



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Musik als klingende Literatur.

Intermediale Oszillationen im Werk Olga Neuwirths“

Verfasserin

Nina Nöhrig

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbstständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre ferner, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle ausgedruckten, ungedruckten oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch genaue Quellenangaben gekennzeichnet.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden. Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben. Ich bestätige, dass der Inhalt der digitalen Version vollständig mit dem der gedruckten Version übereinstimmt. Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Wien, März 2012

Inhaltsverzeichnis

	SEITE
1. Einleitung	7
 2. Die Musik ist klingende Literatur, die Literatur sprechende Musik – Strukturelle und intermediale Oszillationen	 13
2.1. Musik als Literatur in Noten, Literatur als Musik in Buchstaben – Theoretische Vorbemerkungen zu historischen, ästhetischen und strukturellen Verbindungen zwischen Literatur und Musik	15
2.1.1. Das vermeintliche Wesen der Kunst als Ursprung der Gemeinsamkeiten von Literatur und Musik	19
2.1.2. Strukturelle Geschwister: Literatur und Musik	22
2.2. Mediale Grenzüberschreitungen als Erhellung der Künste	26
2.2.1. Der Charakter des „Als ob“	27
2.2.2. Begriffsgewirr und fehlende Theoriebildung im Kontext der Intermedialität	29
 3. Olga Neuwrths Kompositionen und Klangkonzepte im Kontext der Intermedialität	 32
3.1. „Eine Brücke zwischen Musik und Literatur“ – Olga Neuwrths Affinität für multimediale Klangkompositionen	32
3.2. Facetten der intermedialen Arbeiten Olga Neuwrths	35
3.2.1. Geschichten als Anregung	36

3.2.1.1. Multiplikation der Intensität	37
3.2.2. Kunst als Utopie – eine philosophische Klanginstallation	40
3.2.2.1. Ballett einer unsichtbaren Hand über den fragilen Zauberatlas	43
3.2.3. Klingende Literatur	46
3.2.3.1. Hörspiel als Hörkunst	46
3.3. Systematisierung der intermedialen Phänomene im Werk Olga Neuwirths	49
3.3.1. Analogien inhaltlicher oder generativer Elemente und deren Mischformen	49
3.3.2. Annäherung an eine nicht unproblematische Kategorisierung	51
4. Zufall als Inhalt – Die Vertonungen von Texten Paul Austers durch Olga Neuwirth	55
4.1. Was kommen wird – Virilios Katastrophen und Benjamins Engel der Geschichte	58
4.2. Zufall als Hilfe aus der Krise	61
4.3. Innen- und Außenwelt in Text und Raum	64
4.3.1. Transformation auf akustischer Ebene	65
4.3.2. Die Kategorie der Räumlichkeit	67
4.3.3. Interaktion mit dem Visuellen	69
5. Zerschnittene Konnotationen und durchbrochene Assoziationen – Olga Neuwirths Kompositionen nach William S. Burroughs	75
5.1. Durchbrechung der linearen Erzählstruktur	76
5.1.1. Cut-up Technik in <i>Nova Express</i>	79
5.2. Textuelle Kontrolle des Subjekts – Die diskursive Macht der	81

Sprache	
5.2.1. Sprache als Waffe	82
5.2.2. Reduktion der Konditionierung durch Sprache	83
5.3. Neuwirths Kompositionstechnik in Anlehnung an Burroughs	85
5.3.1. Instabilität als konstituierendes Prinzip	86
5.3.2. Kompositionstechnische Umsetzung der cut-up und fold-in	88
Methodik	
 6. Komponenten der Musik und Literatur als Elemente eines mathematisch-logischen Spiels	 95
6.1. Spiele als <i>contraintes</i>	97
6.1.1. OuLiPo – Dichten unter Spielregeln als formale Einschränkungen	97
6.1.1.1. Die oulipistische Poetik Georges Perecs	98
6.1.2. Die Gebrauchsanweisung als Puzzle	100
6.1.2.1. Generative Strukturen in <i>La Vie mode d'emploi</i>	102
6.2. Mathematische Strukturen zwischen den Künsten: Serialismus als Phänomen der Musik und Literatur	104
6.2.1. Serialismus in musikwissenschaftlichem Kontext	105
6.2.2. Serialismus in der literarischen Praxis Georges Perecs	106
6.3. „la vie...ulcérant(e)“ – ein wucherndes Leben zwischen Literatur und Musik	109
6.3.1. Zur Struktur der Komposition im Kontext der Intermedialität	110
6.3.2. Intermediale Strukturen von Musik, Literatur und Mathematik	112
 7. Conclusio	 117

8. Bibliographie	121
8.1. Gedruckte Quellen	121
8.1.1. Gedruckte Werke, Artikel und Interviews	121
8.1.2. Almanache, Lexika, Anthologien, Sammelbände, Skripten	133
8.2. Quellen im Internet	133
8.3. Partituren, Ton- und Bildträger	135
 9. Anhang	 136
9.1. Abbildungsverzeichnis	136
9.2. Werkverzeichnis jener Kompositionen Olga Neuwirths in Kooperation mit SchriftstellerInnen bzw. auf Basis literarischer Werke	137

1. Einleitung

Es gibt kein Kunstwerk, das
nicht seine Fortsetzung oder seinen
Ursprung in anderen Künsten hat.¹

Gilles Deleuze

Die beiden Medien Musik und Literatur stehen seit Beginn der abendländischen Tradition in einem beständigen Dialog, welcher sich sowohl in strukturellen und ästhetischen Analogien als auch in den Oszillationen beider künstlerischer Ausdrucksformen manifestiert.

Seit jeher werden in den unterschiedlichen Kunstsparten Grenzen überschritten, schenkt man obigem Zitat des Philosophen Gilles Deleuze Glauben, ist Intermedialität sogar jedem Kunstwerk per se eingeschrieben. Intermedialität ist demnach allgegenwärtig und auch im Kontext der wissenschaftlichen Diskussion der letzten Jahre omnipräsent, wenngleich eine eigenständige Theoriebildung oder ein konkretes Begriffsinstrumentarium fehlen.

Doch in einem Bereich, wo die Theorie Mangelware zu sein scheint, blüht die Praxis: Immer mehr Kunstschaaffende jeglicher Disziplinen setzen sich in ihren Werken explizit mit dem Phänomen der Intermedialität – einem *Dazwischen*, zwischen den Grenzen der unterschiedlichen Medien – auseinander und thematisieren und problematisieren jene starre Grenzziehung, welche in einer immer offener agierenden Kunst – sofern dies nicht eine Utopie sei – möglicherweise ohnehin obsolet sein wird.

Durch eine beständige Oszillation unterschiedlicher Medien werden facettenreiche neue Kunstwerke geboren, welche sich nicht in den Diskurs einer Systematisierung und Kategorisierung eingliedern lassen.

Dies ist mitunter ein Faktor, welcher dazu beiträgt, dass Intermedialität zwar in aller

¹ Deleuze zit. nach Kapfer et al. (Hg. 2006), Seite 36f.

Munde ist, dennoch kaum wissenschaftlich behandelt wird und Analysen zu Werken, welche sich nicht konkret in eine Disziplin einordnen lassen, größtenteils nicht vorhanden sind. Genau dies erscheint mir allerdings als ungleich relevant vor dem Hintergrund einer offener werdenden, transmedial operierenden Zukunft der Geisteswissenschaften, da jenseits von starren Grenzen der Disziplinen gedacht und geforscht werden muss.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem Œuvre der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth, welche sich fortwährend bemüht, die Grenzen der Musik zu überschreiten und somit neue Möglichkeiten für die Produktion als auch die Rezeption ihrer kompositorischen Werke, welche zwischen Musik, Literatur und visueller Kunst oszillieren, zu schaffen.

Auch Olga Neuwirth spricht dem Konzept der Kombination zweier als distinkt wahrgenommener Medien die Bedeutung einer Erweiterung des Horizontes zu, weshalb sie von sich selbst behauptet, die Zusammenarbeit mit diversen Künstlern und Künstlerinnen aus anderen Sparten zu suchen, da diese für sie „[...] Projekte mit neuen Ansatzpunkten und Gedanken befruchten oder interessante, mir fern liegende Aspekte einbringen sollen.“²

In diesem Sinne sind viele ihrer intermedialen Werke in Kooperation mit Schriftstellern und Schriftstellerinnen entstanden, wie beispielsweise Paul Auster, Elfriede Jelinek oder Franzobel oder operieren mit Essays, Kurzgeschichten, Romanen und Lyrik unterschiedlicher Autoren und Autorinnen vor allem des 20. Jahrhunderts.

Auch wenn ihr Kunstschaffen von der Wissenschaft nicht unbeachtet geblieben ist, wird in der musik- und literaturwissenschaftlichen Forschung ein starker Fokus auf ihre Zusammenarbeit mit der Literatin Elfriede Jelinek gelegt. Auf Seiten der Komparatistik ist Olga Neuwirths Arbeit mit Literatur abseits jener mit der österreichischen Nobelpreisträgerin – wohl auch auf Grund der Aktualität dieser Thematik – noch gänzlich unbetretenes Gebiet.

Bereits hier eröffnet sich eine Herausforderung im Kontext der vorliegenden

2 Neuwirth in Drees (Hg. 2008), Seite 12.

Diplomarbeit, was auch in der Auswahl der von mir verwendeten Quellen ersichtlich wird. So stütze ich mich, abseits der Sekundärliteratur bezüglich der von Neuwirth bearbeiteten Texte, hauptsächlich auf Interviews mit der Komponistin und von ihr selbst verfasste Essays.

Ein ungleich relevantes Werk in Bezug auf Olga Neuwirth ist ein von dem deutschen Musikwissenschaftler Stefan Drees 2008 herausgegebener Sammelband, welcher die meisten kurzen Publikationen zu Olga Neuwirth umfasst. So finden sich hier beispielsweise Interviews mit der Künstlerin, Essays über ihre Arbeiten und bestimmten Analysepunkten ihres vielfältigen Schaffens sowohl von WissenschaftlerInnen als auch WeggefährterInnen Neuwirths wie beispielsweise Elfriede Jelinek. Bei einer Beschäftigung mit der österreichischen Komponistin gilt dieser Sammelband mit dem treffenden Titel *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, somit als obligat und unumgänglich. Schon der Titel zeigt – je nach Interpretation – unterschiedliche Facetten des Schaffens der Komponistin auf. So können die Stühle metaphorisch als distinkt wahrgenommene Medien stehen, wobei die Komponistin in einem Zwischenraum – dem Raum der Intermedialität – agiert. Eine andere Interpretation ergibt sich durch die Beschaffenheit Neuwirths Œuvres, wie sie es selbst in dem über die Jahre 1997 bis 1999 verfassten Arbeitsjournal zu ihrem Musiktheater „Bählamms Fest“ darlegt: „Ich falle wohl zwischen zwei Stühlen durch: den einen bin ich zu konservativ, den anderen zu unseriös und leicht.“³

Im Verlauf der vorliegenden Diplomarbeit zur Intermedialität im Werk der österreichischen Komponistin gilt es, Fragen nach den unterschiedlichen Möglichkeiten, wie mit Literatur im Kontext einer multimedialen Tendenz in den Geisteswissenschaften sowie in der künstlerischen Praxis umgegangen werden kann, aus einer komparatistischen Perspektive zu stellen. Inwiefern erlangen auf den ersten Blick als grau und unbeweglich, zweidimensional und farblos angesehene Texte durch ihre mediale Transformation eine neue Dimension der Produktion und Interpretation? Wie können Prosa oder Lyrik mit Musik kombiniert werden und in welche Richtung verschieben sich ihre Intention und Bedeutung? Ist Intermedialität jedem Kunstwerk per

3 Neuwirth (2003), Seite 192.

se eingeschrieben und wie ist es möglich, dass ein literarischer Text in einer anderen Disziplin seine Fortsetzung oder Aktualisierung findet?

Auf Grund des soeben erwähnten Überhangs der Forschungsarbeit zu den gemeinsamen Werken Olga Neuwrths und Elfriede Jelineks, wie beispielsweise den bekannten Stücken „Bählamms Fest“ (1999) oder „Lost Highway“ (2003), sollen diese nicht Gegenstand dieser Untersuchung darstellen, um den Fokus auf andere multimediale Klangkompositionen der Künstlerin zu richten, wobei ich auf einige dieser Stücke genauer eingehen werde. Dies ermöglicht, einen Querschnitt der Arbeit Olga Neuwrths im Kontext der Intermedialität zu visualisieren, da ich mich einerseits auf unterschiedliche Perioden ihres Schaffens konzentriere und versuche, einen möglichst breiten Bogen von den Anfängen ihrer Arbeit bis zu aktuellen plurimedialen Kompositionen zu spannen, andererseits auch unterschiedliche Sprachräume und Genres der Ausgangstexte berücksichtige.

Diesbezüglich erweist es sich allerdings als unabdingbar, im ersten Kapitel der vorliegenden Diplomarbeit einen theoretischen Abriss zum Wechselspiel der beiden Artikulationsformen Musik und Literatur zu geben. Dieser intermediale Diskurs manifestiert sich sowohl in historischen, strukturellen und ästhetischen Analogien als auch in der Möglichkeit der beiden Disziplinen, sich multimedial zu ergänzen.

Im darauf folgenden Abschnitt soll versucht werden, Olga Neuwrths Œuvre im Kontext des intermedialen Diskurses auf der Basis der vorangegangenen theoretischen Bemerkungen zum Phänomen der *Wechselseitigen Erhellung der Künste* zu systematisieren – wenn ich es auch nicht durch eine Kategorisierung einengen will, so sollen dennoch die wesentlichsten Aspekte kurz hervorgekehrt und ferner an drei ausgewählten Werken paradigmatisch analysiert werden. Schon diese Werke könnten bezüglich der Rolle von Literatur in der Komposition nicht unterschiedlicher sein, handelt es sich doch einerseits um eine Klanginstallation mit Texten von Walter Benjamin und Hannah Arendt sowie um ein Film-Musik-Projekt nach einer Kurzgeschichte von Ray Bradbury, andererseits auch um ein Hörspiel basierend auf der Lyrik der deutschsprachigen Autorin Selma Meerbaum-Eisinger aus der Bukowina.

Die Struktur der nachfolgenden Kapitel ergibt sich jeweils durch die Analyse dreier Werke Olga Neuwriths, welche detailliert im Fokus der Intermedialität besprochen werden. So widmet sich Kapitel vier dem Stück „...ce qui arrive...“, einer akustisch-visuellen Komposition nach Texten des amerikanischen Schriftstellers Paul Auster, uraufgeführt im Jahre 2004.

Im Zentrum der folgenden Kapitel steht das 1995 nach einem Roman des französischen Oulipisten Georges Perecs komponierte Werk „la vie...ulcérant(e)“, gefolgt von einer Analyse dreier Kompositionen (1992, 1997, 1997 bzw. alternative Version 2005) auf der Basis von Texten des Beat-Autors William S. Burroughs.

Für eine Übersicht zu Neuwriths Kompositionen im Kontext der Intermedialität wäre schließlich der Anhang zu konsultieren, in welchem all ihre Werke, welche zum überwiegenden Teil im Kontext einer möglichst expliziten Relation zu Literatur stehen, alphabetisch nach den Namen der SchriftstellerInnen aufgelistet sind.

Ferner möchte ich hinzufügen, dass die Auswahl der Werke nach mehreren Faktoren erfolgt ist, wie beispielsweise die Berücksichtigung unterschiedlicher Sprachräume oder den Anspruch, die Entwicklung Neuwriths intermedialer Projekte durch Beachtung der Jahre, in welchen die Komposition fertiggestellt wurde, darstellen zu können. Das älteste Werk stammt demnach aus dem Jahr 1992, das jüngste ist mit 2007 datiert.

Auch der Gender-Aspekt sollte berücksichtigt werden, was sich – wenn man von der omnipräsenten Zusammenarbeit mit Elfriede Jelinek absieht – als gar nicht so unkompliziert erweist, da der Kanon der Literatur nach wie vor männlich dominiert ist. Es sollte überholt sein, dennoch sind *männlich*, *weiß*, *westlich* die vorherrschenden Attribute der Kunstschaffenden des literarischen Kanons, an dem sich auch Olga Neuwrith bedient.

Darüber hinaus – und dies sei auf die allgemein beklagte Problematik der Neuen Musik zurückzuführen – war es oftmals unmöglich, Zugang zu bestimmten Stücken zu erhalten, da diese nach einer nicht aufgezeichneten einmaligen Uraufführung oftmals in Vergessenheit geraten sind und auch die Partitur nicht zugänglich ist. So klagt auch Olga Neuwrith in ihrem Arbeitsjournal zu „Bählamms Fest“: „Ich bin anscheinend nur

als Uraufführungskomponist(in) einigermaßen interessant.“⁴ Darüber hinaus weist sie wiederholt auf die Schwierigkeiten der sogenannten Neuen Musik hin sowie auf den Umstand, dass junge KünstlerInnen sogar im eigenen Land ausgeblendet würden,⁵ eine Thematik, deren Diskussion wohl nicht in diesem Rahmen stattfinden kann.

Dies führt gezwungenermaßen dazu, dass auch nur ein Bruchteil der Kompositionen überhaupt im Lichte eines wissenschaftlichen Anspruchs analysiert wird, eine Problematik, welche schon oben kurz angesprochen wurde und der die vorliegende Diplomarbeit wohl in einem kleinen Maße entgegenzusteuern versucht, indem an dieser Stelle Kompositionen Olga Neuwriths explizit im Kontext der Intermedialität analysiert werden und hiermit noch unbetretenes Terrain beleuchtet wird.

Zuletzt muss angefügt werden, dass leider nur vergleichsweise minimale Aspekte im künstlerischen Schaffen der Komponistin analysiert werden können. Ihre politischen Ambitionen und die dahingehend durch die Musik verkörperten Haltungen – es mag nicht überraschen, dass Neuwirth den italienischen Komponisten Luigi Nono als ihr Vorbild bezeichnet⁶ – müssen hier leider unberücksichtigt bleiben. Die politische Dimension ihres Schaffens kann zugunsten einer intensiveren Behandlung der Intermedialität in ihrem Werk leider nicht erörtert werden.

Auch konnte in Bezug auf die intermedialen Oszillationen in Neuwriths beachtlichem und facettenreichem Œuvre bloß eine geringe Auswahl getroffen werden, weshalb die vorliegende Diplomarbeit demnach keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

4 Neuwirth (2003), Seite 57.

5 Vgl. ebd., Seite 140.

6 Vgl. ebd., Seite 101.

2. Die Musik ist klingende Literatur, die Literatur sprechende Musik – Strukturelle und intermediale Oszillationen

Zum einen ist nun die Kunst ein Medium der
Multitude der Medien und zum anderen kann
die Kunst sich in jedem Medium so ausdrücken,
dass das jeweils gewählte Medium dadurch zum
Intermedium geformt eine tiefere Bedeutung erhält.
[...] Wie selbstverständlich erkennen wir Kunst als
ein offenes System, kommen jedoch nicht darum
herum, ihre aktuellen Formen uns in ständigem
Dialog mit ihr anzueignen.⁷

Seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts ist ein gewichtiger Teil des komparatistischen Diskurses vom Schlagwort der Intermedialität geprägt, welche das Phänomen der medialen Grenzüberschreitungen zu fassen versucht. Jenes Phänomen äußert sich in komplexer und facettenreicher Weise und ist weit älter als der Terminus der Intermedialität selbst. So betont auch Irina O. Rajewsky, welche mit ihrem Band *Intermedialität* (2002) dem Phänomen der medialen Grenzüberschreitungen vor dem Hintergrund literaturwissenschaftlicher Debatten Rechnung tragen will, dass

[...] sich mediale Ausdrucksformen und Gattungen aufeinander zu bewegen, sich mischen, gegenseitig durchdringen und aufeinander Bezug nehmen, [...] keineswegs eine neue, wohl aber eine immer offenkundiger und allgegenwärtig zutage tretende Tendenz [ist].⁸

Jene Tendenz ist so alt wie die Beschäftigung mit Literatur an sich, wenngleich die wissenschaftliche Debatte Fragen nach der Vermischung medialer Ausdrucksformen lange Zeit unter anderen Vorzeichen zu beantworten suchte.

⁷ Lischka zit. nach Kapfer et al. (Hg. 2006), Seite 16.

⁸ Rajewsky (2002), Seite 1.

Eine Antwort auf die Frage, welche Phänomene der Terminus der Intermedialität vereint, zu geben, welche Ausdrucksformen sich dahinter verbergen und worin der epistemologische Mehrwert einer Vermischung unterschiedlicher künstlerischer Artikulationsformen liegt, erscheint an dieser Stelle allzu verfrüht.

So soll im ersten Teil dieser theoretischen Vorbemerkungen auch nicht der Diskurs der Intermedialität an sich im Vordergrund stehen, welcher im darauffolgenden Teil differenziert werden soll, sondern Fragen nach der grundsätzlichen Charakteristik der unterschiedlichen Medien, in jenem Fall der Musik und der Literatur. So setzt ein Vergleich unterschiedlicher Kunstformen aber zu aller erst deren Differenzen voraus, welche in ihren spezifischen medialen Eigenheiten begründet liegen.

Die Tatsache, dass Musik und Literatur unterschiedliche Medien darstellen, welche sich gerade in ihren medialen Interferenzen zu bereichern in der Lage sind, wurde und wird oftmals zugunsten Parallelen ihrer Ausdrucksweisen verleugnet, wie ein kurzer historischer Abriss zeigen soll. Wenngleich es im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit keineswegs darum geht, eine weitere Untersuchung anzustellen, Parallelen zwischen literarischen und musikalischen Ausdrucksformen darzulegen, erachte ich einen kurzen Abriss darüber als unabdingbar.

Die *wechselseitige Erhellung der Künste*, so der gleichnamige Titel einer Vorlesung Oskar Walzels aus dem Jahre 1917, welche längst dem komparatistischen Kanon zuzurechnen ist und im zweiten Abschnitt des ersten Teils fokussiert wird, liegt für mich nicht so sehr in der Anstrengung, unterschiedliche Kunstformen zwingend auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, als vielmehr in den facettenreichen Möglichkeiten, welche künstlerische Produkte durch ihre medialen Grenzüberschreitungen zu leisten in der Lage sind.

Dennoch, wie bereits oben angekündigt, erweist sich der Ansatzpunkt, gemeinsame Nenner in differenten Kunstformen zu finden, trotz vieler unzulänglicher wie gefährlicher Verallgemeinerungen als überaus interessant.

Im darauf folgenden Subkapitel sollen jedoch strukturelle und historische Verbindungen der beiden Kunstsparten nicht mehr den Kernpunkt der Aufmerksamkeit darstellen, vielmehr wird an jener Stelle ein intermedialer bzw. interdisziplinärer Ansatz

Gegenstand der Diskussion sein und die theoretische Grundlage für die These der vorliegenden Diplomarbeit liefern. Dahingehend gilt es nicht nur, Licht in theoretische und terminologische Problematiken zu bringen, sondern in Anlehnung an Irina O. Rajewsky auch das Fehlen eines einheitlichen Begriffsinstrumentariums zu problematisieren.

Inwiefern jene theoretischen Vorbemerkungen zu historischen sowie intermedialen Grenzüberschreitungen zwischen Literatur und Musik auf das kompositorische Œuvre der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth umgelegt werden können, soll nach allgemeinen theoretischen Anmerkungen erst im nächsten Teil der vorliegenden Diplomarbeit thematisiert werden.

2.1. Musik als Literatur in Noten, Literatur als Musik in Buchstaben – Theoretische Vorbemerkungen zu historischen, ästhetischen und strukturellen Verbindungen zwischen Literatur und Musik

Dass Literatur und Musik als ähnliche künstlerische Mittel des Ausdrucks fungieren, kann durch unzählige Zitate schön hervorgekehrt werden. Hierbei steht man allerdings vor einer schier unüberwindbaren Fülle an Aussagen quer durch die Jahrhunderte, welche allesamt die Gemeinsamkeiten der beiden Kommunikationssysteme Literatur und Musik sprachlich zu erfassen versuchen und dies in wenigen Worten auf den Punkt bringen.

E.T.A. Hoffmanns Zitat, dass „[...] das Geheimnis des Worts und des Tons [...] ein und dasselbe [...]“⁹ sei, erweist sich als ebenso treffend wie wunderschön wie Friedrich Torbergs Aussage, er liefere mit seinem Werk *Die Tante Jolesch* eine Partitur, wobei es nunmehr dem Rezipienten / der Rezipientin zukomme, seinen Text musikalisch zu untermalen.¹⁰ Oder Stéphane Mallarmés Aussage, welche wohl nicht weiter kommentiert werden muss: „Je fais de la Musique [...]“.¹¹

⁹ Hoffmann (1924), Seite 106.

¹⁰ Vgl. Torberg (2009), Seite 19.

¹¹ Mallarmé in einem Brief an Edmund Gosse vom 10.01.1893 zit. nach Bernard (1959), Seite 75.

Diese Aufzählung könnte noch um einige namhafte SchriftstellerInnen jeglicher Epochen der Literaturgeschichte erweitert werden, vorerst bleiben jedoch die drei obenstehenden Zitate als leitmotivisch vorangestellt.

Im Folgenden gilt es, Fragen nach historischen, ästhetischen und strukturellen Parallelen zwischen Literatur und Musik zu stellen, was jedoch eine Analyse nach dem spezifischen Charakter der Kunstformen voraussetzt. Worin liegen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Kommunikationssysteme Sprache und Musik begründet? Können Buchstaben und Töne Äquivalenzen adäquat ausdrücken und somit das Zeichensystem der Musik mit jenem der Sprache einen direkten Vergleich zulassen, wenn doch gerade der Musik die Eigenschaft zugeschrieben wird, sich durch eine Sprach- und Gegenstandslosigkeit auszuzeichnen?¹² Ist Musik sprachähnlich, es aber irreführend sie als Sprache zu verstehen, wie schon Adorno proklamierte?¹³

So sollen im ersten Abschnitt dieses Kapitels historisch erwachsene Parallelen gegenübergestellt werden, welche den Fokus einerseits auf die Frage nach der dominanten Kunstform legen, andererseits den Blickpunkt auf die Entwicklung der philosophischen Ästhetik richten.

Wie musikalische Formen in Literatur umgesetzt werden und vice versa, beziehungsweise ob eine Grammatik der Musik existiert und ein literarischer Text als Partitur gelesen werden kann und umgekehrt das musikalische Zeichensystem in seiner künstlerischen Ausdrucksweise die Option bietet, als sprachähnliches Konstrukt dechiffriert zu werden, soll im darauf folgenden Unterkapitel erörtert werden. Als äußerst relevant im Kontext einer aktuellen Diskussion erscheint auch die ästhetische Theorie Theodor W. Adornos, welcher in seinem gleichnamigen Werk, publiziert 1970, die beachtliche Leistung erbringt, eine Annäherung an das Wesen der Kunst abzufassen, worin sich Parallelen zwischen Musik und Literatur quasi a priori ergeben.

Nicht erst durch das Aufkommen der Gattung der sinfonischen Dichtung im 19. Jahrhundert, welche sich außermusikalischer Phänomene wie beispielsweise

¹² Vgl. hierzu beispielsweise Becker, Vogel (Hg. 2007).

Zu dieser Frage äußert sich auch Olga Neuwirth in einem Interview mit Reinhard Kager: „Sprache ist etwas Direkteres als Musik, die eben nicht so klar greifbar wird.“ (Neuwirth in Drees (Hg. 2008), Seite 47.)

¹³ Vgl. Adorno (1978), Seite 650.

Landschaften, Personen, aber vor allem auch Literatur als Objekt der musikalischen Inspirationsquelle oder musikalischen Umsetzung bedient, ergibt sich ein vitales Wechselspiel zwischen Literatur und Musik. Beispiele sind vielfach, man denke nur an Liszts Hauptwerke für Orchester, die „Dante-“ und die „Faust-Sinfonie“, Schumanns Begeisterung für Jean Paul¹⁴ oder Gustav Mahlers Sinfonien, in welchen er sich beispielsweise Textpassagen aus *Des Knaben Wunderhorn*, Klopstocks *Messias* oder Nietzsches *Also sprach Zarathustra* bediente.¹⁵ Auch die weitgehend bekannte Tatsache, dass sich in der Romantik die Vorstellung von Musik als Sprache der Gefühle durchsetzte, legt eine weitere Parallele zwischen Literatur als der Wort- und Musik als der Tonsprache.

Dennoch lassen sich die Parallelen beider Ausdrucksformen viel früher ansetzen, vielmehr noch sind die Strukturverbindungen zwischen Literatur und Musik transzendental und jedem Individuum eingeschrieben, denn anatomisch gesehen ist Musik der Spiegel der Sprache. „Den Zentren, die in der linken Hirnhälfte die Sprache verarbeiten, stehen im rechten Gehirn fast an der entsprechenden Position andere Zentren gegenüber, die Musik verarbeiten.“¹⁶

Mit der Neurokognition von Musik beschäftigt sich auch eine gleichnamige Arbeitsgruppe um die Wissenschaftlerin Angela D. Friederici, welche in einer Reihe von Tests versuchte, die quasi romantische Verschwisterung von Sprache und Musik im Geiste nachzuweisen. In einem Versuch bekamen Testpersonen Sequenzen aus fünf Akkorden zu hören, welche sich auf einen Schlussakkord zuspitzen und einem gesprochenen Satz gleichgesetzt werden können. Die musikalische Harmonie dieser Akkorde wurde allerdings zuweilen durch unerwartet hereinbrechende Dissonanzen

14 „Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller? Von diesem habe ich mehr Contrapunkt gelernt, als von meinem Musiklehrer.“ Jenen vielzitierten Satz schreibt Schumann in einem Brief an Simonin de Sire, datiert mit 15. März 1839. So verdeutlicht dieses Zitat auf humoristische Art und Weise wie eng beide Kommunikationssysteme miteinander verbunden sind und dass selbst ein literarischer Text stilistische und kompositionstechnische Anregungen bieten kann.
(zit. nach A.u. www.transcript-verlag.de/ts472/ts472_1.pdf, zuletzt eingesehen am 12.03.2010, Seite 9.)

15 Vgl. Kloiber (1990).

16 Heier in Wiener Zeitung vom 23.12.2010, Seite 11.

Vgl. zur neurowissenschaftlichen Kognition von Musik auch Koelsch und Fritz mit ihrem Essay „Musik verstehen – Eine neurowissenschaftliche Perspektive“ in Becker, Vogel (Hg. 2007), Seite 237 ff.

gestört, welche vor allem jene Hirnregionen stimulieren sollten, welche für eine „Grammatik“ der Musik zuständig sind. Die Ergebnisse der Magnetenzephalographie waren beachtlich und zeigten ein nahezu exaktes Spiegelbild: „Fast alle Hirnregionen, die Sprache prozessieren, sind auch bei der Musikverarbeitung aktiv.“¹⁷

So stehen in letzter Konsequenz immer die RezipientInnen, in deren Köpfen die Parallelen zwischen Literatur und Musik verarbeitet werden. In diesem Sinne weist auch Frédérique Arroyas, Professorin an der Universität Guelph, in ihrem Essay „When Is a Text Like Music?“ darauf hin, dass diese Frage wohl aus einer anderen Perspektive beantwortet werden muss:

Answering the question then, ‘when is a text **like** music’, I would emphasize that a text is like music when a reader is able to establish correspondences between the musical and the literary domains.¹⁸

Soweit nun also zur neurowissenschaftlichen Basis. Das Faktum allerdings, dass Musik und Sprache als Kommunikationssysteme äquivalente Hirnregionen aktivieren, ist freilich noch gänzlich unzureichend um ihre Parallelen zu manifestieren. Tatsächlich also erweisen sich die Verbindungen von Sprache bzw. Literatur und Musik als weitaus facettenreicher und vielschichtiger als aus einer neurowissenschaftlichen Betrachtungsweise oder der simplen Tatsache, dass Buchstabenbezeichnungen für Töne gewählt werden, erschließbar wäre.

So erweist sich ein historischer Abriss von Platons Definition des Gesangs über die Zersplitterung ästhetischer Bereiche bis zu Theodor W. Adorno, welchem es – Peter V. Zima zufolge – als einem der wenigen gelang „[...] die Reduktion der Kunst auf philosophische oder ideologische Begrifflichkeiten zu vermeiden und dem spezifischen Charakter der verschiedenen Kunstformen Rechnung zu tragen [...]“,¹⁹ als unabdingbar. So soll an dieser Stelle des weiteren angemerkt werden, dass folgender kurzer Abriss keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, da ein solcher bei der Komplexität der Thematik nahezu unmöglich erscheint.

Zu viele Ansatzpunkte gibt es, den Vergleich von Musik und Literatur betreffend,

¹⁷ www.cbs.mpg.de/institute/foci/mirror

Auch die vorangegangenen Informationen sind diesem Text entnommen.

¹⁸ Arroyas in Bernhard und Wolf (Hg. 2001), Seite 98.

¹⁹ Zima (Hg. 1995), Seite 8.

unüberwindbar erscheint die Fülle an Aussagen oder entwickelten Theorien zu einer Intermedialität *avant la lettre*. Vielmehr sollen im folgenden Unterkapitel unterschiedliche Ansätze gegenübergestellt werden, um das Facettenreichtum der Thematik sowohl aus inhaltlicher als auch historischer Perspektive zu unterstreichen.

2.1.1. Das vermeintliche Wesen der Kunst als Ursprung der Gemeinsamkeiten von Literatur und Musik

Der österreichische Literaturwissenschaftler und Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Klagenfurt, Peter V. Zima (*1946), bezeichnet in seinem Essay „Ästhetik, Wissenschaft und die >>wechselseitige Erhellung der Künste<<“, die Diskussion unserer Zeit als von dem Stichwort der Intermedialität beherrscht, wobei sich der Fokus auf den spezifischen Charakter von Kunstformen und die facettenreichen Erscheinungsformen des Ästhetischen richten würde.²⁰

Die philosophische Ästhetik, welche sich explizit als eine Lehre der Schönheit versteht, wie sie in der Renaissance und vor allem im 18. und 19. Jahrhundert entwickelt wurde, führt Kunst und Schönheit zusammen und erfasst Kunst in einem äußerst allgemeinen Kontext. Die Zersplitterung der Ästhetik zieht nun, um erneut Peter Zima zu zitieren, zweierlei Konsequenzen nach sich:

Man kann diese Entwicklung [Zersplitterung der Ästhetik, Anm. N.N.] als sinnvolle Arbeitsteilung, die dem spezifischen Charakter der Literatur, der Musik, oder des Bildes gerecht wird, begrüßen und als zeitgemäße Antwort auf die unzulässigen Verallgemeinerungen der philosophischen Ästhetik rechtfertigen. Zugleich kann man jedoch die fortschreitende wissenschaftliche Arbeitsteilung mit Skepsis betrachten, weil sie u.a. zu einer Zersplitterung des ästhetischen Bereichs führt, die ein beziehungsloses Nebeneinander von Literatur, Musik, Malerei und Film zur Folge hat.²¹

Um jedoch nicht zu weit vorzugreifen, soll vorerst das Augenmerk auf die Antike und

²⁰ Vgl. Zima (Hg. 1995), Seite 1.

²¹ Ebd., Seite 1.

deren Ansätze zu einer Theorie der Kunst gerichtet werden, welche sich allerdings nicht ausschließlich auf das Schöne beziehen, sondern ebenso andere Gesichtspunkte in den Vordergrund stellen.²²

Während Aristoteles die *mimesis* (Nachahmung) als zu verfolgendes Ziel artikuliert,²³ sieht Platon die Kunst im Zeichen der Pädagogik und will ausschließlich solche Künste gelten lassen, die einen epistemologischen und pädagogischen Nutzen haben.²⁴ Seine Definition der Musik beläuft sich in *Der Staat* beispielsweise darauf, dass sie ein Instrument zur Erziehung darstelle.²⁵ Wenngleich Platon vor allem auf den pädagogischen Mehrwert plädiert, welchen Künste haben sollten, erweisen sich in diesem Kontext seine Aussagen über die Einheit von Wort und Ton wohl als ungleich relevanter. Die in der Antike vertretene harmonische Einheit der Künste, wobei Wort und Ton hier herausgegriffen werden sollen, kann sehr gut an Platons Thesen veranschaulicht werden, hält Platon vor dem Hintergrund epistemologischer Vorzeichen die Musik allerdings nur für eine „[...] Dienerin der Sprache [...]“.²⁶

Die Beziehung zwischen Musik und Sprache war lange Zeit von Platons Theorien geprägt, welcher zufolge sich die Musik denselben Gesetzen zu unterwerfen habe wie die Sprache, vor allem aber ein Mittel sei um die epistemologische Funktion der Sprache zu unterstützen.

