sprachverständlichkeit“<sup>641</sup> verwendet. Hinzu kommt eine Lautsprecherkuppel, die das Ambisonic-System erfordert, und mittels derer das Publikum bei den Sundome-Effekten und den Auf- und Abblenden in einen Klangraum gehüllt wird. Subwoofer ermöglichen die Wiedergabe „tieffrequenter, flächiger Brummtöne als grundlegendes Klangbild [für] eine morbide düstere Aura.“<sup>642</sup> Über die Effekt-Lautsprecher werden Klänge aus dem Off zugespielt. Wie die komplexe Kombination von Beschallung, Ambisonic und Effektalgorithmen zeigt, ist das Tonstudio als Instrument bei *Lost Highway* ein integraler Bestandteil von Komposition und Aufführung.<sup>643</sup>

639 Noisternig o. J., S. 4 f.

640 Markus Noisternig hat die Neuprogrammierung gemeinsam mit Gilbert Nuono durchgeführt.

641 Noisternig o. J., S. 1.

642 Ebd.

643 In enger, rund 18-monatiger Zusammenarbeit mit einem ganzen Team wurden teilweise sogar neue Verfahren entwickelt, um die klangräumlichen Vorstellungen umsetzen zu können. Vgl. Noisternig o. J., S. 3 sowie Informationen, die ich von Markus Noisternig im Gespräch am 4. Juni 2019 in Karlsruhe erhalten habe.

Die Effekte, die für die Sundomes die „Fluktuationen des Klanges“<sup>644</sup> erzeugen, sind einerseits solche, die auf Signalverzögerung (Delay/Echo)<sup>645</sup> basieren, wie Reverb (Halleffekt)<sup>646</sup> oder Phazing<sup>647</sup>, und andererseits Effekte, die auf der „Synthese von Signalkomponenten“<sup>648</sup> basieren, wobei das Signal dabei erst zerlegt, dann manipuliert und anschließend in einer Re-Synthese neu zusammengesetzt werden kann, wie etwa beim Harmonizer, der eine Akkordtransposition erzeugt.<sup>649</sup>

644 Noisternig o. J., S. 5.

645 Verzögerung bezeichnet die Differenz, die zwischen dem Eintreffen des direkten Schalls und der ersten Reflexion entsteht. Je größer die Verzögerung, desto größer erscheint der Raum. Der kritische Wert liegt bei 50 ms. Wird dieser überschritten, wird die Verzögerung als Echo empfunden. Vgl. Flückiger 2017, S. 301.

646 Zum Vergleich: Der Hall oder Reverb eines Konzertsales beträgt circa zwei, der einer großen Kirche circa zehn Sekunden. In *Lost Highway* werden Halleffekte mit bis zu 20 Sekunden eingesetzt, was exorbitant viel ist und folglich kaum noch einer realen Raumakustik entspricht.

647 Der einfachste Fall von Phazing lässt sich so beschreiben, dass zwei Signale übereinandergelegt werden, wobei eines davon verzögert wird. So ergeben sich „Phasenverschiebungen der Signale, die wiederum Auslöschungen bestimmter Frequenzen zur Folge haben (Kammfiltereffekt)“. Im Gegensatz zum Flanger, der ebenfalls auf diesem Verzögerungs- und Schichtungsprinzip beruht, ist die Verzögerungszeit von der Frequenz abhängig, sodass es zu einem anderen Kammfiltereffekt mit anderen Frequenzauslöschungen kommt. Zudem verzichtet das Phazing auf das Feedback, das das Signal an den Eingang zurückführen wurde, und „arbeitet mit längeren Verzögerungszeiten“. Vgl. Sandmann 2001, S. 97f.

648 Görne 2015, S. 360.

649 Ebd. Vgl. auch Sandmann 2001, S. 107–111. Der Harmonizer-Effekt basiert auf den Prinzipien des Pitch Shifting, das heißt auf einem Vorgang, der die Tonhöhe eines Signals in Echtzeit verändert, dabei aber die Länge des Signals beibehält. (Eine ‚einfache‘ Transposition des Signals nach oben würde seine Laufzeit verkürzen, die Transposition nach unten würde die Laufzeit verlängern.) Damit die Länge des Signals beibehalten werden kann, muss die Laufzeit des Signals verlängert werden (das sogenannte Timestretching), ohne zunächst die Tonhöhe zu verändern. Um dies zu erreichen, wird das „Signal in Abschnitte zerlegt, die immer wieder in ähnlicher Form enthalten sind. Das sind zum Beispiel einzelne Schwingungsperioden oder Wellenformdurchläufe [...]. Wenn nun von diesen ohnehin periodisch im Signal vorkommenden Stückchen einige weggelassen oder hinzugefügt werden, so fällt das kaum auf, und die Verlängerung oder Verkürzung ist erreicht.“ Das Verfahren zerlegt, verändert und setzt ein Signal

Die „so entstehenden Klänge [werden] mit fluktuierenden Bewegungen innerhalb von Kleinkreisbereichen auf der Sphärenoberfläche spatialisiert“.<sup>650</sup> Das heißt, dass Klänge in variierenden Bewegungen und Geschwindigkeiten ein dreidimensionales Spektrum entfalten, das als dynamische Klanghülle das Publikum umschließt.

Dass die Komponistin genaue Vorstellungen von den jeweiligen Klangkuppeln hat, zeigt sich daran, dass die insgesamt rund 25 Sundomes nicht auf einer einheitlichen Kombination von Effekalgorithmen basieren, die sich jedes Mal wiederholt. Das lässt sich beispielhaft an den Angaben zu drei Sundomes in *Lost Highway* veranschaulichen (Takt 52, 341 und 346). Der erste Sundome setzt in Takt 52 ein (siehe Abb. 26).<sup>651</sup> In der Partitur markiert ein zur Stimme der Altposaune notierter Pfeil den Einsatz von Live-Elektronik und verweist auf die genauen Angaben in der Elektronik-Stimme der Partitur. Darin werden die Effekte bezeichnet, mit denen der Klang der Posaune verändert werden soll. In Takt 52 sind das ein Hall-Effekt mit sechs- bis siebensekündiger Verzögerungszeit, zwei Delays mit neun beziehungsweise elf Sekunden, langsames Phazing sowie eine Spatialisation mit langsamer Drehung durch den Raum. Ein Cuesheet, das dem Aufführungsmaterial für die Ton-technik beiliegt und das mit Taktangaben die genauen Einsätze listet, liefert weitere technische Details:<sup>652</sup>

wieder zusammen, ohne dass das Ohr die Veränderung wahrnehmen würde; dies nennt man Granularsynthese. „Durch Timestretching auf Basis der Granularsynthese werden Wellenformabschnitte eingefügt, die das Signal unabhängig von der Grundfrequenz verlängern. Eine anschließende Transponierung führt zum Ziel: das Ergebnis besitzt die gewünschte Tonhöhe, und die Länge ist mit dem Original identisch.“ Ebd., S.108 f.

650 Noisternig o. J., S. 6.

651 Vgl. Neuwirth 2006a, S.10, Takt 52.

652 Vgl. Neuwirth/Noisternig 2006. Dieses Cuesheet, aus dem die nachfolgenden Tabellen übernommen wurden, wurde mir dankenswerterweise gemeinsam mit den Audiofiles der Einspielungen von Robert Höldrich (Institut für Elektronische Musik und Akustik, Kunstuniversität Graz) zur Verfügung gestellt. Die Taktzahlen weichen geringfügig von der Partitur ab, was sich im Vergleich mit Unterschieden der Zählung von Wiederholungen begründen lässt. Vergleicht man beispielsweise Neuwirth 2006a mit Neuwirth 2003c, so ergeben sich teilweise Unterschiede von bis zu sieben Takten (etwa auf Seite 70, wo der erste Takt in der Partitur aus dem Jahr 2006 als 342. Takt gezählt wird, während derselbe Takt

Bar	LE_Cue	SMP_cue	Sounds/Instruments	Spat	Description, FX	
54	LE_01		trombone	Sundome, smooth random fluctuations around audience (whole sphere)	Feedback Delay (FD): dt01=9"; dt02=11"; long reverb: rev=6-7", smooth phasing	

An anderen Stellen der Komposition wird die Raumbewegung im Unterschied dazu genauer beschrieben, und zwar entweder als Kreisbewegung oder als Bewegung in Form einer liegenden Acht (siehe Abb. 27). Letzteres ist in Takt 341 der Fall, einem Sundome, der auf Klänge der Bassposaune aufbaut.<sup>653</sup> Für das Delay gilt laut Partitur die Vorgabe von elf Sekunden, dazu kommt großer Hall und ein Vibrato mit einer Modulationstiefe von 50 Cent. Im Cuesheet lautet die Angabe zum Sundome in Takt 341 wie folgt:

in der autographen Partitur als 335. Takt gezählt wird.) Die autographische Partitur (Neuwirth 2003c) befindet sich im Teilvorlass Olga Neuwirth in Graz.

<sup>653</sup> Gemäß der Taktzählung in Neuwirth Partitur 2006a, S.70, bezeichnet dies Takt 342.

Bar	LE_Cue	SMP_cue	Sounds/ Instru- ments	Spat	Descrip- tion, FX	
341	LE_11		trombo- ne	Sun- dome (eight)	(FD): dt01= 11"; dt02= x; har- monizer transp1= 0, transp2= 0, fre- quency vibrato fvib1_ period= 9, fvib= 25, fvib_ period= 9, fvib= 25, rev= long	

In Takt 346 basiert der Effekt hauptsächlich auf Klangverfremdung des Saxophons durch einen Harmonizer. Die Partitur gibt eine Delayschleife von zwölf Sekunden, großen Hall, einen Harmonizer mit einer Tonhöhenveränderung von 60 Cent und eine Bewegung gegen den Uhrzeigersinn vor.

Bar	LE_Cue	SMP_cue	Sounds/Instruments	Spat	Description, FX
346	LE_13		saxophone	Sundome (circle)	(FD): dt01=12"; dt02=x; harmonizer transp1=-60c, transp2=0, frequency vibrato fvib1_period=x, fvib=x, fvib_period=x, fvib=x, rev=long

Bei den Sundomes handelt es sich um einen Effekt, der sich von Auf-führung zu Aufführung unterscheidet. Die Instrumentalklänge werden in Echtzeit abgenommen, verändert und in Loopstrukturen wiedergegeben. Während die programmierten Algorithmen identisch bleiben, variieren die von den Solo-Instrumenten abgenommenen Eingangssignale.

Wie auch in *The Long Rain* sind diese Klangkuppeln in *Lost Highway* nicht Selbstzweck, sondern Teil des klanglich-szenischen Gesamtgeschehens. So lässt sich beobachten, dass die Sundomes im ersten Teil des Musiktheaters ausschließlich bei jenen Szenen geformt werden, die im Haus des Ehepaars Madison spielen. Bei der Partyszene in Andys Haus kommen sie dagegen nicht vor. Eine Folge von mehreren Sundomes, die in ihrer Dichte und in ihrer Bewegungs-dramaturgie von hektisch über quasi-statisch bis hin zu erneut beschleunigend zu einem Spannungsbogen beitragen, kennzeichnen die Szene, in der Fred sich auf einem Videoband über Renees Leiche als ihr Mörder zu erkennen glaubt. Die Loops der Sundomes gehen dabei in Hall über, der sich mit

Mit dem die erste Sundome (Sundome) die Hauptgesänge sind die ersten Probleme  
 in einem und im allgemeinen. Dieser Satz von mehreren Strophen und verschiedenen Liedern  
 in einem Programm, wenn dieser verwendet für die (Sundome) werden auf den  
 Leitward

Please: You start and that the air coming tonight?  
 First: What are you going to do?  
 Please: First  
 First: First? First what, First? Do not be all the time!  
 Please: First

Nach der Ballade auf die Arbeit gehen  
 (Sundome) sind die Ballade sind

Abb. 26: Einsatz des ersten Sundomes, Neuwirth 2006a, S. 10, Takt 52–54. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.



dem massiven 20-sekündigen Hall, der auf Freds Verzweiflungsschrei – „Renee!“ (Takt 311) – gelegt wird, verbindet.

Eine ebenfalls dichte Raumgestaltung kennzeichnet die Szene im Gefängnis, in der sich Fred in Pete verwandelt, womit sich die Klangraumstruktur mit dem geschlossenen Raum der Zelle verschaltet. Denn in dieser Szene sind die beschriebenen Sundomes mit Kreis- und Acht-Bewegungen vorgesehen (ab Takt 341).<sup>654</sup> Im zweiten Teil des Musiktheaters sind ausschließlich die Liebesszenen zwischen Pete und Alice mit diesen Klangkuppelleffekten ausgestattet. Damit wird einerseits eine Parallele geschaffen zum Paar Fred und Renee im ersten Teil, andererseits speisen sich diese nicht mehr aus Multiphonics-Klängen, sondern aus Arpeggio-Strukturen. Es scheint, als würde das Tonmaterial der Sundomes ebenso zerfallen wie die Beziehung zwischen Pete und Alice. Bezeichnenderweise werden die letzten Sundomes (Takt 1108/1109 bis 1155) geformt, nachdem Pete Andy erschlagen hat und Pete und Alice sich auf den Weg in die Wüste machen. Dass die sich anschließende Liebesszene in der Wüste keine Sundomes mehr vorsieht, mag daran liegen, dass es sich hierbei um die erste Liebesszene unter freiem Himmel handelt. Im Freien gibt es weder ein Dach, noch eine Kuppel. Auch das weitere szenische Geschehen findet bis zum Ende ohne weitere Sundomes statt. Die mobilen Kuppelklänge stehen daher im besonderen Maße für die Beziehungen der Protagonist:innen und Änderungen dieser Gefüge ein – für jene Situationen, in denen der Umgang eines Liebespaars verhandelt wird oder, wie in Freds Gefängniszelle, wenn ihn ein erlittenes Trauma zu einer anderen Person werden lässt.

### *Auf- und Abblenden*

In musikdramaturgischer Hinsicht kommt den Auf- und Abblenden eine strukturierende aber auch wirkungsästhetische Funktion zu. Abblenden beschließen Szenen, Aufblenden beginnen Szenen. Das aus dem filmischen Bereich übernommene Prinzip verschaltet Neuwirth zu einem Wechselspiel aus visueller und akustischer Wahrnehmung. Die

654 Siehe dazu die Analyse der Verwandlungsszene S. 365–377.

Gestaltung korreliert mit der szenischen Dramaturgie: Bei Abblenden soll der akustische Raum sich über den gesamten Raum, inklusive Publikumsraum, ausweiten. Bei Aufblenden soll sich der Klangraum auf den Bühnenraum konzentrieren. In der Partitur heißt es dazu in der Vorbemerkung der Komponistin:

Abblenden/Aufblenden:

Sind menschenleere Bilder, die den Handlungsablauf unterbrechen.

Während der visuellen Abblenden: Expansion des Raumes (schnelle Blende auf alle Lautsprecher im Raum)

Während der visuellen Aufblenden: Kontraktion des Raumes (zurück zu den Bühnenlautsprechern)<sup>655</sup>

In technischer Hinsicht handelt es sich bei den Auf- und Abblenden um eine Mischung aus Sounddesign (Einspielungen) und Live-Elektronik (Raumbewegungen über Ambisonic). Die Zuspierungen, welche Brumm-, Riesel- und Wummergeräusche in den Klangraum projizieren, wurden im Tonstudio erstellt und basieren auf verfremdeten Instrumentalklängen. Als Ausgangsmaterial dienen Klänge, die ein „reichhaltiges, modulationsartiges Klangspektrum aufweisen“.<sup>656</sup> Sie werden von den Instrumenten Tubax,<sup>657</sup> Kontrabass, Kontrabassklarinetten und Tuba gewonnen. Erzeugt wird eine Klangfläche mit innerer Fluktuation; der Eindruck ist an ein Videorauschen angelehnt. Gelegentlich werden konkrete Tonhöhen erreicht, etwa auf *cis* und *d*.<sup>658</sup> Unterschwellig erzeugt Neuwirth über diese Einspielungen eine Verbindung zum Miccluster *cis – d – dis/es*.

655 Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranmerkung „Zum Video“).

656 Noisternig o. J., S. 4.

657 Ein Tubax (zusammengesetzt aus Tuba und Saxophon) ist ein von Benedikt Eppelsheim 1999 erfundenes Subkontrabasssaxophon, das Klänge an der unteren Grenze des Hörumfangs produziert. Vgl. Argauer 2015.

658 Vgl. Neuwirth, Ab-/Aufblenden-Liste.

Gerade die tieffrequenten Geräuscheinpielungen können zur Gestaltung einer bedrohlichen Atmosphäre beitragen. Tiefe Frequenzen wie Brummen oder Dröhnen haben eine suggestive Wirkung, die sich vor allem das Sounddesign im Film seit circa 1970 zunutze macht. Der Filmwissenschaftlerin Barbara Flückiger zufolge finden Bassfrequenzen, die am Rande der Hörwahrnehmung liegen, in Zusammenhang mit Angst, Bedrohung oder Anspannung derart häufig Verwendung, dass durchaus von einem Stereotyp gesprochen werden kann. Im Gegensatz zum Film, wo das Sounddesign in der Phase der Postproduktion stattfindet,<sup>659</sup> werden im Musiktheater live-elektronisch veränderte Ensembleklänge, Stimmen und Soundeinpielungen vom Tontechnikerteam im Moment der Aufführung zu einem Klangraum geformt.

Die ersten Auf- und Abblenden erfolgen in den Takten 60 bis 63, wo sie sich taktweise abwechseln (siehe Abb. 28 und 29). Die Taktdauer ist mit konkreten Sekundenangaben festgelegt. Die Szene in Takt 59, in der Fred und Renee sich die Videokassette ansehen, endet mit einem kurzen Dialog (Renee: „It must be from a real estate agent.“ Fred: „Maybe.“). Für diesen Takt beziehungsweise für diesen szenischen Abschnitt ist laut Partitur eine Dauer von „Video  $\approx$  30“ / Gespräch  $\approx$  10“<sup>660</sup> vorgesehen. Typisch für den ersten Teil erfolgt der gesprochene Dialog vor dem einem klanglichen Hintergrund, der sich aus den Einspielungen, der Live-Elektronik und den Mobile-Strukturen im Ensemble zusammensetzt. Zusätzlich ist der Abschnitt von einem Sundome bestimmt. Dieser nimmt in Takt 58 von einem Multiphonics-Sound des Sopransaxophons seinen Ausgang und wird fortgesetzt bis zu Takt 64. In Takt 59 wird als diegetische Klangkulisse der Sound des Videos, das Fred und Renee ansehen, als Einspielung hinzugefügt, die (im Gegensatz zum Sundome) auf die Lautsprecher des Bühnenraumes begrenzt wird. Diese Einspielung (VDS\_01) liefert ein nahezu wummerndes Brummen, das allmählich und nur vorübergehend einen vergleichswisen klaren Klang erreicht, dessen Timbre an eine Mischung aus Violine und Trompete erinnert. Neuwirth beschreibt diesen Klang in der Partitur: „Das Bild wird von einem unheimlich brummenden Geräusch untermalt, das sich unmerklich verändert zu einem seltsamen harmonischeren Klang

659 Vgl. Flückiger 2017, S.210, S.18.

660 Neuwirth 2006a, S.12.

[...].<sup>661</sup> Der Klangraum beschränkt sich korrelierend mit der Szene auf die Bühne.

Mit der Abblende in Takt 60, bei dem die visuelle Ebene nicht in Finsternis übergeht, weil die Videoprojektion mit dunklem Flimmern weiterläuft,<sup>662</sup> erweitert sich der Klangraum auf das Auditorium, das ohnedies bereits in einen Sundome gehüllt und auf diese Weise schon längst Teil des Geschehens ist. Zwei Sekunden vor Takt 60 werden für die Abblende vorproduzierte Sounds eingespielt: erneut ein tief- bis mittelfrequentes Brummen, das im Bereich von circa 250 bis 500 Hz die höchste Dichte aufweist und den Eindruck eines metallisch hallenden Raumes evoziert, und ein Kratzgeräusch mit fließenden Übergängen in hochfrequentes Klirren und Rascheln, das erst einen Bereich von circa 100 bis über 10 000 Hz abdeckt und etwa bei 3 000 Hz ausklingt. Auch diese Sounds breiten sich über Lautsprecher und Subwoofer ins Publikum aus. Nach rund fünfzehn Sekunden (so die in der Partitur für Takt 60 angegebene Dauer) wird bei der Aufblende in Takt 61 der akustische Raum wieder auf die Bühnenlautsprecher zusammengezogen, die Geräuscheinpielung endet. Ein Dialog (Fred: „Were you reading the other night?“ Renee: „What night?“) setzt das Geschehen mit dem auf Saxophon basierenden Sundome und neu einsetzenden Instrumenten (insbesondere Mundharmonikas) fort. Nach rund 30 Sekunden folgt mit der Abblende in Takt 62 eine erneute Expansion des akustischen Raumes durch Geräuscheinpielung. Die Angaben im Cuesheet zu den Takten 59 bis 63 lauten folgendermaßen:<sup>663</sup>

661 Ebd.

662 Vgl. Neuwirth 2006a, S.13, Fußnote zu Takt 60.

663 Die Taktzählung zwischen Cuesheet und Partitur stimmt an dieser Stelle überein.

Bar	LE_Cue	SMP_cue	Sounds/ Instruments	Spat	Description, FX	
59		5	vds_01. wav	front (from stage)	small reverb	
59 („may-be“)		6	vds_02. wav	front+room	small reverb	
59 (2“ before 60)		7	AA_01. wav; hoch_ AA_01. wav	Beginning center front; after 1“ → center back (in 6“, movement around the audience); after 11“ center back → center front (in 6“)		german: Ab- / Aufblende (cp. dimming lights)
61 (2“ before 70 [sic!])		8	AA_02. wav; hoch_ AA_02. wav	Beginning center front; after 1“ → center back (in 6“, movement around the audience); after 13“ center back → center front (in 6“)		german: Ab- / Aufblende (cp. dimming lights)
63		9	smpl_04. wav	front+room		

Als Raumklangprojektionen nivellieren die Auf- und Ablenden die ‚vierte Wand‘, also jene Trennung zwischen Bühne und Publikum, die Neuwirth schon 1996 im Aufsatz zu *Pallas/Construction* thematisiert hat und die bereits die *Whiteouts* in *Bählamms Fest* mittels Klang unterlaufen. In *Lost Highway* kommt dieser Klangraumdramaturgie insofern eine entscheidende Bedeutung zu, als sie dem Musiktheater eine Komponente hinzufügt, die dem gleichnamigen Film versagt bleibt. Neuwirth bezieht den Raum in die Komposition mit ein, sie komponiert nicht nur für den Raum, wie man über die Klangeinspielungen im Kino sagen könnte, sondern mit dem Raum. Mit dem Wechselspiel von Auf- und

Abblenden schafft sie gerade in den Abblenden einen virtuellen, akustischen Raum, der mehr als eine bloße Unterbrechung im Übergang zur nächsten Szene ist, sondern auch eine wirkungsästhetische Dimension entfaltet: Diese Zwischenräume sind Ausdruck einer Suspendedramaturgie. Sie umhüllen das Publikum und beziehen es affektiv in das Geschehen ein.



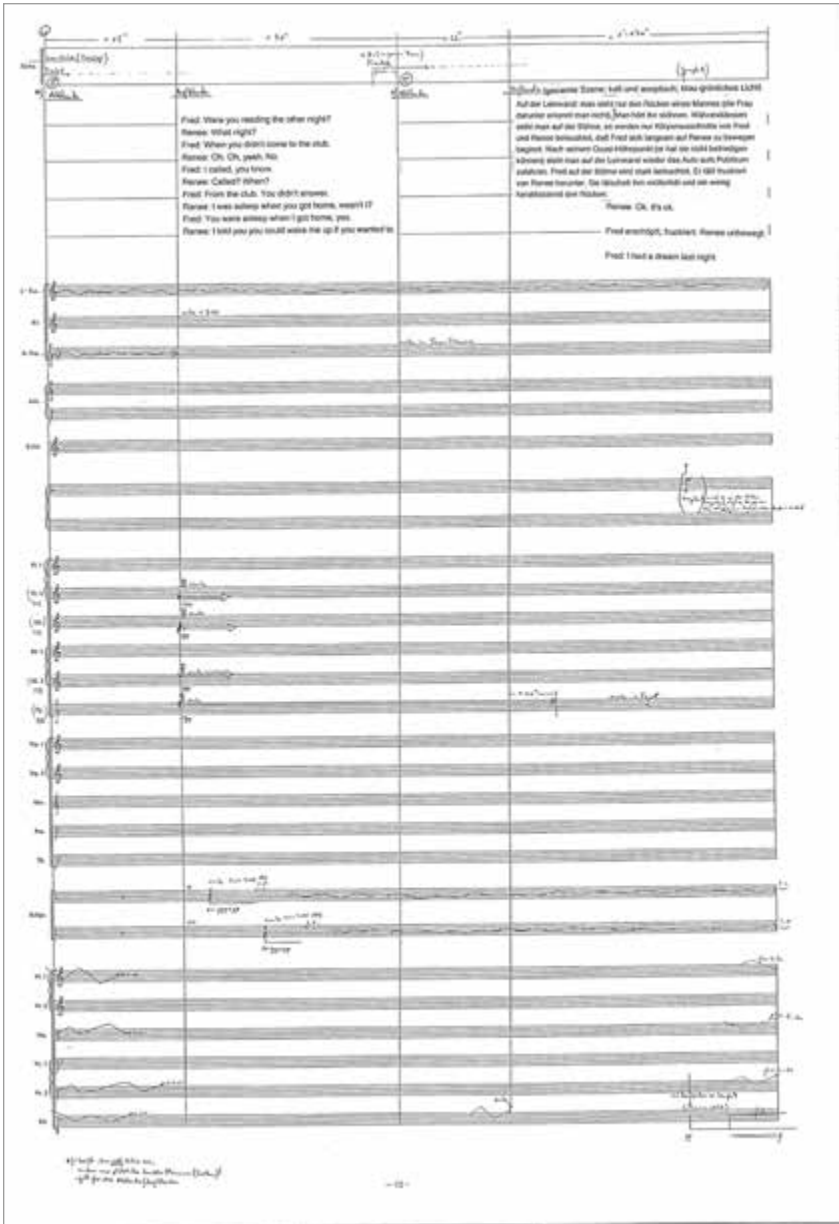


Abb. 28 und Abb. 29: Die Szenen im Haus der Madisons im Wechsel mit den Auf- und Abblenden, Neuwirth 2006a, S. 12f., Takt 58–63. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

## Stimmmanipulationen

Neben den Sundome-Effekten gibt es auch für Fred und Alice eigene Algorithmen zur Stimmmanipulation. Sie ermöglichen eine Interaktion mit der Live-Elektronik. Die Effekte kommen jeweils dann zum Einsatz, wenn sich der Status einer Figur zu verändern beginnt respektive wenn ihre Identitäts- oder Subjektposition auf dem Spiel steht.<sup>664</sup>

Der Fred-Effekt basiert auf einem „pegelgesteuerte[n] Harmonizer“<sup>665</sup> und wird in der Verwandlungsszene im Gefängnis eingesetzt (ab Takt 342). Fred wälzt sich in seiner Zelle „stöhnend herum, hat offenbar unerträgliche Schmerzen“.<sup>666</sup> Ein Sundome, ausgehend von einem Multiphonics-Klang der Bassposaune mit einer Raumbewegung in Form einer Acht, wölbt sich ab Takt 342 über den Raum. Ab Takt 345 setzt der Fred-Effekt ein. In der Partitur lautet die Vorgabe für den Darsteller: „(„groteske Laute‘ ausstoßen – mit dem Effekt spielen) (kürzere + längere / hoch + tief) – am Beginn noch leise – langsam immer lauter + intensiver + längere Dauern) auch Pausen!“<sup>667</sup> Diese Aufforderung zu undeutlichen Lauten, zu schmerzverzerrten Ausdrücken jenseits der Sprache gilt bis Takt 391, woraufhin ein Schrei und in Takt 393 zu „[t]otale[r] Finsternis“<sup>668</sup> ein Hall-Effekt folgt, der sich über den gesamten Raum erstrecken soll.<sup>669</sup> Für den Fred-Effekt lautet die Angabe im Cuesheet folgendermaßen:

664 Stimmmanipulatorische Effekte kommen schon bei *Bählamms Fest* zum Einsatz. Vgl. Höldrich 2001/2008a. Vgl. auch van Treeck 2022, S. 21.

665 Noisternig o. J., S. 6.

666 Neuwirth 2006a, S. 70.

667 Ebd.

668 Ebd., S. 8.

669 Vgl. die Angabe „huge reverb (t60 ~ 60“; Fred-FX=off)“ zu Takt 392 in Neuwirth/Noisternig 2006.

Bar	LE_Cue	SMP_cue	Sounds/ Instruments	Spat	Description, FX
345	LE_12		Fred	front (from stage)	Fred-FX: harmonizer transp1 = -740c, transp2 = -1110c; structure: 2 harmonizers, level dependent, with 2 companions

Die Eingangssignale, die keine konstanten Signalgrößen darstellen werden mit zwei Harmonizern doppelt transformiert, genauer gesagt um 740 und 1110 Cent nach unten transponiert.<sup>670</sup> Bedenkt man, dass 1200 Cent den Umfang einer Oktave darstellen, so liegen 1110 Cent knapp unter dem Oktavumfang und 740 Cent in etwa beim Intervall einer übermäßigen Quinte (Quinte = 702 Cent). Die reinen Intervalle Oktav und Quinte verzerren sich in diesem Akkord um kleinste Abstufungen. Der Fred-Effekt wird am Ende des Musiktheaters erneut eingesetzt. Nach einem Blackout von Takt 1349 bis 1352, während dem auf der unbeleuchteten Bühne ein Spot auf Fred Madisons Gesicht gerichtet sein soll, setzt in Takt 1353 der Fred-Effekt ein. Wie schon in der Verwandlung soll Fred auch hier leise zu schreien beginnen.<sup>671</sup> Die Angabe der Komponistin lautet „beginnt zu wimmern (bzw. leise zu schreien) – mit dem Effekt spielen! – frei gestalten – (über die Gesamt-Dauer lauter + lauter sowie verzweifelter + verzweifelter schreien!) – am Beginn

670 Die Eingangssignale werden, um dem Protagonisten „die Interaktion [...] mit dem Effekt zu erleichtern, [...] zuerst durch einen Kompressor geführt“. Noisternig o. J., S. 6.

671 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 242 f.

auch mit Pausen durchsetzen –“.<sup>672</sup> Der Fred-Effekt, dem ein Ausdruck körperlichen Schmerzes zugrunde liegt, setzt signifikanterweise an jenen beiden Stellen ein, an denen der Status von Fred als Person in Auflösung begriffen ist. Denn am Ende von *Lost Highway* bleibt gezielt offen, ob es erneut zu einer Verwandlung kommt.

Der Alice-Effekt basiert auf einer Resonanzsaitenmodulation. Dabei wird jener Effekt simuliert, der bei Saiteninstrumenten auftritt, wenn Grund- und Obertonfrequenzen von unbespielten mit den Schwingungen von bespielten Saiten mitklingen. Simuliert man diese Resonanz, in dem man die live abgenommene Stimme auf einer virtuellen Saite mitklingen lässt, so „entsteht ein metallisch, flirrender Klang.“<sup>673</sup>

Der Alice-Effekt wird im Starlight Motel und in der Wüste sowie punktuell dazwischen in Andys Haus eingesetzt. Die Szene im Starlight Motel ist mit mehreren parallellaufenden Sundomes von einer komplexen Klanggestaltung geprägt. Alice schlägt Pete vor, die Stadt zu verlassen, und, um dafür genug Geld zu haben, zuvor einen Raubmord an Andy zu begehen. Nach einem Kuss setzt gegen Ende der Szene der Alice-Effekt ein. Dieser trügerische Anflug einer intimen Verbundenheit muss der Konkretisierung von Alices brutalem Plan abrupt weichen.

(Sie küssen einander)

Pete: I love you, Alice.

Alice: So, should I call Andy?

Pete: Andy?

Alice: That's his name ... Andy. Our ticket out of here.

Pete: Yeah. Call him.

672 Ebd., S. 243.

673 Noisternig o.J., S. 6. Beim Alice-Effekt, so Noisternig, wird das Eingangssignal „mithilfe eines Frequenzsammlers spektral gestaucht bzw. gestreckt.“ Die Resonanzsaitenstimulation basiert auf einem „Karplus-Strong Algorithmus“.

Alice (plötzlich sehr sachlich): I'll set it up for tomorrow night. You'll meet me at this place at eleven o'clock. Make sure no one follows you. His address is easy to remember: it's 2224 Deep Dell Place... I'll be upstairs with Andy... The back door will be open... That leads into the kitchen. Go through the kitchen to the living room - there's a bar there... At eleven fifteen, I'll ask Andy to fix me a drink... When he does, you can crack him in the head .... Okay?

Pete: Okay?<sup>674</sup>

Der Alice-Effekt setzt auf dem Wort „out“ (Takt 1002) im Satz „Our ticket out of here“ ein, wobei auf „out“ die Stimme vom Sprechgesang in den Gesang wechselt und von „out“ zu „of here“ einen Oktavsprung (von *b*“ zu *b*‘) zurücklegt. In Takt 1005 wechselt Alice ins Sprechen („(plötzlich sehr sachlich)“), der Alice-Effekt soll an dieser Stelle verstärkt werden. Während die Partitur den Effekt mit der Anweisung „frequency-shifting+pitch-shifting (noch nicht stark)“<sup>675</sup> ausweist, gibt das Cuesheet dazu folgende Angabe:

Bar	LE_Cue	SMP_cue	Sounds/Instruments	Spat	Description, FX	
1001.4	LE_25		Alice	front (from stage)	Alice-FX: string resonator, amphoric sound	
1004.5	LE_36		Alice	front (from stage)	increase FX	
1005 („okay“)	LE_27		Alice		Alice-FX: off	

Wird der Alice-Effekt, der der Stimme einen sphärischen Charakter verleiht, erstmals mit dem Wort „out“ eingesetzt, so deutet sich der

674 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S.65.

675 Neuwirth 2006a, S.173.

Kontext des nächsten Einsatzes des Effekts bereits an. Dieser erfolgt ab Takt 1113, als Alice den von Pete erschlagenen und regungslos liegenden Andy in dessen Wohnzimmer mit dem gesprochenen Ausruf „Wow!“ „(zwischen verwundert und begeistert, aber gefühllos)“<sup>676</sup> zur Kenntnis nimmt. Über die Folgetakte wird der Effekt reduziert, damit Petes Sprechen, das ebenfalls mit Mikrophon abgenommen, aber nicht verfremdet wird, nicht in den Effekt dringt. Dieser wird in Takt 1124 wieder intensiviert, wenn sich Alices Worte aus dem Starlight Motel fast wiederholen: „We gotta get out of here“. Das Cuesheet weist diese Takte folgendermaßen aus:<sup>677</sup>

Bar	LE_Cue	SMP_cue	Sounds/ Instru- ments	Spat	Descrip- tion, FX	
1112	LE_29		Alice	front (from stage)	Alice-FX: string re- sonator, ampho- ric sound	

676 Neuwirth 2006a, S.191. Im Libretto heißt es lediglich „(verwundert, gefühllos)“. Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 7, S.68.

677 Die Taktangaben in Cuesheet (vgl. Neuwirth/Noisternig 2006) und Partitur (Neuwirth 2006a) weichen erneut leicht voneinander ab. So soll der Alice-FX laut Cuesheet in Takt 1112 einsetzen, in dem Alice laut Partitur allerdings pausiert. Das „Wow“ findet erst in Takt 1113 statt, und auch die Angabe „frequency-shifting+pitch-shifting“, die den Effekt in der Partitur ausweist, erfolgt in Takt 1113. Auch sieht das Cuesheet vor, dass der Alice-FX an dieser Stelle wieder intensiviert werden soll. Doch wenn ein „crosstalk“ mit Pete, für den die Partitur in Takt 1123 auf das Wort „Alice“ einen kurzen Gesang vorgesehen hat, vermieden werden soll, dann kann der Effekt kaum in diesem, sondern erst in Takt 1124 einsetzen. Zur Reduktion des Alice-FX gibt das Cuesheet keine genauen Informationen. In einer Partitur, die von den Tontechniker:innen bei der Grazer Uraufführung 2003 verwendet wurde, findet sich ein handschriftlicher Vermerk, der auf eine Reduktion von -9db schließen lässt. Diese Partitur, bei der es sich nicht um die Neuwirth 2006a handelt, auf die sich diese Arbeit bezieht, sondern um das Aufführungsmaterial der Uraufführung von 2003, ist unter der Signatur „Neuwirth Lost“ im Präsenzbestand am Institut für Elektronische Musik und Akustik der Kunstuniversität Graz einzusehen.

1117	LE_29b		Alice		mute Alice_ FX	to avoid crosstalk with pete [sic!]
1123	LE_30		Alice	front (from stage)	Ali- ce-FX: string re- sonator, ampho- ric sound	

Nicht nur der Fred-Effekt deutet den unsicheren Subjektstatus seiner Figur an. Auch der Alice Effekt markiert auf klanglicher Ebene den ephemeren Status der Figur. Sie scheint zusehends nicht greifbar, berechnend und manipulierend, so wie auch ihre Stimmveränderung im Algorithmus berechnet wird. Als Petes Fetischobjekt artikuliert sie sich über den Alice-Effekt als Chimäre, als Trugbild, das sich in Luft auflöst. Denn erst in der Wüste, wenn dieser Effekt zum dritten und letzten Mal zur Stimmtransformation eingesetzt wird, offenbart sich, wie Alices Aufforderung „We gotta get out of here“ eigentlich gemeint war. Sie bezieht sich, obwohl in der ersten Person Plural gesprochen, in letzter Konsequenz nur auf sie selbst.

## IV.2. Sounddesign

Der Begriff Sounddesign kommt Mitte der 1970er Jahre im Umfeld der New-Hollywood-Generation auf. Im Bemühen, im Medium des Films an die in den Tonstudios der Musikindustrie vorangetriebene Technologie anzuschließen, gründeten seine Vertreter:innen, „begeistert von der faszinierenden Reizdimension elektrisch veränderter, geräuschhafter Klänge“ und von „der suggestiven Kraft des Sounds“,<sup>678</sup> zunehmend eigene Studios, mit dem Ziel, das Möglichkeitsspektrum der filmischen Tonspur zu erweitern. Die von Walter Murch – Barbara Flückiger nennt ihn den prototypischen Sounddesigner – gestalteten Tonspuren der Filme *THX 1138* (George Lucas, USA 1970) und *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, USA 1979) gehören zu den ersten Groß-

678 Flückiger 2017, S.17.

und Erfolgsprojekten des filmischen Sounddesigns.<sup>679</sup> Unter einem weiteren Begriffsverständnis bezeichnet Sounddesign „die gezielte (künstlerische) Gestaltung des Akustischen in den Medien (Tonspur bei Film und Fernsehen, Hörfunk, Tonträger, Internet, Software/Computerspiel/Multimediaanwendung).“<sup>680</sup> Der grundlegende Unterschied zwischen dem Sounddesign in diesen Medien und dem Musiktheater liegt im Status des Akustischen. Denn im Gegensatz zum Musiktheater, bei dem traditionellerweise Musik und Gesang live erzeugt und daher gemeinsam mit darstellendem Spiel unmittelbar hervorgebracht und rezipiert werden, erfolgt die Klanggestaltung im Film und den anderen, beispielhaft genannten Medien in zeitlicher Differenz zur Bildgestaltung, im Film im Zuge der Postproduktion. Erst in der Rezeption teilen sie sich eine Gegenwart.

Der Begriff Sounddesign wird übernommen, um die vorproduzierten Einspielungen als Bestandteile jener Klangebene zu beschreiben, denen zusätzlich zu den Stimmen und dem Orchester klangräumliche, dramaturgische und wirkungsästhetische Funktion zukommt. So stehen im Folgenden zunächst jene Einspielungen im Fokus, die atmosphärische oder innerdiegetische Funktionen übernehmen. Darüber hinaus soll es auch um die Audiofiles mit Stimmeinspielungen gehen. Die Einsätze der Zuspieldungen schreibt Neuwirth in die Partitur ein, es handelt sich damit um eine mitkomponierte Klangebene, zu der sich Notizen und konzeptionelle Gedanken durch alle Librettoversionen hindurch finden. Dabei lässt sich durchaus der von Flückiger verwendete Begriff der Orientierungslaute übernehmen, die dazu beitragen, Schauplätze und Stimmungen klanglich zu formen.<sup>681</sup> Zwar komponiert und programmiert die Komponistin eine komplette Soundebene völlig neu und unabhängig vom Film, doch gibt es einige Parallelen zwischen den Sounddesigns, die sich hinsichtlich von Funktion und Klangeigenschaften beschreiben lassen. Aus dem Soundtrack des Films jedenfalls übernimmt Neuwirth nur Lou Reeds Song *This Magic Moment*. Neuwirth hat auf keinen anderen der Industrial Rock- und Heavy Metal-Songs zurückgegriffen, die bestimmte Filmszenen stark charakterisieren und zu denen unter anderem *The Perfect Drug* von Nine Inch Nails, *Eye* von

679 Vgl. ebd., S.19.

680 Schätzlein 2005, S.28.

681 Vgl. Flückiger 2017, S.306.

Smashing Pumpkins, *Apple of Sodom* und *I Put a Spell on You* von Marilyn Manson sowie *Rammstein* und *Heirate Mich* von Rammstein gehören.<sup>682</sup>

Weniger inhaltlich als systematisch betrachtet lässt sich aus der Partitur, dem Cuesheet und mehreren Tabellen aus dem Teilvorlass eine vierteilige Gruppierung der Einspielungen herstellen:<sup>683</sup>

- Auf- und Abblenden (File-Kürzel: AA)
- Soundfiles (File-Kürzel: SFL)
- Samples (File-Kürzel: SMPL)
- Video-Sounds (File-Kürzel: VDS)

Im Cuesheet werden die Einsätze der Zuspieldungen mit entsprechendem File-Kürzel mit Taktangabe gelistet und mit etwaigen Informationen zur räumlichen Dimension angegeben. Die Tabellen aus dem Teilvorlass sind mit Notizen versehen und geben Aufschluss über das verarbeitete Klangmaterial und den gewünschten Klangeindruck. Alle Benennungen und Bezifferungen der Klangdateien werden aus diesen Tabellen übernommen. Auch die Beschreibung der Klanggestaltung bezieht sich im Wesentlichen auf die dortigen Angaben. Eine Funktion des Sounddesigns liegt im Kalkül, geleitet von der Metapher der Suture, den Unterschied der verschiedenen medialen Zustände der Klänge im Zuge einer Dekonstruktion der Wahrnehmung mitzuverhandeln.

### *Atmosphärische Gestaltung*

David Lynch weist selbst darauf hin, dass der Film *Lost Highway* von einer bestimmten Atmosphäre durchzogen ist, die wesentlich vom Sounddesign erzeugt wird, wenn er Chris Rodleys Frage nach dem Ton im Film folgendermaßen beantwortet:

682 Zur Verwendung von Rockmusik in Lynchs Film vgl. Smith 2003.

683 Vgl. Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranhänge „Samples“ und „Musik/Sounds zu den verschiedenen Filmszenen“). Vgl. Neuwirth, Video Sound-Liste; Neuwirth, Sample-Liste; Neuwirth, Soundfile-Liste; Neuwirth, Ab-/Aufblenden-Liste; Neuwirth/Noisternig 2006.

Das Zuhause ist der Ort, an dem alles schiefgehen kann; die Geräusche folgen daraus. Wenn man ein Zimmer zeigt, das ganz still ist, und kein Ton dabei ist, dann guckt man sicher nur das Zimmer an. Wenn man eine bestimmte Stimmung erzeugen will, dann werden Sie ein bestimmtes Geräusch in die Stille hineinkriechen lassen und damit Gefühle erzeugen. Mit Geräuschen kann man Stimmungen auch abwürgen.<sup>684</sup>

Im Musiktheater werden zur atmosphärischen Gestaltung hauptsächlich die AA- und SFL-Einspielungen eingesetzt, um – mit Gernot Böhme gesprochen – spezifische Stimmungen im Raum zu erzeugen.<sup>685</sup> Die AA-Files werden zur Verwendung bei den Auf- und Abblenden mittels des Ambisonic-Systems zu diesem Zweck über die Lautsprecherkuppel wiedergeben. Zu den SFL-Files, für die das Cuesheet ebenfalls Raumbewegungen vorsieht, gehört die bereits vor Takt 1 zugespilte „Einlassmusik“ (SFL\_00), die, während das Publikum den Raum betritt, diesen mit einem stationären Brummen füllt und das Publikum bereits in eine bestimmte Atmosphäre eintauchen lässt. Daran schließt sich nahtlos das nächste Sound-File (SFL\_01) mit einem „time-reversed Hall“ an, der den Nachklang des Schlussakkords des Musiktheaters schon vorwegnimmt. Es handelt sich dabei um den Hall des letzten Akkords, der für dieses Soundfile rückwärts vom Verklingen zum Auslöser, also in umgekehrter Richtung verläuft. Mit diesem verkehrten Hall schafft Neuwirth einen akustischen Loop zum Ende des Musiktheaters. Die Möbiusschleife, die für den Film nach Bernd Herzogenrath charakteristisch ist, wird so klanglich umgesetzt. Mit Takt 1 setzt synchron mit dem ersten Tutti-Orchesterschlag im Fortefortissimo eine weitere Klangdatei ein, die die Orchesterklänge beinhalten, die bis Takt 53 laufen.

Zur Exposition eines Schauplatzes, für die im Film der Establishing Shot typisch ist,<sup>686</sup> werden die Techno Beats (SFL\_03 und 04) eingespielt, die die Partyszene bei Andy im Sinne einer Totalen etablieren, wie bereits ausgeführt wurde. SFL\_05 und SFL\_06 tragen, wie schon angedeutet, zur Gestaltung der Szene im Gefängnis bei. Mehre-

684 Lynch/Gifford 1997a, S.162.

685 Vgl. Böhme 2017b, S.107.

686 Vgl. Flückiger 2017, S.298.

re Sound-Files (SFL\_07 bis SFL\_13) wurden zur Einspielung während der sogenannten apokalyptischen Rede von Mr. Eddy produziert. Für die atmosphärische Verdichtung der Liebesszenen zwischen Alice und Pete wurden ferner drei Einspielung eines geriebenen und auf es" gestimmten Weinglases produziert, das mit Hall verräumlicht und teilweise mit Harmonizer transponiert wird (SFL\_13 bis 15).<sup>687</sup>

Atmosphärische Klänge beinhalten auch die SMPL-Files, die mit 48 Dateien die umfangreichste Gruppe bilden. Dazu gehören unter anderem:

- als eine Art „Attacke“ ein Schlag im Fortefortissimo beim abrupten Szenenwechsel vom Haus der Madisons zum Gefängnis (SMPL\_13),
- eine tiefe Stretch-Fläche, die mit der Fotografie im zweiten Teil erklingt, auf der Mr. Eddy, Andy, Renee und Alice posieren (SMPL\_37<sup>688</sup>),
- die Choreinspielung eines Madrigals von Monteverdi in der Wüstenszene (SMPL\_41),
- Brummen/Beben zur Wüstenszene (SMPL\_42 und 46),
- der heiße Wind der Wüste (SMPL\_40 = SMPL\_28: Bierflasche in festes Mikro),
- das Klangmorphing von Flöte zu Klavier, ebenfalls in der Wüste (SMPL\_43 und 44).

687 Diese Soundfiles scheinen hergestellt worden, letztlich aber nicht zum Einsatz gekommen zu sein. Die Soundfile-Liste im Teilvorlass (vgl. Neuwirth, Soundfile-Liste) listet die Dateien, während sie im Cuesheet (vgl. Neuwirth/Noisternig 2006) und in der Partitur nicht bei der entsprechenden Szene oder anderswo erwähnt werden. Stattdessen ist der Partitur zu entnehmen, dass der geriebene Glasklang live erzeugt wird. Vgl. Neuwirth 2006a, S. 139.

688 Das Material dazu wird aus *The Long Rain* übernommen, aus der Stelle mit dem kaputten Sundome, wo sich also das wärmende Versprechen nicht einlöst.

Zwei dieser Samples, von denen mehrere in der Wüstenszene direkt aneinander anschließen, haben Äquivalente im Film: die tiefe Stretch-Fläche und der Wüstenwind. Das Drehbuch enthält als akustische Information bereits den heißen Wind, den Neuwirth ebenfalls in diese Szene zur klanglichen Gestaltung übernimmt. An R. Murray Schafer anknüpfend weist Flückiger auf den Zusammenhang von warmem Wind und psychischen Extremzuständen hin. Die vom Wind erzeugten Reibungsgeräusche werden mit Unruhe und Anspannung assoziiert.<sup>689</sup> Insofern nimmt nicht nur der Film, sondern auch das Musiktheater diesen stereotypen Orientierungslaut und seine Wirkung in einer der erratischsten Szenen auf.

Eine Verschiebung im Vergleich zum Film ergibt sich bei der Musik, die zur Liebesszene zwischen Pete und Alice erklingt (im Musiktheater: SPML\_41). Der Film erzeugt an dieser Stelle eine Klammer: Wie bereits bei der leidenschaftslosen Liebesszene zwischen Fred und Renee im ersten Teil tönt in der Wüste erneut der Song *Songs to the Siren* der Band This Mortal Coil. Es handelt sich dabei um eine Ballade, deren Instrumentalbegleitung zugunsten einer hauchigen Stimme stark in den Hintergrund tritt.<sup>690</sup> Auf diese Weise reagiert das filmische Sounddesign auf die Regieanweisung im Drehbuch: „Das Radio [des Autos, mit dem Alice und Pete in die Wüste gefahren sind, E.v.T.] hat einen Sender gefunden, eine sehnsüchtige Melodie erklingt.“<sup>691</sup> Im Musiktheater hingegen bleibt die Liebesszene von Fred und Renee im ersten Teil ohne eine vergleichbar musikalische Prägung. In besagter Wüstenszene wählt Neuwirth eine Choreinspielung von Monteverdis Madrigal *Ecco mormorar l'onde*, die, wie bereits angedeutet, ebenfalls eine auratisch anmutende Stimmung evoziert.<sup>692</sup>

689 Vgl. Flückiger 2017, S. 341; vgl. Schafer 2010.

690 Wikipedia/Siren 2023.

691 Neuwirth, Drehbuch, S. 131.

692 Zur Szene, in der das Monteverdi-Zitat zum Einsatz kommt, siehe S. 401–408.

### *Innerdiegetische Klänge*

Neuwirth nutzt die Möglichkeit des Sounddesigns für Zuspielungen, die eine visuelle Entsprechung auf der Bühne haben können oder eine solche lediglich evozieren. Zu den Klängen mit innerdiegetischer Funktion, deren Quelle zu sehen ist, gehören etwa:

- das Telefonläuten in einem leeren Raum, bei dem niemand abhebt, wenn Fred vom Club zu Hause anruft (SMPL\_03),
- das Tippen und Läuten eines Handys, wenn Fred das Mobiltelefon des Mystery Man bedient (SMPL\_07),
- das Splittern der schweren Glasplatte, auf die Andy kopfvoraus stürzt (SMPL\_36).

Die Gruppe der innerdiegetischen Klänge, die zum Eindruck einer räumlichen Gegebenheit oder zur Evokation eines konkreten Ortes beitragen, deren Quellen aber unsichtbar sind, ist weitaus größer. Dazu gehören:

- der Türsummer zu Anfang mit den Worten „Dick Laurent is dead“ (SMPL\_01),
- das aus dem Off klingende Trompeten-Solo Freds (SMPL\_02, SMPL\_21),
- das verzerrte Hundegebell mit viel Hall (SMPL\_06),
- die schwere, ins Schloss fallende Eisentür im Gefängnis (SMPL\_15),
- die Murren- und Stöhngeräusche von Gefangenen aus den umliegenden Zellen (SMPL\_16),
- Gesang und Flüstern von Pete und Alice während ihrer ersten Liebeszene (SMPL\_22),

- das Anlassen des Motors und Losfahren des Autos mit Alices Stimme „You drive“ (SMPL\_38),
- zwei Autotüren, die zugeworfen werden, wenn Pete und Alice in der Wüste ankommen und aus dem Autoradio *This Magic Moment* erklingt (SMPL\_39),
- mehrere Startgeräusche eines Autos und Geräusche schnellen Wegfahrens (SMPL\_45),
- der Türsummer wie am Anfang (SMPL\_48).

Bis auf das SMPL\_22, das die Singstimmen der Liebenden enthält, wofür es im Film keine Entsprechung gibt, und auf diese Weise die Körper von ihren Lauten trennt, gehören Äquivalente dieser Sounds weitgehend zum Sounddesign im Film. Allerdings ergeben sich im Musiktheater zwei Abweichungen im Vergleich zu Lynchs Film. Eine Abweichung ergibt sich beim Einsatz des Hundegebells. Weder im Film noch im Musiktheater ist der Hund zu sehen. Im Film wird der Hund allerdings in einem kurzen Dialog zum Thema (Renee: „That dog woke me. [...]“ / Pete: „Who the hell owns that dog?“) erwähnt, im Musiktheater hingegen nicht. Dort könnte das Bellen allgemein als Orientierungslaut in einer durchschnittlichen Nachbarschaft fungieren, wenngleich verzerrt und mit Hall, was die vom Bellen ausgehende Bedrohlichkeit in ihrer Wirkung verschärft. Dass es sich nichtsdestotrotz um ein referenzloses Bellen ohne sichtbare oder zur Sprache gebrachte Ursache hält, wird spätestens dann von Relevanz sein, wenn es in VDS\_06, das als Tonspur dem Video in der Verwandlungsszene zugespielt wird, erneut auftritt.<sup>693</sup>

Bedeutsam auch hinsichtlich einer Suspendedramaturgie ist das Trompetensolo, das Neuwirth völlig anders als das instrumentale Solo im Film konzeptioniert und von dem ausgehend sie ein klangliches Netz von Andeutungen um Fred und Pete entfaltet. Bei Lynch und Gifford ist Fred von Beruf Jazzsaxophonist, im Musiktheater hingegen ist er Trompeter.<sup>694</sup> Darüber hinaus sieht man im Film Fred im Jazzclub auftreten und spielen. Im Musiktheater findet das „wilde[...] Trompe-

693 Zur Verwandlungsszene siehe S.365–377.

694 Vgl. Jelinek, LV 1, S.2.

ten-Solo aus dem Off“<sup>695</sup> (SMPL\_02), das vorab vom österreichischen Trompeter Franz Hautziger eingespielt wurde,<sup>696</sup> aber keine visuelle Entsprechung. Fred verschwindet mit einem Trompetenkoffer aus dem Zimmer in die Finsternis, aus der dann das Solo aus dem Off zu hören ist. Während das Saxophonspiel im Film eindeutig innerdiegetisch motiviert ist, stellt das Musiktheater diesen kausalen Zusammenhang in Frage. Lediglich der Instrumentenkoffer ist ein Indiz dafür, dass es sich um Freds Solo handeln könnte. Auch im Gespräch mit den Polizisten kommt Freds Beruf nicht zur Sprache. Es kann also nicht mit Gewissheit gesagt werden, ob Fred Trompeter ist oder nicht. Der Koffer und vor allem das vom Film geprägte Wissen legen den Schluss nahe. Doch Neuwirths Entscheidung, das Trompeten-Solo als Sample aus dem Off einzuspielen, setzt hinter diese als gegeben angenommene biographische Information ein Fragezeichen. Das Trompetensolo klingt auch in der Einspielung zu Freds Verwandlung an (VDS\_06), wo es als akustischer Erinnerungsfetzen erneut hörbar wird. Bei seinem nächsten und letzten Einsatz erklingt es in Petes Kopf, während er in der Dunkelheit in seinem Zimmer sitzt (Takt 760 bis 767). In dieser Szene überlagern sich insgesamt vier Einspielungen, die sich zu einer klaustrophobischen Szenerie verdichten sollen: „ein flimmernder Bildschirm, alles irgendwie verengt und gleichzeitig verstärkt“.<sup>697</sup> Mit SMPL\_20 werden verschiedene Geräusche, darunter eine durch den Raum brummende Fliege, gegen die Glühbirne an der Decke schlagende Mottenflügel sowie das Geräusch des Feuers in einem offenen Kamin zugespielt. Das Trompetensolo kommt in drei Teilen (SMPL\_21a, b und c) nacheinander und aus jeweils anderer Richtung hinzu. Laut Cuesheet erklingt SMPL\_21a von hinten rechts, SMPL\_21b von hinten links und SMPL\_21c dreht sich von hinten rechts kommend um Pete herum im Kreis.<sup>698</sup> Pete hört das Solo, mit seinem Kopf folgt er den Bewegungen des Klanges. Nicht nur ist diese Szene ein Beispiel dafür, wie sich in der Zuspiegelung verräumlichte Klänge zu einem bedrohlichen Klangraum schüren. Es ist auch ein Beispiel für Neuwirths Klangdramaturgie des Suspense. Schon seit den

695 Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranhang „Samples“).

696 Vgl. Neuwirth, Sample-Liste.

697 Neuwirth 2006a, S.129, Takt 761.

698 Vgl. Neuwirth/Noisternig 2006.

ersten Tönen/Klängen steht in Frage, wer die Trompete spielt, weil eine (vermeintlich) Gewissheit schaffende optische Entsprechung fehlt. Just bei der Verwandlung von Fred zu Pete, also dann, wenn Freds Subjektstatus in Auflösung begriffen ist, wird das Trompetenspiel gemeinsam mit verschiedenen Geräuschkuspielungen (SMPL\_17) erneut hörbar, um sich schließlich in Petes Zimmer noch einmal zu wiederholen. Damit schafft Neuwirth auf der Ebene des Klangs eine Parallele zwischen der Gefängniszelle und Petes Zimmer, die beide von klaustrophobisch anmutenden Geräuschkulissen durchzogen sind. Dass in dieser Szene Pete das Trompetensolo hört, ist ein Indiz für seinen ebenfalls unfesten Subjektstatus und verweist auf eine mögliche Gemeinsamkeit der Figuren. Das Solo ist, mit Deleuze gesprochen, möglicherweise eine Variante dessen, was die Masken als Gemeinsames verbindet, ohne jemals das Gleiche zu sein. Schreibt der Film das Saxophonsolo also Fred zu, wodurch er als Jazzmusiker gleichzeitig eine individuelle Facette bekommt, so knüpft Neuwirth zwar daran an, allerdings nicht im Sinne einer bestimmten Eigenschaft, sondern vielmehr um diese Verbindungslinien zu verwischen. Zu wem das Trompetenspiel gehört, bleibt völlig unklar, es bleibt in der Schwebel.

### *Mediensounds*

Eine Position zwischen atmosphärischen und innerdiegetischen Klängen nimmt eine Gruppe ein, die als Mediensounds zusammengefasst werden kann. Neben den soeben erwähnten Geräuschen in Freds Gefängniszelle (SMPL\_17: das elektrische Brummen eines Transformators) und in Petes Zimmer (SMPL\_20; erneut das elektrische Transformatorbrummen zusammen mit einer brummenden Fliege und schlagenden Mottenflügeln) sind diese unter anderem und teilweise als separat produzierte Tonspur zu einer Videoprojektion vorgesehen:

- das Stöhnen eines Mannes in Zusammenhang mit der Videoprojektion, auf der der Rücken eines Mannes zu sehen ist, der die Frau, die unter ihm liegt, verdeckt, (SMPL\_04), während Fred und Renee auf der Bühne sind,

- verzerrtes Kaminfeuer mit Freds Stimme (zum Video vom Traum) (SMPL\_05),
- die Störgeräusche eines Handys mit einer schrillen Rückkoppelung nach Freds Telefonat mit dem Mystery Man (SMPL\_12),
- das Auflegen eines Telefonhörers und anschließend das Geräusch einer toten Leitung nach dem Telefonat des Mystery Man mit Pete (SMPL\_34),
- überlaute Atemzüge und Sexgeräusche in Andys Haus (SMPL\_35),
- das Geräusch eines alten Filmprojektors, das gegen Ende in Andys Haus zu hören ist (SMPL\_47).

Mehrheitlich wird die Gruppe dieser Mediensounds von den Zuspierungen gebildet, die Neuwirth in der Partitur als „Musik/Sounds zu den verschiedenen Filmszenen“<sup>699</sup> auflistet. Sie bilden eine eigene Gruppe an Sound-Files und tragen das Dateikürzel VDS. VDS-Files werden „quasi als Filmtone“<sup>700</sup> an die Videos angelegt und sind als eigenständige Sounddateien abrufbar. Sie übernehmen oftmals innerdiegetische Funktion, weil ihre Quellen oder Erzeuger als Videoprojektion sichtbar werden.

Die Sounds zu den drei VHS-Kassetten, die Fred und Renee vor ihrem Haus auffinden und in ihrem Wohnzimmer über den Videorecorder wiedergeben, orientieren sich stark am Drehbuch zum Film. Schon in der frühen Entstehungsphase hebt Neuwirth die Soundinformationen, die das Drehbuch enthält, durch Unterstreichungen hervor: Das erste Video zeigt die Front ihres Hauses. „Das Bild wird von einem unheimlich brummenden Geräusch untermalt.“<sup>701</sup> Das zweite Videoband „[...] zeigt das Haus, wie beim ersten Mal, und dann sieht man das Innere von Freds und Renees Haus bei Nacht. Das unheimlich brummende

699 Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranhang „Musik/Sounds zu den verschiedenen Filmszenen“).

