

Ohnmacht und Verfremdung

Zu Olga Neuwirths Musiktheater *Lost Highway*

Werke

Warum *Lost Highway* als Vorlage für ein Musiktheater? Diese Frage wurde im Vorfeld der Uraufführung von Olga Neuwirths gleichnamigem Bühnenwerk (komponiert auf ein englischsprachiges Libretto von Elfriede Jelinek und der Komponistin, nach dem Drehbuch von David Lynch und Barry Gifford) häufig gestellt. Dennoch scheint die Frage nicht seltsamer als die nach der Wahl einer anderen, etwa einer literarischen Vorlage: Ein Kunstwerk, in diesem Falle David Lynchs ästhetisch wie formal gleichermaßen innovativer Film aus dem Jahre 1997, diente als Anreger für die Entstehung eines anderen Kunstwerks. Für eine Komponistin, die sich schon seit Beginn ihrer Karriere sehr intensiv mit dem Medium Film und seinen Gestaltungsmitteln auseinandersetzt, dürfte dies kaum ungewöhnlich sein. Daß man die einhundertminütige Oper, die anlässlich des Steirischen Herbstes am 31. Oktober 2003 in Graz ihre Uraufführung erlebte, dann aber vielfach als auf die Opernbühne versetzten Film bewerten wollte, wird der künstlerischen Eigenständigkeit von Neuwirths Werk nicht im geringsten gerecht.

Im Mittelpunkt der Konzeption steht sicherlich, wie auch bei vielen anderen ihrer Werke, die Auseinandersetzung mit der fragwürdigen Realität der Wahrnehmung. Neuwirths gleichsam analytischer Ansatz, »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«¹, macht wesentliche Aspekte für die Bühne nutzbar und denkt deren Implikationen auf musikalischer Ebene konsequent weiter. So etwa die »radikale Abrechnung der Erzählung als einer fortschreitenden Handlung«², die im Drehbuch von Gifford und Lynch in Form des logisch nicht erschließbaren Handlungsverlaufs und seiner Zeitschleifen zu finden ist. Die Komponistin projiziert so die Un-Eindeutigkeit der Handlung in den musikalischen Raum: Lynchs zeitliche und logische Schleifen des Erzählens werden musikalisch so weit aufgelöst, bis die

48 Identitäten der ohnehin schwer zu greifenden

Figuren fragwürdig werden und in der Differenz unterschiedlicher Wahrnehmungsarten aufgehen.

Eine wichtige Rolle kommt hierbei Neuwirths Konzeption der Musik mit Video als integrativem Bestandteil des Bühnenraumes zu, der – auch in den bildlosen Pausen als eine Art »visuelles Rauschen« präsent – ein wesentlicher Ausdrucksträger des Werks ist. Mit dieser Ebene jenseits der eigentlichen Handlung wird ein neues Ton-Bildverhältnis als Gegenentwurf zum Film konstituiert; sie nimmt zudem die Rolle einer gleichsam »objektiven« Realitätsebene ein und gibt den Blick auf eine andere, nicht weniger trügerische Wirklichkeit frei. In dieser verschachtelten Konstruktion von Außen- und Innenräumen des Erzählens, einem Gebilde sich ständig verändernder Perspektiven, wird schließlich auch das Sprechen und Singen als Medium der (Bühnen-)Kommunikation fragwürdig: Von Neuwirth in ihre klanglichen Komponenten aufgelöst, werden die Stimmen mittels Live-Elektronik im Aufführungsraum bewegt, so daß die Bühne nur noch ein Handlungsort unter vielen ist. Die Realität wird zu einem Bündel nicht mehr fixierbarer Reize transformiert, deren Komponenten wiederum hochgradig miteinander verschmolzen sind und den Hörer/Zuschauer einer gebrochenen Wirklichkeit aussetzen. Die ständige Überlagerung von gesampelten und live-elektronisch verfremdeten Klängen mit live gespielter Musik, die mit Vorlagen aus der Musikgeschichte ebenso spielt wie mit ironisch gebrochenen Ausdrucksmustern, wirkt dort am frappierendsten, wo die Stimmen der Protagonisten elektronisch vervielfacht werden oder sich in verschiedenen Geschwindigkeiten überlagern, wodurch die einzelne Person zum Träger eines polyphonen Ausdrucksgeflechts wird, der weder als szenische Figur noch klangräumlich als Erzeuger bestimmter Klänge greifbar ist.