So wurde die Diskussion lange Zeit von dem Paradigma bestimmt, welche künstlerische Ausdrucksform die jeweils andere dominieren würde und nicht – und dies sei zugleich die vorrangige Frage der vorliegenden Diplomarbeit – inwiefern sich beide Medien durch ihre Grenzüberschreitungen bereichern können.

Horst Petri zufolge, welcher sich in seiner Abhandlung *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen* eingehender mit der historischen Entwicklung des Verhältnisses von Musik und Sprache bzw. Literatur auseinandersetzt, emanzipierte sich die Musik in der Psalmodie, der gesungenen Vortragsweise von sakralen Texten wie Psalmen, von den Ketten der Sprache und ebnete somit den Weg zu einer autonomen Musik, welche nicht mehr den Postulaten einer sprachmelodischen Abhängigkeit folgen musste.²⁷

22 Vgl. hierzu auch Liessmann (2009), Seite 52.

23 Vgl. Aristoteles (1976), Seite 37ff.

24 Vgl. Liessmann (2009), Seite 52f.

25 Vgl. Platon (1992), Seite 167ff.

26 Petri (1964), Seite 17.

27 Vgl. ebd., Seite 12.

Die harmonische Einheit zwischen Musik und Sprache war nunmehr zerbrochen, was – ähnlich wie die Zersplitterung der Ästhetik – zweischneidige Konsequenzen nach sich zog, wobei durchwegs Sprache eine der Musik übergeordnete Rolle zu spielen schien.

In diesem Lichte kann auch Hegel gesehen werden, welcher die Dichtkunst aufgrund epistemologischer Vorzeichen der Musik überordnet, ein inniges Verhältnis der beiden Kommunikationssysteme allerdings nicht leugnen kann.

Die *Poesie* nun, die redende Kunst ist [...] die *Totalität*, welche die Extreme der *bildenden Künste* und der *Musik* auf einer höheren Stufe, in dem Gebiet der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereint.²⁸

Ein Oszillieren der Positionen, welches Medium einem höheren Rang gerecht werden würde, bleibt freilich festzustellen, wird allerdings erst von Arnold Schönberg im *Blauen Reiter* 1912 explizit artikuliert: Musik könne und dürfe nicht ausschließlich die Funktion einer „[...] äußeren Musikeinkleidung des Textes [...]“²⁹ haben. Diese Aussage steht freilich auch im Lichte der beginnenden Sprachkritik und der Auffassung, dass Sprache zwar eine große Rolle in der zwischenmenschlichen Kommunikation zukommt, sie aber nicht dazu befähigt ist, Wahrheit und Wirklichkeit zu transportieren, wie es beispielsweise auch der böhmische Sprachkritiker Fritz Mauthner postulierte.³⁰

So etablierte sich die Musik im Kontext der Sprachkritik, bekam „[...] zunehmend einen Eigenwert und letztlich eine privilegierte Rolle gegenüber der Sprache zugeschrieben.“³¹

Durch diese äußerst knappe historische Einführung zeigt sich einerseits, dass Parallelen zwischen den beiden Kunstformen Musik und Literatur sowie eine Beschäftigung mit denselbigen tief in der abendländischen Tradition verwurzelt liegen, andererseits lassen sich auch zwei theoretische Herangehensweisen differenzieren, welche den

²⁸ Hegel (1970), S. 224.

Kursivierungen im Original.

Wichtig bleibt darüber hinaus anzumerken, dass Peter V. Zima Hegels Ästhetik attestiert, keinen wesentlichen Beitrag zu einem intermedialen Diskurs zu leisten: „Sie übersieht das Spezifische des Mediums, das die Dichtung zur Dichtung, die Musik zur Musik und die Malerei zur Malerei macht.“ (Zima (Hg. 1995), Seite 3.)

²⁹ Schönberg zit. nach Petri (1964), Seite 21.

³⁰ Vgl. beispielsweise Mauthner (1906).

³¹ A.u. www.transcript-verlag.de/ts472/ts472_1.pdf, Seite 8.

Der Autor hält sich seinerseits wiederum eng an die Ausführungen Christine Lubkolls.

wissenschaftlichen Diskurs um Sprache und Musik bis heute bestimmen und für welche sowohl das von Peter V. Zima 2005 publizierte Sammelwerk *Literatur intermedial* als auch das nahezu 40 Jahre früher veröffentlichte Werk *Literatur und Musik* (1964) von Horst Petri als paradigmatisch herangezogen werden können.

Während sich Horst Petri im ersten Teil seiner Abhandlung um einen historischen Abriss mit der zentralen Frage, welche Kunstform in einem vitalen Wechselspiel zwischen Literatur und Musik, beginnend in der Antike, die Oberhand behalten würde, bemüht, verzichtet Zima gänzlich auf wiedergegebene Wertungen innerhalb eines historisch-theoretischen Diskurses. Bei ihm liegt der Fokus eindeutig auf den gemeinsamen Wurzeln von Sprache und Musik, welche er in der philosophischen Ästhetik begründet sieht. Demgemäß wird dieser zweite Ansatz dem Diskurs der Intermedialität auf eine gänzlich andere Weise gerecht, wie im Folgenden noch erläutert werden soll.

Dies verdeutlicht gleichermaßen, dass die komplexen Beziehungen zwischen den Ausdrucksformen Literatur bzw. Wortsprache und Musik als Tonsprache wohl auf einer abstrakteren Ebene begründet werden müssen. Die Tatsache einer historischen Verbindung beider Systeme sagt faktisch nichts über deren Gemeinsamkeiten aus, stellt dennoch eine relevante Komponente hinsichtlich der Frage nach Parallelen dar.

2.1.2. Strukturelle Geschwister: Literatur und Musik

Einzelne Positionen über die Parallelen der beiden Medienformen in einem historischen Kontext zu liefern, geht dem spezifischen Charakter von Sprache bzw. Literatur und Musik noch unzureichend auf den Grund, stellt sich doch vielmehr die Frage, *weshalb* – abseits einer neurowissenschaftlichen Fokussierung – beide Systeme denn überhaupt verglichen werden können, beziehungsweise wo strukturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede begründet liegen.

Zu Beginn soll diesem Abschnitt ein Zitat aus Jean Paul Sartres Abhandlung *Was ist Literatur?*, erstmals publiziert 1948, vorangestellt werden. Sartre unterstreicht anfänglich explizit, dass im Zentrum seiner Abhandlung die Literatur stehe, nicht die

Malerei oder die Musik, um eine Opposition zu dem in den 40er Jahren aufkommenden Trend zu bilden, die Kunstsparten als einheitlich zu behandeln,

[...] comme s'il n'y avait, au fond, qu'un seul art qui s'exprimât indifféremment dans l'un ou l'autre de ces langages, à la manière de la substance spinoziste que chacun de ses attributs reflète adéquatement. Sans doute peut-on trouver, à l'origine de toute vocation artistique, un certain choix indifférencié que les circonstances, l'éducation et le contact avec le monde particulariseront seulement plus tard. Sans doute aussi les arts [...] s'influencent mutuellement [...]. Mais ceux qui veulent faire voir l'absurdité d'une théorie littéraire en montrant qu'elle est inapplicable à la musique doivent prouver d'abord que les arts sont parallèles. Or ce parallélisme n'existe pas.³²

Auch wenn Sartre dezidiert nicht die Position vertritt, dass es Parallelen zwischen Literatur und Musik gibt, stimmt er doch im Chor mit den meisten Theoretikern, welche von charakteristischen Eigenheiten der Künste ausgehen. Tatsächlich muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass sich die unterschiedlichen Ausdrucksformen Literatur und Musik in vielerlei Hinsicht unterscheiden und hinsichtlich Raum und Zeit wesentlich differieren: Können beispielsweise in der Musik mehrere Stimmen oder Tonschichten simultan auftreten, ist diese Polyphonie im Text nicht umzusetzen. Gleichzeitig unterstreicht Sartres Zitat die Zielsetzung der vorliegenden Diplomarbeit, welche sich ausdrücklich nicht in einem Beweis der Parallelen zwischen Literatur und Musik begründet sieht, beziehungsweise der Verwendung von Sprachtopoi auf die Musik oder vice versa, sondern den Einfluss und das Wechselspiel verschiedener Künste, vorrangig jener der Ton- und der Wortkunst, thematisieren und problematisieren will.

Allerdings gibt es nicht zu leugnende Gemeinsamkeiten hinsichtlich des strukturellen Aufbaus eines literarischen oder musikalischen Werkes, wie beispielsweise Horst Petri hervorkehrt. Der Fokus liegt hierbei auf der Frage, inwieweit musikalische Formgesetze in der Literatur Anwendung finden können, bzw. inwiefern sie einer Transformation unterzogen werden.³³ Dennoch können die engen Verbindungen von musikalischen

³² Sartre (1948), Seite 13f.

³³ Vgl. Petri (1964), Seite 23ff. Petri differenziert acht Großformen, welche die Parallelen zwischen Literatur und Musik hervorkehren können: die (kontrapunktische) Variation, die Sonate, die Fuge, das Leitmotiv, Jazz-Texte sowie die „offene“ und die „graphische“ Form.

Formen mit Prosa oder Poesie oder das beständige Suchen nach deren Analogien den Kunstformen an sich in diesem Kontext nicht gerecht werden, da jede Disziplin Wahrheit in gänzlich anderer Weise zu transportieren in der Lage ist. Darüber hinaus ist eine Pluralität unterschiedlicher Formen des künstlerischen Ausdrucks von großer Relevanz und sollte nicht zugunsten einer Diskussion über die Sprachähnlichkeit der Musik oder jene über die Musikalität eines literarischen Textes verleugnet werden.

Jene Sprachähnlichkeit von Musik sieht Albrecht Wellmer, Schüler Theodor W. Adornos, in seinem *Versuch über Musik und Sprache* (2009), in mehreren Aspekten begründet. So leitet er seine Abhandlung mit jener auch von mir zu Beginn dieses Kapitels erwähnten Analogie von Musik als begriffslose Sprache der Empfindungen ein,³⁴ wenngleich er meint, verschiedene Medien hingen in der Sprache zusammen. Die Ähnlichkeiten zu Hegels Auffassung, dass Poesie eine übergeordnete Rolle spiele, da sie Musik und bildende Kunst in sich vereine,³⁵ kann wohl kaum geleugnet werden, wenngleich Wellmers Wissenschaftlichkeit wertenden Bezügen keinen Platz einräumen kann.

Ich glaube aber, daß jedes Verständnis von Sprache unzureichend wäre, das neben der Wortsprache nicht auch die Wurzeln der musikalischen, bildnerischen oder tänzerischen Ausdrucks- und Darstellungsformen in sich beschlösse. Die verschiedenen Medien hängen in der Sprache zusammen; auch wenn jedes seine eigenen, irreduziblen Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten hat, gehört doch zu jedem einzelnen die latente Präsenz aller anderen, nicht zuletzt auch der Wortsprache, die ihrerseits durch eine latente Intermedialität zu kennzeichnen wäre.³⁶

Selbst wenn die Aussage Wellmers, dass Sprache alle Medien zu umfassen in der Lage sei, vor dem Hintergrund einer extensiven Definition von Sprache keineswegs zu leugnen ist, kann ich seine weiteren Begründungen der Sprachähnlichkeit der Musik nicht vertreten. Denn die These, dass der Schriftcharakter von Partituren schon

³⁴ Vgl. Wellmer (2009), Seite 16.

³⁵ Vgl. Hegel (1970), Seite 224.

³⁶ Wellmer (2009), Seite 24.

ausreichend wäre, um Analogien zwischen Literatur und Musik zu manifestieren,³⁷ erachte ich in ihrer Banalität als unzureichend. Auf einer abstrakteren Ebene, und hier hält sich Wellmer eng an Adorno, wäre den Parallelen zwischen Literatur und Musik schon eher zuzustimmen, denn „Musik ist sprachähnlich [...]. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.“³⁸ Mit jener vielfach zitierten Textstelle Adornos aus dessen Essay „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“ (1956) verweist der Philosoph nicht nur auf eine differente Struktur von Musik und Sprache, vielmehr insistiert er – um mit den Worten Wellmers zu sprechen – darauf, den Versuch abzuwehren,

[...] den musikalischen *Zusammenhang*, also das, was die musikalische Konfiguration zu einem *ästhetischen* Gebilde macht, als etwas aus bedeutsamen Elementen zu einem bedeutsamen Ganzen sich gleichsam Akkumulierenden und in dieser Weise als einen Sinnzusammenhang zu begreifen.³⁹

So kommen viele PhilosophInnen und LiteraturwissenschaftlerInnen im 20. Jahrhundert doch auf den Konsens, dass sich jede künstlerische Disziplin durch spezifische Charakteristika auszeichne, welche sich nicht ohne weiteres auf andere Artikulationsformen der Kunst übertragen lassen. Wenn Sartre jegliche Art der Parallelität zwischen Kunstformen leugnet, geht Adorno in seiner Radikalität nicht so weit, betont allerdings, dass Musik keineswegs als Sprache aufzufassen sei. Bei der Frage nach der gegenseitigen Beeinflussung von Kunstformen und dem Oszillieren zwischen den Disziplinen stimmen jedoch beinahe alle TheoretikerInnen im Chor.

Jene Bemühungen, Musikalität in literarischen Texten nachzuweisen oder Parallelen zwischen Literatur und Musik im Lichte der Sprachnähe oder -ferne der Musik als Tonsprache hervorzukehren, dürfen der Vollständigkeit halber unter dem Schlagwort *Literatur und Musik* nicht unerwähnt bleiben, wenngleich sie bezüglich Fragen nach dem Mehrwert, welcher durch Kombinationen unterschiedlicher medialer Ausdrucksformen auch vor dem Hintergrund epistemologischer Vorzeichen erzielt

³⁷ Vgl. Wellmer (2009), Seite 73ff.

³⁸ Adorno (1978), Seite 650.

³⁹ Wellmer (2009), Seite 55. Kursivierungen im Original!

werden kann, sowie der Eröffnung neuer Dimensionen für sowohl das künstlerische als auch das rezipierende Subjekt, keinen Beitrag leisten können.⁴⁰

Auch wenn namhafte TheoretikerInnen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Medien Literatur und Musik hervorkehren, erachte ich diese größtenteils als unzulängliche Verallgemeinerungen, welche dem spezifischen Charakter der Kunstformen kaum Rechnung tragen können. Vielmehr bleibt Sartre zuzustimmen, wenn er – um sich an den Terminus Walzels anzulehnen – von einer *wechselseitigen Erhellung der Künste* spricht, es allerdings als Absurdität ansieht, beweisen zu wollen, dass die Kunstformen einander parallel sind.

2.2. Mediale Grenzüberschreitungen als Erhellung der Künste

Da der Terminus der Intermedialität, ein *termine ombrello*, oder besser *termini ombrellone*⁴¹ in seiner Gesamtheit sehr umfassend ist, wie sich später noch herausstellen wird, erweist es sich auch als äußerst komplex, seine facettenreichen Erscheinungsformen zu differenzieren und zu systematisieren. Eine Kombination zweier als distinkt wahrgenommener Medien, ein Phänomen auf welches man im Werk Olga Neuwirths oftmals trifft, wird ebenso unter dem Terminus der Intermedialität geführt wie ästhetische und strukturelle Analogien zwischen unterschiedlichen Medien.

Selbst wenn sich im Rahmen der vorliegenden Arbeit das Konzept der Intermedialität als überaus relevant erweist, soll die Kombination zweier Medien und nicht deren strukturelle Parallelen im Fokus stehen, worauf im Folgenden noch näher eingegangen wird.

40 Ähnliche Fragen werden von Rajewsky als *Erkenntnisziele der Intermedialitätsforschung* ausgewiesen. (Vgl. Rajewsky (2002), Seite 18ff.)

41 Irina O. Rajewsky wandelt den von Umberto Eco geprägten Ausdruck *termine ombrello*, welcher Termini oder Konzepte bezeichnet, die mit verschiedenen Theorieentwürfen oder Bedeutungen belegt sind, etwas ab, um ihn für die wissenschaftliche Debatte um die Intermedialität zu modifizieren. So verweist sie darauf, dass das Suffix „-one“ im Italienischen auf eine größere Einheit verweist – in diesem Fall auf einen größeren Schirm, den Sonnenschirm, welcher viel mehr differente Herangehensweisen unter sich vereinen kann als ein Regenschirm.
Vgl. Rajewsky (2002), Seite 6.

2.2.1. Der Charakter des „Als ob“

Erzwungene Analogien zwischen unterschiedlichen Kunstformen nachzuweisen, kann auf glattes Eis und zu unzulänglichen Verallgemeinerungen führen, ist im Kontext eines intermedialen Diskurses allerdings nicht zu vernachlässigen. Auch wenn jene Versuche in der abendländischen Tradition verwurzelt liegen, wurde die These von der *wechselseitigen Erhellung der Künste* explizit in Oskar Walzels (1864-1944) gleichnamigem Vortrag, gehalten am 03. Januar 1917 in der Berliner Abteilung der Kantgesellschaft, formuliert. Auch wenn eine Kritik an Walzels allzu „[...] intuitiv-einfühlende[r] und >impressionistische[r]< Vergleichsbasis [...]“⁴² sehr laut ist, zählt seine Abhandlung dennoch zum komparatistischen Kanon, stellt sie doch eine der Säulen der Existenzberechtigung der komparatistischen Disziplin dar. So spitzt er seine Absicht im Nachwort der gedruckten Version des Vortrags noch zu:

Ist es zweckdienlich, bei der Ergründung der künstlerischen Gestaltung von Werken einer Kunst durchgehende (typische) Merkmale zu berücksichtigen, die sich bei der Feststellung der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten einer anderen Kunst ergeben?⁴³

Walzels Antwort auf diese Frage sei nun selbsterklärend, wäre sonst seine Abhandlung obsolet. Der Grundgedanke ist hierbei jenem der Intermedialität gleichzusetzen: Oftmals können mehrere Medien in Kombination ungleich mehr leisten, ob man es nun aus epistemologischen oder rezeptiven Perspektiven betrachte. So betont auch Walzel in seiner Abhandlung, dass es in innovative und relevante Richtungen weisen kann, wenn der Künstler (so selbstverständlich auch die Künstlerin), sich die Augen einer anderen Disziplin leihe.⁴⁴

Walzels Anregungen bezüglich eines interdisziplinären Ansatzes der Wissenschaften können schon in den Wurzeln seiner Kindheit begründet liegen, ist er doch der Sohn Camillo Walzels, einem berühmten Librettisten der goldenen Operettenära. Ein Zusammenspiel aus Literatur und Musik, die wechselseitige Erhellung dieser beiden Kunstsparten und die Präsenz der Intermedialität im Schaffen seines Vaters könnte

⁴² A.u. www.transcript-verlag.de/ts472/ts472_1.pdf, Seite 13.

⁴³ Walzel (1917), Seite 89.

⁴⁴ Vgl. ebd., Seite 9.

Walzels Denken und seine Auffassung von Interdisziplinarität bereits in jungen Jahren geprägt haben.

Darüber hinaus lassen der Titel dieses Kapitels „Die Musik ist klingende Literatur, die Literatur sprechende Musik“ und dessen Variation im Titel der vorliegenden Diplomarbeit eine Analogie zu Plutarchs Schrift über den Ruhm der Athener zu, in welcher die Worte des Simonides folgende sind: „[...] die Malerei ist eine verstummte Poesie, die Poesie ist eine redende Malerei.“⁴⁵

Selbstverständlich greift auch Walzel dieses Zitat in seiner Abhandlung auf, welches er als „[...] das Urbild aller Formeln [...]“⁴⁶ in Bezug auf die *wechselseitige Erhellung der Künste* klassifiziert.

Dennoch: Die meisten der intermedialen Übertragungen arbeiten mit einem „Als ob“ – ein Terminus welchem sowohl bei Walzel als auch in Rajewskys Band zur *Intermedialität* eine relevante Position zugeschrieben wird. Selbige Feststellung war mir auch im vorherigen Subkapitel der vorliegenden Diplomarbeit ein großes Anliegen, wobei man hier wieder mit den Worten Sartres sprechen könnte, wenn er die Absurdität einer Parallelität verschiedener künstlerischer Artikulationsformen betont.

Die Augen kann sich ein Künstler von einer anderen Disziplin zwar leihen, eine Differenz bleibt dennoch festzustellen, da die unterschiedlichen Künste nicht über dieselben medialen Ausdrucksmöglichkeiten verfügen und durch unterschiedliche Mittel reproduziert bzw. aktualisiert werden – eine Differenz welche mit dem Charakter des „Als ob“ überbrückt werden soll. Eine Komponistin ist natürlich nicht Herrin derselben Mittel wie ein Literat – um nur ein im Kontext dieser Arbeit sehr aktuelles Beispiel zu wählen – sie kann nur auf jene Art und Weise komponieren, *als ob* sie über die Instrumente eines Schriftstellers verfügen würde und dahingehend beide Medien zusammenführen.⁴⁷

Vielleicht kann man sich bei dem Bewußtsein beruhigen, daß alle diese Übertragungen mehr oder minder mit einem „Als ob“ arbeiten. Sie schaffen Mittelbegriffe, Brücken, Leitern, Krücken und wie das alles

⁴⁵ Plutarch zit. nach Walzel (1917), Seite 8.

⁴⁶ Ebd., Seite 8.

⁴⁷ Vgl. Rajewsky (2002), Seite 195. Eine ähnliche Definition führt Rajewsky in ihrem Glossar an, bezogen jedoch auf das „Als ob“ des filmischen Schreibens.

heißt. Eine analogische oder symbolische Fiktion wird durch sie versucht.
 [...] Sie können verschwinden, wenn sie ihren Dienst geleistet haben.
 Dieser Dienst besteht in der Feststellung von Tatsachen, die auf anderem
 Wege schwer zu ergründen wären.⁴⁸

Hierbei zeigt sich zugleich eine nicht minder zu beachtende Differenz zwischen dem Charakter des „Als ob“ mit welchem Walzel knapp ein Jahrhundert vor Rajewsky operierte: Während für ihn besagter Charakter vor allem in der Funktion einer Stütze zur Forschung besteht, sieht Rajewsky diesen mehr als illusionsbildenden Prozess des künstlerischen Schaffens an sich, weshalb sie dem „Als ob“ den Terminus der fremd- bzw. altermedial bezogenen Illusionsbildung gleichsetzt.⁴⁹

Mit solchen Begriffen zu hantieren greift allerdings schon etwas voraus, weshalb im folgenden Subkapitel einige begriffliche Präzisierungen vorgenommen werden sollen.

2.2.2. Begriffsgewirr und fehlende Theoriebildung im Kontext der Intermedialität

Wenngleich im Grunde viele Bereiche der Intermedialität unter das gerade behandelte Stichwort des Charakters des „Als ob“ fallen, ist es wichtig, mit einem klar definierten Instrumentarium an Begriffen zu arbeiten. In der ganzen Aufregung um den *intermedial turn*⁵⁰ ist ein solches allerdings nicht vorhanden. So betont auch Rajewsky des öfteren, dass sich die Intermedialitätsforschung mit facettenreichen methodologischen und theoretischen Problemen konfrontiert sieht, „[...] nicht zuletzt [mit] einer prekären Definitionslage ihres Forschungsgegenstandes selbst.“⁵¹

Gemeinhin basieren Klassifizierungen im Kontext der Intermedialität auf einer triadischen Teilung zwischen Transmedialität (medienunspezifische Phänomene), Intramedialität (Phänomene, welche nur ein Medium involvieren, beispielsweise Intertextualität) und Intermedialität (Mediengrenzen überschreitende Phänomene).⁵²

Intermedialität per se kann folglich auch weiter ausdifferenziert werden und gliedert

48 Walzel (1917), Seite 10.

49 Vgl. Rajewsky (2002), Seite 88ff.

50 Vgl. Wolf (1999), Seite 2.

51 Rajewsky (2002), Seite 2.

52 Vgl. ebd., Seite 11ff.

sich in intermediale Bezüge, Medienwechsel und Medienkombination,⁵³ worauf im folgenden Kapitel anhand Olga Neuwirths Œuvre etwas näher eingegangen werden soll.

Es scheint allerdings nicht zu überraschen, dass sich auch diese zweite triadische Einteilung in zahlreiche Subkategorien auffächert, welche an dieser Stelle allerdings nicht mehr Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchungen sein sollen.

Als problematisch erweist sich des weiteren, dass Intermedialität keiner eigenständigen Theoriebildung zugeführt wurde, wie Rajewsky gleich zu Beginn ihrer Abhandlung anmerkt.⁵⁴ Wissenschaftshistorisch betrachtet kann die Auseinandersetzung mit der wechselseitigen Erhellung der Künste anhand von zwei sich unabhängig voneinander entwickelnden Forschungssträngen, welche allerdings in den letzten Jahren zusammengeführt wurden, skizziert werden.⁵⁵ Auch wenn sich beide Forschungsstränge bereits in einigen Bemerkungen im Verlauf dieses ersten Themenkomplexes abzeichneten, ist es wohl ratsam sie hier knapp zu definieren. Der erste Strang, welcher der Traditionslinie der Disziplin der Komparatistik zuzuordnen ist, beschäftigt sich hauptsächlich mit Wechselbeziehungen zwischen Literatur und verschiedenen Kunstsparten, liegt bereits in der Antike verwurzelt und wird oftmals unter dem Terminus der *interart studies* diskutiert.

Nicht so weit zurück datiert werden kann der zweite Forschungsstrang, welcher sich erst im 20. Jahrhundert zu etablieren beginnt und vorrangig auf der Beschäftigung diverser TheoretikerInnen und SchriftstellerInnen wie Walter Benjamin, Bela Balázs oder Alfred Döblin mit dem „Als ob“ wie beispielsweise filmische Schreibweise, Musikalisierung der Literatur etc. basiert.

War innerhalb beider Ansätze schon früh von intermedialen Bezügen die Rede, konnte sich der Terminus der Intermedialität erst spät und nur mit Einschränkung durchsetzen, was wohl mitunter ein Grund ist, warum er in der Komparatistik heute nur rudimentär gebraucht wird.

⁵³ Vgl. Rajewsky (2002), Seite 19ff.

⁵⁴ Vgl. ebd., Seite 3.

⁵⁵ Im Folgenden halte ich mich eng an Rajewskys Abhandlung. So sind alle nachfolgenden Informationen bezüglich der beiden Forschungsstränge – so nicht anders ausgewiesen – ihrem Band entlehnt.

Vgl. Rajewsky (2002), Seite 7ff.

Der spezifische Begriff der Intermedialität taucht erstmals in einem Aufsatz von Hansen-Löve auf, betitelt mit „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“ (1983), worin er, ausgehend von Bachtins Dialogizität und dem darauf basierenden Begriff der Intertextualität Julia Kristevas, eine Untersuchung des Mediums Bild in Texten⁵⁶ anstellt und durch seine Engführung der Termini der Intertextualität und der Intermedialität einen wichtigen Impuls auch für die moderne komparatistische Intermedialitätsforschung lieferte.

Wenngleich jedoch ein einheitliches Begriffsinstrumentarium zur Beschreibung intermedialer Phänomene auch in historischem Kontext unabdingbar ist – und dahingehend leistet Rajewsky bestimmt einen wesentlichen Beitrag – sollen im Fokus doch nicht reine Begrifflichkeiten oder historische Entwicklungen sondern vielmehr Inhalte stehen.

Auf paradigmatischen Content einer Verästelung von als different wahrgenommenen Medien – in diesem Kontext vornehmlich jene der Wort- sowie der Tonkunst – soll nun im Folgenden anhand ausgewählter Werke der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth eingegangen werden, um die multiplen Facetten von intermedialen Kunstwerken darzustellen. Von den unzähligen Möglichkeiten, wie Medien sich gegenseitig affizieren und dadurch auch ungemein bereichern können, finden sich zahlreiche im Werk der Komponistin.

56 Vgl. Hansen-Löve in Schmid und Stempel (Hg. 1983).

3. Olga Neuwirths Kompositionen und Klangkonzepte im Kontext der Intermedialität

Über die These, dass Intermedialität jedem Kunstwerk per se eingeschrieben sei, lässt sich lange philosophieren, wenngleich die Möglichkeit einer Antwort wohl auszuschließen ist. Natürlich kann ein Medium oder eine Disziplin kaum für sich alleine stehen, gleichsam einem utopischen (oder dystopischen?) Kokon, der nie aufgebrochen wird und unbeeinflusst von der Umwelt ist. Synergien zwischen als distinkt wahrgenommenen Medien sind omnipräsent, dennoch oftmals so eng ineinander verwoben, dass sie kaum als solche ausgemacht werden können.

Auch das Œuvre Olga Neuwirths ist in jeder seiner Facetten in gewisser Weise intermedial, wobei im Verlauf der vorliegenden Arbeit nur eine Auswahl jener Werke getroffen werden soll, welche auch gängigen Definitionen des Diskurses der Intermedialität standhalten. Freilich ist der Terminus einer Definition hier kaum angebracht, da sich die Intermedialität einer solchen zu entziehen scheint. Kriterium für die Auswahl der Werke Olga Neuwirths war also eine deutlich wahrnehmbare Verbindung zwischen Literatur und Musik, wobei viele wenngleich relevante Kompositionen bzw. Klanginstallationen ob ihrer Quantität leider nicht berücksichtigt werden konnten.

Auf Basis der theoretischen Bemerkungen im vorangegangenen Kapitel soll nun die künstlerische Praxis, konkret die Arbeitsweise der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth, in das Licht der Analysen gerückt werden, bevor in den nachfolgenden Teilen drei Werke näher beleuchtet werden.

3.1. „Eine Brücke zwischen Musik und Literatur“ – Olga Neuwirths Affinität für multimediale Klangkompositionen

Es hat mich nie interessiert, mich nur mit einer einzigen künstlerischen

Richtung zu beschäftigen. Mein Wunsch ist immer gewesen, verschiedene Kunsterfahrungen zusammenzubringen. Ich wollte mir weder Beschränkungen noch Grenzen auferlegen, indem ich meine Ausdrucksmittel maßlos erweiterte. Ich habe z.B. immer versucht, eine Brücke zwischen Musik und Literatur zu schlagen.⁵⁷

Um sich also keine Einschränkungen auferlegen zu müssen, schlägt Neuwirth früh Wege in Richtung Literatur ein, um sich Türen für ihr musikalisches Schaffen zu öffnen. So schreibt Neuwirth in sehr jungen Jahren einen Brief an Elfriede Jelinek, welcher den Grundstein für eine äußerst fruchtbare Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen legt. Diesem Brief folgen im Laufe der Jahre weitere – nicht nur an Schriftsteller und Schriftstellerinnen. Der Regisseur David Lynch, die Regisseure Brothers Quay, der Schriftsteller Paul Auster, die Videokünstlerin Dominique Gonzalez-Foerster – sie alle und noch viel mehr Künstler und Künstlerinnen erhalten Post der österreichischen Komponistin.

Diese Aufzählung stellt zugleich auch eine Auswahl der Medien dar, mit welchen Neuwirth experimentiert: Film und Video, Malerei, Sprache, Musik. Aus diesen Elementen schafft sie ein beeindruckendes Œuvre an der Schnittstelle zwischen akustischen und visuellen Ausdrucksformen.

So betont Neuwirth das Öfteren, dass der Fokus ihres Interesses hauptsächlich auf der Verschränkung verschiedener Ebenen liege – wie sie sich gleichsam gegenseitig beeinflussen und auslöschen. „Die Frage: was ist Raum, was ist Bild, was ist Text und was ist Musik? Und wie weit ist es überhaupt möglich, das alles zusammenzuführen?“⁵⁸ Natürlich soll im Kontext der vorliegenden Diplomarbeit besonders den letzten beiden Fragen, wie denn Text und Musik zusammengeführt werden können, nachgegangen werden, dennoch erscheint es wohl auch als relevant, wie denn mit literarischen Texten im Allgemeinen im Werk Neuwirths umgegangen wird. Wo treffen sich unterschiedliche Medien und inwiefern erfährt der Text dadurch eine neue Dimension und Interpretation?

Neuwirths Interesse an der Arbeit mit Literatur beginnt zum selben Zeitpunkt, an welchem ihre Affinität zum Komponieren ihren Ausgangspunkt findet. Dies

⁵⁷ Neuwirth im Gespräch mit Gross in Drees (Hg. 2008), Seite 268.

⁵⁸ Neuwirth im Falter-Interview, www.olganeuwirth.com/text19.html

verdeutlicht, in welcher enger Beziehung Wort und Ton bei der österreichischen Komponistin stehen. Als Teilnehmerin an einem Kompositionskurs Hans-Werner Henzes in der Steiermark lernt die damals 17-jährige Olga Neuwirth, der Komposition ihre Form durch einen Text zu verleihen.

Es gab damals einen Kälteeinbruch mitten im April, als Henze zum ersten Mal in der Steiermark war, und alle Blüten waren abgestorben. Und diese Idee haben wir uns zuerst nur mit einer Melodie vorstellen sollen. Wir wurden in den Zimmern an ein Klavier gesetzt und jeder hat auf ein Notenblatt eine Melodie aufgeschrieben. Der einzige Text den er uns gegeben hat, war von Heine: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin.“ Das waren die zwei Anhaltspunkte für Assoziationen.⁵⁹

Der Arbeit mit Heines Zitat⁶⁰ folgen noch zahlreiche andere musikalische Arbeiten, in welchen ein literarischer Text Ausgangspunkt für Neuwirths Komposition ist, wobei hier insbesondere Texte des 20. Jahrhunderts eine relevante Position einnehmen.

In ihrer Arbeit mit den literarischen Vorlagen geht Neuwirth mit jedem Text anders um, dennoch lassen sich gewisse Muster erkennen. Die Selbstcharakteristik der Komponistin ihre Arbeitsweise betreffend muss also weitaus differenzierter betrachtet werden, denn „[m]it dem Rasenmäher über die Vorlage preschen [...]“,⁶¹ wie Neuwirth selbst es beschreibt, kann so wohl nicht stehen gelassen werden. Dennoch, so merkt der Musikwissenschaftler Gerold W. Gruber in seinem Essay „Wort und Ton bei Olga Neuwirth“ an, sei Neuwirths Arbeitsweise „[...] geprägt von ihrer konsens- und kompromißlosen Haltung der Textgrundlage und ihrer Umsetzung gegenüber.“⁶²

Gemein ist Neuwirths Arbeitsweise mit Literatur in ihrem Œuvre, dass sie die Textgrundlage als Assoziationspuls sieht, von welchem ausgehend sie ohne Rücksicht auf die eigentliche Intention des Textes ihre eigenen Klangwelten erschafft. Jegliche Sinnhaftigkeit des Textes, welche natürlich an semantische und grammatikalische

⁵⁹ Neuwirth im Gespräch mit Günther in Drees (Hg. 2008), Seite 220.

⁶⁰ Jenes Zitat entstammt dem Buch der Lieder, entstanden in den Jahren 1823-1824, erstmals publiziert 1827 und erlangte Bekanntheit durch seine mehrmalige Vertonung, unter anderem von dem deutschen Komponisten Friedrich Silcher (1789-1860).

⁶¹ Neuwirth in Rudolph (Red. 1997), Seite 60.

⁶² Gruber in Krones (2001), Seite 249.

Regeln gebunden ist, wird zerschnitten, wie Neuwirth betont.⁶³

Der Konsens in der Arbeitsweise mit literarischen Vorlagen besteht nunmehr darin, den Text nicht nur zu verwandeln, sondern ihn gleichsam zu zerreißen.

Das Sprach-„Skelett“, die aufs Äußerste reduzierte Textgestalt, die aller Redundanzen bare Textstruktur gerät in den Sog ihrer kompositionstechnischen Verwandlungsstrategien. Das ist nicht Metamorphose, das ist wie Beamen durchs schwarze Loch, wo die innewohnenden Fugalkräfte Struktur, Inhalt, Form verzerren, verletzen, zerreißen.⁶⁴

Worin nun allerdings der Unterschied in Neuwirths Behandlung, Verwandlung und Verzerrung der literarischen Texte, welche sie als Impuls- sowie Assoziationsspender für ihre Kompositionen nützt, liegt, soll im Verlauf der vorliegenden Diplomarbeit eingehender analysiert werden.