700 Ebd.

701 Neuwirth, Drehbuch, S.14.

Geräusch geht durch Mark und Bein.<sup>702</sup> Die dritte Videokassette findet Fred am Morgen nach der Party bei Andy vor der Tür. Es ist das Video, das er sich allein, ohne Renee ansieht und in dem er sich selbst über der blutüberströmten Leiche Renees erkennt. „Auf dem Band sieht man dieselbe nächtliche Innenaufnahme mit dem brummenden Geräusch, wie gewohnt.“<sup>703</sup> Drei Mal also unterstreicht Neuwirth diese akustische Information, die mit den anonymen Videos einhergeht. Diese Beschreibung übernimmt sie in die Soundfiles zu diesen Videos (VDS\_01, 02 und 05), wo sie in Nähe zum Drehbuch als „unheimliches Brummen“ oder „brummendes Störgeräusch“<sup>704</sup> beschrieben wird. Dieser Klang wird auch in die Soundfiles zu den Videos 11 und 12 (VDS\_11 und 12) übernommen. Video 11 bezeichnet jene Projektion, die in Andys Haus gezeigt wird und bei der ein Pornofilm erst in Schneegestöber und anschließend in die Photographie übergeht, auf der Alice, Renee, Mr. Eddy und Andy zu sehen sind. Das Brummen von VDS\_11 geht über in einen hohen, flirrenden Klang.<sup>705</sup> Nachdem Pete das Foto gesehen hat, halluziniert er mit schmerzdem Kopf durch die Gänge des Hauses. Video 12 zeigt in subjektiver Kamera, wie er den langen Gang in einem Motel herunterläuft und in Zimmer Nr. 27 Alice beim Koitus sieht. Der Sound von VDS\_12 besteht aus „brummende[n], tiefe[n], knarrende[n] Geräuschen und sehr verzerrte[n] Helikopterklängen“, hinzu kommen Petes Atmen und Alices metallisches Sprechen.<sup>706</sup>

Wie Barbara Flückiger anhand mehrerer Filmanalysen herausstellt, werden im Film übermäßig störende Geräusche oft als Orientierungs-laute eingesetzt, um „Figuren in psychischen Grenzsituationen, Charaktere, die sich von der Norm unterscheiden und in einer konflikthafter Beziehung zu ihrer Umwelt stehen“,<sup>707</sup> darzustellen. Dies trifft auch für

702 Ebd., S. 9.

703 Ebd., S. 38. Fred sieht im Video, wie er sich über Renees blutüberströmte, verstümmelte Leiche beugt. Im Film folgt an dieser Stelle ein Schnitt zur Polizeistation, wo Fred des Mordes angeklagt und verhört wird. Im Musiktheater stößt Fred einen verzweifelten Schrei aus, woraufhin ein Blackout folgt.

704 Neuwirth, Video Sound-Liste; vgl. auch Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranhang „Musik/Sounds zu den verschiedenen Filmszenen“).

705 Vgl. Neuwirth, Video Sound-Liste.

706 Ebd.

707 Flückiger 2017, S. 314 ff.

die Szenen zu, in denen sich Fred im ersten beziehungsweise Pete im zweiten Teil enormen psychischen Belastungen ausgesetzt sehen. Die Verwandlungsszene im Gefängnis ist die verbindende Scharnierstelle, für welche Neuwirth zusätzlich zu den bereits beschriebenen Geräuschmobilen und Sundomes auch eine „Tonbandmusik zur Verwandlung“<sup>708</sup> (VDS\_06) als Tonspur zu den projizierten Erinnerungs- beziehungsweise Visionsbruchstücken Freds vorsieht. In diesem Video-Sound mischen sich das bereits mehrfach gehörte Brummen, das verzerrte Bel-len des Hundes und das Trompetensolo (vgl. SMPL\_05).<sup>709</sup> Eine weitere Tonspur produziert Neuwirth für das als Video 7 gezeigte Motorradrennen. Während auf der Leinwand mehrere Fahrzeuge gezeigt werden, die sich ein Rennen liefern und sich in Unfälle verwickeln, werden mit VDS\_07 röhrende, anspringende und stockende Motoren eingespielt. Sie bilden die Geräuschkulisse für einen Dialog zwischen Pete und Mr. Eddy, der ebenfalls Bestandteil von VDS\_07 ist und sich von diesem Dröhnen abhebt.<sup>710</sup>

### *Stimmen aus dem Off*

Ferner gibt es im Musiktheater mehrere Stimmsamples, die als akusmatische Stimmen<sup>711</sup> mit Erzählerfunktion aus dem Off eingespielt werden:

- der Richter, der Freds Urteilsspruch verkündet (SMPL\_14),
- der Gefängnisdirektor, der Petes Identität aufklärt (SMPL\_18),
- Alices Erzählung aus dem Off, die sich mit einer rückwärts abge-spielten Version der Erzählung überlagert (SMPL\_25),

708 Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranhang „Musik/Sounds zu den verschiedenen Filmszenen“).

709 Vgl. Neuwirth, Video Sound-Liste.

710 Vgl. ebd.

711 Chion bezeichnet das Akusmatische bezeichnet als „das, ,was man hört ohne die tatsächliche Ursache des Klangs zu sehen“. Vgl. Chion 2012, S. 65, S. 67.

- die Erzählerstimme, die aus dem Off die Geschichte von Alice erzählt (SMPL\_26).

Im Vergleich zum Film sind auch hier Übernahmen und Verschiebungen zu beobachten. Der Urteilsspruch des Richters erfolgt bei Lynch als Stimme aus dem Off, während Fred in seine Zelle gebracht wird. Weil dies aus dem Drehbuch nicht eindeutig hervorgeht, vermerkt Neuwirth diese Umsetzung mit einer entsprechenden Notiz im Drehbuch zum Film („Stimme aus dem OFF“<sup>712</sup>). Dass die Stimme auch im Musiktheater aus dem Off eingesetzt werden sollte, lässt sich bereits LV 1<sup>713</sup> entnehmen und erfährt eine Präzisierung in LV 4.<sup>714</sup> Hier knüpft sie mit der Stimme des Gefängnisdirektors an, die ebenfalls als Einspielung erfolgt, während es im Film als Telefonat (mit unbekanntem Gesprächspartner) dargestellt wird (laut Drehbuch spricht der Direktor zu einer ihn umgebenden Runde Männer, die im Film auch anwesend sind). Auf Alices Erzählung wird noch im Detail zurückzukommen sein.<sup>715</sup>

### IV.3. Destabilisierungen

Mit Barbara Flückiger wurde aus dem Bereich des Films das Sounddesign als Dimension eingeführt, die zur Etablierung des raumzeitlichen Gefüges des Geschehens und zur Vermittlung emotionaler Zustände der Figuren beitragen kann. Doch das ist nicht das primäre Anliegen des Sounddesigns in Neuwirths *Lost Highway*. Dieses Sounddesign vermag im Zusammenspiel mit Live-Elektronik und Orchester geradewegs das Gegenteil zu bewirken und zu einer Destabilisierung vermeintlicher Konstanten beitragen. Schon subtile Verschiebungen wie das Hundebellen, dessen Quelle im Unklaren bleibt, oder die Frage nach dem Trompetensolo zeigen, wie Neuwirth den Klängen ihren Grund und damit den Hörenden die Orientierung und die Gewissheit

712 Neuwirth, Drehbuch, S. 42.

713 Vgl. Jelinek, LV 1, S. 11.

714 Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 15. Neuwirth hält hier fest, dass diese Stimme vorzuproduzieren ist, um sie als Tonband-Sample einzuspielen.

715 Siehe die Analyse S. 314–321.

darüber entzieht, dass eine Wirkung eine Ursache hat. Wenn die Herkunft dieser Klänge im Dunkeln bleibt, dann werden sie zu Zeichen ohne Referenten und damit zu Simulakren. Destabilisiert wird auch die räumliche Anlage durch eine Frontalbühne und das ihr mit einer gewissen Distanz gegenüberstehende Publikum. Ist dies bei Inszenierungen so angelegt, dann unterspült die Klangraumdramaturgie via Ambisonic die Bühnen- und Zuschauerraum vermeintlich trennende vierte Wand. Eine involvierende Klangkugel verwehrt dem Publikum die Sicherheit eines unbeteiligten Zusehens und Zuhörens und zieht es stattdessen in ein audiovisuelles Flackern hinein, das den Raum bedrohlich ins Wanken geraten lässt.



## Dritter Teil: Suspendedramaturgien



## I. Klangdramaturgien des Suspense

Im folgenden Kapitel werden die klanglichen Konsequenzen der von Sacher-Masoch und Deleuze geleiteten Interpretation von *Lost Highway* in den Blick genommen. Zu zeigen sein wird, dass sich Momente des In-der-Schwebe-Haltens als „Kunst der Andeutung“<sup>716</sup> nicht nur in der Suspendierung von Leidenschaften durch Verschiebung in die Singstimme äußern. Darüber hinaus werden sich auf formaler Ebene Parallelen zur Erzähltechnik des Suspense (wie sie Deleuze für Sacher-Masoch beschreibt) zu erkennen geben, von der die Komposition grundiert wird und die auf kompositorische Verfahren und Parameter zurückgreifen, die Neuwirths Schaffen kennzeichnen. Eine sich auf der Ebene der Klangraumgestaltung als „erstarrende[...] Bewegung“<sup>717</sup> ausbreitende Atmosphäre haben Sacher-Masoch und Neuwirths *Lost Highway* gemeinsam.

Die Analyse der Singstimmen greift die aus den Masochismus-Lektüren abgeleitete Erkenntnis auf, wonach Neuwirth – dem Topos der Oper als erotische Kunst folgend – die Leidenschaft zwischen Pete und Alice in den Klang verschiebt, um die Konsequenzen auf die Gestaltung ihrer Liebesszenen zu ermitteln. Wie sich das Netz der Andeutungen entfaltet, zeigt sich an der Erzählung von Renee und Alice. Als eine Art Suspense-Figur erscheint der Mystery Man in den Telefongesprächen mit Fred und Pete. Und in Mr. Eddys apokalyptischer Rede wird erneut ein Moment des Aufschubs zum zentralen wirkungsgenerierenden Faktor, wenn sich die körperliche Gewaltausübung in den brutalen Stimmausdruck einzelner Sprachfetzen verlagert.

### I.1. Klingende Nähte und stillstehende Bewegung

Vergleichbar mit einer Naht im Sinne einer unzuverlässigen Verbindungsstelle etablieren bereits die ersten Takte von *Lost Highway* eine

716 Deleuze 1968, S.194.

717 Ebd.

Grundspannung, die aus der Reibungsfläche zwischen live gespielten und eingespielten Klängen herausdrängt. Wie also klingt diese Naht, die sich als ein Moment des Suspense beschreiben lässt, und auf welche Weise generieren die kompositorischen Parameter auf der Formebene den für eine masochistische Ästhetik charakteristischen bewegten Stillstand? Wie mündet dieser wiederum auf einer wirkungsästhetischen Ebene in die Erfahrung von Dauer im Modus des Wartens, wie es im Anschluss für Deleuze als typisch für den Suspense beschrieben wurde? Und wie gestaltet Neuwirth die Beziehung zwischen Fred und Renee, die jedwede leidenschaftliche Wärme vermissen lässt? Eine permanente Unsicherheit darüber, die jeweils andere Person gar nicht zu kennen, charakterisiert ihr Zusammenleben. Der Eindruck eines anhaltenden „ALMOST“<sup>718</sup>, wie Neuwirth in ihrem gelben Notizbuch festhält, zieht sich durch ihre Beziehung: Eine „konstante Vagheit“<sup>719</sup> steht zwischen den beiden und hebt alles Unausgesprochene in sich auf (siehe Abb. 15).

### *Am Anfang die Suture*

Olga Neuwirth hat mit VALIE EXPORTs Suture-Metapher nicht nur über die Konzeption der Videoebene nachgedacht. Ein Ausloten einer Leitdifferenz zwischen live und mediatisiert, die eine Nahtstelle unverlässlich zusammenhält, kennzeichnet auch die Klangebene in *Lost Highway*. In diesem Sinne löst die Komposition jene elastische Spannung zwischen live produzierten und eingespielten Klängen ein, die Neuwirth in ihrem medienästhetischen Programm stark macht.

Als Strategie einer Verunsicherung des Hörens entfaltet sich Suture als Suspense direkt über die ersten Takte (Takt 1 bis 52).<sup>720</sup> Während das Publikum die Plätze einnimmt, breitet sich eine Kombination aus fünf Soundfiles im Aufführungsraum aus.<sup>721</sup> Drei davon beinhalten ei-

718 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 5r.

719 Ebd.

720 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 1–10.

721 Laut Cuesheet sind das die Dateien Einlass1\_mono, Einlass2\_mono, Einlass3\_mono, Einlass\_hoch1\_mono und Einlass\_hoch2\_mono. Vgl. Neuwirth/

ne Art Wummern. Hinzu kommen zwei Zuspielungen mit einem Rauschen in höheren Frequenzen, das von schneidender Qualität anmutet. Diese beiden Rauschstrukturen fließen übergangslos in den „time-reversed“ Hall über, der „von hinter dem Publikum kommend vorne auf die Bühne fliegend“<sup>722</sup> eingespielt wird (SFL\_01). Damit sind noch vor Beginn des Geschehens zwei Klangdimensionen aktiv, die einen akustischen Raum etablieren. Der umgedrehte Hall mündet in Takt 1, indem auch das Orchester im Fortefortissimo-Tutti einsetzt. Dies erweckt den Anschein, als hätten die durch den Raum flottierenden Klänge darin einen festen Anker gefunden, entpuppt sich aber als Täuschung. Das Orchester begleitet die fortlaufende Zuspielung (SFL\_01) lediglich bis Takt 3. Was daran anschließend bis Takt 50 klingt, kommt erneut ausschließlich vom Band. Erst in Takt 51 setzt das Orchester abermals ein, wieder im Tutti, doch mit einem Crescendo vom Pianissimo ins Fortefortissimo bis Takt 52, in dem dann der erste Sundome einsetzt. Was mit SFL\_01 ebenfalls vom Band kommt, ist die Stimme, die den Text „Secrets... It’s the angel... I won’t have... no exit...“ singt. Hinzu kommen das Summen der Türklingel und der gesprochene Satz „Dick Laurent is dead“ (SMPL\_01, Takt 37 bis 39). Die zugespielten Orchesterklänge, die das Musiktheater in den ersten rund zwei Minuten kennzeichnen, werden von einem akkordbestimmten nervösen Flackern der E-Gitarre (Takt 4 bis 38) charakterisiert. Zusätzlich klingen die Violinen, die mit Sechzehntelfiguren im *sul ponticello*-Spiel einen beinahe kristallinen Klangteppich erzeugen (Takt 12 bis 48), zu dem zwei am Rand geschlagene Tam-Tams kommen (Takt 14 bis 48). Ab Takt 18 beziehungsweise Takt 19 setzen auch die Soloinstrumente Klarinette und Sopran-saxophon ein. Sie spielen exaltierte rhythmische Figuren, die sich aus punktierten Achteln, einzelnen Sechzehntel und synkopierten Quintolen-Gruppen zusammensetzen, die teilweise nicht zuletzt wegen ihrer Intervallsprünge über Septimen und Oktaven äußerst hastig wirken.

Noisternig 2006. In der Liste mit den Soundfiles wird die Einlasssituation folgendermaßen beschrieben: „Beginn: stationärer Klang von hinten (Video Brummen), bevor die anschwellende Wanderung mit dem time-reversed Hall nach vorne kommt, unendlich looped“. Vgl. Neuwirth, Soundfile-Liste.

722 Neuwirth, Soundfile-Liste. Mit SFL\_01 geht auch ein Click Track einher, der den Einsatz des Orchesters koordiniert.

Interessant ist nun der klangliche und mediale Gegensatz, mit dem *Lost Highway* beginnt.<sup>723</sup> Während die Einspielungen vor Aufführungsbeginn und der umgekehrte Hall auf computerproduzierten und -bearbeiteten Klängen basieren, beinhaltet die Einspielung des Orchesters (bis Takt 52) hauptsächlich die geschilderten Instrumentalspuren und damit traditionelle Orchesterstimmen, die sich aus der Partitur ablesen lassen.<sup>724</sup> Mit der Erwartung, dass nach dem atmosphärischen Rauschen mit dem Fortefortissimo-Einsatz in Takt 1 das Orchester fortfahren würde, wird gezielt gespielt. Der zu hörende Orchesterklang entpuppt sich als sein phonographisches Abbild. Hier droht die Naht bereits auseinanderzufallen; jene Naht, die Sicherheit darüber verspricht, dass diese Orchesterklänge gerade in einem musiktheatralen Setting live erklingen sollten, noch dazu dann, wenn das Orchester in Takt 1 auch tatsächlich einsetzt. Dass es ab Takt 4 wieder verstummt, führt vor, dass es in diesem Musiktheater keine Gewissheit darüber gibt, was real oder live, mediatisiert oder eingespielt erklingt (siehe Abb. 30).

Mit Ende der anfänglichen Orchestereinspielung (SFL\_01) und der Übernahme durch das Live-Orchester (Takt 50) beginnt das Geschehen. Nach zwei Takten erneuter Überlappung erreicht die Einspielung in Takt 52 ihren Abschluss und das Orchestertutti seinen Höhepunkt im Fortefortissimo. Dazu kommen die Geräusche zweier harter Plastikdosen, die im Schlagwerk auf der Hinterseite gerieben werden, bis sie obertonreich quietschen. Gleichzeitig nimmt die Live-Elektronik von der Altposaune das Material für den ersten Sundome ab. Dieser entfaltet sich über Takt 53 und bis Takt 58, wo er von einem anderen Sundome, motiviert durch einen Multiphonics-Klang des Sopransaxophons, abgelöst wird. Mit Takt 54 setzen für die Altposaune mehrere Mobiles ein (bis Takt 60) und zugleich treten Fred und Renee auf. Dieser Auftritt wird von einem als stillstehend anmutenden Klangraum charakterisiert, der einen Gegensatz zur getriebenen Anfangssequenz bildet.

723 Einige Kernthesen dieses Abschnittes sowie der beiden Passagen zu den „Aufgeschobenen Leidenschaften“ bei Fred und Renee beziehungsweise Pete und Alice sind in komprimierter Darstellung erschienen in van Treeck 2023b.

724 Diese Passage wurde in die Partitur geschrieben. Nach dem Satz „Dick Laurent is dead“ (Takt 37 bis 39) wird der Orchesterklang dichter. Es kommen liegende Töne im Akkordeon, E-Piano und Vierteltontriller in den Holz- und Blechblasinstrumenten hinzu.

The image displays a page of a musical score for the beginning of the piece "Lost Highway" by Neuwirth 2006a, covering measures 1 through 6. The score is written on a grid of 20 staves. At the top left, there are handwritten annotations in German: "44", "Mit dem ersten Akkord wird man auf einer Pedal-Leitlinie", "unverändert", and "Aufschleppweise auf das Pedalum zu führen". At the top right, the text "Lrwy\_2006" is visible. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The instruments represented by the staves include strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Kontrabaß), woodwinds (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott), brass (Hörn, Trompete, Tromme), and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The notation is dense, with many notes and rests, and includes some performance instructions like "p" and "f".

Abb. 30: Beginn von *Lost Highway*, Neuwirth 2006a, S.1, Takt 1–6. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Auch in diesem anschließenden Abschnitt (Takt 50 bis 58) entfaltet sich das Spiel zwischen live und eingespielt. Während in der Eingangssequenz das Orchester zwar live zu sein scheint, aber vom Band kommt, werden Instrumente ab Takt 52 zwar live gespielt, aber live-elektronisch verarbeitet. Der Klang wird technologisch überformt, von den Instrumenten entkoppelt und wirkt daher ‚künstlicher‘ als er eigentlich ist. Es handelt sich demnach um digital und analog realisierte Verfremdungsverfahren, die im Gesamten beispielhaft für den hybriden Klangcharakter eintreten, nach dem Neuwirth strebt.

Die Suture drückt sich bereits über diesen ersten Abschnitt von rund 58 Takten als etwas im Zerbrechen Begriffenes aus. Die Klangdramaturgie entfaltet sich daher direkt als ein Spannungsfeld, das die Wahrnehmung auf die Probe stellt. Welche Klänge anwesend erzeugt und von einem Abwesenden aus hinzugefügt werden, wird in einem Mittelstück verschleiert, das Neuwirth Naht nennt, auf das aber kein Verlass ist, weil sich das, was klingt, jederzeit verkehren kann. Die Suture schließt die Lücke zwischen den ontologischen Zuständen der Klänge, hebt als verbindende Stelle die Differenzen allerdings nicht auf. Was VALIE EXPORT über die visuelle Dimension der Bilder geschrieben hat, lässt sich auch auf die Klänge in *Lost Highway* übertragen:

Um Differenz repräsentieren zu können, müssen die Teile, Körper, Objekte, Umgebungskörper, Körperumgebung, *gleichzeitig, simultan*, vorhanden sein, nur so kann Differenz gezeigt werden, nur so entsteht die Erfahrung des Eigenen und des Fremden.<sup>725</sup>

Joy H. Calico verweist in ihrem Aufsatz über *Lost Highway* vergleichend auf die Oper *L'amour de loin* (2000) der finnischen Komponistin Kaija Saariaho. Saariaho setzt Live-Elektronik durchgängig ein, um den Gesamtklang mit einer weiteren Dimension zu durchsetzen, aber „almost imperceptibly; most listeners would not recognize what is happening“.<sup>726</sup> Für Neuwirths *Lost Highway* hingegen schlussfolgert sie: „[T]here is no mistaking the electronic dimension in Neuwirth's sound-

725 EXPORT 1995, S.24.

726 Calico 2018, S.162.

scape“.<sup>727</sup> Mit dieser Beobachtung trifft Calico einen zentralen Punkt. Im Sinne der Suture ist der Einsatz von Elektronik aber an eine reflexive Dimension gekoppelt. Es handelt sich auch um ein explizites Ausstellen dieser live-elektronischen Ebene, das bewirkt, dass ein Vexierspiel der Wahrnehmungsmodi in Gang gesetzt wird. Man kann mit Elena Ungeheuer von einer inszenierten Gegenüberstellung der Live-Elektronik zu den Ensembleinstrumenten sprechen, der den kulturell geprägten Gegensatz zwischen „Live versus Maschine“, den „ästhetischen Diskurs um das Verhältnis von ‚présence‘ und ‚absence‘ herausfordert.“<sup>728</sup> In ihren Ausführungen zur Ideologie der Liveness ruft Marion Saxer in Erinnerung, dass der Diskurs und das ästhetische Kriterium der Liveness als positives Gegenstück zur Aufzeichnung erst dann aufkommen kann, wenn die technologische Entwicklung um 1900 anfängt, mit einer Schallaufzeichnung eine Alternative zum Aufführungsereignis anzubieten. Ähnlich wie Philip Auslander weist sie darauf hin, dass eine starre Differenzierung zwischen Original und Abbild, zwischen menschlich und mechanisch oder kreativ und reproduktiv angesichts des von „medialen Gemengelagen“<sup>729</sup> geprägten Alltags nicht aufrecht zu halten sei. Mit Verweis auf künstlerische Arbeiten im Bereich der Installation, des Konzerts, auch mit theatralen Zügen, argumentiert Saxer, dass in der zeitgenössischen Kunst eine „Reflexion dessen [stattfindet], was die Live-Erfahrung gegenwärtig ausmacht“. Sie würden „Spontaneität und Präsenz als Leitwerte der ‚Liveness‘ hinterfragen und in ein medial inszeniertes Verwirrspiel überführen“.<sup>730</sup>

Bei Olga Neuwirth findet dieses reflexive Verwirrspiel im Feld des Musiktheaters statt. Das heißt, im Rahmen einer geschlossenen Form, die eine andere gattungshistorische Erwartung des Publikums mit sich bringt und in der sich, im Gegensatz zu installativen oder konzertanten Settings, die Klang- und Medienebene nicht in sich selbst erschließen. Dieses inszenierte Spiel flankiert als Teil eines konzeptuellen Gedan-

727 Ebd.

728 Ungeheuer 2016, S. 83.

729 Saxer 2011, S. 143.

730 Ebd., S. 144. Die Künstler:innen, auf die sich Marion Saxer bezieht und deren Arbeiten aus den Jahren 1994 bis circa 2000 im Band *Mind the Gap* besprochen werden, sind Carola Bauckholt, Michael Beil, Annesley Black, Kirsten Reese, Manos Tsangaris und LaborGras.

kens die Komposition und provoziert auf diese Weise eine Verunsicherung der Wahrnehmungssituation. Es verschränkt sich mit den Inhalten des Musiktheaters und geht mit der Rätselhaftigkeit und der (Anti-)Leidenschaftlichkeit seiner Figuren eine dramatische Verbindung ein. Die Frage, woher beispielsweise in den beweglichen Klangräumen der Sundomes und der Auf- und Ablenden ein Klang kommt, ob er live erklingt oder eingespielt wird, generiert im Zusammenspiel mit dem szenischen Geschehen eine atmosphärische Stimmung, die man mit Deleuze als „ästhetische[n] Spannungszustand“<sup>731</sup> beschreiben kann. Die live-elektronische Bearbeitung und Verräumlichung durchtrennt bei diesen Klängen das Band zu ihrer Herkunft. Dieser Effekt nährt die Verunsicherung, insbesondere deshalb, weil die Trennung zwischen Bühne und Publikumsraum immer wieder aufgehoben und daher eine festgegläubte Raumstruktur zugunsten eines beweglichen, virtuellen Raums suspendiert wird.

### *Suspendierte Leidenschaft I: Fred und Renee*

Im Anschluss an den Abschnitt zu Beginn des Musiktheaters fällt auf, dass sich mit dem Auftritt von Fred und Renee (Takt 54) der Klangcharakter entscheidend ändert. Die vorausgehende, akustische Getriebenheit weicht einem Raumklang, der in sich zirkulierend erscheint und den Eindruck von Bewegungslosigkeit vermittelt. Der erste Sundome und die Mobile der Altposaune formen den Klanggrund, vor dem sich ein knappes Gespräch zwischen Fred und Renee ereignet. Ihre Stimmen werden über Mikroport abgenommen, sollen geflüstert und leise klingen. Die beiden sollen voneinander unberührt und die Beziehung erkaltet erscheinen.<sup>732</sup> Darauf folgt jene Sequenz, in der Fred mit einem Trompetenkoffer von der Bühne geht, aus der Finsternis das Trompetensolo aus dem Off hörbar wird und Fred den Anruf bei sich zu Hause tätigt (Takt 55 bis 58). In der darauffolgenden Sequenz (Takt 58/59), in der Renee das erste Videoband findet, das sich die beiden direkt ansehen, verdichtet sich die Klangsicht. Ein neuer Sundome setzt in Takt

731 Deleuze 1968, S.290.

732 Neuwirth 2006a, S.10.

58 ein, diesmal mit Klangmaterial vom Sopransaxophon, dazu erneut Mobiles der Altposaune. Hinzu kommen obertonreiche Flageolett-Glissandi in den Streichern, Tremoli auf Triangel und Röhrenglocken, die mit Handmikros<sup>733</sup> abgenommen werden und in wechselnder Vor- und Rückwärtsbewegung in den Raum projiziert werden, sowie die vier glissandierenden Mundharmonikas. Dieses Klangmaterial bildet die Basis jener Szenen im ersten Teil, in denen Fred und Renee allein in ihrem Haus sind.

Der private Bereich der Madisons ist also charakterisiert von einer Klangdichte, die sich aus Einzeltönen feinsten Abstufungen zusammensetzt. Damit sind die eng geschichteten Intervallzusammenhänge gemeint, die sich aus Obertönen und Geräuschen formieren. Doch auch die sukzessiven Tonfolgen erscheinen in fließenden Klangbewegungen (etwa durch Glissando und Mobile) übergangslos. Die zyklischen Bewegungen der Sundomes forcieren mit ihren Kugelgestalten den Eindruck des Stillstandes. In dieser Simultaneität des Sukzessiven scheint sich nichts (mehr) zu bewegen. Schreibt Neuwirth im Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ abschließend von einem „vibrierende[n], unstabile[n] Feld zwischen Stillstand und Bewegung“, <sup>734</sup> so scheint der skizzierte Abschnitt dies beispielhaft zu veranschaulichen.

Ein Verweis auf die Komposition *...ce qui arrive...* drängt sich an dieser Stelle auf. Wenn Neuwirth dieses Werk als „Kathedrale in der Zeit“ oder „akustische Installation“ bezeichnet, so verweist sie damit genau auf den Widerspruch zwischen Bewegung und Starre (siehe Abb. 11).<sup>735</sup> Sowohl eine Kathedrale als auch eine Installation zeichnen sich durch ihre Unbeweglichkeit aus; sie überdauern die Zeit, indem sie an Ort und Stelle verbleiben. Im Gegensatz dazu ereignet sich ein akustisches Ereignis in der Zeit, gegenteilig zu einem Verharren im Raum. Das „desorientierte Auf-der-Stelle-Treten“, das Neuwirth als Konzeptionsgedanken auf einem Notizblatt für den ersten Teil festhält, lässt sich mit Form und Wirkung von Suspense verbinden (siehe Abb. 24). Die Kreisbewegungen der Sundomes und die Klangflächen der glissandierenden Instrumente vermitteln eine Bewegungslosigkeit, sodass die

733 Die Handmikros sind in einer Hand zu halten und während der Tonabnahme um das Triangel beziehungsweise die Röhrenglocken herum zu bewegen.

734 Neuwirth 2003b, S. 83.

735 Vgl. Neuwirth, Gelbes Notizbuch, 12v.

kompositorisch gestaltete Zeit nicht in ihrem Verlauf, sondern in ihrer Dauer erfahren wird.

Diese sich in den Szenen entfaltende Suspendedramaturgie, die sich aus dem Eindruck des ständigen Stillstehens nährt, intensiviert sich in den Abblenden. In Takt 61 spricht Fred Renee darauf an, dass sie letzte Nacht nicht ans Telefon ging, obwohl sie vorgab, zu Hause zu bleiben, um zu lesen. Der Ausgang des Gesprächs bleibt offen. Fred erhält keine Klarheit darüber, was seine Frau tatsächlich in jener Nacht gemacht hat. Auch dieser Takt ist klanglich gekennzeichnet von zwei Sundomes, liegenden Klängen in den Mundharmonikas, den obertonreichen *sul ponticello*-Glissandi in den Streichern und Triller in Triangel und Röhrenglocken. Renees vage Andeutungen und abweisende Kälte finden ihr klangliches Äquivalent in diesen freischwebenden Klängen. Als Strategie einer Suspendedramaturgie beschließt die Abblende (Takt 61) die szenische Sequenz nur vordergründig. Sie drückt sich über das visuelle und akustische Rauschen aus, das sich als ein Moment des Offenen über die vierte Wand hinweg entfaltet. Das „Unaufgelöste zw. 2 Menschen“<sup>736</sup>, wie Neuwirth am Millimeterpapier festhält, besetzt den gesamten Raum. Sämtliche Spekulationen in sich aufnehmend hüllt die Abblende das Publikum in den Kälteraum und das Nicht-Funktionieren dieser Beziehung ein.<sup>737</sup> Es sind Momente des Suspense, in denen das in der Schwebefindliche atmosphärisch anmutet.

Mit der nächsten Aufblende (Takt 63) kommt es zum Koitus zwischen Fred und Renee; immer noch schweben die Sundomes und die stehenden Klänge im Raum, die schon für Takt 60 kennzeichnend waren. Es gibt keinen Unterschied zwischen dieser Liebesszene und der klanglichen Gestaltung des ergebnisoffenen Dialogs. Zu den suspendierten Spekulationen hebt sich auch die Lust im Klangraum auf. Die versuchte Annäherung muss schlechterdings an dieser Leidenschaftslosigkeit scheitern. Dass das Stöhnen (SMPL\_04) dieser vermeintlichen Liebesszene vom Band, also losgelöst von den kopulierenden Körpern, eingespielt wird, verstärkt den Eindruck der Entfremdung, die sich längst in diesem Eheleben heimisch gemacht hat. Das Stöhnen ist daher ebenso dem Körper entfremdet, wie Fred und Renee einander fremd geworden sind. Die VHS-Kassetten, auf denen Bilder des leeren Schlafzim-

736 Neuwirth, Millimeterpapier.

737 Vgl. ebd.

mers zu sehen sind, spiegeln das, was der Klang ohnedies durchgängig zum Ausdruck bringt: die Abwesenheit von Leidenschaft, die sich in der stillstehenden Bewegung des Klangraums aufhebt.<sup>738</sup>

Freds Hoffen auf Leidenschaft und Nähe erfüllt sich nicht. Wie die Figuren in Becketts *Warten auf Godot* bleibt er im Modus des Wartens verhaftet und mit ihm das Publikum. Es wird in diese „inhärente Unmöglichkeit“<sup>739</sup> der Lusterfüllung regelrecht hineingezogen, wenn sich die kuppelförmigen Klanghauben über ihm formen. Auf der Klangebene des ersten Teils manifestiert sich die „Kunst der stillstehenden Bewegung (suspense)“<sup>740</sup>.

Wenn Neuwirth den ersten Teil wie folgt beschreibt, so führt sie die klangdramaturgischen Strategien mit ihrer deleuzianischen Lesart von *Lost Highway* zusammen:

Im so genannten illusionslosen, realen ersten Teil, in dem nur geflüstert bzw. gesprochen wird, erkennt man, dass ein erstarrter Alltag in die Beziehung eines gut situierten Paares eingetreten ist. Fred, der Renee sehr liebt, wird über der Angst, diesen geliebten Partner wegen dessen unausgesprochener Vergangenheit nicht wirklich zu „besitzen“, mehr und mehr verunsichert. Sie ist, wie später Alice auch, ein Fetisch, der nicht reagiert. Sowohl Renee als auch Alice sind Meisterinnen der ewigen Ausreden, der scheinbaren Beantwortungen, die Interpretationsbedarf hervorrufen. Sie wirken wie ein Vertuschen von Lügen. So entstehen frei im Raum herumschwebende Spekulationen. Live-Elektronik im gesamten Aufführungsraum bestimmt diesen ersten düsteren, rätselhaften Teil. Das Publikum ist sozusagen integriert in das Nicht-Funktionieren der Beziehung dieses Paares. Durch das Nicht-umgehen-Können mit der ständig präsenten Enttäuschung und der daraus resultierenden

738 Zur Konzeption dieser Szene vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 4.

739 Neuwirth, Millimeterpapier.

740 Deleuze 1968, S.193.

Unsicherheit entsteht Impotenz und Aggression, da das Wirkliche konstant in Schwebelage bleibt.<sup>741</sup>

Die gesamte klangräumliche Gestaltung wird in ihrer opaken Rätselhaftigkeit zum Ausdruck einer vernichtenden Kraft, die Freds Wünsche mit exorbitanter Dringlichkeit in den Bereich der Vorstellung verlagern und schließlich ins Phantasma umschlagen lassen. Die Klänge werden zu Stellvertretern für durch den Raum schwebende Spekulationen und transportieren diese über den Bühnenraum hinaus ins Publikum hinein.

## I.2. Andeutungen

### *Zur Stimme bei Neuwirth*

Vergleichbar mit den auf das Instrumentarium anzuwendenden exaltierten Spieltechniken ist auch Neuwirths Umgang mit der Sprech- und Singstimme von einem breiten Ausdrucksspektrum gekennzeichnet.<sup>742</sup> Das lässt sich schon in *Körperliche Veränderungen* beobachten:

Das Musiktheater ist in deutscher Sprache gehalten, wobei Stimmakrobatik, Sprechgesang, gesungene wie gesprochene Passagen oder Perkussionselemente bis hin zu Voxussion zum Einsatz kommen. [...] Zusätzlich sieht Neuwirth experimentelle Effekte wie Heulbojen-Koloraturen, Tremolo-Stottern, Vokal- oder Konsonantenabspaltungen, Verzerrungen einzelner Silben oder Glissando-Architekturen vor.<sup>743</sup>

741 Neuwirth 2003b, S. 81f.

742 Der Abschnitt konzentriert sich nach einführenden Bemerkungen auf den kompositorischen Umgang mit Stimme in *Lost Highway* und interessiert sich weniger für Fragen nach Neuwirths Umgang mit Text und Sprache von Elfriede Jelinek im Allgemeinen. Dazu weiterführend vgl. Neuwirth 1997b/2008a; Drees 2013; Janke 2020; Kogler 2023.

743 Hochradl 2010, S. 323.

Gemeinsam ist diesen Facetten, dass der klangliche Ausdruck zuungunsten der Sprach- und Wortbedeutung in den Vordergrund rückt. So auch in *La vie ... ulcérant(e)*, wo erst ein Erzähler die Komposition mit einigen Sätzen aus George Perecs Roman *La vie, mode d'emploi* (1978) eröffnet, ehe

zwei Countertenöre in den Vordergrund [treten], singen, flüstern, raunen [...]. Hörbar wird zunächst ein quirliger Wechsel zwischen geheimnisvollen Elektronik-Klängen und aufgeregt kreischenden Klarinettenönen, sensationsheischem Gepflapper und leichtfüßigem Kinderlied, zwischen schwelgerischen Renaissanceklängen und großspurigem Dreinfahren.<sup>744</sup>

Von einem Strang vokaler Verflechtungen spricht Stefan Drees bei *ecstaloop*, bei dem Neuwirth „permanent in sich bewegte Klang- und Geräuschbänder“ erzeugt, in denen sich die „geräuschhaften Vokalklänge“<sup>745</sup> der Sängerin mit den windartigen Geräuschen des Sprechers bis zur Ununterscheidbarkeit durchdringen. Ein breites Spektrum präsentiert *Bählamms Fest*, das nicht nur vom Gesang über Sprechgesang zum Sprechen in verschiedenen Tonlagen reicht, sondern auch den Einsatz des Atems und Veränderungen der Mundstellung einkalkuliert. Auch die klangliche Umsetzung der Konsonanten erfährt verschiedene Abstufungen.<sup>746</sup> Im Vergleich dazu fallen die Angaben zu den Stimmen in *Lost Highway* deutlich reduziert aus und beschränken sich auf Zeichen, die einatmen, ausatmen, den Grad des Vibratos sowie Falsett und Sprechgesang vorsehen (siehe Abb. 19).

Die unterschiedliche Stimmführung resultiert aus den unterschiedlichen Textsorten, die ihnen zugrunde liegen. Bei *Bählamms Fest* greifen Neuwirth und Jelinek auf Heribert Beckers deutsche Übersetzung von Leonora Carringtons Theatertext *The Baa-Lamb's Holiday* zurück. Wie Karin Hochradl zeigt, überführen sie den Alltagsjargon Carringtons in eine Sprache mit artifiziellem Duktus, die durchzogen ist von ironischen Brechungen als Indiz der gestörten Familienverhältnisse, vor

744 Günther 1998/2008a, S. 38.

745 Drees 2001b/2008a, S. 156.

746 Neuwirth 2000c, o. S. (Partituranweisung zu den „Stimmen“).

deren Hintergrund *Bählamms Fest* seinen Lauf nimmt.<sup>747</sup> Es ist die intendierte Künstlichkeit der Sprache, an die Neuwirth kompositorisch, auf eine weitere Ebene der „Überhöhung“<sup>748</sup> zielend, anknüpft und den Gesang in seiner Künstlichkeit ebenfalls absichtsvoll gezeigt ausstellt: „Da Musiktheater nun wirklich nicht natürlich ist, sind mir Elfriede Jelineks Kunstgriffe und ihre Arbeit an der Sprache sehr nahe, und so versuche ich ebenfalls mit verstärkter Künstlichkeit und Überhöhung der Klangmittel zu arbeiten.“<sup>749</sup> Dass *Lost Highway* von weniger verschiedenen Flexionen der Stimme gekennzeichnet ist, lässt sich vor allem mit der Übernahme der englischen Sprache aus dem Film begründen. Neuwirth gibt dazu folgende Auskunft:

Wir [Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, E.v.T.] haben es [das Libretto, E.v.T.] diesmal beide zusammen gemacht ... Und im Gegensatz zu *Bählamms Fest* ist die Oper in Englisch. Wir haben nämlich gemerkt, dass die Sprache, das – scheinbar – lapidare Englisch, bedeutsam ist: Die Personen reden ja fast nicht miteinander – das ist ein weiteres spannendes Element, das auch gut für ein Libretto ist, das immer nur ein Skelett sein sollte – und benutzen daher nur diese kurze, prägnante englische Sprache.<sup>750</sup>

Die trockene Kürze der englischen Sprache verträgt sich nicht mit jener Künstlichkeit, die ihren Ausdruck in exaltierten Stimmklängen sucht. Trotzdem weist die klangliche Gestaltung der Stimme mehrere Abstufungen auf. Dazu gehört die Gegenüberstellung von Sprechen und Singen, die aus der Zweiteilung resultiert: „Ich teile die Oper sozusagen in zwei Teile. Um im ganzen ersten Teil, vor der Verwandlung Fred Madisons in Pete Dayton, sprechen die Darsteller ausschließlich – es wird keinen Gesang geben.“<sup>751</sup> Das hat Konsequenzen für die Besetzung der

747 Hochradl 2010, S. 421 f.

748 Vgl. Neuwirth 1997b/2008a, S. 83.

749 Neuwirth 1994a/2008a, S. 32.

750 Drees 2002c/2008a, S. 178.

751 Ebd.

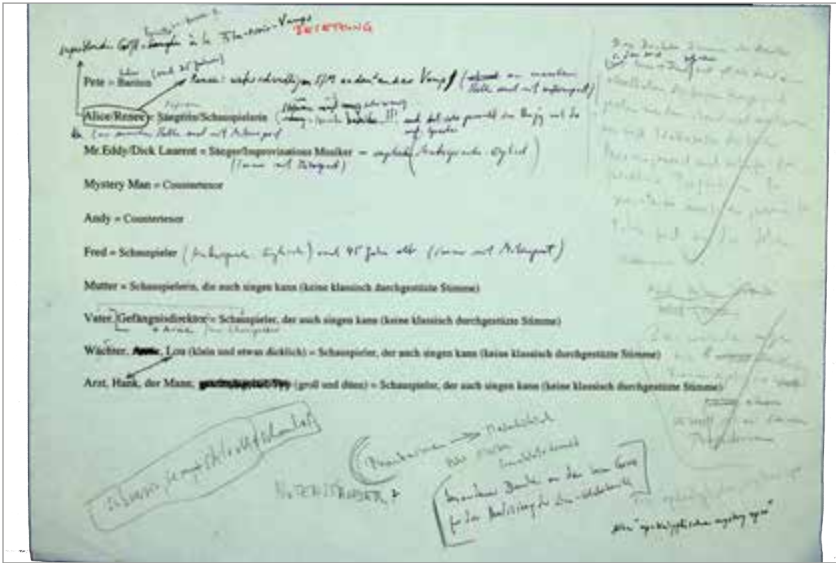


Abb. 31: Notizen zur Besetzung, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Figuren und die „verschiedenen Register der Stimmen!“<sup>752</sup> Die Rolle des Fred ist mit einem Schauspieler englischer Muttersprache zu besetzen. Renee und Alice sollen, wie auch im Film, von der gleichen Darstellerin interpretiert werden, sodass nicht nur eine adäquate Schauspielerin, sondern auch eine geeignete Sängerin von Nöten ist, die in der Lage sein muss, die Sopranpartie mit wenig Vibrato umzusetzen. Das kaum ausgeprägte Vibrato unterstützt den Prozess der live-elektronischen Veränderung der Stimme, weshalb diese Rolle ebenso wie die Freds mit Mikroport ausgestattet ist. Pete hingegen ist mit einem hohen Bariton zu besetzen. Mehrere andere Rollen sind für Schauspieler:innen vorgesehen, die auch singen können müssen. Neuwirth plant für die Rollen von Andy und dem Mystery Man jeweils einen Countertenor ein. Einen Sonderfall stellt Mr.Eddy/Dick Laurent dar, dessen Rolle nach einer speziellen Stimmakrobatik verlangt. Als ideale Besetzung denkt die Komponistin dabei an den Stimmkünstler David Moss. Hinzu kommen die gezielte Verwendung von Live-Elektronik und Stimmeinspielungen über das Sounddesign.

752 Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 8r.

## *Suspendierte Leidenschaft 2: Pete und Alice*

Neuwirth beschreibt Pete als jung und viril mit einer gewissen Kraft, Motorik und Agilität<sup>753</sup> und besetzt die Rolle mit einem hohen Bariton. Petes erster Einsatz erfolgt auf den gesungenen Worten „My head hurts“ (Takt 417 bis 422). Dieser erste Gesang rekurriert mit einem ausladend weit gespannten Melodiebogen, der sich über sechs Takte erstreckt, auf die Operntradition des Belcanto und präsentiert Pete unmittelbar im Kontrast zu Fred und der nüchternen Sprache des ersten Teils. Dieser Kontrast manifestiert sich in der anschließenden, viertaktigen Melodiephrase im Gesang seiner Eltern Candace und Bill (Takt 423 bis 426). Der Einsatz einer glissandierenden Hawaii-Gitarre (Takt 430) verzerrt das Bild dieser kleinbürgerlichen Vorortidylle.<sup>754</sup>

Pete und Alice sehen einander zum ersten Mal in Arnie's Garage. Alice tritt als Begleitung von Mr. Eddy in Erscheinung, einer von Petes besten Kunden. Sie sitzt in dessen Auto, wenn Petes und ihr Blick sich kreuzen. Der Klangeindruck ist ein gänzlich anderer als der, welcher das Haus der Madisons bestimmt. Die Szene beginnt mit einer Aufblende in Takt 700. Klarinetten, Fagott, weitgehend liegende Töne in den Streichern sowie die dominant durchklingende und mit Echo und Chorus verzerrte E-Gitarre formen sich zu einer dickflüssigen Melodiefläche. Ab Takt 704 kommen aus dem Bühnenoff Vokalisieren der beiden Countertenöre hinzu. Zunächst beinahe unmerklich mischen sich Bassklarinette, E-Gitarre, E-Piano, anfänglich auch Trompete 2 und Violine 1 mit einem Melodiezitat von Lou Reeds Song *This Magic Moment* (Takt 707) hinzu.<sup>755</sup> Die erste Anbahnung zwischen Pete und Alice findet demnach vermittelt über Blicke und über Singstimmen statt, die nicht die ihren

753 Vgl. Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 1r.

754 Vgl. Hochradl 2010, S. 600; vgl. Neuwirth 2006a, S. 85–88.

755 Der Songtext ist in die Partitur eingeschrieben und wechselt je nach Melodiestimme durch die verschiedenen Stimmen beziehungsweise Zeilen. Erst begleitet er die Bassklarinette, dann das Tenorsaxophon, gefolgt von der Posaune und der E-Gitarre: „This magic moment, so different and so new until I met you and then it happend, it took my by surprise, I could see it by the look in your eyes, sweeter than mine, softer than a summernight. Everything I want, I have, whenever I hold you tight. This magic moment.“ Diese letzten Worte werden wieder zur Tenorsaxophonstimme notiert. Vgl. Neuwirth 2006a, S. 118–123, Takt 707–729.

sind. Die Vokalisieren der Countertenöre schaffen gemeinsam mit dem Songzitat eine musikalische Chiffre, die für ihre Anziehung einsteht. Die klangliche Gestaltung des ersten Blickkontakts, die auch gänzlich ohne (Live-)Elektronik auskommt, manifestiert die gemeinsame Lust als Möglichkeit.

Beeinflusst von Slavoj Žižeks Filminterpretation, beschreibt Neuwirth Alice als „superblondes Gift – Variante von Renee? À la Film-Noir-Vamps“ (siehe Abb. 31).<sup>756</sup> Žižek geht bei seiner These zur *femme fatale* davon aus, dass diese als „phantasmatische Stütze der patriarchalen Dominanz“<sup>757</sup> fungiert. Bei diesem Mechanismus wird das, was die Frau eigentlich nicht ausüben darf – mit ihrer Verführungskraft dem Mann dominieren –, in die Vorstellungswelt verlagert. Im Gegensatz zur klassischen *femme fatale*, die eine angedeutete und vom Mann direkt gebannte Drohung darstellt, verwirklicht aber ihr Pendant die Fantasie, womit sie sie gleichzeitig zerstört.

Ich weiß, daß du, wenn du mich willst, in Wirklichkeit das phantasmatische Bild von mir willst; ich werde dein Begehren daher zunichte machen, indem ich es direkt befriedige; auf diese Weise wirst du mich kriegen, aber ohne die phantasmatische Stütze/den phantasmatischen Hintergrund, der mich für dich zu einem faszinierenden Objekt gemacht hat.<sup>758</sup>

Daran anknüpfend liest Neuwirth Alice als „sexuell aggressive [...] *femme fatale*-Reinkarnation Renees“<sup>759</sup>, die Pete jene Intensität an Leidenschaft zuteilwerden lässt, die Fred vermissen musste. Doch da es sich bei Alice um eine Doppelgängerin von Renee handelt, entpuppt sich diese vermeintlich wahre Lust als Schein.<sup>760</sup> Auch diese Frau entzieht

756 Neuwirth, „superblondes Gift“.

757 Žižek 2001d, S. 254.

758 Ebd., S. 256.

759 Ebd., S. 264.

760 Hierauf weist auch die folgende Notiz Neuwirths hin: „Renee/Alice = eine Meisterin der ewigen Ausreden, der Nicht-Beantwortung von Fragen, der scheinbaren Beantwortung von Fragen. Für all diese minimalen (Antworten) [unentzifferbarer Einschub, E.v.T] (eher Aussagen) ergibt sich Interpretations-

sich dem Mann, spätestens dann, wenn sie in der Wüste nach ihrem letzten Sex mit Pete mit den Worten „You will never have me“ durch die Leinwand hindurch entschwindet.

Insofern findet Neuwirth mit Žižek neben Deleuze eine Möglichkeit, Renee und Alice als Varianten einer Person zu interpretieren. Die masochistische Lesart sieht in beiden Frauen einen Fetisch, auf den Fred und Pete vergebens ihre leidenschaftlichen Wünsche projizieren. Žižek sieht mit seiner These von der *Femme fatale* die Zerstörung der sexuellen Fantasie in ihrer Erfüllung, also im Moment, in dem der Sex glückt. Für Deleuze hingegen geht es nicht um ein destruktives Scheitern, sondern um ein Aufschieben, also ein Suspendieren und demnach um eine Gedankenfigur, die, weitaus weniger radikal und destruktiv als Žižeks, die Liebe als Potenzialität denkt.<sup>761</sup> Masochistische Logik und Lust konstituieren sich aus dem permanenten Aufschub, der das Phantasma nicht vernichtet, sondern es als Möglichkeit in Schwebelage hält. Deleuzes Masochismus-Lektüre folgend, kann Alice Petes Begehren weder einlösen noch zerstören. Nicht nur der Sex zwischen Fred und Renee, der sich in der kalten Atmosphäre in schwebende Klangpartikel auflöst, sondern auch jener zwischen Pete und Alice ist als immer schon in das Medium des Klangs suspendiert zu betrachten.

Die klangdramaturgische Gestaltung ihrer Begegnungen, die Parallelen zum ersten Teil bei Fred und Renee aufweisen, veranschaulichen diese These. Die klarste Liebesszene zwischen Pete und Alice stellt die bereits beschriebene Begegnung in der Garage dar. Sie bleibt zwar

bedarf und es entstehen Spekulationen in weiteren Phantasmen bei Fred + Pete. Fühlt sich im Raum stehen gelassen, weil es sofort wie vertuschen von Lügen wirkt + man merkt, daß sie nicht emotional angepasst ist/sind.“ Neuwirth, Gelbes Notizbuch, S. 9v.

761 Es geht an dieser Stelle nicht darum, Deleuze und Žižek in einen Dialog zu bringen und ihre Positionen zu kontrastieren. Es geht lediglich darum zu zeigen, dass Neuwirth von beiden Autoren Impulse aufnimmt. Die masochistisch-deleuzianische Lektüre gründiert dabei die Interpretation, während sie Žižeks pschoanalytische Position heranzieht, um insbesondere Präzisierungen in den Beschreibungen der Figuren vorzunehmen. Demnach kann hier auch nicht der Unterschied zwischen Žižeks und Deleuzes Auffassung von Phantasma geklärt werden. Bei Žižek, der bekanntlich sehr von Lacan beeinflusst ist, mag dies in Zusammenhang mit dem psychoanalytischen Dreieck (Imaginär – Real – Symbolisch) gedacht werden. Bei Deleuze steht der Begriff des Phantasmas in einem starken Zusammenhang mit seinem Bildbegriff.

wort- und berührungslos, drückt klanglich aber eine beispiellos ungestörte Intimität aus. Schon ihre zweite Begegnung wird von Beeinträchtigungen heimgesucht, die ihr Liebesglück aller scheinbaren körperlichen Annäherung zum Trotz trüben.<sup>762</sup> Diese leidenschaftliche Liebeszene erstreckt sich von einer Aufblende in Takt 813 bis zum Blackout in Takt 833. Sie ist auf einer Formebene zudem beispielhaft für die Schichtung einzelner Stimmen zu komplexen Texturen (siehe Abb. 32 und 33). Die Regieanweisung lautet:

Innen. Sehr düsteres rot-gelbliches Licht.

Man sieht Pete und Alice im Bett (nur Teile ihrer Körper sind stärker beleuchtet.) Man hört Alice flüstern: Take off my clothes. Flüstern wird durchdringender. Leidenschaftliche Liebesszene. Aber nicht pornographisch. Nach einer Weile zieht sich Alice an.<sup>763</sup>

In Takt 812 setzt bereits während der Abblende im Schlagwerk ein geriebenes Glas ein, das live-elektronisch abgenommen und mit Harmonizer und Hall als unbewegter Klang in den kompletten Raum projiziert wird.<sup>764</sup> In Takt 813 setzen zwei klangliche Elemente ein, die schon die Atmosphäre der Madisons charakterisiert haben: Sundomes und Mundharmonikas. Entwickelt aus dem Klangmaterial der Soloinstrumente Sopransaxophon, Bassklarinette und Posaune entfalten sich

762 Nach ihrem ersten Treffen in der Garage wechselt die Szene zu Petes Zimmer, in dem dieser klaustrophobisch von Insekten- und Brummgeräuschen umgeben ist. Er hört das Trompetensolo, was ein Anzeichen für eine Verbindung mit Fred ist, Genaueres bleibt aber unklar. Die anschließende Szene spielt wieder in Arnie's Garage, wohin Alice diesmal alleine kommt, um sich von Pete zum Abendessen einladen zu lassen. Dazu kommt es nicht, sie gehen direkt miteinander ins Bett.

763 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 61. In der Partitur lautet die Anweisung etwas anders: „Innen. Sehr düsteres rot-gelbliches Licht. Man darf von der leidenschaftlichen Liebesszene so gut wie nichts sehen. Absolute Stilisierung! Dem Abbild bitte Strukturalität entgegensetzen! Man sieht Pete und Alice im Bett (nur Teile ihrer Körper sind stärker beleuchtet.)“ Neuwirth 2006a, S. 139, Takt 813.

764 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 139. Der Harmonizer-Effekt soll mit einer Abweichung von 730 cent erfolgen.

gleich drei Sundomes im Raum.<sup>765</sup> Darüber hinaus erklingen ab Takt 814 auch die vier Mundharmonikas in *cis*, *d* (2x) und *es* erneut. Als Auftakt zu Takt 815 setzt eine Zuspiegelung ein (SMPL\_22\_shift). Diese enthält die von Alice geflüsterten Worte „Take off my clothes“, deren hautiger Charakter durch den Effekt der eingesetzten Granularsynthese verstärkt wird. Das Klangsample enthält zudem die Singstimmen Petes und Alices, die auf „a“ und „u“ wie kunstvoll gefertigtes Stöhnen in Vokalisen geführt werden. Mit Joy H. Calico ließen sich die Gesangslinien beschreiben als „standard vocal writing for seduction and sex“.<sup>766</sup> Dafür mag auch die Gestaltung weiterer Instrumentalstimmen sprechen. Im Vibraphon, den Soloinstrumenten und dem Akkordeon entwickeln sich wellenförmige Bewegungen in maximal chromatischen Tonschritten, von Trillern durchsetzt (Takt 816 bis 818), in die mit Takt 817 auch die Hawaii-Gitarre und die Mundharmonikas mit Glissandi einsteigen. So ergibt sich eine Art unruhige Clusterbewegung. In Takt 818 kommt es zu einer Fermate, in welcher der Klangteppich stagniert, was sich als sexueller Höhepunkt lesen lässt. Von diesem ausgehend entfalten sich wieder die instrumentalen Wellenbewegungen. Hinzu kommt mit einem weiteren Harmonizer-Effekt eine subtile Klangveränderung der drei Sundomes. Mit Takt 822 verstummen die Wellenbewegungen und der eingespielte, stöhnend anmutende Gesang. In Takt 823 singt Alice schließlich mit „mehr + mehr Luft“ und „kehligh geraucht“ die Worte „I want more“. Pete erwidert mit einem auffallend ausgeschmückten Melisma, das fast schon wie eine Koloratur wirkt: „Me too!“ (Takt 824 bis 825).<sup>767</sup>

Wie bereits erwähnt, hat Elfriede Jelinek in LV 2 für diese Szene die Projektion eines Pornofilms vorgesehen. Doch Neuwirth streicht dieses Video und spezifiziert mit ihren Notizen in LV 2 zudem, dass die Körper Petes und Alices nur in Teilen zu sehen sein sollen.<sup>768</sup> Die vorgeschlagene, ausgestellte Obszönität weicht demnach optischen und akus-

765 Hierfür gibt Neuwirth keine spezielle Bewegungsrichtung an. In der Partitur lauten die Angabe „im Raum (starr)“. Neuwirth 2006a, S. 139. Im Cuesheet heißt es „slowly random movements around the audience.“ Neuwirth/Noisternig 2006.

766 Calico 2018, S. 161.

767 Neuwirth 2006a, S. 141.

768 Vgl. Jelinek, LV 2, S. 20.

tischen Andeutungen. Nicht nur, dass die Körper nicht vollständig zu sehen sind, auch ihre Stimmen kommen aus dem Off. Diese werden als Einspielung in langsamen Drehbewegungen durch das Auditorium geführt und ziehen auf diese Weise das Publikum in den leidenschaftlichen Akt hinein.<sup>769</sup>

Neuwirth etabliert eine doppelte Parallele zu Fred und Renee. Bleibt bei diesem Paar jegliches Stöhnen aus, so wird es bei Pete und Alice überpräsent. Und auch ihrem Beisammensein wohnt etwas Trügerisches inne, das sich erneut über die Sundomes und die Mundharmonikas artikuliert. Weil sie bereits den erstarrten und lustlos gewordenen Alltag der Madisons charakterisiert haben, ziehen sie den Koitus zwischen Pete und Alice, der sich über die Singstimmen ausdrücken könnte, stark in Zweifel. In dieser ambivalenten Gestaltung ist der Bezug zu Fred und Renee Ausdruck einer Verunsicherungsstrategie. Die über die Singstimmen gattungshistorisch aufgerufene Assoziation, wonach diese stimmliche Verschmelzung für den Sex einstehe, gerät damit ins Wanken. Denn dass der Sex an dieser Stelle in die Singstimmen verlagert und eben nicht über pornographische Bilder dargestellt wird, ist als Methode einer „Kunst der Andeutung“ (Deleuze) und damit als Facette einer Klangdramaturgie des Suspense zu betrachten.

769 Vgl. Neuwirth/Noisternig 2006.



The image shows a page of musical score for a scene between Pete and Alice. The score is arranged in two systems. The top system includes vocal staves for Pete and Alice, and piano accompaniment for the right hand and left hand. The bottom system includes a cello and double bass staff, and piano accompaniment for the right hand and left hand. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. There are some handwritten annotations and markings throughout the score.

Abb. 32 und Abb. 33: Liebesszene zwischen Pete und Alice, Neuwirth 2006a, S. 139f., Takt 812–821. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

## *Die Geschichte von Renee und Alice*

Wenn Deleuze in seinem Masochismus-Essay darlegt, dass bei Sacher-Masoch die suspendierte Obszönität in eine „erstarrende[...] Bewegung“<sup>770</sup> mündet, spricht er dessen Romanen ein atmosphärisches Potenzial zu, das er als „Kunst der Andeutung“<sup>771</sup> beschreibt. Mit Blick auf den Umgang mit Stimme sind diesbezüglich neben den Liebesszenen die Erzählungen der beiden Frauen über ihre Vergangenheit(en) zu betrachten.

Als sie sich nach Andys Party auf dem Heimweg befinden, möchte Fred mehr über Renees Bekanntschaft mit dem Gastgeber erfahren:

Fred und Renee verlassen die Party. (Film aus. Leinwand dunkel)

Fred fragt Renee im Freien: How did you meet that asshole Andy?

Renee denkt nach [Takt 236, Angabe der Dauer: 13 Sekunden, E.v.T.] und sagt schließlich: It was a long time ago ... I met him at this place called Moke's ... we ... became friends ... he told me about a job ...

Fred: What job?

Renee: I don't remember ... Anyway, Andy's okay.

