universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Groteske und seine Struktur im zeitgenössischen Musiktheater“

Eine Aktualisierung an ausgewählten Beispielen

Verfasser

Andreas Karl, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Dezember 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 316
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Musikwissenschaft
Betreuer:	em. o. Univ.-Prof. Dr. Dr. h. c. Gernot Gruber

Vorwort

Mein Interesse am Grotesken rührt von einer Beschäftigung mit György Ligetis *Le Grand Macabre* (1977/rev. 1996) und Olga Neuwirths *Lost Highway* (2003/rev. 2006) her. Abseits oberflächlicher Gemeinsamkeiten fielen mir schnell einige strukturelle und dramaturgische Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken auf. Die Verwendung und Transformation unheimlicher und zugleich seltsam komisch-überzeichneter, oft ironischer Momente in Musik und Text, standen klar in einem funktionalen Zusammenhang mit dem Stück. Über Freud, dessen Texte bei mir in den letzten Jahren stets sehr präsent waren, kam es zu einem Brückenschlag zum zunächst noch sehr diffusen Begriff des ‚Grotesken'. Die These kam auf, das Groteske übernehme aufgrund seiner spezifischen Zusammensetzung die Funktion, schreckliche und bedrohliche Szenarien irgendwie zu entschärfen und ins Lächerliche und Clowneske zu ziehen. Dies war mein erster Ansatzpunkt mich mit dem Grotesken in der Musik näher vertraut zu machen. Nach einigen Umwegen entschied ich mich schließlich, mich dem Thema auch in meiner Diplomarbeit zu widmen. Das zeitgenössische Musiktheaterschaffen schien mir ob seiner Pluralität und Extreme in Form, Sujets und musikalischer Sprache besonders dafür geeignet.

Bei Martha Handlos und Gernot Gruber möchte ich mich für die Betreuung der Arbeit, den beratenden Gesprächen und Diskussionen bedanken. Dank gilt auch Katherina Kinzel und Peter Oswald, die mir in konzeptionellen und theoretischen Belangen hilfreiche Kritik geboten haben, sowie Katrin Gann und Katrin Hauk, die das Lektorat übernommen haben.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung ... 1