3.2. Facetten der intermedialen Arbeiten Olga Neuwirths

Jene drei Werke, welche Olga Neuwirths Umgang mit verschiedenen Medien einleitend paradigmatisch hervorkehren sollen, könnten unterschiedlicher nicht sein, was wohl auch in der differenten Beschaffenheit der literarischen Ausgangstexte begründet liegt. So fußt das 2000 uraufgeführte Musik-Film-Projekt „The Long Rain“ auf der gleichnamigen Science-Fiction-Geschichte von Ray Bradbury, publiziert 1951, während im Kontext der Klanginstallation „...miramondo multiplo...“ (2007) philosophisch-gesellschaftskritische Texte von Walter Benjamin und Hannah Arendt von zentraler Bedeutung für die Konstitution der Installation sind. Das dritte Beispiel stellt schließlich ein Hörspiel dar, basierend auf Gedichten der Lyrikerin Selma Meerbaum-Eisinger, von Olga Neuwirth im Jahre 2007 arrangiert.

So stellen diese drei intermedialen Werke Neuwirths wohl einen guten Querschnitt dar, um sich der Arbeitsweise der Komponistin anzunähern und anhand dieser im

⁶³ Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Beier in Österreichischer Musikzeitschrift, Seite 665.

⁶⁴ Gruber in Krones (Hg. 2001), Seite 249.

Folgenden den Terminus der Intermedialität in ihrem Œuvre zu differenzieren.

3.2.1. Geschichten als Anregung

Eine klassisch anmutende Variante, welche unbewusst wohl omnipräsent im Kompositions-Alltag ist, ist, Literatur in Musik einfließen zu lassen bzw. Anregung für eine Komposition in der Wortkunst zu finden – wie am Beispiel von Neuwirths Musik-Film-Projekt „The Long Rain“, uraufgeführt im Jahr 2000 in Graz, erläutert werden soll.

Die Künstlerin wurde von ihrem Onkel – dem bekannten Komponisten und Musikwissenschaftler Gösta Neuwirth⁶⁵ – auf eine Science-Fiction-Geschichte des amerikanischen Schriftstellers Ray Bradbury aufmerksam gemacht,⁶⁶ worin das akustische Element eine wesentliche Rolle spielt, und war fasziniert von jenem Aspekt der Kurzgeschichte, dass sich Menschen unter dem Einfluss der Außenwelt verändern: Durch den Terror der Außenwelt würden Extreme aus menschlichen Subjekten herausgeholt werden, wie Olga Neuwirth betont.⁶⁷

In der 1950 von Bradbury in dem Sammelband mit dem Titel *The Illustrated Man* publizierten Kurzgeschichte befinden sich vier Astronauten auf dem Planeten Venus, auf welchem es immerzu regnet. „It was a hard rain, a perpetual rain, a sweating and steaming rain; it was a mizzle, a downpour, a fountain, [...] it was a rain to drown all rains and the memory of rains.“⁶⁸ Die Männer begeben sich auf die Suche nach den sogenannten Sun Domes – von Menschenhand erbaut – um sich vor dem Regen und den daher unerträglichen extremen Außenbedingungen zu schützen, an welchen sie schlussendlich zu Grunde gehen.

⁶⁵ Ihr Onkel Gösta Neuwirth (*1937) sei es weiters gewesen, welcher Olga Neuwirth die Zusammenhänge zwischen bildender Kunst, Film, Literatur und Musik erläutert hätte, wie sie in einem Interview mit Reinhard Kager erörtert. Darüber hinaus seien besonders die Gespräche über Film und Musik mit ihrem Onkel von großer Bedeutung gewesen. (Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Kager in Drees (Hg. 2008), Seite 42f.)

Das intermediale Schaffen der Komponistin wäre ohne seinen Einfluss möglicherweise anders geartet.

⁶⁶ Vgl. Neuwirth (2003), Seite 46.

⁶⁷ Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Drees in Drees (Hg. 2008), Seite 136.

⁶⁸ Bradbury (1983), Seite 53.

Diese Kurzgeschichte von Bradbury bietet jedenfalls die Basis für die Handlung des Film-Musik-Projekts, welches seinen unvergleichlichen Charakter wiederum durch die dazu passende Musik erfährt. Der Film⁶⁹ wurde von Michael Kreihsl realisiert, mit welchem die Komponistin schon für ihr Musiktheater „Bählamms Fest“ gearbeitet hatte, die Musik wurde für vier Solisten (Bassklarinette, Flöte, Tuba und Saxophon), vier im Raum verteilte Ensemblegruppen und Live-Elektronik komponiert. Die Raumsituation, mit welcher das Publikum im Rahmen der Uraufführung konfrontiert war – der Aspekt der Räumlichkeit geht bei einer Adaption für DVD leider verloren – konstituiert sich aus den in vier Gruppen aufgeteilten MusikerInnen, welche zu jeder Seite des Publikums, welches den Film auf zwei Nebenleinwänden und einer Hauptleinwand verfolgen kann, sitzen.⁷⁰ Auch diese Hierarchie zwischen den Leinwänden ist ein Aspekt, welcher auf der DVD-Aufnahme leider zu kurz kommt, da hier alle drei Teile des Films gleichberechtigt erscheinen.

Räumlichkeit als relevantes wie konstitutives Element in ihre Kompositionen miteinzubeziehen ist allerdings sehr typisch für die österreichische Komponistin, wie später noch eingehender am Beispiel ihrer Komposition „...ce qui arrive...“ (2004) nach Texten Paul Austers erläutert werden soll, und einen nicht unwesentlichen Teil zum Verständnis sowie zur Interpretation des Kunstwerkes beiträgt. Ähnlich wie die Protagonisten in Bradburys Erzählung dem akustischen Terror des Regens nicht entkommen können, soll auch das Publikum hier die Erfahrung der Beengung einer ausweglosen Situation machen, in welcher es akustischen Reizen nicht zu entfliehen vermag.⁷¹

3.2.1.1. Multiplikation der Intensität

So schreit gerade der Text Bradburys ob der Aktualität und Präsenz eines akustischen Phänomens nach einer Erweiterung auf der Ebene des Auditiven, auf welcher der Terror des unaufhörlichen Regens durch iterative Strukturen der Musik und Ritornellformen

⁶⁹ Bereits zwei Jahre vor der Aufführung hält Olga Neuwirth relativ konkrete Gedanken zu dem Projekt, insbesondere dem Film, in ihrem venezianischen Arbeitsjournal fest. Anlass dazu ist ein Treffen mit Michael Kreihsl, um das Konzept zu erarbeiten.

Vgl. Neuwirth (2003), Seite 110f.

⁷⁰ Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Naredi-Rainer in Drees (Hg. 2008), Seite 142.

⁷¹ Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Drees in Drees (Hg. 2008), Seite 139.

wiedergegeben wird und welcher durch seine räumliche Anordnung multipliziert wird.

So eng sich das Film-Musik-Projekt an die literarische Vorlage hält und direkte Reden großteils exakt übernommen werden, alternierend mit Passagen eines Erzählers, welcher sich allerdings auch weitgehend wörtlich an die Vorlage der Kurzgeschichte hält, so findet sich hier dennoch eine vollkommen neue Ebene. So wird den vier Protagonisten ein fünfter – ein Trompetenspieler – zugeordnet, welcher den Astronauten immerzu folgt und sie auf seinem Blechblasinstrument begleitet.

Und wenn ich als Komponistin schon bei einem Film-Konzept mitarbeite, dann möchte ich, dass auch in musikalischer Hinsicht irgendetwas von zentraler Bedeutung ist: in dem Fall, da das Ensemble, welches ja wie bei einem Stummfilm live zu den Filmbildern spielt, dem vom Film >>herunter<< spielenden Trompeter >>hinauf<< (zur Filmleinwand) antwortet.⁷²

Auf der Aufzeichnung der DVD äußert sich dies dahingehend, dass immer wieder auch Aufnahmen des Ensembles zu den vorwiegend triadischen Bildebenen gemischt werden und die letzte Filmsequenz darin besteht, dass einer der Astronauten im Sun Dome auf die MusikerInnen trifft.

Dieses Vermischen der realen Ebene der Tonkünstler und jener fiktionalen des Films verstärkt die Intention des literarischen Textes, den Einfluss einer extremen Situation auf das Individuum aufzuzeigen, also sowohl durch den zusätzlichen Protagonisten des Trompetenspielers als auch durch jene Sequenzen, in welchen das Ensemble relevant hervortritt. Die „[...] künstlerische Überhöhung von Realität [...]“, ⁷³ welche diesem Projekt zugrunde liegt, multipliziert das fortdauernde akustische Element des Regens, welches die RezipientInnen erst durch das Film-Musik-Konzept richtig erfahren können. Somit wird die Ebene der künstlerischen Erfahrung des Publikums ungemein verstärkt, es wird selbst nicht nur zu BeobachterInnen der Astronauten, wie es beim Rezipieren der literarischen Textvorlage der Fall ist, sondern zu EntdeckerInnen auf der Venus, welche dem Regen nicht entkommen können. Genau diese Grausamkeit ist durch den Text an sich nicht umfassend transportierbar, führt Sprache doch zu einer weniger großen Unmittelbarkeit, wie die Komponistin Neuwirth betont:

⁷² Neuwirth im Gespräch mit Drees in Drees (Hg. 2008), Seite 138f.

⁷³ Ebd., Seite 136.

Ich vertraue Sprache nicht und halte nicht unbedingt begriffliche Humanisierungen aus, die zu einer emotionalen Distanzierung, zu einer terminologischen Neutralisierung von Ereignissen führt [sic!].⁷⁴

Gerade dieses Werk zeigt also deutlich, dass Produkte des Mediums der Literatur in anderen Medien eine ungeahnte Intensität erfahren können, welche auch die Ebene der Rezeption nachhaltig verändert. Dennoch verschmelzen Film, Literatur und Musik in diesem Fall nicht zu einem undurchsichtigen Konglomerat sondern wahren ihre Differenzen und können stets auch unabhängig voneinander betrachtet werden. Dies ist charakteristisch für die Komponistin Olga Neuwirth, deren Werke im Kontext der Intermedialität sich speziell durch ein beständiges Oszillieren der unterschiedlichen Medien auszeichnen, wie auch im weiteren Verlauf der vorliegenden Diplomarbeit oftmals in Bezug auf andere Kompositionen artikuliert werden wird.

Nun, im Idealfall sind Musik und Film eben zwei unabhängige verschiedene Ausdrucksbereiche, die sich hier ergänzen oder auch auslöschen. Dabei ist die Musik immer auch so konzipiert, dass sie auch getrennt aufgeführt werden könnte. Natürlich kommentiert sie auch bestimmte Stellen in der Filmhandlung [...] oder sie bildet Kontrapunkte zu dem Geschehen. Aber dennoch bleibt ihre Unabhängigkeit gewahrt, und sie kann auch ohne Bilder auskommen – na, das wäre zumindest die Utopie...⁷⁵

Musik wird also als verstärkendes oder negierendes Kommentar eingesetzt, bringt die Komponistin hiermit allerdings auch in eine janusköpfige Lage, so behauptet sie über sich selbst, sie müsse den akustischen Terror einerseits liefern, andererseits aber auch in Frage stellen.⁷⁶ Die von den Protagonisten der Kurzgeschichte verzweifelt herbei gewünschte und lebensrettende Ruhe wird ihnen nicht gewährt, das Einströmen der akustischen Information nimmt eine vernichtende Rolle ein. Dennoch kann die Musik am Ende für eine symbolische Erlösung stehen, denn der von einem Astronauten zum Schluss erreichte Sun Dome beherbergt die InstrumentalistInnen. Musik als akustische Information kann demnach als Grund des Übels wie gleichzeitig auch als

⁷⁴ Neuwirth im Gespräch mit Drees in Drees (Hg. 2008), Seite 137.

⁷⁵ Ebd., Seite 140.

⁷⁶ Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Naredi-Rainer in Drees (Hg. 2008), Seite 142.

Befreiung davon gedeutet werden.

Das Multiplizieren der Intention eines literarischen Textes durch die Ebene des Films sowie jene der Musik ist nun also eine der unzähligen Arten, wie sich ein literarischer Text im Kontext eines intermedialen Kunstwerkes zu wandeln in der Lage ist. Einer ganz anderen Option widmet sich Olga Neuwirth mit der Klanginstallation „...miramondo multiplo...“, in welcher der spezifische Charakter des Gesamtkunstwerkes durch Texte von Hannah Arendt und Walter Benjamin getragen wird.

3.2.2. Kunst als Utopie – eine philosophische Klanginstallation

Dem Perspektivenreichtum der Welt ist sowohl aus wissenschaftlicher als auch aus künstlerischer Sicht kaum gerecht zu werden, da jede Form der Beschäftigung mit diesem ein bloßes schemenhaftes Abbild ist, welches die unterschiedlichsten Facetten wohl nicht adäquat reflektieren kann.

Sowohl wissenschaftliche Disziplinen als auch künstlerische Ausdrucksformen trachten dennoch danach, die Welt in ihren mannigfaltigen Facetten abzubilden, wobei diesen Versuchen das Scheitern per se eingeschrieben ist. Die Komponistin Olga Neuwirth thematisiert dies in ihrer Klanginstallation „...miramondo multiplo...“, wo sie unter anderem den Akt des Komponierens selbst sichtbar machen will und anhand von Texten der Philosophin Hannah Arendt (1906-1975) und des Literaturkritikers und Philosophen Walter Benjamin (1892-1940) eine Vielfalt von – mit den Worten der Künstlerin gesprochen – „Weltfragmenten“ entwirft.⁷⁷

Aufbauend auf diesen Fragmenten und Abbildungen der Welt, welche stets aus einer retrospektiven Perspektive aufgenommen werden, sind auch Fragen nach Erinnerung, Wahrheit und Identität zu stellen, wie sie durch das visuell-akustische Werk „...miramondo multiplo...“ transportiert werden.

Dieses Werk der österreichischen Komponistin ist im Kontext der Intermedialität von großer Bedeutung, da es sich aus einem beständigen Dialog akustischer und visueller

⁷⁷ Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Matt in Drees (Hg. 2008), Seite 345.

Elemente konstituiert und Literatur, Musik und bildende Kunst zu einem dichten Konglomerat verwoben werden. Die Texte von Arendt und Benjamin tragen ferner dazu bei, dem Anspruch der Komponistin reale Schauplätze in imaginäre Gedächtnisräume zu verwandeln⁷⁸ gerecht zu werden und stellen somit ein wichtiges Mittel dar, um Neuwirths Intention zu unterstreichen. Literatur bildet hier also nicht die Basis für die Komposition sondern eine Möglichkeit, die abstrakte Ebene der Musik durch die Sprache zu konkretisieren.

Unter den Werktitel „...miramondo multiplo...“ hat die Künstlerin Olga Neuwirth ursprünglich einen Zyklus von Stücken gestellt, welche sich durch mediale Variationen auszeichnen. So komponierte sie 2006 das Stück für Trompete und Orchester und im darauf folgenden Jahr eine Version für Trompete und Ensemble. Im selben Jahr, 2007, sollte auch ein Film zu der Komposition entstehen. Schließlich fand von 16. Juni bis 23. September 2007 die documenta 12 in Kassel statt, wo Neuwirth „...miramondo multiplo...“ als Klanginstallation realisierte.

Im Kontext der Intermedialität erscheint freilich die Version der Klanginstallation als relevant, welche jedoch nicht analysiert werden kann bevor nicht die Komposition an sich etwas näher in den Fokus gerückt wird.

Uraufgeführt wurde das Werk für Trompete und Orchester bei den Salzburger Festspielen am 20. August 2006 im Großen Festspielhaus durch den schwedischen Trompeter Håkan Hardenberger und die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Pierre Boulez. Die große Orchesterbesetzung umfasst neben zwei Flöten, zwei Oboen, drei Klarinetten, zwei Hörnern, zwei Trompeten, zwei Posaunen, einer Tuba und drei Schlagzeugen auch je acht erste und zweite Violinen, je sechs Violoncelli und Violen und vier Kontrabässe.

Stefan Drees kategorisiert die Komposition in seinem 2006 publizierten Artikel „Ferne Klänge und >>musikalische Geschichten<<: Olga Neuwirths ...*miramondo multiplo...*(2006)⁷⁹ als drittes Werk einer Gruppe von Kompositionen,

78 Vgl. Schwaighofer in Drees (Hg. 2008), Seite 339.

79 Erstabdruck in Pierre Boulez. Wiener Philharmoniker: Mozart-Aspekt I, Programmbuch Salzburger Festspiele, 20. und 22.8.2006, o.S.
Ich halte mich an den gegenüber dem Erstabdruck leicht revidierten Text in Drees (Hg. 2008), Seite 311ff.

[...] in deren Zentrum die Beschäftigung mit dem Aspekt des Konzertierens steht – die Auseinandersetzung mit den vielfältigen Möglichkeiten einer wechselseitigen Beeinflussung von solistisch agierendem Instrument und größerem Ensemble- oder Orchesterapparat sowie den aus diesen Vorgaben resultierenden musikalischen Prozessen und kompositorischen Strukturen.⁸⁰

Der Dialog aus Soloinstrument und Orchester, indem musikalische Assoziationen beiderseitig Prozesse auslösen und diverse Harmonien oder Dissonanzen ausgetauscht oder weitergetragen werden, könnte in Analogie zu Olga Neuwirths Aussage gesehen werden, dass „[d]as künstlerische Ich [...] beständig zwischen >>Weltflucht und Weltbindung<< hin und her [wandere].“⁸¹ Das schaffende Individuum gleicht einem Magneten, welcher zugleich angezogen und abgestoßen wird, dennoch stets auf ein gewisses *Außerhalb* – in diesem Sinne den Rest der Welt – reagieren muss. So stellt Neuwirth im selbigen Kontext, aus dem auch der oben zitierte Ausspruch entnommen ist, fest, dass der Wohnsitz des Künstlers / der Künstlerin mitten in der Welt sei.⁸²

Trompete und Orchester stehen also in einem beständigen Dialog, ein Austausch welcher innerhalb der Klanginstallation noch um weitere Elemente bereichert wird. Vorerst erscheinen jedoch noch kurze Anmerkungen zur Komposition obligatorisch, um im Folgenden expliziter auf die Klanginstallation einzugehen, da nur sie der engeren Definition der Intermedialität gerecht zu werden scheint, da erst hier die Texte von Hannah Arendt und Walter Benjamin eine Rolle spielen. Das Werk „...miramondo multiplo...“ besteht aus fünf Sätzen, wobei sich jeder dieser Sätze von den anderen durch eine charakteristische Atmosphäre abhebt und als „[...] Abfolge von sehr unterschiedlichen >>musikalischen Geschichten<< auf der Basis kunstvoll ineinander verwobener Klangsituationen [...]“⁸³ beschrieben werden kann. So charakteristisch die Art des Aufbaus der Komposition für die Künstlerin Neuwirth ist, so typisch erscheint auch der Titel des Werkes: „...miramondo multiplo...“, die Welt aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtend.⁸⁴

Für die Klanginstallation nun wurden insgesamt sechs Takte des 2. sowie des 4.

⁸⁰ Drees in Drees (Hg. 2008), Seite 311.

⁸¹ Neuwirth im Gespräch mit Lemke-Matwey in Drees (Hg. 2008), Seite 315.

⁸² Vgl. ebd., Seite 315.

⁸³ Drees in Drees (Hg. 2008), Seite 312.

⁸⁴ Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Vogel in Drees (Hg. 2008), Seite 340.

Satzes aus der Aufführung unter Boulez etwas überarbeitet und um einen gewissen Faktor beschleunigt, ergänzt um eine weitere akustische Ebene der zugespielten Texte von Walter Benjamin und Hannah Arendt.

3.2.2.1. Ballett einer unsichtbaren Hand über den fragilen Zauberatlas⁸⁵

In einem halbdunklen Raum sieht man auf einem Bildschirm die schattenhafte Hand der Komponistin beim Schreiben bzw. Redigieren einer Partitur – gleichsam einem „Ballett einer unsichtbaren Hand“.⁸⁶ Die Hand setzt Notenfolgen, schreibt Anweisungen auf das Notenblatt, radiert – auf einem durchsichtigen Blatt mit der Kamera von unten aufgenommen. So überwiegt in der ersten Hälfte des ungefähr 17-minütigen Films – welcher schließlich in einem Loop abgespielt wird – der Prozess des Auslöschens, des Verschwindens, eben jene von Neuwirth konzipierte „[...] Chronik des Verschwindens [...]“.⁸⁷ Als wären die Noten Erinnerungen, die immerzu durch eine retrospektive Betrachtung derselbigen modifiziert werden. Daraus ergeben sich schließlich auch Fragen, welche zu den von Benjamin eingespielten Texten aus seinem kurzen, kaleidoskopartigen⁸⁸ Werk *Berliner Kindheit um 1900*, entstanden zu Beginn der dreißiger Jahre, führen. Was ist Identität? Erhalten menschliche Subjekte Identität durch Erinnerung und ist Identität bloß eine fragile Konstruktion? Was ist Wahrheit und ist es möglich, Wahrheit durch Erinnerung zu erlangen?

85 Beide – treffend wie wunderschönen – Termini verwendet Neuwirth im Gespräch mit Gerald Matt um „...miramondo multiplo...“ zu charakterisieren.

Vgl. Neuwirth Gespräch mit Matt in Drees (Hg. 2008), Seite 345f.

86 Ebd., Seite 346.

87 Ebd., Seite 345.

88 Von Hannah Arendt gibt es ein schmerzlich schönes Zitat über ihren Freund Walter Benjamin, zwar nicht explizit auf die Puzzleteile der *Berliner Kindheit* bezogen, dennoch sehr passend in diesem Kontext: „Benjamins Leben [...] könnte man ohne Schwierigkeiten als eine Folge von solchen Scherbenhaufen erzählen, und es ist kaum eine Frage, daß er selbst es so gesehen hat.“ Arendt (1971), Seite 8.



Abb. 1: Videostill aus dem Film zur Klanginstallation, © Kunsthaus Graz

Die Texte von Benjamin und Arendt, wobei jene kurzen Ausschnitte aus den Texten der Philosophin von ihr selbst gelesene, alte Aufnahmen darstellen, wurden von Neuwirth nun aus thematischen Gründen ausgewählt, wobei sich die Komponistin auf Passagen stützt, die „[...] im weitesten Sinne von der Fragilität des Schreibens und Denkens handeln [...]“. ⁸⁹

Adorno bezeichnet die kurzen Erzählungen Benjamins im Nachwort zur *Berliner Kindheit* als „[...] Märchenphotographien [...] – das sind nicht nur Trümmer aus der Vogelperspektive des längst entrückten Lebens, sondern auch Momentaufnahmen [...]“ ⁹⁰ die aus der „[...] Unmittelbarkeit der Erinnerung jäh aufleuchten, mit der Gewalt des Schmerzes ums Unwiederbringliche, das, einmal verloren, zur Allegorie des eigenen Untergangs gerinnt.“ ⁹¹ Doch ähnlich Prousts Schilderung in *À la recherche du temps perdu* kann die verlorene Empfindung, der verronnene Augenblick, nicht wiederbelebt werden:

Wie das verlorene Wort, das eben noch auf unseren Lippen lag, die Zunge zu demosthenischer Beflügelung lösen würde, so scheint uns das

⁸⁹ Neuwirth im Gespräch mit Vogel in Drees (Hg. 2008), Seite 341.

⁹⁰ Adorno in Benjamin (2010), Seite 113.

⁹¹ Ebd., Seite 111.

Vergessene schwer vom ganzen gelebten Leben, das es uns verspricht. Vielleicht ist, was Vergessenes so beschwert und trüchtig macht, nichts anderes als die Spur verschollener Gewohnheiten, in die wir uns nicht mehr finden können.⁹²

Jene Fragilität des Schreibens, welche sich im Schmerz des Unwiederbringlichen manifestiert, gilt es nun also für die Klanginstallation festzuhalten, um durch die literarisch-philosophischen Texte die Botschaft der Komponistin zu verstärken. Die Ebene des Textes nimmt somit eine Vermittler-Funktion ein, um die abstrakten Ebenen der Musik und des Films zu unterstützen.

Dennoch übertönt die Musik die Worte, welche nunmehr kaum verständlich sind und von zarten Glasklängen und per Zufallsgenerator eingespielten tieffrequenten Klängen überlagert werden, die – wie Olga Neuwirth es ausdrückt – „[...] all die Fragilität und Offenheit des Entstehenden gewaltsam stören.“⁹³ Jene zarten Glasklänge sollen auf die Fragilität des Denkens hinweisen, wobei die tieffrequenten Klänge die Möglichkeit einer Zerstörung symbolisieren.⁹⁴

Ähnlich Benjamins kaleidoskophaften kurzen Texten strebt auch die Komponistin die aus irrealen Hörbildern entstehenden kleinen Szenen an – „[...] akustische räumlich-entzeitlichte >>Wunderwelten für die Ohren<<, eine Vielfalt von >>Weltfragmenten<<, ein dichtgewobenes Netz an Texten und Klängen, eben ein Labyrinth.“⁹⁵

Darüber hinaus erinnert das Video Klanginstallation stark an die Arbeiten des südafrikanischen Künstlers William Kentridge (*1955), welcher in seinen Animationsfilmen⁹⁶ vornehmlich die sozialpolitischen Zustände seines Heimatlandes reflektiert. Jedes Einzelbild ist mit Pastell oder Kohle händisch gezeichnet, was bei Bildern von sich leicht aber beständig bewegenden Entitäten (Menschenmassen, Wasser,...) die Thematik des Herstellungsprozesses im Kontext des Verschwindens deutlich hervorhebt.⁹⁷

92 Benjamin (2010), Seite 96.

93 Neuwirth im Gespräch mit Vogel in Drees (Hg. 2008), Seite 341.

94 Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Matt in Drees (Hg. 2008), Seite 345.

95 Ebd., Seite 345.

96 Neben Animationsfilmen sind auch Klanginstallationen, Zeichnungen und Skulpturen im Œuvre William Kentridges zu finden.

97 Vgl. hierzu beispielsweise Kentridge (2010) oder Rosenthal (2009).

Durch den Vergleich mit dem südafrikanischen Künstler, welcher soziale Umstände in seiner Kunst reflektiert, rückt auch der soziopolitische Aspekt von Kunstwerken verstärkt ins Zentrum des Interesses, wenn man sich beispielsweise die Lebensgeschichte Walter Benjamins vor Augen führt. Angesichts Olga Neuwirths politischem Engagement verwundert es demnach nicht, dass sie Texte Benjamins für ein Werk auswählt, welches den Prozess des Komponierens vor dem Hintergrund des Verschwindens thematisiert. Die politische Dimension im Schaffen der Komponistin muss im Kontext der vorliegenden Diplomarbeit allerdings vernachlässigt werden.

3.2.3. Klingende Literatur

Die schweren sowie tragischen Lebensumstände Walter Benjamins – abgesehen von seinem viel zu frühen Tod durch Selbstmord auf der Flucht vor den Nationalsozialisten – waren zur damaligen Zeit vielen Menschen beschert, so auch der Lyrikerin Selma Meerbaum-Eisinger, welche 18-jährig in einem Arbeitslager der Ukraine umkam.

So mag es nicht verwundern, dass Olga Neuwirth ein 2005 entstandenes Hörspiel aus den Gedichten der deutschsprachigen Lyrikerin aus der Bukowina, gesprochen von der deutschen Schauspielerin Iris Berben, mit Klängen untermalt, wie nun als weitere Möglichkeit, Literatur zum Klingen zu bringen, in diesem Kapitel erläutert werden soll.

Das Hörspielfragment mit dem Titel „...ich möchte den Himmel mit Händen fassen...“ aus dem Jahre 2007 ist freilich nicht das einzige, welches Olga Neuwirth arrangiert hat, wohl aber eines der aktuellsten. Zu nennen wären beispielsweise noch „Punch & Judy“ (1994) nach einem Text H.C. Artmanns oder „Todesraten“ (1997) nach zwei Monologen Elfriede Jelineks.

3.2.3.1. Hörspiel als Hörkunst

Die Gattung des Hörspiels nun ist in ihrer medialen Eigenheit eine äußerst naheliegende Möglichkeit, einem Text akustisches Leben einzuhauchen und verdient dahingehend eine kurze theoretische Betrachtung.

Der deutsche Autor und Regisseur Hermann Naber (*1933), welcher selbst auch

zahlreiche Hörspielproduktionen zu verantworten hat, verweist in seinem Artikel „Die Geburt des Hörspiels aus dem Geiste der Operette“ auf die Tradition des Melodramas bzw. Monodrams, einer Kunstform des späten 18. Jahrhunderts, als Vorläufer des Hörspiels und zitiert in diesem Kontext einen Brief Mozarts an dessen Vater aus dem Jahre 1778:

Was das Monodram betrifft, so ist eine Stimme zum Singen gar nicht notwendig, indem gar keine Note darin gesungen wird, es wird nur geredet, mit einem Wort, es ist Rezitativ mit Instrumenten, nur dass der Akteur seine Worte spricht und nicht singt.⁹⁸

Dies kann wohl als eine mögliche Definition des Hörspiels gelten, wobei natürlich das Element des Rundfunks, welches freilich ganz wesentlich ist, hier noch nicht impliziert.

Auch Mozarts Formulierung des „Rezitativs mit Instrumenten“ trifft nicht auf die Gattung Hörspiel als Gesamtes zu, da zwischen Erzählhörspiel und Klangkunst⁹⁹ unterschieden werden muss. So ging die frühe Hörspieltheorie sogar davon aus, dass das reine Hörspiel Musik gar nicht brauche.¹⁰⁰ Ferner sind jene Hörspieltheorien seit den 90er Jahren ohnehin kaum mehr präsent, da Hörspiele heutzutage bloß noch gespielt, nicht aber analysiert oder diskutiert werden¹⁰¹ und sich die Literaturwissenschaft bereits in den 70er Jahren aus der Hörspieltheorie zurückzog.¹⁰²

Das Hörspiel nun also ist ganz der Welt der Klänge zuzuordnen und kann in diesem Kontext auch als *blindes Drama*¹⁰³ verstanden werden, zwei Pole welche sich gegenseitig auszuschließen scheinen. Die Welt der Klänge bezieht sich eindeutig auf das akustische Erlebnis – eine Ebene welche grundsätzlich der Musik vorzubehalten ist – das Drama hingegen stellt eine der drei Hauptgattungen der Literatur dar. Doch genau diesem *Dazwischen* – zwischen Musik und Literatur – entwächst das Hörspiel. Bestrebungen der Blütezeit des Hörspiels, es zur vierten literarischen Gattung neben

⁹⁸ Mozart zit. nach Naber in Stuhlmann (Hg. 2001), Seite 107.

⁹⁹ Vgl. Krug (2008), Seite 142.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., Seite 40.

¹⁰¹ Vgl. ebd., Seite 123.

¹⁰² Vgl. ebd., Seite 99.

¹⁰³ Vgl. Arnheim (2001), Seite 103.

besagtem Drama, der Lyrik und Epik zu erheben,¹⁰⁴ konnten sich allerdings nicht durchsetzen, wäre durch diese Kategorisierung wohl auch der intermediale Aspekt in den Hintergrund gerückt.

Tatsache ist vielmehr, dass das Hörspiel jenes Medium ist, welches die Literatur zum Klingen bringt wie kein anderes und dem Text, welcher ja selbst weder verfremdet noch gesungen wird, durch wenige aber gezielt eingesetzte Klänge einen gänzlich anderen Charakter verleiht.

Der Ausdruck „wenige Klänge“ allerdings ist im Kontext der Arbeiten Olga Neuwirths wohl etwas unglücklich gewählt, bestehen die Kompositionen der Künstlerin doch stets aus eng verwobenen Klangmustern und dichten musikalischen Strukturen.

Obwohl das musikalische Netz auch hier sehr dicht gewoben ist, erscheint „...ich möchte den Himmel mit Händen fassen...“ nicht etwa hektisch oder überladen, sondern wird dem melancholischen Charakter der Gedichte Meerbaum-Eisingers gerecht. Die Klänge oszillieren zwischen traurig anmutenden Strukturen und jovialen Mustern, stets jedoch bewahrt die Musik eine unheimliche Spannung, womit die Texte der Lyrikerin in ihrer Intention multipliziert werden. Die Gedichte spiegeln in gewisser Weise das Leben Meerbaum-Eisingers wieder, welches ebenso von tragischen Umständen geprägt war, aber nichts desto trotz jugendliche Hoffnung und Lebensfreude reflektieren.

Durch diese Oszillationen zwischen spielerischen Klängen und dumpfen, melancholischen Klangstrukturen bewahrt Neuwirths Hörspielfragment allerdings einen eher ruhigen Charakter, obgleich der komplexen akustischen Muster, welche eng ineinander verwoben sind, erscheint es sehr leise und zurückhaltend.

Das Hörspielfragment ist somit einerseits charakteristisch für Neuwirths Arbeiten, andererseits bildet es im Kontext der aktuellen Richtung des Hörspiels eher eine Ausnahme, herrsche doch ein „[...] lauter, hart geschnittener, Musik und Geräusche intensiv berücksichtigender Mainstream [...]“¹⁰⁵ vor.

Signifikant ist „...ich möchte den Himmel mit Händen fassen...“ darüber hinaus für Olga Neuwirths Umgang mit den von ihr gewählten Texten, welche sie in ihren Kompositionen zerpflückt und im Sinne einer Collage neu anordnet.

¹⁰⁴Vgl. Krug (2008), Seite 57.

¹⁰⁵Krug (2008), Seite 165.

So bildet Lyrik aus dem Sammelband *Ich bin in Sehnsucht eingehüllt* die Grundlage für das Hörspiel, welche von der Komponistin allerdings ohne Berücksichtigung der Anordnung der Gedichte im Buch zu einem neuen Muster zusammengesetzt werden. Gleichsam einem Puzzle – ein Motiv mit welchem Neuwirth den Prozess des Komponierens im Allgemeinen oft vergleicht.¹⁰⁶

3.3. Systematisierung der intermedialen Phänomene im Werk Olga Neuwriths

Das Œuvre Olga Neuwriths umfasst viele Stücke, welche ein äußerst breites Band an unterschiedlichen Musikgattungen abdecken, wobei auffallend ist, dass die Komponistin die unterschiedlichsten Medien in ihren Kompositionen verbindet. In diesem Sinne – natürlich auch im Kontext der Feststellung Gilles Deleuzes, dass jedes Kunstwerk seinen Ursprung oder seine Fortsetzung in anderen Medien habe und somit die Intermedialität Kunstwerken per se eingeschrieben ist – können intermediale Strukturen den Werken der österreichischen Komponistin einen gemeinsamen Nenner bieten.

Gegenstand der vorliegenden Diplomarbeit ist allerdings eine nur geringe Auswahl an Klangkunstwerken, welche einen expliziten Bezugspunkt zur Literatur aufweisen bzw. deren Kompositionsprozess ohne literarische Grundlagen nahezu unmöglich gewesen wäre.¹⁰⁷

3.3.1. Analogien inhaltlicher oder generativer Elemente und deren Mischformen

Mit den literarischen Textvorlagen wird dabei auf facettenreiche Art und Weise umgegangen, was natürlich seine Spuren in den Prozess des Komponierens einschreibt und auch den Klangkunstwerken im Endeffekt ihren spezifischen Charakter verleiht. Festzustellen bleibt allerdings, dass es sich hier um „[...] keine Synthese der Medien

¹⁰⁶Vgl. Kapitel 6 der vorliegenden Diplomarbeit.

¹⁰⁷Eine Übersicht jener Werke, welche eng mit Literatur oder literarischen Textvorlagen verbunden sind, findet sich im Anhang.

[handelt], was ein Aufgehen des einen im anderen voraussetzen würde, sondern [um] ein immer und fortwährend oszillierendes, vergängliches >>Dazwischen<<.¹⁰⁸

Wie nun also können die Texte behandelt werden und welche Konsequenzen ergeben sich dadurch für ihre Intention und Rezeption?