Fred und Renee auf der leeren Bühne. Sie kommen an ihrem Haus an. Vor ihrer Haustüre.<sup>772</sup>

Für die Klangtextur gibt es drei hervorzuhebende Aspekte. Erstens bleibt dieser Abschnitt (Takt 233 bis 250) frei von Sounddesign und live-elektronischen Zusätzen. Sämtliche Instrumente werden live gespielt. Zweitens tritt aus dem verwendeten Instrumentarium Folgen-

770 Deleuze 1968, S.194.

771 Ebd.

772 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S.49.

des hervor: das Akkordeon in Sechzehntelquintolen und -sextolen, die E-Gitarre in Sechzehntelläufen, ein Triangel-Triller und, in einer Mischung aus Synkopen, Sextolen und Trillern, die beiden Piccoloflöten. Daraus ergibt sich eine flirrende Klangschicht, die mit der E-Gitarre an die Getriebenheit der Anfangssequenz erinnert. Die größtenteils chromatisch verlaufenden Tonfolgen erzeugen in der mittleren zweigestrichenen Oktave ein nervöses Wabern. Drittens markiert Renees Stimme eine Abweichung zur gesprochenen Sprache, die bis hierhin dominiert hat. Mit Beginn ihrer Antwort („It was a long time ago [...]“, Takt 238) verfällt sie in einen „Sprechgesang à la Pierrot“.<sup>773</sup> Der Verweis auf Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) ruft eine spezifische Vortragsweise lyrischer Texte auf, die kunst- und ausdrucksvoll zwischen Sprechen und Singen changiert.<sup>774</sup> Betrachtet man den Sprechgesang als Maske, die sich Renee vorhält, erscheint ihre Identität fraglich. Ungewiss wird, wessen Vergangenheit sie erzählt. Schließlich behauptet sie, sie könne sich nicht mehr erinnern, was ebenso wahr wie gelogen sein kann.<sup>775</sup> Die abrupt endende Erzählung lässt Freds Frage unbeantwortet; erneut bleibt ein Gespräch unabgeschlossen. Dass damit abermals „im Raum herumschwebende Spekulationen“<sup>776</sup> freigesetzt werden, zeigt die Tatsache, dass auf Renees letztem Wort („okay“) in Takt 251, von einem Lufttriller der Posaune ausgehend, ein Sundome abgenommen wird. Laut Partiturangabe entfaltet sich seine kuppelförmige Gestalt erst in langsamen, dann in nervösen Bewegungen über dem Publi-

773 Neuwirth 2006a, S. 49.

774 Arnold Schönbergs Komposition basiert auf einer deutschen Übersetzung des gleichnamigen Gedichtzyklus' von Albert Giraud (1884).

775 Insofern wird hier der Prozess des Erinnerns und damit die Unmöglichkeit, eine Vergangenheit deckungsgleich noch einmal zu erleben oder von ihr so, wie es war, zu erzählen, zum zweiten Mal Thema. Beim ersten Mal antworten Fred und Renee den Detectives auf die Frage, ob sie denn keine Videokamera hätten, das Folgende: „Renee: No. Fred hates them. [...] Fred: I like to remember things my own way. [...] How I remember them. Not necessarily the way they happened.“ Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 47. Interessanterweise war, bevor die Entscheidung für David Lynchs *Lost Highway* fiel, ein Projekt mit dem italienischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Antonio Tabucchi über das Thema des Erinnerns angedacht. Vgl. Drees 2002c/2008a, S. 176.

776 Neuwirth 2003b, S. 82.

kum.<sup>777</sup> Es ist der einzige Sundome des Musiktheaters, der sich in einer Außenszene entwickelt, was die Szene gemeinsam mit dem Sprechgesang deutlich vom Klangkontext des ersten Teils abhebt.

Im zweiten Teil zeigt auch Pete Interesse an Alices Vergangenheit. Das Libretto kann die klangliche Gestaltung mit Sprechgesang, Einspielungen und rückwärts gesprochener Sprache nur teilweise abbilden. Dennoch sei es der Erläuterung vorangestellt:

Pete: How did you get in with these fuckin' people?

Alice: Pete ... Don't ...

Pete: How'd it happen Alice?

Alice: It was a long time ago ... I met this guy at a place called Moke's ... We became friends. He told me about a job.

Pete: In Pornos?

Alice: No ... a job ... I didn't know what. He set up an appointment for me to see a man.

Pete und Alice „frieren“ auf der Bühne quasi ein und werden langsam ausgeblendet. Blackout auf dem kleineren Teil der Bühne. Stimme von Alice aus dem Off:  
(Rückblende)

Alice: I went to this place ... They made me wait forever. There was some guy guardin' the door ... I started getting' nervous ... it gave me the creeps ... So I just waited.

Aufblende auf dem größeren Teil der Bühne.  
Alice erscheint nun (das Bild auf der Leinwand bleibt plötzlich stehen) auf dem größeren Teil der Bühne, in einem sexy Kleid, in einem Raum der wirkt, als befände er sich in einem Bürohaus.

777 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 51.

Aufblende auch auf dem größeren Teil der Bühne, nachdem Alice's Satz aus dem Off fertig gesprochen ist. Eine männliche Stimme aus dem Off (oder live, wie man möchte) erzählt nun sonor und ruhig und gelassen: [...]<sup>778</sup>

Bis zu Petes Nachfrage, ob es sich um einen Job in der Pornobranche gehandelt habe, drückt sich auch Alice im „Sprechgesang à la Pierrot“ aus (Takt 952 bis 960).<sup>779</sup> Zudem ist die Instrumentalbegleitung mit Akkordeon, E-Gitarre, Piccolos und Triangel gleich gestaltet wie bei Renees Erzählung.<sup>780</sup> Die Komponistin schlägt damit über den Text hinaus eine Brücke zwischen den Figuren. Es ist der bislang deutlichste klangliche Hinweis darauf, dass es zwischen den Frauen einen Zusammenhang geben muss.

Im Gegensatz zum ersten Teil kommt diesmal eine Einspielung (VDS\_08) hinzu, die in Takt 951 einsetzt, also zwei Takte bevor Alice zu erzählen beginnt („It was a long time ago“, Takt 953). Das Klangmaterial dieser Audiodatei basiert auf einer anderen Zuspiegelung, die mit der „Rückblende“ einsetzt (SMPL\_ 25, Takt 969). Für diese wurde Alices Text („I went to this place... [...] So I just waited.“) zunächst aufgenommen und dann rückwärts abgespielt, um das rückwärts Gespielte anschließend nachzusprechen und bei der Wiedergabe zeitlich wieder umzudrehen.<sup>781</sup> Für VDS\_08 wird der gleiche Text eingesprochen und anschließend ebenfalls in seine zeitliche Dimension eingegriffen. Die Produktionsnotiz lautet folgendermaßen:

VDS\_08: Sound: Text Alice aus Sample 25 wird zuerst in extremer Zeitdehnung als Klangbild rückwärts gespielt und immer wieder wiederholt, wobei die Dehnung reduziert wird[,] bis die letzte Wiederholung der Rückwärts-gang in Originalgeschwindigkeit ist; dazu vereinzelt nicht

778 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 64.

779 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 162 f.

780 Auch die im Abschnitt davor klingenden Sundomes enden mit Takt 949, also einen Takt, bevor Pete nach Alices Verbindung zu Andy fragt. Vgl. Neuwirth 2006a, S. 161.

781 Vgl. Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranhang „Musik/Sounds zu den verschiedenen Filmszenen“).

zu stark gedehnte Einzelwörter oder -phrasen in normaler Richtung, um bruchstückhaftes verstehen [sic!] zu erreichen;; [sic!] dazu auch vereinzelt leicht gedehnt – Text zeitlich umgekehrt (= phonetisch) aufgenommen und rückwärts abgespielt (Herstellung)[.]<sup>782</sup>

Die rückwärtslaufenden Tonspuren drehen die Zeit buchstäblich zurück. Die verfremdete Stimme verzerrt die Sprache, wie die Erinnerung die Ereignisse im Erzählen verzerrt. Bruchstückhaft treten Wörter aus einem opaken Stimmgemenge hervor. Über die Lautsprecher artikulieren sie einerseits indirekte Hinweise auf die Verbindung zwischen Renee und Alice. Andererseits fungieren sie als Mittel zur wechselseitigen Schichtung von Zeitebenen, mit der die Erzählung über eine Rückblende in Form eines Einschubs deutlich hinausgeht.

Ein knapper Vergleich mit dem Film veranschaulicht ferner das von Neuwirth an dieser Stelle etablierte Netz. Bei David Lynch berichtet Alice zunächst im Erzählton von ihrer ersten Begegnung mit Andy und Mr. Eddy, wobei ihre Stimme aus dem Off über die Filmbilder der vergangenen Episode gelegt wird. Nach den Worten „It gave me the creeps... So I just waited“ verstummt Alice und die Erzählung wird ohne weiteren Text ausschließlich bildlich dargestellt. Im Gegensatz dazu setzt Neuwirth die Erzählung in Form eines epischen Elements um. Dass die Zeit nicht mittels Leinwandprojektion, sondern mit den Mitteln der Klangbearbeitung (VDS\_08 und SMPL\_25) zurückgedreht wird, trägt dazu bereits bei. Darüber hinaus gelangt eine Erzählstimme zum Einsatz. Diese wird entweder zugespült (SMPL\_26) oder live aus dem Off gesprochen. Es kommt also zu einer hörspielartigen Sequenz, zu der es in der Partitur heißt: „Eine männliche Stimme aus dem Off (oder live, nur wenn es unbedingt sein muss – kein Abbild der beschriebenen Szene bitte! –) erzählt nun sonor, ruhig und gelassen.“<sup>783</sup> Der Text wird für das Sample in englischer Sprache gesprochen; im Libretto und in der Partitur steht er hingegen auf Deutsch. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle eine Transkription des gesprochenen Textes aus dem SMPL\_26 wiedergegeben:

782 Neuwirth, Sample-Liste.

783 Neuwirth 2006a, S.166, Takt 973f.

Alice is waiting nervously in a room that looks like it could be an office. Andy is leaning against the closed door. There is a second door to another room in which we see a bodybuilder in tiny shorts working out on a powertrain. Alice is waiting. Suddenly there is a knock at the other side of the door. Andy pulls himself together and opens it. He signals Alice to enter. Alice is trembling. She goes into another room which is much bigger. In the room the Mystery Man is leaning against the wall and there is only one chair on which Mr. Eddy is sitting. No one is speaking. Andy, he follows Alice in, gestures her to go to the middle of the room. She walks up to Mr. Eddy, nervously looking around. Andy steps up behind her. Points a gun at her head. She freezes. Almost faints. Mr. Eddy gestures to her ‚Get going‘. She knows what’s expected of her and undresses down to her underwear. The men stare at her blankly. She begins to dance slowly as if in a ritual. Mr. Eddy beckons Alice over and she kneels down ready to do whatever he wants. Alice raises her hand and begins to stroke him.<sup>784</sup>

Im Vergleich zum Film kommt es in dieser Erzählung zu zwei Verschiebungen. Die erste besteht darin, dass die Waffe an Andy übergeben wird.<sup>785</sup> Im Film hält diese ein anderer, namenloser Handlanger Mr. Eddys. Andy rückt stärker in den Fokus, weil er nicht mehr einer unter mehreren ist. Angedeutet wird so eine Nähe zwischen Andy und Mr. Eddy. Zum zweiten positioniert diese Schilderung auch den Mys-

784 Im Gegensatz zur Partitur listet das Cuesheet den Einsatz von SMPL\_26 nicht auf und enthält den Vermerk, dass dieses von der Komponistin gestrichen worden wäre. Dies lässt sich als Präferenz für die Live-Variante lesen. Vgl. Neuwirth/Noisternig 2006 und Neuwirth 2006a, o.S. (Partituranhang „Samples“).

785 Neuwirth korrigiert Jelineks Textvorschläge dahingehend: „~~Einer der Männer~~ [Andy] tritt auf sie zu und richtet eine Pistole auf ihren Kopf.“ Sowie: „~~Der geschneigte Typ~~ [Andy] gibt sich einen Ruck und öffnet die Tür.“ Jelinek, LV 2, S.24 sowie Jelinek/Neuwirth, LV 4, S.20; Streichungen und Ergänzungen: O.N.

tery Man im Raum.<sup>786</sup> Die in der Partyszene von Andy kurz angedeutete Verbindung zwischen Mr. Eddy und dem Mystery Man wird im Film erst in der Kampfszene in der Wüste, die für Mr. Eddy tödlich ausgeht, wieder aufgegriffen. Wenn das Musiktheater die Figur des Mystery Man in die gemeinsame Vergangenheit von Alice, Andy und Mr. Eddy einschreibt, wird auf eine Verbindung hingewiesen, die nicht sprachlich oder szenisch, sondern klanglich ihre Entsprechung findet.

Denn die Erzählerstimme erfährt keine instrumentale, sondern eine vokale Begleitung durch die beiden Countertenorstimmen, die entweder vom Band oder aus dem Bühnenoff hinzutreten. Andys Stimme setzt in Takt 970 ein. Der langgezogene Anfangsvokal (Takt 970–972) und die anschließenden Koloraturen verfremden den gesungenen Text „The Black Dog Runs at Night“ (bis Takt 975) beinahe bis zur Unkenntlichkeit.<sup>787</sup> Die Stimme des Mystery Man setzt in Takt 973 mit Vokalsen ein, in Takt 976 kommen mit Mr. Eddys Stimme langsame Glissandi hinzu. So verdichtet sich die Erwähnung von Alice, Andy und Mr. Eddy in der Erzählung auf der Klangebene zu einem Zusammenhang. Die hohen Countertenorstimmen können von den Rezipient:innen nicht explizit diesen Figuren zugewiesen werden. Sie singen aus dem Off, womit sich ihre Körper dem Sichtfeld entziehen und intensivieren das rätselhafte Moment, das Alices Geschichte anhaftet.

Über diese klangliche Gestaltung stellt Neuwirth – über den Zusammenhang zu Renees Erzählung hinaus – zudem eine Verbindung zu Petes und Alices erster Begegnung in der Garage her. Schon diese Szene wird nämlich von den Countertenorstimmen charakterisiert und weist damit auf die Mordszene in Andys Haus voraus. Diese wird zu Anfang, wenn Pete das Haus betritt, ebenfalls mit hohen Stimmen aus dem Off gestaltet, dann allerdings mit Alices Sopran und Andys Countertenorstimme, ohne den Mystery Man. Neuwirth verwebt mittels diffizil ein-

786 Auch diese Änderung ist auf Neuwirths Eingriffe in Jelineks Text zurückzuführen: „In dem Zimmer ~~etliche Männer~~ [Andy, Mystery Man + singen Vokale frei], die sich gegen die Wände lehnen.“ Jelinek, LV 2, S. 24; Streichung und Ergänzung: O.N.

787 Es handelt sich dabei um einen intertextuellen Verweis auf David Lynchs Serie *Twin Peaks*, wo diese eine Textzeile des von Angelo Badalamenti komponierten Songs „The Black Dog Runs at Night“ (1992) in Kombination mit einer tiefen Bassstimme loopartig über einer E-Basslinie und einer kaum merklichen Synthesizerklingschicht wiedergegeben wird.

gesetzter Stimmgestaltung mehrere Szenen zu einem relationalen Gefüge, das ebenfalls einer „Kunst der Andeutung“ zuarbeitet.

### *Telefonate mit dem Mystery Man. Countertenöre*

Ihren ersten Auftritt haben die mit Countertenor besetzten Rollen Andy und Mystery Man im Zuge der Partyszene im ersten Teil des Musiktheaters.<sup>788</sup> Die Erscheinung des Mystery Man wird im Drehbuch zum Film als „tall, well-dressed and groomed, older than Fred“<sup>789</sup> beschrieben. Jelinek spezifiziert seinen Auftritt: „Der Mystery Man, ein eleganter Gangster aus den dreißiger Jahren, mit altmodischem anzug [sic!] und Gamaschen, eine Figur aus einer fremden welt [sic!], eine Art Außerirdischer.“<sup>790</sup> Neuwirth fügt der Figur weitere Attribute hinzu und greift dafür erneut auf den *Lost Highway*-Aufsatz von Slavoj Žižek zurück, der vom Mystery Man als „das zeitlose/raumlose synchrone Wissen“ und als „asexualisiertes, kindisch neutrales Wissen“ spricht.<sup>791</sup> Zum Auftritt des Mystery Man heißt es in der Partitur:

788 Dieses Unterkapitel stellt die Vertiefung eines Vortrages dar, der unter dem Titel „Die Countertenöre in Olga Neuwirths Musiktheater“ am 6. Juni 2019 in Nürnberg im Rahmen der Tagung „Die ‚andere‘ Stimme: Hohe Männerstimmen zwischen Gluck und Rock“, organisiert von der Internationalen Gluck-Gesellschaft, gehalten wurde und im Tagungsband erschienen ist. Vgl. van Treock 2022.

789 Lynch/Gifford 1997b, S. 25. Vgl. das deutsche Drehbuch: „Ein geheimnisvoller Mann, gut angezogen und gepflegt, älter als Fred, tritt auf ihn zu.“ Neuwirth, Drehbuch, S. 30. Der Mystery Man wird weder im Film noch im Musiktheater namentlich angesprochen. Im Grunde genommen ist er namenlos. Die Bezeichnung Mystery Man erschließt sich lediglich aus dem Drehbuch beziehungsweise der Partitur und dem Libretto sowie aus Paratexten wie dem Abspann des Films oder Besetzungslisten.

790 Jelinek, LV 1, S. 8.

791 Žižek 2001d, S. 268, S. 271. Žižek identifiziert den Mystery Man als den geisterhaften und scheinbar subjektlosen Blick, der sich in den VHS-Kassetten zeigt. Žižek schreibt: Man sollte „den Mystery Man als das ultimative Grauen des Anderen begreifen, der direkten Zugang zu unserem Fundamentalphantasma (bzw. zum Fundamentalphantasma des Subjektes) hat; sein unmöglicher/realer Blick ist [...] der Blick, der imstande ist, den intimsten subjektiven Kern zu erkennen, der dem Subjekt selbst unzugänglich ist.“ Ebd., S. 270 f.

Der Mystery Man, weiß geschminkt, ein eleganter Gangster aus den dreißiger Jahren, mit altmodischem Anzug und Gamaschen, eine Figur aus einer fremden Welt, eine Art Außerirdischer, ein zeitloses/raumloses, asexuelles, neutrales Wesen, erscheint im Raum und geht auf Fred zu.<sup>792</sup>

Der unklare Status des Mystery Man entspricht, gemeinsam mit anderen Figuren Neuwirths wie dem Wolfsmenschen Jeremy in *Bählamms Fest* und dem zwischen Zivilisation und Kannibalismus stehenden Queequeg in *The Outcast*, durchaus einer Besetzungskonvention des Stimmfachs, die für dieses oft das Wunderbare, Übernatürliche oder auf bestimmte Weise nicht eindeutig Festzulegende vorsieht.<sup>793</sup>

Der Mystery Man wechselt in dem seltsamen Dialog (ab Takt 145), den er auf Andys Party mit Fred führt, nur punktuell in die Falsettlage. Obwohl es sich dabei um rezitativisch anmutende und rhythmisierte Textpassagen handelt, die im Schlagwerk mit Tom-Toms begleitet werden, soll er weitestgehend im Sprechmodus bleiben und nicht ins Sin-

792 Neuwirth 2006a, S.29, Takt 137 ff. Diese Beschreibung findet sich bereits in Jelinek/Neuwirth, LV 4, S.6.

793 Vgl. Linke 2010, S.8–11. In die zweite Hälfte der 1990er Jahre fällt eine intensive Auseinandersetzung Neuwirths mit dem Stimmfach des Countertenors. Diese wird in den Kompositionen *Five Daily Miniatures* für Countertenor, Bassklarinette, präpariertes Klavier, Violine und Violoncello auf Texte von Gertrude Stein und in *La vie ... ulcérant(e)* für zwei Countertenöre, Viola d'amore, Violoncello, Kontrabass, E-Gitarre und Bassklarinette auf Texte aus *La vie, mode d'emploi* von Georges Perec produktiv. Hervorzuheben ist die Beschäftigung mit dem Pop-Countertenor Klaus Nomi und den daraus resultierenden Arrangements seiner Songs, die ihren ersten Niederschlag in *Hommage à Klaus Nomi* bestehend aus vier Songs (1998) findet. Diese erfährt zwei Erweiterungen: 2008 gelangen unter dem Titel *Hommage à Klaus Nomi. A Songplay in nine fits* in Berlin fünf weitere Songs mit Texten von Thomas Jonigk und inszeniert von Ulrike Ottinger zur Uraufführung. Die Beschäftigung mit Klaus Nomi ist darüber hinaus im Kontext des für Neuwirth charakteristischen Aspekts des Artifiziiellen zu sehen. In Überlegungen zum Projekt *Hommage à Klaus Nomi* hält sie etwa fest: „Das Stück muss artifiziiell und genau sein. [...] Nomi erfindet sich seine hochartifiziielle Identität als ein Ritual der Angstbezähmung [...]. Der ‚Unsinn‘ dieser erfundenen Figur und seiner Songs zwischen Pop und Klassik wirken vielleicht sogar abweisend, daher aber für mich umso surrealer und berührender.“ Vgl. Neuwirth 2007/2008a, S.352.

gen verfallen. Seine aus dem Telefon dringende Sprechstimme bleibt durchgehend in Modallage.

Mystery Man: We've met before, haven't we?

Fred: I don't think so. Where was it?

Mystery Man: At your house. Remember?

Fred: No, no. I don't. I don't.

Mystery Man: In fact, I'm there right now.

Fred: What do you mean? You're where right now?

Mystery Man: At your house.

Fred: That's absurd.

Mystery Man: Call me. Dial your number. Go ahead. Call Me.

Stimme des Mystery Man am Handy: I told you I was there.

Fred: How did you do that?

Mystery Man: Ask me.

Fred: How did you get into my house?

Stimme des Mystery Man am Handy: You invited me.

Fred: Who are you?

(Gelächter [aus dem Handy, E.v.T.]) Mystery Man: Give my phone back.<sup>794</sup>

Fred gibt dem Mystery Man auf der Bühne das Telefon zurück, das Gespräch endet mit Störgeräuschen, einer Art „schrille[n] Rückkoppelung, als ob jemand ein Mikro testen wollte“<sup>795</sup> (SMPL\_12) und vor allem, ohne zu klären, wie es möglich sein kann, von zwei Orten gleichzeitig zu sprechen. Fred reagiert offensichtlich irritiert, seine Rückfragen bringen weniger Klärung als zusätzliche Verunsicherung.

Die vorab aufgenommene Telefonstimme des Mystery Man wird von der Tontechnik mit Samples zugespielt (SMPL\_8 bis 10), die Phonographie simuliert das Telefon. Der Phonographie und der Telefonie ist gemeinsam, dass sie Stimmen von ihren Körpern und ihren Räumen trennen. Weil die Stimme am Telefon, im Gegensatz zum Mystery Man, der Fred gegenübersteht, in Modallage spricht, ließe sich diese Stimme recht eindeutig mit der Vorstellung eines männlichen Sprecherkörpers verbinden. Je mehr eine Stimme über „die Identität und Kommunikationssituation des Sprechers“<sup>796</sup> preis gibt, desto beruhigender wirkt sie. Dass dieser Szene dennoch etwas Unheimliches anhaftet, mag daran liegen, dass es schlechterdings unmöglich ist, von zwei Orten gleichzeitig zu sprechen. Der Mystery Man müsste dort sein, von wo er spricht – also am anderen Ende der Telefonleitung. Weil er aber Fred gegenübersteht, kann er sich nicht zugleich in dessen Haus aufhalten. Diese Konstellation stellt den Körperstatus der ins Telefon sprechenden Person infrage und unterläuft das Begehren nach dem zur Telefonstimme gehörenden Körper.<sup>797</sup> Die körperlose Stimme wirkt unheimlich, als handele es sich um eine Geisterstimme. Dazu Thomas Macho:

Sobald eine Stimme nicht mehr auf die Anwesenheit einer konkreten Person bezogen werden kann, auf keinen Ort und keinen Körper, sobald sie womöglich fremd klingende Worte und Bedeutungen auszudrücken scheint, wirkt

794 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 31–39.

795 Ebd., S. 40.

796 Linke 2012, S. 215.

797 Für Bernd Herzogenrath ist der Mystery Man, der gleichzeitig innen und außen sein kann, die Nahtstelle des Möbiusbandes. Vgl. Herzogenrath 1999.

sie mächtiger und bedrohlicher als jedes überraschende Geräusch.<sup>798</sup>

Es kommt zu einer Interferenz zwischen der Stimme als Spur eines abwesenden Körpers und dem anwesenden Körper. Denn die physisch präsente „Figur aus einer fremden Welt“, dieses „asexuelle[...], neutrale[...] Wesen“ (Neuwirth) mit seiner hohen Sprechstimme, steht in Diskrepanz zur Körpervorstellung, welche die männliche Modalstimme am Telefon evoziert. Der fremde Körper hat auch eine fremde oder – den Begriff Falsett (lat. *falsus*) beim Wort genommen – eine falsche Stimme. Die doppelte stimmliche und körperliche Anwesenheit in einer Gegenwart, die im gleichen Zuge in Frage gestellt wird, erzeugt den Eindruck einer Enthobenheit von Zeit und Raum. Der Mystery Man scheint den Raum- und Zeitgesetzen enthoben, er scheint von überall sprechen zu können.

Darüber hinaus blickt Fred ausgerechnet in ein weißes Gesicht. Die Farbe Weiß übertüncht die natürliche Buntheit der Haut, die sie als lebendigen Organismus zu erkennen gibt. Stattdessen evoziert die Farbe Weiß den Eindruck eines blutleeren, untoten Körpers. Mit seinem zwischen ‚nicht mehr lebendig‘ und ‚noch nicht tot‘ oszillierenden Status geht dieser Körper mit der ambivalenten Symbolik der Farbe Weiß eine Verbindung ein. Das Weiß verstärkt den Eindruck des Unnahbaren und dem Leben Entrückten, das dem Mystery Man anhaftet.<sup>799</sup> Auf etwas „außerhalb irdischer Zeitrechnung“<sup>800</sup> Befindliches verweisend, verstärkt die Farbe Weiß daher die Verunsicherung von Raum- und Zeitstrukturen.

Als Variante wiederholt sich das Telefonat im zweiten Teil des Musiktheaters. Pete erreicht zu Hause ein Anruf von Mr. Eddy, der den Apparat an einen Freund, den Mystery Man, weiterreicht (Takt 1031 bis 1054).<sup>801</sup> Dieser beginnt das Gespräch ebenfalls mit den in Falsettlage gesprochenen Worten „We’ve met before, haven’t we?“ (SMPL\_21 und 22). Bei der indirekten Drohung, die der Mystery Man im Verlauf des

798 Vgl. Macho 2006, S. 131.

799 Vgl. die Ausführungen zur Deutung und Symbolik der Farbe Weiß bei Oettl 2008, S. 62.

800 Ebd., S. 73.

801 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 178–182.

Gesprächs äußert und die es beim ersten Mal nicht gab, ist er diesmal telefonierend zu sehen.<sup>802</sup> Er soll am Seitenrand der Bühne stehen und von einem Spot bis zur Brust beleuchtet werden. Entscheidender als diese visuelle Komponente, die den Körper nicht vollständig zeigt, ist die damit einhergehende spezifische Klangspur. Mit dem Ende der ersten Sätze des Mystery Man („We have met before, haven't we? Remember?“, Takt 1033 bis 1035) setzt in Takt 1035 abermals eine aus dem Off klingende Singstimme ein. Es ist Andys Countertenorstimme, die bis Takt 1052 drei Motive wiederholt, die aus jeweils drei bis vier Tönen zwischen *cis'* und *f'* bestehen. Neuwirth hebt in der Partitur die Töne *cis'* im ersten und *es'* im zweiten Motiv hervor und betont damit zwei der drei Töne, aus denen sich der Miniclustert formt. Diesbezüglich zeigt sich im Vergleich zum ersten Telefonat eine auffällige Parallele. Denn dieses Gespräch wird von der exakt gleichen, drei-motivigen Tonfolge durch eine Stimme aus dem Off begleitet, und zwar durch die Stimme von Pete. Die in diesen Szenen jeweils abwesende, weil vordergründig diegetisch auch irrelevante Person, wird durch ihre Stimme präsent. So klingt Petes Stimme bereits vor ihrem ‚offiziellen‘ Einsatz im zweiten Teil. Damit schließt Neuwirth Pete sozusagen in die Party und Andy in Petes Haus mit ein und entfaltet so über die Stimme subkutan ihre Relationen.

Für die Countertenorrollen in *Lost Highway* ist festzuhalten, dass ihre Singstimmen fast ausschließlich als körperlose aus dem Bühnenoff kommen.<sup>803</sup> Wenn der Mystery Man nicht aus dem Off singt, dann spricht er auf der Bühne zwischen Counter- und Modallage wechselnd. Andy spricht seine wenigen Textzeilen in der Partyszene des ersten Teils in Modallage, während sein Gesang aus dem Off primär in Form

802 Der Text, der auf Freds Verurteilung zur Todesstrafe bezogen werden kann, lautet (SMPL\_32 und 33): „We just killed a couple of people... [...] Great question! In the East... the far East... When a person is sentenced to death... they're sent to a place where they can't escape... never knowing when an executer will step up behind them and fire a bullet into the back of their head... It could be days... weeks... or even years after the death sentence has been pronounced... this uncertainty adds an exquisite element of torture to the situation don't you think? It's been a pleasure talking to you.“ Vgl. Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranhang „Samples“).

803 Ausgenommen ist eine kurze Gesangspassage in der Wüstenszene, als Fred erneut dem Mystery Man gegenübersteht. Vgl. Neuwirth 2006a, S. 214–220. Bei Andy stellen wenige Takte in der Mordszene, in denen er auf der Bühne singt, eine Ausnahme dar.

melismatisch geführter Vokalisieren klingt. Wenn Neuwirth also Andy, der eben nicht durch eine uneindeutige Körpergestaltung auffällt,<sup>804</sup> mit einem Countertenor besetzt, dann um über die hohen Stimmen (hier Alice/Renee, Mystery Man und Andy) auf klanglicher Ebene einen Figurenzusammenhang zu schaffen, den die Handlungs- und Textebenen nicht offenbaren. Andy bildet mit dem Mystery Man und der Sopransängerin eine Gruppe rätselhafter Personen, deren biographische Verbindung lediglich Andeutungen erfährt und Vermutungen provoziert.<sup>805</sup> Gerade dass seine Singstimme gemeinsam mit der des Mystery Man ohne sichtbare Entsprechung durch einen Körper eingesetzt wird, zeigt, dass Neuwirth hierbei auf die besondere Klangqualität setzt. Die Countertenorstimmen tragen damit entscheidend zur Erzeugung jener unheimlichen Stimmung bei, die das Musiktheater in seiner atmosphärischen Dichte inhaltlich und klanglich charakterisiert und die nicht zuletzt aus einem Verwirrspiel um anwesende und abwesende (Klang-) Körper hervorgeht. Die Funktion der Singstimmen geht weit darüber hinaus, den ersten vom zweiten Teil abzusetzen. Sie sind konstitutiver Bestandteil einer Strategie, ein Netz aus Andeutungen zu entfalten.

### *Mr. Eddys apokalyptische Rede*

Vor diesem Hintergrund fällt die Besetzung von Mr. Eddy/Dick Laurent mit einem Improvisationsmusiker auf. Bei dieser im zweiten Teil auftretenden Figur setzt Neuwirth gezielt auf einen übertrieben artis-

804 Über Andys Erscheinung geben weder die Partitur noch das Libretto genauer Aufschluss. Die Angabe lautet: „Auf der Bühne: Renee ist leicht betrunken und tanzt langsam und eng umschlungen mit Andy.“ Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 47. Vgl. auch Neuwirth 2006a, S. 26. Im Drehbuch zum Film gibt es folgende Figurenbeschreibung: „Andy ist siebenunddreißig Jahre alt, ein glatter Typ, bewegt sich durch die Menge, plaudert, küßt und wird geküßt.“ Neuwirth, Drehbuch, S. 30.

805 Diese Vermutungen verschärfen sich in jener Szene des zweiten Teils, die erneut in Andys Haus stattfindet und in der Pete den Mord an ihm begehen wird. Denn auch in dieser Szene klingen Andys und diesmal Renees/Alices Sopranstimme aus dem Off. Ihr Geschlechtsverkehr ist nicht auf der Bühne zu sehen, sondern deutet sich in Klangform an, sodass hier erneut weniger explizit dargestellt oder erzählt, sondern über einen Klangraum Stimmung evoziert wird.

tischen Stimmeinsatz. Die Rolle ist derart außergewöhnlich gestaltet, dass sie einen entsprechend trainierten Stimmkünstler verlangt. Ideal besetzt erscheint Neuwirth die Rolle mit David Moss, für den die Figur gewissermaßen konzipiert wurde.<sup>806</sup>

Diese besondere Besetzungsentscheidung ist verknüpft mit der apokalyptischen Rede, also jener Szene, die Neuwirth und Jelinek im Zuge des Adaptionsprozesses als einzige völlig neu entwerfen. Es handelt sich um den Gewaltausbruch Mr. Eddys, der in Lynchs Film auf dem Mulholland Drive als Schlägerei ausgetragen wird. Die Szene weist, wie Neuwirth sagt, „eine besondere filmische Qualität auf [...], der man auf der Bühne auf keinen Fall nachkommen kann.“<sup>807</sup> Überlegungen dazu, wie dieser Gewaltausbruch ins Musiktheater überführt werden kann, lassen sich bis in jene frühe Arbeitsphase zurückverfolgen, in der Neuwirth ins Drehbuch „Keine Autos auf der Bühne“ sowie „Autofahrt was anderes?“<sup>808</sup> notiert. Sie konkretisiert dies auf einem Notizblatt (siehe Abb. 2): „Equivalent [sic!] finden für Mr. Eddys absurden Gewaltausbruch am Mullholland Dr.“<sup>809</sup>

Im Musiktheater geht die Provokation nicht von einem drängelnden Autofahrer, sondern von einem Mann aus, der sich in Arnie's Garage über das Rauchverbot hinwegsetzt. Mr. Eddy reagiert mit einer gewalttätigen Rede. Dazu Neuwirth:

806 Vgl. Vermerk „Ideal: David Moss“ in der Besetzungsliste in Neuwirth 2006a, o. S. Diesen Vermerk gibt es noch in der 2018 angefertigten Partiturfassung. In diesem Abschnitt steht die Live-Elektronik mit ihren Raumeffekten im Vordergrund und weniger die auskomponierten Flexionen der Stimme (Sprechgesang, Falsett, deutliches Einatmen). David Moss hat die Rolle des Mr. Eddy/Dick Laurent bei der Uraufführung 2003 in Graz, in Basel 2004, bei der Produktion am ENO in London 2008, bei der Produktion im Rahmen des Warschauer Herbsts (Warszawska Jesień) im September 2016 und im September/Okttober 2018 an der Oper Frankfurt interpretiert. Es gibt mehrere Rollen in Neuwirths Musiktheaterwerken, die für ganz bestimmte Sänger:innen geschrieben wurden. Dazu gehören die Rollen des Bartleby in *The Outcast*, die Neuwirth für George Dee oder die Figur Orlando's Child, die sie für Mx. Justin Vivian Bond kreiert hat.

807 Neuwirth 2003b, S. 81.

808 Neuwirth, Drehbuch, S. 82.

809 Neuwirth, Totaler Beginn.

Mr. Eddy, dieser Pornoproduzent in der Maske des sozial-populären Saubermannes, wird in unserem Fall nicht wirklich physisch brutal, sondern verletzt und zerstört durch Sprache an sich. Das Aussprechen wird zum Handeln, es kommt zu einem Diskurs des Grauens durch die Vergegenwärtigung einer Banalität, nämlich dem Rauchen in einer Garage. Der sprachliche Horror entsteht durch die aus dem spezifischen Kontext enthobenen Wiederholungen und der Atomisierung der Sprache analog zu: „I can kill with words.“<sup>810</sup>

Die Besetzung des Mystery Man mit David Moss resultiert daher folgerichtig aus dem Vorhaben, die Brutalität dieser Szene in die Sprache zu verlegen. Wenn aber die körperliche Gewalt der Prügel in die Gewalt der Sprache verlegt wird, dann verschiebt sich auch der unmittelbare Körperkontakt in den Klang. In diesem Sinne lässt sich auch dieser „sprachliche Horror“ als Suspense-Facette sehen. Vergleichbar mit dem ständigen Aufschub der Leidenschaften auf die Ebene der Stimmen, verlagern sich auch die Schläge in den stimmlichen Ausdruck. Das heißt aber nicht, dass sie weniger schmerzen. Neuwirth lässt die Sprach- und Sprechketten über eine Loop- und Lautsprecherdramaturgie durch den Raum zischen und dergestalt affektiv wirksam werden. Auch hier kann sich das Publikum nicht in Sicherheit wähnen.

Mit der Aufblende in Takt 539 betritt ein rauchender Mann die Werkstatt. Er ignoriert Mr. Eddys Hinweis, das Rauchen zu unterlassen. Mr. Eddy fühlt sich provoziert und spricht im Fortissimo „hart (Falsetto) - aber am Kehlkopf knarrend“ (Takt 554) ins Mikroport: „Hey listen, what sa matter?“<sup>811</sup> Diese Auseinandersetzung motiviert das vokale Kernstück der Komposition, in der die „kommunikative Macht des Mr. Eddy den gesamten Abschnitt hindurch spürbar werden [muss] durch eine Art von ‚apokalyptischer Rede‘ à la ‚I can kill with a word‘“, wie es in der Partituranweisung heißt.<sup>812</sup> Joy H. Calico stellt eine Verbindung zur opernhistorischen Konvention der Wahnsinnsarien her, wenn sie schreibt, dass es sich bei dieser Szene um „a terrifying parody of an ope-

810 Neuwirth 2003b, S. 81.

811 Neuwirth 2006a, S. 103.

812 Ebd.

atic mad scene“<sup>813</sup> handelt. David Moss bekommt in dieser Szene reichlich Interpretationsspielraum für seine Stimmakrobatik. In Kombination mit Loop-Einspielungen und live-elektronischen Raumeffekten konstituiert sich hier ein ‚gewalt‘-iger Klangraum, der auch das Publikum nicht verschont lässt. Im Wortsinn wird in diesem performativen Sprechakt die „Sprache [...] zur Sache selbst“.<sup>814</sup> Bereits die erneute Warnung, „There’s no smoking here“,<sup>815</sup> wird als vorproduzierter Loop über die Bühnenlautsprecher gelegt (SFL\_07), die Wörter werden zu einer akustischen Schleife der Gefahr, die sich für den rauchenden Mann immer weiter zuschnürt.

Die apokalyptische Rede erstreckt sich von Takt 569 bis 679 (siehe Abb. 34). Mr. Eddys Text lautet folgendermaßen (die Hervorhebungen markieren das Ausgangsmaterial für die Sampleeinspielungen):

[Teil 1:]

Mr. Eddy: There’s no smoking here. The guys who work here have family, wives, kids. Hey, your negligence, your lack of respect is endangering the lives of many people. But people like you don’t see things that way, **(1) don’t keep to the rules.** They smoke even when it’s not allowed and dangerous too. |: **(2) They just don’t think. Don’t think about others.** :| Just think about themselves. Just because they can’t refrain from smoking, they endanger the lives of fine, upstanding dads. **(3) We gotta deal with people with you.** You’re a public menace. You’re selfish and irresponsible. **(4) People like you are dangerous** to the environment, to public welfare, to the whole country. Your kind doesn’t have the right to live in civilized society. No smoking here. It’s written clearly on the signs. Or can’t you read? You see them, don’t you?

813 Calico 2018, S.163.

814 Notiz Olga Neuwirths in Jelinek/Neuwirth, LV 4, S.13v.

815 „There’s no smoking here. [sehr schnell gesprochen] D’ya know why? Because it’s dangerous to smoke here. Don’t you see the signs? There are gasoline fumes all around. Don’t ya smell em? You wanna blow us all up?“ Neuwirth 2006a, S.103, Takt 554–557.

(Der Mann hat schwach genickt.)

Good. Okay, you see them. That matters worse. You can see the signs, but you ignore them intentionally. Listen, for the very last time, won't you finally get it through your head that rules are there **(5) to be obeyed?** We gotta deal with people like you. **(6) We gotta get rid of people like you** If we ever have an opportunity to consider a moral renewal, people like you won't be around, because we've dealt with you already. We're gonna settle with people like you once and for all. Let's get things in order right now.

(Er schlägt den Mann.)

It's not possible to reach people like you any other way. They just don't listen. **(7) We'll make em listen to us.** Characters like you **(8) gotta be eliminated. (9) Unbelievable. You coulda killed us all.** We're gonna deal with you. Allright [sic!] now, will you pick up your cigarette? Let's go! Put it out. Now!

(Der Mann bückt sich blutüberströmt und hebt den Stummel auf.)

[Teil 2:]

Mr. Eddy: Okay. And now you go over to the ashtray there and put it out in a proper way. C'mon, let's go!

(Der Mann stolpert zu einem mit Sand gefüllten großen Aschenbecher und drückt seine Zigarette aus, die schon ausgegangen ist. Er torkelt, schwer angeschlagen.)

And now I want ya to say: I'm never gonna smoke again where it's not permitted.

(Der Mann stammelt:) I'm never gonna ...

Mr. Eddy: Louder! I can't hear anything. Let's go! I'm not gonna wait forever ...

Der Mann (stammelnd): ... gonna smoke again ...

Mr. Eddy: ... where it's strictly prohibited.

Der Mann: ... where it's strictly prohibited.

(Mr. Eddy schlägt ihn kurz und rasch zusammen, bis er liegenbleibt, tritt noch einmal gegen ihn.)

Mr. Eddy: If people like that could desist from their inappropriate pride just once before it was too late and do what people told them to do, the world would be a better place. Well, he'll keep that in mind.<sup>816</sup>

Eine dreifache Verschiebung hinsichtlich des Inhalts, des Klangmaterials und der Raumgestaltung unterscheidet den ersten vom zweiten Abschnitt dieser Rede. Inhaltlich ändert sich die Weise, wie Mr. Eddy den Mann anspricht. Zunächst bezieht sich das englische *you* nur indirekt auf den Mann. Das Personalpronomen ist vielmehr ein Stellvertreter einer ganzen Personengruppe („people like you“), die sich nicht an Regeln halten. Dann richtet sich Mr. Eddy in der zweiten Person Singular direkt an den Mann. Darüber hinaus wird seine Hassrede nun stärker von einem Befehlston beherrscht.

Für den ersten Abschnitt (Takt 573 bis 655) werden einzelne Redeteile als Samples vorproduziert. Die dabei verwendete Granularsynthese zerstückelt die Sprache in einzelne Teile, die auf die Wortbedeutung keine Rücksicht nehmen. Auf diese Weise zerfällt die Sprache immer stärker in ihre phonetischen Einheiten. Aus neun Textabschnitten wurden Einspielungen mit Granularsynthese und Loops produziert.<sup>817</sup>

816 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 56 f.

817 SFL\_08\_01 (laut Cuesheet ab Takt 569) ist 04:57 Minuten lang und beinhaltet nacheinander sowie teilweise überlappend die Bearbeitung aller neun Textfragmente. SFL\_08\_02\_short und SFL\_08\_03\_short (beide laut Cuesheet ab Takt 656) enthalten weitere Loops und Granularsynthesen von „We gotta deal with people like you“, „People like you are dangerous“, „We gotta get

- **don't keep to the rules:** „kehlrig“ gesprochen in Takt 575, eingesetzt als Raumsample 1 bis Takt 588.
- **They just don't think. Don't think about others:** [Wiederholung; Takte 580 und 581] mit deutlichem Ein- und Ausatmen, eingesetzt als Raumsample 2 bis Takt 595.
- **We gotta deal with people like you:** „hart“ gesprochen“ in Takt 589, als Raumsample 3 bis Takt 603.
- **People like you [einatmen] are dangerous:** gesprochen in Takt 591, als Raumsample 4 bis Takt 625.
- **to be obeyed?:** „Kehlig hart“ gesprochen in Takt 616, als Raumsample 5 bis Takt 633.
- **We gotta get rid of people like you:** Gesprochen in Takt 620, als Raumsample 6 bis Takt 640.
- **We'll make em listen to us:** „(laut + teuflisch geflüstert)“ in Takt 634, als Raumsample 7 bis Takt 648.
- **gotta be e[„nur Kehllaut“]liminated:** Gesprochen in Takt 637, als Raumsample 8 bis Takt 637 (also nur in einem Takt).
- **Unbelievable. You coulda killed us all:** „zerhackt“ gesprochen in Takt 642, als Raumsample 9 bis Takt 651.

Im ersten Abschnitt wandert mindestens einer, zeitweilig bis zu drei<sup>818</sup> dieser Satzketten als Loops durch die Bühnenlautsprecher. Das heißt, bereits ausgesprochene Redepassagen werden in der Wiederholung hervorgehoben und zugleich ihrer Bedeutung tendenziell enthoben.

rid of people like you“, und „Unbelievable. You coulda killed us all“. Vgl. Neuwirth/Noisternig 2006.

818 Beispielsweise überlagern sich von Takt 591 bis Takt 595 die Raumsamples 2, 3, und 4 sowie von Takt 620 bis Takt 625 die Raumsamples 4, 5 und 6. Vgl. Neuwirth 2006a, S.107 ff.

Diese geschichteten Loops werden mit spatialisierten Sounds von E-Gitarre, Altposaune, Bassklarinetten und Tenorsaxophon kombiniert, die live-elektronisch ebenfalls als Klangschleifen zur zunehmend beengten Raumwirkung beitragen. Hinzu kommt, dass Mr. Eddy und die Instrumentalist:innen auch live Loops setzen können.<sup>819</sup> So ermöglicht die Verbindung von eingespielten Klangschleifen und Live-Loopsetzung eine Klangschichtung, die immer nervöser durch den Raum flattert. Aus dem Orchester erfolgen in den Sprechpausen brutale Einwürfe hämmernden Charakters im Fortissimo, die von Sechzehntelseptolen im Staccato gekennzeichnet sind.<sup>820</sup>

Aus dem Textabschnitt des zweiten Abschnittes werden keine Abschnitte für Granularsynthese und Loops verwendet. Mr. Eddys Sprach- und Sprechprügel haben den Mann bereits derart in Mitleidenschaft gezogen, er liegt bereits blutüberströmt am Boden.<sup>821</sup> Der „sprachliche[...] Horror“<sup>822</sup> braucht kein neues akustisches Material mehr. Ein gewaltiger Sprachraum, aus dem einzelne Sprachfetzen wie Kanonenschüsse hervorstechen, attackieren den rauchenden Mann von allen Seiten. Ohne unmittelbare körperliche Berührung zielen sie dennoch direkt auf den Körper. In den ersten drei Takten des zweiten Abschnittes (Takt 656 bis Takt 658) endet die Spatialisierung der Instrumentalklänge<sup>823</sup> und der Orchesterklang wird ohne Raumeffekte weitergeführt. So sind es im zweiten Abschnitt ausschließlich Sprachfetzen, zerstückelte Formulierungen der Rede und Wortteile, die dem Mann und nun auch dem Publikum zusetzen.<sup>824</sup> Diese derart konzentrierte Sprachgewalt wendet sich einerseits über das Personalpronomen du an ein konkretes Subjekt. An-

819 Für diesen Hinweis danke ich Markus Noisternig.

820 Vgl. etwa Neuwirth 2006a, S. 106, Takt 572 oder S. 108, Takt 603.

821 „Der Mann stolpert zu einem mit Sand gefüllten großen Aschenbecher und drückt seine Zigarette aus, die schon ausgegangen ist. Er torkelt, schwer angeschlagen.“ Neuwirth 2006a, S. 111, Takt 659 ff.

822 Notiz Olga Neuwirths in Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 13v.

823 Bassklarinetten, Tenorsaxophon und E-Gitarre.

824 Die Komponistin legt diese Spatialisierungsstrategie in der Partitur fest. In Takt 573, als die ersten Sprachloops hörbar werden und die E-Gitarre einen Loop setzt, lautet die Anweisung „Bühnenlautsprecher“. Zu Beginn des zweiten Teils der Rede lautet die Anweisung mit Takt 656 „durch den ganzen Raum“. Vgl. Neuwirth 2006a, S. 106, S. 111.

dererseits dehnt sich der akustische Raum auf eine Masse hin aus. Die Sprachzerstückelungen verteilen sich im Auditorium. So wird für den verprügelten Mann auf der Bühne sogar das Durchbrechen der vierten Wand als Fluchtopion qua epischen Bruchs unmöglich. Die apokalyptische Rede wird zur allgemeinen Gewalt ohne Schlupfloch. Dass Mr. Eddy/Dick Laurent am Ende die Kehle durchgeschnitten wird, erscheint vor dem Hintergrund dieser „Gewaltausübung durch Sprache“<sup>825</sup> folgerichtig.

Es gibt eine Parallele zwischen dem Verzicht auf die pornographischen Bilder und der apokalyptischen Rede. Beide finden ihr filmisches Äquivalent in den Body Genres, die nach Linda Williams ihre Wirkung aus der unzensurierten Darstellung von Gewalt und Geschlechtsverkehr gewinnen. Die Affizierung der Rezipient:innen misst sich über deren Körperreaktion, hieße sie Schrei oder Orgasmus. Wenn Neuwirth und Jelinek eine vergleichbare Realisierung aussparen, heißt das nicht, dass Mr. Eddy weniger schonungslos mit seinem Opfer verfahren würde. Seine Gewalt wird suspendiert, aber eben nicht ausgespart. Sie verschiebt sich in den Klang, von wo aus sie aus allen Richtungen kommend auf die Körper einprügelt.

825 Neuwirth 2003b, S. 81. Zum Machtmissbrauch des *Mystery Man* vgl. auch Drees 2022, S. 39 ff.

The image displays two pages of a handwritten musical score. The top page features a vocal line with lyrics: "There's no smoking here. The guys who work here take their work, like this, your workplace, your lack of respect in endangering the lives of many people." Below the vocal line are several staves for piano accompaniment. The bottom page continues the score with lyrics: "Just think about themselves. Not because they can't refuse from smoking they endanger the lives of the, spreading this." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom left of the second page, there is a small copyright notice: "© Boosey & Hawkes Ltd. London. Printed in Germany." and a publisher's logo.

Abb. 34: Ausschnitt aus der apokalyptischen Rede, Neuwirth 2006a, S. 106, Takt 569–584. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

### I.3. Relationen

Die Klangdramaturgie in *Lost Highway* basiert auf Relationen und schafft Relationen. Auf der Ebene der Struktur greifen verschiedene Klangmaterialitäten und -charakteristika ineinander, die aus einem Bewusstsein für feinste Abstufungen, Veränderungen und Wirkungspotenziale heraus gestaltet werden. Der Mechanismus und die Funktion des Wechselspiels zwischen live und mediatisierten Klängen, welches die Suture im Sinne VALIE EXPORTs konstituiert, wurde anhand des Beginns beschrieben. Formbildend und wirkungsgenerierend zeigt sich dieses auch an Mr. Eddys apokalyptischer Rede und den Telefonaten mit dem Mystery Man. Die von den Wörtern ausgehende Bedrohung potenziert sich in der Unsicherheit, in die ihr ontologischer Status über (live-)elektronische Bearbeitung gerät. Die Suture ist Ausdruck dieser relationalen Beschaffenheit.

Die Klangdramaturgie generiert ein Gefüge an narrativen Verweisen, das bereits mit der „Kunst der Andeutung“ (Deleuze) in Anschlag gebracht werden konnte. Die Begegnungen zwischen Pete und Alice sowie die erzählte Geschichte Renees/Alices entfalten über die Klang- und Stimmebene ein Netz von Andeutungen. Als Gravitationspunkt wird der Ton *d* ebenso verschleiert eingearbeitet, wie die Verbindungen der Personen darin vage angedeutet werden. Dass sich etwa Petes Stimmbegleitung zum Gespräch zwischen Fred und dem Mystery Man durch die Begleitung von Andys Stimme während des Telefonats zwischen Pete und dem Mystery Man spiegelt, ist Ausdruck einer bemerkenswert subtil auskomponierten „Relationenlogik“ (Deleuze).

Demgegenüber ließe sich einwenden, dass sich diese feinen Verschiebungen und Variationen dem Publikum kaum erschließen können. Das entsprechende Argument würde lauten, dass es ausreiche, die begleitenden Singstimmen Andys und Petes bar jeder Verweisstruktur als reinen Klanghintergrund wahrzunehmen, ungeachtet dessen, zu welcher Figur die Stimme in der Bühnenrealität gehört. Allerdings geht es Neuwirth gerade um eine implizite Bedeutungsebene der Klänge, die eben über Andeutungen kommuniziert werden soll. Das zeigt die Tatsache, dass sie die Namen der Figuren bei diesen Passagen ebenso in die Partitur schreibt, wie die Refrain- und Songtexte zu Kurt Weills „Wovon lebt der Mensch“ und Lou Reeds *This Magic Moment*. Diese Verwei-

se werden eben nicht unkenntlich gemacht. Die Klänge sind vielmehr Angebote, Bezügen nachzuspüren.

Die klangdramaturgische Ebene lässt sich mit Gilles Deleuzes Konzept des mentalen Bildes denken, das sich aus Beziehungsketten konstituiert. Wesentlich ist, so Deleuze, „daß die Handlung ebenso wie Wahrnehmung und Affekt in ein Gewebe von Beziehungen eingefügt werden“.<sup>826</sup> Er denkt damit Struktur, Inhalt und Wirkung ebenso in einem Verhältnis, wie verschiedene Ebenen der Zeit. Wie die Zeit in diesem relationalen Netz ihrer Sukzessivität enthoben wird, zeigt sich an Alices Erzählung. Die Erzählung ruft eine Erinnerung auf, während die rückwärts eingespielte Stimme eine Vergangenheit wiederherstellt. Zudem aktualisiert der Sprechgesang auch Renees Erzählung. Die Countertenöre fügen diesem multidimensionalen Spiel mit der Zeit weitere Schichten hinzu. Die Stimmen greifen bereits freigesetzte Andeutungen auf, die auf einen Zusammenhang zwischen Alice und Andy verweisen, der sich erst in der Zukunft bestätigen wird.<sup>827</sup> Diese Beschaffenheit aus einer Vergegenwärtigung von Vergangenem und Zukünftigem lässt sich mit dem Konzept des Zeitbildes nach Deleuze in Verbindung bringen. Damit zeigt sich nicht nur in der ästhetischen Verortung der Komponistin eine Nähe zu Deleuzes Denken, die bereits im Anschluss an die kompositorischen Parameter resümierend aufgerufen wurde. Auch die Klangdramaturgie rückt in die Nähe deleuzianischer Konzepte: jenem des mentalen Bildes und jenem des Zeitbildes, die er in seinen filmphilosophischen Studien formuliert.

826 Deleuze 1989, S.268 f.

827 Nämlich dann, wenn Pete in Andys Haus eindringt und sich ihm dort über das Zusammenklingen von Alices und Andys Stimme und die Fotografie auf der Leinwand die Verbindung zwischen Andy und Alice endlich erschließt.

## II. Bild- und Blickdramaturgien

Olga Neuwirths Schaffen verbindet vieles mit der Kunstform des Films. Über die eigene kompositorische Praxis hinaus, zu der auch Musik für Stumm- oder Dokumentarfilme oder eigene Filmproduktionen wie etwa ...*durch Luft und Meer...* gehören, ist für die Frage nach den Bild- als Suspendedramaturgien vor allem eine gedankliche Verbindung mit einzelnen Filmregiepositionen des 20. Jahrhunderts relevant, die sich in einer Poetologie des Schnitts und der Zwischenräume offenbart.<sup>828</sup> So setzt dieses Kapitel erneut bei Neuwirths Erläuterungen von kompositorischen Entscheidungen und ästhetischen Zielrichtungen an, um davon ausgehend den verbindenden Linien zu Regisseuren wie Alfred Hitchcock, Alain Resnais, Robert Bresson und Jean-Luc Godard nachzuspüren. Theoretisch gerahmt wird die Darstellung von Neuwirths Bezugnahmen auf diese Positionen von Gilles Deleuzes Postulat einer Krise des Aktionsbildes, das den Übergang vom klassischen zum modernen Kino markiere. Bei Hitchcock sieht Deleuze das mentale Bild als Ausdruck der Krise des Aktions- oder Bewegungsbildes. Im Kino der Nouvelle Vague, der Renais, Bresson und Godard weitestgehend zuzuordnen sind, gibt sich die Krise an den Bruchstellen zu erkennen, die aus einem veränderten Umgang mit Schnitt, Ton- und Bildspur resultieren. In den Relationen des mentalen Bildes und den freigelegten Brüchen eröffnen sich Möglichkeitsräume des Zeit- oder Kristallbildes.

828 Die Bedeutung des Mediums Film für Neuwirth ist weitaus vielfältiger als dieses Kapitel darstellen kann. Zu ihrem breiten Interessensfeld zählen unter anderem Stummfilme, vor allem die Filme Charlie Chaplins, ebenso wie das Untergenre der Sexploitation Filme, auf das sie im Kontext ihrer Oper *American Lulu* verweist. Neuwirth hat für mehrere Stummfilme der 1920er Jahre Musik komponiert, etwa 2006 für *Symphonie Diagonale* von Helmuth Viking Eggeling aus dem Jahr 1924, *Maudite soit la Guerre* von Alfred Machin aus dem Jahr 1914 im Jahr 2014 und 2017 *Die Stadt ohne Juden* (ebenfalls 1924) von Hans Karl Breslauer (vgl. Arte Edition 2019). Auch steuerte Neuwirth zum Dokumentarfilm *Erik(A)* von Kurt Mayer (2005) und zum Horrorfilm *Goodnight Mommy (Ich seh Ich seh)* (2014) des Regieduos Veronika Franz und Severin Fiala die Musik bei. Zu Letzterem wurde in der Filmproduktion die Musik Neuwirths um mehrere Tracks gekürzt und neu abgemischt. Der originale Soundtrack erschien 2016 auf CD. Vgl. Kairos 2016.

Das Kapitel zu den Bild- und Blickdramaturgien konfrontiert das auskomponierte Spannungsfeld zwischen Bühne und Leinwand mit den für die Komponistin bedeutsamen filmischen Einflüssen und den filmphilosophischen Konzepten. Die bereits mehrfach herausgestellte Bedeutung des Zwischenraums für Neuwirth wird zum Ausgangspunkt dieser Engführungen und Analysen, weil sich darin einmal mehr die Momente des Suspense in Struktur und Wirkung entfalten. Nach einem Überblick über Deleuzes Konzepte des Bewegungs- und Zeitbildes, wird letzteres beispielhaft anhand einer Spiel-im-Spiel-Szene aus Hitchcocks *Murder!* (1930) erläutert. Während sich in diesem Film ein Zeit- als Kristallbild in einer Theaterszene entfaltet, tritt ein solches, so die Behauptung, in Neuwirths Komposition *!dialogues suffisants!?* – *Hommage à Hitchcock (Portrait einer Komposition als junger Affe I)* in umgekehrter Konstellation zu Tage, nämlich durch die Integration eines Hitchcock-Filmes in eine Bühnensituation. Filmwissenschaftliche Analysen des Zeitbildes in David Lynchs *Lost Highway* zur Kenntnis nehmend, wird für die weitere Betrachtung von Neuwirths *Lost Highway* von der These ausgegangen, dass das Zeitbild schon für *!dialogues suffisants!?* struktur- und wirkungsformend ist. Entlang der Analyse der Verwandlungsszene, in der Fred zu Pete wird, lautet die Frage, inwiefern bei einem relationalen Gefüge von Bühne und Leinwand von einem Zeitbild gesprochen und inwiefern dieses als bilddramaturgische Strategie des Suspense gelesen werden kann. Wenn diese Analyse auch die Klangebene berücksichtigt, dann knüpft sie an die Beobachtung an, wonach bereits bei der Betrachtung der Klangdramaturgie Charakteristika des Zeitbildes zu Tage getreten sind. Die Frage nach bilddramaturgischen Strategien des Suspense wird ferner an die Integration eines weiteren filmtheoretischen Konzepts gerichtet, das für *Lost Highway* virulent wird, nämlich Slavoj Žižeks Relektüre der Suture.

## II.1. Schnitte und Zwischenräume

Nach dem Studium der Filmtheorie in den USA 1986/87 entscheidet sich Neuwirth, das Kompositionsstudium in Wien 1993 mit einer Masterarbeit über den Einsatz von Filmmusik in *L'amour à mort* (1984) des französischen Regisseurs Alain Resnais abzuschließen. Die von

Hans Werner Henze komponierte Musik erklingt während der Bilder, die zwischen den Szenen retardierende Momente erzeugen und in denen sich vor dem dunklen Himmel zart tanzende Schneeflocken abzeichnen. Diese Bilder haben auf die Arbeit an *Bählamms Fest* eingewirkt, wie Neuwirth festhält:

2.12.1998

Sehe mir zur Ablenkung am Abend im Teatro Fondamenta Nova den Resnais-Film *L'amour à mort* an, den ich seit meiner Diplomarbeit über den Einsatz von Musik in diesem Film nicht mehr gesehen habe.