1.1 Zum Konzept und zum Methodischen ... 3

1.1.1 Selbstverständnis und Anlage der Arbeit ... 3

1.1.2 Zur Auswahl der Untersuchungsgegenstände ... 4

1.1.3 Zur Wahrnehmungspsychologie des Grotesken ... 5

1.1.4 Semantik und Asemantik. Musik als Bedeutungsträger ... 6

1.2 Zum Stand der musikwissenschaftlichen Erforschung des Grotesken ... 7

2 Das Phänomen des Grotesken. Eine Annäherung ... 12

2.1 Zur Wortherkunft ... 12

2.2 Umgangssprachliche Wortbedeutung ... 14

2.3 Historische Verortung ... 15

2.3.1 Das Mittelalter als Entstehungsort des modernen Grotesken ... 15

2.3.2 Standpunkt der Forschung ... 16

2.3.3 Entwicklungsschritte der Ästhetik des Grotesken ... 19

2.4 Beziehungen und Abgrenzungen zu thematisch nahen Phänomenen ... 20

2.4.1 Beziehung und Abgrenzung zum Absurden ... 22

2.4.2 Beziehung zum Komischen ... 23

2.4.3 Beziehung zum Tragischen und Tragikomischen ... 26

2.4.4 Beziehung zum Unheimlichen (Freud) ... 27

2.4.5 Beziehung zum Makabren ... 28

2.4.6 Beziehung zum Bizarren ... 29

2.4.7 Beziehung zum Manierismus ... 29

2.4.8 Beziehung und Abgrenzung zum Ironischen, Zynischen und zum Sarkasmus ... 29

2.4.9 Abgrenzung zum Phantastischen und Surrealistischen ... 31

2.4.10 Abgrenzung zum Satirischen und zur Karikatur ... 32

2.4.11 Abgrenzung zum Parodistischen ... 34

2.5 Das Groteske und die Musik. Ein Überblick ... 35

3 Das Groteske als Struktur. Versuch einer Theorie 37

3.1 Ausgangspunkt Wolfgang Kayser 37

3.1.1 Kritik an Kayser 42

3.1.2 Die Warnung vor der Verharmlosung des Grotesken 43

3.2 Die Beschreibung der Struktur 44

3.2.1 Ordnungsbeziehungen in der Struktur des Grotesken 44

3.2.2 Die Komponenten des Grotesken und deren Beziehungen zueinander 49

3.2.2.1 Die Komponente des Komischen 51

3.2.2.1.1 Zum Verständnis der Komponente des Komischen im Grotesken 53

3.2.2.2 Die Komponente des Grauens 54

3.2.3 Drei Perspektiven auf das Groteske 57

3.2.3.1 Das Groteske im kulturhistorischen Kontext 57

3.2.3.2 Der Psychoanalytische Blick auf das Groteske 58

3.2.3.3 Das Groteske im gesellschaftspolitischen Kontext 59

3.2.4 Schematische Darstellung der Struktur 62

4 Erscheinungsformen des Grotesken im aktuellen Musiktheater. Eine Analyse 64

4.1 *Luci mie traditrici* (1998) von Salvatore Sciarrino 66

4.1.1 Groteske Metamorphosen. Die drei Intermezzi 67

4.1.2 Ähnlichkeiten zwischen vokalem und instrumentalem Stil als Quelle grotesker Beziehungen 69

4.1.3 Die Eleganz und Subtilität des Grotesken 74

4.1.4 Großformatige Partiturausschnitte 75

4.2 *Bählamms Fest* (1999) von Olga Neuwirth 80

4.2.1 Surrealistische Tableaus 81

4.2.2 Bild 5. Theodora im Kinderzimmer. Verdrängte Kindheitserinnerungen 86

4.2.3 Bild 8. ‚Das Fest der Lähähähämmer'. Eine groteske Tanzveranstaltung 98

4.2.4 Identifikationspotential mit dem Grotesken. 104

4.2.5 Großformatige Partiturausschnitte 107

4.3 *Machinations* (2000) von Georges Aperghis 113

4.3.1 Sprachdekonstruktion als formales Gestaltungsmittel des Grotesken 114

4.3.2 Grotesker Formalismus 124

4.4 *Hombre de mucha gravedad* (2002) von Lucia Ronchetti 126

4.4.1 Groteske Verschränkungen und Neukontextualisierungen 129

4.4.2 Das Spiel im Spiel 135

4.5 *Lost Highway* (2003) von Olga Neuwirth 138
4.5.1 Zentrale musikalische Motive und Themen 139
4.5.2 Instrumentale Symbolik 143
4.5.3 Die Reinkarnation des Grotesken im ‚Mystery Man' 145
4.5.4 Sprachlicher Gewaltexzess und Wutausbruch 151
4.5.5 Verfremdung als Medium der Entfremdung 158
4.5.6 Großformatige Partiturausschnitte 162

4.6 *Interzone* (2004) von Enno Poppe 168
4.6.1 Streifzug durch eine groteske Stadt 168
4.6.2 Groteske Zwischenwelten 177
4.6.3 Großformatige Partiturausschnitte 180

4.7 *Die Besessenen* (2009) von Johannes Kalitzke 183
4.7.1 Historische Formen und musikalisierte Geräusche als Kommentar 184
4.7.2 Ausbrüche des Grotesken 187
4.7.3 Groteske Substanz 189
4.7.4 Großformatige Partiturausschnitte 190

5 Formale und konkrete Konstruktionskoeffizienten des Grotesken. Die Auswertung 192

5.1 Verzerrung 193

5.2 Übertreibung 196

5.3 Entfremdung (Fremdartigkeit) und Orientierungslosigkeit 197

5.4 Metamorphose und Vermischung 198

5.5 Formkritik 200

5.6 Spielerisches und Ritualhaftes 201

5.7 Verweis 203
5.7.1 Das Zitat 203
5.7.2 Die Anspielung 206
5.7.3 Die Chiffre 209

6 Eine neue Ästhetik des Grotesken. Conclusio 212

6.1 Aktualisierung als Erneuerung des Alten 212

6.2 Persönliche Schlussbemerkung 215

Literaturverzeichnis *217*

Aufsätze, Monographien, Handbücher **217**

Partituren **226**

Abbildungsverzeichnis *228*

Anhang *232*

Zusammenfassung / Abstract **232**

Weitere als grotesk beschriebene Musiktheaterwerke des 20. und 21. Jahrhunderts **235**