Jeder literarische Text unterscheidet sich von allen anderen durch eine ihm eigene Atmosphäre, welche grundsätzlich durch die Übertragung bzw. Erweiterung in ein anderes Medium entweder multipliziert werden kann, indem diese Eigenheiten unterstrichen werden, oder aber besteht die Möglichkeit, ihn zu verfremden. Die zweite Option ist somit, den Text mehr oder weniger bewusst von seiner ursprünglichen Intention zu befreien und ihn in einen gänzlich neuen Kontext zu stellen und gewissermaßen das Spiegelbild dessen hervorzukehren. Olga Neuwirth entscheidet sich vor allem für die erste Variante. Zwar werden den Textvorlagen neue Dimensionen und Ebenen der Interpretation durch die Transformation oder Übernahme in ein anderes Medium – hier vordergründig jenes der Musik, allerdings oftmals um filmische Elemente erweitert – addiert, die Atmosphäre des literarischen Textes wird allerdings kaum verfremdet. Dies mag zwar einerseits erstaunen, weil die Komponistin von sich selbst behauptet, mit einem Rasenmäher über die Vorlage zu preschen¹⁰⁹ und keine Rücksicht auf grammatikalische oder syntaktische Regeln zu nehmen, sondern vielmehr eine Klangcollage aus den Texten verfertigt, andererseits jedoch gelingt es ihr offenbar, den Charakter und die Intention der Textgrundlage gekonnt einzufangen.

Ein Zitat, wie Olga Neuwirth mit den Texten Elfriede Jelineks umgeht, kann diesen Vorgang paradigmatisch skizzieren.

Bei diesen Textvorlagen kann man nicht einfach anfangen, sie zu vertonen. In gewisser Hinsicht gehe ich mit den Texten folgendermaßen um: a) Ich versuche, sie zu vergessen; b) ich betrachte sie als unüberwindbares Hindernis, an dem ich mich ständig reiben kann; c) ich betrachte sie als Anregung und Assoziationsmittel; und d) als zweites Stadium der Textauflösung zerstäube ich sie an bestimmten Stellen vollkommen, um ihnen dann in einer virtuellen Neuschaffung und

¹⁰⁸Rajewsky (2002), Seite 22. Rajewsky bezieht sich in diesem Zitat zwar grundsätzlich auf den Künstler Andreas Oldörp und seine Werke, zweifelsohne kann dieses Zitat aber auch auf Olga Neuwriths plurimediale Kompositionen umgelegt werden.

¹⁰⁹Vgl. Zitat im ersten Abschnitt dieses Kapitels.

musikalischen Überhöhung – also einer neuen Aura des Gesamten – die Vielfalt, Musikalität, Komplexität und Schärfe der [...] Sprache wiederzugeben. So treffen sich Text und Musik auf einer anderen Ebene wieder, nämlich durch strukturelle und assoziative Ähnlichkeiten.¹¹⁰

Ferner können Analogien zwischen Musik und Literatur auf mehreren Ebenen stattfinden, wobei zwei Pole eine grundlegende Systematisierung erlauben:

So kann der intermediale Diskurs von Wort- und Klangkunst entweder auf inhaltlicher Ebene stattfinden, sowie andererseits in genetischen Strukturen begründet liegen.

Neuwirths Arbeit an ausgewählten Texten Paul Austers, welche im Folgenden eingehender analysiert wird, könnte hier als Beispiel für die inhaltliche Wechselwirkung angeführt werden, die Kompositionen zu einem Textausschnitt des amerikanischen Schriftstellers der Beat-Generation, William S. Burroughs, hingegen sind dem gegenüberliegenden Pol zuzurechnen. Der Prozess des Komponierens bildet hier nämlich eine Analogie zu der von Burroughs verwendeten Technik, seine Texte zu produzieren.

Darüber hinaus gibt es zwischen dem inhaltlichen und dem generativen Pol Mischformen, was anhand des Stückes „la vie...ulcérant(e)“, welches auf Texten Georges Perecs fußt, analysiert werden soll.

3.3.2. Annäherung an eine nicht unproblematische Kategorisierung

Wenn schon Olga Neuwirths Arbeiten im Kontext der Intermedialität ob ihres Facettenreichtums schwer zu kategorisieren sind – und von einer solchen Kategorisierung und Systematisierung will ich auch dezidiert Abstand nehmen, da sie im Zuge der dadurch entstehenden Verallgemeinerung wohl kaum dem spezifischen Charakter der Werke gerecht werden kann – so stellt sich wohl die daran anschließende Frage nach vergleichbaren Gesichtspunkten der von der Komponistin verwendeten

¹¹⁰Neuwirth in Drees (Hg. 2008), Seite 83.

Sie bezieht sich hierbei eigentlich auf die Frage, wie sie Texte Elfriede Jelineks bearbeitet und deren Texte als Partituren realisiert, ohne Zweifel zieht sich diese Arbeitsweise aber durch ihr gesamtes Werk an Kompositionen, welche literarische Texte als Assoziationspunkte aufweisen.

Literatur. Kann möglicherweise anhand derer ein kleinster gemeinsamer Nenner ausgemacht werden, der es anschließend auch erlaubt, die intermedialen Gesamtkunstwerke Olga Neuwriths in einem Überblick zu betrachten?

Grundsätzlich gilt festzustellen, dass sich Olga Neuwrith vor allem der Literatur des 20. Jahrhunderts bedient, wobei der Großteil dieser Werke dem Genre der Belletristik zuzuordnen ist. Nur sehr wenige vorwiegend belletristische Texte sind früheren Jahrhunderten zuzuordnen, wie auch im Anhang ersichtlich ist.

Einige der von Neuwrith verwendeten Texte stammen sogar von VerfasserInnen, die noch am Leben sind, eine Tatsache, welche Fluch und Segen zugleich darstellt. So werden der Komponistin zwar viele Türen geöffnet und eine direkte Kooperation mit den Schriftstellern und Schriftstellerinnen bietet sich an – geschehen beispielsweise mit Paul Auster, Franzobel, des Öfteren mit Elfriede Jelinek und mit vielen weiteren namhaften Literaten und Literatinnen – andererseits legen aber Urheber- und Verwertungsrechte oftmals Steine in den Weg.

So schildert Olga Neuwrith in ihrem Arbeitsjournal *Bählamms Fest* einige Strapazen in Bezug auf das gleichnamige Projekt und stellt fest:

Auch verstehe ich jetzt, warum viele Komponisten keine lebenden Dichter vertonen, denn wenn man das tut, hat man zwar vielleicht ein literarisches Abbild unserer Zeit, ist aber finanziell saudumm dran.¹¹¹

Betrachtet man die unterschiedlichen Sprachräume, in welchen die literarischen Texte entstanden sind, dominiert vor allem der deutschsprachige Raum. Dies ist wohl einerseits mit dem Überhang der künstlerischen Kooperationen mit Elfriede Jelinek zu erklären, fußt andererseits aber auch auf der simplen Tatsache, dass der Komponistin auf Grund ihrer eigenen Herkunft aus ebendiesem Sprachraum jener am nächsten liegt.

Doch auch Werke in englischer Sprache sind zahlreich, was daraus zu erklären ist, dass der Buchmarkt vor allem von Werken des englischen Sprachraums oder deren Übersetzungen dominiert wird und auch der literarische Kanon zahlreiche englischsprachige Titel enthält. Die Frage, ob sich Neuwrith eventuell zu eng an den Kanon hält, und dadurch andere Optionen per se negiert werden, soll im Anschluss behandelt

¹¹¹Neuwrith (2003), Seite 51.

werden.

Ferner gilt es hier noch den französischen Sprachraum zu erwähnen, welcher allerdings in Relation deutlich unterrepräsentiert ist. Andere Sprachräume werden in diesem Kontext von der Künstlerin kaum berücksichtigt und sind daher zu vernachlässigen.

Was nun die Originalsprache der literarischen Texte betrifft, hält sich Neuwirth fast ausschließlich auch an ebendiese Sprache. Wenn sie den Text in der Übersetzung wiedergibt, was äußerst selten passiert aber beispielsweise bei „The Long Rain“ der Fall ist, so wird der Text dennoch durch Einschübe aus dem Originalwerk ergänzt.

Generell kann auch noch die Unterscheidung zwischen gesungenen und zugespielten Texten getroffen werden, wobei natürlich auch in dieser Kategorie Mischformen dominieren.

Was nun also die von Neuwirth verwendete Literatur betrifft, ist ein Großteil dieser Werke dem literarischen Kanon zuzurechnen. Dennoch stehen die meisten davon nicht so sehr im Zentrum des kritisch diskutierten Kanons, sondern sind innerhalb dessen eher Randerscheinungen. Allerdings treten nur wenige wirkliche Ausnahmen hervor, die abseits des Kanons stehen, doch auch diese Werke sind oftmals in den literaturwissenschaftlichen Diskurs eingebettet.

Betont werden muss im Kontext dieser Diskussion allerdings auch die Tatsache, dass die endgültigen intermedialen Kompositionen Neuwirths keineswegs dem musikalischen Kanon zuzuordnen sind, sondern durch ihren experimentellen Charakter weit abseits des gängigen Mainstreams auch innerhalb der sogenannten Neuen Musik stehen: Sie reibe sich anarchistisch an der Moderne und suche nach der Avantgarde.¹¹²

Dies scheint der österreichischen Künstlerin nicht unbedingt ein Vorteil in Bezug auf die Rezeption und Interpretation ihrer Werke zu sein, von den Problematiken im Zusammenhang einer oftmals nur einmaligen Aufführung der Kompositionen ganz zu schweigen. So verweist Neuwirth in zahlreichen Interviews und Essays auf die problematische Situation der Neuen Musik, und betont darüber hinaus, sie sei offenbar nur als Uraufführungskomponistin „[...] einigermaßen interessant.“¹¹³

¹¹²Vgl. Brug in profil 46/2011, Seite 140.

¹¹³Neuwirth (2003), Seite 57.

Natürlich bleibt hier auch anzumerken, dass auch Olga Neuwirths Rolle als Frau in einem nach wie vor männerdominierten Kunst- und Musikbetrieb kritisch zu hinterfragen wäre.¹¹⁴

Den wohl wichtigsten Punkt, den es im Kontext der Intermedialität im Werk Olga Neuwirths festzuhalten gilt, ist jener, dass man diese Kompositionen nicht systematisch erfassen kann, da diese sich gerade durch ihre Oszillationen und einem *Dazwischen* auszeichnen. Die unterschiedlichen Medien werden nicht einfach addiert, sondern auf facettenreiche Art und Weise zu einem gänzlich neuen Kunstwerk zusammengefügt, das immer wieder beweist, dass das Ganze mehr ist als die Summe seiner einzelnen Teile.

Das Einbeziehen der verschiedenen Künste heute bedeutet für mich aber nicht eine Synthese der Künste, eine Vereinheitlichung, ein Gesamtkunstwerk, sondern Raum zu schaffen für die schöpferische Phantasie, um meiner Sprachlosigkeit über die Irrationalität des menschlichen Daseins zu entkommen, damit ich diese Irrationalität in gewisser Weise für mich enthüllen kann, auf sie einschlagen kann.¹¹⁵

So bietet ein einzelnes Medium wohl selten den Raum, sich künstlerisch tatsächlich artikulieren zu können, was auch den Grundcharakter intermedialer Kunstwerke zu erklären vermag. Die Zusammenführung von als distinkt wahrgenommenen Medien bietet also in jeglicher Hinsicht neue Ebenen der Produktion, Rezeption und Interpretation.

Doch stets bleibt das Zitat Deleuzes im Hinterkopf zu behalten, welcher jedem Kunstwerk per se intermedialen Charakter zuschreibt. Demgemäß können die Arbeiten Olga Neuwirths als Potenzierung des intermedialen Diskurses gesehen werden – „[...] ein ständig changierendes Kompendium verschiedener Zustände und Zeiteinheiten, das sich zu einer neuen, anderen >>Ganzheit<< zusammenfügt.“¹¹⁶

¹¹⁴Vgl. hierzu beispielsweise Auer (2002).

¹¹⁵Neuwirth in Drees (Hg. 2008), Seite 32.

¹¹⁶Ebd., Seite 33.

4. Zufall als Inhalt – Die Vertonungen von Texten Paul Austers durch Olga Neuwirth

„[...] der Zufall ist eben nicht auszuschalten.“¹¹⁷ So äußert sich die österreichische Komponistin Olga Neuwirth in einem Interview mit dem österreichischen Musiker Wolfgang Hofer im Jahr 2004. Wenn man also den Zufall nicht ausschalten kann, so liegt es doch nahe ihn sogleich zum Inhalt eines Werkes zu machen.

Wie in der Musik, vor allem der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, üblich geworden, spielt Zufall in der Kunst eine äußerst große Rolle. Dennoch geht Neuwirth einen wichtigen Schritt über John Cage hinaus, dessen Name in diesem Kontext natürlich als omnipräsent erscheint. So spielt sie nicht bloß mit Zufallsmechanismen à la Cage, sondern schreibt dem Zufall eine weitaus größere Rolle innerhalb des Lebens und Komponierens zu und erhebt ihn zur Hauptkategorie ihres künstlerischen Schaffens.

Sehr gut veranschaulicht werden kann diese Thematik anhand des im Jahre 2004 entstandenen Werks „...ce qui arrive...“,¹¹⁸ in welchem Olga Neuwirth unter anderem mit zwei Texten Austers arbeitet – *Hand to Mouth* (1998) und *The Red Notebook* (1995) – und den Zufall zum Inhalt dieser multimedialen Klanginstallation macht.

Zwei Orchestergruppen weiß gekleideter Musiker sitzen einander gegenüber, in der Mitte ist eine Videoleinwand aufgezogen, welche einen Film der französischen Videokünstlerin Dominique Gonzalez-Foerster zeigt, dazu kommen Tonband-Einspielungen von Paul Auster, dessen Stimme im ganzen Raum verteilt scheint, ergänzt durch Texte von Andrew Patner und der Travestie-Sängerin Georgette Dee. Video, Sprache und Musik erscheinen als multimediales Konglomerat und eröffnen ein differenziertes Verhältnis der unterschiedlichen Medien zueinander. So gelingt Neuwirth

¹¹⁷Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 237.

¹¹⁸Im Folgenden wird mit einer Aufnahme des Ensemble Modern unter dem Dirigenten Franck Ollu in der Helmut List-Halle vom 22. Oktober 2004 gearbeitet. Aufnahmeleiter: Franz J. Kerstinger, Tonmeister: Norbert Stadlhofer.

Die Uraufführung des Stückes „...ce qui arrive...“ fand einen Tag vor jenem der Aufnahme statt, dem 21.10.2004, ebenfalls in der Grazer Helmut List-Halle im Rahmen des *steirischen herbst* 2004.

hier die Aufhebung der Zweidimensionalität des literarischen Textes, welcher durch die visuelle und akustische Komposition und ein durchkomponiertes Raumkonzept ungeahnte Lebendigkeit erlangt.

Bevor allerdings der Frage nachgegangen werden kann, auf welchen Ebenen die literarische Vorlage Austers modifiziert, dem Text durch das mediale Zusammenspiel Lebendigkeit eingehaucht wird und wie Sprache und Musik interagieren können, erscheinen einige Vorbemerkungen als unabdingbar.

Ursprünglich hatte Neuwirth ein musikalisches Projekt im Kopf, für welches sie Paul Auster als Librettisten gewinnen wollte, da sie sich in der Irrationalität seines Schreibens musikalisch wiederfand. Da Auster zu dieser Zeit allerdings gerade an einem neuen Buch arbeitete, musste er Neuwirths Anfrage ausschlagen.¹¹⁹ Somit war die Komponistin auf schon publizierte Texte des Autors angewiesen, von welchen sie jene auswählte, welche einerseits den Zufall als inhaltliche Kategorie reflektieren und andererseits das Potential aufweisen, klanglich wie räumlich transformiert zu werden. Die von Neuwirth ausgewählten Texte werden von Auster nun fragmentarisch in einen String-Reformator gelesen, wobei seine Stimme monoton auf der Tonhöhe eines D erklingt – wie es der Zufall so will der Lieblingston Neuwirths.¹²⁰

Der Zufall wird also kategorisch zur Hauptthematik des Stückes „...ce qui arrive...“ erhoben. Dies erklärt zugleich auch, warum Neuwirth sich hierbei der Texte Austers bediente. So ging die Komponistin von Texten des amerikanischen Schriftstellers aus, welche explizit den Zufall zum Inhalt haben. Demgemäß wählte sie fünf Texte aus Austers *The Red Notebook*, wobei diese Selektion demnach nicht auf dem Zufallsprinzip basierte, wie vielleicht stimmig erscheinen würde, sondern auf rein inhaltlichen Kriterien. Diese Texte nun treffen in Neuwirths Werk auf Splitter aus *Hand to Mouth*, in welchem sich Auster fragt, wie ein Künstler heutzutage überleben kann, ohne Kompromisse einzugehen. Diese beiden durchaus autobiographischen Werke Austers thematisieren den Zufall in einer sehr starken Art und Weise, als ihm eine große Macht zugesprochen wird und er innerhalb der Texte jeden Moment der Wahrnehmung der ProtagonistInnen dominiert.

¹¹⁹Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 245.

¹²⁰Vgl. ebd., Seite 240.

Hinzugefügt werden muss allerdings, dass das gesamte Werk Paul Austers den Zufall als relevantes wie konstituierendes Element behandelt und dieser nicht nur in den von Neuwirth ausgewählten Texten eine wichtige Thematik darstellt. Die Betonung des Zufälligen ist – was Olga Neuwirth musikalisch umsetzt – auch bei Auster zu einer wichtigen ästhetischen sowie thematischen Kategorie erhoben.

From an aesthetic point of view, the introduction of chance elements in fiction probably creates as many problems as it solves. [...] I consider myself a realist. Chance is a part of reality: we are continually shaped by the forces of coincidence, the unexpected occurs with almost numbing regularity. [...] What I am after, I suppose, is to write fiction as strange as the world I live in.¹²¹

Auf diese Weise spielt der Zufall eine große Rolle im Schaffen Austers wie auch Neuwirths, was jedoch nicht nur auf eine Ebene beschränkt werden kann. So sprechen beide Künstler dem Zufall im Alltag eine äußerst relevante Rolle zu, wodurch natürlich auch ihr künstlerisches Schaffen beeinflusst wird. Dennoch besteht in der Auffassung Austers ein Unterschied zu jener Neuwirths, wie der Kulturjournalist Reinhard Brembeck in der Süddeutschen Zeitung ausführt:

Während sich der Autor als Geisel der Zufälle erfährt, sieht Neuwirth, die Visionärin, in den Zufällen das Prinzip Leben, das, unendlich in seinem Einfallsreichtum sprudelnd, stets neue Überlegungen, Möglichkeiten, Katastrophen, Lüste, Paradiese und Einfälle aufwirft.¹²²

Die Relevanz des Zufälligen in Austers Lebensphilosophie, welche in seinem literarischen Werk reflektiert wird, trifft bei Olga Neuwirth zusätzlich auf unterschiedliche Medien, was seine Macht gewissermaßen multipliziert.

So äußert sich Neuwirth folgendermaßen darüber:

Die Sprache liefert uns den Diskurs über den Zufall. Also Zufall als semantische Kategorie. Der Zufall entsteht dann formal noch durch etwas anderes: nämlich, daß nicht genau vorher planbar ist, wie die drei Medien Musik, Sprache und Film aufeinander prallen.¹²³

¹²¹Auster im Gespräch mit McCaffery und Gregory in Auster (1996), Seite 116f.

¹²²Brembeck in der Süddeutschen Zeitung vom 23.10.2004.

www.boosey.com/pages/opera/moreDetails.asp?musicID=46944&site-lang=de

¹²³Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 238.

Bevor nun allerdings die nicht so zufällige Behandlung der Elemente des Videos, der Musik und des Textes in „...ce qui arrive...“ eingehender analysiert werden kann, drängt sich die Frage nach der Interpretation des Titels des etwa 55-minütigen Stückes auf, welcher mehrere Assoziationen eröffnet.

4.1. Was kommen wird – Virilios Katastrophen und Benjamins Engel der Geschichte

Nachdem Neuwirth zu Beginn davon ausging, dass das Werk eine Art Chronik werden würde, hatte sie eigentlich einen anderen Titel vorgesehen. Die Idee der Chronik erschien ihr später jedoch als zu stark auf ein dokumentarisches System fixiert,¹²⁴ weshalb sich auch ein alternativer Titel als passender erwies.

So zitiert „...ce qui arrive...“ den französischen Philosophen und Denker der Postmoderne Paul Virilio (*1932) und dessen Titel zu einer Exhibition in der Fondation Cartier in Paris, welche Katastrophen und den Zufall zum Thema hatte und von November 2002 bis März 2003 besucht werden konnte. Die für jene Fotoausstellung verfassten Texte Virilios sind, ergänzt um einige andere Essays, welche die Konsequenzen der Beschleunigung der Wirklichkeit thematisieren und problematisieren, in seinem 2005 publizierten Werk *L'accident originel* abgedruckt, welches 2009 in deutscher Sprache unter dem Titel *Der eigentliche Unfall* veröffentlicht wurde.

Hier erklärt Virilio Unfälle und Katastrophen zur logischen Konsequenz des beschleunigten Lebens im dritten Jahrtausend, welchen die Menschheit ständig ausgesetzt ist und welche unerwartet über sie hereinbrechen.¹²⁵ In einem Interview mit John Armitage, Politikwissenschaftler und Medientheoretiker, bringt Virilio seine These auf den Punkt: „Let me put it this way: every time a technology is invented [...] an accident is invented together with it [...].“¹²⁶ Neue Technologien führen also

¹²⁴Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 241.

¹²⁵Vgl. Virilio (2009), Seite 15f.

¹²⁶Virilio im Gespräch mit Armitage in Armitage (Hg. 2000), Seite 40.

unweigerlich zu neuen Unfällen, was der Katastrophe eine ungeheuer relevante Position einräumt, selbst wenn der Hype um die neuen Technologien die negativen Aspekte, in welchen sie resultieren, gerne verdeckt.¹²⁷

So erklärt Virilio, dass „[e]ine Gesellschaft, die sich ohne Bedenken auf die Gegenwart, *die Echtzeit* konzentriert, auf Kosten der Vergangenheit und Zukunft, so eine Gesellschaft konzentriert sich auch auf den Unfall.“¹²⁸ Diese geballte Konzentration auf den Unfall, wenngleich sie der Gesellschaft nicht bewusst ist sondern als notwendige Konsequenz eintritt, müsse nun in ein Museum des 20. Jahrhunderts integriert werden – vielmehr noch: sie würde dieses Museum konstituieren.¹²⁹ Diese von Virilio ausgesprochene Dringlichkeit, ein *Museum des Unfalls* einzuführen, geht der französische Philosoph also in seiner Ausstellung „Ce qui arrive“¹³⁰ nach.

Wenngleich Virilio das Substantiv „Zufall“ mit weit größerer Vorsicht verwendet als Paul Auster oder Olga Neuwirth, scheint es zunächst, als könne es äquivalent zu Wörtern wie „Vorfall“, „Unfall“, „Unglück“ oder „Katastrophe“ gebraucht werden. Um dies an dieser Stelle allerdings ein wenig differenzierter zu betrachten, könnte verkürzt sowie zugespitzt formuliert werden, dass es sich bei Virilios Unfall um eine Erscheinungsform des Zufalls – wie ihn Neuwirth versteht – handelt, da beiden jenes unerwartete Hereinbrechen und das Potential, gewisse Sachverhalte von Grund auf zu verändern und der Gesellschaft ihre Ohnmacht vor Augen zu führen, gemein ist.

Zum anderen, um Olga Neuwirths Interpretation Virilios Ausstellungstitels zu zitieren, tendiert das, was kommen wird – „...ce qui arrive...“ – eindeutig zum Zufall.¹³¹ Vor diesem Hintergrund sieht Neuwirth in ihrem 2004 entstandenen Werk den Zufall als Katastrophe, ganz im Zeichen Virilios, welcher „[...] Dimensionen von ungeahnten Ausmaßen annehmen [kann].“¹³²

So deutet der Titel einerseits eine Allianz von Geschichte und Katastrophe an,

¹²⁷Vgl. Virilio im Gespräch mit Armitage in Armitage (Hg. 2000), Seite 40.

¹²⁸Virilio (2009), Seite 37.

¹²⁹Vgl. ebd., Seite 39f.

¹³⁰Die Gedankenpunkte im Titel Neuwirths Werk wurden von der Komponistin selbst hinzugefügt. Der von Virilio gewählte Ausstellungstitel „Ce qui arrive“ unterscheidet sich in seiner Erscheinungsform somit von jenem Neuwirths.

¹³¹Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 241.

¹³²Neuwirth ebd., Seite 241.

welche ganz im Zeichen des Zufalls steht, lässt andererseits aber auch Assoziationen zu Walter Benjamins „Engel der Geschichte“ zu. Jener kurze Text, erschienen in seinem letzten Werk *Über den Begriff der Geschichte* (1939), beschreibt, ausgehend von einem Bild Paul Klees mit dem Titel „Angelus Novus“, welches einst in Benjamins Besitz war, das Erschrecken des Engels über die Unfähigkeit, die Vergangenheit zu retten.

Ein kurzer Exkurs zu Walter Benjamins Theorie der materialistischen Geschichtsschreibung erscheint an dieser Stelle unabdingbar, wobei ausreichend ist, anzumerken, dass der Philosoph und Literaturkritiker auf die Katastrophenvorstellung der jüdischen Erlösungslehre zurückgreift. In diesem Sinn versteht er die Geschichte als nicht-lineare Aufeinanderfolge von Ausnahmezuständen, welche einer inneren Dynamik unterliegen.¹³³ Dies alles nun sieht Benjamin in Klees Bild symbolisiert. So schreibt er:

Der Engel der Geschichte muss so aussehen [wie er von Klee dargestellt wurde, Anm. N.N.]. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.¹³⁴

Ähnlich wie bei Paul Virilio, welcher in dem, was kommen wird – *ce qui arrive* – zwangsläufig einen Unfall sieht, führt auch für Benjamin die Zukunft in keine positive Richtung. So beschreibt Caroline Heinrich in ihrer 2004 publizierte Dissertation *Grundriß zu einer Philosophie der Opfer der Geschichte*, dass „[f]ür Benjamins Engel, den Blick der Vergangenheit zugewandt, [...] jedes weitere Fortschreiten der Zeit immer nur zu fortschreitender Barbarei [führt].“¹³⁵

Der Bogen zwischen Zufall und Katastrophe vor dem Hintergrund des

¹³³Vgl. Heinrich (2004), Seite 145ff.

¹³⁴Benjamin in Raulet (Hg. 2010), Seite 35f.

¹³⁵Heinrich (2004), Seite 167.

Schuldzusammenhangs wird nunmehr dadurch gespannt, dass es in „...ce qui arrive...“ in letzter Konsequenz um die Frage geht, ob die Welt noch bewohnbar ist. Wichtig ist für Neuwirth aber, dass das Stück gerade durch diese Dystopie wieder Hoffnung ausstrahlt, wobei sie dieses Paradoxon folgendermaßen erläutert:

Auch im absoluten Nullpunkt, im Grunde der Katastrophe, kommt es ja doch wieder zu einer Ahnung von Utopie. [...] Deshalb möge das gesamte Stück schon auch eine große, hoffnungsvolle Klarheit ausstrahlen. Es gibt darin leichte, luzide Momente.¹³⁶

Dennoch, so setzt Neuwirth fort: „Aber eben auch das Gegenteil davon.“¹³⁷

Analog zu Benjamins Engel der Geschichte, welcher das Erschrecken einer gewissen Unfähigkeit, die Vergangenheit zu retten, ausdrückt, aber gleichsam auch verdeutlicht, dass es ohne der Kenntnis der Vergangenheit keine Hoffnung gibt, erwächst bei Neuwirth aus dem absoluten Tiefpunkt eine Vorstellung von Utopie.

Dies kann man auch in den Texten *Hand to Mouth* und *The Red Notebook* Paul Austers feststellen, welche im Folgenden einer eingehenderen Analyse unterzogen werden sollen.

4.2. Zufall als Hilfe aus der Krise

Eine Vorstellung von Utopie, geboren aus dem absoluten Nullpunkt. Auf dieses scheinbare Paradoxon trifft man nicht nur in Neuwirths „...ce qui arrive...“, sondern auch in den Texten Paul Austers. Seine ProtagonistInnen sehen sich oftmals konfrontiert mit einer komplexen Identitätssuche und stehen einem unendlich scheinenden Chaos gegenüber, weshalb sie gezwungen sind an die Macht des Zufalls zu glauben.¹³⁸

So ist der Zufall in Austers Romanen und Erzählungen stets positiv konnotiert. In diesem Sinne verweist der deutsche Anglist Carsten Springer, welcher in seiner 2001 erschienenen Dissertation die Werke Austers vor dem Hintergrund der persönlichen Identitätskrisen der ProtagonistInnen analysiert, auf das Faktum, dass die meisten Texte

¹³⁶Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 245.

¹³⁷Neuwirth ebd., Seite 245.

¹³⁸Vgl. Springer (2001), Seite 36.

des amerikanischen Schriftstellers auf demselben Muster basieren.¹³⁹ So sind alle 13 kurzen Texte aus *The Red Notebook* nach folgendem Schema aufgebaut: Die Protagonisten und Protagonistinnen, oftmals als Bekannte oder FreundInnen des Schriftstellers selbst ausgewiesen, finden sich in einer ausweglos scheinenden Situation wieder, worin plötzliche, zufällige Ereignisse eine ordnende Rolle einnehmen und negativ scheinende Umstände ins Positive kehren.

Dieses Muster wird nun in vielen Variationen durchgespielt. Eine verloren geglaubte Seelenverwandte meldet sich plötzlich über das Telephon, wodurch sich eine verklärte Romanze samt unverhofftem Erbe ergibt, wie beispielsweise in der fünften Erzählung des *Red Notebook*; ein Freund Austers ist verzweifelt auf der Suche nach einem Buch, welches verschwunden zu sein scheint und trifft zufälligerweise auf eine fremde Frau in einer U-Bahn Station, welche das Buch gerade ausgelesen hat und ihm schenkt (Text 6). Eine tschechische Frau verliert durch den zweiten Weltkrieg den Kontakt zu ihrem Vater, und als sie Jahrzehnte später von ihrem ostdeutschen Mann auf das Begräbnis ihres Schwiegervaters eingeladen wird, stellt sich heraus, dass Vater und Schwiegervater dieselbe Person waren (Text 11).

An dieser Auswahl der Texte aus *The Red Notebook*, welche als paradigmatisch für das Werk ausgewiesen werden können, lässt sich neben der positiven Konnotation des Zufalls allerdings ein weiteres Muster erkennen: Der Zufall bringt Menschen zusammen.

Thus, "The Red Notebook" is essentially a text about the importance of contact between people. As the uncertainty of chance is outbalanced in this way, identity crisis are prevented or overcome.¹⁴⁰

Eine Identitätskrise oder der Prozess der Identitätssuche lassen Austers Protagonisten und Protagonistinnen in letzter Konsequenz keine andere Möglichkeit, als an die Macht des Zufalls zu glauben, wodurch sie nunmehr diese Krisen überwinden können – aus einer Katastrophe entwächst Hoffnung.

Springer verweist darauf, dass diese thematischen Schwerpunkte Austers Œuvre aus seiner Biographie erklärt werden können, ein Interpretationsansatz welcher auch in

¹³⁹Vgl. Springer (2001), Seite 53.

¹⁴⁰Ebd., Seite 53f.

Hand to Mouth nahegelegt wird.¹⁴¹ Aufgewachsen in einer jüdischen Familie im New Jersey der 50er und 60er Jahre und später als unbekannter Übersetzer und Schriftsteller stets an der Grenze zum Scheitern, sieht sich Auster ständig mit einer gewissen Entfremdung konfrontiert, was auch in dem autobiographischen¹⁴² *Hand to Mouth* oftmals angesprochen wird. Auf eine gewisse Art und Weise bietet sich Literatur hierbei als Fluchtweg an, wo Thematiken wie Identitätssuche oder die Differenz zwischen Innen- und Außenwelt thematisiert, problematisiert und analysiert werden können.

Kunst kann also als Fluchtweg fungieren, um dem Leben zu entkommen. Vielleicht beschreibt Auster gerade deshalb auch so exakt ein von ihm im Alter von 12 Jahren erfundenes Kartenspiel namens „Action Baseball“.¹⁴³ Die Stellen, wo Beschreibungen dieses Spiels auftauchen, sind zudem die einzigen Textfragmente aus *Hand to Mouth*, welche Neuwirth in „...ce qui arrive...“ verwendet. Spiele, so die Erklärung der Komponistin diesbezüglich, welche als Synonym für Kunst gesehen werden können, werden erfunden, um zu versuchen, das Leben zu stabilisieren. Dies allerdings unterstreiche eine gewisse Absurdität: „Es handelt sich abermals um diesen menschlichen Versuch, gegen den Zufall zu arbeiten, indem man alles so gut wie möglich determiniert.“¹⁴⁴ Was Olga Neuwirth darüber hinaus an Austers Beschreibungen des „Action Baseball“ faszinierte, ist der nahezu absurd anmutende Versuch, Geschwindigkeit sprachlich zu repräsentieren. „Daß Auster das in ein starres System gebracht hat, also ein Geschwindigkeits-Spiel auf Stasis reduziert hat, ist schon sehr skurril. Er beschreibt das alles nur durch Sprache.“¹⁴⁵

¹⁴¹Vgl. Springer (2001), Seite 49f.

¹⁴²Der Terminus der Autobiographie hat in der Literaturwissenschaft bekannterweise einen janusköpfigen Stellenwert. Dies kann auch an den als „autobiographisch“ ausgewiesenen Texten Austers, zu welchen *Hand to Mouth* und *The Red Notebook* zu zählen sind, bemerkt werden. So enthalten viele Romane des amerikanischen Schriftstellers Details aus dessen Leben, wohingegen umgekehrt seine autobiographischen Texte eine starke Fiktionalisierung aufweisen. (Vgl. hierzu beispielsweise Springer (2001), Seite 50f.)

¹⁴³Vgl. Auster (1998), Seite 107ff sowie Seite 207ff.

¹⁴⁴Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 238.

¹⁴⁵Neuwirth ebd., Seite 240.

4.3. Innen- und Außenwelt in Text und Raum

Eine weitere semantisch wie ästhetisch relevante Kategorie Austers literarischen Schaffens, welche Hand in Hand mit den Thematiken der Identitätssuche und des Zufalls geht, ist jene der Innen- und Außenwelten in seinem Werk. Dies ist wohl, neben dem Diskurs des Zufalls, eine der wichtigsten Parallelen zwischen Neuwirths und Austers Schaffen im Bezug auf „...ce qui arrive...“, sowie darüber hinaus ein Element der Literatur, welches sehr leicht um eine akustisch-räumliche Kategorie und dadurch um eine wichtige Dimension, welche sich im zweidimensionalen literarischen Text schlichtweg nicht umsetzen lässt, erweitert werden kann.

Die Außenwelt in den Romanen und Erzählungen Austers, wobei an dieser Stelle ausdrücklich nur auf *The Red Notebook* und *Hand to Mouth* eingegangen werden soll, erweist sich als begrenzter Spielraum der Protagonisten und Protagonistinnen. Nicht so hingegen die Innenwelt als der vom betrachtenden Subjekt geschaffene Raum – sie bietet unendliche Möglichkeiten.¹⁴⁶

Wie schon erwähnt, ist nun allerdings der zweidimensionale Charakter des Mediums des Textes eigentlich schlecht darauf ausgelegt, eine gewisse Dreidimensionalität zu reflektieren. Wenn also in jeglichem komparatistisch-intermedialen Diskurs die Frage aufgeworfen wird, ob sich Medien wirklich ergänzen können oder sich gewissermaßen gegenseitig blockieren, so muss in diesem Fall eine Beantwortung eindeutig zum ersteren Teil tendieren, sie sollte vielmehr umgekehrt werden: Wann, wenn nicht in diesem Fall, ist eine Erweiterung der Literatur um die Kunst der Musik adäquater? Musik eröffnet hierbei die Möglichkeiten einer Räumlichkeit, von welcher Literatur nur profitieren kann!

Bei der Frage, wie Austers Texte nun durch Neuwirths Klanginstallation auf die Ebene der Dreidimensionalität gehoben werden, muss zunächst zwischen drei Kategorien unterschieden werden. So bieten die Texte des amerikanischen Schriftstellers, wie sie von Neuwirth selektiert wurden, viele Möglichkeiten, intermedial transformiert zu werden.