Die Idee der „Eis/Schnee-Inseln“ [in *Bählamms Fest*, E.v.T.] habe ich aus diesem Film, in welchem die Handlung ganz plötzlich durch verschieden langes Schneefallen unterbrochen wird. Daher möchte ich auch, dass während meiner „Eis/Schnee-Inseln“ Filme von verschiedenen Dichtegraden an Schneefall auf den gesamten Bühnenraum projiziert wird [sic!].<sup>829</sup>

Gilles Deleuze zeigt anhand von Resnais' Schnee Bildern ein wesentliches Merkmal des modernen Kinos auf, das er auch bei Bresson und Godard findet und das sich auf eine veränderte Funktion des Schnitts zurückführen ließe. Während im traditionellen Kino Schnitte in der Kontinuität der Bilderkette nicht erkennbar sein sollen, werden sie hier bewusst ausgestellt. Der Schnitt beanspruche „für sich selbst Geltung“, er könne sich „ausbreiten und als solcher erscheinen“<sup>830</sup> – etwa in Form der nächtlichen Bilder, die in *L'amour à mort* immer wiederkehren. Diesen in seiner Dauer gedehnten Schnitt übernimmt Neuwirth in *Bählamms Fest*. Anstatt von Blackouts strukturieren Whiteouts, die sie auch Eis/Schnee-Inseln nennt, als Zwischenspiele die Dramaturgie der 13 Bilder. Zwar wurde der Wunsch der Komponistin, diesen Schneefall auf Leinwand zu projizieren, bei der Uraufführung bei den Wiener Festwochen 1999 nicht berücksichtigt, doch gibt auch die klangliche Ge-

829 Neuwirth 2003a, S.235.

830 Deleuze 1991, S.275.

staltung diese Idee wieder. Glasig-kalt anmutende Klanggebilde dehnen sich um das Auditorium und hüllen es in einen atmosphärischen Klang der Kälte.<sup>831</sup>

An Edgard Varèses Wunsch nach einem klangproduzierenden, statt reproduzierenden Instrument erinnert folgende Forderung Robert Bressons, mit der er sich für eine Kinematographie als genuine Kinokunst ausspricht, bei der die Kamera als kreatives Instrument eingesetzt werden soll: „Two types of film: those that employ the resources of the theatre (actors, direction, etc.) and use the camera in order to *reproduce*; those that employ the resources of cinematography and use the camera to *create*.“<sup>832</sup>

Bresson positioniert sich gegen die Praktiken des konventionellen Repräsentationstheaters und des klassischen Hollywood-Films. Seine Argumente fasst er angelehnt an den Stil einer Aphorismensammlung in seiner Schrift *Notes sur le cinématographe* (1975) zusammen. In diesem filmtheoretischen Handbrevier betont er die Bedeutung des Schnitts: „Cinematographer’s film where the images, like the words in a dictionary, have no power and value except their position and relation.“<sup>833</sup> Neuwirth nimmt 1994 mehrere Zitate aus Bressons Schrift in ihren Vortrag „Gedankensplitter zu *Lonicera Caprifolium*“<sup>834</sup> auf, darunter auch dieses: „On Fragmentation. This is indispensable if one does not want to fall into REPRESENTATION. See beings and things in separate parts. Render them independent in order to give them a new dependence.“<sup>835</sup> Bressons Ansatz besteht darin, der im Akt der Repräsentation erfolgenden Darstellung eines Abwesenden durch ein Anderes und der Verdoppelung des Ausdrucks im Zusammenspiel von Musik, Bild und Text zu entgehen. Beispielhaft illustriert dies das Geräusch

831 Vgl. van Treeck 2020a, S.109 ff.. Die Projektion von Schneefall in unterschiedlichen Dichtegraden wurde zwanzig Jahre später, im Dezember 2019, im Rahmen der Uraufführung von *Orlando* an der Wiener Staatsoper realisiert. Im 3. Bild, das eine Eislaufszene auf der gefrorenen Themse zeigt, wird der Schneefall auf sechs hochauflösenden LED-Videopaneelen gezeigt, die vergleichbar den Prospekten einer Barockbühne angeordnet sind. Vgl. Wiener Staatsoper 2019.

832 Bresson 1977, S.2.

833 Ebd., S.5.

834 Neuwirth 1994a/2008a, S.30.

835 Bresson 1977, S.46.

eines Zuges in Bressons Film *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), das bis zum Ende keine visuelle Entsprechung erhält<sup>836</sup> – so, wie auch das Hundebellen in Neuwirths *Lost Highway*.

Rund zehn Jahre später ruft die Kompositin in ihrem Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ Bressons Zitat wieder in Erinnerung, wenn sie schreibt:

Um auf der Bühne, wie schon Bresson warnte, nicht in Repräsentation zu verfallen, war für mich von vornherein klar, dass ich sowohl Musik als auch Video (diese beiden Zeit-Kunstparten) von vornherein gemeinsam zu konzipieren habe, damit ich dem berühmten Film durch ein neues Ton-/Bildverhältnis etwas entgegenzusetzen habe.<sup>837</sup>

Dieser Rückgriff bereitet eine Argumentation vor, in der Neuwirth VALIE EXPORTs Suture-Metapher einführt. Daran schließt die Erläuterung ihres methodischen Interesses an der Dekonstruktion der Wahrnehmungsmodi an, die in den Zwischenräumen produktiv wird. Die damit angesprochene Vorstellung eines asynchronen Verhältnisses zwischen Klang und Bild, das gerade an seinen Reibungsflächen Potenziale freilegt, verbindet Neuwirth auch mit Jean-Luc Godard. Die Filmästhetik der Nouvelle Vague ist charakterisiert durch das Aufbrechen von Kontinuitäten zugunsten des Fragmentarischen. Bild-Ton-Dissoziationen, das Einnehmen von Metaperspektiven der Figuren und Genremischungen gehören zu den typischen Methoden der Regisseur:innen der Nouvelle Vague.<sup>838</sup> Neuwirth bringt Godard in Bezug auf ihr Musiktheater *Bählamms Fest* zur Sprache. So gibt sie im April 1998 folgende Auskunft:

Ich nenne dieses künftige Stück ein ‚aufgebrochenes Musiktheater‘. Es basiert auf einer Idee, die ich analog zu den Filmen von Jean-Luc Godard entwickelt habe. In einem Fernsehgespräch mit Marguerite Duras von 1990 spricht

836 Vgl. Chion 1994, S.197.

837 Neuwirth 2003b, S.79 f.

838 Vgl. Schlüder/Winter 2004, S.7 f.

Godard davon, dass seine fertigen Filme eigentlich „auseinander genomme“ seien. Die von Godard häufig zitierte Wahrnehmung Arthur Rimbauds, dass „Ich ein anderer“ sei, ergibt sich unmittelbar aus seinen Filmen, die auch „immer ein anderes“ sind zugleich als sie selbst, nämlich „mehrere Filme in einem“. Ebenso handelt es sich bei meinem Stück nicht nur um eine einzige Form von Theater. So kommen etwa Slapstick-Teile mit Geräusch-Zuspielungen vor, wie in Animationsfilmen der Dreißiger- und Vierzigerjahre.<sup>839</sup>

*Bählamms Fest* weist eine Mischung unterschiedlicher Film- und Bildstile etwa mit Verweisen auf Cyd Charisse, Slapstickkomödien, Kasperltheater, das Zitat einer Szene aus der *Liliom*-Verfilmung von Fritz Lang oder Krankenhausfernsehserien auf. Auch eine Vielzahl an musikalischen Anklängen und opernhafte Zitate, darunter eine Polka, ein Liebesduett oder – als Ironisierung „des Mordens auf der Opernbühne“<sup>840</sup> – ein Computerspiel einander abschlachtender Schafe, machen *Bählamms Fest* zu einer Oper über Oper.<sup>841</sup> Zwischen den heterogenen Bestandteilen öffnet sich ein Raum für das Publikum, in dem es den Bezügen nachspüren kann.

Godard lässt in seinem Film *À bout de souffle* (1960) mittels Schnittsetzung den flüssigen Fortgang von Szenen ins Stocken geraten, indem es zu abrupten Veränderungen der Position der Schauspieler:innen nach dem Schnitt kommt. So werden der Schnitt als Eingriff und der Film insgesamt in seiner Konstruiertheit ausgestellt, während zugleich die Kontinuität der fortlaufenden Tonspur hervorgehoben wird. Auch die Publikumsanrede durch den Protagonisten Michael Poiccard sowie mehrere Verweise auf das Medium Film (etwa durch eine Zeitschriftenverkäuferin, die ein Exemplar der *Cahiers du Cinéma* feilbietet, Kinoplakate und eine Szene im Kino) brechen die Abgeschlossenheit

839 Drees 1998/2008a, S. 96. Vgl. auch Neuwirth 2003a, S. 249.

840 Vgl. ebd., S. 98.

841 Vgl. Drees 2012c, S. 3.

filmischer Illusion auf. *À bout de souffle* ist ebenso wie etwa Godards *Le Mépris* (1963) ein Film über den Film.<sup>842</sup>

In die Filmproduktion der Nouvelle Vague ist die Reflexion über genuin filmische Ausdrucksmöglichkeiten eingeflochten. Was Deleuze für ihre Filme feststellt, gelangt mit der konzeptionellen Rahmung von *Lost Highway* zur Deckung:

In diesen Filmen zielt die Reflexion nicht allein auf den Inhalt des Bildes, sondern auf seine Form, seine Mittel und Funktionen, darauf, wie es verfälschend und schöpferisch sein kann, und sie zielt auf die in ihm bestehenden Beziehungen zwischen dem Akustischen und Optischen.<sup>843</sup>

Diese Positionen sind Ausdruck einer Krise der klassischen Form der Repräsentation einerseits und einer Krise des Aktionsbildes andererseits. Neben Hitchcock verleihen ihr insbesondere die Filme des italienischen Neorealismus und der Nouvelle Vague Ausdruck.<sup>844</sup>

## II.2. Der Bruch mit dem sensomotorischen Band

Die genannten filmhistorischen Fluchtlinien – Resnais, Bresson, Godard und Hitchcock – haben gemeinsam, dass sie von Gilles Deleuze in dessen filmphilosophischen Büchern *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* und

842 Vgl. Kiefer 2006, S. 87. *Le Mépris* verhandelt die Mechanismen des Hollywoodkinos: Thema des Films ist, neben der Ehegeschichte zwischen Paul (Michel Piccoli) und Camille Javal (Brigitte Bardot), eine Filmproduktion, in der sich Fritz Lang als Regisseur selbst spielt.

843 Deleuze 1991, S. 22

844 Vgl. Engell/Fahle 2007, S. 232 f. Auf den italienischen Neorealismus wird in diesem Kontext nicht eingegangen. Laut Jean-Noël von der Weid wurde die Komposition *Jardin désert* als zweiter Teil des Diptychons *Portrait einer Komposition als junger Affe* als Hommage an Federico Fellini angelegt. Aus einer Mitteilung Neuwirths an von der Weid kann geschlossen werden, dass die Komponistin mit Fellinis Filmschaffen gut vertraut war. Vgl. von der Weid, 1995/2007/2008a, S. 55.

*Das Zeit-Bild. Kino 2* an der Wende vom Bewegungs- zum Zeitbild situiert werden, die er als Bruch mit dem sensomotorischen Schema beschreibt.<sup>845</sup> Deleuze formuliert seine sogenannten Kino-Bücher ausgehend von der Zeitphilosophie Henri Bergsons, die auf dem Postulat des Erlebens von Dauer als subjektiver Zeitfigur basiert, die sich wiederum über Bewegung vermittelt. Als solche steht Dauer einer objektiven Zeitauffassung gegenüber, die von Mess- und Quantifizierungskonventionen linear angeordnet erscheint. Bergson steht dem seinerzeit noch jungem Medium Film kritisch gegenüber, weil der kinematographische Apparat die in der Dauer liegende Bewegung künstlich reproduziert. Mit diesem Argument bleibt Bergson der technischen Seite des Films verhaftet. Seine Konzentration auf die Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde lässt unbeachtet, dass die mechanisch bewegten Bilder als Bewegung wahrgenommen werden. Bergson formuliert eine Filmtheorie ex negativo, die Deleuze nach Außen kehrt. Ihm zufolge ist dem Filmbild die Bewegung immanent, weswegen es nicht erst in Bewegung versetzt werden muss, wie etwa die Fotografie. Das filmische Bild ist Bewegung, es liefert „echte Bewegungsbilder [...], d. h. auf Bewegung angelegte und aus Bewegungen gewonnene Bilder, nicht etwa (wie Bergson meinte) Bilder *plus* Bewegung“.<sup>846</sup> Die Gestaltung von Bewegung, etwa mit Schnitt und Montage, ist als Anordnung von Zeit zu verstehen und ermöglicht folglich verschiedene Zeiterfahrungen. Nach Volland lässt sich diesbezüglich vom Potenzial der Inszenierung von Zeit im Film mit den Mitteln des Films sprechen.<sup>847</sup>

Für das Bewegungsbild, das nach Deleuze das klassische Kino charakterisiert, arbeitet er drei Bildtypen heraus, die im Zusammenspiel

845 Vgl. Deleuze 1989 und Deleuze 1991. Die Schreibweisen *Das Bewegungsbild* und *Das Zeit-Bild* beziehen sich auf die Buchtitel, die Schreibweisen *Bewegungsbild* und *Zeitbild* auf die Bildtypen.

846 Schaub 2006, S.90f. Deleuze zielt auf eine Aufhebung des Unterschiedes zwischen der Wahrnehmung von künstlichen, filmischen und natürlichen Schnitten und Bewegungen. Dazu Schaub: „Die Künstlichkeit der Mittel muß keine Künstlichkeit des Ergebnisses implizieren. [...] Deleuzes Entgegnung an Bergson lautet: *Nicht die Bewegung, die uns der Film zeigt, ist illusionär und bedient sich einer fälschen Natürlichkeit, sondern, im Gegenteil, jedwede Bewegung beruht auf einer ‚natürlichen Falschheit‘, beruht auf Diskontinuität, Heterogenität und deren Synthetisierungen.*“ Ebd.

847 Vgl. Volland 2009.

das sensomotorische Schema bilden: das Wahrnehmungsbild, das Affektbild und das Aktionsbild.<sup>848</sup> Beim Wahrnehmungsbild handelt es sich um ein gerahmtes Bild, insofern es sich aus einem Bilderstrom isoliert. Es wird im Film zumeist von Point-of-view-shots oder der Totalen hergestellt und etabliert ein raum-zeitliches Kontinuum der filmischen Welt.<sup>849</sup> Das zumeist über die Halbtotale<sup>850</sup> erzeugte Aktionsbild ist „die entscheidende Figur im klassischen Handlungskino, da es mit seinem Schema von Aktion und Reaktion direkt die Verhaltensweisen betrifft. Dieses Modell wird vor allem vom amerikanischen Film getragen.“<sup>851</sup> Am Aktionsbild zeigt sich, dass Deleuze nicht filmhistorisch argumentiert, zumal es immer noch das gängige Modell des konventionellen Films darstellt.<sup>852</sup> Ein Affektbild wird einer Großaufnahme zugeordnet. Nach Deleuze zeige eine Großaufnahme nicht einfach ein Gesicht, vielmehr ist „die Großaufnahme *per se* Gesicht“<sup>853</sup> und umgekehrt das Gesicht die Großaufnahme. Als Affektbild wird es bezeichnet, weil es das sensomotorische Schema temporär zu unterbrechen und eine Potenzia-

848 Vgl. Deleuze 1989, S. 91–97. Deleuze führt seine Taxonomie fort, indem er außerdem vom Triebbild spricht (als Übergang vom Affekt- zum Aktionsbild) und das Aktionsbild in kleine und große Form einteilt. Vgl. Engell/Fahle 2007, S. 231.

849 Vgl. Engell/Fahle 2007, S. 230 f.; vgl. Deleuze 1989, S. 103–122.

850 Vgl. Deleuze 1989, S. 102. Dazu Deleuze im Detail: „Den drei Arten von Varianten kann man drei Arten von räumlich festgelegten Einstellungen zuordnen: die Totale wäre vor allem ein Wahrnehmungsbild, die Halbnahaufnahme ein Aktionsbild und die Großaufnahme ein Affektbild.“ Ebd.

851 Engell/Fahle 2007, S. 232. Bei Deleuze heißt es: „Das Aktionsbild inspiriert ein Kino des Verhaltens, denn das Verhalten ist eine Handlung, die von einer Situation zu einer anderen führt; es antwortet auf eine Situation, die es zu modifizieren oder gänzlich zu erneuern sucht.“ Deleuze 1989, S. 211.

852 Darauf weisen auch Engell und Fahle hin, wenn sie betonen, dass Konzepte des Bewegungsfilms im modernen Film erhalten bleiben und das Zeitbild auch schon vor den 1940er Jahren an Einzelfällen beobachtbar ist. Sie nennen beispielsweise Epsteins *La Glace à trois faces* (1927) und *La Chute de la maison Usher* (1928), basierend auf dem der gleichnamigen Erzählung von Edgar Allen Poe aus dem Jahr 1839. Vgl. Engell/Fahle 2007, S. 233. Auf *The Fall of the House of Usher* verweist Neuwirth in Bezug auf ihr Musiktheater *Bählamms Fest*, wenn sie sagt, dass es sich bei ihr um das „House of Carnis“ handle. Vgl. Drees 1998/2008a, S. 96; vgl. Neuwirth 1998/2008a, S. 109.

853 Deleuze 1989, S. 124.

lität auszudrücken vermag.<sup>854</sup> Vorder- und Hintergrund treten dabei in ein anderes Verhältnis, weil sich die Dimensionen des Gesichts in der Flächigkeit verlieren.<sup>855</sup>

Mit dem Zweiten Weltkrieg sieht Deleuze die Krise des Aktionsbildes hereinbrechen. „Dies ist der erste Aspekt des neuen Kinos: der Bruch mit dem sensomotorischen Band (Aktionsbild), und mehr noch der Bruch des Bandes zwischen Mensch und Welt (große organische Komposition).“<sup>856</sup> Engell und Fahle fassen zusammen:

Das sensomotorische Band ist gerissen. Bilder sind nicht mehr glaubhafte Wiedergabe von Handlungsfolgen und können kaum noch als kohärente Erzählzusammenhänge vorgestellt werden. Stattdessen treten nun im *Zeitbild* neue Bilderketten hervor. Mit anderen Worten: Die Moderne ist im Film angekommen.<sup>857</sup>

Mit Hitchcock tritt, Deleuze zufolge, zum Aktionsbild, das zweigliedrig zwischen Regisseur und Film organisiert war, das mentale Bild hinzu. Dieses bindet die Zuschauer:innen in ein Netz ein, das gedanklicher oder logischer Art ist, muss aber nicht mehr im Dienst der Continuity-Regeln eine organisch wirkende Raum-Zeit-Konstellation konstruieren. Hitchcocks Suspendedramaturgie verdeutlicht, wie die Kamera mentale Relationen knüpft, die das Publikum und seine Reaktionen einflieht.<sup>858</sup>

Im Gegensatz zum Bewegungsbild sind Zeit, Gegenstände und Bewegung im Zeitbild nicht mehr an ein kohärent montiertes Raum-

854 Vgl. ebd., S. 136. Dazu heißt es: „Der Affekt ist eine Entität, das heißt Potential oder Qualität. Er wird ausgedrückt: Der Affekt existiert nicht unabhängig von etwas, was ihn ausdrückt, auch wenn er sich völlig von ihm unterscheidet. [...] Das Affektbild ist die Potentialität oder die Qualität als solche betrachtet, das heißt als Ausgedrücktes.“ Ebd.

855 Vgl. Ott 2014, S. 132.

856 Deleuze 1991, S. 226.

857 Engell/Fahle 2007, S. 233. Die Kursivierung erfolgt im Original, gemeint ist das Zeitbild, nicht der Buchtitel *Das Zeit-Bild*.

858 Vgl. Deleuze 1989, S. 270; Deleuze 1991, S. 38. Vgl. dazu auch Ott 2014, S. 134.

Zeit-Bild der „sukzessiven Einstellungen“<sup>859</sup> als indirekte Repräsentation der Zeit gebunden. Daraus folgt, dass Diskontinuitäten, Brüche und Leerstellen in ihrer Eigenständigkeit hervortreten. Denn nicht mehr „die Zeit ist der Bewegung untergeordnet, sondern die Bewegung der Zeit“.<sup>860</sup>

Mit anderen Worten: der Zwischenraum kommt der Verbindung zuvor [...]. Wir haben es mit der Methode des ZWISCHEN zu tun, ‚zwischen zwei Bildern‘, die jedes Kino des Einen beschwört [...]. Damit breiten sich die Zwischenräume überall aus: im visuellen Bild, im akustischen Bild und zwischen akustischem und visuellem Bild. Dies will nicht besagen, daß sich das Diskontinuierliche gegenüber dem Kontinuierlichen durchsetzt. Vielmehr müssen wir sehen, daß die Schnitte und Brüche im Kino seit Beginn die Macht des Kontinuums gebildet haben. [...] [D]er Schnitt [ist] im modernen Kino zum Zwischenraum geworden [...]: der falsche Anschluß ist ein Beispiel eines solchen irrationalen Schnitts.<sup>861</sup>

In den Brüchen gelangt die Zeit selbst zur Anschauung. Mirjam Schaub fasst zusammen:

*Erst wenn der Konnex zwischen Reiz und Reaktion [wie er für das Aktionsbild typisch ist, E.v.T.] völlig aufgehoben ist, entstehen – nach Deleuzes Überzeugung – Zeitbilder,*

859 Deleuze 1991, S.347.

860 Ebd.

861 Deleuze 1991, S.234 ff. Zum Zwischenraum, der sich mit dem falschen Anschluss etwa zwischen Ton und Bild ergeben kann, sagt Deleuze: „[...] wenn das Akustische selbst zum Gegenstand einer besonderen Kadrierung wird, die sich mit der visuellen Kadrierung nicht deckt: zwischen den beiden *entsteht ein Zwischenraum*. Das ‚Off‘ verschwindet tendenziell zugunsten einer Differenz zwischen Gesehenem und Gehörtem, einer Differenz, die konstitutiv für das Bild ist. Es gibt kein *hors-champ* mehr. Das Außerhalb des Bildes wird durch den Zwischenraum zwischen den beiden Kadrierungen ersetzt (auch hier war Bresson der erste). Mit seiner Erklärung, daß die Tonmischung die Montage verdränge, zieht Godard hieraus sämtliche Konsequenzen.“ Ebd., S.235.

*die diesen Namen tragen dürfen*, weil sie Zeit nicht länger aus Bewegung ableiten, sondern aus Bewegungen Ableitungen der Zeit machen, indem sie durch falsche Anschlüsse unmittelbar Rückschluß erlauben auf die dezentrierenden, differenzierenden Kräfte einer den Bildern inhärenten Zeitlichkeit.<sup>862</sup>

Das Zeitbild kann als Erinnerungsbild auftreten. In Filmen, die dem modalzeitlichen Modell des Aktionsbildes unterliegen, werden Erinnerungen in Form von Rückblenden realisiert, die einer sukzessiven Erzählweise verpflichtet bleiben. Die Handlung wird für den Blick in die Vergangenheit unterbrochen und anschließend an ebendieser Stelle fortgeführt. Es ist eindeutig, wer sich woran erinnert. Das Erinnerungsbild im Sinne Deleuzes löst sich von diesen sensomotorischen und subjektiven Zusammenhängen. Im Zeitbild entsteht „gleichsam eine Bewegung in die Zeit und das Gedächtnis hinein“.<sup>863</sup> „In diesem Fall wären“, so Fahle weiter, „Erinnerung und Gedächtnis eigenständige Momente, die nicht mehr in der Sukzessionslogik des Films aufgingen. Die Organisation der Bilder im Film wäre dann nicht mehr sukzessiv und kausallogisch, sondern simultan, als Durchdringung von Schichten zu begreifen.“<sup>864</sup> Erinnerungs- und Traumbilder oder Halluzinationen sind Realisierungsvarianten des Zeitbildes. Sie „konstituieren die Gegenwart des Vergangenen, den Übergang oder die Überlagerung beider Zeitschichten“ und können sich „in Hinblick auf ein mögliches späteres Erinnert-Werden [oder] zukünftige Vergangenheiten“<sup>865</sup> in Relation setzen. Die Möglichkeit der Sichtbarmachung einer Simultaneität von Zeitschichten basiert auf der grundlegenden und sich auf Bergson beziehenden Annahme Deleuzes, wonach Zeit immer schon gespalten ist.<sup>866</sup> Der „verborgene Grund der Zeit“ läge in ihrer „Differenzierung in zwei Strahlen“:

862 Schaub 2006, S. 96.

863 Fahle 2002, S. 102.

864 Ebd., S. 99.

865 Engell/Fahle 2007, S. 235.

866 Vgl. ebd.

den der vorübergehenden Gegenwart und den der sich bewahrenden Vergangenheiten. Die Zeit lässt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich. Folglich gibt es zwei mögliche Zeit-Bilder; das eine gründet in der Vergangenheit, das andere in der Gegenwart.<sup>867</sup>

Zur Anschauung gelangen beide Stränge der Zeit, die Deleuze das Aktuelle und das Virtuelle nennt, im sogenannten Kristallbild.

### II.3. Von Hitchcock zu Neuwirth

#### *Die Mausefalle in Hitchcocks Murder!*

Alfred Hitchcocks filmisches Schaffen weist eine hohe Affinität zum Theater auf. Mehrere seiner Filme basieren entweder auf einem Theaterstück, wie etwa *Rope* (1949), *Dial M for Murder* (1954) und *I Confess* (1953), oder integrieren eine Theater- oder Bühnenszene. Dazu gehören unter anderem *Stage Fright* (1950), *Thirty-Nine Steps* (1935) und *The Man Who Knew Too Much* (1956). Ihnen ist gemeinsam, dass die entscheidende Filmsequenz, in der sich das Rätsel und die Spannung auflösen, auf einer Bühne stattfindet.<sup>868</sup> Auch im Falle des Films *Murder!* liegt für den Regisseur, ungeachtet der Tatsache, dass dieser Film auf der dramatischen Struktur des Whodunit basiert, der Reiz gerade in der Nähe zum Theater. Dazu Alfred Hitchcock:

867 Deleuze 1991, S.132.

868 In *The Man Who Knew Too Much* beispielsweise wartet das Publikum in einem Moment des Suspense auf den entscheidenden Beckenschlag in einem Orchesterkonzert, dem akustischen Signal für die tödlichen Schüsse aus der Waffe des Mörders. In *Thirty-Nine Steps* beantwortet die Bühnenfigur Mr. Memory, die ihr Wissen als Attraktion zur Schau stellt, die entscheidende Frage nach dem Mord im Rahmen einer Show und wird anschließend auf der Bühne erschossen. In *Stage Fright* kommt es zum Tod des Mörders auf der Bühne (der eiserne Vorhang erdrückt ihn). In *I Confess* gibt sich der Mörder auf der Bühne als solcher zu erkennen.

Es gab viele Anspielungen auf Hamlet, zum Beispiel das Stück im Stück. Man gab dem mutmaßlichen Mörder das Manuskript eines Stücks zu lesen. Das Stück beschrieb einen Mord, das war eine Falle. Man beobachtete ihn, während er das Stück vorlas, um zu sehen, ob er sich verriet, wie der König im Hamlet. Der ganze Film war eng verknüpft mit dem Theater.<sup>869</sup>

Diese entscheidende Sequenz, die mit Verweis auf die Spiel-im-Spiel-Szene in Shakespeares *Hamlet* Mausefalle genannt wird, weil der Mörder wie eine Maus in die Falle tappt, setzt verschiedene Zeitebenen in Form eines Kristallbilds zueinander in Bezug, wie Alenka Zupančič veranschaulicht.<sup>870</sup> Die Theaterszene zwingt den Mörder geradewegs dazu, die Tat nachzuspielen. Die Kameraeinstellung zeigt zunächst, wie sich Fane, der Mörder, und Sir John, ein Theaterproduzent, der versucht, den Mord aufzuklären und das Theaterstück geschrieben hat, gegenüberstehen. Fane steht im Licht, Sir John als Zuschauer im Dunkeln. Eine Nahaufnahme auf das Skript folgt. Eine Seite wird umgeblättert, die folgende ist unbeschrieben. Sir John hat darauf spekuliert, dass Fane in der Rolle des Mörders das Stück vervollständigen und im Zuge dessen die Tat gestehen würde. Ein Schnitt in die Vogelperspektive folgt, der Blick richtet sich von oben auf die Männer und geht von dort wieder zurück in die Totale. Das Spiel-im-Spiel wird aus zwei Perspektiven gezeigt, vergleichbar mit den Lichtbrechungen in einem Kristall. Die Ver-

869 Truffaut 2003, S. 67. Hitchcock hat Whodunits tendenziell gemieden, weil ihm diese Dramaturgie zu stark an der Frage nach den notwendigen Informationen zur Lösung des Rätsels hing und zu wenig an einer emotionalen Involvierung des Publikums: „Eben deshalb mag ich die Whodunits nicht. Mich erinnert das an Puzzlespiele oder an die Kästchen beim Kreuzworträtsel. In aller Ruhe wartet man die Antwort ab auf die Frage: War war’s? Kein bißchen Emotion.“ Ebd., S. 65.

870 Vgl. Zupančič 2018, S. 82–85. Zupančič schreibt, Deleuze würde den Begriff Kristallbild ausgehend von Hitchcocks *Murder!* einführen, liefert aber keinen Nachweis für diese Betrachtung. Die Lektüre der Kinobücher lässt lediglich einen Verweis auf *Murder!* zutage treten, den Deleuze im Zuge einführender Erläuterungen zum Kristallbild gibt. Er spricht hierbei in Bezug auf die Travestie vom „kristalline[n] Kreislauf des Schauspielers“, weil dieser das „virtuelle Bild der Rolle [...] zu einem aktuellen [wandle], das daraufhin sichtbar und leuchtend wird“. Deleuze 1991, S. 101, S. 99.

gangenheit, in der der Mord passierte, fällt mit der Gegenwart, in der sich die Tat im Spiel-im-Spiel wiederholt, zusammen. Zupančič schlussfolgert:

Der Kristall, um den es hier geht, ist ein Zeitkristall, der von Deleuze als die Gegenwart definiert wird, die mit ihrer eigenen Vergangenheit zusammenfällt – genau das ist das grundlegende Strukturmoment der Mausefalle. Es gibt eine Zeit – die Zeit des aus der filmischen Realität ausgeschlossenen Verbrechens –, die permanent als eine Art von Bedrohung im Hintergrund schwebt. Und es gibt die Gegenwart, den aktuellen Moment der Spielszene. Im ‚Kristall‘ dieser Gegenwart findet die ausgeschlossene Zeit, d. h. bei Deleuze die „virtuelle“ Zeit, ihren Platz in dieser Realität. Hitchcock hätte nicht direkter auf den Zusammenfall zweier unterschiedlicher Zeitregister verweisen können. Denn wir wissen von Beginn an, daß der Mord um 1 Uhr 30 geschehen ist, und die Spielszene beginnt damit, daß wir von einer Uhr die Zeit ablesen können: Es ist genau 1 Uhr 30. Der Kreis von virtueller und aktueller Zeit ist also geschlossen. [...]

Die Funktion der ‚Mausefalle‘ ist es, diese entgleiste Zeit einzufangen und ihr in der filmischen (oder der dramatischen) Realität einen Platz zuzuweisen, d. h. die „Mausefalle“ weist die *eigene Gegenwart* der Zeit zu, die keine Zukunft hatte und die im Moment des Verbrechens „eingefroren“ wurde.<sup>871</sup>

Konstituierend für das Kristallbild ist, dass zwei Zeitebenen in ein oszillierendes Verhältnis zueinander treten. Deleuze spricht vom Aktuellen und dem Virtuellen oder auch von einer sich vergegenwärtigenden Vergangenheit und einer vergehenden Gegenwart. Die Positionen, die einander eigentlich ausschließen, stoßen sich in diesem Spannungsverhältnis gegenseitig an: „Dieser fortwährende Austausch des Virtu-

871 Zupančič 2018, S. 85.

ellen und des Aktuellen bildet einen Kristall.<sup>872</sup> Das Aktuelle der Gegenwart und das Virtuelle der Vergangenheit sind als Zeitebenen nicht sukzessiv zu denken, sondern als einander stetig bedingende. „Die Vergangenheit folgt nicht auf die Gegenwart, die sie nicht mehr ist, sie koexistiert mit der Gegenwart, die sie gewesen ist. Die Gegenwart ist das aktuelle Bild, und *seine* zeitgleiche Vergangenheit ist das virtuelle Bild, das Spiegelbild.“<sup>873</sup>

Zu einer solchen Verschränkung kommt es in der Mausefalle in *Murder!*. Der Mord liegt nicht nur in der Vergangenheit, sondern wurde auch nicht in einem Filmbild gezeigt. Die Mordszene verortet sich im Bereich des Virtuellen, das erst im Kristallbild der Mausefalle sichtbar wird. Er erscheint „das erste Mal als seine eigene *Wiederholung* [...]“<sup>874</sup> und aktualisiert sich in dieser Verschränkung der Gegenwart, die die Form einer Theaterszene annimmt. Es ist, so Zupančič, die Bühne, „auf der die Wahrheit *in das symbolische Universum des Films eingeschrieben wird*. Diese Funktion der Bühne ist auch mit dem Moment des Todes verbunden.“<sup>875</sup> In diesem Kristallbild sind Vergangenheit und Gegenwart gleichermaßen präsent. Sie treten in ein Verhältnis, in einen „fortwährende[n] Austausch zwischen einem aktuellen Gegenstand und seinem virtuellen Bild: Das virtuelle Bild wird unaufhörlich aktuell wie in einem Spiegel, der sich seines Gegenstandes bemächtigt.“<sup>876</sup> Im Kristallbild treten die Zeitdimensionen in Relation, wie dies auch in Alices Erzählung auf klangdramaturgischer Ebene beobachtet werden konnte, die sich somit als Zeitbild in Form eines Kristallbildes zu erkennen gibt.

872 Deleuze 2019, S. 213. Deleuze bezieht sich hier auf eine Grundthese Henri Bergsons: „Es genügt, daß man ein für allemal sich davon überzeugt hat, daß die Wirklichkeit Veränderung bedeutet, daß die Veränderung unteilbar ist, und daß bei einer unteilbaren Veränderung die Vergangenheit mit der Gegenwart ein Ganzes bildet.“ Bergson 1907 zitiert nach Volland 2009, S. 33.

873 Deleuze 1991, S. 109.

874 Ebd.

875 Zupančič 2018, S. 79.

876 Deleuze 2019, S. 213.

## *Zeitbild-Analysen von Lynchs Lost Highway*

Dass David Lynchs *Lost Highway* bereits mehrfach vor dem Hintergrund des deleuzianischen Zeitbild-Konzeptes gelesen wurde, verwundert wenig. Der Film stellt das sensomotorische Band grundlegend in Frage, bezieht seine beunruhigenden Wirkungen aus falschen Anschlüssen und mit den Halluzinationen und Träumen treten die Zeitebenen ständig in Kristallbildern in alogische Verhältnisse zueinander. Neben Bernd Herzogenrath, der *Lost Highway* als Beispiel für das Zeitbild herausstellt,<sup>877</sup> hat auch Kerstin Volland eine ausführliche Analyse vorgelegt. In ihrer Studie zu Inszenierungen des Temporalen vollzieht sie Deleuzes Bergson-Lektüre nach und überträgt sie auf Lynchs Filme. Sie geht von der These aus, dass es sich bei den Filmen *Lost Highway*, *The Straight Story* (1999) und *Mulholland Drive* (2001) um „Zeitfilme im deleuzianischen Sinne“ handle, da in ihnen „Temporalität künstlerisch durchdacht“<sup>878</sup> werde. Anhand von *Lost Highway* geht sie den Strategien nach, mit denen Lynch „die Simultanverhältnisse des Virtuellen und seine Durchdringung mit dem Aktuellen“<sup>879</sup> einfängt.

Lynchs *Lost Highway* als Beispiel für eine filmphilosophische Ästhetik im Sinne Deleuzes zu betrachten legt die Frage nahe, inwiefern möglicherweise auch Neuwirths *Lost Highway* vergleichbare Strukturen des Zeitbildes aufweist. Ein entsprechender Zugang zum Musiktheater über den Film würde allerdings die Nähe zwischen Deleuze und Neuwirth übersehen, zumal die Analysen der Klangdramaturgie unabhängig von der filmischen bereits Anknüpfungspunkte an Deleuzes Filmphilosophie aufzeigen konnten. Deswegen verzichtet die folgende Betrachtung auf eine Orientierung an den Analysen des Films. Von Interesse ist nicht, wie etwaige Kristallbilder in *Lost Highway* vom Film ins Musiktheater übersetzt werden, sondern inwiefern sich strukturelle Ähnlichkeiten zum Kristallbild in Neuwirths Konzeption der Bild- und auch Klangebene finden und wie diese gestaltet sind. Angesetzt wird daher zunächst bei der Beobachtung, dass die von Neuwirth im Kontext des Musiktheaters vermehrt genannten filmhistorischen Bezugs-

877 Vgl. Herzogenrath 2017a und Herzogenrath 2017b.

878 Volland 2009, S.130.

879 Ebd. Weniger nach Zeitbildern als an Deleuzes *Logik der Sensation* (Deleuze 1995) anschließend befragt Meier 2013 Lynchs Film.

punkte eine von Deleuze vorgenommene Verortung am Bruch mit dem sensomotorischen Band gemeinsam haben. Insbesondere sind es Filme von Alain Resnais wie *Hiroshima, mon amour* (1959), *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *Je t'aime, je t'aime* (1968) und *L'amour à mort* (1984) in denen er geradezu beispielhafte Erscheinungsformen des Zeitbildes erkennt.<sup>880</sup>

Zunächst ist Neuwirths Auseinandersetzung mit Alfred Hitchcock von Interesse. Während sich bei Hitchcock mit der Integration des Theaters in den Film verschiedene Zeitebenen zu einem Kristallbild schichten, geht Neuwirth umgekehrt vor. Eine Betrachtung von *!?dialogues suffisants!?* aus dem Jahr 1991/92 fragt nach der Übertragbarkeit des Relationsbildes (als Schlusspunkt des Aktionsbildes) und des Kristallbildes (als Form des Zeitbildes) vom Film auf das Konzertpodium, das in diesem Fall zur Theaterbühne wird. Die Frage lautet, wie sich das Verhältnis von Aktuellem und Virtuellem in dieser Konstellation zeigt und wie sich die Relationen eines mentalen Bildes so beschreiben lassen, dass ein Anschluss an das Musiktheater *Lost Highway* möglich wird.

*Zeitschichten: !?dialogues suffisants!?*

Die im Mai 1992 im Wiener Konzerthaus uraufgeführte Komposition *!?dialogues suffisants!?* – *Hommage à Hitchcock (Portrait einer Kompo-*

880 Vgl. beispielsweise Deleuze 1991, S.156–167. Aus einer Betrachtung von *L'Année dernière à Marienbad* nach einem Drehbuch von Alain Robbe-Grillet, einem Film der „zu einem bedeutenden Augenblick dieser Krise [des Aktionsbildes]: der Zusammenbruch der sensomotorischen Schemata“ wurde, schlussfolgert Deleuze: „Jedenfalls befinden sich beide Autoren nicht mehr länger in der Domäne des Realen und Imaginären, sondern [...] in der Zeit, in der noch zweifelhafteren Domäne des Wahren und Falschen. [...] Dabei geht es nicht mehr oder nicht mehr ausschließlich um das *ununterscheidbare Werden* der unterschiedenen Bilder, sondern um die *unentscheidbaren Alternativen* zwischen den Vergangenheitskreisen und die *unentwirrbaren Differenzen* zwischen den Gegenwartsspitzen. Resnais und Robbe-Grillet haben zu einem Einvernehmen gefunden, das um so stärker ist, als es auf zwei entgegengesetzten Zeitvorstellungen beruht, die sich gegenseitig stoßen. Die Koexistenz der Schichten der virtuellen Vergangenheit und die Simultaneität der Spitzen der de-aktualisierten Gegenwart bilden die zwei unmittelbaren Zeichen der Zeit als solcher.“ Ebd., S.140 f. Vgl. zu *L'Année dernière à Marienbad* auch Schaub 2006, S.171–185.

sition als junger Affe I) für Violoncello, Schlagwerk, Tonband und neun Videomitore gilt als eines der wegweisenden Werke der Komponistin.<sup>881</sup> Ihre Bedeutung liegt in der Gestaltung der räumlichen Dimension, die Live-Video- und Audioübertragungen sowie visuelle und akustische Einspielungen zusätzlich zum Live-Spiel auf der Bühne vorsieht.<sup>882</sup> Die von Neuwirth als „Grundidee des Stücks“ ausgewiesene „Idee der Raumtrennung“<sup>883</sup> legt die Basis für die Entfaltung relationaler Gefüge.

Entgegen einer üblichen Konzertsituation teilen sich die zwei Musiker:innen an Schlagzeug und Violoncello nicht ein Podium, sondern werden auf unterschiedliche Räume verteilt. Das Schlagzeug wird in einem Raum abseits der Bühne platziert und das Spiel akustisch und visuell in Echtzeit über Lautsprecher und Monitore in den Aufführungsraum übertragen. Dort befindet sich das Violoncello, das auf der Bühne von vier Lautsprechern und drei Türmen umgeben ist, die jeweils aus drei Monitoren bestehen. Die unterste Monitorreihe zeigt die Übertragung des Schlagzeugs aus dem anderen Raum (siehe Abb. 35). Violon-

881 Neben der Einzelreferenz auf Alfred Hitchcock führen die Spuren dieses spielerischen Untertitels gleichsam in Form eines intertextuellen Dominoeffektes ins Feld der Literatur: 1916 erscheint von James Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ein Bildungsroman mit autobiographischen Zügen. Unter dem Titel *Portrait of the Artist as a Young Dog* erscheint 1948 ein Kurzgeschichtenband des walisischen Schriftstellers Dylan Thomas. Der französische Autor Michel Butor, der der Strömung des Nouveau Roman zugerechnet wird, einer literarischen Strömung, die eine Nähe zur Stilrichtung der Nouvelle Vague des französischen Films aufweist, für welche wiederum die Filme Alfred Hitchcocks einen zentralen Bezugspunkt darstellen, veröffentlicht 1967 den Roman *Portrait de l'artiste en jeune singe* (*Portrait eines Künstlers als junger Affe*). Der Affe kann aber auch als Verweis auf Franz Kafkas Erzählung *Bericht für eine Akademie* (1917) gelesen werden.

882 Auf die Bedeutung dieser Komposition weist die Komponistin in einem im Druck erschienenen Vortrag hin, den sie 2007 an der Columbia University in New York hält und in dem sie auch auf *Lost Highway* eingeht. Vgl. Neuwirth 2008, S. 162 f.

883 Neuwirth 1995a, o. S. (Partituranmerkung „Zur Bildkomposition“). Diese Konstellation hat bei der Uraufführung 1992 für Verwirrung gesorgt und ließ Vorwürfe an den mangelnden kompositorischen Fähigkeiten Neuwirths laut werden. 2006 erinnert sie sich in einem Gespräch: „Als ich damals das erste Mal Video einsetzte [...] waren die Veranstalter und auch die ‚Kenner dieser Art von Musik‘ völlig irritiert, was das soll. Ich galt als eine Art von Idiotin, die irgendetwas herumprobiert und nicht weiß, was sie tut.“ Vgl. Janke 2006/2008a, S. 332.

cello und Schlagwerk treten in eine Art fernmündlichen Dialog, sozusagen sprechen sie zur gleichen Zeit von jeweils anderen Orten. Über Lautsprecher kommt die Wiedergabe einer vorproduzierten Tonspur hinzu, sodass eine weitere Violoncello- und Schlagwerkschicht eingezo-gen wird. Wahrnehmungskonventionen werden auch durch eine Annäherung von Klangeigenschaften der unterschiedlichen Instrumente, auf die Probe gestellt. Dazu schreibt Stefan Drees:

Klangfarben, die man unwillkürlich dem anwesenden Cellisten zuzuordnen geneigt ist – so etwa gestrichene oder glissandierende Klänge –, entpuppen sich als vom Schlagzeuger hervorgebracht, und umgekehrt klingen einige Cello-Aktionen – etwa gepresstes oder perkussives Spiel – wie Beiträge des Schlagzeugers; hinzu kommt eine Schicht mit elektronisch eingespielten Klängen eines weiteren Cello-Schlagzeug-Duos, deren temporärer Einsatz die Desorientierung bezüglich sicht- und hörbarer Klangquellen zusätzlich verstärkt.<sup>884</sup>

Eine sicht-, aber nicht hörbare Klangquelle ist der Schlagzeuger, der im Zuge des Filmausschnitts aus Alfred Hitchcocks Film *Young and Innocent* (1937) ohne Tonspur gezeigt wird. Auf der obersten Monitorreihe ist jene Kamerafahrt zu sehen, die innerhalb einer Einstellung von der Totalen, die über das tänzerische Treiben im Hotelsaal blickt, zur Großaufnahme des Schlagzeugers auf dem Orchesterpodium führt. Das durch den Zoom auf das Gesicht des Schlagzeugers überdeutlich gewordene nervöse Augenzwinkern gibt diesen als Mörder zu erkennen.<sup>885</sup> *Young and Innocent* zählt damit neben *Murder!* zu jener Reihe von Hitchcock-Filmen, in denen sich auf der Bühne die Wahrheit in die symbolische Welt des Films einschreibt.<sup>886</sup>

884 Drees 2007b/2008a, S.209.

885 Von hier aus entfaltet sich im Film ein Suspense. Das Publikum und die Figuren wussten bereits, dass der Mörder ein nervöses Augenzwinkern aufweist. Mit der Kamerafahrt wird dem Publikum mitgeteilt, dass der Schlagzeuger der Mörder ist, die Figuren aber wissen das noch nicht. Dank dieses Informationsvorsprungs erlebt das Publikum die Spannung, bis Erica Burgyone (Nova Pilbeam) ebenfalls den Mörder erkennt.

886 Vgl. Zupančič 2018, S.79.

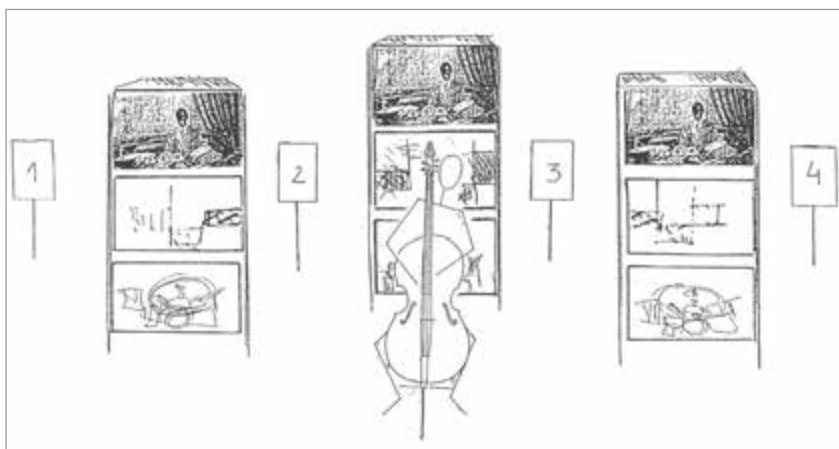


Abb. 35: Aufstellungsskizze aus *!dialogues suffisants!? – Hommage à Hitchcock (Portrait einer Komposition als junger Affe I)*, zitiert nach Drees 2008a, S. 210.

Diese Filmsequenz ist „als Rhythmusträger, visuelle Schnittstelle und Dirigent“<sup>887</sup> essentieller Bestandteil der Komposition. Sie dient als Zeitspur, die das Violoncello und das Schlagwerk synchronisiert. Das Hitchcock-Zitat wurde „durch Verlangsamung nachbearbeitet und an die Spieldauer der Musik angepasst, wodurch der filmtechnische Aspekt gegenüber ihrer Semantik in den Vordergrund rückt“.<sup>888</sup> Im Hitchcock-Film dauert diese Kamerafahrt in etwa 1:09 Minuten, die Aufführungsdauer von *!dialogues suffisants!?* hingegen beträgt 11:39 Minuten. Das bedeutet, dass die Dauer der Filmsequenz auf rund das Zehnfache gedehnt wurde. Als Orientierung für die Musiker:innen fungieren Standbilder mit Zeitangabe in den Noten für Schlagwerk und Violoncello. Aus der Partitur geht auch hervor, dass das Schlagzeug dem Violoncello mehrfach Einsätze erteilt, umgekehrt kann das Violoncello nicht mit dem Schlagzeug in Kontakt treten.<sup>889</sup>

Die mittlere Bildschirmreihe zeigt entweder das aufgezeichnete Spiel eines weiteren Violoncellos beziehungsweise Schlagwerks oder alternierend verschiedene Animationen. Die Beschreibung in der Partitur bleibt hierzu unkonkret. Drees hält „den Einsatz vorproduzier-

887 Neuwirth 1995a, o. S. (Partituranmerkung „Zur Bildkomposition“).

888 Drees 2007b/2008a, S. 210.

889 Vgl. Neuwirth 1995a, S. 1f.

ter visueller Komponenten“ für möglich, „die in Form rhythmisch geschnittener Animationen gestaltet werden oder durch abstrakte Bildpulsationen im Tempo des jeweils agierenden Instrumentalisten wieder Bezug auf die Musik nehmen können“.<sup>890</sup>

Unter gattungstheoretischen Gesichtspunkten weist *!dialogues suffisants!?* Züge des Instrumentalen Theaters in der Fluchtlinie Mauricio Kagels auf. In *Sur scène* (1962) oder *Staatstheater* (1967/1970) erprobt er die Dekonstruktion traditioneller Orte und Formen von Konzert und Oper.<sup>891</sup> Wie schon Kegel spielt Neuwirth mit der Desorientierung der auditiven und visuellen Wahrnehmungsmodi in der Konzertsituation, indem sie die kausale Verbindung zwischen dem Klang und seiner Herkunft zerschneidet und medial überformt. Die räumliche Abwesenheit des Schlagwerks entzieht dem Publikum den Blick auf dessen Spiel, das mittelbar über den unteren Monitoren sichtbar wird und betont die visuelle Komponente des auf der Bühne allein gelassenen Violoncellos umso stärker. *!dialogues suffisants!?* ist ein „Experiment mit medialer Übertragung und der resultierenden Erschaffung einer gemeinsamen Wirklichkeit aus getrennten (also autonomen) Räumen“.<sup>892</sup>

Mit der Verortung im Feld des experimentellen Musiktheaters gerät umso deutlicher die Analogie zu dem ins Blickfeld, was Deleuze, etwa in den Godard-Analysen, einen falschen Anschluss nennt. Die kausale Verbindung zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren ist getrennt. Fasst man, ausgehend vom Ort der Uraufführung, die Konventionen eines Instrumentalmusikkonzertes als Variante des intakten sensomotorischen Bandes auf, dann werden die auskomponierten Strategien zur Dissoziierung der Wahrnehmung als Bruch mit ebendiesem begreif-

890 Drees 2007b/2008a, S. 211.

891 Vgl. dazu Rebstock 2007.

892 Baier 1995/2008a, S. 36. Die Komponistin gibt in der Partitur zwei Beschreibungen zu alternativen Aufführungsformaten an. Eine zweite Fassung wäre unter Einbezug von zwei Monitoren möglich, auf denen das Schlagzeug aus einem anderen Raum übertragen wird. Die Animationen und der Filmausschnitt aus *Young and Innocent* entfallen. Der Ablauf wird mittels einer Stoppuhr koordiniert. Eine dritte Variante, bei der völlig auf Videomonitorie verzichtet würde und bei der das Violoncello und das Schlagwerk auf der Bühne säßen, bildet laut Neuwirth die ungünstige Fassung: „Idee der Raumentrennung nicht mehr wahrnehmbar, daher ist das Stück nicht mehr wirklich verständlich. Ungünstigste Fassung!“ Neuwirth 1995a, o. S. (Partituranmerkung „Zur Bildkomposition“).

bar – oder mit Deleuze: als Bruch mit der „Macht des Kontinuums“<sup>893</sup>. Während in Hitchcocks Filmen die „Bühne das Setting dar[stellt], durch das ‚die Wahrheit‘ in die filmische Realität eingeschrieben wird“<sup>894</sup> integriert *!dialogues suffisants!*? Film, Video und Klangeinspielungen, um in umgekehrter Weise die ‚Wahrheit‘ der Bühne in Frage zu stellen. Die Komposition stellt die prototypische Erprobung dessen dar, was Neuwirth später im Kontext von *Lost Highway* als Interesse an einer De-konstruktion der Wahrnehmungsmodi beschreiben wird.

Nicht ein Mörder wird entlarvt, sondern das monodirektional organisierte Musikhören und -schauen, die Konventionen des Ereignisses und die damit verbundene Erwartungshaltung des Publikums. Was Deleuze über Hitchcocks Filme sagt, kann auf *!dialogues suffisants!*? übertragen werden: „In all diesen Fällen zeigt sich, daß die Relation zwischen [den] Personen, [den] Rollen, [den] Handlungen und [der] Ausstattung eine essentielle Instabilität einführt.“<sup>895</sup> Die den Titel umrahmende Kombination aus den beiden Interpunktionszeichen „!“ und „?“ markiert diese Destabilisierung bei Neuwirth graphisch.

In der Aufführung geraten die vergehende Gegenwart und die bewahrende Vergangenheit sowohl auf akustischer als auch auf visueller Ebene in Austausch: die Aktualität des Live-Spiels und die ‚reale‘ Bühne mit Violoncello als vergehende Gegenwart einerseits, und die Virtualität der eingespielten Klänge und der virtuellen Monitorbilder als sich aktualisierende Vergangenheit andererseits. Neuwirths Partiturbeschreibungen legen diese Interpretation nahe, bezeichnet sie doch die Bildeinspielungen eines „weiteren Violoncellos bzw. Schlagzeugers“ als „Raum und Zeit virtuell“ und die Live-Übertragung des „Schlagzeugers aus einem abgelegenen Raum – Raum virtuell“<sup>896</sup>.

Hinzu kommt das ebenfalls eine Vergangenheitsebene präsentierende Filmbild aus *Young and Innocent*, mittels dessen der „Zeitparameter aus dem heterogenen Element des Films“<sup>897</sup> gewonnen wird. Ver-

893 Deleuze 1991, S.235.

894 Zupančič 2018, S.79.

895 Deleuze 1989, S.271. Deleuze bezieht sich beispielhaft auf *Secret Agent* (1936), *Suspicion* (1941) und *Notorious* (1946).

896 Neuwirth 1995a, o. S. (Partituranmerkung „Zur Bildkomposition“).

897 Baier 1995/2008a, S.36.

gleichbar mit der Mausefalle in *Murder!* bündelt dieses Filmzitat als sich aktualisierende Vergangenheit das relationale Gefüge aus Aktuellem und Virtuellem in einer gemeinsamen Dauer zum Kristallbild. Bei Hitchcock lenkt die Kamera während der Probe des Theaterstücks den Blick auf die Uhr. Mit dem Filmschlagzeuger eine Spiel-im-Spiel-Ebene andeutend, vernäht die Filmsequenz die Bruchstücke der gespaltenen Zeit. Engells und Fahles Zusammenfassung der paradoxen Struktur der Zeit lässt sich demnach auf *!dialogues suffisants!?* übertragen:

Zeit entsteht, wenn die Ununterscheidbarkeit von Gegenwärtigem und Nichtgegenwärtigem vollziehbar wird, wenn sich das Gegebene in Aktuelles und Virtuelles gleichsam aufspaltet und beide miteinander in Wechselwirkung eintreten. Vergangenheit und Gegenwart entstehen dabei zugleich – und keineswegs nacheinander.<sup>898</sup>

Strukturen und Wirkungen des Zeitbildes in Neuwirths Schaffen wurden von Stefan Drees und Nina Noeske bereits für die filmischen Werke *...disenchanted time...* und *...miramondo multiplo...* beschrieben. *...disenchanted time...* knüpft an den Film *Paris qui dort* (1925) von René Clair an, der 1923 mit Francis Picabia, Erik Satie, Marcel Duchamp und Man Ray in weiteren Rollen entstand. In *Paris qui dort* findet sich am Pariser Eiffelturm ein erwachender Wächter eines Morgens in einer völlig ruhigen und unbelebten Stadt wieder. Er stellt fest, dass alle Menschen schlafen und findet im Laufe des Films heraus, dass dies die Folge eines Experiments ist, bei dem ein Wissenschaftler die Welt in Stillstand versetzt hat. Erst als dieser den Hebel seiner Strahlenmaschine erneut betätigt, erwachen die Pariser Menschen wieder zum Leben.<sup>899</sup> Von dieser Szene nimmt Neuwirths rund 32 Minuten dauernder Kurzfilm-Essay seinen Ausgang. Ihr folgen Kameraeinstellungen von Pariser Schauplätzen, an denen die Kamera Menschen und Fahrzeuge erfasst, die sich vor ihren stillstehenden Hintergründen abheben. Dieser Kontrast zwischen Bewegung und Stillstand verschärft sich beim Eingreifen in die Geschwindigkeit des Filmablaufs. Zunächst sind das in erster Linie massive Verlangsamungen, die einzelne Abläufe wie eine Bewegungsstudie erschei-

898 Engell/Fahle 2007, S.237.

899 Vgl. Early Cinema 2019.

nen lassen. Im Gegensatz dazu verwischen bei den Beschleunigungen, die im Verlauf immer mehr an Fahrt gewinnen, die Umrisse einzelner Abläufe und Objekte. Hinzu kommen Zeitschleifen, die mit Loops in den elektronisch generierten Klängen korrelieren, ebenso wie Schnitte von einem Schauplatz zum anderen, die mit scharfen Klangkontrasten einhergehen. Geleitet von der Frage nach der Zeitwahrnehmung gelangt Drees in seiner Analyse des Filmessays *...disenchanted time...* zu dem Schluss, dass das, was

Neuwirth dabei in der Einheit von Musik und Bild schafft, [...] in der Wirkung dem [gleich], was Gilles Deleuze in seiner filmtheoretischen Untersuchung zum Kino als ‚Zeit-Bild‘ beschreibt – als Aufhebung der klassischen Erzählsituation zu Gunsten eines situativen Verharrens in der Zeit.<sup>900</sup>

In *...miramondo multiplo...* blickt man auf ein Notenblattpapier, auf der eine Schreibhand liegt, die Noten aufs Papier setzt, immer wieder ausradert und neu schreibt. Das Papier liegt auf einer beleuchteten Glasplatte, durch die die Kamera von unten nach oben filmend die Bewegungen der schreibenden Hand und die beständig mehr werdenden Notenköpfe aufzeichnet. Die Bewegungsgeschwindigkeit des Schreibens wird im Film beschleunigt. Als Tonspur fungieren Ausschnitte des gleichnamigen Trompetenkonzertes *...miramondo multiplo...*. Am Ende kommt es zu einer zeitlichen Koinzidenz zwischen den zuletzt aufs Papier gesetzten Tönen und den finalen Trompetentönen.<sup>901</sup> Noeske spricht von drei Zeitebenen: die der sichtbaren Schreib- oder Komponierbewegungen einer Hand; die des hörbaren Klangs des Trompetenkonzertes, das die

900 Drees 2012a, S. 96 f.

901 *...miramondo multiplo...* gehört zu einer Reihe von Arbeiten, in denen Neuwirth das Komponieren als Schreibprozess künstlerisch befragt. Dazu gehören auch die Performance *Parallelaktion zu Erwin Riess' Theaterstück „Der Don-Giovani-Komplex“* (2006), bei der Neuwirth die Noten der Ouvertüre zu Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* (1787) abschreibt, was mittels Kamera gefilmt und auf Gaze projiziert wird. Das Schreibgeräusch wird akustisch verstärkt und als Klangspur während Riess' Theaterstück eingesetzt. Vgl. Gruber 2006. Die Idee, das Schreiben als Klangspur hörbar zu machen, wird in *The Outcast* und in *Orlando* erneut aufgegriffen.

Hand zu Papier bringt; sowie die Ebene der Biographie, die Bezug auf Neuwirths persönliche Verbindung mit dem Instrument der Trompete nimmt. Dabei kommt es, so argumentiert Noeske, zu einer „Gleichzeitigkeit verschiedener Realitätsebenen“: Eine „gleichsam ‚reale‘ Zeit als gemeinsamer Nenner existiert [...] nur als Lücke, auf die implizit verwiesen wird“.<sup>902</sup>

Im Gegensatz zu diesen filmischen Werken existiert in *!dialogues suffisants!?* eine gemeinsame Zeit, die sich in der Aufführung aus der „resultierenden Erschaffung einer gemeinsamen Wirklichkeit aus getrennten (also autonomen) Räumen“<sup>903</sup> ereignet. Die Dauer des Ereignisses, in dem sich Gegenwart und Vergangenheit audiovisuell überlagern, wird vom Filmausschnitt organisiert. Wie schon in der Beschreibung der klangdramaturgischen Strukturen zu Beginn von *Lost Highway*, lässt sich auch für diese Komposition mit Elena Ungeheuer „die Zeit als ‚Gleichzeitigkeit in Echtzeit‘“<sup>904</sup> betonen, die aus der inszenierten Gegenüberstellung von Elektronik und Instrumenten in der Wirklichkeit der Aufführung resultiert.

Von einer Hommage à Hitchcock kann über das Filmzitat hinaus gesprochen werden, weil *!dialogues suffisants!?* die Wirkungsmechanismen des mentalen Bildes und des Kristallbildes in einen musiktheatralen Rahmen einführt. Das für das Zeitbild charakteristische Oszillieren zwischen Virtuellem und Aktuellem und sich vom mentalen Bild entfaltende Netz an Relationen werden auf diese Weise anschlussfähig an eine Ästhetik der Schweben, für die die frühe Komposition paradigmatisch einsteht.<sup>905</sup>

902 Noeske 2020, S.124 f.

903 Baier 1995/2008a, S.36.

904 Ungeheuer 2016, S.83.

905 *!dialogues suffisants!?* enthält darüber hinaus einen diskreten Hinweis auf das Thema des Wartens, das für den Adaptionen- als Interpretationsprozess von *Lost Highway* virulent wird. In den Schlagzeug-Noten findet sich auf Seite 8 folgendes Zitat: „Oed’ und leer das Meer“, das Neuwirth an anderer Stelle als „Zeit und Raum sind in der Schweben“ interpretiert. Neuwirth 2003a, S.119. Das Zitat „Oed’ und leer das Meer“ stammt aus dem Beginn des dritten Aktes von Richard Wagners *Tristan und Isolde* und wird vom Hirten gesungen, der damit Kurnewal auf die Frage antwortet, ob denn bereits ein Schiff am Horizont zu sehen sei. Kurnewal und Tristan warten sehnsüchtig auf das Schiff Isoldes. Der Verweis greift auch das Thema einer Liebe unter falschen Vorzeichen auf. Trügerisch

## II.4. Das musikaltheatrale Kristallbild. Von Fred zu Pete

In *Lost Highway* existieren drei Dimensionen zur Zeitschichtung: die Ebene der Bühne, die Ebene des Videobildes und die Ebene des Klangs. Der folgende Abschnitt nimmt ihr Zusammenspiel anhand einer Analyse der Verwandlungsszene in den Blick. Die Auswahl der Szene liegt nahe, weil die Komposition von der szenischen Realisation eine Kombination aus Leinwand und Bühne einfordert, um die von Fred halluzinierten Bilder zur Anschauung zu bringen und weil die Übersicht zu den kompositorischen Parametern gezeigt hat, dass in dieser Szene mehrere Einspielungen und Effekte vorgesehen sind.<sup>906</sup> Die Leitdifferenz zwischen den divergierenden Medien, die Neuwirth angeregt von VALIE EXPORT als ständig in Spannung gehaltenen Zusammenhang auskomponiert und die bereits als ein Mittel zur dramaturgischen Strategie von Suspense diskutiert wurde, liefert hierfür die notwendige Möglichkeitsbedingung.