Daß einige Interpreten durchaus Probleme damit haben, solche Entfremdungsmomente interpretatorisch adäquat umzusetzen und vielleicht auch nicht dazu bereit sind, sich mit der Rolle eines Klangträgers für weiträumig projizierte und überlagerte Klänge zufrieden zu geben, zeigte sich am Beispiel der weiblichen Hauptdarstellerin Constance Hammann, die der anspruchsvollen Doppelpartie und den vielfachen Überlagerungen nicht gerecht wurde und immer wieder versuchte, stimmlich über die elektronischen Transformationen zu dominieren. Daß andere Interpreten wiederum ein großer Glücksgriff für die Uraufführung waren, zeigte sich exemplarisch gerade an jener Stelle des Werkes, an der Neuwirth die Sprechakte musikalisch auflöst, nämlich in

1 Olga Neuwirth, *Nachgedanken zu Lost Highway*, in: Programmheft Graz 2003, S. 80.

2 Ebenda, S. 79.

Mr. Eddys gewaltgeprägtem Monolog, dessen furiose Steigerung der virtuoson Stimmkunst ihres Uraufführungsinterpreten David Moss förmlich auf den Leib geschrieben ist. Die in sich kreisenden Loops seiner aggressiven Worte werden hier jeglichen kommunikativen Inhalts entkleidet, lächerlich gemacht und zu Klangfarben umgestaltet, die mit zunehmender Länge der Szene klanglich immer weniger von den aufplatzenden Bläserattacken des Orchesters unterscheidbar sind. Hier äußert sich – jenseits der gleichzeitigen Bühnenhandlung – Gewalt als Vergewaltigung der Sprache und des Sprechens.

Vielleicht das größte Problem bei der Realisierung von *Lost Highway* ist die ungeheure Plastizität der Musik, deren Klangstrukturen sich mitunter dem Hörspiel annähern und so im Kopf des Zuhörers selbstständige Bilder entstehen lassen. Während das Klangforum Wien unter Joachim Kalitzke diesem Entwurf auf musikalischer Seite mit einer differenzierten Zeichnung solcher »Hörbilder«³ entgegenkam, wirkte Joachim Schlömers szenische Lösung eher konventionell und tat genau das, was sich aus Neuwirths Konzeption des Werkes heraus eigentlich verbietet: Der Regisseur versuchte, die klangmächtigen Sounds in eine realistische, stark von Lynchs Bilderwelt beeinflusste Bühnenhandlung umzusetzen, anstatt einen eigenen, der Vielschichtigkeit der Musik entsprechenden Ansatz zu wagen und der musikalischen Dichte mit einer abstrakteren szenischen Realisierung entgegenzutreten. Zwar entbehrte das Bühnenbild von Jens Kilian aufgrund der geometrisch verwinkelten Anlage und seiner sich ständig durch Schiebetüren öffnenden Räume, die etwas von der ins Vielfache gerichteten musikalischen Wirkung widerspiegelten, nicht des Reizes, zumal es zumindest ansatzweise dazu beitrug, die geordnete Dreidimensionalität des Bühnenraumes aufzulösen. Doch war die Personenführung letztlich allzu eng an das kineastische Vorbild angelehnt und machte die Bemühungen des Bühnenbildes wieder zunichte, indem sie jenen Realismus in die irrealen Bühnensituation hineinholte, den Neuwirth mit ihrem Werk ganz offensichtlich vermeiden wollte. Unter den wenigen eigenwilligen Aspekten, mit denen Schlömer diesen Schein-Realismus wieder aufzusprengen versuchte, gehörte die Entscheidung, die beiden Polizisten (in der Regieanweisung des Librettos lediglich mit »dick und dünn, etwas komisch« bezeichnet) auf platte Weise als Slapstick-Duo auf die Bühne und in den Zuschauerraum zu stellen. Dieses eher peinlichen Element verharmloste die für das Bühnenwerk so entscheidenden Aspekte der Überwachung und Bedrohung,



die sich in unterschiedlichen Varianten als Konstante durch das ganze Stück ziehen.

Insgesamt ist es daher wohl gerade dem nur mäßig originellen Regiekonzept zuzuschreiben, daß die Uraufführung von Olga Neuwirths Bühnenwerk einen Vergleich mit David Lynchs Film geradezu herausforderte; daß *Lost Highway* jedoch weitaus mehr als ein auf die Bühne gebrachter Film ist, dürfte demjenigen klar sein, der sich dem Komponierten unvoreingenommen nähert. Hier ist eine aufregende und vielschichtige Konzeption von Musiktheater mit großem Zukunftspotenzial entstanden, in der die Ohnmacht und Hilflosigkeit des einzelnen angesichts einer nicht mehr verstehbaren Realität, einem »beängstigenden und gleichzeitig faszinierenden Strudel zwischen Traum und Wirklichkeit«⁴, in vibrierenden Klang- und Bildschöpfungen Gestalt annehmen. ■

Olga Neuwirth im »Loost Highway-Zimmer« des Hotels von Jean Nouvel in Luzerne, wo sie vom Bett aus den Film von David Lynch an der Zimmerdecke anschauen konnte. (Foto: Priska Ketterer).

3 Ebenda, S. 81.

4 Ebenda, S. 83.