¹⁴⁶Vgl. Voges in Lienkamp et al. (Hg. 2002), Seite 77.

Jene Kategorien können ihrer Eigenschaften gemäß in akustisch – die Vertonung der Texte im eigentlichen Sinne –, räumlich – die Lokalisierung der vertonten Texte im Raum – sowie visuell – das Zusammenspiel zwischen den Texten und dem Video – ausdifferenziert werden, was im Folgenden näher erläutert werden soll.

4.3.1. Transformation auf akustischer Ebene

Zum ersten untermalt das Orchester die von Auster gelesenen Texte mit unterschiedlichen Klängen, Tonhöhen, -farben sowie Variationen in der Geschwindigkeit, Anschlagsweise, Bogenführung und Intonation. An diesen Punkten zeigt sich das direkte Wechselspiel zwischen Literatur und Musik wohl am deutlichsten. Austers Worte liegen abwechselnd im Hintergrund bzw. Vordergrund der Musik, stellen ein Kommentar oder eine direkte Begleitung dazu dar oder erscheinen gänzlich eigenständig, sind jedenfalls oszillativ und nicht fixierbar.¹⁴⁷

Austers Stimme setzt ungefähr zwei Minuten nach Beginn des Stückes ein, was die Relevanz des Textes deutlich unterstreicht und die Tatsache hervorhebt, dass die Musik ohne Text nicht existieren könnte. Generell gibt es in „...ce qui arrive...“ nur wenige kurze Stellen, welche nie länger als ein paar Minuten dauern, wo keine Stimme Austers bzw. Gesänge von Georgette Dee zu vernehmen wären, auch wenn diese regelmäßig in unverständlichem Gemurmel resultieren. Abwechselnd steht der Text im Vordergrund, wird jedoch immer wieder durch eine nervösere und lautere Stimmung der Musik abgelöst, was jedoch nur bedingt mit einer gesteigerten Dramatik des gelesenen Textes zusammenhängt.

Zu Beginn der etwa 55-minütigen Klanginstallation legt Neuwirth eindeutig einen stärkeren Schwerpunkt auf Sequenzen aus *Hand to Mouth*, welche sich thematisch im Kontext des von Auster erfundenen Spiels „Action Baseball“ bewegen und fast durchwegs mit sehr verspielten Klängen und zahlreichen Glissandi untermalt sind. Im weiteren Verlauf des Stückes tendieren die monoton gelesenen Texte allerdings zu Kurzgeschichten aus *The Red Notebook*, aus welchem Neuwirth die Texte eins, zwei,

¹⁴⁷Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Reinhard Schulz in Drees (Hg. 2008), Seite 235.

fünf, elf und zwölf bruchstückhaft aber in chronologischer Reihenfolge in ihr Werk einfließen lässt. Dennoch bleibt der sinngemäße Aufbau der kurzen Texte stets erhalten, denn wenngleich Neuwirth oftmals Satzteile oder sogar ganze Abschnitte nicht in „...ce qui arrive...“ übernimmt, ist die Logik der Erzählung durchwegs verständlich. Auch wenn in vielen Kompositionen der österreichischen Künstlerin keine Rücksicht auf Syntax, Grammatik und logische Sinnzusammenhänge der literarischen Vorlage genommen wird, prescht Neuwirth in diesem Werk nicht mit dem Rasenmäher über die Vorlage, wie sie von sich selbst behauptet.¹⁴⁸

Der Sinnzusammenhang wird einzig dadurch gestört, dass sich die Texte aus *Hand to Mouth* und *The Red Notebook* willkürlich abwechseln und teilweise keine Pause zwischen den einzelnen Sequenzen existiert, wodurch eine neue Form der Intertextualität geschaffen wird. So wird beispielsweise in der ersten Hälfte des Stückes der zweite Text aus *The Red Notebook* gelesen, welcher Austers Schwierigkeiten beschreibt, sich im Jahr 1973 in Frankreich, gequält von finanziellen Problemen und vor allem Hunger, über die Runden zu schlagen.¹⁴⁹ Ein Herr Sugar – und dies markiert den ironischen Zufall in dieser Geschichte – lädt Auster schließlich zum Essen ein.

We ate copiously well, we emptied several bottles of wine, we laughed our heads off. And yet, delicious as that food must have been, I can't remember a thing about it. But I have never forgotten the taste of the onion pie.¹⁵⁰

Jenes Zitat, welches die letzten Sätze der Geschichte wiedergibt, geht nahtlos in eine Anekdote über „Action Baseball“ über und setzt den Rezipienten / die Rezipientin der Herausforderung aus, den Zusammenhang selbst zu konstruieren und eröffnet somit auch neue Wege der Interpretation.

Dies verdeutlicht zudem erneut die Tatsache, dass dem Zufall nicht zu entkommen ist. In diesem Sinne betont auch Olga Neuwirth, dass ein Versuch, gewisse Entitäten zu determinieren, stets in Absurdität resultiert.

[...B]eim Komponieren versuche ich, alles möglichst präzise zu notieren.
Was schon wieder absurd ist, weil man nicht alles präzise notieren kann,

¹⁴⁸Vgl. Neuwirth in Rudolph (Red. 1997), Seite 60.

¹⁴⁹Vgl. Auster (1996), Seite 4ff.

¹⁵⁰Ebd., Seite 7f.

denn es bleibt sowieso immer eine Art „fuzzy logic“, eine Grauzone.¹⁵¹

In musikalischer Hinsicht entwickelten sich auf dieser Erkenntnis aufbauend Mitte des vergangenen Jahrhunderts Zufallsprojekte à la John Cage, in der Literatur gipfelte die These, dass Texte nicht von ihrem Autor determiniert werden können und genau in dieser Grauzone ihr Eigenleben entwickeln, in dem von Roland Barthes proklamierten Tod des Autors. Literarische Texte sind demgemäß multi-dimensionale Diskurse, in welchen Möglichkeiten des Schreibens neu verhandelt werden. Der Tod des Autors allerdings bedingt die Geburt des Lesers / der Leserin, wie Barthes folgert, welche/r nun am Zug ist, eine Interpretation des Textes zu konstituieren.¹⁵²

Abseits von diesem kleinen Exkurs bleibt vielmehr festzuhalten, dass die akustische Transformation der von Neuwirth selektierten Texte Austers die einzelnen Bruchstücke unterschiedlicher Textgewebe neu zusammenfügt und somit einen neuen Bedeutungszusammenhang konstituiert, welcher außerdem dadurch gestützt wird, dass die Musik den einzelnen Textteilen einen unterschiedlichen Grad an Relevanz verleihen kann. Dies kann allerdings irreführend sein, da eine gesteigerte Dramatik innerhalb des Textes nicht zwangsläufig mit einer dramatischeren Musik zusammenhängen muss. An dieser Stelle jedoch schon ein Resumée abzugeben, erscheint sehr verfrüht, müssen doch zunächst die weiteren Kategorien intermedialer Transformation fokussiert werden.

4.3.2. Die Kategorie der Räumlichkeit

Über die Ebene des Musikalischen hinaus können die ausgewählten Texte über den ganzen Raum verteilt werden, erklingen wie vom Wind zugetragen und bilden dadurch ein räumlich-akustisches Netz. Innere und äußere, psychologische und reale Räume, welche in der Literatur bloß suggeriert werden können, werden somit real lokalisierbar, wodurch die Differenzen hervorgekehrt werden.

Somit differenziert Neuwirth radikal in Innen- und Außenraum. Die inneren Räume,

¹⁵¹Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 238.

¹⁵²Vgl. Barthes (1978), Seite 146ff.

zu welchen sie vor allem die *Hand to Mouth* Texte über „Action Baseball“ zählt, werden meist vom Ensemble begleitet, sind durch wiederkehrende, ähnliche Muster untermalt und finden stets vorne auf der Bühne statt. „Der Raum ist klein, der Klangraum ist enger. Im Gegensatz zu den >>Red Notebook<<- Texten, die meist in den Raum projiziert werden.“¹⁵³

Die Erzählungen im Kontext des „Action Baseball“ gehören für Neuwirth in die Kategorie der inneren Räume, da dieses Spiel für sie „[...] so eine Art erratischer Block im Hirn, eine idiosynkratische Idee, die eigentlich gar nicht vermittelbar ist [...]“,¹⁵⁴ darstellt. Ein psychologischer Raum, durch die Phantasie angeregt, wird nunmehr paradoxerweise durch einen äußerst engen Klangraum umspielt, welcher einerseits sehr jovial anmutend ist, die Stimme Austers andererseits genau dadurch in den Hintergrund drängt. In diesem Lichte könnte auch Neuwirths These gedeutet werden, dass der Raum im Kopf gleichzeitig Freiheit sowie Gefängnis darstellen kann,¹⁵⁵ eine Tatsache welche sie auf diese Art und Weise in ihre Klanginstallation einfließen lässt.

Für den Rezipienten / die Rezipientin erweist es sich allerdings als äußerst komplex, eine genaue Lokalisation der Texte im Raum ausfindig zu machen, da die Worte ein akustisches Netz bilden.

Dennoch werden der psychologische Raum – das „Action Baseball“ – und die äußere Wirklichkeit, die Zufallsgeschichten aus *The Red Notebook*, durch Kombination mit den unterschiedlichen Medien der Musik und des Raumes auf neuartige Weise mit Bedeutung aufgeladen. In diesem Sinne wirken die Passagen aus *Hand to Mouth* wie ein innerer Monolog, nur für das Subjekt selbst bestimmt, wohingegen die Geschichten, welche den Zufall als Thema haben, als für ein großes Publikum adressiert scheinen. Dies geht soweit, dass man sich beim Hören von „...ce qui arrive...“ schon fast mit einem Gefühl des Voyeurismus konfrontiert sieht, da der Zuhörer / die Zuhörerin in die Rolle gedrängt wird, alles durch dieselbe Stimmlage zu vernehmen und dennoch zu glauben, gewisse Sequenzen wären nicht für ihre / seine Ohren bestimmt.

Dies wird nunmehr dadurch unterstrichen, dass der String-Resonator, in welchen

¹⁵³Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 240.

¹⁵⁴Neuwirth ebd., Seite 240.

¹⁵⁵Vgl. Neuwirth ebd., Seite 240.

Paul Auster seine Texte liest, so fein programmiert ist, dass diese Textpassagen einen gänzlich anderen Charakter erhalten als die Texte aus *The Red Notebook*.¹⁵⁶

Darüber hinaus werden diese Zufallsgeschichten mit Live-Elektronik unterlegt, welche im ganzen Raum verteilt wird, wohingegen die Passagen über das „Action Baseball“ hauptsächlich durch das Ensemble untermalt sind, welches im vorderen Teil des Raumes auf der Bühne lokalisiert ist und diesen Textsequenzen eine ganz andere Klangqualität verleiht.¹⁵⁷

Verschiedene Stücke der Textgewebe, welche schon in den Erzählungen Austers selbst unterschiedlichen Räumen zugewiesen werden, werden mit unterschiedlichen musikalischen sowie realen Räumen verbunden, wodurch ihre Bedeutungen multipliziert werden.

Dies ist ein weiteres kompositorisches Verfahren Neuwirths, den Zufall zu kommentieren ohne ein Kommentar abzugeben, wie sie selbst betont.¹⁵⁸ Indem verschiedene Texte mit jeweils unterschiedlichen Räumen verbunden sind, was in „...ce qui arrive...“ viel direkter ausgedrückt werden kann als in einem literarischen Text, wird auch den Texten, welche Zufall explizit thematisieren, ein anderer Stellenwert eingeräumt als den Sequenzen über „Action Baseball“, welche gewissermaßen einen eher theoretischen Diskurs über den Zufalls aus Neuwirths Sicht darstellen.

Darüber hinaus muss allerdings noch eine dritte Kategorie der Transformation des Literarischen erläutert werden.

4.3.3. Interaktion mit dem Visuellen

Zur dritten Kategorie wäre nun die Videoleinwand zu zählen, welche – über die weiß gekleideten Musiker, welche dahingehend quasi als Teil der Leinwand fungieren – Aufnahmen der Künstlerin Dominique Gonzalez-Foerster zeigt.

¹⁵⁶Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 240f.

¹⁵⁷Vgl. hierzu auch Neuwirth im Falter-Interview, www.olganeuwirth.com/text19.html

¹⁵⁸Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 241.



Abb. 2: Videostills zu
„...ce qui arrive...“

Aufnahmen von Himmel, Meer und Wind erzeugen die Illusion eines bewegten, unendlich scheinenden Raumes, welcher das Orchester bereits zu integrieren scheint. So steht das Wasser hier als Symbol für den unbestimmten Ort, den U-Topos, die aus dem absoluten Nullpunkt entwachsende Utopie, und verdeutlicht darüber hinaus, dass es keine Stabilität gibt und der Mensch sein Leben vor dem Hintergrund des Zufalls jeden Tag neu erfinden muss.¹⁵⁹ Zudem sieht man auf der Leinwand eine Figur, die Travestie-Sängerin Georgette Dee, welche in drei regelmäßig eingespielten Sequenzen Texte von sich selbst sowie von Andrew Patner singt, „[...] kleine, kontrastreiche eklektische Edelsteine, die auf Kurt Weill Bezug nehmen [...]“¹⁶⁰ – und die Identitätssuche bzw. -krise repräsentieren könnten.¹⁶¹ Diese Texte enthalten Sätze wie „no more secrets, no more lies“, „each day is a struggle, we all want to survive“ oder „the world will spin on, no matter what we do“ und stehen damit in direktem Bezug zum thematischen Grundgerüst von „...ce qui arrive...“. Zudem steht die leicht und schwerelos wirkende Georgette Dee im Video der dunklen, kraftvollen Stimme Paul Austers gegenüber, wodurch eine eigentümliche Spannung erzeugt wird.¹⁶²

So sind auch Austers Protagonisten und Protagonistinnen auf ihrer Identitätssuche stets in eine Art Spannung versetzt und in ihrem Handeln unentwegt der Macht des Zufalls unterworfen. Die Welt wird sich also weiterdrehen, wobei der Mensch stets Opfer des Zufalls ist, was sowohl positiv als auch negativ gedeutet werden kann, und selbst wenig Handlungsfreiheit hat, auch wenn er sich dies gerne vorspielt und geneigt ist, zu versuchen, sein Leben zu determinieren – ein Versuch der allerdings zum Scheitern verurteilt ist.

From one moment to the next, anything can happen. Our life-long certainties about the world can be demolished in a single second. In philosophical terms, I'm talking about the powers of contingency. Our lives don't really belong to us, you see – they belong to the world, and in spite of our efforts to make sense of it, the world is a place beyond our understanding. We brush up against these mysteries all the time. The

¹⁵⁹Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Schulz in Drees (Hg. 2008), Seite 235.

¹⁶⁰Tosic in Der Standard vom 22.10.2004.

¹⁶¹Vgl. Neuwirth im Gespräch mit Hofer in Drees (Hg. 2008), Seite 246.

¹⁶²Vgl. A.u. in Vorarlberg Online vom 31.07.2005,
www.ensemble-modern.com/de/archiv/projekte/ce_qui_arrive/presse

result can be truly terrifying – but it can also be comical.¹⁶³

Auch das Bühnengeschehen sowie die gesamte Thematik der Komposition werden durch den Film multipliziert, kontrapunktiert oder kommentiert, wie es Stefan Drees ausdrückt.¹⁶⁴ Diese Funktion der Video-Leinwand wird darüber hinaus dadurch ergänzt, dass der Film in gewisser Weise eine Erweiterung des Raumes darstellt, einen

[...] integrative[n] Bestandteil des Bühnenraumes. Beziehungsweise kreieren die Videos erst den Bühnenraum! Das heißt: Die Dreidimensionalität des Raumes wird durch Videoleinwände [...] und das Videobild selbst gestaltet.¹⁶⁵

Dahingehend erfüllt das Video in „...ce qui arrive...“ also unterschiedliche Funktionen: Zum einen trägt es einen wesentlichen Bestandteil zum komplexen Gefüge des Stückes generell bei und unterstreicht gewisse inhaltliche Thematiken wie die Identitätssuche oder die Tatsache, dass aus dem absoluten Tiefpunkt heraus erneut Hoffnung erblühen kann, zum anderen dient es als Bühnenraum selbst und fungiert somit als adäquate Erweiterung des transmedialen Diskurses.

Doch dieser transmediale Diskurs, welcher herkömmliche Genre-Grenzen um ein Vielfaches zu sprengen vermag, geht in dieser Klanginstallation in seiner Wirkung weiter und umschließt den gesamten Raum, was wohl am schönsten durch ein Zitat der Videokünstlerin Dominique Gonzalez-Foerster ausgedrückt werden kann:

Es gibt Momente, in denen Georgette im Video singt und das Rot ihres Kleides die Leinwand, das Meer überflutet und dieses Rot fast auf die Musiker tropft. Auf diese Weise werden die Grenzen zwischen Leinwand und Bühne aufgelöst.¹⁶⁶

Wie schließlich jene drei Transformationsmuster, das akustische, das räumliche und das visuelle, untereinander agieren, sei bedingt dem Zufall überlassen, denn der Autor / die

¹⁶³Auster im Gespräch mit McCaffery und Gregory in Auster (1996), Seite 117f.

¹⁶⁴Vgl. Drees in Drees (Hg. 2008), Seite 215.

¹⁶⁵Ebd., Seite 206.

Neuwirth bezieht sich hierbei zwar explizit auf „Lost Highway“ (2002/2003), dennoch kann dieser Gedanke der Komponistin die Funktion von Videos betreffend auch sehr allgemein gesehen und ohne Zweifel auf „...ce qui arrive...“ umgelegt werden.

¹⁶⁶Gonzalez-Foerster in Ensemble Modern Newsletter Nr. 16/2004, www.ensemble-modern.com/de/archiv/projekte/ce_qui_arrive/presse

Autorin – der Schöpfer / die Schöpferin – der Komponist / die Komponistin sind tot. Ziel all jener Transformationsverfahren ist, wie Drees zusammenfasst, „[...] die Grenze zwischen Realität und Virtualität auf allen Ebenen des Werkes zu verwischen und damit den verschlungenen Strukturen des Plots musikalisch wie visuell gerecht zu werden.“¹⁶⁷

Wie sich also zeigte, stehen sich Neuwirth und Auster von Grund auf thematisch sehr nahe, was besonders in Bezug auf ihre Einstellung dem Zufall gegenüber als omnipräsente und bedeutende Macht reflektiert wird. Die Texte Paul Austers, welche entweder den Zufall zum Inhalt haben – wie die kurzen Geschichten aus *The Red Notebook* – oder seine Beschreibungen des „Action Baseball“ in *Hand to Mouth*, welche Neuwirth als vorgespielte Stabilität des Lebens gegenüber der Macht des Zufälligen interpretiert, werden nun durch drei Muster auf eine andere Ebene gehoben – das Spiel zwischen Musik und Literatur beginnt.

Sehr wohl kann „...ce qui arrive...“ als paradigmatisch dafür gesehen werden, auf welchen Ebenen ein literarischer Text innerhalb einer Klanginstallation transformiert werden kann – akustisch, räumlich und visuell – und wie er dadurch einen gänzlich neuen Charakter erlangt. Auch wenn logische Sinnzusammenhänge innerhalb des Textes – im Unterschied zu anderen Kompositionen Olga Neuwirths – fast zur Gänze bestehen bleiben, erzeugt die konstruierte Intertextualität auf der Ebene der Klanginstallation neue Bedeutungszusammenhänge.

Musik und Literatur hängen in dieser Komposition dennoch nur bedingt zusammen, was unter anderem dadurch deutlich wird, dass die Stimmung der Musik nicht zwangsläufig jener der Erzählung korrespondieren muss. Vielmehr kann das Zusammenspiel beider Medien in diesem Fall als großes Konzept dechiffriert werden, in welchem der literarische Text den Ausgangspunkt für klangliche und visuelle Assoziationen darstellt. Seine Charakteristik erhält das Stück vielmehr aus dem beständigen Wechsel zwischen Sprache, Musik und Bild.

Zuletzt bleibt anzumerken, dass dem Text durch Neuwirths klangliche Modifikation eine ungeahnte Lebendigkeit eingehaucht wird, da Musik und Video ihre medialen

¹⁶⁷Drees in Drees (Hg. 2008), Seite 216.

Eigenschaften in anderen Dimensionen als ein literarischer Text ausspielen können, was sich beispielsweise an der Verortung der Texte im klanglich erfüllten Raum zeigt.

Ähnlich wie also bei dem vier Jahre zuvor entstandenen Film-Musik-Projekt „The Long Rain“, welches auf der gleichnamigen literarischen Vorlage einer Kurzgeschichte des amerikanischen Schriftstellers Ray Bradbury fußt, zeigt Olga Neuwirth hier erneut eine Möglichkeit, die Intensität des Ausgangstextes durch akustische, visuelle und räumliche Elemente zu multiplizieren.

Inhaltlich gesehen spielt die Literatur in beiden intermedialen Kunstwerken eine bedeutsame Rolle, trägt jedoch nur entfernt zu kompositorischen und generativen Strukturen bei. Diese Art stellt eine weitere Möglichkeit dar, als different wahrgenommene Medien in einen oszillierenden Diskurs treten zu lassen, wie im folgenden Kapitel anhand dreier Kompositionen verdeutlicht werden soll.

5. Zerschnittene Konnotationen und durchbrochene Assoziationen – Olga Neuwirths Kompositionen nach William S. Burroughs

Als überaus interessant im Kontext von Literatur und Musik im Werk der Komponistin Olga Neuwirth erweisen sich auch ihre Kompositionen nach Textpassagen aus *Nova Express* (1964) des amerikanischen Autors der Beat-Generation, William S. Burroughs (1914-1997). Gegenstand der Analyse sollen hier jedoch nicht thematische Parallelen darstellen, wie sie beispielsweise anhand von „...ce qui arrive...“ herausgearbeitet wurden, vielmehr beruhen die Bezüge zwischen geschriebenem Wort und der Tonsprache hier auf strukturellen Analogien. So überträgt Olga Neuwirth die von Burroughs verwendeten cut-up und fold-in Techniken auf den Vorgang des Komponierens, wodurch auch der Fokus dieses Kapitels auf möglichen Techniken zur Erzeugung von Literatur oder Musik und deren Analogien liegt.

Dennoch liegen weit mehr Gemeinsamkeiten zwischen Burroughs, welcher dem Ruf als „[...] bad boy of American literature [...]“¹⁶⁸ wohl nicht schwer gerecht wird, und der oftmals als *enfant terrible* der klassischen österreichischen Musikszene¹⁶⁹ bezeichneten Olga Neuwirth, welche in der Tendenz mit fixen Traditionen und vorgegebenen, teilweise ethisch fragwürdigen Normen zu brechen und ihre Kunstwerke nicht zwanghaft ästhetischen Kategorien unterordnen zu wollen, ihren Ausdruck finden.

Jene drei Kompositionen, welche Neuwirth in direkter Auseinandersetzung mit Burroughs Text bzw. seiner an Collage angelehnten Technik entwickelte sind „Worddust of Minraud“ für vier mal vier im Raum verteilte Gesangsgruppen (1992), „Nova/Minraud“ für Solo-Sopran und Zuspield-CD (1997) sowie „Nova Mob“ für sechs im Raum verteilte Sängerinnen und sechs Kassettenrekorder (1997).¹⁷⁰

¹⁶⁸Hibbard (1999), Seite x.

¹⁶⁹Vgl. Ashley in The Guardian vom 9.11.2004, www.olganeuwirth.com/txtkritik06.html

¹⁷⁰Darüber hinaus existiert eine alternative Fassung von „Nova Mob“ aus dem Jahr 2005 für Sopran, Mezzosopran, Countertenor, Tenor, Bariton und Bass (In der Version von 1997: Zwei Soprane, zwei Mezzosoprane und zwei Alte). Die Partitur mit welcher ich gearbeitet habe ist allerdings jene der Fassung von 1997.

Bevor jedoch auf die Stücke und den Prozess des Komponierens eingegangen werden kann, ist ein kurzer Exkurs zu den von Burroughs verwendeten cut-up und fold-in Techniken ratsam.

5.1. Durchbrechung der linearen Erzählstruktur

Die Abkehr von lange vorherrschenden Traditionen einer linearen Erzählweise in der Literatur hält nicht erst seit William S. Burroughs oder den PostmodernistInnen Einzug in die komplexen Verfahren der Kunstschaffung, sondern kann zur Bewegung der Dadaisten in den 1920er Jahren zurückgeführt werden, wenngleich der Verdienst, dies als literarische Praxis populär zu machen, zweifelsohne bei dem amerikanischen Schriftsteller Burroughs liegt.

So gibt Tristan Tzara, welcher Burroughs auf diese Weise sehr beeinflusste, in seiner Schrift „dada manifesto on feeble love and bitter love“¹⁷¹ auch Anweisungen, wie ein dadaistisches Gedicht zu verfassen sei: Mit einer Schere werden Wörter eines Zeitungsartikels ausgeschnitten, in einer Tasche oder einem Gefäß, beispielsweise auch einem Hut, gemischt und in jener Reihenfolge, in welcher sie entnommen werden, auch wieder zusammengefügt.

Dies unterscheidet sich nun keineswegs von jenen Methoden, welche Burroughs anwendet, wenngleich sein Bezug zu diesen collageartigen Techniken aus der Malerei stammt. Erstmals herangeführt an diese Methode vom amerikanischen Künstler Brion Gysin (1916-1986) im Jahr 1959, entwickelte Burroughs sein Verfahren, abstrakte literarische Texte zu produzieren,¹⁷² was seine Arbeit ab Mitte der 50er Jahre maßgeblich prägen sollte und besonders in seinen Werken *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962) und *Nova Express* (1964), gemeinhin als die Nova-Trilogie bekannt oder – mit den Worten William S. Burroughs gesprochen – die „[...] mythology for the space age [...]“,¹⁷³ zum Vorschein tritt. So wurde jedes Werk der

¹⁷¹Vgl. Tzara, www.391.org/manifestos/19201212tristantzara_dmonflabl.htm

¹⁷²Vgl. beispielsweise Morgan (1991), Seite 312f.

¹⁷³Burroughs zit. nach ebd., Seite 422.

Trilogie aus übriggebliebenem Material des populärsten von Burroughs Werken *Naked Lunch* hergestellt, Textbausteine die ihrerseits schon teilweise nach der cut-up Technik gefertigt worden waren.

Sinnzusammenhänge werden radikal durchbrochen und einer linearen Erzählweise keine Chance gegeben, weshalb sich diese Werke an der Grenze zur Lesbarkeit bewegen und diese schmale Naht ausloten. Dem Leser und der Leserin wird jedes Vertrauen in den Text entzogen, auf semantische oder grammatikalische Regeln ist kein Verlass mehr, was einerseits eine große epistemologische Einschränkung darstellt, andererseits jedoch ungeahnte Freiräume an Interpretation mit sich bringt. Wie die RezipientInnen mit dieser gewonnenen Freiheit umgehen und ob eine solche Art, einen literarischen Text zu produzieren, nicht eher Frust über fehlende Sinnzusammenhänge impliziert, sei dahingestellt. Dennoch: Um die Thematiken Burroughs, welche oftmals zwischen Fragen nach Identität und den Grenzen zwischen Mensch und Maschine oszillieren, zu transportieren, eignet sich diese Methodik bestens, da ihr eine gewisse Selbstreflexivität eingeschrieben ist.

Ob sich die nach der cut-up Technik geschaffenen Werke noch in Kategorien von Prosa eingliedern lassen oder sich in ihrer Überlagerung der Worte und Verdichtung nicht vielmehr der Poesie annähern, zu deren Definition jene Eigenschaften gemeinhin herangezogen werden, ist darüber hinaus eine überaus interessante Frage, deren Beantwortung allerdings den Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit sprengen würde.

Vielmehr erscheint es hier von Nöten, theoretische Bemerkungen zu der von Burroughs verwendeten Methodik anzuführen. So gilt es beispielsweise, die cut-up Technik von jener des fold-in zu unterscheiden, wenngleich Burroughs beide Techniken mischt. Dennoch kann die von dem Schriftsteller selbst benannte fold-in Methodik, welche Burroughs erstmals in *Nova Express* und *The Ticket That Exploded* anwendet, eine Erweiterung des cut-up darstellen. Bei der Technik des cut-up wird ein vollständiger Text mit einer linearen Erzählstruktur in Stücke von einzelnen Wörtern oder Wortgruppen zerschnitten und zu einem neuen Text arrangiert. Fold-in hingegen basiert auf dem Zusammenlegen zweier linearer Texte, wobei jedes Blatt vertikal gefaltet und mit dem anderen kombiniert wird, was einen hybriden Text bestehend aus

zwei einzelnen textlichen Einheiten ergibt.

A page of text, my own or someone else's, is folded down the middle of and placed onto another page. The composite text is then read across, half one text and half the other. . . . I edit, delete, and rearrange as in any other method of composition. . . . It need not be in any sense Dadaist. . . . After all, what does any writer do but choose and rearrange the material and his disposal.¹⁷⁴

Dass Burroughs die Technik des cut-up und später auch jene des fold-in als einen innovativen Durchbruch empfindet,¹⁷⁵ mag wohl nicht überraschen, dennoch äußert er sich oft – so auch in obenstehendem Zitat – dahingehend, dass es nicht weiter erstaunlich, nein vielmehr sehr naheliegend sei. So verkörpern diese Techniken alltägliche Verhaltensweisen des menschlichen Subjekts, welches ständig geneigt ist, nur bestimmte Splitter aufzunehmen und sich dadurch, ganz nach den Maximen der philosophischen Strömung des Radikalen Konstruktivismus, seine eigene Welt kreiert.

To Burroughs, the cut-up introduced an element of randomness and an element of time. It made explicit a simple sensory process that was going on all the time anyway [...]. There was a juxtaposition of what you were doing and what was happening around you. What the cut-up method did was to incorporate that juxtaposition.¹⁷⁶

So künstlich-konstruiert sich also Texte, welche nach der cut-up oder der Erweiterung der fold-in Technik hergestellt werden, präsentieren, so natürlich sind sie in ihrer Art, Zufallsmechanismen darzustellen, welche analog zum Prozess der menschlichen Aufmerksamkeitsbildung dechiffriert werden können. In einer burroughs'schen radikalen Ausdrucksweise formulierte der Schriftsteller einst in einem Interview¹⁷⁷ „[...] life is a *cut-up*. [...] All we did was make this process explicit with a pair of scissors, this process which goes on all the time.“¹⁷⁸

¹⁷⁴Burroughs zit. nach Morgan (1991), Seite 338f.

¹⁷⁵Vgl. ebd., Seite 322.

¹⁷⁶Ebd., Seite 321.

¹⁷⁷Interview mit Uri Hertz, publiziert unter dem Originaltitel „Interview with William S. Burroughs“ in *Third Rail: A Review of International Art and Literature* (Los Angeles, 1984:6) und betitelt mit „The Electronic Scalpel of William S. Burroughs“ in dem Sammelband *Conversations with William S. Burroughs*, herausgegeben von Allen Hibbard.

¹⁷⁸Burroughs im Interview mit Hertz in Hibbard (Hg. 1999), Seite 147.

5.1.1. Cut-up Technik in *Nova Express*

Möglicherweise erweist sich *Nova Express* ohnehin als am besten dazu geeignet, die cut-up bzw. fold-in Methodik praxisorientiert zu erläutern, da diese Technik in keinem anderen Werk Burroughs so exzessiv verwendet wird.

Darüber hinaus dienen diese Techniken als ideale Projektionsfläche, um Burroughs Thematiken dieses Textes – Kontrolle und die Frage nach Identität und der menschlichen Unzulänglichkeit im posthumanen Universum – zu repräsentieren wie zu multiplizieren.

Die alten Mythologien sind zerbrochen,¹⁷⁹ was uns hier begegnet ist ein posthumaner Kampf zwischen der Nova Police und Nova Mob, einer Bande von Außerirdischen, welche in Form eines parasitären Virus menschliche Individuen bedrohen. Mitglieder der Nova Police verschwinden jedoch nach getaner Arbeit: „The Nova Police can be compared to apomorphine, a regulating instance that need not continue and has no intention of continuing after its work is done.“¹⁸⁰

Die Thematik der Erzählung

[...] draws heavily from Burroughs' readings in science fiction, but is filtered through his various preoccupations, such as the Mayan civilization, scientology, and a Reichian view of sex, as well as through his addiction and past experiences in Tangier and South America.¹⁸¹

Die einzelnen Elemente, welche die cut-ups für *Nova Express* bilden sind ob dieser Fülle an unterschiedlichen Quellen in Hinsicht auf verarbeitete Weltanschauungen, Philosophien und den damit korrespondierenden Texten nun nicht mehr zu selektieren. Einerseits werden in dem trashig-dystopischen Roman Ausschnitte aus Zeitungen, Wissenschaftsjournalen, übriggebliebenem Material aus *The Naked Lunch*, *The Soft Machine* und *The Ticket That Exploded*, andererseits auch konkrete Texte wie beispielsweise T.S. Eliots *The Waste Land* (1922) verarbeitet. Auch Sekundärliteratur kann bei der Frage, wie genau Burroughs welche Ausgangstexte aneinanderfügt um schlussendlich seinen Roman darauf bzw. daraus aufzubauen, kaum hinreichende

¹⁷⁹Vgl. Morgan (1991), Seite 422.

¹⁸⁰Burroughs (1992), Seite 51.

¹⁸¹Morgan (1991), Seite 422.

Antworten bieten, da es sich per definitionem als unmöglich erweist, einzelnen Wörtern oder Phrasen einen konkreten Ursprung nachzuweisen.

Julia Kristevas erweitertem Begriff der Intertextualität¹⁸² zufolge, welche den Terminus in den 60er Jahren in die Literaturwissenschaft einführte und dabei auf Michail Bachtins Konzept der Dialogizität zurückgriff, kann jeder Text als Umschreiben eines Prätextes, dem gesamten Korpus vorangegangener Texte, gesehen werden.¹⁸³ Demgemäß erscheint jeder Text als Intertext und kann in diesem Sinne keine Originalität aufweisen, da alles schon gesagt oder geschrieben wurde. Dem literarisch schaffenden Subjekt wird somit die Zusage, als Urheber zu agieren, entzogen, das Konzept der Autorschaft gerät in eine Krise. Eine kleine Diskussion zwischen Samuel Beckett und William S. Burroughs kann die zwei hier aufeinanderprallenden Positionen von VerfechterInnen einer gewissen Genieästhetik und jenen eines erweiterten Begriffes der Intertextualität gut veranschaulichen.

„Well, Mr. Beckett,“ Burroughs said, „what I do is I take a page of my writing and a page of the *Herald Tribune*, I cut them up and then I put them back together, and I gradually decipher new texts. Then I might take a page of your writing, and line it up with what I already have, and do the same thing all over again.“

Suddenly indignant, Beckett asked, „You’re using other writers’ words?“

„Words don’t have brands on them the way cattle do,“ Burroughs said.

[...]

„You can’t do that!“ Beckett said. „You can’t take my writing and mix it up with the newspapers.“

„Well, I’ve done it,“ Burroughs said.

„That’s not writing,“ Beckett said, „it’s plumbing.“¹⁸⁴

Dass Texte also nicht künstlerisches Eigentum eines einzelnen produktiv schaffenden Individuums sind, sondern nur Umformungen, Installationen und Variationen des schon existierenden Korpus an Prätexten, veranschaulicht Burroughs cut-up Technik also auf radikale Art und Weise und gibt dahingehend dieser ohnehin immer mitschwingenden

¹⁸²Vgl. Kristeva (1970).

¹⁸³Vgl. Angerer (2007), Seite 44.

¹⁸⁴Morgan (1991), Seite 323.

Latenz des Schon-Geschriebenen ein neues, explizites Gesicht.

Ein konkreter Ursprung des von ihm verwendeten Materials schimmert nur stellenweise durch, etwa in folgender Passage, welche aus Wörtern bzw. Wortphrasen aus *The Waste Land*, welches an sich schon als Hypertext avant la lettre kategorisiert werden kann, zusammengesetzt ist.

What thinking, William? – Were his eyes – Hurry up please it's half your
brain slowly fading – Make yourself a bit smart – It's them couldn't
reach flesh – Empty walls – Good night, sweet ladies – Hurry up
please it's time – Look any place – Faces in the violent light – Damp
gusts bringing rain –¹⁸⁵

Der Charakter des Gedichts wird entfremdet, auf semantische und diskursive Zusammenhänge keine Rücksicht genommen und die Wörter und Phrasen in einem neuen Kontext installiert.