### *Leinwand und Bühne*

Freds Verwandlung erstreckt sich von Takt 341 bis Takt 393, demnach von einer Aufblende, mit der die Szene auf der Bühne sich auf ihn und seine Zelle konzentriert, bis zum nachhallenden Schrei, der sich in to-

wie die Anziehung zwischen Pete und Alice ist auch jene zwischen Tristan und Isolde, die von einem speziellen Trank bewirkt wurde. Ihre Leidenschaft findet ebenso in einem Phantasma statt, wie die der *Lost Highway*-Figuren.

906 In methodischer Hinsicht ist sich diese Analyse der Tatsache bewusst, dass nicht das szenische Bild einer Aufführung selbst, sondern dessen Beschreibung auf Ebene der Komposition betrachtet wird. Daher können keine Aussagen darüber getroffen werden, was sich tatsächlich bei einer Aufführung als sicht- und erfahrbar präsentiert. Der Versuch, die Bildkonzeptionen auf Aspekte des deleuzianischen Zeitbildes zu befragen, scheint trotzdem legitim, weil gezeigt werden konnte, dass das Zeitbild bereits *!dialogues suffisants!?* in Struktur und Wirkung prägt und als für die Klangdramaturgie formgebend beschrieben werden konnte.

taler Finsternis entfaltet.<sup>907</sup> Die Szenenbeschreibung im Libretto lautet folgendermaßen:

[Takt 341] Aufblende

Freds Zelle. Nacht. Ein Lichtstrahl fällt durch die Luke in der Zellentür genau auf Freds Kopf. Freds Kopf ist verfärbt und verschwollen, fast unkenntlich.

[Takt 342 f.] Fred wälzt sich stöhnend herum, hat offenbar unerträgliche Schmerzen. [Takt 345, Partitur: Fred-Effekt. Ab hier: „groteske Laute“ ausstoßen – mit dem Effekt spielen] Er stößt groteske Laute aus. [Takt 347 bis ca. 384/385] Plötzlich erhellt sich die Leinwand. Man sieht verschiedene „Erinnerungs/Visionsbruchstücke“:

Renee liegt in ihrer Blutlache. Renee schaut wie ein Gespenst auf Fred von der Leinwand herunter. Der Mystery Man, wie er aus einem brennenden Haus, in der Wüste, ruhig herausschreitet. Einen einsamen Highway in der Nacht, der von Auto-Scheinwerfern beleuchtet wird. Pete Dayton läuft weg (verschwommen) und steht plötzlich allein an einem Straßenrand (man sieht von seinem Gesicht nur das Kinn (keine Augen!)), der Rest ist in totale Finsternis getaucht [Zusatz in der Partitur, Takt 349 f.: „– könnte ja auch Fred sein –“]). Freds total verschwollenes Gesicht, das er sich reibt.

(Währenddessen auf der Bühne, in der Zelle, ständig ruckartige Lichtwechsel. Verschiedene Farben durcheinander. Fred hält sich verzweifelt seinen Kopf.)

[Fehlt in der Partitur:] Dann, wie im Gruselfilm, verlassen die Gesichtszüge Freds Gesicht und lassen eine blanke weiße Masse mit leeren Augenhöhlen zurück. Die Kamera fährt in die Augenhöhlen hinein. [Takt 388 ff.] Dann in

907 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 69–78.

Großaufnahme: Freds Gesicht wird zum Gesicht von Pete Dayton.

[Takt 393] Film/Video plötzlich aus. Totale Finsternis.<sup>908</sup>

Auf der Leinwand zeigen sich Bilder, deren Zusammenhang sich nicht erschließt. Zunächst erscheint Renee in der Blutlache, es handelt sich um ein virtuelles Bild, das den trügerischen Beweis für Freds Verhaftung liefert. Schon die VHS-Kassette, die sich Fred ansieht, zeigt nur die Leiche, nicht die Tat. Das Videobild ist ein referenzloses Bild und wenn es sich in Freds Erinnerung erneut zur Anschauung bringt, dann als Simulakrum zweiter Stufe; es aktualisiert die Virtualität des Vergangenen, das ebenso wie die Tat in *Murder!* erst in der Wiederholung sichtbar wird. Es steht außerdem in keinem Bezug zum folgenden Bild des Mystery Man in der Wüste. Diese Figur war zwar in Freds Traum und auf Andys Party bereits zu sehen; dass dieses Bild an dieser Stelle aber ein Zukünftiges gewesen sein wird, wird sich erst im weiteren Verlauf herausstellen. Diese paradoxe Bezugsetzung von Bildern ohne logischen Anschluss ruft unterschiedliche Zeitschichten auf, die sich in der Gegenwart der Bühne aktualisierend zusammenfügen. Im Rekurs auf Deleuze kann dies als Kristallbild beschrieben werden:

Es gibt diesmal keine Aufeinanderfolge von Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit mehr, entsprechend dem genau bestimmten Übergang unterscheidbarer Gegenwarten. Einer schönen Formulierung des heiligen Augustinus zufolge gibt es *eine Gegenwart der Zukunft, eine Gegenwart der Gegenwart, eine Gegenwart der Vergangenheit*, alle einbegriffen und aufgerollt im Ereignis, folglich simultan und unerklärlich. Vom Affekt zur Zeit: man entdeckt eine dem Ereignis innerliche Zeit, die sich aus der Simultaneität dieser drei impliziten Gegenwarten zusammensetzt, dieser de-aktualisierten *Spitzen der Gegenwart*.<sup>909</sup>

908 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S.52. Die Taktangaben in Klammer geben zur besseren Übersicht die Zuordnung in der Partitur wieder.

909 Deleuze 1991, S.135.

Der nächste Visionsfetzen zeigt den einsamen und von Scheinwerfern beleuchteten Highway. Zunächst mutet dies wie ein gegenwärtiger Augenblick an, weil man den Blick der lenkenden Person auf die Straße teilt. Doch das Publikum kennt die Scheinwerfer bereits, wenngleich aus der anderen Richtung kommend; also so, als würde ein Auto von der Bühne herunter auf das Publikum zufahren. Dieses Verhältnis kehrt sich in Freds Vision um: Die Scheinwerfer beleuchten nunmehr den Highway und lassen den Eindruck entstehen, Fred selbst sei der Fahrzeuglenker und die Kamera würde seine Blickrichtung einnehmen. Diese Subjektivierung des Blickes verschiebt den Status der Scheinwerfer, die zuvor auf die Leinwände projiziert wurden. Denn wenn tatsächlich Fred der Lenker ist, saß er dann immer schon in diesem Fahrzeug? Wenn ja, dann hieße das, dass er immer schon an zwei Orten gleichzeitig war: in seinem Haus mit Renee und im Auto auf dem Lost Highway. Die hier implizierte Aktualität des Bildes verschiebt sich daher in der Erinnerung des Publikums. Damit und im Kontext der anderen erinnerten Bilder, deren Zeitstatus ebenfalls unklar ist, scheitern jegliche Versuche, die Scheinwerfer einem subjektiven Blick zuzuordnen. All das bleibt ebenso in der Schwebe, wie das Erscheinen Pete Daytons in dieser Vision. Dass dieser Mann in Freds Leben eine Rolle spielen könnte, war bislang lediglich subtiler Gegenstand einer Andeutung, als Petes Baritonstimme das Gespräch zwischen Fred und dem Mystery Man aus dem Off begleitet hat. Sein Erscheinen knüpft daher an kein Vorgeschehen kausallogisch an und kann folglich dem Bereich des Virtualen zugerechnet werden.

Freds Gesicht wird zweifach fragmentiert. Denn weder sein geschwollenes Gesicht, das auf der Leinwand gezeigt werden soll, noch der Kopf, den er auf der Bühne verkrampft in Händen hält, soll vollends erkennbar sein. „Ruckartige Lichtwechsel“ spielen während der „Erinnerungsbruchstücke“ mit Freds Körperstatus, der ins Wanken gerät. Was nicht beleuchtet ist, wird unsichtbar, er scheint nur noch teilweise anwesend zu sein. Mit der Zerstückelung seines Körpers gleicht sich dieser den Leinwandbildern Petes an, ohne darin aufzugehen.<sup>910</sup> Die Virtuali-

910 Für Deleuze sind die Bewegungsbilder des Films Lichtbilder und als solche nicht repräsentierend. Dazu Mirjam Schaub: „Die metaphysische oder ontologische Grundlage des Kinos ist [...] in einem Chaosmos aus [...] nicht wahrgenommenen, ‚herrenlosen‘ Bildern gegeben, die erstmal nichts weiter als Lichtlinien oder Lichtfiguren sind.“ Schaub 2006, S. 93.

tät der Bilder und die Aktualität des anwesenden Körpers treten in ein Verhältnis, das die Schichtung von bildgewordenen Zeitebenen bereits in Gang gesetzt hat.

Zur Verschiebung der Figuren kommt es in Form einer Großaufnahme, eines sogenannten Affektbildes. Freds Kopf erscheint in Übergröße auf der Leinwand, sogar in derart überzogenem Format, dass das Gesicht völlig in dieser aufgeht. Es mutet wie eine groteske Überzeichnung von Deleuzes Beschreibung an, wonach „die Großaufnahme *per se* Gesicht“<sup>911</sup> sei. Waren die Gesichtszüge mittels Überbeleuchtung bereits unkenntlich gemacht, so lösen sie sich im Weiß der Leinwand völlig auf. Hier wird die von Deleuze beschriebene Wirkungsweise der Großaufnahme ins Musiktheater übernommen:

Die Großaufnahme verdoppelt kein Individuum und vereinigt auch nicht zwei: Sie suspendiert ihre Individuation. So vereint ein einzelnes verwüstetes Gesicht einen Teil des eigenen mit einem Teil des anderen. An diesem Punkt reflektiert es nicht und spürt nichts mehr außer einer blinden Angst. Es absorbiert zwei Wesen und läßt sie im leeren Raum verschwinden. [...] [D]ie Großaufnahme des Gesichts ist das Angesicht (*la face*) und seine Auslöschung (*effacement*) zugleich.<sup>912</sup>

Bei diesem Wechselspiel setzt sich als dritte Ebene das Aktuelle in Form einer vorüberziehenden Gegenwart – dem Bühnengeschehen – ins Verhältnis. Könnte Fred auf der Bühne aufgrund seiner physischen Präsenz grundsätzlich das höchste Maß an Eindeutigkeit annehmen, wird es jedoch in dieser dreifachen Oszillation in Frage gestellt. Nicht nur die Gesichtszüge, sondern auch die Zeitebenen lösen sich in ihrer Überzeichnung auf – das Gesicht, um sich letztlich in ein anderes zu verschieben, die Zeit, um sich in einer Gegenwart wiederzufinden, die einige kausallogische Anschlüsse zur vorhergehenden vermissen lässt. Damit wird auch die These Julia Meiers aufgegriffen, die den Film *Lost Highway* einer Lektüre unterzieht, die sich hauptsächlich von Deleuzes *Logik der Sensation* leiten lässt und nach der es nicht zu einer Verwand-

911 Deleuze 1989, S.124.

912 Ebd., S.140.

lung von Fred zu Pete kommt, sondern vielmehr die Verschiebung der Figuren sichtbar wird. Fred verschwindet nicht, Pete ist im Begriff sichtbar zu werden. Eine Figur tritt durch die andere hervor, wodurch erneut ein Wechselspiel und eigentlich sogar ein Paradoxon benannt ist.<sup>913</sup> Doch ehe mit Takt 394 das Gegenwärtige oder das, was man dafür halten könnte, wieder Fuß fassen kann, produziert Neuwirth im Laufe dieser Verwandlung eine Suspendedramaturgie, an der auch die Klangebene einen zentralen Anteil hat.

### *Klang*

Nachdem die vorausgehende Abblende von scharfen Sechzehntelläufen im Staccato und im Fortissimo im Orchester gekennzeichnet ist, beginnt mit der Aufblende in Takt 341 die Verwandlung. Unmittelbar erfolgt dabei ein Wechsel zu einem Kontrastklang: ein liegender Akkord im Akkordeon, eine kontinuierliche Klangfläche gestrichener Tam-Tams im Schlagwerk sowie liegende Töne in den Streichern (*sul ponticello*) formen einen vergleichsweise ausgedünnten Teppich. Was ruhig anmutet, wird irritiert durch eine Klangeinspielung und die Klangraumdramaturgie.

Freds Verwandlung wird von drei Sundomes begleitet, deren Bewegungen für diese Szene bezeichnend sind. Der direkt mit Takt 341 einsetzende Sundome dreht sich von rechts nach links kreisend durch das Auditorium. Der nächste beginnt in Takt 342 und entfaltet sich als liegende Acht. Der dritte Sundome fügt eine Drehbewegung von links nach rechts hinzu. Diese Bewegungen in zwei Kreisen und einer Schleife, in denen sich die Klänge permanent kreuzen, erzeugen einen virtuellen, dreidimensionalen Klangraum, der die Ausweglosigkeit von Freds Situation charakterisiert. Dazu setzt in Takt 345 der Fred-Effekt ein, der sein schmerzvolles Stöhnen elektroakustisch ins Überdimensionale verformt. Die Stimmverzerrung kündigt die Auflösung des Gesichts an. Der Fred-Effekt stülpt graduell den inneren Schmerz nach außen.

Den (für die Sundomes) live erzeugten und live-elektronisch veränderten Klängen von Kontrabassklarinette, Bassposaune, Baritonsa-

913 Vgl. Meier 2013, S. 84; vgl. Deleuze 1995.

xophon und der Stimme kommt ein paradoxer Gegenwartsstatus zu. Sie sind insofern aktuell, als sie im Augenblick der Aufführung hervor- gebracht werden. Gleichzeitig überwinden sie durch die Signaltransfor- mation und die Wiedergabe in dynamisch räumlicher Veränderung ih- ren ephemeren Status. Mit der künstlichen Streckung ihrer Dauer treten sie an die Schwelle zur Virtualität, zur Loslösung von ihrer Gegenwart.

Mit einer Einspielung kommt die Schicht einer sich aktualisierenden Vergangenheit hinzu (VDS\_06, Takt 340 bis 392). Es handelt sich um die zum Video der „Erinnerungs/Visionsbruchstücke“ produzier- te Tonspur.<sup>914</sup> Diese wird grundiert von einem hell und luftig anmu- tenden Klang, fast schon gehaucht und windig, lässt aber auch das be- reits bekannte Brummen durchklingen. Immer wieder treten spitze und quietschende Klänge aus der Flächigkeit heraus. VDS\_06 enthält drei Klänge, die angesichts eines über die Klangebene geformten Kristall- bildes von Relevanz sind. Zunächst drängt das Flackern eines Kamin- feuers hervor. Es ist Fred und dem Publikum bereits bekannt, denn es war schon während seiner Traumsequenz zu hören, als er in der Dunkel- heit durch sein Haus tappend von seiner Frau gesucht wurde. Es ist ein referenzloser Klang – es war kein Feuer zu sehen und er war Teil eines Traums, fast so, als würde das Knacken des Feuers eine wohlige Heime- ligkeit suggerieren wollen, die im Hause Madison gerade nicht existiert –, der aus einem Simulakrum ins nächste übernommen wird. Die sich damit aktualisierende Vergangenheit war nie an eine Gegenwart gebun- den. Die Situation verdichtet sich mit dem hinzukommenden, durch Hall verzerrten Hundegebell. Dass dieses Bellen weder einen visuel- len noch einen sprachlichen Referenzpunkt kennt, darauf wurde bereits hingewiesen. Es erklang erstmals, während Renee das zweite Video- band auf der Haustreppe vorfand (SMPL\_06, Takt 67).<sup>915</sup> Während das Hundebellen Renees akustische Erinnerung aktualisiert, scheint sich mit dem Trompetensolo Freds Klanggedächtnis zu vergegenwärtigen. Die Einspielung enthält einen Ausschnitt des Solos, das bereits als „wil-

914 Die Partitur gibt über die enthaltenen Klänge keine Auskunft, es heißt lediglich „Tonbandmusik zur Verwandlung“. Vgl. Neuwirth 2006a, o. S. (Parti- turanhang „Musik/Sounds zu den verschiedenen Filmszenen“).

915 „Renee im Schlafrock kommt mit Zeitung und einem Videotape herein. Sie wirkt gequält durch das verzerrte Hundegebell.“ Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 45.

des Trompeten-Solo aus dem Off<sup>916</sup> (SMPL\_02, Takt 56) zu hören war, als Fred mit dem Instrumentenkoffer in der Finsternis verschwand. Kann schon in dieser Szene Freds Urheberschaft in Zweifel gezogen werden, verstärkt sich dieser Verdacht nun. Dass die Zuweisung des Instruments niemals eindeutig war, darauf weist jener Moment hin, in dem die Trompete live und solistisch aus dem Orchester hervortritt. Das ist an genau der Stelle der Fall, an der sich die Verschiebung von Fred zu Pete vollzieht (Takt 391f.). Ausgerechnet dann, wenn Fred verschwindet, sich sozusagen ins Virtuelle zurückzieht, wechselt der Trompetenklang seinen ontologischen Status vom eingespielten zum Live-Klang und rückt damit ins Aktuelle der Gegenwart. Über den enharmonischen Umweg entfaltet sich über einen Takt ein sich vom Piano ins Forte steigendes Signal in der kleinen Trompete (gestimmt Hoch B) von *dis*“ bis zu einem Klangfarbentriller auf *es*“. Das wiederum stellt einen verzerrten Verweis auf den Minicluster *cis – d – dis/es* dar, der vom klingenden Ton *cis* hier zitiert wird. Das aufsteigende Signal läuft geradewegs auf einen Zwischenraum zu, den Neuwirth in Takt 393 auskomponiert. Darin herrscht totale Finsternis, das Videoband ist aus, nur der vom Fred-Effekt verzerrte Schrei hallt fünfzehn Sekunden lang durch den Raum nach (siehe Abb. 36).<sup>917</sup> Dass es unklar bleibt, ob dieser hier noch von Fred oder schon von Pete ausgestoßen wird, scheint folgerichtig. Denn die Frage danach, wessen Trompetenspiel es ist und aus welcher oder wessen Gegenwart, Freds oder Petes, es hervorklingt, wird an dieser Stelle aufgerufen, um unbeantwortet zu bleiben. Die ausbleibende Antwort besetzt den Zwischenraum der überlagerten Gesichter und Klänge, die das Virtuell-Abwesende in der Gegenwart der Aufführung aktualisieren. Deleuzes Beschreibung für Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* lässt sich auf die Verwandlungsszene übertragen: „Die Koexistenz der Schichten der virtuellen Vergangenheit und die Simultaneität der Spitzen der de-aktualisierten Gegenwart bilden die zwei unmittelbaren Zeichen der Zeit als solcher.“<sup>918</sup>

916 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 43.

917 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 78.

918 Deleuze 1991, S. 140. Beispielhaft sei auf die falschen Anschlüsse der Zeitbilder in Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* hingewiesen, die ebenfalls unklar lassen, welche dargestellte Zeit welcher vorausgeht. So folgt die Erzählstimme, die oft in Loops spricht, zumeist nicht den Bildern. Beispielsweise folgt

The image shows a page from a musical score, likely for a brass ensemble. The score is written on multiple staves, with various parts labeled on the left side, including Trompete (Trumpet) and Trombonen (Trombones). The score includes handwritten annotations and a large block of notes for the Trompete part. A text box in the upper right contains a German passage about a character named Fred.

Das ist ein völlig anderer Mann! Fred (Daher), der auch ein Cid auf der Bühne hat. Der Witter raucht hochgezogen. Der Mann in der Jacke ist nicht Fred! Markieren, er ist Pete! (Daher).

Who are you? What are you doing in this suit?

Abb. 36: Zum Ende der Verwandlung wechselt die Trompete vom Zuspiesample in den Live-Klang und Freds – oder Petes? – Schrei hallt durch den gesamten Raum, Neuwirth 2006a, S. 78, Takt 391–394. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

## *Das Zeitbild und Suspendedramaturgie*

Für eine an der musikalischen Suspendedramaturgie interessierte Analyse erweist sich das Zeitbild aufgrund seiner relationalen Struktur in Form und Wirkung in zweifacher Weise als anschlussfähig: erstens aus dem Versuch heraus, den Eindruck einer aufgehobenen Gegenwart zu erzeugen, und zweitens mit Blick auf den Zwischenraum, der aus den falschen Anschlüssen der sukzessiven und – im Musiktheater im Gegensatz zum Film – auch der simultanen Bilder folgt.

Für das filmische Zeitbild hält Kerstin Volland fest, dass „das Kristallbild [...] ein wechselseitiges Bild [ist], das den aktuellen Moment *und* seinen virtuellen Reflex zeigt. Es flackert unentscheidbar zwischen zwei Wirklichkeitsordnungen und klärt nicht auf, ob es ein reales oder ein denkbare Geschehen illustriert.“<sup>919</sup> Volland beschreibt das Perpetuieren referenzloser Bilder im Simulakrum. Ähnlich formuliert Miriam Schaub: „Denn Bilder sind für Deleuze im Grunde immer *Simulacren*. Ihre bloße Gegenwart beglaubigt nichts als ihre eigene Existenz.“<sup>920</sup> Gerade im Zeitbild verfolge Deleuze

*das Ideal der Ununterscheidbarkeit von imaginären und realen, aktuellen und virtuellen Bildern. [...] Die künstliche, konventionell geregelte Identifizierung und Markierung der Bilder nach unterschiedlichen Zeitebenen verschleiert nur die eigentliche Potenz des Bildes als Simulacrum. Indem es von jeglicher Verpflichtung gegenüber einem Objekt, das es abbilden könnte, aber nicht länger abbilden muß, befreit ist, kann es erst zu einem ‚direkten‘ Zeit-Bild werden, zum Bild einer Zeit, die ihrerseits von der Zuordnung zu einer bestimmten Bewegung [im Sinne eines kausalogischen oder sensomotorischen Anschlusses, E.v.T.] befreit ist.*<sup>921</sup>

das Bild zur Erzählung vom abgebrochenen Schuhabsatz im Park erst einige Minuten später und in Verbindung mit einem ganz anderen Wortlaut.

919 Volland 2009, S.141 f.

920 Schaub 2006, S.182.

921 Ebd. Schaub setzt fort mit einer Erläuterung anhand von *L'Année dernière à Marienbad*: Erst wenn ein Film wie dieser „mit den Konventionen der Rück-

Diese Bildvorstellung lässt sich nicht reibungslos auf das Musiktheater übertragen. Es gibt einen grundlegenden Unterschied zwischen dem filmischen und dem musiktheatralen Zeitbild, der sich auf der Ebene der Bühne und der Körper konstituiert. Die Bühne bildet jenen unhintergehbaren Außenbezug, der das Simulakrum verunmöglicht. Sie tritt als weitere, quasi als simultane Bildebene zur seriellen Bilderverkettung des Films hinzu. Im Musiktheater kann es sich dem „*Einbruch des Aktuellen, Gegenwärtigen, Chronologischen, Sukzessiven*“ nicht erwehren, vor dem es Deleuze mit diesem „ausgeklügelten System“<sup>922</sup> im Film schützen will; das Kristallbild wird mehrdimensional. Es schließt die Bühnenrealität ein und setzt sich in ein Verhältnis zur Gegenwart der Aufführung als Ereignis.

Im Anschluss an VALIE EXPORTs Suture-Metapher verschränken sich im musiktheatralen Zeitbild ein empirischer Ereignisbegriff, den Thomas Morsch im Anschluss an ein theaterwissenschaftliches Präsenzverständnis ableitet, und ein ästhetischer Ereignisbegriff, den er für die Filmvorführung geltend macht. Sie teilen sich die Möglichkeit der Präsenzerfahrung.<sup>923</sup> Die Präsenz filmischer Bilder, so argumentiert Morsch, muss „als ein bildästhetischer Aspekt entfaltet werden“.<sup>924</sup> Die Voraussetzung für die Ereignishaftigkeit und damit die Grundlage für eine somatische (im Gegensatz zu einer semiotischen) Wahrnehmung des Films werde durch die Verschränkung von Leib- und Bildraum geschaffen, hervorgekehrt „im Vollzug seiner kinematographischen Aufführung“, demnach mittels der Performanz des Filmes:

die Lichteffekte auf der Leinwand dominieren den gesamten Raum, auf dessen eine Wand sie projiziert werden. Sie

blende und des Schnitts bricht und die Zeitlichkeit eines Bildes Gegenstand unterschiedlicher und einander widersprechender Beschreibungen und Interpretationen wird, erst dann wird die Zeitlichkeit des Bildes selbst zum Ereignis“. Ebd., S. 182f.

922 Schaub 2006, S. 161.

923 Vgl. Morsch 2011, S. 82, S. 90. Morsch bezieht sich dabei auf Ficher-Lichte 2004, S. 47 („Es ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert.“) und auf Seel 2016.

924 Ebd., S. 83.

greifen in den Aufführungsraum hinein, verwandeln ihn in einen pulsierenden Lichtraum und gestalten auf diese Weise aktiv die physische Umgebung des Zuschauers. Der Film ist in dieser Hinsicht eine bewegte Lichtskulptur [...].<sup>925</sup>

Neuwirth komponiert gezielt mit den Möglichkeiten des Kinos als Licht- und Ereignisraum körperlicher Affizierung. Sie umschließt die Bühne mit einer Leinwandkonstruktion, deren durchlaufende Projektionen eine Lichtskulptur schaffen. Wenn in der Verwandlungsszene die chronologische Zeitordnung im Kristallbild scheinbar aufgeht, dann geht dies einher mit der Suspendierung der Figurenidentität auf narrativer Ebene. Zusätzlich versetzen gezielte Lichtspiele die Körper und die Bühnenwirklichkeit in Austausch mit der Leinwand. Das provoziert eine Reflexion über ihre jeweilige stoffliche Materialität. Insofern sind die Kristallbilder in *Lost Highway* kompositorische Strategien zur szenischen Realisierung des Narrativs und des medienästhetischen Programms. Das deleuzianische Kristallbild kann als Teilaspekt eines Interesses an der Dekonstruktion der Wahrnehmungsmodi aufgefasst werden.

Filmische Kristallbilder entfalten ihre Wirkung insbesondere aufgrund des von ihnen und in ihnen produzierten Zwischenraums. Er ist beschreibbar als ein Spannungsfeld, das sich zwischen den Bildern ohne gegenseitigen Anschluss entfaltet und in dem die Zeit sowie das wahrnehmende und im Sinne des mentalen Bildes auch denkende Subjekt seinen Ort findet. „An die Stelle der Verknüpfung tritt überall der Bruch, die Fragmentierung und damit auch die Verselbstständigung des Zwischenraums“, schreiben Engell und Fahle. Weiter heißt es:

So wird in Kadrierung und Montage nicht mehr das außerhalb aller einzelner Bilder liegende große, zusammenhängende Ganze der Bewegung erfahrbar gemacht, sondern immer wieder der Bruch, die Differenz, das Inkommensurable, der Sprung, das heißt die Zeit selbst als ein Außerhalb völlig neuer Radikalität. [...] Das neue Kino

925 Ebd., S. 84f. Die Begriffe Leibraum und Bildraum übernimmt Morsch von Walter Benjamin und verweist auf Weigel 1992.

bildet keine geordneten Ganzheiten mehr aus, sondern vollzieht, ‚die Fusion des Risses‘.<sup>926</sup>

„Das audiovisuelle Bild ist kein Ganzes, es ist eine ‚Fusion des Risses‘“,<sup>927</sup> schreibt Deleuze gegen Ende seines zweiten Kino-Buches. Dieser Gedankenfigur liegt ebenso ein Paradox zu Grunde, wie der Metapher der Naht, die Neuwirth von VALIE EXPORT zur Beschreibung verschiedener Darstellungsmodi übernimmt:

In den Zwischenräumen findet das Ereignis statt, in den Schnittstellen – in den Schnitten erkunden sich die Medien, erkunden sich die Bilder. Der Kontext des Bildes ist von Wichtigkeit, die Bilder sollen keine imaginäre Einheit ausdrücken, sondern die *Differenz*.<sup>928</sup>

In diesen Zwischenräumen – wenn etwa in Takt 393 Freds Stimme als Hall den dunklen Raum füllt – gibt sich die Zeit selbst zu erkennen. Dazu trägt das Ineinanderkreisen der drei Sundomes bei. Der Klang entwickelt sich kaum als sukzessiv in der Zeit fortschreitend wahrnehmbar. Seine dreidimensionale Kugelform provoziert die Wahrnehmung eines vermeintlichen Stillstands, der im Modus des Suspense als Dauer erfahren werden kann.<sup>929</sup>

926 Engell/Fahle 2007, S.238 f.

927 Deleuze 1991, S.343. An diesen Aspekt könnte sich eine Diskussion um Deleuzes Begriffskonzept des Intervalls anschließen, das wiederum mit der Methode von Differenz und Wiederholung in Zusammenhang steht. Vgl. dazu Schaub 2006, S.162–165, S.195–225.

928 EXPORT 1995, S.18.

929 Diese Dauer wiederum wird von Neuwirth konkret berechnet. Aus LV 4 und dem Millimeterpapier geht hervor, dass Neuwirth für das stöhnende Herumwälzen rund 2:00 bis 2:30 Minuten einplant und für die Großaufnahme 30 Sekunden. Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4, S.10.

## II.5. Der schwebende Blick

### *Žižeks Relektüre der Suture*

Während VALIE EXPORT die Idee der Naht aus dem filmischen Kontext heraus greift, um sie in ihrer Performancekunst anzuwenden, handelt es sich bei Slavoj Žižeks Ausführungen, auf die Neuwirth in „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ rekurriert, um eine Relektüre jenes Strukturmerkmals der Naht im Film, das sich auf den Blick bezieht. Das Konzept der Suture lässt sich bei Lynchs *Lost Highway* eng am filmtheoretischen Begriffsverständnis ausgerichtet lesen.<sup>930</sup>

Der Begriff der Suture findet über die Psychoanalyse Eingang in die Filmtheorie. Er wird im Anschluss an Jacques-Alain Miller in den 1960er Jahren von Jacques Lacan aufgegriffen<sup>931</sup> und auf „Strukturen der Subjektformation“<sup>932</sup> angewendet. Von Jean-Pierre Oudart wird der Begriff 1969 in die Filmtheorie eingeführt und bezeichnet ein Strukturprinzip der „Montage- und Erzähltechniken des klassischen Films“<sup>933</sup>: das Vernähen des zuschauenden Subjekts in die Handlung. Mit der Suture antwortet Oudart auf die Frage danach, was mit der Rolle der Zuschauer:innen passiert, wenn sich aus dem filmischen Schnitt „Diskontinuitäten und Schnitte“<sup>934</sup> manifestieren.

*Suture* in der Filmtheorie ist, kurz gesagt, die ideologiekritische Wendung der ‚Continuity-Regeln‘ des klassi-

930 Darauf hat auch Fabienne Liptay hingewiesen: vgl. Liptay 2009, S. 178.

931 Vgl. Žižek 2001b, S. 11; vgl. Miller 1966.

932 Elsaesser/Hagener 2013, S. 113.

933 Ebd. Vgl. Oudart 1969. Oudarts Argument setzt bei Robert Bresson an: „Bresson’s fundamental discovery [...] was of a cinematic articulation irreducible to any other, which we shall call suture. Suture represents the closure of the cinematic *énoncé* in line with its relationship with its subject (the filmic subject or rather the cinematic subject), which is recognised, and then put in its place as the spectator – thus distinguishing the suture from all other types of cinema, particularly the so-called ‚subjective‘ cinema, where the suture did exist, but undefined theoretically.“ Oudart 1977/1978. Die englische Übersetzung von Oudarts Text wurde in der Winterausgabe von *Screen* 1977/78 mit einer Übersetzung von Miller 1966, S. 24–34 sowie einem Aufsatz von Heath 1977/78 abgedruckt.

934 Elsaesser/Hagener 2013, S. 112.

schen Hollywood, um den Zuschauer derart in die Erzählung ‚einzunähen‘, dass die Illusion von Kohärenz und Kontinuität nicht nur in der äußeren Handlung, sondern auch für die verinnerlichte Subjektivität entsteht.<sup>935</sup>

Für das klassische Kino gilt das Primat der Narration. Ziel ist es, Filmschnitte so zu setzen, dass den Zuschauer:innen die Illusion einer „vollständigen Welt“<sup>936</sup> verschafft wird. Dieses Continuity-System basiert auf der „Strukturierung des Raumes über Sichtachsen“<sup>937</sup>, wofür mehrere Regeln gelten, die den durch Kameraführung, Schnitt und Montage etablierten Blick betreffen. Dazu gehört unter anderem der Point-of-View-Shot, der die Kameraperspektive dem Blick einer Person zuweist, sodass der Eindruck einer raum-zeitlichen Kontinuität für die Zuschauer:innen gestärkt wird. Man weiß, durch wessen Augen – vermittelt durch den technischen Apparat der Kamera – auf das Geschehen geblickt wird. „Für die Anhänger erklärt die Suture-Theorie eine der mächtigsten Waffen des klassischen Kinos, das Zuschauersubjekt in die Handlung einzubinden.“<sup>938</sup> Žižek fasst das Prinzip der Naht folgendermaßen zusammen:

Um die dementierende Lücke mit einer ‚Naht‘ zu schließen, wird die Einstellung, die ich als objektive wahrgenommen habe, im nächsten Bild als subjektive einer Person innerhalb des diegetischen Raums wiedereingeschrieben/wiederangeeignet.<sup>939</sup>

Indem ein objektiver Blick einem Subjekt zugeschrieben wird und dieser Blick von den Zuschauer:innen eingenommen werden kann, wird das Publikum in den Film eingebunden. Es nimmt den Schnitt nicht als Unterbrechung oder als Lücke, sondern als Blickübernahme wahr. Žižek

935 Ebd., S. 113.

936 Ebd., S. 117. Deleuze würde vom Reiz-Reaktions-Schema des Aktionsbilds und vom sensomotorischen Band sprechen.

937 Ebd., S. 114.

938 Ebd., S. 117.

939 Žižek 2001b, S. 13.

argumentiert, dass eine Praxis der Suture in dieser idealen Form eine Seltenheit sei. Vielmehr lägen zahlreiche Beispiele dafür vor, „wie das System der Naht auseinanderfällt und den Anschein der Kontinuität nicht länger aufrechterhält (bei Bresson, Godard, Hitchcock usw.)“.<sup>940</sup> Das ist der Punkt, an dem Žižeks Relektüre ihre Wendung nimmt – der Moment, an dem der Point-of-View-Shot offenlässt, wem der Blick zuzuschreiben ist, und an dem die Naht auseinanderzufallen droht.

Es handelt sich um das „Nähen“ des Risses, der durch den scheiternden Point-of-view-shot entstanden ist. Hitchcock ist immer dort am unheimlichsten und verstörendsten, wo er uns direkt mit der subjektiven Einstellung dieses externen phantasmatischen Blick konfrontiert.<sup>941</sup>

Die Bedrohung geht dabei nicht von einer Objektivierung des Blicks aus, sondern davon, dass er nicht einem Subjekt zugeschrieben werden kann. Es ist ein paradoxer Blick, er ist subjektiv und subjektlos zugleich, der zum „kinematographischen Ausdruck des Unheimlichen“<sup>942</sup> wird. Dazu Žižek:

Das bedrohliche Eindringen des dezentrierenden Anderen, die abwesende Ursache, wird „mit Hilfe einer ‚Naht‘ geschlossen“. Der Trick besteht darin, daß die Lücke, die zwei völlig verschiedene Ebenen voneinander trennt [...], überspielt wird: Das Aussagen wird auf eines der Elemente einer Serie reduziert, die die ausgesagte Fiktion konstituieren, d. h. das Element, das als Platzhalter für die abwe-

940 Ebd. Žižek bezieht sich hier auf Heath 1977/78 und Silverman 1992. Dass alle drei von Žižek beispielhaft genannten Filmautoren zu den von Olga Neuwirth intensiv rezipierten Filmmachern gehören, weist ebenfalls auf die verbindende Gedankenlinie zwischen Neuwirths Überlegungen zu einem nicht-harmonisierenden Umgang mit Bild und Ton hin.

941 Ebd., S. 16. Žižek bezieht sich auf Situationen bei Hitchcock, in denen eine Figur ein Objekt (oft ein Haus) ansieht, das zurückzublicken scheint, wie beispielsweise in *Psycho* (1960). Überhaupt finden Alfred Hitchcocks Filme bei Žižek umfangreich Beachtung. Vgl. Dolar/Žižek/Zupančič 2018.

942 Elsaesser/Hagener 2013, S. 153.

sende Ursache des Prozesses fungiert, erscheint als eines der Elemente innerhalb dieses Prozesses. [...]

Die ultimative Bedrohung geht also nicht von einem Point-of-view-shot [aus], der nicht ‚subjektiviert‘, also von keinem Protagonisten innerhalb des Raumes der diegetischen Fiktion zugeordnet wird, sondern von einem Point-of-view-shot, der nicht eindeutig der Sicht eines bestimmten Protagonisten zugeschrieben wird und so das Gespenst eines frei herumschwebenden Blicks ohne dazugehöriges Subjekt heraufbeschwört. Man sollte daher auf die ‚Naht‘ Chions Logik der *voix acousmatique* anwenden, also des Blicks als einer unmöglichen Subjektivität, die nicht innerhalb des diegetischen Raumes lokalisiert werden kann.<sup>943</sup>

An dieser Stelle greift Olga Neuwirth Slavoj Žižeks Suture-Lesart auf. Sie übernimmt aus der zitierten Passage Žižeks Abschnitte beinahe wörtlich in die Vorbemerkung zum Einsatz der Videos und von dort in den Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ (der erste und dritte Absatz wurden zwar bereits behandelt, werden zur Veranschaulichung des Kontexts aber noch einmal wiedergegeben):

Da ich bei der Umsetzung sofort an die von mir äußerst geschätzte Valie Export [sic!] dachte, kam ich auf die Idee der ‚suture‘, der ‚Naht‘, welche den Unterschied zwischen dem Bild des Bühnengeschehens und der Absenz des Bildes (also der Leere) auf der Leinwand – beziehungsweise umgekehrt – also der Differenz zweier Wahrnehmungsarten, verdeutlichen soll. Dasselbe gilt für live gespielte Musik und aufgenommene, um eine gewisse Art der Kontinuität in der Heterogenität zu erzeugen. Aber das System ist kein starres, sondern die ‚Naht‘ kann auch auseinander fallen. Es ist nur eine Methode, mit Hilfe der ‚Naht‘

943 Žižek 2001b, S.14. Žižek verweist auf Michel Chions Konzept des *acousmêtre*, das sich auf das Verhältnis von Sicht- und Hörbarkeit bezieht, etwa der körperlosen Stimme im Kino. Vgl. Elsaesser/Hagener 2013, S. 175; vgl. Chion 1994.

die Bedrohlichkeit, die scheinbar abwesende Ursache der Angst, das Phantasma quasi zu überbrücken.

Es mag auch ein ‚Trick‘ sein, um die unterschiedlichen Ebenen (Bühnenraum und Personen ‚gegen‘ Video-Projektion, narrative Fiktion ‚gegen‘ nichtnarrative Fiktion, live Gespieltes ‚gegen‘ Aufgenommenes, Objektives ‚gegen‘ Subjektives), also die Lücke zwischen den Elementen zu schließen, zu überspielen. Die ‚Naht‘ dient als Platzhalter für eine scheinbar abwesende Ursache, die Unheimlichkeit erzeugt.

Die Methode, die mich interessiert, ist die, Bilder und Klänge/Musik durch einen Diskurs der Wahrnehmung zu dekonstruieren, um zu zeigen, dass es Bilder und Klänge sind, die nach einer bestimmten Logik funktionieren und auch manipulierbar sind. Wir können dann vielleicht erkennen, dass die Phantasmen (einer der wichtigsten ‚Inhalte‘ in diesem Musiktheater) eine Geschichte bzw. einen Kern haben. Das Problem von Bildern und Klängen ist, dass sie etwas Metaphorisches an sich haben: Sie verdichten einen ganzen Vorstellungskomplex und werden zu einem Ton-/Bild-Geflecht für ein ganzes Bedrohungsszenarium.

Da es in ‚Lost Highway‘ vom Anfang bis zum Ende keinen Ausweg gibt, soll das Video in Korrelation mit dem Ton einen konstant flackernden Klang-Bild-Raum bilden.

Obwohl die Komponistin nicht mehr viele Anweisungen gibt, da mit einer Musiktheaterpartitur ohnehin gemacht wird, was gewollt wird – das hat die Komponistin gelernt –, muss eines unbedingt erfüllt werden, nämlich eben der Einsatz von Video. Und zwar aus folgendem Grund: Die ‚ultimative Bedrohung‘ geht von einem Point-of-view-shot aus (im Fall von ‚Lost Highway‘ anscheinend vom Mystery Man mit seinem eingebauten Kameraauge erzeugt, der alles sieht und daher auch vielleicht alle und al-

les, auch das Verlangen und Begehren, aufzeichnet und manipuliert), der nicht eindeutig einem der Hauptprotagonisten auf der Bühne zugeschrieben werden kann und daher das konstant präsente Gespenst eines frei herumschwebenden Blicks heraufbeschwört. Auch soll das Video den Blick einer unmöglichen Subjektivität, die nicht innerhalb eines erzählenden Raumes lokalisiert werden kann, übernehmen. Die Videobänder laufen das gesamte Stück lang durch, auch wenn Blackout oder Abblende / Aufblende in der Partitur angegeben sind. Es bedeutet, dass an diesen Stellen das Video nicht ausgeschaltet wird. Es bleibt als Textur (keine realen Motive, die auf etwas verweisen, sondern nur Farben bzw. Lichtflackern als eine Art von Stillstand der Zeit und ein Raum ohne Ausdehnung) stehen.<sup>944</sup>

Zunächst verwendet Neuwirth Žižeks Wortlaut für eine Präzisierung von VALIE EXPORTs Suture-Verständnis, das sich vor allem auf eine reflexive Ebene konzentriert, und schreibt der auseinanderbrechenden Naht mit dem Bedrohlichen auch eine Wirkung zu. Der Einsatz der Videos soll auch eine blickdramaturgische Funktion erfüllen, die – vergleichbar mit der Idee der Suture im Sinne Žižeks – ebenfalls auf eine unheimliche Wirkung zielt. Während der Film mit dem Wechsel der Kameraeinstellung den Blick bestimmten Figuren zuordnen kann, verfügt das Musiktheater nicht über eine vergleichbare Möglichkeit. Es bleibt der Totale verhaftet. Was aber auf die Leinwände projiziert wird, kann durchaus eine weitere Perspektive oder einen anderen Blick hinzufügen – und zwar einen, der auf etwas Geisterhaftes verweist und den Blick selbst zum Vorschein bringt.

944 Neuwirth 2003b, S. 80f. Vgl. auch Žižeks Beitrag im Programmheft der Uraufführung Žižek 2003, der eine gekürzte Fassung von Žižek 2001d darstellt.

*Encore: Scheinwerfer und VHS-Kassetten*

In diesem Sinne zeigen sich in den Videoeinsätzen mehrere auf etwas Abwesendes verweisende Blicke. Ein solcherart unheimlicher Blick beherrscht das Musiktheater fast durchgängig. Er gibt sich in Gestalt von zwei Autoscheinwerfern zu erkennen. Die Scheinwerfer verweisen auf ein abwesendes Subjekt. Sie nehmen eine Stellvertreterposition ein. Die Wirkung dieses Blicks „einer unmöglichen Subjektivität, die nicht innerhalb des diegetischen Raums lokalisiert werden kann“,<sup>945</sup> lässt sich im Anschluss an Žižek als Variante von Lacans Beschreibung verstehen:

Ich kann mich von jemandem angeblickt fühlen, von dem ich nicht einmal die Augen und nicht einmal die Erscheinung sehe. Es genügt, daß etwas mir anzeigt, daß der andere da sein kann. Dieses Fenster, wenn es ein wenig dunkel ist und wenn ich Gründe habe anzunehmen, daß jemand dahinter ist, ist immer schon ein Blick.<sup>946</sup>

Die Scheinwerfer vermitteln das Gefühl, beobachtet zu werden. Sie erwidern die Blicke des Publikums, die in der zentralperspektivisch angelegten Theatersituation der Konvention nach als gegeben und als außerhalb der Illusion stehend angenommen werden.<sup>947</sup> So wird den Rezipient:innen ein metaphorischer Spiegel vorgehalten, in dem sie sich selbst als Schauende erkennen. In dieser Bewusstwerdung des eigenen Blicks kann diese Strategie als Beitrag zur Dekonstruktion der Wahrnehmungsmodi gelesen werden.

945 Žižek 2001b, S. 14.

946 Jacques Lacan, zitiert nach ebd., S. 15 f. Žižek führt mehrere Beispiele für die „unheimliche Umkehrung der klassischen ‚Naht‘-Technik“ bei Hitchcock an und kommt zu dem Schluss, dass dieser „immer dort am unheimlichsten und verstörendsten [ist], wo er uns direkt mit der subjektiven Einstellung dieses externen phantasmatischen Blicks konfrontiert“. Ebd.

947 Dazu vgl. die Apparatus-Theorie von Jean-Luis Baudry. Dieser hat in Analogie zu Platons Höhlengleichnis eine fixierte Leinwand mit an ihrer Position gefangenen Zuschauer:innen als Kinostruktur formuliert. Vgl. Baudry 2008. Für eine Zusammenfassung der Apparatus-Theorie vgl. Elsaesser/Hagener 2013, S. 88–90.

Eine weitere Dimension des frei herumschwebenden Blicks gibt sich über die VHS-Kassetten zu erkennen, die das Ehepaar Madison vor der Haustüre vorfindet. Das erste Videoband enthält die Ansicht auf ihr Haus, jemand muss davorgestanden und es gefilmt haben. Renee vermutet, das Video kommt von einem Immobilienmakler. Ob es einen Zusammenhang zwischen dem Blick auf das Haus und den auf das Publikum zufahrenden Autoscheinwerfern gibt, lässt sich nicht beantworten. Auffallend ist, dass das Auto von der Leinwand verschwindet, wenn die VHS-Kassette eingelegt wird. Nach aufführungspraktischen Gesichtspunkten wären die Videoprojektionen parallel möglich, es soll immerhin mindestens drei Leinwände geben.

Fred legt die Kassette in den Recorder ein, schaltet an. In dem Moment: die ganze Repr-Leinwand körniges Schwarzweiß-Flimmern. (Das Auto verschwindet.) Man sieht die Vorderfront des Hauses von Fred und Renee. Das Bild wird von einem unheimlich brummenden Geräusch untermalt, das sich unmerklich verändert zu einem seltsam harmonischeren Klang. Das Grieseln auf der Leinwand wird immer spärlicher, bis es sich auflöst und ein blendend heller, leerer Fleck erscheint, ohne jedes Bild.<sup>948</sup>

Man könnte meinen, mit diesem Video sei gesagt, dass der unheimliche Blick aus dem Auto nicht nur das Publikum, sondern auch die Madisons unter Beobachtung hätte. Es gibt weder ein Innerhalb noch ein Außerhalb der Bühne, denn diesem Blick entgeht nichts. Auch nicht das Innere des Schlafzimmers, das auf der zweiten VHS-Kassette zu sehen ist, die Renee erneut an einem anderen Morgen ins Haus bringt. Sie zögert kurz, das Band anzusehen, was sie verdächtig macht. Es wirft die Frage auf, ob sie mit dem Beobachterblick in Verbindung stehen könnte. Tatsächlich enthält das Band darauf einen Hinweis:

Fred: Dont'you want to watch it?

Renee (etwas unfreiwillig): I guess so.

948 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 44.

Band an: Man sieht sehr kurz einen verschwommenen Porno, die Frau ähnelt Renee. Dann bricht der Film jäh ab, die Leinwand füllt sich mit dem körnigen Schwarzweiß-Störungen, Schneegestöber. Es ertönt ein unheimlich brummendes Geräusch, wie beim ersten Mal. Eine Zeit lang zum Schneegestöber auf der Leinwand. Dann auf der ganzen Leinwand. Plötzlich das Innere von Freds und Renees Haus. Kamerafahrt durch das Haus bis ins Schlafzimmer. Wir sehen (von oben) Fred und Renee schlafend. Dann wird das Bild wieder zu Schneegestöber. Nach einer Pause schaltet Fred das Gerät ab. Harter Schnitt.<sup>949</sup>

Nimmt man an, dass die Frau auf dem Band tatsächlich Renee ist, dann heißt das, dass ihr das zum unheimlichen Blick gehörende Subjekt bekannt ist. Höchstwahrscheinlich handelt es sich dann um die gleiche Person, die Fred beim Mord an Renee gefilmt hat.

Neuer Tag. Innen.

Fred erscheint allein, er kommt mit einem Umschlag wie dem, in dem die Tapes waren[,] herein. Er schiebt das Tape aus dem Umschlag in den Recorder. Es ertönt wieder das brummende Störgeräusch, immer lauter. Plötzlich strahlende Helle auf der Leinwand, alles ist mit Blut bespritzt, alles ist rot. Man sieht Renees verstümmelte Leiche blutüberströmt neben dem Bett. Fred mit allen vieren vor dem Bett neben Renees Leiche. Dann jäh Dunkel auf der Leinwand.<sup>950</sup>

Wer nun all das gefilmt hat, bleibt unklar. In Anlehnung an die Informationspolitik eines Whodunit gibt Neuwirth an einigen Stellen durchaus subtile Hinweise darauf, die zwar insgesamt zu einer affizierenden Suspendedramaturgie beitragen, allerdings über die unheimliche Wirkung des schwebenden Blicks zugunsten eines Whodunit-ähnlichen Rätsels hinausgehen.

949 Ebd., S. 45 f.

950 Ebd., S. 50.

## *Mit Whodunit zum Trugschluss*

Die für den Whodunit typische Frage nach dem „Wer war’s?“ – oder: „Wer hat’s gefilmt?“ – resultiert in Neuwirths *Lost Highway* vor allem durch die Verschränkung jener beiden Erzählstränge, die den Einsatz von Videokamera und -bändern innerdiegetisch motivieren: die Aufnahmen aus dem Haus der Madisons und die Produktion von Pornofilmen. Das erste Indiz auf die Beobachterinstanz wird auf der zweiten VHS-Kassette platziert. Es gibt andeutungsweise eine Frau zu erkennen, die Ähnlichkeiten mit Renee aufweist. Dieser Hinweis richtet sich nicht nur an Fred, sondern auch an das Publikum. Wer diese Porno-VHS produziert hat, hat auch die Videobänder erstellt, die das Haus und Renees Leiche zeigen. Es muss jemand mit geisterhafter Allgegenwart sein, um aus der Vogelperspektive heraus beobachten zu können.<sup>951</sup> Die Figur, der man diese Fähigkeit am ehesten zuspricht, ist der Mystery Man, der – so legt es das Telefonat mit Fred nahe – an zwei Orten gleichzeitig sein kann und der die Auskunft erteilt, er sei ein Bekannter von Mr. Eddy/Dick Laurent. Neuwirth reaktiviert und intensiviert diese Verbindung zwischen diesen Personen im Zuge von Alices Erzählung, in der im Gegensatz zum Film auch der Mystery Man bei Mr. Eddy verortet wird.<sup>952</sup>

Wenn Suspense nach Hitchcock darin besteht, die Zuschauer:innen mit einem Wissen zu versorgen, das die Figuren noch nicht haben, dann tritt diese Form von eher kognitiv erzeugter Spannung des Rätselratens hier ein. Das Publikum erhält Hinweise darauf, um wessen Blick es sich bei diesem frei herumschwebenden handeln könnte, von denen die Figuren noch nichts wissen können. Spätestens dann, wenn der Mystery Man heimlich mit einer Handkamera Renee und Mr. Eddy in Zimmer 27 filmt, bestätigt sich für das Publikum, was Fred noch nicht weiß: dass es der Blick des Mystery Man ist, einer Figur, der aufgrund ihrer äußere-

951 Nach Žižek aus der „Sicht Gottes“. Vgl. beispielsweise Žižek 2001b, S. 17.

952 Siehe dazu S. 314–321. Žižek schreibt diesen Blick im Anschluss an Michel Chion dem Mystery Man zu. Vgl. Žižek 2001d, S. 271. Neuwirth deutet diese Verbindung an: „Die ‚ultimative Bedrohung‘ geht von einem Point-of-view-shot aus (im Fall von ‚Lost Highway‘ anscheinend vom Mystery Man mit seinem eingebauten Kameraauge erzeugt, der alles sieht und daher auch vielleicht alle und alles, auch das Verlangen und Begehren, aufzeichnet und manipuliert) [...]“ Neuwirth 2003b, S. 80.

ren Erscheinung und der Countertenorstimme ohnedies ein hybrider Subjektstatus zukommt.

Auf der Bühne: das Motel. Innen.

Renee sitzt halbbeleidet auf der Bettkante, Mr. Eddy liegt noch und schläft. Sie zieht sich fertig an, beugt sich hinunter und küßt ihren Liebhaber. Dann verläßt sie das Zimmer. Als sie draußen ist, setzt Mr. Eddy sich und richtet sein Haar zurecht. Gleichzeitig sieht man, wie der Mystery Man Alice [sic! Renee, E.v.T.] mit der Handkamera heimlich filmt – kann man auf der Leinwand zeigen oder nicht, wie man will – wie sie das Haus verläßt.

Gleichzeitig sieht man in Zimmer Nr. 29, daß sich Fred Madison gerade von seinem Bett erhebt. Er geht zum Fenster und schaut hinaus. Fred geht zum Bett zurück und holt die Pistole unter dem Kopfkissen heraus. Er geht mit der Pistole aus dem Zimmer.

Zimmer Nr. 27: Mr. Eddy/Dick Laurent ist fertig angezogen und will eben das Zimmer verlassen.

Fred geht zur Tür von Nr. 27 und klopft[.]<sup>953</sup>

Hieran schließt sich ein Kampf zwischen Fred und Mr. Eddy an, der vom Mystery Man gefilmt wird. Dabei kommt es zu einer Wende: Es stellt sich heraus, dass der unheimliche Blick nicht nur die Madisons beobachtet, sondern dass sich der Blick des Mystery Man tatsächlich auf das Gesamtgeschehen gerichtet hat, also auch auf Mr. Eddy. Damit erweist sich die naheliegende Schlussfolgerung, dass es sich bei der Beziehung zwischen Mr. Eddy und dem Mystery Man um eine berufliche handeln könnte, derzufolge der Mystery Man als Kameramann diverser Pornofilmproduktionen agiert, was Neuwirth in Alices Erzählung mit einer Andeutung noch verstärkt, als Trugschluss. Als Fehlinterpretation wird das spätestens dann klar, wenn der Mystery Man einen kleinen

953 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 74.

Video-Monitor vor dem sterbenden Mr. Eddy aufstellt, auf dem Folgendes zu sehen ist (wird gleichzeitig auf die Leinwand projiziert):

Pornofilm mit Renee als eine der Hauptakteurinnen (im Partyzimmer von Andy): zunächst zwei Frauen und danach eine S/M-Situation.

Gleichzeitig fährt die Kamera aber ein Stück zurück, und wir sehen, daß Renee nicht nur Akteurin ist in den Pornos, sondern gleichzeitig auch Zuschauerin, denn man sieht, daß sie und Mr. Eddy ihr zuschauen, wie sie zugange ist. Mr. Eddy und Renee werden ganz scharf vom zusehen [sic!], und Mr. Eddy schiebt seine Hand unter Renees Rock, sie sind beide schon sehr aufgegeilt von dem Film.

Hinter ihnen taucht der Mystery Man mit seiner Videokamera auf, wird immer größer, verdrängt alle anderen von der Leinwand, man sieht groß das Gesicht des Mystery Man, wie er das Publikum filmt. Bis das Objektiv der Kamera die Leinwand füllt.<sup>954</sup>

Der von Neuwirth erzeugte Suspense, mit der das Publikum mit Informationen über den geheimnisvollen Blick versorgt wird, führt auf eine falsche Fährte. Vielleicht fühlt sich das Publikum durch Alices Erzählung und die Szene im Zimmer Nr. 27 darin bestätigt, dass der Mystery Man im Auftrag Mr. Eddys filmt. Einer suspendedramaturgischen Logik folgend wäre anschließend zu klären, was damit zunächst in der Schwebe bleibt, nämlich die Frage, wann auch Fred dieser Zusammenhang bewusst wird. Aber das war nur ein Trick. Fred nimmt den Sachverhalt, dass sein Kampf mit Mr. Eddy vom Mystery Man, der ihm auch noch das Messer zusteckt, gefilmt wird, ohne weitere Reaktion zur Kenntnis. Das erscheint unlogisch, ist allerdings die Konsequenz einer auseinanderklaffenden Naht. Was folgt, löst sich vom Spannungsaufbau des Suspense und etabliert in einer *Mise-en-abyme*-Struktur ein Blickregime dritter Stufe: Das Publikum sieht, wie die Figuren (Mr. Eddy, Fred, Mystery Man) auf dem kleinen Monitor einen Film anschauen. In die-

954 Ebd., S. 75.

sem Film wiederum schauen Figuren, die teilweise dieselben sind (Mr. Eddy), ebenfalls einen Film, auf dem sie erneut teilweise selbst zu sehen sind (Alice). Dabei wiederum werden sie alle vom Mystery Man beobachtet, dessen Kameraobjektiv leinwandgroß aufgezogen wird. Sein überdimensionales Schauen von der Leinwand entlarvt nicht nur den im Sterben begriffenen Mr. Eddy, sondern auch das Publikum als Voyeurist:innen.

### *Musiktheater der Blicke*

Thomas Elsaesser und Malte Hagener gehen dem „Auge als Organ der Welterschließung im Kino“<sup>955</sup> nach. Die „stets zerbrechliche[...] Natur dieser Konstruktion“, die wesentlich auf dem Continuity-System und der „Vernähung“ des Subjekts in filmische Handlung<sup>956</sup> basieren, zeigt sich dann, wenn die Geschlossenheit dieser Bildwahrnehmung in Frage gestellt wird. Die Illusion von Vollständigkeit vermittelt Gefühle von Kontrolle und von Sicherheit. Bricht diese künstlich geschaffene Raum-Zeit-Kontinuität auseinander, resultiert dies im Verlust von Kontrolle und einem Gefühl der Bedrohung.<sup>957</sup> Sowohl die Vollständigkeitsillusion als auch der mögliche Bruch basieren damit im Film auf dem gezielten Einsatz von Blickstrategien.<sup>958</sup>

In *Lost Highway* konstituieren die Videoprojektionen ein Musiktheater der Blicke. Dies geschieht mit einem gezielten Einbezug einer auseinanderbrechenden Naht, die im Sinne Žižeks einen Blick schwebenden Charakters freisetzt. Er lässt zwar auf ein Subjekt schließen, kann aber keinem zugeordnet werden, das sich innerhalb der diegetischen Welt befindet. Žižek paraphrasierend schreibt Neuwirth diesem

955 Hagener/Elsaesser 2013, S.104.

956 Ebd., S.116.

957 Vgl. ebd.

958 Es handelt sich hierbei um eine grundlegende Frage der Filmwissenschaft, für die stellvertretend Laura Mulvey angeführt werden soll. Sie fragt in ihrer breit rezipierten Schrift *Visual and Other Pleasures* aus feministischer Perspektive nach den Macht- und Geschlechterstrukturen. Vgl. Mulvey 2018; vgl. dazu einführend Elsaesser/Hagener 2013, S.110–120.

ein unheimliches Potenzial zu. Es sei das „konstant präsente Gespenst eines frei herumschwebenden Blicks,“<sup>959</sup> von dem ständig Bedrohung ausgehe. Er gibt sich mehrfach zu erkennen: in den Videoaufnahmen vom Haus der Madisons, aber auch mit dem Blick auf einen männlichen Rücken, der auf der Leinwand erscheint, während Renee und Fred miteinander schlafen. Es bleibt unklar, zu wem der Rücken gehört und auch, wer von oben auf diesen schaut. Dieser Geisterblick ist Teil der Diegese, seine Adressaten sind zunächst Fred und Renee, er trifft und affiziert das Publikum nur mittelbar. Viel direkter passiert dies über die mehrfach wiederkehrenden Autoscheinwerfer, die das Beobachtetwerden als Möglichkeit ständig aufrechterhalten und so kontinuierlich das Gefühl des Kontrollverlusts und der Bedrohung provozieren. Dieses Ins-Publikum-Schauen findet seinen Höhepunkt in der Großaufnahme gegen Ende, durch die der Mystery Man durch sein Kameraauge von der Leinwand herunter blickt. Die aus dem entfernten Blickwinkel erfahrene und distanzierte Zuschauerposition gerät ins Wanken, Hand in Hand mit der als gefestigt vorausgesetzten Subjekt-Objekt-Relation, die die Zentralperspektive stabil hält. Hat schon die Klangraumdramaturgie mit ihren frei im Raum herumschwebenden Klängen, Klangkuppeln und -kugeln das Publikum wiederholt ins Geschehen hineingezogen, so bricht diese Spiegelung die bis dahin über die visuelle Wahrnehmung als gesichert angenommene Distanz auf. Der Mystery Man hält dem Publikum den Spiegel vor, er lässt es als die Schauenden und gleichzeitig als jenes voyeuristische Universalauge erkennen, das alles sieht und gesehen hat.

## II.6. Aus den Zwischenräumen

Vor der filmhistorischen und -philosophischen Folie erscheint Neuwirths Interesse am Dazwischen, das die Ästhetik der Schwebegründet, als eine Poetologie des Schnitts. Diese präsentiert sich in *Lost Highway* am Reißen jener Nähte, die Bühne und Leinwand zusammengehalten und das Subjekt in die Handlung eingebunden haben, sowie an den Bilder- und Klangfolgen, die einer kausallogischen Anordnung

959 Neuwirth 2003b, S. 80. Vgl. fast wortgleich Žižek 2001b, S. 14.

zuwiderlaufen. Als Momente oszillierender Spannungen zwischen den losgelösten Verbindungsteilen offenbaren sich an all diesen Bruchstellen relationale Gefüge – also jene Beschaffenheit, die die Gedankenfigur des Suspense und Deleuzes Bildkonzepte gemeinsam haben.

Das Kristallbild ist im Grunde genommen ein Zustand der Paradoxien, weil sich darin die Linearität der Zeit aufhebt, in dem das Vergangene in die Gegenwart und das Gegenwärtige in die Vergangenheit rückt, während sich beides überlagert. In dieser relationalen Verfasstheit hat das Kristallbild mit dem Suspense auch die Zeit gemeinsam, die sich in der Erfahrung von Dauer zu erkennen gibt, die den Suspense im Masochismus und die elastische Spannung in *Lost Highway* als Klangerfahrung kennzeichnet.

Dass das Kristallbild keineswegs auf das Medium Film und seinen optischen Ausdruck durch das Bild beschränkt bleiben muss, zeigt das Zusammenspiel von Lichttechnik, Leinwand, Bühne und Klang anhand der Verwandlungsszene. Doch dieses im Vergleich zum Film heterogene Material ruft erneut die Frage nach dem Wesen der Bilder auf. Obwohl ein gemeinsamer Präsenzstatus die Elemente verbindet, bleibt der ontologische Unterschied zwischen Leinwand und Bühne nach wie vor bestehen. Insofern tritt das Zeitbild als eine Variante dessen auf, was Elena Ungeheuer als inszeniertes Spiel von live und elektronischen Klängen und Neuwirth mit *VALIE EXPORT* als Suture beschrieben haben.

Löst die Naht die Verbindung zwischen Blick und Perspektive auf, so setzt der Zwischenraum den Blick selbst frei. Im Rückgriff auf Žižek installiert Neuwirth in den Bruchstellen auch filmische Blickstrukturen, wodurch Subjekt-Objekt-Relationen der Diegese und des Musiktheaters als Form in Frage gestellt werden. Nicht nur der Klangraum zieht das Publikum in die atmosphärische Gestimmtheit des Geschehens, sondern auch der Blick überwindet die Grenze der vierten Wand. Der frei schwebende Blick affiziert nicht nur die Figuren, sondern ist Teil einer bedrohlichen Atmosphäre, die auch das Publikum umgibt. Diesen auskomponierten Wirkungsmechanismen des Atmosphärischen und ihrer konstitutiven Subjekt-Objekt-Beziehung widmet sich das nächste Kapitel.

### III. „Soave sia il vento“. Atmosphäre

Spricht man von einem akustischen Kristallbild, stellt sich die Frage nach seinem Vermittler, der im Gegensatz zum filmischen Kristallbild nicht die Leinwand sein kann, sondern die Luft ist. Was sich über die Luft als Vermittlerin aus der materiellen Präsenz von Klang und Bild formt, sind Atmosphären, die als Zwischenphänomene die Räume in eine bestimmte Stimmung versetzen und als Subjekt-Objekt-Relation den Wahrnehmenden anmuten.

Zwar nicht entlang der Frage nach dem Zeitbild, sondern nach der Wahrnehmbarkeit von Atmosphären haben Martin Zenck, Kai-Uwe Kirchert und Tobias Fichte die Bedeutung der Luft als Transmitter anhand von Luigi Nonos .....*sofferte onde serene...* für Klavier und Tonband (1976) beschrieben – einem Werk, auf das sich Neuwirth explizit bezieht, um ihren Zugang zur elektronischen Bestandteilen in ihren Kompositionen zu erläutern.<sup>960</sup> Bei Nonos Stück erklingen zwei Klaviere, eines dringt als 2-Kanal-Zuspielung von zwei Seiten in den Raum, das andere kommt live dazu. Unter anderem mit einem ausdifferenzierten Einsatz des Pedals und des mit der Hand geschlagenen Klavierkörpers, dehnt sich im Aufführungsraum ein Klangraum aus.<sup>961</sup> So kommt es in der Aufführung zu einer Überlagerung von Zeitschichten, wie es auch bei *!dialogues suffisants!?* und mehreren *Lost Highway*-Szenen zu beobachten ist. Die Luft vermittelt zwischen den Klangzeiten. Was für Nonos .....*sofferte onde serene...* festgehalten werden kann, gilt auch für *Lost Highway*; und zwar nicht nur für die Zeitbilder, sondern auch für die atmosphärische Dimension dieses Musiktheaters, um die es in diesem Kapitel anhand der Liebesszene in der Wüste gehen wird:

Der Überwindung der räumlichen Distanz durch die Transmitter der Luft und der durch sie übertragenen Resonanzen entspricht die Einbeziehung der zeitlich-geschichtlichen Distanz. Die Echos und atmosphärisch wirksamen Zitate aus der Geschichte klingen ,come da

960 Vgl. Drees 1998/2008a, S.106.

961 Vgl. Fichte/Kirchert/Zenck 2001, S. 342.

lontananza‘ und sind zugleich, wenn auch verhüllt, von unmittelbarer Präsenz.<sup>962</sup>

Das Verhältnis zwischen Luft und Schallwellenausbreitung wird hier nicht auf seine physikalischen Grundlagen bezogen, sondern auf die Wahrnehmungsdimension. „Der erste Gegenstand der Wahrnehmung ist Atmosphäre oder das Atmosphärische“,<sup>963</sup> schreibt Gernot Böhme. Damit meint er das „Spüren von Anwesenheit“<sup>964</sup> als Spüren von etwas im Raum sowie das Gewahrwerden der eigenen Leiblichkeit des wahrnehmenden Subjekts. „Sich leiblich spüren heißt zugleich spüren, wie ich mich in einer Umgebung befinde, wie mir hier zumute ist.“<sup>965</sup> Atmosphären sind Stimmungen im Raum, die spürbar anmuten. Man ist „affektiv von ihnen betroffen“.<sup>966</sup> Mit Verweis auf Aristoteles’ Wahrnehmungslehre, der die Luft als das Trägermedium für das formulierte, was über das Ohr wahrgenommen wird, sieht Böhme in Analogie dazu in der Atmosphäre ebenfalls ein Zwischenphänomen. „Nach unserem bisherigen Ansatz wäre das Medium der Raum selbst und der Anregungszustand die emotionale Tönung des Raums, die Stimmung.“<sup>967</sup> Böhme kontextualisiert seine Theorie von den Atmosphären innerhalb einer allgemeinen Wahrnehmungslehre, weshalb er bei einem alltäglichen Sprechen über Atmosphären ansetzt. So spricht er etwa von atmosphärischen Stimmungen, die vom Sonnenaufgang, von Städten oder von Frühlingstagen ausgehen würden. Er formuliert aber auch die These von der Herstellung von Atmosphären, die er als ästhetische Praxis bezeichnet und insbesondere in der Werbung, der Architektur, aber auch in der Kunst des Bühnenbildes findet und die er als eine zentrale Kategorie von Musik im Raum ansieht: „Doch die Atmosphäre selbst ist kein Ding, sie ist vielmehr ein schwebendes Zwischen, zwischen den Dingen und den wahrnehmenden Subjekten. Das Machen von Atmo-

962 Ebd.

963 Böhme 2001, S. 45.

964 Ebd.

965 Böhme 2017a, S. 31.

966 Böhme 2001, S. 46.

967 Ebd., S. 55.

sphären beschränkt sich also auf das Setzen der Bedingungen, unter denen die Atmosphäre erscheint.“<sup>968</sup>

Diese Bestimmung als herstellbares Zwischenphänomen, dessen Erscheinen im substanzlosen Zustand des Schwebens zu verorten ist und als spürbare Anwesenheit anmutet, weist Böhmes Atmosphären-Begriff als anschlussfähig an Olga Neuwirths *Lost Highway* aus.<sup>969</sup> Wenn Böhme konstatiert, dass die „Licht- und Tonräume [...] nicht mehr etwas [sind], das man nur distanziert wahrnimmt, sondern etwas, in dem man sich befindet“, <sup>970</sup> dann gilt das nicht nur für die Wüstenszene, die im Folgenden betrachtet wird. Der „konstant flackernde[...] Klang-Bild-Raum“<sup>971</sup> ist als Licht- und Klangtextur einer bedrohlichen Atmosphäre zu verstehen, die Neuwirth als „Bedrohungsszenarium“<sup>972</sup> versteht.

Die Luft als Transmitter so zu einzusetzen, dass sich der daraus resultierende Raumklang atmosphärisch beschreiben lässt, verbindet Nono mit Neuwirth. Sie haben ein Interesse an den Elementen, insbesondere an Luft und Wasser gemeinsam.<sup>973</sup> In ihrer Musik können etwa gehauchte Klänge, wie beim Flötenspiel durch die Anweisung „zu viel Luft“, whistle tones, jet whistles oder andere Abstufungen der Luftzufuhr somatische Qualitäten übertragen. Zu nennen sind auch die Spieltechniken des Flautando und das Flageolett, um Violinenklänge luftigen Charakters hervorzubringen. Es handelt sich dabei um Spieltechniken, die zu Nonos und Neuwirths Repertoire gehören. Zu verweisen ist auch auf verschiedene Werktitel, die den Zusammenhang sprachlich markieren. Werke Nonos wie *.....sofferte onde serene...* („durchlitte-ne, Wellen, heitere“), *Como una ola de fuerza y luz* („Wie eine Welle von Kraft und Licht“) für Sopran, Klavier, Orchester und Band (1971/72) oder *Das atmende Klarsein* für kleinen Chor, Bassflöte, Live-Elektronik

968 Böhme 2017b, S.105.

969 Vgl. Böhme 1998.

970 Böhme 2017b, S.107.

971 Neuwirth 2003b, S. 80; Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranmerkung, „Zum Video“).

972 Ebd.; vgl. auch van Treeck 2020a, S. 111 f.

973 Zenck, Kirchert und Fichte verweisen mit Hartmut Böhme auf die „Korrespondenz und Affinität der Elemente mit den Sinnen“. Fichte/Kirchert/Zenck 2001, S. 338.

und Tonband (1980–83) tragen die Wellen des Wassers entweder schon im Titel oder sind auf Klangebene von Natur- und Körperklängen gekennzeichnet.<sup>974</sup> Selbiges lässt sich auch für Olga Neuwirth sagen. Filmarbeiten wie *...durch Luft und Meer...*, *The Long Rain*, *Das Fallen*. *Die Falle*, die Whiteouts in *Bählamms Fest*, die Videoebene in *...ce qui arrive...* oder die Komposition *Aello - ballet mécanomorphe* für Soloflöte, zwei Trompeten, Streicher und Schreibmaschine (2016/17) stellen eine Auseinandersetzung mit dem Rauschen des Meeres, dem Wind, dem fallenden Regen oder dem Schneefall dar. Hervorzuheben sind ferner die von Herman Melvilles Roman *Moby Dick* und seiner Erzählung *The Encantadas* (1854) angeregten Kompositionen *The Outcast* und *Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie*, die jeweils verschiedene Facetten des Meeres und des Umherfahrens zwischen den Inseln verarbeiten.<sup>975</sup> In *Lost Highway* gestaltet Neuwirth die Wüstenszene Alices und Petes als atmosphärische Szene, in der sie gezielt die spürbaren Qualitäten der Luft auskomponiert.

### III.1. Wüstenwind

Nach dem Raubmord an Andy fliehen Pete und Alice in die Wüste. Ihre Fahrt endet an einer Hütte (Takt 1160). Es ist jenes Haus, das während Freds Verwandlung als Vision zu sehen war und nun als Standbild auf der Leinwand im Hintergrund sichtbar sein soll. In Takt 1161 steigen Pete und Alice aus dem Auto:

Auf der Bühne ist es dunkel, aber nachdem man zwei Autotüren (Sample) zuschlagen hört, wird es auf der Bühne langsam hell. Es ertönen Fetzen von Musik aus einem Autoradio, alles geht in ein Rauschen über. Das Bild der Hütte auf der Leinwand wird immer von Schneegestöber un-

974 Vgl. ebd., S.341.

975 Vgl. Drees 2018 und Drees 2015a. Auf die Idee des Unterwegsseins kommt Olga Neuwirth immer wieder zurück und verweist dabei neben Melville auch wiederholt auf Joseph Conrad. Vgl. Neuwirth 1998/2008a, S.108 sowie Drees 2001b/2008a, S.168 und van Treeck 2023a.

terbrochen, dann manifestiert sich das Bild wieder, als würde es von einer schadhafte Überwachungskamera auf die Leinwand projiziert.

Während also die Hütte als ein Standbild auf der Leinwand steht, wird es auf der Bühne hell und zwar nur so, daß Licht von der Seite kommt, wie von einem großen Auto-Scheinwerfer (*blinding light of love?*). Alice und Pete stehen in diesem Lichtkegel.<sup>976</sup>

Während im Ensemble in Takt 1160 nur ein flautando-Akkord im Kontrabass, zwei Beckenwirbel im Schlagwerk und ein liegender Sekundklang im Akkordeon gespielt werden, kommen in Takt 1161 weitere Klänge hinzu, die allesamt von einem luftig-hauchigen Charakter gekennzeichnet sind. Mit dem Zuschlagen der Autotüren (SMPL\_39) setzen die drei Soloinstrumente auf liegenden Tönen und Klangfarbentrillern im Pianopianissimo ein. Hinzu kommen die mit Bogen *sul ponticello* gestrichene E-Gitarre, was ein Obertonrauschen erzeugt, sowie die beiden Flöten, die in der dreigestrichenen Oktave mit Klangfarbentrillern einsetzen. In den Streichern setzten Glissandi im Kontrabass sowie Triller in den beiden Violoncelli ein, die jeweils mit der Anweisung *flautando* und *sul ponticello* versehen sind. Ebenfalls im Flautando auszuführen ist in den Violinen und der Viola eine angedeutete Melodie, die sich mit der Musik aus dem Radio verschränkt, die über das Sample zugespült wird. Kommt den Instrumentalklängen bereits der Charakter des Gehauchten zu, so schließt sich dieses tatsächlich aus der Luft, nämlich aus dem Äther, kommende Melodiefragment an. Es handelt sich dabei um Bruchstücke des Lou Reed Songs *This Magic Moment*, der bereits erklang, als sich Pete und Alice zum ersten Mal gesehen haben.<sup>977</sup>

Die leidenschaftliche Intensität, mit welcher dieser Reed-Song bei der ersten Begegnung in der Werkstatt hörbar war, lässt das zweite

976 Jelinek/Neuwirth, LV 7, S. 71; Neuwirth 2006a, S. 202.

977 Der Soundtrack des Films stellt an dieser Stelle einen Bezug zu Fred und Renee her. Denn im Film durchsucht Alice aktiv die Radiosender und stoppt bei *Songs to the Siren* von This Mortal Coil, der die gesamte Liebesszene in der Wüste hindurch klingt und schon während der unterkühlten Sexszene zwischen Fred und Renee zu hören war.

Auftauchen an dieser Stelle vermissen. Das Radio verzerrt den Klang mit seinen typischen Störgeräuschen, die auftreten, wenn eine Sendefrequenz entweder nicht genau getroffen oder beeinträchtigt wird. Die verzerrte Melodie zeugt davon, dass die leidenschaftliche Stimmung von Alices Erzählung von der Vergangenheit und der Tatsache, dass sie gemeinsam ein Menschenleben auf dem Gewissen haben, mittlerweile erheblich getrübt wird. Vordergründig vom technischen Medium selbst beeinträchtigt, scheint die angespannte Atmosphäre selbst auf den Song einzuwirken, so, als ob sich die Melodie ihren Weg durch diese Luft nicht mehr bahnen könnte. Ähnlich verhält es sich mit dem Bild auf der Leinwand, das, wie es typisch ist für die Videos, durch seine Instabilität auf sich selbst verweist. Zusätzlich impliziert es erneut ebenso die Frage nach dem Blick, wie der Lichtkegel jener Scheinwerfer, die Pete und Alice beleuchten.

In den Folgetakten (1163 bis 1166) verdichtet sich die Atmosphäre. Weitere Holzblasinstrumente setzen mit Glissandi ein, grundiert von einem absichtlichen Intonationsschwanken. Horn und Tuba fügen Luftklänge hinzu. Einen unruhigen Faktor stellen die Sechzehnteltriolen in Tenorsaxophon und Bassklarinetten dar, die den Vierteltonschritten folgen. In Takt 1165, wenn die Flöten zu whistle tones und Luftklängen übergehen, wird im Schlagwerk eine Bierflasche geblasen, um windartige Geräusche zu erzeugen, die wiederum von einem Mikrofon abgenommen werden.<sup>978</sup> Ferner setzt eine Zuspiegelung ein, die in den gesamten Raum projiziert wird (SMPL\_40) und bei der es sich um die akustische Entsprechung zur Anweisung „sage-bushes werden über die Bühne geblasen“<sup>979</sup> handelt, wodurch die atmosphärische Weite der heißen und trockenen Landschaft aufgerufen wird.

Was als subtiler Bestandteil intermedialer Strukturen dieser Szene ebenfalls zur atmosphärischen Gestaltung beiträgt, ist das Zitat, das Neuwirth der Beschreibung dieser Zuspiegelung hinzufügt: „heißer Wüs-

978 Dafür war ursprünglich SMPL\_28 geplant, das in der Sample-Liste in der Partitur zwar gelistet, aber nicht genauer benannt wird. Es hätte kurz vor dem Telefonat von Mr. Eddy und dem Mystery Man mit Pete bereits zum ersten Mal eingesetzt werden sollen, wie dem Material im Teilvorlass zu entnehmen ist. Vgl. Neuwirth, Sample-Liste.

979 Neuwirth 2006a, S. 203.

tenwind („soave sia il vento“)<sup>980</sup> („Sanft wehe der Wind“). Neuwirth übernimmt das Zitat aus Wolfgang A. Mozarts Drama giocoso *Così fan tutte* (1790) auf ein Libretto von Lorenzo da Ponte. Zu dem darin im Terzettino (I. Akt, 6. Szene, Nr. 10) aufgerufenen, sanft wehenden Wind und den ruhigen Wellen des Meeres schicken Fiordiligi und Dorabella ihren Liebhabern Guglielmo und Ferrando einen gut gemeinten Abschiedsgruß mit auf die Reise, nicht wissend, dass die Männer ihren Einzug zum Militär nur vorspielen, um sogleich in Verkleidung zurückzukommen und die Frauen auf ihre Treue hin zu testen. Das Zitat „soave sia il vento“ stellt in mehrfacher Weise eine Verbindung zwischen *Lost Highway* und der Mozart-Oper her. Beide Handlungen basieren auf von Lügen und Täuschung begleiteten Liebeleien innerhalb einer Vierkonstellation. Darauf etwa, dass gemäß den Besetzungskonventionen die Stimmfächer der verkleideten Männer viel besser mit jenen der Frauen in *Così fan tutte* harmonieren, wurde bereits hingewiesen.<sup>981</sup> Insofern ist fraglich, welche Verbindung nun die wahre ist: die Ausgangsposition, wonach Fiordiligi (Sopran) und Guglielmo (Bariton) sowie Dorabella (tiefer Sopran, meist mit Mezzosopran besetzt) und Ferrando (Tenor) die Paare bilden, oder die verdrehte Formation, die sich durch die verkleideten Männer ergibt, und Fiordiligi mit Ferrando sowie Dorabella und Guglielmo zusammenführt.

Ähnlich undurchsichtig gestalten sich die Verhältnisse bei Fred und Renee sowie Pete und Alice, wobei Petes Bariton- und Alices Sopranlage vor der Folie der Gattungskonvention ebenso wenig als vereinbar gelten. Beide Männer scheinen dabei von einer Frau getäuscht zu werden, die sich in zwei Gestalten zeigt. Zudem lässt sich *Così fan tutte* als ein opernhistorisches Beispiel dafür anführen, wie erotische Handlungen in den Gesang verlagert werden können. So wurde bereits hervorgehoben, dass das Umgarnen der Frau des jeweils anderen durch Guglielmo und Ferrando mit diesen Worten wohl unmissverständlich ist:<sup>982</sup>

Ferrando: Amor, il Nume  
Si possente, per voi qui ci conduce.

980 Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranhang „Samples“).

981 Vgl. Schreiber 2016, S.128.

982 Vgl. Mezzacapo de Cenzo/Mac Gabham 1991, S.291.

Gugliemo: Vista appena la luce  
Di vostre fulgidissimi pupille ...

Ferrando: ... Che alle vive faville ...

Gugliemo: ... Farfallette amorose e agonizzanti ...

Ferrando: ... Vi voliamo davanti ...

Gugliemo: ... Ed ai lati, ed a retro ...

Ferrando/Gugliemo: ... Per implorar pietade in flebil metro!<sup>983</sup>

[Ferrando: Amor, dieser mächtige Gott  
Euretwegen führt er uns hierher.

Gugliemo: Kaum haben wir das Licht  
eurer strahlenden Äuglein erblickt ...

Ferrando: ... das bei den Funken der Glut ...

Gugliemo: ... verliebte Falter, im Todeskampf ...

Ferrando: ... fliegen wir vor euch her ...

Gugliemo: ... und neben euch und hinter euch ...

Ferrando/Gugliemo: ... um Mitleid zu erleben in jämmerlichen Versen!]

„Soave sia il vento / tranquilla sia l'onda“ („sanft wehe der Wind / ruhig sei das Meer“)<sup>984</sup> singen die Mozart-Frauen ihren Männern, die bereits über das Meer davon segeln, hinterher. Das Zitat, dass das Sample beschreibt, weist darauf hin, dass das zugespilte Geräusch des heißen

983 Mozart 1992, S. 52f.

984 Ebd., S. 52f.

Wüstenwindes das darauffolgende Geschehen ankündigt, das seinen Höhepunkt im Verschwinden Alices finden wird (Takt 1210).

### III.2. „Luftschichten“

Über luftige Orchesterklänge und das zugespilte Pfeifen des Wüstenwindes legen sich mehrere Gesangsstimmen.<sup>985</sup> Pete stellt über die Takte 1166 und 1167 Alice singend die Fragen „Why me Alice? Why choose me?“, wobei er erst den Vokal des Fragewortes „Why“ melismatisch verlängert und danach das „o“ in „choose“ durch ein Glissando verzerrt, um die Frage auf einem *d* zu beenden (Takt 1167: „Why choose me?“ auf *a – d – [glissando] – gis*). Alices Antworten betonen die Atmung. Gemäß Partitur „[m]it viel Luft“ singt sie „So that we can be together“, gefolgt von der „laut geflüstert[en]“ Frage: „You still want to be with me, don't you?“<sup>986</sup>

Es bleibt nicht beim Einsatz dieser beiden Stimmen. Im Unterschied zu der bereits über das Musiktheater hinweg etablierten Verweisstruktur, wonach die Liebesszenen zwischen Pete und Alice entweder von den beiden Countertenorstimmen oder ihren eigenen Stimmen aus dem Off begleitet werden, setzt in Takt 1168 als zugespiltes Zitat das fünfstimmige Madrigal *Ecco mormorar l'onde* (1590) von Claudio Monteverdi ein. Dass dies gezielt zur Schaffung einer Atmosphäre erfolgt, zeigt eine Notiz Neuwirths zu dieser Szene in LV 4, in der es heißt (siehe Abb. 37 und 38): „SPHÄRENHAFTE MUSIK ‚SAKRAL‘ } LUFTSCHICHTEN.“<sup>987</sup>

985 Dieser Abschnitt stellt eine Vertiefung der Analyse dar, die zu diesem Szenenabschnitt in einem anderen Kontext bereits unternommen wurde, dort jedoch mit Fokus auf die Text- und Lichtgestaltung. Dagegen wird im Folgenden die harmonische Betrachtung vertieft und zusätzlich das Archivmaterial berücksichtigt. Vgl. van Treeck 2020a, S. 113 ff.

986 Neuwirth 2006a, S. 204.

987 Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 25v. Ebenda befindet sich auch ein intertextueller Verweis auf David Lynchs *Twin Peaks*, wo es in einer Szene heißt „There is always music in the air“. Auf die eher bedrückende Stille, vor der ein Gespräch um Laura Palmer stattfindet, folgt daraufhin recht plötzlich schmissige Unterhaltungsmusik.

Über die von Neuwirth hergestellte sakrale Assoziation ruft die Vokalpolyphonie bewusst eine metaphysische Dimension auf und verweist auf eine nicht mehr einholbare musikhistorische Vergangenheit. Im Sinne eines akustischen Zeitkristalls übernimmt das Monteverdi-Zitat die Funktion des Futurperfekts (Futur II) und deutet als Subtext die Flüchtigkeit der Liebe zwischen Pete und Alice an: Sie werden sich geliebt haben. Darauf weist auch diese Notiz hin: „WÜSTE als Ort, an dem die AUSDEHNUNG nicht Fläche, sondern Raum darstellt + an dem die Chronologie der Zeit beim Zusammentreffen mit den Flächen der Unendlichkeit erlischt. Symbol für EWIGE WIEDERKEHR DES GLEICHEN!“<sup>988</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Luftschichten erscheint es paradox, dass über die Choreinspielung, die außerdem laut Partituranweisung „im ganzen Raum leise – ‚Hauch‘“<sup>989</sup> erfolgen soll, das höchste Maß an tonaler Stabilität und damit tendenziell ein Eindruck einer bestimmten Erdung erreicht wird. Zusätzlich kontrastieren die vom Ton *d* ausgehenden Oktav-, Quart- und Quint-Intervalle, die den harmonischen Verlauf des Madrigals dominieren, mit ihrer Transparenz den opaken Klangcharakter, der sich ansonsten durch *Lost Highway* zieht. Diese reinen Intervalle stehen auf diese Weise als akustische Chiffre für die Durchlässigkeit der Luft und die Weite der Wüste ein (siehe Abb. 37 und 38).<sup>990</sup>

Der fünfstimmige Chor setzt in Takt 1168 mit den Tönen *d* in Bass, Alt und Sopran und *a* in Tenor und Mezzosopran direkt auf Oktav- und Quintklängen ein (siehe Abb. 39). Der für einen D-Dur-Akkord noch fehlende Terzton (*fis*), wird sogleich von der Sopranstimme in der fortschreitenden Melodielinie über die ersten Worte „A l’aura“ bestätigt. So wird das Wort „l’aura“ betont, das über die italienische Sprache hinaus als Synonym für den Begriff Atmosphäre verstanden werden kann.<sup>991</sup>

988 Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 29v.

989 Neuwirth 2006a, S. 204, Takt 1168.

990 Vgl. Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 25v.

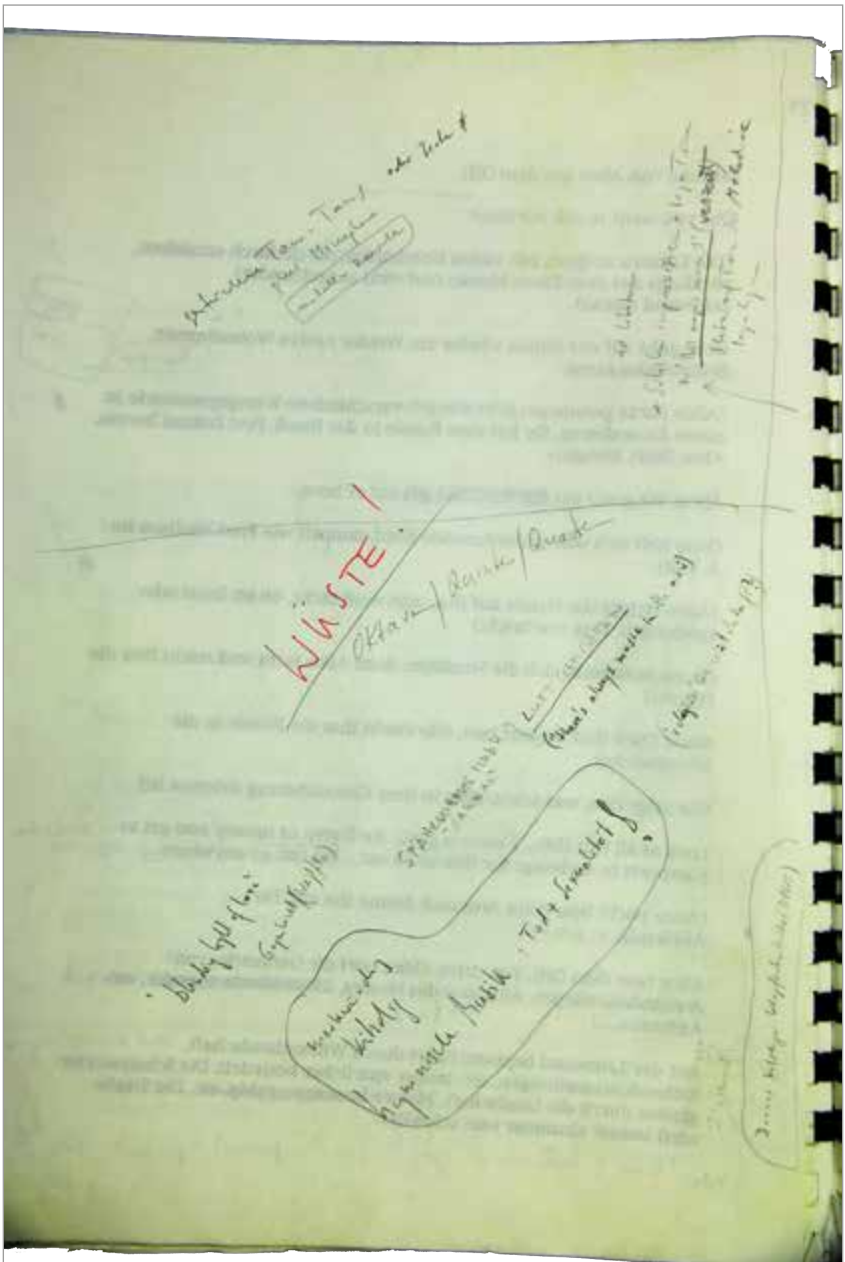
991 Für *Ecco mormorar l’onde* aus Monteverdis zweitem Madrigalbuch vertont dieser ein Gedicht von Torquato Tasso. Der vollständige Text lautet folgendermaßen, die von Neuwirth übernommen Verse wurden hervorgehoben: „Ecco mormorar l’onde e tremolar le fronde / **A l’aura matutina, e gl’arborseli,** / E sovra i verdi rami i vagh’augelli / **Cantar soavemente, E rider l’Oriente.**“

Das Klangverhältnis zwischen Chor und Singstimme trübt die im Text besungene frische Stimmung des anbrechenden Tages ein. Es spiegelt eine Anspannung, über die auch die Leidenschaft dieser Szene nicht hinwegtäuschen kann. Der Einsatz des Madrigals in Takt 1168 schließt direkt an Petes Gesangslinie an, sodass das von Pete abschließend gesungene *gis* auf die Quinttöne *d* und *a* im Chor trifft, was im Zusammenklang einer kleinen None *gis* – *a'* und durch den Tritonus *d* – *gis* zwei Dissonanzen ergibt. Wenn laut Regieanweisung „[v]on nun an alles eher kitschig“ wird und Alice und Pete zu tanzen beginnen, dann nehmen die scharfen Spannungsklänge auch die verkrampften Bewegungen vorweg.<sup>992</sup> Denn nachdem die erste Phrase des Madrigals („A l'aura matutina, e gl'arborseli“) auf der vierten Stufe in einen G-Dur-Akkord mündet (Takt 1170/1171), setzt die zweite erneut in D-Dur an („Cantar souavemente, e rider l'Oriente“; Auftakt zu 1172). Dazu verdichtet sich das Geschehen. Pete und Alice, so heißt es in der Partitur,

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

/ Ecco gia, l'alb'appare / **E si specchia nel mare / E rasserena il cielo, E'imperla il dolce gielo** / E gl'alti monti indora. / O bella vagh' aurora, L'aura è, tua messagiera, / e tu de l'aura ch'ogn'arso cor ristaura.“ Monteverdi 1926, S. 68–74. Vgl. auch Hochradl 2010, S. 582.

992 Vgl. van Treeck 2020a, S. 115.



Admission Form - Tang  
for Ming  
- like sample

40 liter  
to 100 liter  
to 100 liter  
to 100 liter  
to 100 liter

~~WASTE!~~  
Oktavi / Rank / Quack

Stomachache / Nausea  
Lust for sex  
Chen's sleep more in the night

bleeding left of face  
Cupping (puff)

kidney  
Taste Sensibility

Stomachache / Nausea

Alices Stimme aus dem Off:

We have to go to the desert. ~~He's at his cabin.~~

Fahrt auf der Leinwand. Dann Fahrt jah zu Ende. Man sieht eine kleine Hütte im Niemandland (die selbe, die Fred in der Gefängniszelle in seiner Vision brennen sieht). Diese Hütte bleibt im Hintergrund als Standbild stehen.

Auf der Bühne ist es dunkel, aber man hört die Geräusche eines stoppenden Autos. Türen werden zugeworfen, Schritte, es ertönen Fetzen von Musik aus einem Autoradio, Verkehrsmeldungen, alles geht in ein Rauschen über. Das Bild der Hütte auf der Leinwand wird immer von Schneegestöber unterbrochen, dann manifestiert sich das Bild wieder, als würde es von einer schadhafte Überwachungskamera auf die Leinwand projiziert. Es wird alles geräuschmäßig sehr unruhig und nervös, die verschiedenen Geräusche vermischen sich.

Während die Hütte als ein Standbild auf der Leinwand stehen bleibt, wird es auf der Bühne hell und zwar nur so, daß Licht von der Seite kommt, wie von einem großen Auto-Scheinwerfer. Alice und Pete stehen in diesem Lichtkegel.

Alice: We'll have to wait.

(ein heißer Wind beginnt zu blasen, man hört dieses Geräusch dazu. Sage-bushes werden über die Bühne geblasen.)

Pete: Why me, Alice? Why choose me?

Von nun an alles eher kitschig:

(Alice beginnt zu tanzen, zieht Pete an sich, er soll mit ihr tanzen)

Alice: So we can be together.... You still want to be with me, don't you?

Beginnen sich gegenseitig auszuziehen und Alice zieht Pete zu Boden. Der Sturm bläst lauter, die Büsche fliegen über sie hinweg, es tasten sich Scheinwerfer (rötlich) über das Liebespaar auf dem Boden, sie fangen an sich zu lieben. Die Musik wird immer lauter. Alice wird unersättlich. Die Scheinwerfer, die zuvor noch kein wirkliches Ziel hatten, beginnen jetzt, das Liebespaar auf dem Boden ins Visier zu nehmen, sie zielbewußt in Licht zu tauchen, sehr hell, wie in einem Gefangenenlager, wo Leute an der Flucht gehindert werden sollen. Das Licht wird so unerträglich hell, daß man die Personen auf der Bühne kaum noch sehen kann und geblendet ist. Pete arbeitet sich verzweifelt an Alice ab. Krallt sich an ihr fest.)

Abb. 37 und Abb. 38: Neuwirths Notizen zur Atmosphäre der Wüsten- und Liebeszene mit dem Einsatz des Monteverdi-Madrigals in LV 4, S. 25v–26r, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

31 51 41 31 51

Denn hier ist die Wüste  
Aber laßt mich gehen zu Wasser, laßt mich  
weichen, weicht mit der Leinwand

Abb. 39: Beginn der Liebesszene in der Wüste mit Einsatz der Monteverdi-Zu-  
spielung, Neuwirth 2006a S. 204, Takt 1167–1171. © Copyright 2003 by Boosey  
& Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung  
Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Alice ab. Krallt sich an ihr fest. – BITTE keine maximum visibility!<sup>993</sup>

Je mehr sich die Körper verkrampfen, desto extremer strahlt das Scheinwerferlicht. So

verändert sich die Lichtgestaltung von einem warmen Rot zu einer blendenden Helle, die nicht nur in den Augen schmerzt, sondern mittels Überbeleuchtung das Paar optisch verschwinden lässt. Diesen Stimmungswechsel von einer warm und romantisch anmutenden zu einer unangenehm grellen Atmosphäre überträgt Neuwirth mit Ausschnitten aus Monteverdis Madrigal ins Medium des gesungenen Textes. [...] Das geforderte rote Scheinwerferlicht geht zunächst mit der Metapher vom Sonnenaufgang als lächelnder Osten im Madrigaltext „A l’aura matutina, e gli’arborseli, e rider l’Oriente“ überein. Die zur Zumutung werdende Helle der Scheinwerfer verzerrt allerdings die pittoresken Naturbilder des folgenden Textes (ab Takt 1174/1175) „E si specchia nel mare, E rasserena il cielo“.<sup>994</sup>

Mit dem Übergang zu dieser dritten Phrase setzen die Stimmen zwar immer wieder auf *d* ein, erreichen jedoch keinen Quart- oder Quintklang mehr. In der zweiten Hälfte dieser Phrase (Takt 1178/1179) deutet sich eine Modulation nach D-Moll an. Das sind jene Takte, in denen Neuwirth Wiederholungen der Verszeilen „E rasserena il cielo“ und „E imperla il dolce gelo“ hinzufügt,

wodurch die Begriffe „cielo“ (Himmel) und „gelo“ (Frost) aus dem polyvokal gesetzten Madrigal besonders heraustreten, was ihre phonetische oder wortklangliche Nähe intensiviert. Wo der Nachtfrost eigentlich dem warmen

993 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 205. Die Anweisung „BITTE keine maximum visibility!“ stellt einen intermedialen Verweis auf die Ästhetik des Pornofilms dar, wo „maximale Sichtbarkeit“ das deutliche Präsentieren von Koitus und Geschlechtsorganen bezeichnet. Vgl. Williams 1995, S. 82 ff.

994 van Treeck 2020a, S. 114.

Sonnenstrahl weichen sollte, verstärken die Textwiederholungen im Zusammenspiel mit dem grellen Scheinwerferlicht und der getrübbten harmonischen Struktur den Eindruck einer unangenehmen Kälte.<sup>995</sup>

Der Chor endet in Takt 1180 auf einem D-Dur-Akkord mit *e* als Doppeldominante des Grundtons zur Betonung des Quintklangs (*d – fis – a – e*). Während Sopran, Alt und Bass auf „gielo“ enden, nehmen Tenor und Mezzosopran das Wort „l’aura“ wieder auf.<sup>996</sup> Wenn aus dem chori-schen Akkord letztlich nur diese beiden Stimmen in Takt 1182 auf einer reinen Quinte verklingen, endet das Madrigal nicht nur mit dem Wort und dem Intervall, mit denen es begann, sondern überschneidet sich an dieser finalen Stelle erneut mit Petes Gesang: Im letzten Takt des Madrigals (Takt 1182) verklingt die zweite Silbe von „l’aura“ auf *a* und *d*, während Pete in Takt 1181 zunächst auf *e* einsetzt und dann auf *d* verbleibt. Das Madrigal schließt damit auf einer reinen Quinte (*d – a*). Als tröstendes Detail steht diese perfekte Konsonanz der verkrampften Liebesszene diametral gegenüber.<sup>997</sup>

### III.3. Aus der Luft, in die Luft

Der luftige Klangteppich des Ensembles, der die Madrigalzuspielung über die Takte 1168 bis 1182 begleitet hat, dünnt mit dem Einsatz von Petes Singstimme zusehends aus. Während dieser über die Takte 1181

995 Ebd.

996 Hinter „L’Aura“, von dem die Komponistin dem Madrigaltext zwei Wiederholungen hinzufügt (Takte 1174 und 1179f.), versteckt sich eine weitere intermediale Verweisstruktur. Diese erschließt sich, wenn man das Wort mit der Zueignung der Komposition „A LAURA“ in Verbindung bringt. Schon Torquato Tasso hat den Gedichtszyklus *Ecco mormorar l’onde* in den 1560er Jahren einer jungen Frau namens Laura Peperara gewidmet. Welker weist darauf hin, wie Monteverdi in der Vertonung des 1590 veröffentlichten Madrigals einen Zusammenhang zwischen „cantar“ und „l’aura“ herstellt und so musikalisch eine weitere Ehrerbietung an die nunmehr in Oberitalien geschätzte Sängerin Peperara hinzufügt. Vgl. Welker 1996.

997 Vgl. van Treeck 2020a, S. 115.

bis 1190 drei Mal den Satz „I want you“ wiederholt, reduziert sich das Ensemble auf liegende Töne im Akkordeon und E-Piano. Die drei Wiederholungen sind stimmlich unterschiedlich gestaltet.

Das erste Mal erstreckt sich „I want you“ über vier Takte. Der erste Vokal wird melismatisch gedehnt und geht von „I“ zu „want“ in einem Septsprung über ( $d - c$ ), um dann von „want“ auf „you“ in einem Glissando eine None nach unten zu ziehen ( $a - ges$ ). Von einem Septsprung ist auch die Wiederholung gekennzeichnet. „I want you“ ist dabei ein knapper, eintaktiger Ausruf bei dem vom  $e$  („I want“) auf  $d$  („you“) gesprungen wird (Takt 1185). Petes Stimme bleibt nicht auf  $d$ , dem Bezugston der Komposition. Er wiederholt den Satz abermals, stark verunsichert und von lautem Atem zersetzt (Takt 1187). Die mit Hall versehene Stimme findet ihren letzten Laut in einem Seufzer in Takt 1190,<sup>998</sup> sie zerfließt in der Luft, womit sich bereits auch sein Verschwinden ankündigt.<sup>999</sup>

Alices Reaktion darauf ist im scharfen Kontrast dazu komponiert (Takt 1191): „Alice lacht plötzlich auf und rollt sich und Pete aus dem hellen Licht ins Dunkel hinein. Man sieht Pete überhaupt nicht mehr. Alice steht auf und läßt ihn einfach liegen.“<sup>1000</sup> Ihre harsche Bewegung wird von einem fünftaktigen Tuttiensatz im Fortefortissimo des Ensembles charakterisiert, der von staccatissimo-Sechzehnteln der Blasinstrumente und dem nervösen Wabern der E-Gitarre dominiert wird und so abrupt endet, wie er begonnen hat (Takt 1191 bis 1195). Auch die Zuspiegelung des Wüstenwindes (SMPL\_40) endet in diesem Takt.

Alices Einsatz auf den Worten „You’ll never have me ... never ... You’ll never have me“ ist der einzige solistische Abschnitt einer Singstimme überhaupt (Takte 1196 bis 1207). Zusätzlich zur Anweisung, dass die „gesamte Passage am Kehlkopf“ auszuführen ist und man eine „andere Tonqualität wahrnehmen“<sup>1001</sup> muss, wird für diese Stelle eine auffallende Virtuosität eingefordert. Über diese zwölf Takte wird die Stimme mehrfach mit Bindebögen und Glissandi in Terz-, Quint- oder auch Sextabständen von einem Ton zum nächsten geführt. Dabei drängt

998 Vgl. Neuwirth 2006a, S. 208.

999 Nachdem Alice verschwunden ist, erhebt sich nicht Pete vom Boden, sondern Fred. Das war also Petes letzter Auftritt und Einsatz.

1000 Neuwirth 2006a, S. 208.

1001 Ebd., S. 209.

die Stimme immer wieder nach oben, etwa auf *f*“ und *g*“. Im letzten Takt wiederholt die Stimme Petes Septsprung und führt von *h*‘ auf den Spitzenton *a*“, auf dem sie auch verklingt. Live-elektronisch mit Hall versehen, breitet sich die Sopranstimme in die Weite des Raumes aus; so, wie es die Komponistin auf dem Millimeterpapier festhält:

NICHT-Ort – WEITE – LUFT  
WÜSTE = im ganzen Raum<sup>1002</sup>

In Takt 1205 setzt schließlich der Alice-Effekt ein, der die möglichst vibratolose Stimme metallisch verzerrt und gleichzeitig entkörperert. Mit der letzten Silbe „me“ steigert sich die Lautstärke ins Fortefortissimo, das in Takt 1207 erreicht ist. Hier setzt über eine Zuspilung ein brummendes Geräusch ein, das an einen sehr dichten Windstrom erinnert, der auf den Körper sozusagen einpocht (SMPL\_42).<sup>1003</sup> Das folgende Geschehen verläuft nicht mehr zu Alices Gesang, sondern zu diesem Beben und dem, was von ihr als laut durch den Raum hallende Stimme zurückbleibt (Takt 1208 bis 1210):

Alice geht nackt auf die Hütte zu. Alice verschwindet – wie in einem Riß in der Wand – durch die Leinwand hindurch, auf der die Hütte quasi entmaterialisiert wird. Äußerst stark flimmernde Ränder! Das Videobild zurt dort zusammen, wo Alice im Riß der Leinwand verschwunden ist – wie bei einem kaputten TV-Gerät.<sup>1004</sup>

Das Zitat „soave sia il vento“ und die Betonung des Wortes „cielo“ im Madrigaltext nehmen Alices Verschwinden vorweg. Wie schon am Ende von Freds Verwandlung, löst sich zunächst der Körper auf, während die Stimme nachklingt. In Takt 1209 kommt eine weitere Einspielung hinzu, die nach wild, aber luftig angestoßenen Flötentönen in ein langes Pfeifen übergeht, dessen Tonhöhe über einen Zeitraum von rund 30 Sekunden leicht absinkt, um dann zu verklingen (SMPL\_43). Dieser auch von einem schneidenden Quietschen grundierte Klang wird ins Publi-

1002 Neuwirth, Millimeterpapier.

1003 Vgl. Neuwirth 2006a, o. S. (Partituranhang „Samples“).

1004 Neuwirth 2006a, S. 212.

kum projiziert. Somit erfolgen zwei atmosphärische Zuspierungen über die Lautsprecher, die sich mit Alices Hall über insgesamt 62 Sekunden in den Raum bewegen. Diese Dauer erscheint erstaunlich lang, wenn man bedenkt, dass für Freds Nachhall rund 15 Sekunden vorgesehen sind und Neuwirth die Komposition auf rund 90 Minuten anlegt.<sup>1005</sup>

Während Alice in Lynchs Film nackt in der Hütte des Mystery Man verschwindet, lässt Neuwirth sie durch einen Riss schlüpfen, dessen Materialität sie mit dem Flackern des Bildschirms mitkonzeptioniert. Sie übernimmt damit eine genuine Filmtechnik, die auf dem Verfahren des Stoptricks basiert. Georges Méliès soll diesen durch Zufall entdeckt haben, als ihm beim Filmen einer Straßenszene die Filmrolle ausging. Bei der Vorführung war Méliès selbst vom „magischem Auftauchen oder Verschwinden von Figuren vor einem Hintergrund zeitloser Verharung“<sup>1006</sup> erstaunt. Neuwirth hingegen unterläuft diese Illusionswirkung. Sie denkt Alices Verschwinden als Konfrontation des Bühnenkörpers mit der Leinwand und daher als Suture-Moment, der die Medienmaterialität der Projektion im Zusammenzurren ausstellt.

Vor dem Hintergrund, dass die Komponistin eine ganze Ästhetik aus einem Denken der Zwischenräume entfaltet, erscheint die Form die-

1005 Vgl. Neuwirth, Millimeterpapier. David Metzger, der diese Szene ebenfalls analysiert, kommt zu dem Schluss, dass hier nicht nur „voice“ zu „sound“ wird, sondern dass Alice und Pete zu Sound werden: „Pete a glissando, Alice an open-ended crescendo.“ Vgl. Metzger 2009, S. 233.

1006 Kittler 1986, S. 177. In ihrem Filmprojekt *Das Fallen. Die Falle*, das während der Arbeit an *The Outcast* auf Texte von Elfriede Jelinek entsteht, zitiert Neuwirth innerhalb einer Traumsequenz einen Ausschnitt aus Georges Méliès' Trickfilm *Le Mélomane* (1903). In *Le Mélomane* marschiert ein Kapellmeister mit einem kleinen Orchester in die Landschaft und lässt unter den Kabelleitungen zweier Telefonmasten anhalten. Auf die fünf Leitungskabel wirft er erst einen Violschlüssel und anschließend – den Begriff Notenkopf allzu wörtlich nehmend – seinen eigenen Kopf, wobei nach jedem Wurf immer wieder ein neuer aus seinem Rumpf nachwächst. Zusammen mit mehreren als Notenhäse funktionierenden Stöcken ergibt sich so ein zweitaktiges Thema, das er von seinem Orchester spielen lässt. Neuwirths Traum von einem *Mélomane*, einem von Melodien oder Musik Besessenen, schafft eine reflexive Schleife zwischen dem Kurzfilm des Notensetzers und ihrem eigenen Notensetzen und zieht dabei noch eine selbstironische Ebene ein: Jede Note ist eine Kopfgeburt, die einem den Kopf kosten könnte. Für die Hilfe bei der Zuweisung des Filmausschnitts danke ich Stefan Drees.

ses Abgangs beinahe alternativlos.<sup>1007</sup> In Alices Verschwinden wird ein intermediales Denken, das filmische Elemente stets in Verbindung mit dem musiktheatralen Raum und als Vexierspiel von Anwesenheit und Abwesenheit versteht, performativ. Während dieser Gesichtspunkt in Bezug auf den Adaptionprozess bereits ausgearbeitet wurde, veranschaulicht ein Verweis der Komponistin auf das Videooratorium *Aufenthalt* die Tragweite dieser kreativen Dimension, die mehrere Jahre vor die Entstehungszeit von *Lost Highway* zurückreicht.<sup>1008</sup> Denn die Idee, Figuren durch eine oder hinter einer Leinwand verschwinden zu lassen, beschäftigt Neuwirth schon 1992. Darauf kommt sie in einem Interview 2006 unter Verweis auf *Così fan tutte* zurück. Mozarts Oper wird damit zu einer Chiffre für das beständige Streben nach einem wechselseitigen Oszillieren und Verwirren:

Die Idee 1994 zu *Aufenthalt* war, dass es in sechs Bildern durch Jelineks *Raststätte* geht, und zwar fokussierend auf bestimmte (meist ironisierende) erotische Momente aus *Raststätte*. Verschiedene Situationen von menschlichen Zusammenkünften aus der *Raststätte* sollten nur auf der Videoleinwand zu sehen sein. Schauspieler und Sänger gehen durch die Leinwand durch, befinden sich vor der Leinwand, sind Teil von ihr. Die Musiker sitzen davor, und dazu gibt es noch Text- und Klangeinspielungen. Mich interessiert immer, was echt und was künstlich ist, was real, live und was aufgenommenes Material ist, daher diese Konstellation. Ein in Gang gesetztes Spiel von real und unreal und von menschlichen Verstrickungen. Eben *Così fan tutte* ...<sup>1009</sup>

1007 Fabienne Liptay zieht an dieser Stelle einen Vergleich zu Ingeborg Bachmanns *Malina*, in dem die Hauptfigur am Schluss durch einen Riss in der Wand verschwindet. Vgl. Liptay 2009, S. 164.

1008 *Aufenthalt*, Oratorium für zwei Sprecher, zwei Sänger, kleines Ensemble, Tonband (nur bei Aufführungen ohne Video) und Video (ad libitum) auf Texte aus *Raststätte* oder *Sie machen's alle* von Elfriede Jelinek (1992/93).

1009 Janke 2006/2008a, S. 332. Schon 1997 weist Neuwirth in einer Äußerung zu *Aufenthalt* auf eine Verbindung zu *Così fan tutte* hin: „Spontan angetan war ich von dem Stück einerseits wegen der witzigen Anspielung auf Mozarts *Così fan tutte*, in dem Don Alfonso, bei Jelinek der Kellner, die Fäden der Sehnsüchte,

Die Liebesszene in der Wüste endet, wie sie begonnen hat: im Medium der Luft. Von wo zuerst eine verzerrte Melodie aus dem Radio dringt, dahin entschwindet nun eine Figur, deren Klangspur letztlich auch in der Luft verklingt. Als kalter Fetisch geht Alice in der heißen Wüstenatmosphäre einer auskomponierten Luftschicht auf. Der Ort dafür ist ein Nicht-Ort, die Wüste, die Deleuze und Guattari gemeinsam mit der Steppe, dem Meer und der Eiswüste als „glatten Raum“ beschreiben, worunter sie einen „amorphen, informellen Raum“<sup>1010</sup> verstehen. Oder in Olga Neuwirths Worten: „[I]n der Unendlichkeit der Wüste verliert die Wirklichkeit ihren Charakter als Wirklichkeit“.<sup>1011</sup> Die Wüste bedroht das, was für die Wirklichkeit gehalten wird.

In *Lost Highway* hat die Liebe keinen Ort. Denn auch die Motelzimmer, in denen sich Pete und Alice zuvor getroffen haben, und wo, neben der Wüste, auch die finalen Szenen des Musiktheaters angesiedelt sind, sind mit Michel Foucault ‚andere Räume‘. Als Heterotopien bezeichnet Foucault „Gegenorte“<sup>1012</sup>, die in Relation zur räumlichen Ordnung einer Kultur stehen. Diese anderen Orte gehören also einerseits dazu, wie etwa Friedhöfe, Freudenhäuser oder Theater, liegen aber gleichzeitig außerhalb, weil sie „all die anderen realen Orte, die man

Begierden und Verwirrungen zieht, andererseits von der humorvoll-satirischen Darstellung einer bumsfidelen Spießbürgergesellschaft, die von der Dichterin vollkommen demontiert wird. Vielleicht war ich gerade an dem Letztgenannten so interessiert, da in der Oper Figuren normalerweise großspurig konstruiert und nicht dekonstruiert werden. In diesem Theaterstück von Elfriede Jelinek ist genau das Gegenteil der Fall, und das halte ich auch beim Musiktheater für einen wichtigen Ansatz.“ Neuwirth 1997b/2008a, S. 84.

1010 Deleuze/Guattari 1992, S. 661. Deleuze und Guattari beschreiben den glatten Raum und den gekerbten Raum folgendermaßen: „Wenn im gekerbten Raum die Formen eine Materie organisieren, verweisen im glatten Raum die Materialien auf Kräfte oder dienen ihnen als Symptome.“ Ebd., S. 664. Diese Beschreibung liest sich wie eine Variante einer Bestimmung des Rhizoms. Für eine weiterführende Neuwirth-Lektüre, die unter diesem Aspekt erfolgen könnte, ist interessant hervorzuheben, dass Deleuze und Guattari das Meer als „Archetyp des glatten Raumes“ beschreiben und zwar im Zusammenhang mit einer sogenannten „nomadischen Kunst“. Für diese „nomadisierenden Schriftverfahren“ wird unter anderem Autor:innen wie Herman Melville und Virginia Woolf (philosophisches) Potenzial zugesprochen, also Schriftsteller:innen, die auch von Neuwirth intensiv rezipiert werden. Vgl. Ott 2014, S. 93–96.

1011 Jelinek/Neuwirth, LV 4, S. 28v.

1012 Foucault 2006, S. 320.

in der Kultur finden kann, zugleich repräsentier[en], in Frage [stellen] und ins Gegenteil verkehr[en]“.<sup>1013</sup> Foucault zählt beispielsweise als Orte der Durchreise auch jene amerikanischen Motels zu den Heterotopien, an denen man stets nur Gast und flüchtig ist.<sup>1014</sup> Und selbst im eigenen Haus der Madisons kann sich die Liebe nicht entfalten. Die brummen- den Geräusche, der umherschwebende Geisterblick sowie die in den Klang aufgeschobene Lust schaffen eine kühle Atmosphäre, die vor- führt, dass – mit Sigmund Freud – das Unheimliche „irgendwie eine Art von heimlich“<sup>1015</sup> ist. Dass Renee vor Fred ihre Vergangenheit ver- heimlicht, ist Ausdruck eines entfremdeten Daheims, das sich über ei- ne Klang(raum)gestalt artikuliert, die man als unheimliche Atmosphä- re beschreiben kann.

#### III.4. Atmosphäre und Suspense

Mit dem Suspense haben die Atmosphären ihren relationalen Status als Zwischenphänomen gemeinsam. Mit Böhme handelt es sich bei At- mosphären um etwas „Seiendes von relationalem oder medialem Cha- rakter“<sup>1016</sup> und nicht um etwas, das gemäß einer Substanzontologie ein „Fundament in der Sache“<sup>1017</sup> hat. Das Axiom der spürbaren Präsenz lässt sich ebenso auf Suspense übertragen, wie die Subjekt-Objekt-Rela- tion, die die Atmosphäre bedingt.

1013 Ebd.

1014 Vgl. ebd., S.325 f.

1015 Freud 2012, S.250.

1016 Böhme 2001, S.56.

1017 Ebd., S.54. Das sich leiblich Spüren des Menschen ist nach Böhme immer auch ein Spüren dessen, was ihn umgibt. Dies überträgt er auf die Dinge, denen er ebenfalls eine Präsenzwerdung in Form von Ausstrahlung zuspricht, die er „Ekstase der Dinge“ nennt. Dabei geht es nicht um die physische Beschaffenheit eines Dings, sondern darum, wie die „Form eines Dings [...] nach außen [wirkt]. Sie strahlt gewissermaßen in die Umgebung hinein, nimmt dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen.“ Vgl. Böhme 2017a, S.21–48, 31–33.

Nach Böhme haben „Atmosphären [...] als gestimmte Räume etwas quasi Objektives“<sup>1018</sup> an sich. Sie sind insofern anwesend, als sie einen Raum in eine Stimmung versetzen, die gegeben sein oder hergestellt werden kann. „Die Atmosphäre ist ferner *gestimmter* Raum, d.h. was einen da anmutet, ist eine Stimmung.“<sup>1019</sup> Doch diese Stimmung ist nicht im Sinne einer objektiven Substanz als gegeben anzusehen. Sie ist „in ihrem Was-Sein gar nicht vollständig bestimmt ohne denjenigen, der von ihr betroffen ist“<sup>1020</sup> und braucht folglich dasjenige Subjekt, das sie leiblich spürt. Eine Atmosphäre ist abhängig von einem wahrnehmenden Subjekt, das sich in einen gestimmten Raum bewegt. „Das heißt also, Atmosphären sind etwas *zwischen* Subjekt und Objekt. Sie sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst.“<sup>1021</sup> So setzt die Atmosphäre wie auch der anfangs erläuterte Wiegevorgang eine wahrnehmende Instanz voraus.

Die reflexive Dimension, die Hauke Lehmann für das Wiegen als konstitutiv hervorhebt, findet sich bei Böhme in der Diskrepanzerfahrung angelegt, die er von der Ingressionserfahrung unterscheidet. Bei dieser handelt es sich um das Wahrnehmen der Atmosphäre an sich. Man betritt einen Raum und nimmt eine so oder so geartete Stimmung war, die von der „Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen“<sup>1022</sup> ausgeht. Die Verfasstheit des eigenen Gemüts geht darin reibungslos auf. Im Gegensatz dazu sind Diskrepanzerfahrungen „von einer Differenz von Atmosphäre und subjektiver Stimmung“<sup>1023</sup> bedingt und lassen „Atmosphären als quasi objektive Gefühle“ wahrnehmen und beschreiben. Sie bergen das Potenzial, dass die vorhandene, also vermeintlich objektive, Stimmung auf die subjektive verändernd einwirkt. Atmosphären sind quasi objektiv, weil sie etwas sind, „das viele Menschen spüren können, und zwar sogar so, daß sie trotz der Subjektivität des Spürens sich über den Charakter dessen,

1018 Böhme 2001, S. 49.

1019 Ebd., S. 47.

1020 Ebd., S. 52.

1021 Ebd., S. 54.

1022 Böhme 2017a, S. 33.

1023 Böhme 2001, S. 49.

was sie spüren, verständigen können“.<sup>1024</sup> Abermals deutlicher wird die reflexive Ebene der Atmosphärenwahrnehmung von Martin Seel hervorgehoben, der ihr „*sinnhaftes* Vernehmen“ herausstellt: „Das Bewußtsein für Atmosphären aktiviert ein Wissen um kulturelle Bezüge, in denen ihre Wahrnehmung steht.“<sup>1025</sup> Dieses Wissen ruft Neuwirth durch eine aktive Konfrontation mit Hör- und Seherfahrungen im Kontext atmosphärischer Stimmungen, die *Lost Highway* grundieren, auf.

1024 Ebd. Das schlussfolgert Böhme mit Verweis auf den Philosophen und Phänomenologen Hermann Schmitz, in dessen Leibphilosophie er den Atmosphärebegriff bereits angelegt sieht. Vgl. Böhme 2017a, S. 28–31.

1025 Seel 2016, S. 154. Seel stellt an Böhmes Atmosphären-Konzept kritisch das Problem der Eingrenzung heraus. Formuliert im Zuge einer allgemeinen Wahrnehmungslehre der Ästhetik, könne es sich kaum hinreichend mit den Erscheinungen der Kunst und der ästhetischen Praxis auseinandersetzen. Vgl. ebd., S. 153.

## Fazit



Was abschließend zu einer Klang- und Bilddramaturgie des Suspense, die sich innerhalb einer Ästhetik der Schweben verortet, festzuhalten ist, ist über die Fallstudie hinaus für das Schaffen Olga Neuwirths bedeutsam. Das betrifft zunächst das Verhältnis zum Film. „Film [ist] wohl die Kunstsparte [...], die mich am stärksten beeinflusst“,<sup>1026</sup> sagt Neuwirth 1994 in ihrem Vortrag über *Lonicera Caprifolium*. Diese Einflussnahme geht weit über das hinaus, was in diesem Rahmen behandelt werden konnte. Ausgehend von den berücksichtigten filmhistorischen und -theoretischen Positionen allerdings, lässt sich eine Gemeinsamkeit festhalten, die man als Poetologie des Schnitts bezeichnen kann. Es geht um das Freilegen von Zwischenräumen und Brüchen. Der damit einhergehende Verweis auf die Konstruiertheit der jeweiligen Kunstform stellt ihre Bedingungen und Materialitäten aus und setzt Reflexionsprozesse in Gang. Wie dies in *Lost Highway* im Wechsel von Bühne und Leinwand sowie von live und mediatisiert auskomponiert ist, konnten unter anderem die Analysen des Beginns der Komposition und der Verwandlungsszene für die Klang- und Bildebene zeigen. Das Austarieren von Differenzen erzeugt eine Spannung, die wohlweislich unaufgelöst bleiben will, woran philosophisch und filmtheoretisch angeknüpft werden kann.