Inwiefern die Thematik des Textes durch diese Verfahren der Durchbrechung und Zerstückelung, welche logisch-kausalen Assoziationen keine Chance bieten, multipliziert wird, kann vielleicht am besten mit Judith Butlers Theorie bezüglich der Macht der Sprache unterlegt werden.

5.2. Textuelle Kontrolle des Subjekts – Die diskursive Macht der Sprache

Sowohl William S. Burroughs cut-up und fold-in Technik in Bezug auf literarisches Schreiben als auch Neuwirths zerschnittene Klangstrukturen und die sich im Gesang überlagernden Worte hinsichtlich ihrer, an die Methodik des Schriftstellers angelehnten Kompositionstechnik, durchbrechen vorgegebene und vorherrschende Strukturen und können dahingehend als subversiv aufgefasst werden. Machtverhältnisse werden radikal zerschnitten und können dem Subjekt somit einen größeren Spielraum einräumen. Das textuell codierte und von diskursiven Zusammenhängen geprägte bzw. hervorgebrachte Individuum erfährt dadurch eine neue Dimension der Eigenständigkeit.

¹⁸⁵Burroughs (1992), Seite 116.

5.2.1. Sprache als Waffe

Sprache, welche sich natürlich in literarischem Schreiben ausdrücken kann, aber in einer weiteren Auffassung auch als Methode des allgemeinen (künstlerischen) Ausdrucks verstanden werden kann, fungiert als Waffe. Eine Waffe welche die binären Strukturen vorherrschender Machtverhältnisse stärkt wie auch konstituiert. Durch Sprache müssen sich Subjekte beugen, vielmehr noch werden sie allerdings erst durch dieselbige hervorgebracht und erschaffen.

So ist beispielsweise in der poststrukturalistischen Theorie Judith Butlers der Prozess der Subjektwerdung, der Subjektivation, maßgeblich von sprachlichen Diskursen geprägt – seine Identität erhält das Subjekt durch sprachliche Zuweisungen innerhalb eines Diskurses und konstituiert sich durch ein Zusammenspiel von Sprache und Macht.¹⁸⁶

Mit ihrem Werk *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), 1991 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Das Unbehagen der Geschlechter* erschienen, knüpft die amerikanische Philosophin an Nietzsches Genealogie bzw. deren Übermittlung durch Foucault ab den 1970ern an.¹⁸⁷ So stellt sie in *Gender Trouble* den Prozess der Subjektivation am Exempel der Geschlechtsidentität dar¹⁸⁸ und hebt die diskursive Macht der Sprache in Bezug auf die Subjektwerdung hervor, wobei die „[...] Bestimmung der Identität [...] nicht über das eigene Denken/Bewusstsein wie bei Descartes [erfolgt], sondern über die Zuschreibung durch andere.“¹⁸⁹ Das Subjekt wird somit nicht nur durch Sprache geformt, vielmehr wird es erst dadurch konstituiert.

Diese These übernimmt Judith Butler aus der Auseinandersetzung mit Foucaults Theorie, dass Subjekte nicht durch den Diskurs beherrscht sondern durch ihn hervorgebracht werden, welche er in *Überwachen und Strafen* am Beispiel der Entstehung des Gefängnisses und der Strafjustiz im Kontext einer „[...] Genealogie des

¹⁸⁶Vgl. Müller (2009), Seite 23ff.

¹⁸⁷Vgl. ebd., Seite 24.

¹⁸⁸Wenngleich der Aspekt des 'Gender' in ihrem Werk eine gewichtige Rolle trägt, welche durch die Forschung im deutschsprachigen Raum noch expliziter hervorgehoben wurde, soll im Kontext der vorliegenden Abhandlung nicht darauf eingegangen werden. Vielmehr ist an dieser Stelle von einem utopischen, quasi-geschlechtsneutralen Subjekt die Rede, in meinen Annahmen ein transzendentes Subjekt.

¹⁸⁹Müller (2009), Seite 35.

heutigen Wissenschafts/Justiz-Komplexes [...]“¹⁹⁰ entwickelt.

Butler wagt diesbezüglich allerdings einen Schritt über Foucault hinaus und kritisiert, dass er der psychischen Dimension seiner Konzeption keine Beachtung schenke und keinen Raum für diese Dimension lasse, da der Diskurs nur von außen auf das Subjekt einwirke.¹⁹¹ Einige kritische Stimmen vertreten allerdings die Ansicht, Butler ginge mit ihrem Konzept keinen Schritt über den französischen Philosophen hinaus, vielmehr übersetze sie seine Überlegungen in eine psychoanalytische Sprache.¹⁹²

5.2.2. Reduktion der Konditionierung durch Sprache

Nun wäre im Kontext der diskursiven Macht der Sprache, welche das Subjekt konstituiert, allerdings zu fragen, ob dieses Faktum unterwandert und subversiv thematisiert werden kann. Selbstverständlich hat sich auch Kunst gewissen Diskursen zu fügen und wird durch diese hervorgebracht, wenngleich ihr oftmals die Macht eingeräumt wird, aus ebendiesen Verhältnissen auszubrechen. Eine Konzeptualisierung des aus den Fängen der Sprache ausbrechenden Subjekts kann so auf dem Boden der Kunst geschehen, wenngleich sich eine Auseinandersetzung mit dieser Thematik wohl schwer in den Reihen der Literatur – welche wie keine andere künstlerische Ausdrucksform von der Macht der Sprache bestimmt ist – zutragen kann. Oder vielleicht bietet die Literatur genau deshalb breiten Raum für Experimente in diesem Kontext? Wenn ja, so kann Burroughs Technik des cut-up und fold-in wohl als gute Auseinandersetzung damit sowie als eine vitale Alternative zu den binären Konstrukten einer traditionellen Sprachverwendung gesehen werden.

Wie die außerirdischen Parasiten in *Nova Express* menschliche Individuen bedrohen, so bedroht Burroughs die Sprache. Subversive Methoden zur Untergrabung eines Systems können in beiden Fällen gesehen werden. Das Subjekt wird ebenso durch den parasitären Virus hervorgebracht wie durch die Macht der Sprache. Darüber hinaus sind Vergleiche der Sprache mit einem Virus in der modernen Literatur und der

¹⁹⁰Foucault (1977), Seite 33.

¹⁹¹Vgl. Butler (1997), Seite 83ff.

¹⁹²Vgl. Müller (2009), Seite 70.

dazugehörigen Theorie keine Seltenheit, hingewiesen sei an dieser Stelle beispielsweise auf spam poetry oder Program Code Poetry wie von Mez (Mary-Anne Breeze) oder Talan Memmott.

Auch Burroughs baut seine Ansätze einer Theorie der Sprache auf dem Grundgedanken der Analogie zwischen Sprache und Virus auf:

My basic theory is that the written word was actually a virus that made the spoken word possible. The word has not been recognised as a virus because it has achieved a state of stable symbiosis with the host, though his symbiotic relationship is now breaking down.¹⁹³

Explizit im Bezug auf die Praxis tritt die Thematik des Vergleichs von Sprache und einer Virusinfektion in Burroughs *The Ticket That Exploded* hervor. Hier führt er im letzten Kapitel sogar Möglichkeiten an, wie die Konditionierung durch Sprache reduziert werden könne, was sich beispielsweise durch das Rückwärtslaufen eines Tonbandes in unterschiedlicher Geschwindigkeit mit dazu gemischten Tier- und Körpergeräuschen erzielen lässt. Ganz im Lichte des burroughs'schen Stils schreibt er:

[...] a tape recorder can play back fast slow or backwards you can learn to do these things record a sentence and speed it up now try imitating your accelerated voice play a sentence backwards and learn to unsay what you just said... such exercises bring you a liberation from old association locks [...].¹⁹⁴

Diesbezüglich merkt auch John Tytell, eine der führenden Theoretiker in Bezug auf die Beat-Generation, in seinem Werk *Naked Angels. The lives and literature of the Beat Generation* (1976) an:

Burroughs' point is that „the use of irrelevant response will be found effective in breaking obsessional association tracks,“ and sometimes his own anarchy of references in the cut-ups seems directed to this end.¹⁹⁵

Kann nun aber ein Durchbrechen gewohnter Tradition und binärer Strukturen das

¹⁹³Burroughs zit. nach Miles (1992), Seite 150.

¹⁹⁴Burroughs (1968), Seite 206.

Die eigenwillige Typographie ist Bestandteil des Originaltextes!

¹⁹⁵Tytell (1976), Seite 131.

sprachlich-textuell codierte Subjekt befreien? Eine klare Beantwortung dieser Frage würde wohl eher ernüchternd ausfallen, festzustellen bleibt allenfalls, dass Burroughs mit seinen Techniken eine Alternative aufzeigt. Genau dieses Aufzeigen von anderen Möglichkeiten ist aber mitunter von großer Relevanz im Kontext der diskursiven Macht der Sprache. So kann es der Sprache Macht entziehen, wenn sie verfremdet wird, mit ihr gespielt und an ihr experimentiert wird, wofür Burroughs durch seine subversive Sprachverwendung und die dadurch transportierte Thematik als nahezu paradigmatisch angesehen werden kann. Fixe Bedeutungen werden dadurch untergraben, der *différance* eine mächtige Omnipräsenz eingeräumt und binäre Strukturen, welche das Subjekt kontrollieren, reglementieren aber auch konstituieren, aufgelöst.

Oder, wie die lateinamerikanische feministische Schriftstellerin Clarice Lispector (1920-1977) in einem ihrer Werke¹⁹⁶ formuliert:

Between two musical notes there exists another note, between two facts there exists another fact, between two grains of sand, no matter how close together they are, there exists an interval of space, there exists a sensing between sensing [...].¹⁹⁷

5.3. Neuwirths Kompositionstechnik in Anlehnung an Burroughs

Wie bereits angekündigt, bewegen sich die Parallelen zwischen Literatur und Musik hier nicht auf einer textlich-inhaltlichen Ebene sondern sind dem Prozess der Kreation des Kunstwerkes bereits eingeschrieben.

Doch auch dies repräsentiert große Analogien zwischen den unterschiedlichen Medien, da die Verfahren, verschiedene Kunstwerke hervorzubringen, oftmals identisch sein können, da Differenzen einzig in der Artikulationsform liegen. *Was* ausgedrückt wird ist nicht so sehr von Belang als vielmehr die Art und Weise *wie* es repräsentiert wird, zwei Kategorien, welche in Bezug auf die drei Kompositionen Neuwirths nach

¹⁹⁶A *Paixão segundo G.H.* (1964), in englischer Übersetzung unter dem Titel *The Passion According to G.H.* erschienen.

¹⁹⁷Lispector (1988), Seite 90.

einer kurzen Textpassage Burroughs verschwimmende Grenzen aufweisen, welche sich nahe des Obsoleten bewegen.

Wie der Musikwissenschaftler und Dramaturg Bernhard Günther in seinem Essay über das Stück „Nova Mob“ feststellt, kann diese Auseinandersetzung mit Sprachexperimenten „[...] durchaus frische Luft in die sorgsam abgedichteten Ästhetiken der Komposition bringen.“¹⁹⁸

Wenngleich angefügt werden muss, dass jene Technik des cut-up, wie sie von William S. Burroughs populär gemacht wurde, keine ausschließlich der Literatur immanente Art der künstlerischen Kreation darstellt – ein Faktum welches durch eine historische Betrachtung dieser Methodik untermauert wird – steht es dennoch nicht am kompositionstechnischen Tagesplan, ein Musikstück konkret nach einer Technik zu komponieren, welche ein Schriftsteller in seinem Roman verwendete.

5.3.1. Instabilität als konstituierendes Prinzip

So geht es auch Neuwirth, in Analogie zu Burroughs, vor allem darum, die Leerstellen innerhalb eines Kunstwerkes aufzuzeigen, „[...] statt einer geschlossenen Kunst eine Kunst mit Löchern zu produzieren [...]“¹⁹⁹ und traditionelle Denkmuster zu durchbrechen. In der Arbeitsweise mit Burroughs Texten, welche im Folgenden erläutert werden soll, tritt darüber hinaus ein relevantes Grundcharakteristikum Neuwirths Kompositionen heraus: Labilität wird zum Formprinzip erhoben!²⁰⁰

Klang- und Textmaterial zerlegt und zerbröselt sie zu kleinen Bausteinen, aus denen durch Montage und Transformationsprozesse, durch Patchworking, Zertrümmerung und Wucherung ein neuer sprachlich-musikalischer Zusammenhang entsteht. [...] Es sind dialektische Verfahren, die auf permanente Veränderung zielen und die Musik in einem Zustand unablässiger Unruhe halten – in einem labilen Gleichgewicht, von dem man nie weiß, wann es kippt und alles

¹⁹⁸Günther in Drees (Hg. 2008), Seite 81.

¹⁹⁹Ebd., Seite 82.

²⁰⁰Vgl. Nyffeler in Drees (Hg. 2008), Seite 166.

zusammenstürzt.²⁰¹

Semantische und grammatikalische Zusammenhänge zu zerschneiden, ist der Grundtenor vieler von Neuwirths Werken, welche auf literarische Vorlagen zurückgehen, wenngleich diese Art und Weise, mit der Vorlage umzugehen, bei Texten von Burroughs obsolet wird, da die Durchbrechung der linearen Struktur hier bereits im literarischen Text zu finden ist und somit durch die Arbeitsweise der Komponistin gewissermaßen potenziert wird. Die Strategien des Schriftstellers und der Komponistin sind dabei dieselben. So kann sowohl Burroughs als auch Neuwirths Trilogie – wenn man die zwischen 1992 und 2005 entstandenen Werke, welche sich auf *Nova Express* beziehen, als solche bezeichnen will – „[...] konsequent und logisch [als] Teil ihrer [Olga Neuwirths, Anm. N.N.] Strategie, die Tiefenstruktur menschlicher Existenz bis zur Selbstzerstörung auszuloten [gesehen werden].“²⁰² Eine Aussage, welche zweifelsohne auch auf Burroughs umzulegen ist. Seit 1990 beschäftigt sich die Komponistin mit William Burroughs,²⁰³ sind doch die Thematiken beider Kunstschaffender in ähnlichen Bereichen lokalisiert, welche zwischen dem kritischen Hinterfragen von Traditionen und der Sinnhaftigkeit der menschlichen Existenz vor einem pessimistisch-satirischen Hintergrund schwanken.

Die Textpassage aus Burroughs Werk *Nova Express*, welche den Grundstein für jene drei Kompositionen Neuwirths legt, bleibt stets dieselbe, wenngleich die Komponistin mit ihren Stücken drei Variationen vorlegt. Philippe Mikriammos bezeichnete Burroughs Trilogie einst als „[...] false trilogy, a single book completed in three versions, under three different angles [...]“²⁰⁴ in Bezug auf das Faktum, dass der Schriftsteller in *Nova Express* cut-ups der vorangegangenen Bände der Trilogie verwendet sowie auch auf Material von *Naked Lunch* zurückgreift. Ein Recyceln derselben Geschichte – eine „recycled trilogy“ gewissermaßen. Als äußerst interessant erweist sich dies aufgrund der Tatsache, dass jener Prozess, Variationen aus demselben Material zu schaffen, eine weitere Analogie zu Neuwirths Trilogie darstellt, da auch die

²⁰¹Nyffeler in Drees (Hg. 2008), Seite 166.

²⁰²Gruber in Krones (Hg. 2001), Seite 253.

²⁰³Vgl. ebd., Seite 253.

²⁰⁴Mikriammos zit. nach Lydenberg (1987), Seite 52.

Komponistin sich in allen drei Stücken auf weitgehend denselben Textabschnitt bezieht, welcher sich um jenen im Folgenden abgedruckten Teil aufbaut.

The grey smoke drifted the grey that stops
 shift cut tangle they breathe medium
 the word cut shift patterns words
 cut the insect tangle cut shift
 that coats word cut breath silence
 shift abdominal cut tangle stop word
 holes.

In jener kurzen und schon in ihrer Typographie eigenwilligen Passage,²⁰⁵ welche kaum Sinn ergibt, wenn man sie vom Rest des Textes extrahiert, manifestiert sich gewissermaßen die tödliche Stille der ins Stocken geratenen Gespräche über eine Schießerei auf der Jagd nach Nova Mob: „The deadly Silence Virus. Coating word patterns.“²⁰⁶

Wenn auch die Textteile in Neuwirths Trilogie etwas variieren, sind die dominanten Wortketten stets die oben abgedruckten, welche sowohl in „Nova/Minraud“ als auch „Nova Mob“ vom Sopran bzw. Mezzosopran und Alt gesungen werden.

5.3.2. Kompositionstechnische Umsetzung der cut-up und fold-in Methodik

Neben Sopran, Mezzosopran und Alt, bzw. den Gesangsgruppen bei „Worddust of Minraud“ werden insektartige Geräusche von den Zuspieldändern in die Kompositionen der Trilogie miteinbezogen, begleitet von den akustisch auszulotenden Möglichkeiten des menschlichen Körpers. Die Stimme wird in ihrem ganzen Klangumfang wahrgenommen und wechselt stetig zwischen lautlichen Extremen, von leisem, hohem Flüstern bis zu tiefem, lautem Grollen, der Ton wird in Mikrointervallen fluktuiert und Textpassagen bzw. Klänge werden entweder so schnell wie möglich oder so langsam wie möglich gesungen. Dazu kommen Zungen- und Fingerklicken, Klatschen, Stampfen und durch die dem Mund vorgehaltene Hand erzeugte Vibrati.

²⁰⁵Aus: Burroughs (1992), Seite 61.

²⁰⁶Burroughs (1992), Seite 60f.

Ganz im Sinne Burroughs wird hier die Konditionierung durch Sprache reduziert – unterschiedliche Geschwindigkeiten der Worte werden mit Tier- und Körpergeräuschen versetzt und verwischen somit die Grenzen der hegemonialen Strukturen der Sprache.

Analog kann dies von der Sprache natürlich auf die Musik übertragen werden, welche durch die im frühen 20. Jahrhundert aufkommende Atonalität eine tiefe Krise empfand und ihre Identität neu schaffen musste. Das Faktum, dass Sinnstrukturen radikal durchbrochen werden, ist ein der Textsprache wie der Tonsprache immanentes Charakteristikum, welches mit der neu gewonnen Macht des menschlichen Individuums Hand in Hand geht.

Wie es William S. Burroughs ein Anliegen ist, das Subjekt von den Fesseln der Sprache zu befreien, so verlegt Olga Neuwirth diesen Ansatz auf ihre Kompositionstechnik und will die HörerInnen nicht in den trügerischen Schein harmonischer Klangstrukturen locken. Jene Harmonien erwecken den Eindruck einer stabilen und unveränderlichen Einheit – sowohl in der Musik als auch in der Sprache – mit welcher es zu brechen gilt.

In einem Interview mit der Tageszeitung Der Standard äußert sich die österreichische Komponistin fast besorgt über das Annehmen harmonischer, tonaler Strukturen in der Musik:

Ich finde das an unserer Zeit auch gefährlich, daß man jetzt [sic!] wieder glaubt, sich an wunderschönen Klängen ergötzen zu können: lieber gemein sein und tzig! – abschneiden. [...] Ich befinde mich sozusagen – analog zur Suche nach der verlorenen Zeit à la recherche du son bizarre (auf der Suche nach dem bizarren Klang).²⁰⁷

Soweit nun also zur Theorie. Doch wie verhält sich dies nun in der kompositionstechnischen Praxis?

²⁰⁷Neuwirth im Interview mit Fuhrmann in Der Standard vom 23. und 24.04.1994.

Handwritten musical score for "Nova/Minraud". The score is written on five systems, each with a vocal line (Soprano, S¹) and a piano accompaniment (Piano, P). The vocal lines are in German, and the piano accompaniment includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "A the word" and "cu!" followed by "mp". The piano accompaniment features a series of eighth notes and rests, with a dynamic marking of "mp".

System 2: The vocal line continues with "5 (1/2 m)" and "poco rall...". The piano accompaniment includes a series of eighth notes and rests, with a dynamic marking of "mf".

System 3: The vocal line includes the lyrics "f" and "p". The piano accompaniment features a series of eighth notes and rests, with a dynamic marking of "f".

System 4: The vocal line includes the lyrics "f" and "pp". The piano accompaniment features a series of eighth notes and rests, with a dynamic marking of "pp".

System 5: The vocal line includes the lyrics "f" and "pp". The piano accompaniment features a series of eighth notes and rests, with a dynamic marking of "pp".

Additional markings include "sehr leise, Veränderung der Ausdrucksform" at the top left, "sehr" and "sehr leise" at the top right, and "sehr leise" and "pp" at the bottom right.

Abb. 3: Ausschnitt aus der Partitur zu „Nova/Minraud“

Handwritten musical score for "Nova Mob". The score is written on five staves, labeled S₁, S₂, M₁, M₂, and A₁ from top to bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like *staccato* and *ffz* (forzando). The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staves, there are some markings like "41" and "51" which might indicate measure numbers or section markers. The handwriting is in black ink on a white background.

Abb. 4: Ausschnitt aus der Partitur zu „Nova Mob“

Anhand der oben abgedruckten Ausschnitte aus zwei ausgewählten Teilen der Partituren der Trilogie lässt sich Neuwirths Arbeitsweise, welche analog zu der cut-up und fold-in Technik des amerikanischen Schriftstellers gesehen werden kann, wohl besser visualisieren.

Zunächst eine kurze Einleitung der Komponistin zu einem der Stücke, „Nova/Minraud“:

W.S. Burroughs 'cut-up' - und 'fold-in' - Methode hat mich dazu angeregt, diese Technik auch im Umgang mit dem musikalischen Material auszuprobieren. Die ausgewählten Worte, die bestimmten Klangfeldern zugeordnet wurden, entstammen einem kurzen Ausschnitt aus Burroughs Sciencefiction-Roman *Nova Express*. Diese sich stets wiederholenden und überlagernden Worte und Wörter – sie werden immer wieder durch abrupte 'cuts' unterbrochen – wurden dem Solo-Sopran zugeordnet. Der erzählende Text (in Pidgin-Englisch) um diesen gedichtartigen Abschnitt herum wird, zusammen mit dem Rauschen und alten Sciencefiction-Filmklängen, vom Band eingespielt, so dass ein sich ständig änderndes und sich bewegendes Klang/Sprach-Geflecht entsteht.²⁰⁸

Selbst wenn sich Olga Neuwirth hier ausschließlich auf das 1997 uraufgeführte Stück bezieht, kann diese Erklärung auch auf die beiden anderen Stücke der musikalischen Nova-Trilogie umgelegt werden.

Die beiden Ausschnitte aus den Partituren (Abb. 3 und Abb. 4) können diesbezüglich als paradigmatisch angesehen werden. Zunächst sei auf die variierenden Lautstärken, welche innerhalb weniger Sekunden von einem sehr leisen pianissimo zu einem forte bzw. fortissimo anschwellen und dann schlagartig in ihrer Stärke wieder abnehmen, hingewiesen (vor allem in Abb. 3 ersichtlich), welche eine Parallele zur cut-up Technik Burroughs darstellen. Jede dieser klanglichen Sequenzen, welche von starken Kontrasten geprägt ist (pp-f-pp), kann für sich isoliert werden und ist in ihrer Dynamik als von den anderen Teilen getrennt zu betrachten – vergleichbar mit der an Poesie erinnernden Struktur von Burroughs *Nova Express*, wo einzelne Worte nahezu ohne Zusammenhang zu anderen stehen.

²⁰⁸Neuwirth über ihr Stück „Nova/Minraud“ zit. nach Nies (2010), Seite 29.

So werden in Neuwirths Komposition Wortketten wie auch kleine klangliche Einheiten herausgestoßen, welche sich überlagern und plötzlich durchbrochen werden. Jene cuts, welche zu einer schlagartigen Stille führen, lassen sich auf Abb. 4 beobachten.

Um an dieser Stelle nun allerdings nicht von der komparatistischen Perspektive zu einer musikwissenschaftlich-kompositionstechnischen abzugleiten, sondern dem intermedial-literaturwissenschaftlichen Ansatz dieser Diplomarbeit gerecht zu werden, sei darüber hinaus auf die Verbindungen von Sprache und Klang innerhalb der Partitur hingewiesen.

So spielt der Text Burroughs in Neuwirths Kompositionen der Nova-Trilogie freilich eine gewichtige Rolle, was unter anderem dadurch seinen Ausdruck findet, dass der Textausschnitt in der Partitur zu „Nova Minraud“ gleich zu Beginn abgedruckt ist.

Dennoch wird keinem der beiden Medien – weder der Musik noch der Literatur – innerhalb der Kompositionen der Trilogie Vorrang gegeben. Vielmehr verschmelzen sie zu einem Medium, in welchem beide Künste sich durch die jeweils andere künstlerische Artikulationsform definieren und somit als nicht differenziert voneinander betrachtet werden können.

Ein beständiges Oszillieren der intermedialen Komponenten, wobei nie ein Medium vorherrschend zu sein scheint, ist diesen Werken Neuwirths also immanent.

Auch beim Studieren der Partituren fällt auf, dass Wort und Ton die exakt gleiche Gewichtung besitzen und vor allem in Bezug auf ihre Erscheinungsweise innerhalb der Notenblätter auf gleiche Art und Weise niedergeschrieben bzw. notiert sind. Innerhalb des Rahmens der Partituren also wird Musik und Sprache dieselbe Stellung zugesprochen, erst durch die Aufführung der Kompositionen werden die beiden Medien different artikuliert, wobei sie auch hier wieder zu einem Gesamten verschwimmen, in welchem keine der Kunstformen eine dominante Rolle einnimmt. Die Musik erscheint hier als klingende Literatur, die Literatur als ins klangliche Medium transportiert.

Um jene Arbeitsweise der österreichischen Komponistin im Kontext der auf Burroughs *Nova Express* aufbauenden Kompositionen und die künstlerischen Produkte dieser Technik im Lichte der Intermedialitätsforschung zu kategorisieren, ist wohl die Nische

der Kopplung von Medienkombination und intermedialer Bezugnahmen,²⁰⁹ wie es Rajewsky vorschlägt, am relevantesten. Dem Terminus des „Als ob“, welcher intermedialen Kunstwerken natürlich immer auf eine gewisse Art und Weise immanent ist, wird trotz seiner Relevanz an dieser Stelle nicht evoziert, da keines der Medien – weder die Wort- noch die Tonsprache – in diesen Werken Neuwirths illusionsbildend eingesetzt wird. Vielmehr konstituiert sich die Musik in Relation zu der Literatur und vice versa.

Analogien treten im Kontext der drei Kompositionen nur bedingt auf inhaltlicher Ebene auf, sondern konstituieren sich vielmehr durch das generative Programm von Burroughs Werk sowie der Kompositionen Neuwirths. So verschiebt sich die Ebene des Inhalts, der Fragen zu Thematiken wie Identität, Macht oder Kontrolle im posthumanen Universum umkreist, in jene des strukturellen Aufbaus des Stückes und findet ihren Ausdruck, welchen Burroughs durch seine subversive Sprachverwendung hervorkehrt, in Neuwirths zerrissenen Klangstrukturen, den zerschnittenen Konnotationen und durchbrochenen Assoziationen.

²⁰⁹Vgl. Rajewsky (2002), Seite 176f.

Exemplarisch führt Rajewsky diesen Abschnitt anhand des Mediums des Filmes aus.

6. Komponenten der Musik und Literatur als Elemente eines mathematisch-logischen Spiels

Analogien zwischen Musik und Literatur bzw. deren Wechselspiel im Kontext eines intermedialen Diskurses können einerseits auf inhaltlicher Ebene stattfinden, sowie andererseits in genetischen Strukturen begründet liegen. Ein Beispiel für den ersten Punkt wäre Neuwirths Arbeit an ausgewählten Texten Paul Austers, wobei für den zweiten Fall die Kompositionen zu einem Textausschnitt des amerikanischen Schriftstellers der Beat-Generation, William S. Burroughs, als paradigmatisch gesehen werden können.

Darüber hinaus können die Grenzen zwischen Parallelen auf inhaltlicher bzw. technischer Seite fließend sein und auch Mischformen auftreten, eine Tatsache, welche im Kontext der Musik kaum präsent ist, wie der Musikwissenschaftler und Dramaturg Bernhard Günther in seinem Essay²¹⁰ über Neuwirths Komposition „la vie...ulcérant(e)“ betont.

In Literatur und Film, den beiden Künsten, auf die Olga Neuwirth sich häufig bezieht, gibt es zahlreiche gelungene Verbindungen von erzähltem Inhalt und erzähltechnischer Bauweise. Im Bereich der Musik ist es dagegen eine alte Gewohnheit, Inhalt und Form, Handwerk und Ästhetik voneinander zu trennen, und nicht selten [...] wurden beide gegeneinander ausgespielt.²¹¹

Hierbei macht sich wohl Neuwirths Beschäftigung mit anderen Medienformen bemerkbar, denn „[i]n Olga Neuwirths Musik scheint die Mischung zwischen Sinnlichkeit und Konstruktion längst ohne langes Entweder-Oder zu funktionieren.“²¹²

Dies ist beispielsweise der Fall bei einer Komposition Neuwirths, aufbauend auf *La Vie mode d'emploi* des französischen Oulipisten Georges Perec, betitelt mit „la

²¹⁰Leider ist die Quellenlage im Kontext dieser Komposition äußerst dürftig. Diesbezüglich stellt

Günthers Essay wohl eine der wenigen brauchbaren Quellen überhaupt dar.

²¹¹Günther in Drees (Hg. 2008), Seite 38.

²¹²Ebd., Seite 38.

vie....ulcérant(e)“, uraufgeführt am 30.09.1995 in Royaumont (Frankreich). Doch nicht nur Perecs spielerische Gebrauchsanweisung des Lebens bildet den literarischen Grundstein für Neuwirths Komposition, sondern auch das 1974 publizierte Poem „Ulcérations“, wobei sich hier jeder Vers ausschließlich aus den elf Buchstaben des Titels zusammensetzt.

Jenes etwa 10-minütige Stück für zwei Countertenöre, Viola d’amore, Violoncello, Kontrabass, E-Gitarre und Bassklarinette spiegelt einerseits die technischen Mittel der Produktion von Literatur des französischen Schriftstellers und Filmemachers wieder, welche thematisch in der Komposition verarbeitet werden, wie auch die inhaltliche Komponente, dem zentralen Motiv des Spiels.

Interessant ist in diesem Kontext weiters, dass Olga Neuwirth textlich über die Romanvorlage hinausgeht und dem Puzzle ihre eigenen Assoziationen hinzufügt – ganz im Sinne Perecs sind es hier nicht die Elemente, die das Ganze bestimmen, sondern das Ganze, welches die Elemente definiert:

[L]’élément ne préexiste pas à l’ensemble, il n’est ni plus immédiat ni plus anciens, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l’ensemble, mais l’ensemble qui détermine les éléments [...].²¹³

So bilden also neben *La Vie mode d’emploi* und „Ulcérations“ auch John Blows „Ode to the Death of Mr. Henry Purcell“, welche die Sänger mehrfach zitieren, sowie Assoziationen unterschiedlicher Primzahlen die Vorlage für die musikalische Transformation Neuwirths.

Mathematik, Musik und Literatur bilden hierbei den Kern des intermedialen bzw. interdisziplinären Diskurses, doch mit welcher unterschiedlichen Gewichtung sie in einen Dialog – oder vielmehr einen Trialog – treten, soll im Folgenden, nach einer kurzen Einführung zu Georges Perec, erörtert werden.

²¹³Perec (2010), Seite 17.

6.1. Spiele als *contraintes*

Dass Spiele, der Einschätzung Neuwirths zufolge, als Synonym für Kunst gesehen werden können, wird der Komponistin im Jahr 2004 im Kontext ihres Stückes „...ce qui arrive...“ wieder als Indikator zu Seite stehen, um diverse Textpassagen Paul Austers ins Musikalische zu transformieren, wie im vorangegangenen Kapitel bereits analysiert wurde. Diese Thematik ist jedoch bereits knapp ein Jahrzehnt vorher in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit Literatur präsent und tritt in „la vie...ulcérant(e)“, dem wuchernden Leben, besonders explizit zu Tage.

Vor allem ist der Diskurs des Spiels im Kontext Georges Perecs omnipräsent und bildet auch den Kern seines literarischen Schaffens. Schach und Rätsel, Spiele des Alltags und vor allem Sprachspiele faszinieren den französischen Oulipisten und werden literarisch verarbeitet, sowohl als Motiv als auch als generative Strukturen für seine Werke, und bilden somit eine Brücke „[...] between the creative freedom of textual production and the forbidding order of mathematical coherence and symmetry.“²¹⁴

Diese Spiele bilden jene *contraintes*, durch welche Perec sein literarisches Schaffen organisiert.

6.1.1. OuLiPo – Dichten unter Spielregeln als formale Einschränkungen

Gegründet 1960 von dem Schriftsteller Raymond Queneau und dem Ingenieur François Le Lionnais setzt sich OuLiPo – Ouvroir de Littérature Potentielle – die Werkstatt potentieller Literatur – das Ziel, unter formalen Anstrengungen zu dichten. Durch *contraintes* – Einschränkungen, welche auch als Spielregeln bezeichnet werden können – soll eine Fülle von Literatur geschaffen werden, wobei jedem Mitglied selbst obliegt, wie mit gewählten Einschränkungen umgegangen wird.²¹⁵ Die Zahl der Mitglieder beläuft sich derzeit auf 37, von Italo Calvino bis Marcel Duchamp, wobei der Tod

²¹⁴Gascoigne (2006), Seite 35.

²¹⁵Vgl. zur Geschichte und den Charakteristika von Oulipo beispielsweise Kuon (Hg. 1999), Seite 15ff.

offenbar kein Hindernis für eine bestehende Mitgliedschaft darstellt.²¹⁶

Als ein Vorläufer dieser Gruppe kann der Surrealismus gesehen werden, wenn auch die Oulipisten sich in Bezug auf die im Surrealismus vorherrschende Dominanz des Zufalls deutlich abgrenzen.²¹⁷ Denn wenn die auferlegten Spielregeln eingehalten werden, wird die Rolle des Zufälligen per definitionem verschwindend klein, auch wenn er, mit den Worten Olga Neuwirths gesprochen, natürlich niemals gänzlich auszuschalten ist.²¹⁸

Jene Zwänge oder Spielregeln sind dabei von großem Facettenreichtum und reichen von Transformationsregeln (Ersetzung, Verschiebung, Addition, Multiplikation,...) über mathematische Formen bis zu Sprachspielen wie Lipogramm, Anagramm oder Palindrom.

L'objectif de l'Oulipo, et ceci dès les premiers jours de son existence, n'est pas de produire de la littérature, mais bien d'explorer les moyens qui peuvent permettre d'être toujours inspiré, d'être toujours en situation de produire. [...] L'objectif de l'Oulipo est simplement de faire comprendre aux participants à ses ateliers que l'écriture est possible ici et maintenant, que grâce aux bienfaits de la contrainte, on peut écrire comme en jouant.²¹⁹

Dass Schreiben in Analogie zu Spielen betrachtet werden kann, mag nunmehr im Kontext von Neuwirths Einführung von Spiel und Kunst wohl kaum überraschen. Spiel ist Mathematik ist Kunst ist Literatur.

6.1.1.1. Die oulipistische Poetik Georges Perecs

Auch für den französischen Oulipisten Georges Perec (1936-1982), welcher als einer der bedeutendsten Nachkriegsautoren Frankreichs angesehen werden kann, stellen Spiele – insbesondere Sprachspiele und ludische Wortlisten – das Zentrum seines Schaffens dar, wobei er sich vor allem Formen des Anagramms, des Palindroms sowie des Lipogramms bedient. Zur Gruppe der Oulipisten stieß er 1966, deren Ansichten gegenüber der Produktionen literarischer Werke sich mit jenen Perecs scheinbar

²¹⁶Vgl. www.ouliipo.net

²¹⁷Vgl. Le Tellier (2006), Seite 24f.

²¹⁸Vgl. Zitat im dritten Kapitel der vorliegenden Diplomarbeit.