Mehrfach wurden Verbindungslinien zu Gilles Deleuzes Denken geschlagen. Seine gemeinsam mit Félix Guattari getroffene Formulierung zum Dazwischen trifft den Kern dieser Ästhetik der Schweben:

*Zwischen* den Dingen bezeichnet keine lokalisierbare Beziehung, die von einem zum anderen geht und umgekehrt, sondern eine Pendelbewegung, eine transversale Bewegung, die in eine *und* die andere Richtung geht, ein Strom ohne Anfang und Ende, der seine beiden Ufer unterspült und in der Mitte immer schneller fließt.<sup>1027</sup>

Diese Spannung will affizieren und trifft im Musiktheater das, was Hauke Lehmann mit dem „Einbezug des Zuschauers und seiner emotionalen Reaktion in den filmischen Prozess selbst [...] das Kerngeschäft des

1026 Neuwirth 1994a/2008a, S.28.

1027 Deleuze/Guattari 1992, S.42.

Suspense<sup>1028</sup> nennt. Einleitend wurde mit der Beschreibung des Wiegevorgangs dargestellt, dass dieser als relationaler Vorgang das wahrnehmende Subjekt benötigt. Die strategische Anwendung dieses Verfahrens findet seinen Ausdruck in einem Netzwerk der subtilen Verweise. Geknüpft wird dieses unter Anwendung vielgestaltiger kompositorischer Parameter, die Zusammenhänge andeuten, etwa über die Einbindung von Zitaten und – hierbei entscheidend über die Möglichkeiten des Films hinausgehend – durch die Verwendung der Singstimme. In die Komposition der Klangräume fließen grundlegende Methoden und Interessen, die vom Einsatz der Instrumente und der Elektronik bis zur Verräumlichung und zu ihrer Wirkung reichen. Die Klangraumdramaturgie macht insbesondere szenische Übergänge als Zwischenräume erfahrbar, wenn mittels Ambisonic-System kugelförmige Bewegungen das Publikum einhüllen. Eine virtuelle Dreidimensionalität flicht sich in den geographischen Raum und verändert die Koordinaten der raumzeitlichen Wahrnehmung. So gestaltet sich als weiteres Zwischenphänomen eine Atmosphäre, die mit dem Wiegen und der Affizierung eine Subjekt-Objekt-Relation gemeinsam hat. Die ästhetische Zielrichtung der zusammengefassten Aspekte lässt sich erneut in ein Zitat Olga Neuwirths überführen:

Daher versuche ich durch elektronische Instrumente eine ‚Hyper-Sprache‘ und ‚Hyper-Instrumente‘ zu schaffen, eine unbestimmte, diffuse Atmosphäre, in der man das Gefühl [sic!] hat, dass einem der Boden unter den Füßen entzogen wird. Ein Herumschweben ohne Anfang und Ende, wie in einem Labyrinth. Und was Stimmen betrifft: Vibrato finde ich furchtbar, man kann die Stimme daher nur schwer mit Instrumenten verschmelzen. Ich suche aber einen Klang, der in die Zwischenräume eindringt, sich zu einem neuen Ganzen mischen kann. Meine Musik soll unter dem Motto stehen ‚subversiv, sexy, schamlos‘ und im Stil vielfältig und vielschichtig sein.<sup>1029</sup>

1028 Lehmann 2017, S. 56.

1029 Kralj 2003/2008a, S. 188.

Diese während des Entstehungsprozesses von *Lost Highway* im März 2003 getätigte Aussage erwähnt die Komposition nicht explizit, bringt aber mehrere zentrale Aspekte auf den Punkt. Vor allem wird darin noch einmal deutlich, wie unter der Gedankenfigur des Suspense als Schirm einer Ästhetik der Schweben Form, Inhalt und Wirkung zusammenfinden. Wenn damit mit Deleuze und Guattari gesagt ist, dass es „keinen Unterschied [gibt] zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, in der es gemacht ist“,<sup>1030</sup> dann wird auf eine wurzelartige Anlage verwiesen, die dergestalt in sich verflochten ist, dass ihre Spannungszustände und Relationen die Frage nach dem Anfang und Ende, nach hierarchischen und an einem Zentrum ausgerichteten Ordnungen obsolet machen – ganz im Sinne eines Möbiusbandes.

Das Bild des Rhizoms wird daher abschließend wiederaufgenommen, um auf einige Fäden aufmerksam zu machen, die sich über ihre Verknüpfungen mit und in *Lost Highway* hinaus durch das intermediale Œuvre Neuwirths spinnen. Als Spielarten des In-Schweben-Versetzens konnten die Themen des Wartens oder Aufschiebens, des Erinnerns, der Zeit, der Gestaltung von Atmosphären und der Auseinandersetzung mit fluiden Identitäten herausgestellt werden. Werke aus den letzten Jahren, darunter *Le Encantadas*, *Disenchanted Island*, *Masaot/Clocks without Hands* und *Orlando*, knüpfen daran an. Jede Komposition tritt in ein Verhältnis zu dem, das sie künstlerisch in Vergangenheit und Zukunft umgibt. Zu erkennen geben sich diese Bezüge oftmals auf kleinster Ebene. In Motti, Fußnoten und zwischen den Notenzeilen verstecken sich Anklänge, die ebenso dreidimensional in alle Richtungen dieses Schaffens strahlen, wie es die Klangkuppeln in *Lost Highway* tun.

Nicht zuletzt verhandelt das im Zuge einer Tiefenbohrung untersuchte Fallbeispiel die Frage nach dem Zugang zur Welt, danach, was über sie gewusst und wie sie sinnlich erfahren werden kann. Ein gewisser Hang zur Transzendenz lässt sich hierbei nicht von der Hand weisen. So ist es gewiss kein Zufall, dass Fred, Pete und Renee/Alice jeweils im Nachhall ihrer Stimmen durch die Luft hindurch verschwinden. Wenn das Wirkliche in *Lost Highway* konstant in der Schweben bleibt, dann auch die Frage danach, was das Wirkliche eigentlich sein kann. Nichts Geringeres verhandelt diese Kunst.

1030 Deleuze/Guattari 1992, S.15.



Dank



Wie es oft bei solchen Sachen der Fall ist, erfolgte auch die Arbeit an diesem Buch nicht geradlinig, sondern über mehrere Umwege. Ganz konkret führten mich die Wege im Laufe der letzten Jahre nach Bochum, Bayreuth und Berlin, nach Graz, Seggau und Pula. Den Menschen, die mich dorthin begleitet oder dort aufgefangen haben, ist es zu verdanken, dass meine Fahrt auf dem Lost Highway nicht zu einer *nuit sans fin* wurde.

Mit Kordula Knaus und Monika Woitas standen mir an der Bayreuther Musikwissenschaft und an der Bochumer Theaterwissenschaft zwei „Doktormütter“ zur Seite, wie ich sie mir nicht ermutigender hätte wünschen können. Kordula Knaus hat mir Freiräume zum Denken und Mäandern gelassen und mich in entscheidenden Momenten mit bewundernswerter Prägnanz und auch mit einer Portion Humor zum Wesentlichen zurückgeführt. Für ihre Zuversicht, ihre Geduld und ihren Rückhalt danke ich ihr von Herzen. Mit ebenso großem Wohlwollen und Vertrauen hat mich Monika Woitas nicht nur bei meinen Forschungen, sondern auch in der Lehre unterstützt. Ihr Optimismus und ihre Freude am Gegenstand Musiktheater haben ihre ansteckende Wirkung auf mich bis heute nicht verloren. Für ihre Kollegialität und Loyalität danke ich ihr sehr herzlich. Zudem hat Stefan Drees für dieses Projekt viel mehr getan, als nur ein drittes Gutachten zu verfassen. Er hat meine Neuwirth-Beschäftigungen von Anfang an mit Interesse, umfangreichem Material und regelmäßigem Austausch unterstützend begleitet. Dafür, für Möglichkeiten, mein Projekt verschiedentlich präsentieren zu können, sowie für eine kritische Lektüre vor der Drucklegung sage ich ihm tausendfach danke.

Anno Mungen danke ich für die Aufnahme meines Projektes in das Promotionsprogramm „Musik und Performance“ an der Universität Bayreuth und für die Möglichkeit, das Buch in der Reihe *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* zu veröffentlichen. Ihm und allen Kolleg:innen der Bayreuther Kolloquien in den Jahren 2016 bis 2021 danke ich für den stets produktiven Austausch: Maren Butte, Dominik Frank (vor allem auch für die tolle redaktionelle Betreuung vonseiten der Reihe), Ulrike Hartung, Lena van der Hoven, Marie-Anne Kohl, Sandra Lenz, Christine Stein, Tillmann Triest, Andrea Zedler und darüber hinaus für gemeinsame Projekte und motivierende Gespräche ganz besonders Sid Wolters-Tiedge.

Seitens des utzverlags danke ich Matthias Hoffmann für die geduldige und professionelle Betreuung der Veröffentlichung. Der Mariann Steegmann Foundation gebührt mein großer Dank für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses und der Gesellschaft für Musikforschung für die Zuerkennung des Hermann-Abert-Preises 2023.

Für wertvolle Informationen zur Live-Elektronik und dem Tonstudio bei Olga Neuwirth bin ich Markus Noisternig vom Pariser IRCAM überaus zu Dank verpflichtet. Für die Möglichkeit, mich mit dem Teilvorlass beschäftigen zu können sowie für die Abdruckgenehmigung von Abbildungen, bedanke ich mich bei Robert Schiller und dem Bibliotheksteam der Kunstuniversität Graz. Für zur Verfügung gestelltes Material danke ich ferner Robert Höldrich vom IEM der Kunstuniversität Graz, dem Team des interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek, dem Verlag Boosey & Hawkes, dem VALIE EXPORT Center Linz – Forschungszentrum für Medien- und Performancekunst, den Wiener Festwochen, dem steirischen herbst, der Komischen Oper Berlin und dem Nationaltheater Mannheim.

Meinen ehemaligen Kolleg:innen am Bochumer Institut für Theaterwissenschaft – vor allem Sven Lindholm, Jörn Etzold, Leon Gabriel, Ruth Schmidt, Judith Schäfer (für die Ermutigung, anzufangen!), Philipp Blömeke (für seine Soundexpertisen!) und Martina Maierl – danke ich herzlich für ein kollegiales und fröhliches Arbeitsumfeld. Dank gilt auch den Bochumer Studierenden, die mich mit ihrer Diskussionsfreude und Begeigerungsfähigkeit mehr als einmal über Wasser hielten. Michelle Marx hätte mir als gewissenhafte, vertrauensvolle und geduldige Korrekturleserin eine größere Hilfe nicht sein können. Ihrem fantastischen Talent verdankt sich auch die Zeichnung im Stil der One-Line-Art auf dem Buchcover und für all das möchte ich ihr sehr herzlich danken.

Es ist mir ein Anliegen, meinen treuen Freund:innen Eva Fauner, Vera Hirschmann, Elisa Kaiser, Katrin Sabathi, Susanne Sackl-Sharif und Kilian Schlattmann danke zu sagen, die mich in enger Verbundenheit über teils große Distanzen hinweg seit vielen Jahren begleiten und deren unermüdlicher Zuspruch mir viel bedeutet.

Moritz Hannemann hat mich zur rechten Zeit an die Hand genommen und mich über mehrere Plateaus und Umwege hinüber und hindurch begleitet. Er war und ist mir ein sehr geschätzter Kollege, ein auf-

merksamer Gesprächspartner und ein kritischer Leser. Ich empfinde es als ein großes Glück, ihn an meiner Seite zu wissen, und danke ihm für seine mannigfaltige Unterstützung ganz herzlich.

Mit beispielloser Zuversicht, Unterstützung und Geduld hat meine Familie das Dissertationsprojekt begleitet. Klaudia Pölzl danke ich von ganzem Herzen für jedes Mitfreuen und jede Ermutigung und Martin Pölzl für sein aufrichtiges Interesse an all meinen Projekten. Gertrude und Friedrich Pölzl haben mir stets mit der für sie typischen Selbstverständlichkeit den Halt gegeben, der notwendig war, um die unangenehmen Momente der Schweben auszuhalten. Das Buch ist ihnen mit dem allergrößten Herzensdank und Maria Ida Pölzl in übergroßer Vorfreude auf alles, das kommt, gewidmet.

Bochum und Seggau, im Dezember 2023      Elisabeth van Treeck



## Quellen- und Literaturverzeichnis



Im Folgenden bezeichnet der Vermerk „Teilvorlass“ das Archivmaterial aus dem Teilvorlass Olga Neuwirth an der Bibliothek der Kunstuniversität Graz unter der Signatur ZB Rara MPMs 576/1.

Abel 1996

Sam Abel, *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*, Boulder 1996.

Argauer 2015

Rita Argauer, „Der Brummbär“, in: *Süddeutsche Zeitung* [Online-Ausgabe], 19. August 2015, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/vorbericht-der-brummbaer-1.2613482> (Zugriff: 30. August 2023).

Arte Edition 2019

Hans Karl Breslauer, *Die Stadt ohne Juden*, DVD, arte edition 2019.

Auslander 2008

Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, 2. Auflage, London 2008.

Baier 1995/2008a

„Wirklichkeit. Ohne Sonne. Christian Baier im Gespräch mit Olga Neuwirth [1995]“, in: Drees 2008a, S. 34–37.

Baudrillard 1978

Jean Baudrillard, „Die Präzession der Simulakra“, in: Ders., *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 7–69.

Baudrillard 2018

Jean Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, aus dem Französischen von Markus Sedlacek, 3. Auflage, Berlin 2018.

Baudry 2008

Jean-Luis Baudry, „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (1975)“, in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell u. a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, 6. Auflage, Stuttgart 2008, S. 381–404.

Baumann 2007

Zygmunt Baumann, *Liquid times. Living in an age of uncertainty*, Cambridge 2007.

Bergson 1907

Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris 1907.

Bleier 2023

Katharina Bleier, „Ein ‚vorgefertigtes, starres Kastensystem‘. Zu Olga Neuwirths Klaviermusik“, in: Tadday 2023, S. 111–126.

Böhme 1998

Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern vor Stuttgart 1998.

Böhme 2001

Gernot Böhme, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

Böhme 2017a

Gernot Böhme, „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik“, in: Ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 3. Auflage, Frankfurt/Main 2017, S. 21–48.

Böhme 2017b

Gernot Böhme, „Die Kunst des Bühnenbildes als Paradigma einer Ästhetik der Atmosphären“, in: Ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 3. Auflage, Frankfurt/Main 2017, S. 101–111.

Bolter/Grusin 2000

Jay Bolter und Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 2000.

Bolz/Kittler/Tholen 1994

Nobert Bolz, Friedrich Kittler und Georg Christoph Tholen (Hg.), *Computer als Medium*, München 1994.

Boosey 2008a

Boosey & Hawkes, *Olga Neuwirth. Lost Highway – rehearsal video podcast*, English National Opera/Young Vic Theatre, April 2008; <https://www.boosey.com/podcast/Olga-Neuwirth-Lost-Highway-rehearsal-video/12009> (Zugriff: 30. August 2023).

Boosey 2008b

Boosey & Hawkes, *Olga Neuwirth. Lost Highway – interview video podcast*, English National Opera/Young Vic Theatre, April 2008; <https://www.boosey.com/podcast/Olga-Neuwirth-Lost-Highway-interview-video/12010> (Zugriff: 30. August 2023).

Boosey 2023

„Olga Neuwirth“, [https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer\\_main?site-lang=de&composerid=5292&langid=2&ttype=BIOGRAPHY](https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?site-lang=de&composerid=5292&langid=2&ttype=BIOGRAPHY) (Zugriff: 14. Oktober 2023).

Bresson 1977

Robert Bresson, *Notes on Cinematography*, New York 1977.

Brüstle 2016

Christa Brüstle, „Raumkomposition und Grenzüberschreibungen zu anderen Kunstbereichen“, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart, Kassel 2016, S. 88–102.

Bung 2005

Stephanie Bung, *Figuren der Liebe. Diskurs und Dichtung bei Paul Valéry und Catherine Pozzi*, Göttingen 2005 (*Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung*, Bd. 8).

Calico 2018

Joy H. Calico, „Genre Designation as Ambiguating Force. Olga Neuwirth’s *Lost Highway* as Opera“, in: Frauke Berndt und Lutz Koepnick (Hg.), *Ambiguity in Contemporary Art and Theory*, Hamburg 2018 (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Sonderheft*, Bd. 16), S. 151–164.

Chandler 2012

Yuell „Chuck“ E. Chandler, *Opera and the Modern Culture of Film. The Genesis of Cinemopera, it's Intertextuality and Expansion of Operatic Source Material*, Phil. Diss. University of Kentucky 2012.

Charim Galerie 2023

Charim Galerie, „Das Fallen. Die Falle“, [https://www.charimgalerie.at/exhibition/das\\_fallen\\_die\\_falle](https://www.charimgalerie.at/exhibition/das_fallen_die_falle) (Zugriff: 15. Oktober 2023).

Charton 2012

Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig 2012 (*Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung*, Bd. 4).

Chion 1994

Michel Chion, *Audiovision. Sound on Screen*, New York 1994.

Chion 2001

Michel Chion, *David Lynch*, Paris 2001 (*Cahiers du cinéma*).

Chion 2012

Michel Chion, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, hg. v. Jörg Udo Lensing, Berlin 2012.

CMajor 2022

Olga Neuwirth, *Orlando*, 2 DVDs, CMajor 2022 (Orchester der Wiener Staatsoper, Dirigent: Matthias Pintscher, Regisseurin: Polly Graham).

Cox 2003

Christoph Cox, „Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronik“, in: Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski (Hg.), *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt/Main 2003, S. 162–193.

Decroupet 2002

Pascal Decroupet, „Komponieren im analogen Studio: eine historisch-systematische Betrachtung“, in: Elena Ungeheuer (Hg.), *Elektroakustische Musik*, Laaber 2002 (*Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 5), S. 36–66.

Deleuze 1968

Gilles Deleuze, „Sacher-Masoch und der Masochismus“, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*, Frankfurt/Main 1968, S. 167–295.

Deleuze 1989

Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt/Main 1989.

Deleuze 1991

Gilles Deleuze, *Zeit-Bild. Kino II*, Frankfurt/Main 1991.

Deleuze 1995

Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995.

Deleuze 2007

Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, 3. Auflage, München 2007.

Deleuze 2019

Gilles Deleuze, „Das Aktuelle und das Virtuelle,“ in: Daniela Voss (Hg.), Ders. und Claire Parnet, *Dialoge*, überarbeitete Übersetzung aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Berlin 2019, S. 208–215.

Deleuze/Guattari 1992

Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992.

Derrida 1990

Jacques Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, mit einer Einführung*, Stuttgart 1990, S. 114–139.

Dolar/Žižek/Zupančič 2018

Mladen Dolar, Slavoj Žižek, Alenka Zupančič, u. a. (Hg.), *Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*, 4. Auflage, Frankfurt/Main 2018.

Drees 1998/2008a

„Surrealismus und ‚aufgebrochenes Musiktheater‘. Stefan Drees im Gespräch mit Olga Neuwirth über das Musiktheater *Bählamms Fest* (1997–99) [1998]“, in: Drees 2008a, S. 96–106.

Drees 1999

Stefan Drees, *Olga Neuwirth*, Saarbrücken 1999 (*fragmen. Beiträge, Analysen und Meinungen zur neuen Musik*, Bd. 27).

Drees 1999/2008a

Stefan Drees, „Die Komponistin Olga Neuwirth [1999]“, in: Drees 2008a, S. 88–93.

Drees 2000/2008a

„Ausnahmestand und Überhöhung. Stefan Drees und Olga Neuwirth im Gespräch über das Film-Musik-Projekt *The Long Rain* (1999/2000) [2000]“, in: Drees 2008a, S. 136–140.

Drees 2001a/2008a

Stefan Drees, „Zwischen Klangschatten und musikalischen Verästelungen: Olga Neuwirths *locus ... doublure ... solus* (2001) [2001/07]“, in: Drees 2008a, S. 160–163.

Drees 2001b/2008a

Stefan Drees, „Überlagerungen und Querstände. Zu Olga Neuwirths Komposition *ecstaloop* (2001) [2002]“, in: Drees 2008a, S. 156–158.

Drees 2002

Stefan Drees, „Tonräume und Klangfarben bei Olga Neuwirth“, in: Luzerne Festival 2002, S.161–173.

Drees 2002a/2008a

Stefan Drees, „Zu Olga Neuwirths *torsion : transparent variation* (2001) [2002]“, in: Drees 2008a, S.164.

Drees 2002b/2008a

„Neuwirth Remixed. Stefan Drees und Olga Neuwirth im Gespräch über DJ Spookys Remixing Olga Neuwirth beim Lucerne Festival [2002]“, in: Drees 2008a, S.173–174.

Drees 2002c/2008a

„Auf dem Weg zu *Lost Highway* (2002/2003). Stefan Drees und Olga Neuwirth im Gespräch [2002]“, in: Drees 2008a, S.176–181.

Drees 2004

Stefan Drees, „Kunst zwischen Zufall und Identitätssuche. Aus einem Gespräch zwischen Stefan Drees und Olga Neuwirth“, in: Polzer/Schäfer 2004, S.57–59.

Drees 2005a

Stefan Drees, „Neuwirth, Olga“, in: *Komponisten der Gegenwart*, <http://www.nachschlage.NET/document/17000000402> (Zugriff: 10. Oktober 2023).

Drees 2005b

Stefan Drees, „Intermediale Konzeption und Dekonstruktion des Wahrnehmungsdiskurses. Zu Olga Neuwirths „...ce qui arrive...““, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (2005), S.30–33.

Drees 2006/2008a

Stefan Drees, „Wie ein Windhauch aus der Ferne. Zu Olga Neuwirths *Zefiro allegria ... nell'infinito* (2004) [2006]“, in: Drees 2008a, S.266–267.

Drees 2007a/2008a

Stefan Drees, „Strukturelle Äquivalenzen und Grenzerfahrungen. Olga Neuwirths Ensemblestück *Hooloomooloo* (1996/97) und seine Beziehung zum gleichnamigen Triptychon von Frank Stella (1994) [2007],“ in: Drees 2008a, S. 67–77.

Drees 2007b/2008a

Stefan Drees, „Komponieren der visuellen Dimension. Zum Video- und Filmgebrauch in Werken Olga Neuwirths [2007], in: Drees 2008a, S. 209–218.

Drees 2008a

Stefan Drees (Hg.), *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, Salzburg, Wien, München 2008.

Drees 2008b

Stefan Drees, „Zum Buch“, in: Drees 2008a, S. 9–11.

Drees 2008c

Stefan Drees, „Klang und Bild im Dienst des Ausdrucks. Zur Charakteristik von Olga Neuwirths Filmarbeiten“, in: Kairos 2008, S. 7–11.

Drees 2008/2008a

Stefan Drees, „Olga Neuwirth und die Idee des Mechanischen. Einige Überlegungen zu *Kloing!* (2008) für Disklavier und Live-Pianist [2008]“, in: Drees 2008a, S. 362–365.

Drees 2012a

Stefan Drees, „Filmmusik – Film/Musik – Musikfilm. Zum Wechselverhältnis zweier Medien im Schaffen Olga Neuwirths“, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Wechselwirkungen. Neue Musik und Film*, Hofheim 2012, S. 81–97.

Drees 2012b

Stefan Drees, „Musikalische Repräsentation des ‚Anderen‘. Der Countertenor als Klangchiffre für Androgynie und Artifizialität bei Olga Neuwirth“, in: Corinna Herr, Arnold Jacobshagen und Kai Wessel (Hg.), *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Mainz 2012 (Schott Campus), S.251–269.

Drees 2012c

Stefan Drees, „Integration harmonischer Spielräume. Gedanken zu den Momenten von Tonalität im Komponieren Olga Neuwirths“, in: *terz magazin* 2 (2012), S.1–7.

Drees 2013

Stefan Drees, „... in einer virtuellen Neuerschaffung und musikalischen Überhöhung ...‘. Olga Neuwirths Umgang mit Text und Sprache Elfriede Jelineks“, in: Pia Janke (Hg.), *JELINEK[JAHR]BUCH*, Wien 2013, S.271–291.

Drees 2015a

„... ein fiktionaler Abenteuerroman durch vielfältige Raumklangwirkungen hindurch‘: Olga Neuwirth im Gespräch mit Stefan Drees über ihre Komposition ‚Le Encantadas‘, 2015“, in: *Programmbuch Donaueschinger Musiktage 2015*, <https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/archiv/article-swr-1024.html> (Zugriff: 30. August 2023).

Drees 2015b

Stefan Drees (Hg.), *Das Große Lexikon der Violine. Baugeschichte, Spielpraxis, Komponisten und ihre Werke, Interpreten*, 3. Auflage, Laaber 2015.

Drees 2015c

Stefan Drees, „sul ponticello, sul ponte“, in: Drees 2015b, S. 710.

Drees 2015d

Stefan Drees, „Bartók-Pizzicato“, in: Drees 2015b, S. 84 f.

Drees 2015e

Stefan Drees, „flautando, flautato“, in: Drees 2015b, S. 250.

Drees 2015f

Stefan Drees, „Die Leere der Erinnerungslosigkeit überbrücken. Olga Neuwirths Orchesterstück ‚Masaot/Clocks without Hands‘“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (2015), S. 61–63.

Drees 2016

Stefan Drees, „Künstlichkeit als ästhetisches Prinzip. Einige grundlegende Überlegungen zur Arbeit Olga Neuwirths/Artificiality as an aesthetic Principle: Some basic Reflections on the Work of Olga Neuwirth“, in: Lucerne 2016, S. 96–115.

Drees 2018

Stefan Drees, „Stationen des Unterwegsseins. Zur vielschichtigen Konzeption von Olga Neuwirths Musiktheater *The Outcast* (2009–11)“, in: *Seltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart* 16 (April 2018), S. 4–19.

Drees 2020a

Stefan Drees, „‚Musik – überall Musik –‘. Olga Neuwirth als Performerin“, in: Drees/Kogler 2020, S. 165–184.

Drees 2020b

Stefan Drees, „Oper als eine unzeitgemäße zeitgemäße Kunstform‘. Zum kritischen Potenzial von Olga Neuwirths ‚Orlando‘“, in: *Neue Zeitschrift für Musik. Themenheft Olga Neuwirth* 3 (2020), S. 16–19.

Drees 2022

Stefan Drees, „‚We’re gonna deal with you‘. Fragmente einer Typologie der musikalischen Auseinandersetzung mit politischem Machtmissbrauch in Musiktheaterstücken seit 1970“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (2022), S. 36–41.

Drees 2023

Stefan Drees, „Olga Neuwirth: Porträt“, o. J. <http://www.olganeuwirth.com/bio5.php> (Zugriff: 30. August 2023).

Drees/Kogler 2020

Stefan Drees und Susanne Kogler, *Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten. Zum künstlerischen Schaffen Olga Neuwirths*, Graz 2020 (*Fokus Musik*, Bd.1).

Dr. Motte 2009

Dr. Motte, „Wir donnerten unseren Sound in die Stadt.‘ Die erste Love Parade“, in: *Der Spiegel* [Online-Ausgabe], 1. Juli 2009, <https://www.spiegel.de/geschichte/20-jahre-love-parade-a-949857.html> (Zugriff: 19. Dezember 2023).

Duden 2023

Dudenredaktion (o.J.): „Ganzheit“, Duden online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ganzheit> (Zugriff: 30. August 2023).

Early Cinema 2019

Early Cinema History [Benutzerkanal], „Paris qui dort/Paris asleep (René Clair, 1925)“, <https://www.youtube.com/watch?v=CogDoWYj2Ic> (Zugriff: 28. Juli 2019).

Elleström 2017

Lars Elleström, „Adaptation and Intermediality“, in: Thomas Leitch (Hg.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* [E-Book], New York, Oxford 2017, S. 510–529. DOI 10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.17.

Elsaesser/Hagener 2013

Thomas Elsaesser und Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 4. Auflage, Hamburg 2013.

Ender 2020

Daniel Ender, „[E]ine der Lichtgestalten der Avantgarde‘ im ‚albtraumartige[n] Spiegelkabinett der Klänge‘. Olga Neuwirth im Spiegelkabinett der Rezensenten“, in: Drees/Kogler 2020, S.185–195.

Ender 2023

Daniel Ender, „a harmoNy Of spache aNd sOunds‘. Olga Neuwirth und Luigi Nono. Eine dokumentarische Collage als poetologische Spurensuche“, in: Tadday 2023, S. 33–44.

Engell/Fahle 2007

Lorenz Engell und Oliver Fahle, „Film-Philosophie“, in: Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie*, 3. Auflage, Mainz 2007, S. 222–240.

Ensemble Intercontemporain 2016

Ensemble Intercontemporain, *Olga Neuwirth, Le Encantadas. Reportage Ensemble Intercontemporain* [Video], hochgeladen am 17. März 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=yGCYC9SHc3Y> (Zugriff: 30. August 2023).

Ensemble Modern 2004

Ensemble Modern, „...ce qui arrive... Interview mit Olga Neuwirth und Dominique Gonzalez-Foerster“, in: *Ensemble Modern Newsletter* 16 (2004), <https://www.ensemble-modern.com/de/mediathek/texte/2004-10-01/ce-qui-arrive-interview-mit-olga-neuwirth-und-dominique-gonzalez-foerster> (Zugriff: 10. Juli 2022).

EXPORT 1995

VALIE EXPORT, „Der Riß im Bild – oder Raum – Zeit – Brüche“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.), *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit. Symposium Salzburger Kunstverein*, Salzburg 1995, S. 17–24.

EXPORT 2003

VALIE EXPORT, „Mediale Anagramme“, in: Hildtrud Ebert, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), *Mediale Anagramme*, Berlin 2003, S. 7.

Fahle 2002

Oliver Fahle, „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze“, in: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* (Themenheft: Erinnern, Vergessen) 11/1 (2002), S. 97–112, [http://www.montage-av.de/pdf/111\\_2002/11\\_1\\_Oliver\\_Fahle-Zeitspaltungen.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf) (Zugriff: 23. August 2023).

Fastner 1999/2008a

„Bin ich ein Dodel?‘ Carsten Fastner im Gespräch mit Olga Neuwirth [1999]“, in: Drees 2008a, S. 113–115.

Fastner 2004/2008a

„Komponieren ist altmodisch‘. Carsten Fastner im Gespräch mit Olga Neuwirth [2004]“, in: Drees 2008a, S. 230–234.

Fay Buzzard 2010

Fay Buzzard [Benutzerkanal], „English National Opera: Lost Highway Part 1“; <https://vimeo.com/9910307> (Zugriff: 30. August 2023).

Fichte/Kirchert/Zenck 2001

Tobias Fichte, Kai-Uwe Kirchert und Martin Zenck, „Die Atmosphären der Künste und ihre Wahrnehmung“, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum u. a. (Hg.), *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen, Basel 2001 (*Theatralität*, Bd. 3), S. 337–356.

Fischer-Lichte 2004

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004.

Flückiger 2017

Barbara Flückiger, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, 6. Auflage, Marburg 2017 (*Züricher Filmstudien*, Bd. 6).

Foltinek/Leitgeb 2002

Herbert Foltinek und Christopf Leitgeb (Hg.), *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, Wien 2002.

Fondation Cartier 2002

Fondation Cartier, „Exposition: Paul Virilio, *Ce qui arrive*“, <https://www.fondationcartier.com/expositions/ce-qui-arrive?locale=fr>  
(Zugriff: 30 August 2023).

Foucault 2006

Michel Foucault, „Von anderen Räumen“, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.) in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2006, S. 317–329.

Freud 2012

Sigmund Freud, „Das Unheimliche (1919)“, in: Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Hg.), Ders., *Psychologische Schriften*, Studienausgabe Bd. 4, 11. Auflage, Frankfurt/Main 2012, S. 241–274.

Genette 2001

Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt/Main 2001.

Glaubitz/Groscurth/Hoffmann 2011

Nicola Glaubitz, Henning Groscurth, Katja Hoffmann u. a. (Hg.), *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*, Siegen 2011.

Görne 2015

Thomas Görne, *Tontechnik. Hören, Schallwandler, Impulsantwort und Faltung, digitale Signale, Mehrkanaltechnik, tontechnische Praxis*, 4. Auflage, München 2015.

Großmann 2015

Rolf Großmann, „Musikalische Wiederholung und Wiederaneignung. Collagen, Loops und Samples“, in: Arne Bense, Martin Giesecking und Bernhard Müßgens (Hg.), *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und Neuer Medien. Festschrift für Bernd Enders*, Osnabrück 2015, S. 207–218.

Gruber 2001

Gerold W. Gruber, „Wort und Ton bei Olga Neuwirth“, in: Hartmut Krones (Hg.), *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien, Köln, Weimar 2001 (*Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderreihe: Symposien zu WIEN MODERN*, Bd.1), S.249–258.

Gruber 2006

„Don Giovanni und Casanova. Olga Neuwirth/Erwin Riess im Gespräch mit Gerold W. Gruber“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 5/61 (2006), S.25–29.

Günther 1997

Bernhard Günther, Artikel „Neuwirth, Olga“, in: Ders. (Hg.), *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts mit Werklisten, Diskographien, Bibliographien und einer zweisprachigen Einleitung*, Wien 1997, S.783–785.

Günther 1997a/2008a

Bernhard Günther, „Olga Neuwirth: *Photophorus* (1997) [1997]“, in: Drees 2008a, S.78–80.

Günther 1997b/2008a

Bernhard Günther, „Olga Neuwirth: *Nova Mob* (1997) [1997]“, in: Drees 2008a, S.81 f.

Günther 1998/2008a

Bernhard Günther, „Olga Neuwirth: *La vie ... ulcérant(e)* (1995) [1998]“, in: Drees 2008a, S.38–40.

Haraway 2018

Donna J. Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt/Main 2018.

Hart 2012

Heidi Hart, „Silent Opera: Visual Recycling in Olga Neuwirth's *American Lulu*“, in: *Ekpraxis* 10/2 (2013), S.125–139.

Herzogenrath 1999

Bernd Herzogenrath, „On the *Lost Highway*. Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology“, in: *Other Voices* 1/3 (1999), <http://www.othervoices.org/1.3/bh/highway.php> (Zugriff: 10. Juli 2022).

Herzogenrath 2017a

Bernd Herzogenrath, „Strange Topologies. Deleuze Takes a Ride down David Lynch’s *Lost Highway*“, in: Ders. (Hg.), *Film and/as Philosophy*, Minneapolis 2017, S.161–179.

Herzogenrath 2017b

Bernd Herzogenrath, „Strange Topologies. David Lynch’s *Lost Highway*“ [Video], Vortrag gehalten am 22. November 2017 am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie in Weimar; IKKM, <https://vimeo.com/245391009> (Zugriff: 30. August 2023).

Heath 1977/78

Stephen Heath, „Notes on ‚Suture‘“, in: *Screen* 18/4 (Winter 1977/78), S. 48–79.

Hochradl 2010

Karin Hochradl, *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*, Bern, Berlin, Brüssel 2010 (*Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung*, Bd. 4).

Hofer 2003

Wolfgang Hofer, „A short ride on a fast machine along the *Lost Highway*“, in: *steirischer herbst* 2003, S. 11–17.

Hoffmann 2014

Stefan Hoffmann, „Medienbegriff und Medienwissenschaft“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart, Weimar 2014, S. 13–20.

Höldrich 2001/2008a

Robert Höldrich, „Klangmorphing [2001]“, in: Drees 2008a, S. 116 f.

Höltgen 2012

Stefan Höltgen, *Spiegelbilder. Strategien der ästhetischen Verdoppelung in den Filmen von David Lynch*, 2. Auflage, Hamburg 2012.

Hosp 2019

„Unruhegeistin Olga Neuwirth. Komponistin der neuen Oper ‚Orlando‘“, *Ö1 Klassik-Treffpunkt* mit Albert Hosp, Live aus dem RadioCafe in Wien am 30. November 2019.

Hutcheon 2006

Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York 2006.

Hutcheon/Hutcheon 2017

Linda Hutcheon und Michael Hutcheon, „Adaptation and Opera“, in: Thomas Leitch (Hg.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* [E-Book], New York, Oxford 2017, S. 305–323. DOI 10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.17.

IEM 2023

Institut für Elektronische Musik und Akustik – IEM, <https://iem.kug.ac.at/forschung/forschungsbereiche/signalverarbeitung-und-akustik/spatial-audio> (Zugriff: 15. Oktober 2023).

Ivanovic 2020

Christine Ivanovic, „Die Herausforderung des Paria: Ein ‚surface reading‘ von Olga Neuwirths Fotoserien *Quiet on the desk*, *Everyday Olga* und *O Melville!* (2010–2011) im Kontext von *The Outcast* (2012)“, in: Drees/Kogler 2020, S. 59–76.

Janke 2006/2008a

„Spiel mit Form und Bedeutungsebenen. Olga Neuwirth im Gespräch mit Pia Janke [2006]“, in: Drees 2008a, S. 329–338.

Janke 2020

Pia Janke, „(Liebesduett; kitschig, künstlich)‘. Olga Neuwirths Opernlibretti“, in: Drees/Kogler 2020, S. 35–45.

Jánszky Michaelsen 2016

Katherine Jánszky Michaelsen, „O Melville! A Photo Series by Olga Neuwirth“, in: Neuwirth 2016a, S.72–79.

Jaszoltowski 2020

Saskia Jaszoltowski, „Ich muss den akustischen Horror liefern [...]“. Olga Neuwirths Komponieren mit Film“, in: Drees/Kogler 2020, S.79–92.

Jelinek, LV 1

Elfriede Jelinek, *Das wird ein Libretto für Olga, und zwar David Lynch: Lost Highway*, unveröffentlichtes Typoskript mit Notizen von Olga Neuwirth, o. J.; Teilvorlass (Mappe 1), Kopie: Informationszentrum des interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek Wien, Mappe ON-I/LH-Lib.

Jelinek, LV 2

Elfriede Jelinek, [Ohne Titel] „längere Passagen das fahrende Auto vom Anfang [...]“, unveröffentlichtes Typoskript mit Notizen von Olga Neuwirth, o. J.; Teilvorlass (Mappe 1), Kopie: Informationszentrum des interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek Wien, Mappe ON-I/LH-Lib.

Jelinek, LV 3

Elfriede Jelinek, *Das wird ein Libretto für Olga, und zwar David Lynch: Lost Highway*, Vorfassung datiert auf 3. Januar 2002, unveröffentlichtes Typoskript; Informationszentrum des interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek Wien, Mappe ON-I/LH-Lib.

Jelinek/Neuwirth, LV 4

Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, *Lost Highway nach David Lynch und Barry Gifford. Libretto von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*, unveröffentlichtes Typoskript mit Notizen von Olga Neuwirth, o. J.; Teilvorlass (Mappe 1), Kopie: Informationszentrum des interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek Wien, Mappe ON-I/LH-Lib.

Jelinek/Neuwirth, LV 5

Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, *Lost Highway nach David Lynch und Barry Gifford*. Libretto von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, unveröffentlichtes Typoskript, o. J.; Informationszentrum des interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek Wien, Mappe ON-I/LH-Lib.

Jelinek/Neuwirth, LV 7

Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, „Lost Highway. Libretto von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth nach einem Drehbuch von David Lynch und Barry Gifford“, in: *steirischer herbst 2003*, S. 43–76.

Jelinek 2001/2008a

Elfriede Jelinek, „Musik und Furcht (einige Überlegungen zu *Instrumental-Inseln* von Olga Neuwirth) [2001]“, in: *Drees 2008a*, S. 120–122.

Jelinek 2003

Elfriede Jelinek, „Lost Highway“, zuerst erschienen in: *Profil 44* (2003) <https://www.elfriedejelinek.com/fhighway.htm> (Zugriff: 30. August 2023).

Jelinek 2013

Elfriede Jelinek, „Das Fallen. Die Falle“, 2. Februar 2013, <https://www.elfriedejelinek.com> (Zugriff: 30. August 2023).

Jelinek-Forschungszentrum 2023

Elfriede Jelinek und die Musik. Intermediales Wissenschaftsportal des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, „Die Schöpfung. Petite Oratoire Filmique“, [www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/intermediale-arbeiten/die-schoepfung](http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/intermediale-arbeiten/die-schoepfung) (Zugriff: 30. August 2023).

Kagel 1970

Mauricio Kagel, „Neuer Raum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater“, in: Karlheinz Braun (Hg.), *Mobiler Spielraum – Theater der Zukunft*, Frankfurt/Main 1970, S. 115–125.

Kager 1995/2008a

„Ausgefranzte Ränder, stiebende Partikelchen‘. Reinhard Kager im Gespräch mit Olga Neuwirth [1995]“, in: Drees 2008a, S. 41–48.

Kairos 2006

Olga Neuwirth, *Lost Highway*, 2 CDs, Kairos 0012542KAI 2006 (Klangforum Wien, Dirigent: Johannes Kalitzke).

Kairos 2008

Olga Neuwirth, *Music for Films*, 2 DVDs, Kairos 0012772KAI 2008.

Kairos 2016

Olga Neuwirth, *Goodnight Mommy. Ich seh Ich seh*, Original Soundtrack, CD, Kairos 0015009KAI 2016 (Vienna Glass Armonica Duo, Olga Neuwirth).

Kampe 2011

Gordon Kampe, „Drehen, wenden, hören. Gedanken zu Olga Neuwirths Trompetenkonzert „...miramondo multiplo...““, in: *Seiltanz 3* (2011), S. 38–45.

Kaul 2011

Susanne Kaul, *David Lynch. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*, Paderborn 2011.

Kaul 2012

Susanne Kaul, „Was in *Lost Highway* nicht gezeigt wird“, in: Achim Geisenhanslüke und Rasmus Overthun (Hg.), *Kino der Blinden. Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch*, Bielefeld 2012, S. 231–240.

Käuser 2002

Andreas Käuser, „Medienumbrüche“, in: Helmut Schanze (Hg.), *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft*, Stuttgart 2002, S. 255–257.

Kiefer 2006

Bernd Kiefer, „Verstrickungen. Jean-Luc Godard“, in: Ders., Norbert Grob, Thomas Klein, Marcus Stiglegger (Hg.), *Nouvelle Vague*, Mainz 2006 (*Genres/Stile* #1), S. 84–103.

Kittler 1986

Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.

Kittler 2003

Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, 4. Auflage, München 2003.

Kloock/Spahr 2007

Daniela Kloock und Angela Spahr, *Medientheorien. Eine Einführung*, 3. Auflage, Paderborn 2007.

Kluge 2011

Friedrich Kluge, *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 25. Auflage, Berlin, Boston 2011.

Knaus 2010

Kordula Kordula, „Androgynie“, in: Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld (Hg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel, Suttgart 2010, S. 259.

Knaus 2011

Kordula Knaus, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber, Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*, Stuttgart 2011 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 69).

Kogler 2007

Susanne Kogler, „Vom Widerstreit der Bilder und Töne: Neue Musik im Spannungsfeld von musikalischer Autonomie und multimedialer Ästhetik“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64/4 (2007), S. 306–326.

Kogler 2014

Susanne Kogler, „Aufbruch ins Offene. Zu Olga Neuwirths audiovisuellen Arbeiten“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6 (2014), S. 40–43.

Kogler 2018

Susanne Kogler, „American Lulu. Olga Neuwirth’s Interpretation of Alban Berg’s unfinished opera“, in: Anna Nowak (Hg.), *Interpreting Musical Works from a Semantic Perspective*, Bydgoszcz 2018, S. 251–271.

Kogler 2023

Susanne Kogler, „Sprache, Klang und Tradition. Musik und Dichtung bei Olga Neuwirth und Elfriede Jelinek“, in: Tadday 2023, S. 45–70.

Koestenbaum 1996

Wayne Koestenbaum, *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*, aus dem Amerikanischen von Joachim Kalka, Stuttgart 1996; Original: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, New York 1993.

Kralj 2003/2008a

Katja Kralj, „Triest: Ideal zum Komponieren? Katja Kralj im Gespräch mit Olga Neuwirth [2003]“, in: Drees 2008a, S. 182–188.

Krämer 2000a

Sybille Krämer (Hg.), *Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, 2. Auflage, Frankfurt/Main 2000.

Krämer 2000b

Sybille Krämer, „Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun? Zur Einleitung in diesen Band“, in: Dies. (Hg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, 2. Auflage Frankfurt/Main 2000, S. 9–26.

Krämer 2003

Sybille Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler und Mike Sandbote (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main 2003, S. 78–90.

Kunsthhaus Bregenz 2023

Kunsthhaus Bregenz, „KUB 2017.03 Peter Zumthor. Dear to me“, <https://www.kunsthhaus-bregenz.at/presse/peter-zumthor> (Zugriff: 3. September 2023).

Latham Hunter 2018

Clara Latham Hunter, „How many voices can she have? Destabilizing desire and identification in *American Lulu*“, in: *The Opera Quarterly* 33 (2018), S. 303–318.

di Lauro/Rabkin 1976

Al di Lauro und Gerald Rabkin, *Dirty Movies. An Illustrated History of the Stag Film 1915–1970*, New York 1976.

Lehmann 2017

Hauke Lehmann, *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*, Berlin 2017 (*Cinepoetics. Poetologien audiovisueller Bilder*, Bd. 2).

Leschke 2003

Rainer Leschke, *Einführung in die Medientheorie*, München 2003.

Ligeti 2007

György Ligeti, „Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen“, in: Monika Lichtenfeld (Hg.), Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Mainz, Berlin, London 2007 (*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, Bd. 10,2), S. 86–94.

Linke 2010

Ulrich Linke, *Gott und Wolfsmann, Teufel und Schwester. Besetzungskonzepte für Countertenöre in der zeitgenössischen Oper*, Saarbrücken 2010 (*fragmen*, Bd. 53).

Linke 2012

Ulrich Linke, „Vokaler Gender Trouble. Wie queer sind sehr hohe Männerstimmen?“, in: Corinna Herr, Arnold Jacobshagen und Kai Wessel (Hg.), *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Mainz 2012, S. 215–250.

Liptay 2009

Fabienne Liptay, „Auf dem Lost Highway von David Lynch zu Olga Neuwirth“, in: Jürgen Schläder (Hg.), *Das Experiment der Grenze. Ästhetische Entwürfe im Neuesten Musiktheater*, Berlin 2009, S. 157–188.

Loleit 2004

Simone Loleit, „‘The mere digital process of turning over leaves’. Zur Wort- und Begriffsgeschichte von ‚digital‘“, in: Jens Schröter und Alexander Böhnke (Hg.), *analog/digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, S. 193–214.

Lommel/Maurer Quelpo/Roloff 2008

Michael Lommel, Isabel Maurer Quelpo, Volker Roloff (Hg.), *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, Bielefeld 2008 (*Medienumbrüche*, Bd. 25).

Lucerne Festival 2002

Lucerne Festival (Hg.), *Pierre Boulez. Olga Neuwirth. Composers-in-residence. Lucerne Festival 2002*, Frankfurt/Main 2002.

Lucerne Festival 2016

Lucerne Festival (Hg.), *Roche Commissions. Olga Neuwirth*, Luzern 2016.

Lynch/Gifford 1997a

David Lynch und Barry Gifford, *Lost Highway. Das Buch zum Film. Mit einem Interview von Chris Rodley mit David Lynch*, aus dem Amerikanischen von Mechthild Küpper, Frankfurt/Main 1997.

Lynch/Gifford 1997b

David Lynch und Barry Gifford, *Lost Highway*, London, Boston 1997.

Macho 2006

Thomas Macho, „Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme“, in: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/Main 2006, S. 130–146.

Maier 2022

Jürgen Maier, „Gitarre. Akustik. Elektrogitarren“, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York, Kassel, Stuttgart, 2016 ff., veröffentlicht April 2022, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/404666> (Zugriff: 30. August 2023).

Marschall 2008/2008a

Clemens Marschall, „Mein Hirn auf Papier‘ [2008]“, in: Drees 2008a, S. 354–359.

Meier 2013

Julia Meier, *Die Tiefe der Oberfläche. David Lynch, Gilles Deleuze, Francis Bacon*, Berlin 2013 (*Kaleidogramme*, Bd. 91).

Metzer 2009

David Metzer, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge 2009.

Mezzacapo de Cenzo/Mac Gabham 1991

Paolo Mezzacapo de Cenzo und Liam Mac Gabham, „... vi vogliamo davanti ed ai lati, ed a retro ...‘. Notizen über *Così fan tutte*“, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Mozart. Die Da Ponte-Opern. Musik-Konzepte Sonderband*, München 1991, S. 281–292.

mica 2023

mica, „Werkverzeichnis von Olga Neuwirth“, in: *Musikdatenbank von mica – music austria* <https://db.musicaustria.at/werke-von-komponisten/60896> (Zugriff: 27. Oktober 2023).

Miller 1966

Jacques-Alain Miller, „Suture. Elements pour une logique du significant“, in: *Cahiers pour l'analyse* 1 (1966), S. 37–49.

Misselhorn 2023

Catrin Misselhorn, *Künstliche Intelligenz – das Ende der Kunst?*, Stuttgart 2023 (*Was bedeutet das alles*).

Monteverdi 1926

Claudio Monteverdi, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci* [1602], Gian Francesco Malipiero (Hg.), Wien 1926 (*Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, Bd. 2).

Morris 2002

Christopher D. Morris, *The hanging Figure. On Suspense and the Films of Alfred Hitchcock*, London 2002.

Morsch 2011

Thomas Morsch, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München 2011.

de la Motte-Haber 1999

Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber 1999 (*Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 12).

Mozart 1992

Wolfgang Amadeus Mozart, *Così fan tutte o sia La scuola degli amananti. Drame giocoso in due atti*, KV 588, Textbuch Italienisch/Deutsch, Libretto von Lorenzo Da Ponte, Übersetzung und Nachwort von Dietrich Klose, Stuttgart 1992.

Mulvey 2018

Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, 8. Auflage, Stuttgart 2018, S. 389–408.

Mungen 2007

Anno Mungen, „Musiktheater!? Überlegungen zu einem viel gebrauchten Begriff“, in: Ders. und Anne H. Wasmuth (Hg.), *Musiktheater – Quo Vadis? Dreißig Jahre Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau an der Universität Bayreuth*, Schliengen 2007, S. 25–43.

Münker 1997

Stefan Münker, „Was heißt eigentlich ‚virtuelle Realität‘? Ein philosophischer Kommentar zum neuesten Versuch der Verdopplung der Welt“, in: Ders. und Alexander Roesler (Hg.), *Mythos Internet*, Frankfurt/Main 1997, S. 108–130.

Naredi-Rainer 2000/2008a

Ernst Naredi-Rainer, „Kein Mitläufertum. Ernst Naredi-Rainer und Olga Neuwirth im Gespräch anlässlich der Uraufführung von *The Long Rain* (1999/2000) am 19. Oktober 2000 in Graz“, in: Drees 2008a, S. 142 f.

Nauck 1997

Gisela Nauck, *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, Stuttgart 1997 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 38).

Nauck 2004

Gisela Nauck, „Musik erobert den Raum“, Teil 1 und 2, in: Armin Köhler (Hg.), *Vom Innen und Außen der Klänge. Die Hörgeschichte des 20. Jahrhunderts*, 2 DVDs, Mainz 2004.

Neuwirth, „superblondes Gift“

Olga Neuwirth, „superblondes Gift Variante von Renee? À la Film-Noir-Vamps“, Notizblatt zur Besetzung; Teilvorlass (Mappe 1).

Neuwirth, Ab-/Aufblenden-Liste

Olga Neuwirth, LOST HIGHWAY: Ab-/Aufblenden – Liste;  
Teilvorlass (Mappe 3).

Neuwirth, Drehbuch

Kopie des Abschnitts S. 9–143 aus Lynch/Gifford 1997a mit Notizen  
und Anmerkungen von Olga Neuwirth; Teilvorlass (Mappe 1), Kopie:  
Informationszentrum des interuniversitären Forschungsverbundes  
Elfriede Jelinek Wien, Mappe ON-I/LH-Lib.

Neuwirth, Einsatz von Video

Olga Neuwirth, „Einsatz von Video durchkomponiert mitgedacht [...]“,  
Loses Blatt „Zum Video“; Teilvorlass (Mappe 3).

Neuwirth, Gelbes Notizbuch

Olga Neuwirth, Gelbes Notizbuch; Teilvorlass (Mappe 1).

Neuwirth, Millimeterpapier

Olga Neuwirth, Millimeterpapier, in: steirischer herbst 2003, innerer  
Umschlag.

Neuwirth, Sample-Liste

Olga Neuwirth, LOST HIGHWAY: Sample – Liste; Teilvorlass  
(Mappe 3).

Neuwirth, Soundfile-Liste

Olga Neuwirth, LOST HIGHWAY: Soundfile – Liste; Teilvorlass  
(Mappe 3).

Neuwirth, TEIL 1

Olga Neuwirth, „TEIL 1 ganzes, desorientiertes Auf-der-Stelle-treten  
auf cis<sup>1</sup> – d<sup>1</sup> – es<sup>1</sup> [...]“, Notizblatt; Teilvorlass (Mappe 3).

Neuwirth, Video Sound-Liste

Olga Neuwirth, LOST HIGHWAY: Video Sound – Liste; Teilvorlass  
(Mappe 3).

Neuwirth, Totaler Beginn

Olga Neuwirth, „Totaler Beginn: Autofahrt – nur Scheinwerfer – [...]“, Notizblatt; Teilvorlass (Mappe 1).

Neuwirth, Žižek-Notizen

Kopie des Abschnittes S.260–281 des Aufsatzes Žižek 2001d mit Notizen und Anstreichungen von Olga Neuwirth; Teilvorlass (Mappe 2).

Neuwirth 1994a/2008a

Olga Neuwirth, „Gedankensplitter zu *Lonicera Caprifolium* (1993) [1994]“, in: Drees 2008a, S.28–31.

Neuwirth 1994b/2008a

Olga Neuwirth, „Überlegungsfragmente zu einem Musiktheater [1994]“, in: Drees 2008a, S.32 f.

Neuwirth 1995a

Olga Neuwirth, *!/?dialogues suffisants!/? – Hommage à Hitchcock (Portrait einer Komposition als junger Affe I)* für Violoncello, Schlagwerk, Tonband und neun Videomonitore (1991/92), Berlin 1995, Ricordi Partitur Sy. 3344.

Neuwirth 1995b

Olga Neuwirth, *Vampyrotheone* für drei Solisten und drei Ensembleformationen (1995), Berlin 1995, Ricordi Partitur Sy. 3305/01, [https://issuu.com/casariacordi/docs/sy\\_3305-neuwirth-vampyrotheone](https://issuu.com/casariacordi/docs/sy_3305-neuwirth-vampyrotheone) (Zugriff: 30. August 2023).

Neuwirth 1996/2008a

Olga Neuwirth, „Kryptoamnesie in der Musik? Arbeitsbericht einer Versuchsanordnung [1996]“, in: Drees 2008a, S.62–64.

Neuwirth 1997a/2008a

Olga Neuwirth, „Notizen zu Hooloomooloo (1996/97) [1997]“, in: Drees 2008a, S.65 f.

Neuwirth 1997b/2008a

Olga Neuwirth, „Über die Faszination der Texte Elfriede Jelineks für eine/n Komponistin/en und über die Schwierigkeiten einer Realisierung von Partituren mit Texten von Elfriede Jelinek [1997]“, in: Drees 2008a, S. 83–85.

Neuwirth 1998/2008a

Olga Neuwirth, „Music and Peace [1998]“, in: Drees 2008a, S. 107–112.

Neuwirth 1999

Olga Neuwirth, *Bählamms Fest*, Musiktheater in 13 Bildern, Text: Elfriede Jelinek nach Leonora Carrington 1997–1999, Berlin o. J., Ricordi Partitur Sy. 3356.

Neuwirth 2000a

Olga Neuwirth, *Lonicera Caprifolium* für Ensemble mit Tonband (1993), Berlin 2000, Ricordi Partitur Sy. 3324/01, [https://issuu.com/casaricordi/docs/sy.\\_3324\\_01\\_lonicera\\_caprifolium\\_in](https://issuu.com/casaricordi/docs/sy._3324_01_lonicera_caprifolium_in) (Zugriff: 30. August 2023).

Neuwirth 2000b

Olga Neuwirth, *Sans Soleil. Zerrspiegel* für zwei Ondes Martenot, Orchester und Live-Elektronik (1994), Berlin 2000, Ricordi Studienpartitur Sy. 3325/01, [https://issuu.com/casaricordi/docs/po\\_a3\\_81fb858ef8c313](https://issuu.com/casaricordi/docs/po_a3_81fb858ef8c313) (Zugriff: 30. August 2023).

Neuwirth 2000c

Olga Neuwirth, *Bählamms Fest* (1993/1997–1998), Musiktheater in 13 Bildern, Text: Elfriede Jelinek nach Leonora Carrington, Berlin 2000, Ricordi Partitur Sy. 3356, [https://issuu.com/casaricordi/docs/po\\_a3](https://issuu.com/casaricordi/docs/po_a3) (Zugriff: 30. August 2023).

Neuwirth 2001

Olga Neuwirth, *ecstaloop*, Berlin 2001, Boosey & Hawkes Partitur.

Neuwirth 2003a

Olga Neuwirth, *Bählamms Fest. Ein venezianisches Arbeitsjournal 1997–1999*, Graz, Wien 2003.

Neuwirth 2003b

Olga Neuwirth, „Nachgedanken zu *Lost Highway* (2002/03). ‚Warten auf Godot‘ der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit“, in: steirischer herbst 2003, S.79–84.

Wieder abgedruckt in:

Neuwirth/Boosey 2003.

Polzer/Schäfer 2004, S. 89f. (in Auszügen).

Kairos 2006, S. 18–22.

Drees 2008a, S. 203–208.

Neuwirth 2018, o. S. (in englischer Übersetzung).

Oper Frankfurt 2018, S. 3–8.

Neuwirth 2003c

Olga Neuwirth, *Lost Highway*. Nach David Lynch und Barry Gifford, Libretto: Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, autographe Partitur, Berlin 2003; Teilvorlass.

Neuwirth 2004/2008a

Olga Neuwirth, „Ideen für ein Raum-Musik-Projekt [London 2004]“, in: Drees 2008a, S. 262 f.

Neuwirth 2006a

Olga Neuwirth, *Lost Highway* (2002/03), Musiktheater nach dem Drehbuch von David Lynch und Barry Gifford zu David Lynchs gleichnamigem Film, Libretto von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, Berlin 2006, Boosey & Hawkes Partitur rev. 09/2006.

Neuwirth 2006b

Olga Neuwirth, „Notiz zur Hybrid-CD/Notes on the Hybrid CD“, in: Kalitzke 2006, S. 3.

Neuwirth 2006/2008a

Olga Neuwirth, „Viva Varèse! [2006]“, in: Drees 2008a, S. 328.

Neuwirth 2007/2008a

Olga Neuwirth, „Gedanken-Skizzen zum Projekt *Hommage à Klaus Nomi – a songplay in nine fits* [New York, März 2007]“, in: Drees 2008a, S. 349–353.

Neuwirth 2008

Olga Neuwirth, „Some Ideas on Composing Music and Visuals. A Lecture held at Columbia University (February 2007)“, in: John Zorn (Hg.), *Arcana III. Musicians on Music*, New York 2008, S.162–169.

Neuwirth 2010

Olga Neuwirth, *The Outcast. Musiktheater* für fünf Solisten, zwei Schauspieler, Knabenchor, Männerchor und Mozartorchester, E-Gitarre, Akkordeon, Sampler. Text von Barry Gifford mit Monologen für Old Melville von Anna Mitgutsch, zusammengestellt und adaptiert von Olga Neuwirth und Helga Utz. Zusätzliche Texte von Lautréamont, Lewis Carroll, Herman Melville, Edward Lear, Walt Whitman, ausgewählt von Olga Neuwirth, Berlin 2010, Ricordi Partitur Sy. 4117/01.

Neuwirth 2011

Olga Neuwirth, *The Outcast. Homage to Herman Melville. A musicstallation-theater*. Libretto by Barry Gifford and Olga Neuwirth with monologues for Old Melville by Anna Mitgutsch (Additional texts by Lautréamont, Lewis Carroll, Herman Melville, Edward Lear, Walt Whitman selected by Olga Neuwirth) 2008–2010, Berlin 2011, Ricordi Partitur revidierte Fassung 2012 Sy. 4117/01, <https://issuu.com/casariacordi/docs/4117-outcast-ua-partitur-a3> (Zugriff: 30. August 2023).

Neuwirth 2014

Olga Neuwirth, *American Lulu*, Musiktheater (2006–2012), Berlin 2014, Ricordi Partitur rev. 2014 Sy. 4126/01.

Neuwirth 2016a

Olga Neuwirth, *O Melville!*, Salzburg, Wien 2016.

Neuwirth 2016b

Olga Neuwirth, „Notizen zu Melvilles Universum“, in: Neuwirth 2016a, S.48–71.

Neuwirth 2016c

Olga Neuwirth, „A Mensch. Nachruf auf Pierre Boulez“, <http://www.olganeuwirth.com/text39.php> (Zugriff: 20. September 2023).

Neuwirth 2017

Olga Neuwirth, „Räume des Zuhörens“, in: Veronika Kaup-Hasler (Hg.), *Where are we now? Positionen zum Hier und Jetzt*, Berlin 2017, S. 208–211.

Neuwirth 2018

Olga Neuwirth, *Lost Highway* nach David Lynch und Barry Gifford, Libretto: Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth 2002/2003, Berlin 2018, Boosey & Hawkes Partitur rev. 02/2018, <https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=38854> (Zugriff: 30. August 2023).

Neuwirth 2020

Olga Neuwirth, „Neuwirths liebste Nono-Kompositionen. Olga Neuwirth präsentiert Werke von Luigi Nono“, *Öl Zeit-Ton* am 3. Mai 2020 [Radiosendung].

Neuwirth 2022

Olga Neuwirth, „Biography“, <http://www.olganeuwirth.com/bio0.php> (Zugriff: 30. August 2023).

Neuwirth 2023a

Olga Neuwirth, „Works“, <http://www.olganeuwirth.com/works.php> (Zugriff: 30. August 2023).

Neuwirth 2023b

Olga Neuwirth, „Latest news“, <http://www.olganeuwirth.com/news.php> (Zugriff: 30. August 2023).

Neuwirth/Boosey 2003

Olga Neuwirth, *Lost Highway (2002/03)*, *Music Theatre*, <https://www.boosey.com/pages/opera/moredetails?site-lang=de&musicid=31012> (Zugriff: 30. August 2023).

Neuwirth/Jelinek, LV 6

Olga Neuwirth, *Lost Highway nach David Lynch und Barry Gifford*,  
*Libretto: Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth*, Libretto, o. O., Boosey &  
Hawkes o. J.; Teilvorlass (Mappe 2).

Neuwirth/Noisternig 2006

Olga Neuwirth und Markus Noisternig, „LOST HIGHWAY by Olga  
Neuwirth. Electronics Cue Sheet by IEM“, 05/2006.

Noeske 2020

Nina Noeske, „Die ewige Wiederkehr des Anderen. Zirkulation und  
Übermalung in Olga Neuwirths Filmkompositionen“, in: Drees/  
Kogler 2020, S. 121–131.

Noisternig o. J.

Markus Noisternig, *Lost Highway. Ein Musiktheater von Olga Neuwirth  
und Elfriede Jelinek*, Koproduktion mit dem steirischen herbst Graz  
und dem Theater Basel, unveröffentlichter Bericht.

Noisternig 2014

Markus Noisternig, „Acoustic Projection and the relationship between  
sound and space“, Vortrag gehalten am 13. November 2014 am ZKM  
Karlsruhe, [https://zkm.de/en/media/video/ima-lab-no-27-markus-  
noisternig](https://zkm.de/en/media/video/ima-lab-no-27-markus-noisternig) (Zugriff: 30. August 2023).

Noisternig 2017

Markus Noisternig, „Mapping Acoustic Spaces. Olga Neuwirth’s  
,Disenchanted Island‘“, Vortrag gehalten am 9. Dezember 2017 im  
Rahmen des Symposiums *inSonic2017: Immersive Future* am ZKM  
Karlsruhe, [https://zkm.de/de/media/video/insonic-2017-markus-  
noisternig-mapping-acoustic-spaces-olga-neuwirths-disenchanted-  
island](https://zkm.de/de/media/video/insonic-2017-markus-noisternig-mapping-acoustic-spaces-olga-neuwirths-disenchanted-island) (Zugriff: 30. August 2023).

Noisternig/Musil/Höldrich 2004

Markus Noisternig, Thomas Musil, Robert Höldrich, „Lost Highway‘ – Live Electronics and 3D Sound Rendering in Contemporary Music Theatre Productions“, International Audio Convention (VDT Tonmeistertagung), Leipzig 2004, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript.

Nyffeler 1999/2008a

Max Nyffeler, „Im Spiegelkabinett der Klänge. Die Komponistin Olga Neuwirth [1999]“, in: Drees 2008a, S.123–126.

Nyffeler 2002a/2008a

Max Nyffeler, „Szenarien möglicher Wirklichkeit. Portrait der Komponistin Olga Neuwirth [2002]“, in: Drees 2008a, S.166–170.

Nyffeler 2002b/2008a

Max Nyffeler, „Olga Neuwirth: *Verfremdung/Entfremdung* (2002) [2002]“, in: Drees 2008a, S.175.

NZfM 2020

*Neue Zeitschrift für Musik. Themenheft Olga Neuwirth 3* (2020).

Oetl 2008

Barbara Oetl, *Weiß in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe*, Regensburg 2008 (*Regensburger Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 5).

Oper Frankfurt 2018

Oper Frankfurt (Hg.), *Olga Neuwirth. Lost Highway*, Programmheft zur deutschen Erstaufführung 12. September 2018 im Bockenheimer Depot in Frankfurt.

Ott 2014

Michaela Ott, *Gilles Deleuze zur Einführung*, 3. Auflage, Hamburg 2014.

Oudart 1969

Jean-Pierre Oudart, „La Suture“, in: *Cahiers du Cinéma* 211/212 (1969), S.36–39, S.50–55.

Oudart 1977/1978

Jean-Pierre Oudart, „Cinema and Suture“, in: *Screen* 18/4 (Winter 1977/78), S.35–47.

Oviedo 2020

Álvaro Oviedo, „Die Abweichung, der Raum, das Simulacrum. Olga Neuwirth und die Praxis der anexakten Wissenschaft in der Musik“, in: Drees/Kogler 2020, S.47–57.

Pabst 1999

Eckhard Pabst (Hg.), *„A Strange World“. Das Universum des David Lynch*, 3. Auflage, Kiel 1999.

Paech 1997

Joachim Paech, „Intermedialität“, in: *Medienwissenschaft* 1 (1997), S.12–30.

Paech/Schröter 2008

Joachim Paech und Jens Schröter, „Intermedialität analog/digital – ein Vorwort“, in: Dies. (Hg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S.9–12.

Perthold 1991/2008a

Sabine Perthold, „„Ich bin so ungeduldig“ [1991]“, in: Drees 2008a, S.26f.

Perthold 2013

Sabine Perthold, „Texte für Projektionen und Installationen“, in: Pia Janke (Hg.), *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart 2013, S.256–259.

Pierre Boulez Saal 2020

Pierre Boulez Saal, *A Festivval of New Music: Olga Neuwirth*, hochgeladen am 11. Juli 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Jf0GQYgDBQs> (Zugriff: 20. September 2023).

Poggio 2003/2008a

„Einen Sog schaffen. Piercarlo Poggio im Gespräch mit Olga Neuwirth [2003]“, in: Drees 2008a, S.189–194.

Poizat 1986

Michel Poizat, *L'Opéra, ou Le Cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris 1986.

Polzer/Schäfer 2004

Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, *Wien Modern 2004. Ein Festival mit Musik unserer Zeit*, Saarbrücken 2004.

Poschardt 1997

Ulf Poschardt, *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur*, 2. Auflage, Hamburg 1997.

Rajewsky 2002

Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002.

Rajewsky 2008

Irina O. Rajewsky, „Intermedialität und *remediation*. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“, in: Paech/Schröter 2008, S. 47–60.

Rajewsky 2014

Irina O. Rajewsky, „Intermedialität, *remediation*, Multimedia“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart, Weimar 2014, S.197–206.

Rebstock 2007

Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim 2007 (*sinefonia*, Bd. 6).

Reynolds 1995

Margaret Reynolds, „Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions“, in: Corinne E. Blackmer (Hg.), *En travesti. Women, Gender Subversion, Opera*, New York 1995, S.132–151.

Ricordi 2016

Ricordi Verlag, „Interview: Olga Neuwirth“, 2. August 2014, <https://www.ricordi.com/de-DE/News/2014/04/Interview-Olga-Neuwirth.aspx> (Zugriff: 30. August 2023).

Ricordi 2019

Ricordi Verlag, „Olga Neuwirth – Schwerpunkt USA“, 28. Februar 2019, <https://www.ricordi.com/de-DE/News/2019/02/Olga-Neuwirth-in-USA.aspx> (Zugriff: 30. August 2023).

Ricordi 2023

„Olga Neuwirth“, <https://www.ricordi.com/de-DE/Composers/N/Neuwirth-Olga.aspx> (Zugriff: 30. August 2023).

Rieger 2023

Martin Rieger, „Virtual Reality Audio Formate – Pro & Contra“, <https://www.vrtonung.de/virtual-reality-audio-formats/> (Zugriff: 30. August 2023).

Risel 2015

Martin Risel, „Aus Friede und Freude wurden Tod und Trauer. Chronik der Loveparade“, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 24. Juli 2015, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/chronik-der-loveparade-aus-friede-und-freude-wurden-tod-und-100.html> (Zugriff: 19. Dezember 2023).

Rodley 2005

Chris Rodley (Hg.), *Lynch on Lynch*, aktualisierte Auflage, London 2005.

Roloff 2008

Volker Roloff, „Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen“, in: Paech/Schröter 2008, S. 15–29.

Röttger 2008

Kati Röttger, „Intermedialität als Bedingung von Theater: methodische Überlegungen“, in: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Key Kirchmann u. a. (Hg.), *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2008, S. 117–124.

Rötzer 1991

Florian Rötzer (Hg.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt/Main 1991.

Ruchatz 2018

Jens Ruchatz, „Medienbeziehungen des Films. Intermedialität, Transmedialität und Remedialisierung“, in: Bernhard Groß und Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie* [E-Book], Wiesbaden 2018, S. 1–21. DOI 10.1007/978-3-658-09514-7\_34-1

Ruschkowski 1998

André Ruschkowski, *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*, Stuttgart 1998.

Rutherford-Johnson 2017

Tim Rutherford-Johnson, *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*, University of California Press 2017.

von Sacher-Masoch 1906

Wanda von Sacher-Masoch, *Meine Lebensbeichte*, Berlin 1906.

von Sacher-Masoch 1968

Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze, Frankfurt/Main 1968.

de Sade 1990

Donatien Alphonse François Marquis de Sade, *Justine oder Die Leiden der Tugend*, Frankfurt/Main 1990.

Sandmann 2001

Thomas Sandmann, *Effekte & Dynamics. Professionelles Know-How für Mix und Mastering*, Bergkirchen 2001.

Saxer 2011

Marion Saxer, „Von der Ideologie der ‚Liveness‘ zur Reflexion und Variation der Live-Erfahrung. Eine kleine Mediengeschichte des Live-Begriffs“, in: Dies. (Hg.), *Mind the Gap. Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst*, Saarbrücken 2011 (*Schriften der fngm*, Bd.1), S.138–146.

Schafer 2010

R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, hg. v. Christine Breitsameter, Mainz, Berlin 2010. Original: *The Tuning of the World*, New York 1977.

Schätzlein 2005

Frank Schätzlein, „Sound und Sounddesign in Medien und Forschung“, in: Harro Segeberg und Ders. (Hg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Marburg 2005, S.24–40.

Schanze 2002

Helmut Schanze, „Digitalisierung“, in: Ders. (Hg.), *Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar 2002, S.64–65.

Scharfetter 2020

Nadine Scharfetter, „Olga Neuwirths *American Lulu* und die Frage der Darstellung eines soziohistorischen Kontexts“, in: Drees/Kogler 2020, S.133–145.

Schaub 2003

Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie*, München 2003.

Schaub 2005

Mirjam Schaub, *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kintotheorie*, Weimar 2005 (*serie moderner film*, Bd. 4).

Schaub 2006

Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, 2. Auflage, München 2006.

Scheib 1998/2008a

Christian Scheib, „Unersättliches Dauern. Olga Neuwirths *Akroate Hadal* (1995) [1998]“, in: Drees 2008a, S. 58–61.

Schlüder/Winter 2004

Susanne Schlüder und Scarlett Winter, „Körper, Ästhetik, Spiel – Kondensationsmomente einer filmischen *écriture* der *Nouvelle Vague*“, in: Dies. (Hg.), *Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*, München 2004, S. 7–13.

Schnell 2000

Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart 2000.

Schreiber 2016

Ulrich Schreiber, „Die Opern II: Werke der Wiener Jahre“, in: Silke Leopold (Hg.) unter Mitarbeit von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe, *Mozart Handbuch*, 2. Auflage, Kassel, Basel 2016, S. 79–161.

Schulz 2004/2008a

„Die Kunst soll irritieren. Reinhard Schulz im Gespräch mit Olga Neuwirth über ‚...ce qui arrive...‘ (2004) [2004]“, in: Drees 2008a, S. 235 f.

Seel 2016

Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 5. Auflage, Frankfurt/Main 2016.

Seeßlen 2007

Georg Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, 6. Auflage, Marburg 2007.

Seipt 1986

Angelus Seipt, „Pluralistisches Musiktheater – Zur Oper *Die Soldaten*“, in: Wulf Konold (Hg.), *Bernd Alois Zimmermann. Dokumente und Interpretationen*, Köln 1986, S. 126–134.

Silverman 1992

Kaja Silverman, „On Suture“, in: Leo Baudry, Marshall Cohen, Gerald Mast (Hg.), *Film Theory and Criticism. Introductory Reading*, 4. Auflage, Oxford 1992, S. 137–147.

Slavik/Weinzierl 2008

Karl M. Slavik, Stefan Weinzierl, „Wiedergabeverfahren“, in: Stefan Weinzierl (Hg.), *Handbuch der Audiotechnik*, Berlin 2008, S. 609–685.

Smith 2003

Murray Smith, „A Reasonable Guide to Horrible Noise (Part 2): Listening to *Lost Highway*“, in: Lennard Hojbjerg und Peter Schepelern (Hg.), *Film Style and Story. A Tribute to Torben Groda*, Kopenhagen 2003, S. 153–170.

Spielmann 2005

Yvonne Spielmann, *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt/Main 2005.

Spörk/Strohmaier 2002

Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier (Hg.), *Leopold von Sacher-Masoch*, Graz, Wien 2002 (*Dossier*, Bd. 20).

Stange-Elbe 2002

Joachim Stange-Elbe, „Das andere Instrument. Von elektronischen Spielinstrumenten zum Synthesizer“, in: Elena Ungeheuer (Hg.), *Elektroakustische Musik*, Laaber 2002 (*Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 6), S. 263–282.

steirischer herbst 2003

steirischer herbst (Hg.), *Lost Highway. Musiktheater von Olga Neuwirth*, Programmheft zur Uraufführung in Graz am 31. Oktober 2003, Koproduktion steirisc[her]bst und Theater Basel.

Stowasser/Petschenig/Skutsch 1998

Josef M. Stowasser, Michael Petschenig, Franz Skutsch, *Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*, auf der Grundlage der Bearbeitung von 1979, Gesamtedaktion Fritz Lošek, München 1998.

Süddeutsche 2020

o. A., „Erben erzwingen Änderung in ‚Orlando‘-Oper. ‚Danke für diesen guten Morgen‘ wird gestrichen“, in: *Süddeutsche Zeitung* [Online-Ausgabe], 7. Januar 2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/erben-erzwingen-aenderung-in-orlando-oper-danke-fuer-diesen-guten-morgen-wird-gestrichen-1.4747565> (Zugriff: 30. August 2023).

SWR 2020

o. A., „Neuwirth-Oper ‚Orlando‘ künftig ohne ‚Danke‘-Song“, in: *SWR-Kultur*, 7. Januar 2020, <https://www.swr.de/swr2/musik-klassik/Kirchenlied-Neuwirth-Oper-kuenftig-ohne-Danke-Song,kein-danke-fuer-orlando-100.html> (Zugriff: 30. August 2023).

Synakewicz 2020

Roman Synakewicz, „Dekonstruktion des Symbolischen. Namen und ihre Bedeutung in Olga Neuwirths ‚American Lulu‘“, in: *Neue Zeitschrift für Musik. Themenheft Olga Neuwirth 3* (2020), S. 24–28.

Tadday 2023

Ulrich Tadday (Hg.), *Olga Neuwirth*, München 2023 (*Musik-Konzepte*, Bd. 200/201).

Tholen 2002

Georg Christoph Tholen, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/Main 2002.

Tiffon 2005

Vincent Tiffon, „Les musiques mixtes. Entre pérennité et obsolescence“, in: *Musurgia XII/3* (2005), S. 23–45.

van Treeck 2020a

Elisabeth van Treeck, „Intermediale Strukturen im Musiktheater Olga Neuwirths“, in: Drees/Kogler 2020, S.107–120.

van Treeck 2020b

Elisabeth van Treeck, „Klangräume und Hybridklänge. Zum Einsatz von Live-Elektronik bei Olga Neuwirth“, in: *Neue Zeitschrift für Musik. Themenheft Olga Neuwirth 3* (2020), S.20–23.

van Treeck 2021a

Elisabeth van Treeck, „Olga Neuwirths *American Lulu* als Zeit-Oper. Überlegungen zu intermedialen Verflechtungen“, in: *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft 3* (2021), S.342–348.

van Treeck 2021b

Elisabeth van Treeck, „Dimensionen des Performativen in Werken Olga Neuwirths“, in: Rosa Eidelpes (Hg.), *TEXT.NOTATION. PERFORMANCE. Interdisziplinäre Perspektiven*, Wien 2021, S.271–288.

van Treeck 2022

Elisabeth van Treeck, „Weiß und unheimlich, aber nicht das ‚Andere‘: Zur Körper- und Klanggestaltung der Rollen für Countertenor in Olga Neuwirths Musiktheater“, in: Irene Brandenburg und Nils Grosch (Hg.), *Die ‚andere‘ Stimme. Hohe Männerstimmen zwischen Gluck und Rock/The ‚Other‘ Voice. High Male Voices between Gluck und Rock*, Münster, New York 2022 (*Populäre Kultur und Musik*, Bd.37), S.109–128.

van Treeck 2023a

Elisabeth van Treeck, „Venedig, Hatsune Miku und das Meer. Olga Neuwirths *Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie*“, in: Tadday 2023, S.96–110.

van Treeck 2023b

Elisabeth van Treeck, „Olga Neuwirths *Lost Highway* und der Masochismus als ‚Kunst der Andeutung‘. Zu einer Klang- und Bilddramaturgie des Suspense“, in: Rosa Eidelpes (Hg.), *Wort. Musik. Theater*, Wien 2023, S. 324–344.

Truffaut 2003

François Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, hg. v. Robert Fischer, 7. Auflage, München 2003.

Ungeheuer 2016

Elena Ungeheuer, „Ästhetische Pragmatiken analoger und digitaler Musikgestaltung im 20. und 21. Jahrhundert“, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart, Kassel 2016, S. 77–87.

Unsold 2002

Melanie Unseld, „Ein Mythos auf dem Seziertisch. *Der Tod und das Mädchen II* von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth“, in: Christel Nies (Hg.), *Gut zu hören – gut zu wissen. Komponistinnen und ihr Werk III*, Kassel 2002, S. 18–35.

Utz 2008a/2008a

Helga Utz, „Das Komponieren ist das Gegenteil von Leben‘. Olga Neuwirth zum Vierzigsten [2008]“, in: Drees 2008a, S. 14–20.

Utz 2008b/2008a

Helga Utz, „Anmerkungen zu nicht realisierten Projekten Olga Neuwirths [2008]“, in: Drees 2008a, S. 366–371.

Utz 2016

Christian Utz, „Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation“, in: Jörn Peter Hiekel und Ders. (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart, Kassel 2016, S. 35–53.

Varèse 1983

Edgard Varèse, „Die Befreiung des Klangs“, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Edgard Varèse. Rückblick auf die Zukunft*, 2. erweiterte Auflage, München 1983 (*Musik-Konzepte*, Bd. 6), S. 11–24.

Volland 2009

Kerstin Volland, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, Wiesbaden 2009 (*Medienbildung und Gesellschaft*, Bd. 11).

Weibel 2003

Peter Weibel, „Nachwort“, in: Ders. (Hg.), *Phantom der Lust. Visionen des Masochismus, Essays und Texte*. Bd. 1, Ausstellung Neue Galerie Graz 26. April 2003 bis 24. August 2003, München 2003, S. 466–467.

Weigel 1992

Sigrid Weigel, „Passagen und Spuren des ‚Leib- und Bildraums‘ in Benjamins Schriften“, in: Dies. (Hg.), *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln, Wien 1992, S. 49–64.

Weill 1990

Kurt Weill, „Korrespondenz über *Dreigroschenoper*“, in: Stephan Hinton (Hg.), *Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews, Berlin 1990, S. 54 ff.

Wegmann 2010

Nikolaus Wegmann, „Dekonstruktion“, in: Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, u.a (Hg.), *Reallexikon der Literaturwissenschaft* [E-Book], Bd. 1, Berlin, Boston 2010, S. 334–337.  
DOI 10.1515/9783110914672

Von der Weid 1995/2007/2008a

Jean-Noël von der Weid, „Olga Neuwirth oder: Die Amphibolie des Entsetzens [1995/2007]“, in: Drees 2008a, S. 52–57.

Von der Weid 2004/2008a

„Die Mikroben haben eine Fehlprogrammierung im Hirn bewirkt...‘.  
Jean-Noël von der Weid im Gespräch mit Olga Neuwirth [2004]“, in:  
Drees 2008a, S.279–281.

Welker 1996

Lorenz Welker, „Monteverdi, Tasso und der Hof von Mantua. Ecco mormorar l'onde“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 3/53 (1996),  
S.196–206.

Welsch 2000

Wolfgang Welsch, „‘Wirklich‘. Bedeutungsvarianten – Modelle –  
Wirklichkeit und Virtualität“, in: Sybille Krämer (Hg.), *Medien.  
Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, 2.  
Auflage, Frankfurt/Main 2000, S.169–212.

Wien Modern 2023

Wien Modern, „Olga Neuwirth. Werke & Mitwirkungen“, Version  
2023, <https://www.wienmodern.at/2023-bio-olga-neuwirth-de-78>  
(Zugriff: 20. Dezember 2023).

Wiener Staatsoper 2019

Wiener Staatsoper (Hg.), *Olga Neuwirth: Orlando. Eine fiktive  
musikalische Biographie in 19 Bildern*, Programmheft zur Uraufführung  
am 8. Dezember 2019 in Wien.

Wieschollek 2023

Dirk Wieschollek, „Ambivalente Räume. Olga Neuwirths *coronA*-  
Reihe – Musik zwischen Isolation und Befreiung“, in: *Tadday* 2023,  
S. 87–95.

Wigley 1994

Mark Wigley, *Dekonstruktivistische Architektur. Derridas Phantom*,  
Basel 1994.

Wikipedia/Ambisonics 2023

Diverse Autor:innen, „Ambisonics“, in: *Wikipedia. The Free Encyclopedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Ambisonics> (Zugriff: 30. August 2023).

Wikipedia/Siren 2023

Diverse Autor:innen, „Song to the Siren“, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, [https://de.wikipedia.org/wiki/Song\\_to\\_the\\_Siren](https://de.wikipedia.org/wiki/Song_to_the_Siren) (Zugriff: 30. August 2023).

Williams 1995

Linda Williams, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, aus dem amerikanischen Englisch von Beate Thill, Basel 1995.

Williams 2009

Linda Williams, „Filmkörper. Gender, Genre and Exzess“, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation (Themenheft: Porno)* 18/2 (2009), S. 9–30. Original: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, in: *Film Quarterly* 44/4 (1991), S. 2–13.

Wolf 2018

Werner Wolf, „Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in: Walter Bernhart (Hg.), *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf 1992–2014*, Boston 2018 (*Studies in Intermediality*, Bd. 12), S. 63–91.

Žižek 2001a

Slavoj Žižek, *Die Furcht vor echten Tränen, Krzysztof Kieslowski und die ‚Nahtstelle‘*, Berlin 2001.

Žižek 2001b

Slavoj Žižek, „Zurück zur Naht“, in: Žižek 2001a, S. 11–42.

Žižek 2001c

Slavoj Žižek, „Der Kurzschluss“, in: Žižek 2001a, S. 43–62.

Žižek 2001d

Slavoj Žižek, „David Lynch oder die Kunst des lächerlich Erhabenen“, in: Žižek 2001a, S. 243–281.

Žižek 2003

Slavoj Žižek, „Lost Highway oder: Die Kunst des lächerlich Erhabenen“, in: steirischer herbst 2003, S. 35–42.

Zupančič 2018

Alenka Zupančič, „Ein perfekter Platz zum Sterben. Theater in Hitchcocks Filmen“, in: Dolar/Žižek/ Zupančič, 2018, S. 70–103.

Zymner 2007

Rüdiger Zymner, „Uneigentlich“, in: Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, u. a. (Hg.), *Reallexikon der Literaturwissenschaft* [E-Book], Bd. 3, Berlin 2007, S. 726–728. DOI 10.1515/9783110914672



## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Olga Neuwirths Striche und die Notiz „erstes Mal gesungen“ auf Seite 18 im Librettoentwurf Elfriede Jelineks (LV 1), Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 2: Notizblatt Neuwirths mit konzeptionellen Überlegungen, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 3: „Scheinwerfer bleiben immer auf Leinwand! (Das bleibt)“, notiert Neuwirth auf Seite 2 in die Librettofassung LV 1 und nimmt handschriftlich umfangreiche Änderungen vor, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 4: Auf Seite 4 der Librettofassung LV 1 verändert Neuwirth Jelineks Vorschläge zur Sexszene zwischen Fred und Renee und Freds Traum, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 5: Neuwirth konkretisiert in Jelineks Librettofassung LV 4 auf Seite 4 die Gestaltung der Sexszene zwischen Fred und Renee und von Freds Traum, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 6: Freds Traum mit Stimmen aus dem Off, Videoprojektionen und Zuspelungen, Ausschnitt aus der Partitur, Neuwirth 2006a, S.14, Takt 64 ff. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 7: Neuwirths Notizen zu Freds Verwandlung in der Kopie des Drehbuchs zum Film *Lost Highway*, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 8: Neuwirths Einträge auf Seite 14 von LV 1 zeigen an, wie die Komponistin die Kombination von Live-Geschehen und Videoprojektion ausgearbeitet hat, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 9: Neuwirths Eingriffe in die von Jelinek vorgeschlagene Gestaltung von Petes Halluzination auf Seite 32 in LV 2, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 10: Die Hinweise zur Aufführung auf diesem Blatt werden in die Partitur und in den Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*“ übernommen. Die Notiz am oberen Rand unterstreicht die Bedeutung des Einsatzes von Videos, Teilvorlass (Mappe 3), Kunstuniversität Graz.

Abb. 11: Überlegungen Neuwirths zum Verhältnis von *...ce qui arrive...* und *Lost Highway* festgehalten im gelben Notizbuch, S. 12v, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 12: Von der Deleuze- und der Sacher-Masoch-Lektüre inspirierte Notizen zu den Figuren und ihren Verhältnissen zueinander im gelben Notizbuch, S. 8r, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 13: Ein mit „masochistische Ästhetik“ überschriebenes Blatt, das von der Komponistin ins gelbe Notizbuch, S. 5v, eingheftet wurde, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 14: Neuwirths Exzerpt aus Gilles Deleuzes Essay „Sacher-Masoch und der Masochismus“ im gelben Notizbuch, S. 2v–3r, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 15: In *Lost Highway*, einer Chronik von Liebe und Schmerz, charakterisiert eine spezifische Vagheit im Sinne eines beständigen „almost“ die Beziehung zwischen Fred und Renee, wie Neuwirth im gelben Notizbuch festhält, S. 5r, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 16: Anweisungen zur „Besetzung“ in der Partitur, Neuwirth 2006a, o.S. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 17: Anweisungen „Zu den Streichern“ in der Partitur, Neuwirth 2006a, o.S. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 18: Anweisungen „Zum Schlagwerk“ in der Partitur, Neuwirth 2006a, o.S. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 19: „Zeichenerklärung“ für die Holz-, Blechblas- und Streichinstrumente sowie für die Sänger:innen in der Partitur, Neuwirth 2006a, o.S. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 20: Andys Antwort „I don't know his name. He's a friend of Dick Laurent's“ wird von einem glissandierenden Klang begleitet, Freds Aussage hingegen von einem Rattern in den Violinen, Neuwirth 2006a, S. 43, Takt 209ff. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 21: Die „Geräuschmobile“ für die Gefängniszene (Takt 317–321), Neuwirth, 2006a, Partitur, o.S. (Partituranhang „Geräuschmobile“). © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 22: Die flirrende Textur bei Freds und Renees Außenszene vor ihrem Haus, Neuwirth 2006a, S. 53, Takt 256–261. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 23: Die Melodie von „Wovon lebt der Mensch“ in Sopransaxophon, Klarinette und Akkordeon (ab Takt 102) mit Mr. Eddy/Dick-Laurent-Motiv in den Blechblasinstrumenten, Neuwirth 2006a, S. 22, Takt 97–103. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 24: Neuwirths Notizen zum Clusterklang *cis – d – es* auf einem losen Blatt, Teilvorlass (Mappe 3), Kunstuniversität Graz.

Abb. 25: Der Akkord in Takt 1342, der einen Bezug zu D-Moll und damit zum zentralen Ton *d* herstellt, Neuwirth 2006a, S. 241, Takt 1341–1343. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 26: Einsatz des ersten Sundomes, Neuwirth 2006a, S. 10, Takt 52–54. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 27: Einsatz des Sundomes mit Bewegung in Form einer liegenden Acht (Takt 342) und eines Sundomes in kreisender Bewegung (Takt 346) in der Gefängniszene Neuwirth 2006a, S. 70, Takt 342–346. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 28 und Abb. 29: Die Szenen im Haus der Madisons im Wechsel mit den Auf- und Abblenden, Neuwirth 2006a, S. 12f., Takt 58–63. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 30: Beginn von *Lost Highway*, Neuwirth 2006a, S. 1. Takt 1–6. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 31: Notizen zur Besetzung, Teilvorlass (Mappe 1),  
Kunstuniversität Graz.

Abb. 32 und Abb. 33: Liebesszene zwischen Pete und Alice, Neuwirth 2006a, S.139f., Takt 812–821. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 34: Ausschnitt aus der apokalyptischen Rede, Neuwirth 2006a, S.106, Takt 569–584. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 35: Aufstellungsskizze aus *!dialogues suffisants!?* - *Hommage à Hitchcock (Portrait einer Komposition als junger Affe I)*, zitiert nach Drees 2008a, S.210.

Abb. 36: Zum Ende der Verwandlung wechselt die Trompete vom Zuspieldsample in den Live-Klang und Freds – oder Petes? – Schrei hallt durch den gesamten Raum, Neuwirth 2006a, S.78, Takt 391–394. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.

Abb. 37 und Abb. 38: Neuwirths Notizen zur Atmosphäre der Wüsten- und Liebesszene mit dem Einsatz des Monteverdi-Madrigals in LV 4, S.25v–26r, Teilvorlass (Mappe 1), Kunstuniversität Graz.

Abb. 39: Beginn der Liebesszene in der Wüste mit Einsatz der Monteverdi-Zuspielung, Neuwirth 2006a S.204, Takt 1167–1171. © Copyright 2003 by Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH & Co. KG. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin.



## Anhang



## Synopse

Lost Highway: SZENARIO<sup>1031</sup>

I

BEI DEN MADISONS.

Fred und Renee in modernem coolen zu Hause. Plötzlich eine Stimme aus der Gegensprechanlage: „Dick Laurent is dead.“

Nach dieser anonymen Todesanzeige: Kalte Dialoge zwischen Fred und Renee.

„Where you reading the other night? / What night? / When you didn't come to the club. / Oh. Oh yeah. No.“

Freds rasendes Tompeten-Solo in einer Bar. Sein Telefonanruf ins Leere. Ein anonym zugestelltes Video.

Fred und Renee beim hilflosen Versuch, miteinander zu schlafen. Dann Freds schreckliche Vision im Traum: Renees Gesicht in der Maske des Mystery Man. Am nächsten Morgen wird ein anderes anonymes Video vorgefunden: Fred und Renee, nächtens im Schlafzimmer heimlich gefilmt: Freds Polizeinotruf: „7035 Hollis...“

Zwei Detektive treffen ein, ohne viel zu (er)klären. Fred besitzt selbst keine Videokamera.

Fred: „I like to remember things my own way. / How I remember them. Not necessarily the way they happened. / Renee: I don't know if I want to stay here. I don't feel safe. / Fred: Where would you feel safe? / Renee: I don't know. Maybe a hotel.“

ANDYS HAUS. PARTY

1031 Diese Synopse folgt der Zusammenfassung im Booklet zur CD Kairos 2006, S.5–15.

Renee flirtet mit Andy. Seltsamer Dialog des Mystery Man mit Fred:

„We’ve met before, haven’t we? / I don’t think so. Where was it? / At your house. Remember? / No, no I don’t. / In fact. I’m there right now. / How did you get into my house? / You invited me. / Who are you?“

Andy meint, der mysteriöse Fremde wäre ein Freund von Dick Laurent.

Fred: „But Dick Laurent is dead, isn’t he?“

Fred und Renee verlassen die Party:

„How did you meet that asshole Andy? / It was a long time ago ... It met him at this place called Moke’s ... he told me about a job ... I don’t remember...“

Bei Madisons zu Hause scheint alles zunächst in Ordnung. Fred allein nimmt ein weiteres anonym zugestelltes Video aus einem Umschlag und sieht darin sich mit Renees blutüberströmter Leiche.

## IM GEFÄNGNIS

Fred: „I didn’t kill her! Tell me I didn’t kill her!“

Fred wird verhaftet und zum Tode verurteilt. Unvorstellbare Kopfschmerzen („Erinnerungs-/Visionsbruchstücke“).

## DIE VERWANDLUNG

### II

## ZELLE.TAG

Fred ist spurlos verschwunden. Statt ihm sitzt nun Pete Dayton ein. Auch er hat traumatische Kopfschmerzen. Muss freigelassen werden. (Das Geschehen wird nunmehr stets von zwei Detektiven verfolgt.)

## BEI DAYTONS

Mutter und Vater: „Pete, what happened to your face?“

Pete: „I don't know.

„You've been acting strange lately...“

Pete: „I don't remember.“

## ARNIES GARAGE

Pete kehrt an seinen Arbeitsplatz, eine Werkstatt, zurück.

Mr. Eddy: „If anybody's givin'you trouble, Pete, I can take care of the problem ... like that.“

Mr. Eddy will einen Check up seines Motorrads. Gemeinsame Probefahrt.

Ein Mann, der das Rauchverbot in der Werkstatt ignoriert, wird von Mr. Eddy zusammengeschlagen.

„Hey, didn't you see the sign? It says no smoking.“

(Der Mann raucht weiter, provokant und schaut sich die Maschinen an.)

Mr. Eddy: „Hey listen, whatsa matter? There's no smoking here. The guys who work here have family, wives, kids. Hey, your negligence, your lack of respect is endangering the lives of many people. But people like you don't see things that way, don't keep to the rules. They smoke even when it's not allowed and dangerous too. They just don't think. Don't think about others. Just think about themselves. Just because they can't refrain from smoking, they endanger the lives of fine, upstanding dads. We gotta deal with people with you. You're a public menace. You're selfish and irresponsible. People like you are dangerous to the environment, to public welfare, to the whole country. Your kind

doesn't have the right to live in civilized society. No smoking here. It's written clearly on the signs. Or can't you read? You see them, don't you?"

(Der Mann hat schwach genickt.)

„Good. Okay, you see them. That matters worse. You can see the signs, but you ignore them intentionally. Listen, for the very last time, won't you finally get it through your head that rules are there to be obeyed? We gotta deal with people like you. We gotta get rid of people like you – once and for all. If we ever have an opportunity to consider a moral renewal, people like you won't be around, because we've dealt with you already. We're gonna settle with people like you once and for all. Let's get things in order right now.“

(Er schlägt den Mann.)

„It's not possible to reach people like you any other way. They just don't listen. We'll make em listen to us. Characters like you gotta be eliminated. Unbelievable. You coulda killed us all. We're gonna deal with you. Allright [sic!] now, will you pick up your cigarette? Let's go! Put it out. Now!“

(Der Mann bückt sich blutüberströmt und hebt den Stummel auf.)

Mr. Eddy: „Okay. And now you go over to the ashtray there and put it out in a proper way. C'mon, let's go!“

(Der Mann stolpert zu einem mit Sand gefüllten großen Aschenbecher und drückt seine Zigarette aus, die schon ausgegangen ist. Er torkelt, schwer angeschlagen.)

Mr. Eddy: „And now I want ya to say: I'm never gonna smoke again where it's not permitted.“

(Der Mann stammelt:) „I'm never gonna ...“

Mr. Eddy: „Louder! I can't hear anything. Let's go! I'm not gonna wait forever ...“

Der Mann (stammelnd): „... gonna smoke again ...“

Mr. Eddy: „... where it's strictly prohibited.“

Der Mann: „... where it's strictly prohibited.“

(Mr. Eddy schlägt ihn kurz und rasch zusammen, bis er liegenbleibt, tritt noch einmal gegen ihn.)

Mr. Eddy: „If people like that could desist from their inappropriate pride just once before it was too late and do what people told them to do, the world would be a better place. Well, he'll keep that in mind.“

Die Detektive vor der Werkstatt:

„You recognize that guy?“ – „Yeah ... Dick Laurent.“

Dann Mr. Eddys Auftritt mit seiner Geliebten Alice (das Aussehen: Renee, jünger, blond). Das Mädchen starrt Pete unverwandt an, und der starrt sie an.

„This magic moment.“

BEI DAYTONS

Pete in seinem Zimmer. Klaustrophobische Szenerie.

GARAGE

„Hi, I'm Alice. Would you like to take me to dinner?“ / Pete: „I don't know.“

Es kommt zu einer erotischen Szene zwischen Alice und Pete. Einer der beiden Detektive:

„This fucker gets more pussys than a toilet seat.“ / Pete: „I want more“  
... „Me too“

Mr. Eddy ahnt sehr deutlich etwas.

Mr. Eddy: „I’m sure you noticed that girl that was me the other day ...  
You should know I love that girl to death ..... If I ever found out ... I’d  
pull the trigger and shoot him right between the eyes.“

## STARLIGHT MOTEL

Alice verführt Pete und schlägt einen Deal vor: Geldraub zwecks ge-  
meinsamer Flucht.

„I know a guy ... He always has alotta cash ... He makes films for Mr. Ed-  
dy. Pornos.“

Pete and Alice: „How’d you get in with these fuckin’people? / It was a  
long time ago ... he told me about a job. / In Pornos? / No ... a job ... I  
didn’t know what.“

Rückblende. Wie Alice bei Mr. Eddy zu einem knallharten Porno-Cas-  
ting vorgeführt wurde.

Alice: „If you want me to go away...“

Pete: „I love you...“

Alice und Pete: „So, should I call Andy? / Andy? / That’s his name ...  
Our ticket out of here. / Call him.“

Der Coup wird geplant: „It’s 2224 Deep Dell Place.“

## BEI DAYTONS

Pete erhält einen bedrohlichen Anruf von Mr. Eddy.

Dazwischen: die Stimme des Mystery Man.

„We’ve met before, haven’t we? At your house. Don’t you remember?“

Mit einer unmissverständlichen Todesankündigung. Pete hat Angst.

## ANDYS HAUS

Andy, der gerade mit Alice geschlafen hat, kommt in den Partyroom, wo ein Porno (mit Alice) läuft. Kampf um Leben und Tod mit Pete.

Pete: „We killed him.“ Alice: „You killed him ... It was an accident ...“

Die Fotografie: Andy / Renee / Mr. Eddy / Alice

Alice: „That’s me ... We gotta get out of here...“

Die Beute wird eingesammelt. Alice gibt Pete eine Pistole und will falsche Papiere besorgen. Wie in einer Vision taumelt Pete durch den Korridor eines schäbigen Hotels. Irre Kopfschmerzen. Zimmer Nr. 27. Ein Paar, das vögelt, die Frau: eine nuttige Version von Alice.

„Did you want to talk to me ...?“

## AUSFAHRT. NIEMANDSLAND

Alice: „Look at all this shit ... I know a guy ... he’ll give us money and get us passports in exchange for this and a car ... We can go anywhere...“

Pete: „Wh’re the hell are we going?“

Alice: „We have to go to the desert.“

## IN DER WÜSTE

Vor der Hütte des Mystery Man. Verzweifelter Beischlafversuch Petes mit Alice. Sie steht auf und lässt ihn liegen.

Alice: „You’ll never have me.“

Alice verschwindet. Pete in völliger Auflösung.

## DIE ZWEITE VERWANDLUNG.

Pete ist plötzlich wieder Fred Madison. Der sieht sich völlig unvermutet dem Mystery Man gegenüber.

„Hello – here I am.“

Fred fragt völlig desorientiert: „Where’s Alice? – Mystery Man: „Alice who? Her name is Renee. If she’s told you her name is Alice, she’s lying. What the fuck is your name?“

Fred in totaler Verstörung. Todesangst.

## ANDYS HAUS

Die Detektive sichern am Mordschauplatz die Spuren von Pete und sehen – die Photographie – Mr. Eddy / Renee / Andy. – Alice ist verschwunden.

## LOST HIGHWAY MOTEL

Fred im Korridor an Zimmer Nr. 27 vorbei, worin Renee gerade mit Mr. Eddy / Dick Laurent geschlafen hat. Als Renee das Hotel verlässt, schlägt Fred mit einer Pistole Mr. Eddy nieder.

„What the fuck? What’s going on?“

Der Mystery Man filmt bis zuletzt alles heimlich mit.

## WÜSTE / NIEMANDSLAND

Kampf auf Leben und Tod zwischen Fred und Mr. Eddy. Fred schneidet ihm die Kehle durch. Ehe er stirbt, überreicht der Mystery Man ihm die Kamera, worin Mr. Eddy sich selbst mit Renee in einer geilen Szene sieht, einen Porno betrachtend, in dem sie zugleich agiert.

„You and me, mister, we can really out-ugly the sumbitches.“ quittiert der Mystery Man dessen Liquidation.

#### VOR MADISONS HAUS

Fred allein. Er spricht in die Gegensprechanlage: „Dick Laurent is dead.“

Von Detektiven verfolgt, entschwindet er im Dunkel. Zwischenblende auf der Flucht: Wie in einer Vision springen die Gesichter von Fred und Pete hin und her. Fred Madison schreit lauter und lauter. Zuletzt in vollkommener Stille: der *Lost Highway*.

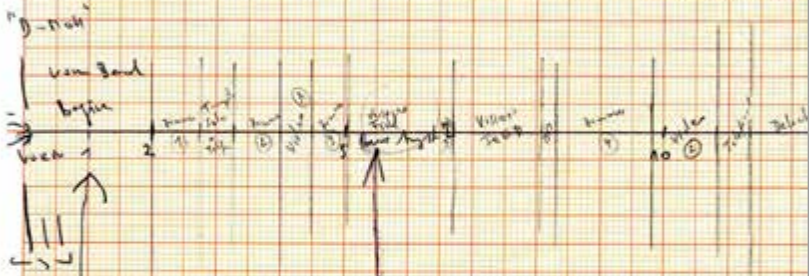
auf den nächsten Seiten: **Millimeterpapier**

Neuwirth, Millimeterpapier, in: steirischer herbst 2003, innerer Umschlag.

HYPER  
ZÄHL

jeopard

Vergleich von Aufg. 3  
Schieben in der Kette  
+ am Niet-Ausgang  
Y-Schicht Puschweite im  
(folie angeheften) (das Kranzgerüste zu 2  
= zusammen!



(Friedrich haben/Altenkenn)

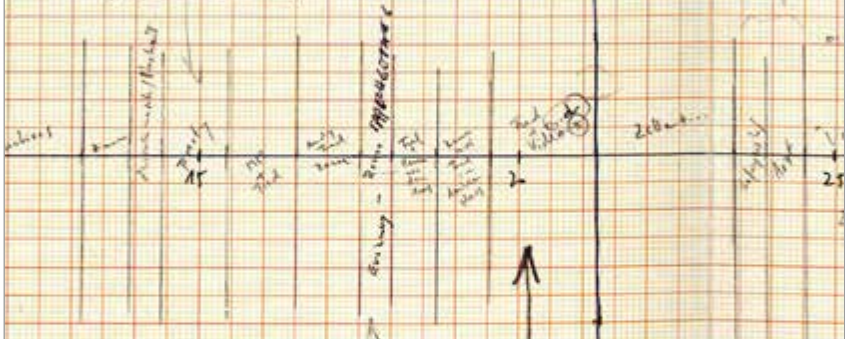
Fried / Rensch = Mundharmen  
+ Lese-Blat  
+ ca  
ist laut Kumpelkalkulation

TEIL I (≈ 30 min)

bei E/c

von

ausgehend = Wahrnehmung, die so 1 in größerer Körper (Rau) feh  
 (Muskel) Wahrnehmung



see nicht): Konfliktfeld

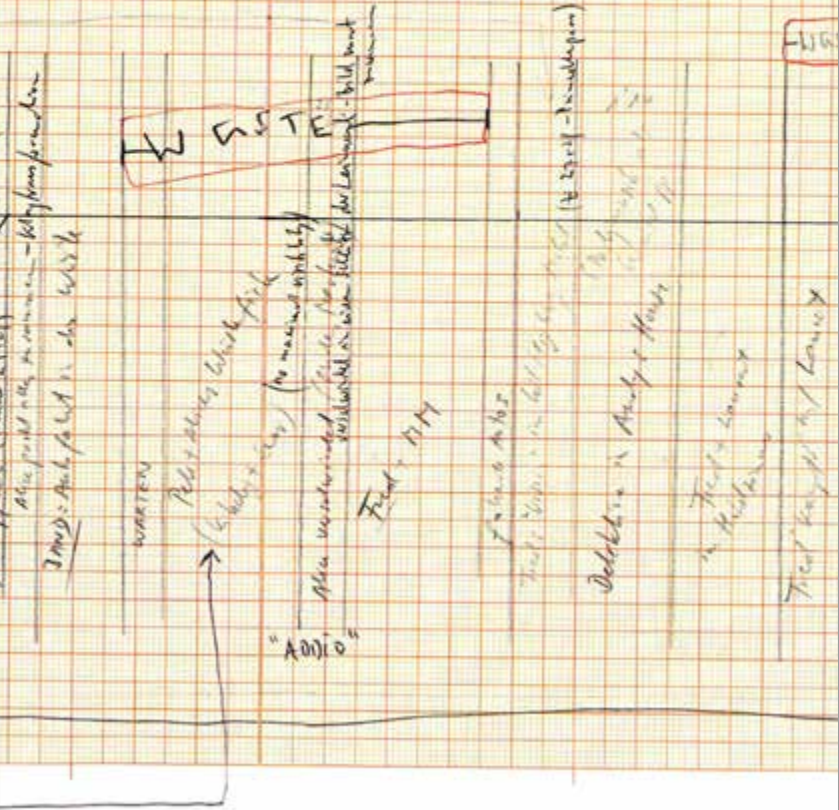
erker !!! - der starr -  
 elektronisch / menschlich  
 sind (es) / fallen = Teil der (Kitt) - Raum,  
 (es) / implizit Funktionen

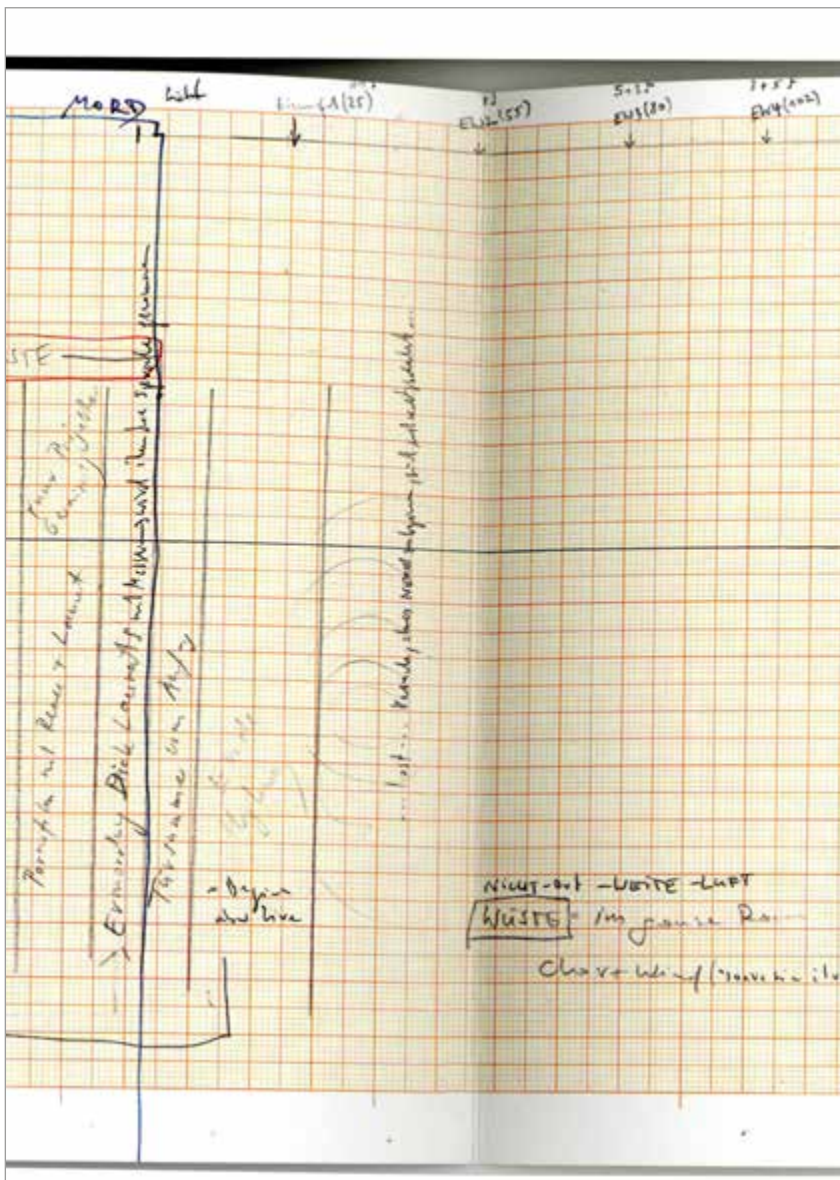
PHANTASIE  
 NEIV, PHAN  
 recht MASU

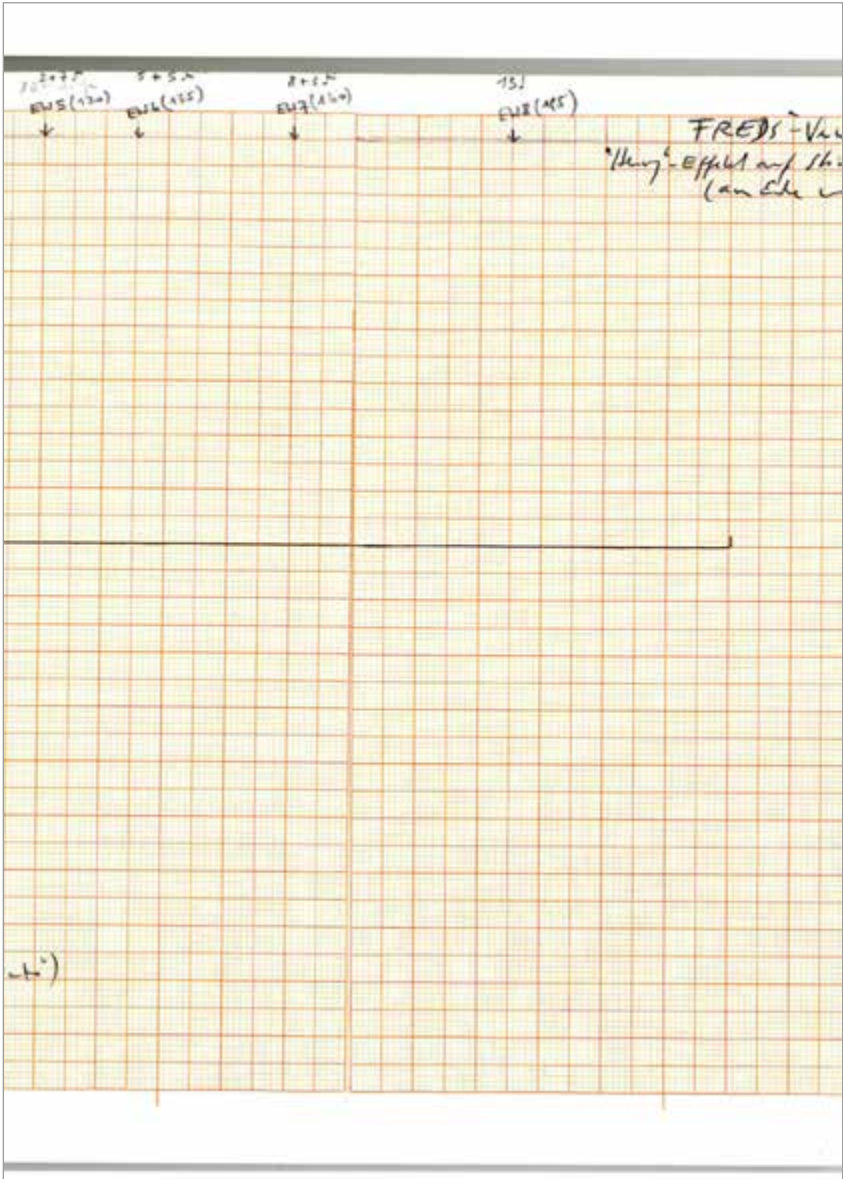


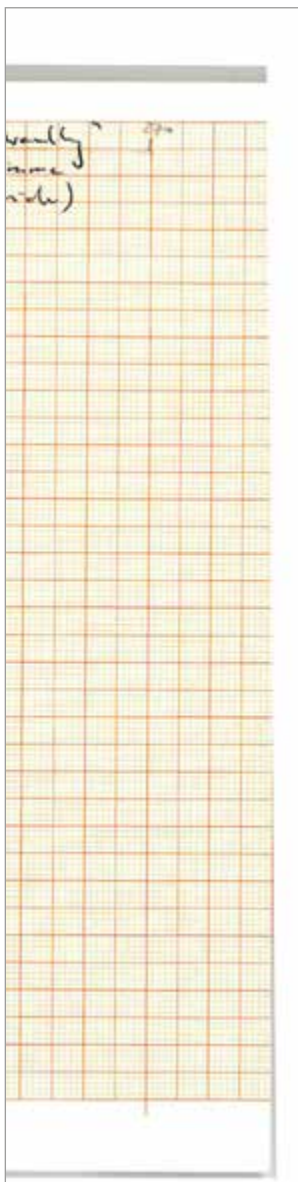


Abble / Ableben = unvollkommen !!!  
 + Vorder-Raum fluchtet aus Strahlhülle  
 (öffnen + schließen des Raumes)  $\overleftrightarrow{\text{D}}$   $\overleftrightarrow{\text{R}}$









## Thurnauer Schriften zum Musiktheater

Band 1: Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland, hg. von Dorothea Glatt-Behr, Bayreuth 1978.

– vergriffen –

Band 2: *Così fan tutte*. Beiträge zur Wirkungsgeschichte von Mozarts Oper, hg. von Susanne Vill, Bayreuth 1978. – vergriffen –

Band 3: Theaterarbeit an Wagners Ring, hg. von Dietrich Mack, Bayreuth 1978. – vergriffen –

Band 4: Zur Lage der Musiktheater in Europa, hg. von Christiane Zentgraf, Bayreuth 1979. – vergriffen –

Band 5: Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert, hg. v. Sigrid Wiesmann, Bayreuth 1980. – vergriffen –

Band 6: Für und wider die Literaturoper, hg. v. Sigrid Wiesmann, Laaber 1981. – vergriffen –

Band 7: Hans-Joachim Bauer, Barockoper in Bayreuth, Laaber 1982. – vergriffen –

Band 8: Rokoko-Oper in Bayreuth. Argonore der Markgräfin Wilhelmine, hg. v. Hans-Joachim Bauer, Laaber 1983. – vergriffen –

Band 9: Jacques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen. Konzeption – Rezeption – Dokumentation, hg. v. Gabriele Brandstetter, Laaber 1988. – vergriffen –

Band 10: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters, hg. v. Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991.

Band 11: Der Fall Wagner. Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagnerkritik, hg. v. Thomas Steiert, Laaber 1991.

- Band 12: Ulrike Kienzle, Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal – ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthus Schopenhauers, Laaber 1992.
- Band 13: Michael Klügl, Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette, Laaber 1992.
- Band 14: Matthias Brzoska, Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie, Laaber 1995.
- Band 15: Jens Rosteck, Darius Milhauds Claudel-Opern Christophe Colomb und L'Orestie d'Eschyle. Studien zu Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption, Laaber 1995.
- Band 16: Meyerbeer und das europäische Musiktheater, hg. v. Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998.
- Band 17: Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, hg. v. Rainer Franke, Laaber 1999.
- Band 18: Elisabeth Schmierer, Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinis, Laaber 1999.
- Band 19: Verdi und die deutsche Literatur, hg. v. Wolfgang Osthoff und Daniela Goldin Folena, Laaber 2002.
- Band 20: Meyerbeer und die Opéra comique, hg. v. Arnold Jacobshagen und Milan Pospisil, Laaber 2003.
- Band 21: Manuela Jahrmärker, Comprendre par les yeux. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra, Laaber 2006.
- Band 22: Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater. Bericht eines internationalen Symposions über Beziehungen von Tanz und Musik im Theater, hg. v. Thomas Betzwieser, Anno Mungen, Andreas Münzmay, Stephanie Schroedter, Würzburg 2009.

Band 23: Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance, hg. v. Anno Mungen, Würzburg 2010.

Band 24: Anne Henrike Wasmuth, Musikgeschichte schreiben. Ein Beitrag zur Spontini-Rezeption im Kontext der kulturellen Topographie Berlins 1820–1841, Würzburg 2015.

Band 25: Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today, hg. v. Anno Mungen, Nicholas Vazsonyi, Julie Hubbert, Ivana Rentsch, Arne Stollberg, Würzburg 2017.

Band 26: Gefühlskraftwerke für Patrioten. Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung, hg. v. Arne Stollberg, Ivana Rentsch, Anselm Gerhard, Würzburg 2017.

Band 27: Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen, hg. v. Wolf-Dieter Ernst, Nora Niethammer, Berenika Szymanski-Düll, Anno Mungen, Würzburg 2015.

Band 28: Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil, hg. v. Saskia M. Woyke, Katrin Losleben, Anno Mungen, Stephan Mösch, Würzburg 2017.

Band 29: Dominic Larue, Cologne SynchroniCities. Zur musikalischen Inszenierung von Stadt, Würzburg 2016.

Band 30: Die Libretto- und Opernwerkstatt Eugène Scribe/L'Atelier du librettiste Eugène Scribe. Edition der Werkpläne/Édition des plans des livrets d'opéra 1815–1841, hg. v. Manuela Jahrmärker (unter Mitarbeit von Naoka Werr), Würzburg (vierbändig) 2015.

Band 31: Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine, hg. v. Thomas Betzwieser, Würzburg 2016.

Band 32: Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater, hg. v. Matthias Henke und Sara Beimdieke, Würzburg 2016.

Band 33: Saskia Maria Woyke, Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien 1600–1750, Würzburg 2017.

Band 34: Elfi Vomberg, Wagner-Vereine und Wagnerianer heute, Würzburg 2018.

Band 35: Melanie Fritsch, Performing Bytes. Musikperformances der Computerspielkultur, Würzburg 2018.

Band 36: Ulrike Hartung, Postdramatisches Musiktheater, Würzburg 2019.

Band 37: Anno Mungen, Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung, Würzburg 2021.

Band 38: Victor Nefkens, Wagner Beyond Established Differences. Rethinking Controversial Aspects of Wagner's Music Dramas in the Light of Contemporary Culture, Würzburg 2019.

Band 39: Sarah Mauksch, Klang-Raum-Konfigurationen. Ästhetische Situationen zwischen Aufführung und Ausstellung, Würzburg 2020.

Band 40: Hitler. Macht. Oper. Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920–1950, hg. von Silvia Bier, Anno Mungen, Tobias Reichard, Daniel Reupke, Würzburg 2020.

Band 41: Erzählte Erinnerung, hg. von Silvia Bier, Würzburg 2020.

Band 42: „Gefühle sind von Haus aus Rebellen“. Musiktheater als Katalysator und Reflexionsagentur für gesellschaftliche Entwicklungsprozesse, hg. von Dominik Frank, Ulrike Hartung, Kornelius Paede, Würzburg 2020.

Band 43: Oper 2020. Eine Dokumentation aus der Oper Dortmund, hg. von Merle Fahrholz, Heribert Germeshausen, Ulrike Hartung, Anno Mungen, Würzburg 2021.

Band 44: Netzwerke – Performanz – Kultur. Transdisziplinäre Perspektiven und wechselseitige Bezüge, hg. von Daniel Reupke, Sven Banisch, Meike Beyer, Philip Roth, Julia Thibaut, Würzburg 2021.

Ab Band 45 erscheinen die Bände im utzverlag, München.

Band 45: Silvia Bier, *Konzert der Musen. Die Synthese der Künste in der Tragédie en musique Lullys*. München 2022. 570 Seiten.  
ISBN 978-3-8316-4958-7 (gebundenes Buch),  
ISBN 978-3-8316-7691-0 (E-Book).

Band 46: Dominik Frank, *Hinter dem Vorhang. Opern- und Musiktheaterdiskurse in der DDR*. München 2023. 384 Seiten.  
ISBN 978-3-8316-5006-4 (gebundenes Buch)  
ISBN 978-3-8316-7743-6 (E-Book)

Band 47: Elisabeth van Treeck, „... da das Wirkliche konstant in Schweben bleibt ...“. *Klang- und Bilddramaturgien des Suspense in Olga Neuwirths *Lost Highway**. München 2024. 514 Seiten  
ISBN 978-3-8316-5032-3 (gebundenes Buch)  
ISBN 978-3-8316-7786-3 (E-Book)

Band 48: *Oper raus! Ästhetische NeufORMATIERUNGEN und gesellschaftliche Widersprüche*, hg. von Ulrike Hartung und Kornelius Paede, unter Mitarbeit von Eva Theresa Beck. München 2024. 290 Seiten  
ISBN 978-3-8316-5050-7 (gebundenes Buch)  
ISBN 978-3-8316-7785-6 (E-Book)