²¹⁹Fournel (2001), Seite 26f.

deckungsgleich verhielten. „L'Oulipo propose un mode d'écriture [...] interne au langage, qui est parcouru et exploré comme un espace vierge à définir, à baliser et à construire: il ne s'agit plus d'écrire un discours sur soi et sur le monde.“²²⁰

Das in seiner Radikalität und Länge wohl bekannteste Beispiel neben *La Vie mode d'emploi* stellt der 1969 auf französisch publizierte Roman *La Disparition* dar, welcher ohne dem in der französischen Sprache häufigsten Vokal des „e“ verfasst ist. Als Antithese erschien 1972 *Les Revenentes*, in welchem das „e“ als einziger Vokal vorkommt. Während also in *La Disparition* die Abwesenheit dominiert, welche sich auch in der Interpretation des Titels als „disappearance“ und der Erfahrung des Verlusts Perecs polnisch-jüdischer Eltern während des 2. Weltkrieges manifestiert, herrscht in dem weitaus kürzeren Text *Les Revenentes* antithetisch dazu eine bedrohliche Überfülle vor.²²¹

Ein weiteres Exempel oulipistischer Produkte Georges Perecs ist das Gedicht „Ulcérations“, dessen Verse ausschließlich aus den elf Buchstaben des Titel kreiert werden. Dies mag in seinen Beschränkungen nun nicht so radikal anmuten, besteht doch das durchschnittliche Alphabet einer indo-europäischen Sprache selbst aus nicht viel mehr als doppelt so vielen Buchstaben, welche durch Kombination alle erdenklich möglichen Wörter dieser Sprachen schaffen können. Angemerkt werden muss hier wohl allerdings, dass gerade diese elf Buchstaben die am häufigsten vorkommenden im Kontext der französischen Sprache sind. (Geordnet nach ihrer Häufigkeit: ESARTINULOC)²²²

Wie alle Werke Perecs ist auch *La Vie mode d'emploi* bis ins Letzte akribisch durchkomponiert und erhält seinen spezifischen Charakter und seine Struktur durch gewisse *contraintes* des Spiels, welche im Folgenden einer eingehenderen Betrachtung bedürfen.

²²⁰Bertharion (1998), Seite 69.

²²¹Eine ausführlichere Interpretation sowie eine eingehende und anschauliche Analyse beider Werke sind in Gascoigne (2006), Seite 149ff, zu finden, welcher auch die von mir angeführten Kurz-Informationen entnommen sind.

²²²Vgl. Gascoigne (2006), Seite 73.

6.1.2. Die Gebrauchsanweisung als Puzzle

La Vie mode d'emploi, Perecs umfangreichstes Werk, wurde 1978 auf französisch publiziert und beschreibt, angeregt durch eine Zeichnung Saul Steinbergs, die 99 Räume in einem Pariser Mietshaus in der fiktiven rue Simon-Crubellier 11 und die Geschichten der gegenwärtigen BewohnerInnen wie der ehemaligen MieterInnen.

Das Haus stellt eine mehrstöckige Bühne dar, durch die Abwesenheit der vierten Wand wird der Rezipient / die Rezipientin in die Perspektive der BesucherInnen einer Ausstellung gedrängt und von Perec quasi dazu aufgefordert, sich die Räume anzusehen. Dieses Konzept des Textes als Ausstellung wird Perec im darauf folgenden Jahr in *Un cabinet d'amateur* noch weiter entwickeln.²²³

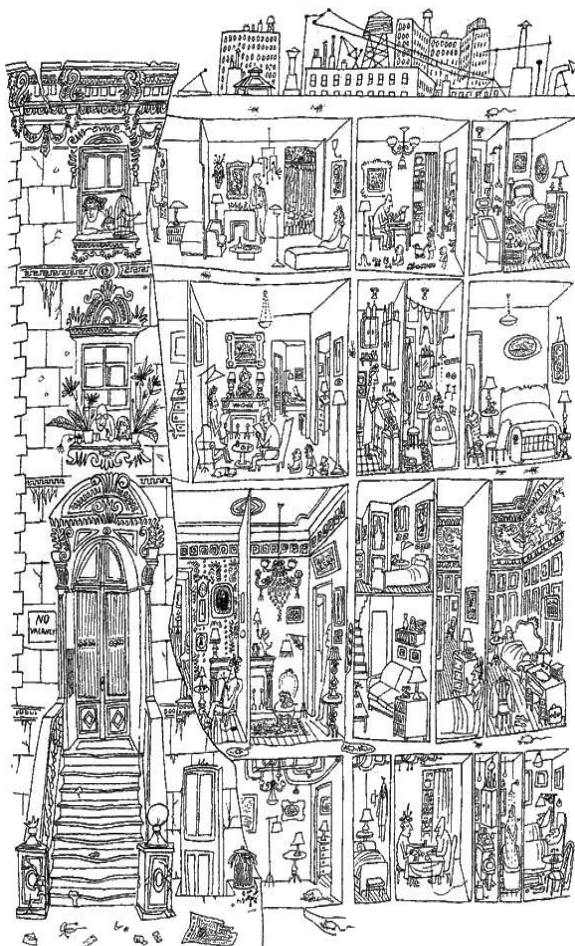


Abb. 5: Saul Steinberg, Zeichnung aus „The Art of Living“

Der Untertitel von *La Vie mode d'emploi* ist *Romans*, wobei dieses Werk im wahrsten Sinne einen Roman im Plural darstellt und sich aus vielen Geschichten voller kleiner Details zusammensetzt und schließlich ein großes Ganzes bildet. Darüber hinaus bezieht sich Perec mit diesem Roman auf das Cento, ein Gedicht aus lauter Zitaten, indem er in sein Werk unzählige intertextuelle Elemente eingliedert, wobei einige ReferenzautorInnen im Postscriptum angegeben werden.

Den 99 Räumen der rue Simon-Crubellier 11, einschließlich Kellerabteilen, Dachkammern und dem Treppenhaus, wird je ein Kapitel

²²³Vgl. Gascoigne (2006), Seite 40.

zugewiesen. Das Zentrum des Romans, sofern man diesen Begriff im Kontext dieses Werkes überhaupt gebrauchen kann, da jede Episode gewissermaßen auch isoliert betrachtet werden könnte, bildet die Geschichte des Milliardärs Bartlebooth und das von ihm entwickelte Programm seines Lebens, die „[...] willkürlich erdachte Gebrauchsanweisung für fünfzig Jahre Leben [...]“.²²⁴ Bartlebooth „[...] décida un jour que sa vie tout entière serait organisée autour d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même.“²²⁵

Dieses Programm sieht nun folgendermaßen aus: Zehn Jahre lang lernt Bartlebooth das Malen von Aquarellen, 20 Jahre bereist er die ganze Welt, wobei er alle zwei Wochen ein Aquarell anfertigt, auf welchem immer dasselbe Sujet eines Hafens zu sehen ist und welches die identischen Maße 65 cm x 50 cm besitzt. Danach wird das fertige Bild in die rue Simon-Crubellier geschickt, wo Gaspard Winckler, im Auftrag Bartlebooths, Puzzles mit 750 Einzelteilen aus den Aquarellen herstellt. Danach führt Bartlebooth seinen Plan ad absurdum und fügt alle 14 Tage eines dieser Puzzles zusammen um sie an den Platz zu retourneren, wo sie entstanden waren und in Reinigungslösung zu legen, welche alle Spuren vernichtet und nur das weiße, jungfräuliche Blatt Papier übrigbleibt. „Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur.“²²⁶

Der Teufel schläft nicht (eine Assoziation auf die auch Olga Neuwirth im Kontext ihres Stückes „la vie...ulcéran(e)“ zurückgreifen wird), was bewirkt dass Bartlebooth in seinem Vorhaben kläglich scheitert:

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W.²²⁷

Die Thematik von Bartlebooths Lebensprogramm reflektiert in diesem Sinne auch

²²⁴Mattenklott (2009), Seite 8.

²²⁵Perec (2010), Seite 152.

²²⁶Ebd., Seite 154.

²²⁷Ebd., Seite 578.

das Programm des Oulipismus, in welchem die Regeln so streng wie zweckfrei sind.²²⁸

Hier endet der Roman, welcher trotz seines Seitenumfanges von über 600 Seiten (wobei hier auch, ganz im Sinne Perecs Vorliebe für Listen, ein Index inkludiert ist) nur die Zeitspanne einer Minute erzählt – er beginnt im Treppenhaus am 23. Juni 1975 um 19:59 und schließt mit dem Tod Bartlebooths um 20 Uhr. Kaum verwunderlich erscheint es an dieser Stelle, dass Perec ein großer Bewunderer James Joyces *Ulysses* war, welchen er wieder und wieder gelesen hatte und welcher natürlich auch eine wichtige Inspirationsquelle für sein literarisches Schaffen darstellte.²²⁹

6.1.2.1. Generative Strukturen in *La Vie mode d'emploi*

La Vie mode d'emploi nun kann in vier generative Strukturen geteilt werden, welche Georges Perec in seinem kurzen Essay „Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi*“, publiziert in der Literaturzeitschrift *L'Arc* im Jahre 1979, näher erläutert. So halte ich mich mit der Kategorisierung der Strukturen im Folgenden eng an den Artikel des Schriftstellers selbst.²³⁰

Hierbei wären zuerst die Figur des Mietshauses und jene der Abwesenheit der vierten Wand anzuführen, welche es erlauben, alle Räume in der rue Simon-Crubellier 11 zu entdecken. Dieses Haus kann durch seine zehn Stöcke zu jeweils zehnistereinheiten als ein Schachbrett mit 10 mal 10 Feldern gesehen werden und bildet quasi die Basis der folgenden generativen Strukturen. Die Felder des Schachbretts werden nun nach der mathematischen Regel der orthogonalen lateinischen Doppelmatrix von der Ordnung zehn (*bi-carré latin orthogonal d'ordre 10*), mit den Inhalten aus 42 von Perec im Vorfeld verfassten Listen gefüllt, worauf ich im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit noch näher eingehen werde. Vorerst genügt die Tatsache, dass die Räume mit Gegenständen der Listen befüllt werden, wobei sich beispielsweise 19 davon auf unterschiedlichste Objekte beziehen, was auch die Fülle von Details in *La Vie mode d'emploi* erklärt, sowie fünf Listen die Anzahl und Kategorien der BewohnerInnen festlegen. Die restlichen Listen beziehen sich unter anderem auf Kategorien wie

²²⁸Vgl. Mattenklott (2009), Seite 8.

²²⁹Vgl. Gascoigne (2006), Seite 188.

²³⁰Die nachfolgenden Informationen bezüglich der generativen Strukturen im Hinblick auf Perecs Roman sind, so nicht anders ausgewiesen, diesem Artikel entnommen.

Vgl. Perec (1979), Seite 50-53.

bestimmte Teile der Welt, auf welche in den unterschiedlichen Kapiteln referiert wird, oder menschliche Emotionen.²³¹

Zu diesen drei generativen Strukturen reiht sich schließlich die vierte, welche die Reihenfolge der erzählten Räume innerhalb des Romans festlegt, wobei aufgrund des Vergleichs mit einem Schachbrett natürlich die Eroberung des Hauses durch den Zug einer Schachfigur nicht verwundern mag.

Da es Perecs Ziel ist, den Rezipienten / die Rezipientin in jeden Raum zu führen, ohne einen erneut aufsuchen zu müssen, entscheidet er sich für die Figur des Springers oder Pferdes, welche durch ihren Zug – den Rösselsprung – in der Lage ist, alle Felder des Brettes zu berühren, ohne zweimal auf dem selben landen zu müssen, was Perec in Bezug auf dieses erweiterte Schachbrett von 10 mal 10 Feldern erneut vor eine mathematisch-logische Herausforderung stellte.

Jene vier Strukturen sind wahrlich strenge *contraintes*, innerhalb derer allerdings eine gewisse Freiheit besteht, welche von Perec auch genützt wird, wenn auch mit kleinen Verstößen. So reduziert er beispielsweise die Anzahl der Räume, welchen die Kapitel des Buches korrespondieren, von 100 auf 99, indem er in einem Kapitel nicht den Raum beschreibt, in welchem er nach den logischen Regeln des Rösselsprung eigentlich nicht hätte landen sollen sondern den darauf folgenden.²³² So verschiebt sich ab dem 66. Kapitel genaugenommen die Nummerierung der Räume. Darüber hinaus variiert Perec bei Zeiten auch die strengen Permutationen der Verteilung der Gegenstände auf den Listen, obwohl er sich im Allgemeinen aber daran zu halten vorgibt.²³³

Dass die Rolle der Disziplin der Mathematik in diesem Kontext omnipräsent ist, liegt nunmehr gewissermaßen auf der Hand. Inwiefern die Mathematik aber als Bindeglied zwischen Musik und Literatur, vor allem hinsichtlich Olga Neuwirths Komposition „la vie...ulcéra(n)t“, fungieren kann, soll in den folgenden Kapiteln näher erläutert werden, wobei diese verbindende Rolle bezüglich generativer Strukturen beider Künste zuerst anhand der Technik des seriellen Komponierens beispielhaft analysiert werden soll,

²³¹Eine ausführlichere Kategorisierung der Listen sowie Beispiele dazu aus Perecs Roman finden sich in Gascoigne (2006), Seite 190ff.

²³²Vgl. Perec (2010), Seite 381ff.

²³³Vgl. Gascoigne (2006), Seite 208f.

bevor auf den konkreten interdisziplinären *Trialog* in Neuwirths Stück eingegangen werden kann.

6.2. Mathematische Strukturen zwischen den Künsten: Serialismus als Phänomen der Musik und Literatur²³⁴

Steht die Epoche der Romantik vor allem im Zeichen der Gefühle, spitzt sich die Antithese dieses Zeitgeistes im 20. Jahrhundert, welches stark vom Interesse an den Naturwissenschaften geprägt ist, zu, was sich wiederum in der Kunst niederschlägt und diese in eine vermeintliche Nähe der Rationalität zu rücken bestrebt ist. Im Kontext der Musik spricht der US-amerikanische Komponist Ernst Krenek dies explizit erstmals 1936 bei einer Konferenz in Wien an²³⁵ und steht damals sehr weit vorne in einer Reihe von KünstlerInnen und TheoretikerInnen, welche in den darauf folgenden Jahren die Erkenntnisse und Strukturen der Naturwissenschaften in ihr künstlerisches Schaffen einfließen lassen.

Cette nouvelle conception de l'axiomatique qui souligne l'autonomie de l'esprit humain dans l'élaboration d'un système axiomatique destiné à rendre possible les opérations, a fasciné Krenek longtemps avant Queneau.²³⁶

Die vor allem in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts aufkommende Praxis des seriellen Komponierens, welche Georges Perec in seinem Roman *La Vie mode d'emploi* auf die Produktion eines literarischen Werkes umlegt, kann vorerst als paradigmatisch für die Verbindungen zwischen Musik und Mathematik angesehen werden, da hier Musik nach streng logisch-mathematischen Regeln erzeugt wird. Wie eng jene drei Wissensformen der Musik, Mathematik und Literatur innerhalb der zu analysierenden Komposition Olga Neuwirths verwoben sind, soll im Verlauf des nächsten Kapitels

²³⁴Sofern nicht anders ausgewiesen, sind die folgenden Informationen einerseits dem dtv-Atlas Musik Band 2 entnommen, sowie einer handschriftlichen Mitschrift zur Vorlesung „Musikgeschichte VI“ von Martha Handlos am Institut für Musikwissenschaften der Universität Wien, Sommersemester 2010.

²³⁵Vgl. Winter in Kuon (Hg. 1999), Seite 173f.

²³⁶Ebd., Seite 174.

dargelegt werden, wofür das Beispiel des Serialismus vorerst wohl eine gute Brücke zwischen Mathematik, Literatur und Musik bieten kann.

In der vor allem auf den Bestrebungen Arnold Schönbergs basierenden Dodekaphonie und der Weiterentwicklung dieser zum Serialismus verhält sich der Umgang des komponierenden Subjekts mit dem potentiellen Reservoir des zu vertonenden Materials ähnlich jenem der Oulipisten im Bereich der Literatur. Aus einem per se vorgegebenen Material der Töne oder Buchstaben wird mit Hilfe unterschiedlichster logisch-mathematischer Spielregeln eine kreative Grenze kreiert innerhalb welcher nach logischen Gesetzen permutiert wird.

6.2.1. Serialismus in musikwissenschaftlichem Kontext

Im Kontext der 12-Ton-Technik können die 12 Halbtöne einer Oktave in vier Anwendungsmöglichkeiten miteinander kombiniert werden (Original, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung), wobei die Oktavlage der Töne freigestellt ist. Darüber hinaus können die Reintöne horizontal (Melodie) oder vertikal (Akkord) eingesetzt werden, wobei es als obligatorisch gilt, die Reihenfolge einzuhalten. Das serielle Komponieren geht in seiner Klarheit und Bestimmtheit noch einen Schritt über diese Kompositionstechnik Schönbergs hinaus und versucht alle Elemente der Musik nach logisch-proportionalen Parametern bzw. nach den Gesetzen der Mathematik zu ordnen.

Mit der 12-Ton-Technik oder der darauf basierenden Methodik des seriellen Komponierens erschaffene Kompositionen haben ein typisches Klangbild, das den Eindruck von Logik und Disziplin vermitteln soll, gleichsam oulipistischen Werken scheinen sie die schier unüberbrückbare Differenz zwischen Spiel und Disziplin zu überwinden. Jene Differenz ist bei weiteren Überlegungen allerdings im Bereich des Obsoleten anzusiedeln, da Spiele keineswegs den Inbegriff von Disziplinlosigkeit darstellen und die Assoziationen von Ausgelassenheit und Freiheit mit dem Spiel insofern zu vernachlässigen sind, als gewisse Regeln, Grenzen und Einschränkungen dem Spiel per definitionem eingeschrieben sind. Ganz im oulipistischen Sinne eröffnen gleichsam genau jene Einschränkungen erst die Möglichkeiten des ludischen

Schreibens.

Im Idealfall sind alle Dimensionen des musikalischen Wahrnehmungsbereiches auf einem Bezugssystem aufgebaut und bestimmen die Komposition, wobei bei der totalen Reihenkombination die Sicherheit vor den Zufällen geht und Fantasie vermeintlich ausgeschaltet wird. Der schöpferische Akt ist hierbei die Auswahl der Ansätze, wovon auch der Charakter des Werkes abhängt, ein weiteres Faktum, welches auf oulipistische Werke übertragen werden kann. Selbstverständlich bestimmt die Wahl gewisser *contraintes* den Charakter des literarischen Produktes maßgeblich.

War der Serialismus in den frühen 50er Jahren ein unabdingbares Muss, wozu auch Adorno einen nicht zu vernachlässigenden Teil beitrug, wurde dass strenge serielle Komponieren relativ schnell wieder aufgegeben.

Ein wesentliches Beispiel im Kontext des Serialismus ist Pierre Boulez "Structure" für zwei Klaviere zu vier Händen. Beachtenswerter in seiner Fülle ist jedoch vermutlich "Polyphonie X" für 18 Soloinstrumente, in welcher Boulez, welcher selbst eher eine mathematische Begabung besaß, den Serialismus erstmals auf ein großes Orchester anwendet. Jenes Werk, welches 1951 in Donaueschingen uraufgeführt wurde, stellt eines der strengsten und puristischsten seriellen Werke dar.

Musikhistorisch betrachtet entwickelt sich ab bzw. aus dem Serialismus die Strömung der Elektronik sowie jene, welche von Bestrebungen, zur Improvisation zurückzukehren, geprägt ist.

6.2.2. Serialismus in der literarischen Praxis Georges Perecs

Um nun die Fakten des vorherigen Abschnittes auf den Bereich der Literatur umzulegen, erweist sich folgendes Zitat als passable Zusammenfassung:

What is relevant here to literary practice is not the detail of the procedures but the underlying principles of serial composition which appear to be threefold: 1) the concept of a fixed list or set of elements as the reservoir of materials; 2) the principle of starting from a quasi-

mathematical combination of that given set of elements, which strictly regulated scope for variation; and 3) the underlying principle of non-repeatability and non-hierarchy of elements.²³⁷

In diesem Sinne also bietet Serialismus einen vitalen Anknüpfungspunkt für die Oulipisten, deren künstlerisches Schaffen ohnehin von großem Interesse mathematischer Ordnungen gegenüber geprägt war. Darüber hinaus übernahmen die Oulipisten weitere Formen der klassischen Kompositionslehre in ihr literarisches Schaffen wie beispielsweise Thema und Variation.²³⁸

Um nun aber zur speziellen Form des Serialismus zurückzukehren, bleibt vielmehr zu unterstreichen, dass jene drei, im obigen Zitat genannten Prinzipien, welche auf einem mathematischen Modell basieren, Perec insofern faszinierten, als er im Sinne von Oulipo das Potential des seriellen Komponierens für das Generieren literarischer Texte ausschöpfen wollte.²³⁹

Weiters erschien die Technik des Serialismus Perec als notwendige Signatur der Moderne, wie Jürgen Ritte, Journalist der Neuen Zürcher Zeitung sowie Schriftsteller und Übersetzer in *Das Sprachspiel der Moderne* anführt:

Perec [...] erblickt in der Stringenz, in der mathematischen Regelmäßigkeit, in der unbedingten Notwendigkeit, mit der in der seriellen Musik die Töne gesetzt werden, die Signatur, die eigentliche Signatur der Moderne.²⁴⁰

Um nun ein – in Relation zu Perecs umfangreichstem Roman *La Vie mode d'emploi* – vergleichsweise simples Beispiel aus dem Schaffen des französischen Oulipisten in Anlehnung an die Technik des seriellen Komponierens zu nennen, sei auf sein Werk *L'art effaré. Opéra pédagogique*, dem unvollendeten Projekt einer Oper, hingewiesen, wobei bestimmte Silben die ihnen korrespondierenden Noten nach permutativen Gesetzen des Serialismus definieren. Aus den Silben der Solmisation (do – re – mi – fa – so – la – si) eliminiert Perec vorerst zwei (fa und sol) um aus den restlichen Elementen mögliche 120 Permutationen und deren entsprechende Homophone zu

²³⁷Gascoigne (2006), Seite 91.

²³⁸Vgl. Winter in Kuon (Hg. 1999), Seite 175.

²³⁹Vgl. Gascoigne (2006), Seite 26.

²⁴⁰Ritte (1992), Seite 31.

schaffen. So wird beispielsweise aus der Permutation do – re – mi – la – si der homophone Satz „Dors emmi lascive“ oder aus do – re – la – mi – si das Homophon „D’orée, l’âme ici“.²⁴¹

In ähnlicher Art und Weise beruhen sowohl „Ulcérations“ als auch *La Vie mode d’emploi*, jene beiden Werke, auf welche sich Olga Neuwirth mit ihrer Komposition bezieht, auf den Möglichkeiten seriellen Komponierens im Kontext der Literatur.

Wie bereits überblicks- und schemenhaft angedeutet, stützt sich Perec bei der Produktion seines Romans auf vier im Vorfeld definierte generative Strukturen: Das Schachbrett des Mietshauses mit dem Raster 10 mal 10, die 42 Listen, welche nach den Gesetzen der Mathematik auf die Felder aufgeteilt werden und der Art der Chronologie in Anlehnung an die Figur des Rösselsprungs im Schach. So kann also festgestellt werden, dass die beiden erstgenannten jener generativer Schemata in Analogie zur Tonreihe im Kontext des seriellen Komponierens die Basis der Komposition bilden, während die orthogonale lateinische Doppelmatrix von der Ordnung zehn und der Sprung des Pferdes die quasi-mathematischen Formen darstellen, nach welchen Perec sein Material arrangiert.²⁴²

Perec bildet also 42 Listen, d.h. zweimal 21 Serien von zehn Elementen, welche erzählend permutiert und nach mathematischen Regeln auf die Räume aufgeteilt werden, was an mehreren Stellen selbstreflexiv im Roman thematisiert wird.

In diesem Sinne erzählt beispielsweise Kapitel 87 von zwei kooperierenden Tourismusunternehmen, deren Strategie die Zahl 24 zu Grunde liegt. Da die Firmennamen der Unternehmen jeweils aus 24 Buchstaben bestehen, errichten sie demgemäß 24 strategisch unterschiedliche Ressorts in 24 Ländern. Die Namen der Hotelkomplexe entstehen durch Permutation der Buchstaben, welche – in vertikaler Reihenfolge gelesen – erneut die Namen der Tourismusunternehmen ergeben.²⁴³

„Ulcérations“ besteht aus zwei Teilen, wobei den ersten Teil das Gedicht aus den Buchstaben des Titels darstellt, der zweite Teil aus dem Aufzählen von 399 möglichen Permutationen des Wortes „ulcérations“ besteht. Ähnlich wie beim seriellen

²⁴¹Vgl. Winter in Kuon (Hg. 1999), Seite 180ff.

²⁴²Vgl. Gascoigne (2006), Seite 193.

²⁴³Vgl. Perec (2010), Seite 497ff.

Komponieren gibt es also ein vorgegebenes Repertoire – in diesem Fall die 11 Lettern – welches nach gewissen Regeln entweder zu einem bestimmten Werk – eben ein Gedicht oder bloßen Kombinationen dieser Buchstaben – kombiniert wird. Im ersten Fall folgen diese *contraintes* natürlich bis zu einem gewissen Punkt grammatikalischen bzw. semantischen Regeln sowie ferner Regeln der Kombination in Bezug auf die bloße Aufzählung der Permutationen.

Welch komplexe Strukturen sich also hinter *La Vie mode d'emploi* verbergen, kann im Gesamten leider nicht hinreichend analysiert werden, überhaupt ist es schwer, den Roman in seinem gagen Facettenreichtum zu erfassen, ihn adäquat wiederzugeben erweist sich wohl als beinahe unmöglich. Dennoch erscheinen diese Vorbemerkungen als gleichsam ausreichend wie unabdingbar, um im weiteren Verlauf der vorliegenden Diplomarbeit Olga Neuwirths Arbeitsweise mit dem Roman zu erläutern, und auch zu analysieren, mit welcher Gewichtung die Medien der Künste Literatur und Musik auf die Naturwissenschaft der Mathematik treffen und in einem beständig oszillierenden Wechselspiel zwischen den unterschiedlichen Disziplinen die Komposition „la vie...ulcérant(e)“ konstituieren.

6.3. „la vie...ulcérant(e)“ – Ein wucherndes Leben zwischen Literatur und Musik

Schon im Titel der 1995 uraufgeführten Komposition, mit welchem Neuwirth ganz im Sinne der Oulipisten ein Wortspiel kreiert, welches zwischen *La Vie mode d'emploi* und „Ulcérations“ oszilliert, manifestiert sich der für die musikalischen und intermedialen Werke der österreichischen Klangkünstlerin charakteristische Wechsel. Dass Olga Neuwirth mit ihrer Komposition keine Gebrauchsanweisung schaffen will, sondern eher dem wuchernden Leben huldigt, erscheint naheliegend und manifestiert sich demnach sowohl im Titel als auch in der Gesamterscheinung der Komposition.

6.3.1. Zur Struktur der Komposition im Kontext der Intermedialität

Zu Beginn des Stückes ist ein nüchterner Erzähler zu vernehmen, welcher den ersten Satz Perecs *La Vie mode d'emploi* zitiert:

Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute, lointain et régulière.²⁴⁴

Ja, es könnte hier beginnen. Jener Satz, welcher auf die komplexe Struktur des Romans verweist, welcher seinen Anfang in thematischer Hinsicht zweifelsohne auch in einem anderen Zimmer, einem anderen Stockwerk haben könnte, wird wenig später von Perec bestätigt: „Oui, ça commencera ici [...]“.²⁴⁵

Doch schnell werden die Klänge lauter, quirlicher, und die Stimme des Erzählers von einer Sängerin durchbrochen, zwei Elemente, welche fortan in einem heftigen Wechsel die Bewegung des Stückes konstituieren. Untermalt wird dies mit elektronischen Klängen und „[...] aufgeregt kreischenden Klarinettenönen [...]“.²⁴⁶

Neuwirths Komposition ist in drei Teile dividiert, welche allesamt von Neuem im Stiegenhaus beginnen und sich binnen weniger Takte zu einem vitalen Wechselspiel zwischen deutscher, englischer und französischer Sprache und einem Stimmengewirr von Perecs Roman zu einer Aufzählung von Primzahlen wandeln und gipfelt schließlich in den Anagrammen von Perecs „Ulcérations“.

Wenngleich jene Primzahlen zu Beginn siebenstellig sind und im Verlauf der Komposition in ihrer Komplexität schrumpfen und die Erzählungen sich zu Gedankenketten wandeln, büßt die Dichte des Werkes nichts ein, sondern bleibt bis zuletzt durch das Wechselspiel von Musik, Mathematik und Literatur erhalten.

Der Aufbau des etwa 10-minütigen Stücks besteht aus drei unterschiedlich langen Teilen, wobei Teil eins der Thematik der Gebrauchsanweisung wohl am nächsten kommt, und Details und Orte nennt, welche Perec in seinem Roman anführt.

²⁴⁴Perec (2010), Seite 21.

²⁴⁵Ebd., Seite 22.

²⁴⁶Günther in Drees (Hg. 2008), Seite 38.

Teil zwei ist dann Splittern aus Geschichten bzw. Lebensgeschichten der BewohnerInnen aus der rue Simon-Crubellier 11 gewidmet. Hier wird beispielsweise die Tragödie eines Trapezkünstlers erwähnt, welcher sein Trapez nicht mehr verlassen wollte.

La foule se pressait dans les music-halls et les cirques où il se produisait pour le voir, non seulement exécuter ses tours, mais faire la sieste, se laver, s'habiller, boire une tasse de chocolat, sur l'étroite barre du trapèze, à trente ou quarante mètres du sol.²⁴⁷

Als nun besagter Akrobat eines Tages unter keinen Umständen von seinem Trapez hinunterkommen will, bemühen sich Feuerwehrmänner ihn herunterzuholen, doch während sie nicht einmal auf halber Höhe sind, öffnet der Trapezkünstler seinen Griff „[...] et avec un long hurlement alla s'écraser sur le sol au terme d'une impeccable parabole.“²⁴⁸

Hier kristallisiert sich auch das überaus enge Verhältnis von Klang und Text in dieser Komposition heraus, denn die Musik wird aggressiver, gespannter, während des Trapezkünstlers Fall in die Tiefe von den Countertenören mit einem langgezogenen „Aaaaaah“ kommentiert wird.

Anders als etwa in „...ce qui arrive...“, wo die Wort- und die Tonsprache nur bedingt zusammenhängen und sich zwar ergänzen, nicht aber gegenseitig unterstreichen, bilden Ton und Wort hier eine stärkere Einheit und sind somit kaum mehr als distinkte Medien wahrzunehmen.

Im kürzesten und letzten Teil verflüchtigen sich die Gedankenketten schließlich, das Puzzle verliert sich selbst und die Ereignisse scheinen sich gegenseitig aufzuheben, wie Bernhard Günther es in Anlehnung an Neuwirths Kommentare aus der Partitur zu „la vie...ulcérant(e)“ ausdrückt.²⁴⁹ Nach dieser gegenseitigen Aufhebung bzw. Auslöschung der Ereignisse und Stimmen schließt die Komposition mit einem Zitat aus Thomas Manns *Zauberberg* ab, in welchem er folgendes Spiel beschreibt:

Es gab hier seit kurzem eine Gruppe von Engländern, die ein Gesellschaftsspiel eingeführt hatten, welches in nichts anderem (sic!) bestand, als daß ein Teilnehmer an seinen Nachbarn im Kreise die Frage

²⁴⁷Perec (2010), Seite 70.

²⁴⁸Ebd., Seite 72.

²⁴⁹Vgl. Günther in Drees (Hg. 2008), Seite 40.

richtete: „Did you ever see the devil with a night-cap on?“, der Gefragte aber zur Antwort gab: „No! I never saw the devil with a night-cap on“, worauf er die Frage andererseits weitergab – und so immer reihum. Das war entsetzlich.²⁵⁰

Die letzte Frage lautet demnach „Did you ever see the devil with a night-cap on?“, welche vom Sänger mit einem scharfen, lauten „No!“ verneint wird.

Das Aufwerfen dieser Frage scheint auf den ersten Blick mehr als aus dem Kontext gerissen und irreführend, kann nach weiteren Überlegungen allerdings im Hinblick auf die Thematik des Spiels und den menschlichen Versuch, den Zufall dadurch auszuschalten, gedeutet werden. Doch auch die Mathematik mit ihren Bestrebungen, den Zufall zu unterdrücken oder zumindest definierbar zu machen und ihn somit durch strenge Regeln und Gesetze beinahe auszuschalten, kann keinen Schutz vor dem Teufel bieten, welcher offenbar nicht schläft.

Dass diese Komposition Olga Neuwirths allerdings keine eindeutige Interpretation, vor allem aus gesamtheitlicher Perspektive, zulässt, mag wohl kaum verwundern, ist doch genau dieses beständige Oszillieren der Bedeutungen, welche sich nicht auf einen Punkt und einen letztgültigen Sinn zuspitzen lassen, charakteristisch für die österreichische Komponistin. „Das Spektakel zieht vorüber, und keine der volltönend vorgebrachten Geschichten gibt Aufschluss über die Bedeutung des Ganzen.“²⁵¹

6.3.2. Intermediale Strukturen von Musik, Literatur und Mathematik

Dass Musik und Mathematik enge Verbindungen eingehen, wurde schon im vorangegangenen Subkapitel der vorliegenden Diplomarbeit bezüglich des Serialismus in Umrissen dargelegt, ist jedoch weitaus tiefer in der Musikgeschichte verwurzelt.

Der Mathematikhistoriker John Fauvel legt mit seinem Sammelband *Music and Mathematics. From Pythagoras to Fractals*²⁵² eine Geschichte der Entwicklung des

²⁵⁰Mann (2008), Seite 869f.

²⁵¹Günther in Drees (Hg. 2008), Seite 40.

²⁵²Vgl. Fauvel (2003).

Auch die nachfolgenden Informationen sind, sofern nicht anders ausgewiesen, diesem Sammelband entnommen.

Zusammenspiels von Musik und Mathematik vor und verweist auf die vielschichtigen Verbindungen beider Disziplinen, welche schon in der Antike liegen. So fasste bereits Pythagoras musikalische Phänomene als Ausdruck einer alles umfassenden Kosmologie, beruhend auf Proportionen ganzer Zahlen auf. Klang sei nach denselben harmonischen Regeln konstruiert wie Gesetze der Mathematik, der Physik und der Astronomie. Diese Verschwisterung von Musik und Mathematik erfuhr im Mittelalter aber eine gewisse Abwertung zugunsten der Literatur, da die Verbindungen der Wort- und der Tonsprache ab diesem Zeitpunkt stärker in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt wurden.

Darüber hinaus erfuhren die Verbindungen im Laufe der Geschichte auch eine radikale Transformation: Während zu Beginn der abendländischen Tradition einfache mathematische Phänomene aus dem Bereich der Zahlentheorie im Vordergrund stehen und das Augenmerk vor allem auf das Bestimmen von Intervallen und darauf aufbauenden Ton- und Stimmungssystemen anhand von Zahlenproportionen gerichtet ist, ziehen im 20. Jahrhundert viele Komponisten und Komponistinnen von vornherein mathematische Modelle heran, um die musikalischen Parameter zu formalisieren, wie beispielsweise anhand des seriellen Komponierens erläutert wurde.

Dass auch Literatur nach logisch-mathematischen Regeln konstruiert werden kann, erscheint im Kontext der Oulipisten nicht weiter verwundernswert. Etymologisch betrachtet sind beide Wissensformen jedoch enger verwandt, als gemeinhin angenommen:

Nur zwei Buchstaben trennen die Literatur von der Mathematik: Ist bei dieser das Zählen Ausgangspunkt aller Betrachtungen, steht bei jener das Erzählen im Zentrum. Zwei Buchstaben sind wenig – ein Präfix, ein verbaler Schnipsel. Diese sprachliche Nähe gibt es nicht nur im Deutschen. Unser Wort Zahl und das englische „tale“, Erzählung, haben die gleiche Wurzel.²⁵³

²⁵³Woelk in der Welt am Sonntag vom 5.10.2008,
www.welt.de/wams_print/article2531344/Mathematik-und-Literatur-beruehren-sich-im-Unendlichen.html

Mathematik beziehungsweise mathematische Strukturen bilden im Kontext von „la vie...ulcérant(e)“ also das Bindeglied zwischen Literatur und Musik. Im Rahmen der Mathematik und des logischen Spiels treten die Medienformen von Musik und Literatur hierbei in einen vitalen Diskurs der Intermedialität.

Der strukturelle Aufbau Neuwirths Komposition ist jenem Perecs Roman ähnlich, denn auch die verschiedenen Klangmuster erweisen sich als Teile eines Puzzles, welche sinnvoll aneinandergesetzt und nach gewissen Regeln geordnet werden müssen.

Auch wenn Neuwirth nicht explizit seriell komponiert, stechen die Analogien von Literatur, Musik und Mathematik in diesem Werk dennoch hervor, da im Lichte des Spiels von Kunst und deren Produktion mathematische Regeln omnipräsent sind.

Ferner allerdings bleibt die Frage nach der Rolle der Mathematik im Schaffen der Komponistin Olga Neuwirth, konkret im Hinblick auf „la vie...ulcérant(e)“, zu stellen. Dass Mathematik, vor allem in ihrer Erscheinungsform als Spiel, einen großen Teil im Werk Perecs einnimmt, erkennt die Komponistin richtig, auch dass sie diese Ebene keineswegs verleugnen kann und sie zweifelsohne in ihr Stück miteinfließen lassen muss um der literarischen Vorlage in einem anderen Medium gerecht zu werden. Da sie nun aber nicht den Weg einer Komposition nach explizit strengen Parametern der naturwissenschaftlichen Disziplin wählt, wie es beispielsweise der Fall gewesen wäre, wenn sie sich im Rahmen ihrer Komposition der Technik des Serialismus bedient hätte, muss sie die Mathematik auch auf textlich-inhaltlicher Ebene einfließen lassen.

Hier erweisen sich jene Stellen, an welchen die Countertenöre sich Primzahlen zuwerfen, als simple wie aussagekräftige Lösung. Entfernt erinnert dies auch an eine Geschichte des Schriftstellers und Neurologen Oliver Sacks aus seiner wohl bekanntesten populärwissenschaftlichen Publikation *The Man Who Mistook his Wife for a Hat*, in welcher sich autistische Zwillingenbrüder immer wieder Primzahlen an den Kopf werfen.²⁵⁴

Doch auch wenn die Mathematik in dieser Komposition Olga Neuwirths nicht explizit als generative Struktur durchscheint, tritt sie freilich nicht nur auf inhaltlicher Ebene auf, sondern ist dem Stück an sich sehr wohl eingeschrieben, da die österreichische

²⁵⁴Vgl. Sacks (2007), Seite 204ff.

Künstlerin ihre Werke natürlich nicht ganz dem Zufall überlässt, auch wenn dessen Macht ja bekanntlich nicht auszuschalten ist. Der Kompositionsvorgang wird fast immer von gewissen Mustern geprägt, was Neuwirth folgendermaßen schildert:

Ich lege mir immer meine Strukturen und Abläufe in der Zeit fest. Zuerst werden im Groben Zeit, Rhythmus und Klang, harmonische Raster und Geräusche festgelegt. Die internen Strukturen erfinde ich für jede Komposition neu, das sind meist mathematische Systeme.²⁵⁵

Regeln der Mathematik sind also nahezu jedem Stück Neuwirths per se eingeschrieben, werden allerdings in „la vie...ulcérant(e)“ noch auf die inhaltliche Ebene projiziert um die Rolle der Naturwissenschaft im Hinblick auf deren starke Gewichtung in den Werken Georges Perecs zu multiplizieren.

Dennoch bieten rein mathematische Systeme keinen Ausweg aus einer künstlerischen Schaffenskrise, wie Olga Neuwirth in dem von ihr zwischen 1997 und 1999 geführten Arbeitsjournal, welches interessante Einblicke in ihr Leben und Schaffen zulässt und in diesem Zusammenhang leider Mangelware auf dem Gebiet der Entstehungsprozesse zu Kunstwerken ist, festhält. Hier spricht die Künstlerin erneut von einem Vergleich zwischen Komponieren und dem Puzzlezusammensetzen – auch im Hinblick auf Perec. Bartlebooths Akribie und Geduld vergleicht Olga Neuwirth hier mit dem Prozess des Komponierens und hinterfragt in diesem Kontext allerdings auch die Sinnhaftigkeit dieser Tätigkeiten.²⁵⁶ Was lässt sich aus dem Scheitern Bartlebooths auf eine Komponistin Neuer Musik umlegen? Ist Neue Musik ebenso dazu verurteilt, Misserfolg zu haben?

Die Intermedialität tritt in „la vie...ulcérant(e)“ also auf zwei Ebenen auf: Einerseits manifestiert sie sich in dem Wechselspiel zwischen Literatur und Musik, welches sowohl thematisch als auch strukturell zum Vorschein tritt, wenn Olga Neuwirth den Roman Perecs und dessen Gedicht „Ulcérations“ ins Musikalische transformiert und mit eigenen Assoziationen vervollständigt. Andererseits trifft der Rezipient / die Rezipientin in dieser Komposition auch auf einen Bereich der Interdisziplinarität, in welchem Mathematik, Literatur und Musik in einer beständigen Oszillation dieser Disziplinen

²⁵⁵Neuwirth zit. nach Marschall in Drees (Hg. 2008), Seite 357.

²⁵⁶Vgl. Neuwirth (2003), Seite 124f.

stehen. Mathematik ist eng mit jenen künstlerischen Disziplinen verwoben, da sowohl Texte, besonders jene der Oulipisten, als auch Kompositionen, wie beispielsweise anhand des seriellen Komponierens erläutert wurde, nach mathematisch-logischen Strukturen generiert werden können. Diese Ebene der Produktion kann weiters auch auf Inhalt bzw. Thematik ausgedehnt werden und findet im Kontext des Spiels ihre Fortsetzung.

Dennoch, letzten Endes kann der Hörer / die Hörerin das Spiel nicht gewinnen. Zu viele Assoziationen werden vorgetragen, wieder zerrissen, Worte, die Erzählungen bilden, heben sich gegenseitig auf und das Klanggeflecht ist überaus undurchsichtig. Auch bei Perec werden die RezipientInnen vor eine schier unglaubliche Herausforderung gestellt. „The game is one which the reader cannot but lose [...]“²⁵⁷ summiert Kimberly Bohman in ihrer Dissertation über ludische Formen in der Literatur von u.a. Georges Perec, hinsichtlich seines Romans *La Vie mode d'emploi*.

Die RezipientInnen können sowohl bei der Komponistin Olga Neuwirth als auch bei dem Schriftsteller Georges Perec nur verlieren. Wie also Elfriede Jelinek in einem Essay über ihre Freundin Neuwirth konstatiert: „Nein, nett ist sie nicht zu uns, die Olga.“²⁵⁸

²⁵⁷Bohman (2004), Seite 190.

²⁵⁸Jelinek in Drees (Hg. 2008), Seite 49.

7. Conclusio

Dass das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien bereits so alt ist wie diese selbst, belegt augenscheinlich, dass Medien nie getrennt voneinander existieren, selbst wenn sie oftmals als different wahrgenommen werden können.

Jedem Medium ist von Beginn an ein anderes mehr oder weniger eingeschrieben, äußert sich dies nicht in einer expliziten intermedialen Beziehung so doch zumindest in dem Ursprung oder der Fortführung eines Werkes in einer anderen Disziplin. Intermedialität ist demnach – wie es Gilles Deleuze postulierte – jedem Medium impliziert.

Die theoretische Beschäftigung mit dieser omnipräsenten Intermedialität oder Interdisziplinarität ist für eine immer offener agierende Zukunft der Geisteswissenschaften unumgänglich, fand jedoch lange Zeit unter anderen Vorzeichen statt, welche heutzutage als überholt gelten können.

Ein knapper historischer Abriss unterstreicht hierbei das Faktum, dass unterschiedliche Medien oftmals als konkurrierend angesehen wurden, was das Aufkommen eines intermedialen Diskurses lange Zeit im Keim erstickte. Nach der Zersplitterung der philosophischen Disziplin der Ästhetik, welche sich als eine Lehre der Kunst verstehen lässt, dennoch freilich nicht dem Anspruch gerecht wird, als Intermedialitätstheorie *avant la lettre* angesehen zu werden, tendierten die Wissenschaften erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer plurimedialen Betrachtungsweise und thematisierten die *Wechselseitige Erhellung der Künste*, wenngleich dieses Novum der Theorie in der künstlerischen Praxis seit Anbeginn allgegenwärtig war.

Bestrebungen, Parallelen innerhalb differenter Künste herauszuarbeiten, um einen Nachweis für die engen Verbindungen zwischen – wie in dem hier fokussierten Fall – der Musik und der Literatur zu erbringen, führen für mich zu unzulänglichen Verallgemeinerungen, welche dem spezifischen Charakter der Kunstformen keineswegs Rechnung tragen können. So war auch Sartre der Ansicht, dass sich Künste zwar beeinflussen, die Absurdität einer Parallelität allerdings nicht nachzuweisen ist.

Die in der praktischen künstlerischen Auseinandersetzung stets omnipräsente Intermedialität ist allerdings nicht als undurchsichtiges Konglomerat aufzufassen sondern kann sehr wohl genauer spezifiziert werden, da der Dialog zwischen unterschiedlichen Medien auf facettenreichen Ebenen ausgetragen werden kann.

Anhand des Œuvres der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth wurden im Verlauf der vorliegenden Diplomarbeit Ebenen des intermedialen Diskurses zwischen Literatur und Musik exemplarisch anhand ausgewählter Werke analysiert sowie spezifiziert.

Das Zusammenspiel von Wort- und Tonkunst findet hierbei auf unterschiedlichen Ebenen statt, welche zwischen dem Pol der inhaltlichen und jenem der generativ-strukturellen Analogien oszillieren. Literatur kann also auf mannigfaltige Art und Weise zum Klingen gebracht werden.

Die Bezüge der musikalischen Trilogie Olga Neuwirths, fußend auf einem Textausschnitt William S. Burroughs, komponiert Mitte der 90er Jahre (bzw. eine alternative Fassung zu einem der Stücke von 2005), zur Literatur basieren auf strukturellen Analogien, während „...ce qui arrive...“, ein im Jahr 2004 uraufgeführtes Werk der Komponistin, in direktem inhaltlichen Kontext zu ausgewählten Texten des amerikanischen Schriftstellers Paul Auster steht. Das 1995 uraufgeführte Werk „la vie...ulcérant(e)“, welches den generativen wie den kontextuellen Pol verbindet, orientiert sich sowohl inhaltlich an Texten des französischen Oulipisten Georges Perec als auch an der an mathematische Strukturen angelehnten Art des Literaten, literarische Texte zu produzieren, welche von Olga Neuwirth auf die Technik des Komponierens übertragen wird.

Ferner impliziert die Interaktion von Literatur und Musik oftmals mehr Facetten, wie beispielsweise visuelle Künste. Darüber hinaus manifestiert sich der intermediale Diskurs im Werk der Komponistin oftmals in der Kategorie der Räumlichkeit, eine Ebene, in welche die Kunst der Musik natürlich sehr leicht fortgeführt werden kann, welche sich allerdings der Literatur zu verschließen scheint. Sowohl eine visuelle als auch eine räumliche Erweiterung der oftmals als zweidimensional wahrgenommenen Literatur kann dieser jedoch ungeahnte Stärken einhauchen und ihre (vermeintliche) Intention multiplizieren, wie beispielsweise anhand Neuwirths Film-Musik-Projekt

„The Long Rain“ auf Basis einer gleichnamigen Kurzgeschichte Ray Bradburys analysiert wurde.

Doch nicht immer muss die Kunst der Musik dazu dienen, die Atmosphäre der literarischen Texte zu potenzieren, so kann ihre kommentierende, unterstützende Funktion auch in eine kontrapunktierende übergehen. Auf diese Option eines intermedialen Zusammenspiels wird man im Kontext der Kompositionen Olga Neuwirths allerdings kaum stoßen, da die Künstlerin die Bedeutung der literarischen Texte, welche die Basis für ihre Klangkunstwerke bilden, großteils multipliziert und deren ursprüngliche Intention bloß an wenigen Stellen kontrapunktiert.

Auch anhand des Hörspiel-Fragments zu Gedichten der Lyrikerin Selma Meerbaum-Eisinger, arrangiert im Jahre 2005 unter dem Titel „...ich möchte den Himmel mit Händen fassen...“, und einer Klanginstallation, in welcher Texte von Hannah Arendt und Walter Benjamin den spezifischen Charakter des Kunstwerks konstituieren, wurden einerseits Möglichkeiten aufgezeigt, Literatur zum Klingen zu bringen, und andererseits auch skizziert, wie sich unterschiedliche Medien zu bereichern in der Lage sind.

Ganz im Sinne der Aussage des Philosophen Gilles Deleuze, können die Klangkunstwerke der österreichischen Komponistin nicht auf ein einziges Medium fixiert werden, sondern konstituieren sich vielmehr durch ein beständiges *Dazwischen*, ein konstantes Oszillieren plurimedialer Diskurse, und verweisen damit in eine hoffentlich nicht mehr allzu utopische Zukunft der uneingeschränkt transmedial agierenden Geisteswissenschaften jenseits von starren Grenzen der Medien und Disziplinen.

8. Bibliographie

8.1. Gedruckte Quellen

8.1.1. Gedruckte Werke, Artikel und Interviews

ADORNO, Theodor W.: „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“. In: Ders. *Gesammelte Schriften*, Bd.16, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

ALTENDORFER, Cornelia: *Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips*. Wien: Diplomarbeit Universität Wien, 2008.

ANGERER, Eva: *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel-Quel zur Psychoanalyse*. Wien: Passagen Verlag, 2007.

ARENDT, Hannah: *Walter Benjamin, Bertolt Brecht. Zwei Essays*. München: Piper, 1971.

ARISTOTELES: *Poetik*. Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. München: Heimeran, 1976.

ARMITAGE John (Hg.): *Paul Virilio. From Modernism to Hypermodernism and Beyond*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2000.

ARNHEIM, Rudolf: *Rundfunk als Hörkunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

ARROYAS, Frédérique: „When Is a Text Like Music?“ In: Bernhart, Walter und Werner

Wolf (Hg.): *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Amsterdam und Atlanta: Rodopi, 2001.

AUER, Barbara D.: *Olga Neuwirth. Versuch einer Annäherung an eine österreichische Komponistin*. Wien: Diplomarbeit Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, 2002.

AUSTER, Paul: *Die Kunst des Hungers. Essays und Interviews*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000.

AUSTER, Paul: *The Red Notebook*. London: Faber and Faber Limited, 1996.

AUSTER, Paul: *From Hand to Mouth*. London: Faber and Faber Limited, 1998.

BARTHES, Roland: *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang, 1978.

BECKER, Alexander und Matthias Vogel (Hg.): *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

BEIER, Christian im Gespräch mit Olga Neuwirth. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, Nr. 50, 1995.

BENJAMIN, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“. In: Raulet, Gérard (Hg.): *Werke und Nachlass, Band 19*. Berlin: Suhrkamp Verlag Berlin, 2010.

BENJAMIN, Walter: *Berliner Kindheit um 1900*. Fassung letzter Hand mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.

BERNARD, Suzanne: *Mallarmé et la Musique*. Paris: Nizet, 1959.

BERTHARION, Jacques-Denis: *Poétique de Georges Perec*. „...une trace, une marque ou

quelques signes“. Saint-Genouph: Nizet, 1998.

BOHMAN, Kimberly S.: *The reading game. A theory of play forms in O'Brien, Beckett, and Perec*. Princeton: Dissertation Universität Princeton, 2004.

BRADBURY, Ray: „The Long Rain“. In: Ders.: *The Illustrated Man*. New York: Random House, 1983.

BROSIN, Annette: *Writings on Olga Neuwirth*. Wien: Diplomarbeit Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, 2009.

BRUG, Manuel: „Die Dauerbrennerin“. In: profil Nr. 46 vom 14.11.2011. Seite 140.

BURROUGHS, William S.: *The Ticket That Exploded*. New York: Grove Press, 1968.

BURROUGHS, William S.: *Nova Express*. New York: Grove Press, 1992.

BUTLER, Judith: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

BUTLER, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

CUDDY, Lois A. und David H. Hirsch (Hg.): *Critical Essays on T. S. Eliot's The waste land*. Boston: Hall, 1991.

DREES, Stefan: „Die Komponistin Olga Neuwirth“ [1999]. In: Ders. (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 88-93.

DREES, Stefan im Gespräch mit Olga Neuwirth: „Ausnahmestand und Überhöhung.

Über das Film-Musik-Projekt *The Long Rain* (1999/2000)“ [2000]. In: Ders. (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 136-141.

DREES, Stefan: „Komponieren der visuellen Dimension. Zum Video- und Filmgebrauch in Werken Olga Neuwirths“ [2007]. In: Ders. (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 209-218.

DREES, Stefan: „Ferne Klänge und „musikalische Geschichten“: Olga Neuwirths ...*miramondo multiplo*... (2006)“ [2006]. In: Ders. (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 311-313.

FAHRER, Sigrid: *Cut-up. Eine literarische Medienguerillia*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

FASTNER, Carsten im Gespräch mit Olga Neuwirth: „Komponieren ist altmodisch“ [2004]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 230-234.

FAUVEL, John (Hg.): *Music and Mathematics. From Pythagoras to fractals*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

FOUCAULT, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

FOURNEL, Paul: „Les ateliers de l’Oulipo: écrire ici et maintenant“. In: *L’oulipo – la littérature comme jeu*. Magazin littéraire 398, 2001. Seite 26-28.

FUHRMANN, Wolfgang im Gespräch mit Olga Neuwirth: „Auf der konsequenten Suche nach dem bizarren Klang“. In *Der Standard* vom 23. und 24. April 1994.

GASCOIGNE, David: *The Games of Fiction. Georges Perec and modern French ludic narrative*. Oxford: Lang, 2006.

GROSS, Daniela im Gespräch mit Olga Neuwirth: „Ich möchte zwischen Musik und Literatur eine Brücke schlagen.“ [2005]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 268-271.

GRUBER, Gerold W.: „Wort und Ton bei Olga Neuwirth“. In: Krones, Hartmut (Hg.): *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau, 2001. Seite 249-258.

GÜNTHER, Bernhard: „Olga Neuwirth: *La vie...ulcérant(e)* (1995)“ [1998]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 38-40.

GÜNTHER, Bernhard: „Olga Neuwirth: *Nova Mob* (1997)“ [1997]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 81f.

GÜNTHER, Bernhard: „>>Send in the Clowns<< Über den Musikunterricht für Kinder“ [2004]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 219-227.

HANSEN-LÖVE, Aage A.: „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“. In: Schmid, Wolf und Stempel, Wolf-Dieter (Hg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur*

Intertextualität, Wien: 1983, S. 291-360.

HEIER, Magnus: „Oh du fröhliche, oh du selige...Warum sind Weihnachtslieder so rührend und Disharmonien so quälend? Die Hirnforschung gibt Antworten“. In Wiener Zeitung vom 23.12.2010, Seite 11.

HEINRICH, Caroline: *Grundriß zu einer Philosophie der Opfer der Geschichte*. Wien: Passagen Verlag, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

HIBBARD, Allen (Hg.): *Conversations with William S. Burroughs*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

HOCHRADL, Karin: *Olga Neuwriths und Elfriede Jelineks Musiktheaterschaffen*. Salzburg: Dissertation Mozarteum Salzburg, 2007.

HOFER, Wolfgang im Gespräch mit Olga Neuwrith: „Die Macht des Zufalls – oder: Ist die Welt noch bewohnbar?“ [2004]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwrith. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 237-252.

HOFFMANN, Ernst T.A.: *Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher*. Hg. mit einem Nachwort von Walther Harich. Weimar: Liechtenstein, 1924.

JELINEK, Elfriede: „Auf den Raum mit der Zeit einschlagen. (Notizen zu Olga Neuwrith)“ [1995]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwrith. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 49-51.

KAGER, Reinhard im Gespräch mit Olga Neuwirth: „Ausgefrante Ränder, stiebende Partikelchen“ [1995]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 41-48.

KAPFER, Herbert (Hg.): *Intermedialität und offene Form. Hörspiel und Medienkunst im Bayrischen Rundfunk. Gesamtverzeichnis 1996-2005*. München: Belleville, 2006.

KENTRIDGE, William und Judith Hecker: *Trace. Prints from The Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 2010.

KLOIBER, Rudolf. *Handbuch der Symphonischen Dichtung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990.

KRISTEVA, Julia: *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. The Hague: Mouton, 1970.

KRUG, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2008.

KUON, Peter (Hg.): *Oulipo – poetiques. Actes du Colloque de Salzburg 23 – 25 avril 1997*. Tübing: Narr, 1999.

LE TELLIER, Hervé: *Esthétique de l'Oulipo*. Bordeaux: Le Castor Astral, 2006.

LEMKE-MATWEY, Christine: „Das Notenschlüsselerlebnis. Olga Neuwirths Trompetenkonzert ...miramondo multilpo... (2006)“ [2006]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 314-318.

LIENKAMP, Andreas (Hg.): *As strange as the world. Annäherungen an das Werk des*

Erzählers und Filmemachers Paul Auster. Münster: Lit, 2002.

LIESSMANN, Konrad Paul: *Schönheit*. Wien: Facultas Verlag, 2009.

LISPECTOR, Clarice: *The Passion According to G.H.* Minnesota: University of Minnesota Press, 1988.

LYDENBERG, Robin: *Word Cultures. Radical theory and practice in William S. Burroughs' fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

MANN, Thomas: *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2008.

MATT, Gerald im Gespräch mit Olga Neuwirth: „Das wunderbare Labyrinth der Welt.“ [2007]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 344-348.

MARSCHALL, Clemens: „Mein Hirn auf Papier“ [2008]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 354-359.

MAUTHNER, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Band I: *Zur Sprache und zur Psychologie*. Stuttgart: Cotta, 1906.

MCCAFFERY, Larry und Sinda Gregory im Gespräch mit Paul Auster. In: Auster, Paul: *The Red Notebook*. London: Faber and Faber Limited, 1996.

MILES, Barry: *William Burroughs. El Hombre Invisible*. London: Virgin Publishing Ltd., 1992.

MEERBAUM-EISINGER, Selma: *Ich bin in Sehnsucht eingehüllt*. Hamburg: Hoffmann &

Campe, 2008.

MORGAN, Ted: *Literary outlaw. The life and times of William S. Burroughs*. London: The Bodley Head, 1991.

MOSÈS, Stéphane: *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 1994.

MÜLLER, Anna-Lisa: *Sprache, Subjekt und Macht bei Judith Butler*. Marburg: Tectum-Verlag, 2009.

NABER, Hermann: „Die Geburt des Hörspiels aus dem Geiste der Operette. Karl Sczuka und die Pioniere der Radiokunst“. In: Stuhlmann, Andreas (Hg.): *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. Seite 105-116.

NAREDI-RAINER, Ernst im Gespräch mit Olga Neuwirth: „Kein Mitläufertum“. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 142f.

NEUWIRTH, Olga: „Vorgedanken“ [2007]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 12f.

NEUWIRTH, Olga: „Nachgedanken zu *Lost Highway* (2002/3). *Warten auf Godot* der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit“ [2003]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 203-208.

NEUWIRTH, Olga: „Über die Faszination der Texte Elfriede Jelineks für eine/n Komponistin/en und über die Schwierigkeiten einer Realisierung von Partituren mit

Texten Elfriede Jelineks“ [1997]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 83-85.

NEUWIRTH, Olga: „Überlegungsfragmente zu einem Musiktheater“ [1994]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 32f.

NEUWIRTH, Olga: *Bählamms Fest. Ein venezianisches Arbeitsjournal*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2003.

NYFFELER, Max: „Im Spiegelkabinett der Klänge. Die Komponistin Olga Neuwirth“ [1999]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 123-126.

NYFFELER, Max: „Szenarien möglicher Wirklichkeit. Portrait der Komponistin Olga Neuwirth“ [2002]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 166-170.

PEREC, Georges: „Quatre Figures pour La Vie mode d'emploi“. In: *L'Arc*, n. 76, 1979. Seite 50-53.

PEREC, Georges: *La Vie mode d'emploi*. Paris: Fayard, 2010.

PEREC, Georges: *La Disparition*. Paris: Denoël, 1988.

PEREC, Georges: *Les Revententes*. Paris: Julliard, 1991.

PEREC, Georges: „Ulcérations“. In: *Oulipo: La Bibliothèque Oulipienne*. Vol. 1., Paris:

Seghers: 1990.

PETRI, Horst: *Literatur und Musik. Form-und Strukturparallelen*. Göttingen: Sachse & Pohl Verlag, 1964.

PLATON: *Der Staat*. Auf der Grundlage der Schleiermacherschen Übersetzung, übertragen von Georg Landmann. Kettwig: Phaidon-Verlag, 1992.

RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2002.

RITTE, Jürgen: *Das Sprachspiel der Moderne. Eine Studie zur Literaturästhetik Georges Perecs*. Köln: Janus Verlag, 1992.

ROSENTHAL, Mark: *William Kentridge. Five Themes (San Francisco Museum of Modern Art)*. Yale: Yale University Press, 2009.

SARTRE, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

SACKS, Oliver: *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. London: Picador, 2007.

SCHULZ, Reinhard im Gespräch mit Olga Neuwirth: „Die Kunst soll irritieren“ [2004]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 235f.

SCHWAIGHOFER, Sandra: „Olga Neuwirths Klanginstallation ...miramondo multiplo... (2006)“ [2007]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 339.

SPRINGER, Carsten: *Crises: The Works of Paul Auster*. Frankfurt am Main: Lang, 2001.

STEINBERG, Saul: *The Art of Living*. New York: Harper & Brothers, 1949.

TORBERG, Friedrich: *Die Tante Jolesch*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009.

TOSIC, Ljubisa: „Zusammenprall der Kunsträume. Uraufführung von Olga Neuwirths „...ce qui arrive...“ beim steirischen herbst“. In *Der Standard* vom 22.10.2004.

TYTELL, John: *Naked Angels. The lives and literature of the Beat Generation*. New York: McGraw-Hill, 1976.

VIRILIO, Paul: *Der eigentliche Unfall*. Wien: Passagen Verlag, 2009. Übersetzt von Paul Maercker.

VOGEL, Sabine im Gespräch mit Olga Neuwirth: „Trompetenklänge ins Grüne hinein“ [2007]. In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008. Seite 340f.

WALZEL, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard, 1917.

WELLMER, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*. München: Carl Hanser Verlag, 2009.

WINTER, Susanne: „A propos de l'Oulipo et de quelques contraintes musico-textuelles“. In Kuon, Peter (Hg.): *Oulipo – poetiques. Actes du Colloque de Salzburg 23 - 25 avril 1997*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999.

WOLF, Werner: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam und Atlanta: GA, 1999.

ZIMA, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

8.1.2. Almanache, Lexika, Anthologien, Sammelbände, Skripten

MICHELS, Ulrich (Hg.): *dtv-Atlas Musik. Band II Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.

NIES, Christel (Hg.): *entdeckt und aufgeführt. Komponistinnen und ihr Werk IV*. Kassel: Kassel University Press, 2010.

RUDOLPH, Marie-Therese (Red.): *Wien Modern '97*. Wien: Verein Wien Modern 1997.

Handschriftliches Skriptum aus der Vorlesung „Musikgeschichte VI“ von Prof.in Martha Handlos, gehalten am Institut für Musikwissenschaften der Universität Wien im Sommersemester 2010.

8.2. Quellen im Internet

Offizielle Homepage Olga Neuwirths:

<http://www.olganeuwirth.com>, zuletzt eingesehen am 26.11.2011.

<http://www.oulipo.net>, zuletzt eingesehen am 15.06.2011.

Newsletter des Ensemble Modern Nr. 16 vom 16.10.2004

http://ensemblemodern.com/de/archiv/projekte/ce_qui_arrive/presse, zuletzt eingesehen am 02.12.2010.

A.u.: „Spiegelbild der Sprache – Neurokognition von Musik“

<http://www.cbs.mpg.de/institute/foci/mirror>, zuletzt eingesehen am 29.12.2010.

A.u. in Vorarlberg online vom 31.07.2005

http://ensemblemodern.com/de/archiv/projekte/ce_qui_arrive/presse, zuletzt eingesehen am 02.12.2010.

A.u.:

http://www.transcript-verlag.de/ts472/ts472_1.pdf, zuletzt eingesehen am 12.03.2011.

ASHLEY, Tim in The Guardian vom 09.11.2004

<http://www.olganeuwirth.com/txtkritik06.html>, zuletzt eingesehen am 06.04.2011.

BREMBECK, Reinhard J. in der Süddeutschen Zeitung vom 23.10.2004

<http://www.boosey.com/pages/opera/moreDetails.asp?musicID=46944&site-lang=de>,
zuletzt eingesehen am 16.02.2011.

MATTENKLOTT, Gundel: „Über einige Spiele in Georges Perecs Roman Das Leben Gebrauchsanweisung“.

<http://zaeb.net/index.php/zaeb/article/viewFile/10/7>, zuletzt eingesehen am 14.06.2011.

TZARA, Tristan: „dada manifesto on feeble love and bitter love“.

http://www.391.org/manifestos/19201212tristantzara_dmonflabl.htm, zuletzt eingesehen am 01.04.2011.

WOELK, Ulrich: „Mathematik und Literatur berühren sich im Unendlichen“.

http://www.welt.de/wams_print/article2531344/Mathematik-und-Literatur-beruehren-sich-im-Unendlichen.html, zuletzt eingesehen am 24.06.2011.

8.3. Partituren, Ton- und Bildträger

NEUWIRTH, Olga: *...miramondo multiplo...* Musikdruck, Berlin: Boosey & Hawkes, 2008.

NEUWIRTH, Olga: *Nova/Minraud*. Musikdruck, München: Ricordi, 1998.

NEUWIRTH, Olga: *Nova Mob*. Musikdruck, München: Ricordi, 1997.

NEUWIRTH, Olga: *Music for Films*. DVD, Kairos Production, 2008.

NEUWIRTH, Olga: *...ich möchte den Himmel mit Händen fassen...* Hörbuch, Berlin: Hoffmann und Campe Verlag, 2005.

NEUWIRTH, Olga: *...ce qui arrive...* Tonmaterial, München: Ricordi, 2004.

NEUWIRTH, Olga: *la vie...ulcérant(e)*. Tonmaterial, München: Ricordi, 1995.

9. Anhang

9.1. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Videostill aus dem Film zur Klanginstallation „...miramondo multiplo...“, zur Verfügung gestellt vom Kunsthaus Graz.

Abb. 2: Videostills zu „...ce qui arrive...“, aus: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stuehlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2008., Seite 244.

Abb. 3: Ausschnitt aus der Partitur zu „Nova/Minraud“. Neuwirth, Olga: *Nova/Minraud*. Musikdruck, München: Ricordi, 1998.

Abb. 4: Ausschnitt aus der Partitur zu „Nova Mob“. Neuwirth, Olga: *Nova Mob*. Musikdruck, München: Ricordi, 1997.

Abb. 5: Saul Steinberg, Zeichnung aus „The Art of Living“. In: Steinberg, Saul: *The Art of Living*. New York: Harper & Brothers, 1949.

9.2. Werkverzeichnis jener Kompositionen Olga Neuwirths in Kooperation mit SchriftstellerInnen bzw. auf Basis literarischer Werke

Titel der Komposition und Jahr der Uraufführung, in alphabetischer Reihenfolge der Namen der KünstlerInnen

Angemerkt werden muss ferner, dass die in dieser Liste aufscheinenden SchriftstellerInnen und KünstlerInnen um weitere namhafte ergänzt werden müssten, würde ich auch jene AutorInnen berücksichtigen, von welchen Olga Neuwirth nur kleine Zitat-Fragmente in ihre Kompositionen einbaut, wie beispielsweise in ihrem Stück „la vie...ulcérant(e)“, wo sie gegen Ende aus Thomas Manns *Zauberberg* zitiert. Beispiele für intertextuelle Verweise in Neuwirths Schaffen sind so zahlreich wie vielfältig, wobei im Folgenden nur LiteratInnen genannt werden, von welchen längere Textpassagen oder ganze Werke der Komponistin als Basis für ihr intermediales Schaffen dienten.

- H.C. Andersen
 - ...les temps désenchanté...ou dialogue aux enfers, 2005
- Hannah Arendt
 - ...miramondo multiplo..., 2007
- H.C. Artmann
 - Punch & Judy, 1994
- Paul Auster
 - ...ce qui arrive..., 2004

- Ingeborg Bachmann
 - Theatermusik zu „Undine geht“, 2009
- Samuel Beckett
 - Theatermusik zu „Warten auf Godot“, 2005
- Walter Benjamin
 - ...miramondo multiplo..., 2007
- Ray Bradbury
 - The Long Rain, 2000
 - ...disenchanted time..., 2005
- Michaelangelo Buonarroti
 - Tintarella di luna, 2005
- William S. Burroughs
 - Worddust of Minraud, 1992
 - Nova Mob, 1997 bzw. alternative Fassung 2005
 - Nova/Minraud, 1997
- Leonora Carrington
 - Cannon of Funny Phases, 1992
 - Bählamms Fest, 1999
- Daniil Charms
 - Die neugierigen alten Frauen, 1989
 - Die Schamlosen oder Ein Spektakel in einem Akt, 1992
- Franzobel
 - Tabu, Tabu, 2006

- Goethe
 - ...morphologische Fragmente..., 1999
- Antonio Gramsci
 - Italia Anno Zero, 2004
- Gebrüder Grimm
 - Jorinde und Joringel, 2008
- Ödön von Horváth
 - Theatermusik zu „Der jüngste Tag“, 2004
- Elfriede Jelinek
 - Der Wald, 1989/1990
 - Körperliche Veränderungen, 1990/1991
 - Aufenthalt, 1992/1993
 - Elfi und Andi, 1997
 - Todesraten, 1997
 - Bählamms Fest, 1999
 - Fundamenta, 1998
 - Theatermusik zu „Ein Sportstück“, 1998
 - Der Tod und das Mädchen II, 2000
 - Totenauberg, 2001
 - Lost Highway, 2003
 - Theatermusik zu „Nora“, 2005
- Franz Kafka
 - Theatermusik zu „Der Jäger Gracchus“, 2010
- Giacomo Leopardi

- Italia Anno Zero, 2004
- Selma Meerbaum-Eisinger
 - ...ich möchte den Himmel mit Händen fassen..., 2007
- Pier Paolo Pasolini
 - Italia Anno Zero, 2004
- Sylvia Plath
 - Die Schamlosen oder Ein Spektakel in einem Akt, 1992
- Georges Perec
 - la vie...ulcérant(e), 1995
- Kurt Schwitters
 - Cigarren (elementar), 1990
- William Shakespeare
 - Theatermusik zu „Ein Sommernachtstraum“, 2000
- Gertrude Stein
 - Five Daily Miniatures, 1994
- Dylan Thomas
 - Abenteuer in Sachen Haut, 2000/2001
- Unica Zürn
 - Die Schamlosen oder Ein Spektakel in einem Akt, 1992

Abstract

In einer immer offener agierenden Zukunft der wissenschaftlichen Disziplinen – sofern dies nicht eine Utopie sei – rückt die Thematik der Intermedialität immer stärker in den Fokus der Aufmerksamkeit. Wie als different wahrgenommene Medien sich zu bereichern in der Lage sind, inwiefern Literatur zum Klingen gebracht werden kann und auf welche Weise dadurch neue Wege der Rezeption und Interpretation eröffnet werden können, wird anhand ausgewählter Werke aus dem Zeitraum der Jahre 1992 bis 2007 der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth aus einer komparatistischen Perspektive vor allem hinsichtlich der Kommunikationsformen der Musik sowie jener der Literatur erörtert.

Durch Analysen von Kompositionen wie beispielsweise „la vie...ulcérant(e)“ nach einem Roman von Georges Perec, einen Zyklus von drei Stücken nach einem Textausschnitt aus William S. Burroughs *Nova Express*, „...ce qui arrive...“ nach zwei Werken Paul Austers oder auch „The Long Rain“ nach einer Kurzgeschichte Ray Bradburys werden unterschiedliche Aspekte im künstlerischen Schaffen Olga Neuwirths im Diskurs der Intermedialität herausgearbeitet, wobei sich zeigt, dass in diesem Kontext insbesondere ein Oszillieren unterschiedlicher Medien charakteristisch für jene Werke ist.

Nina Nöhrig

geboren am 05. Juni 1989

Studium der Komparatistik (Nebenfächer
Musikwissenschaften, Philosophie und Skandinavistik [insb. Dänisch])