Libretto-Übersetzung zu Lucia Ronchettis *Hombre de mucha gravedad* **237**

Curriculum Vitae **239**

Abbildung 1. Aus: François Desprez - *Les Songes drolatiques de Pantagruel* (1556)

Zitate in alter oder antiquierter Rechtschreibung wurden in originaler Form belassen. Hervorhebungen beruhen, soweit nicht anders gekennzeichnet, auf der Originalquelle. Einfügungen des Autors werden durch eckige Klammern gekennzeichnet. Der Zusatz ‚web' wird angegeben, wenn es sich um eine Internetquelle handelt.

„Sense!... Trompete!... Pferd!... Komet!“

Nekrotzar in György Ligetis *Le Grand Macabre*, 4. Szene.

Nach dem vermeintlichen Einschlag des alles vernichtenden Kometen.

„Sorry about that, Pete, but I just can’t stand it when someone doesn’t obey the rules. It’s one of the worst things I can think of.“ *(falsch, süßlich säuselnd, aber trotzdem kalt)*

Mr. Eddy in Olga Neuwirths *Lost Highway*, 5. Szene.

1 Einleitung

> „Die Kunst der Gegenwart zeigt eine Affinität zum Grotesken wie vielleicht keine andere Epoche." Wolfgang Kayser (1957, S.11).

Der Frage, ob diese Beobachtung auch noch für die Kunst ein halbes Jahrhundert später gilt, soll in dieser Untersuchung, für einen spezifischen Ausschnitt der aktuellen Kunst, dem Musiktheater, ausführlich nachgegangen werden. Die ersten breiter rezipierten Bemühungen, die sich mit dem Grotesken auch auf theoretischer Ebene beschäftigen, beginnen am Ende des 18. Jahrhunderts mit Justus Mösers *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen* (1761) und Karl Friedrich Flögels *Geschichte des Grotesk-Komischen* (1788)[1]. Deren Impetus begnügt sich jedoch über weite Strecken meist nur mit der Nennung unterschiedlichster, vermeintlich grotesker Erscheinungen aus Kunst und Brauchtum. Der ‚theoretische' Aspekt liegt in der Systematik der Aufzählungen und dem Versuch, historische Zusammenhänge aufzuzeigen. In der Folge wurde das Groteske meist als Subkategorie anderer ästhetischer Phänomene begriffen, so etwa als Teil des Komischen (vgl. Schlegel 1800), des Hässlichen (vgl. Rosenkranz 1853) oder des Phantastischen (vgl. Hegel 1838, S. 422f[2]). Im späten 19. Jahrhundert wird das Groteske immer mehr als eigenständige ästhetische Kategorie erfasst – das Phantastische und das Grauen als Komponenten des Grotesken nehmen an Bedeutung zu. Im 20. Jahrhundert, insbesondere in der zweiten Hälfte, mehren sich dann die Untersuchungen an konkreten Kunstwerken, wobei der Aspekt des Grauens weiter an Gewicht zunimmt. Und seit den 1960ern beginnt beinahe jede Einleitung zu Texten zum Grotesken mit der Feststellung, dass es eine Unzahl an Untersuchungen begriffsgeschichtlicher oder motivgeschichtlicher Natur gibt und ebenso viele Theorieansätze und Definitionsversuche, die alle nebeneinander, teils unvereinbar in Widerspruch, bestehen[3]. Haindl spricht hier sehr pointiert von einem eigenen ‚Forschungs-Topos', der sich entwickelt hat, wenn es zur Betonung der Schwierigkeiten in der Definition des Grotesken kommt (vgl. Haindl 2007, S. 9). Bei aller Pluralität der Forschungsansätze kommt jedoch kein Text nach 1957 ohne Beschäftigung mit Wolfgang Kaysers Darstellungen aus. Mit seiner Studie *Das Groteske. Seine Gestaltung in*

[1] Bereits in der Renaissance, als die ‚Grottesken' in ganz Europa in Mode kamen, gab es begleitende Theorien zum Wesen des Grotesken (vgl. Scholl 2004, S. 28). Zu nennen sind etwa Castigliones *Il Libro del Cortegiano* (1528), Ariostos *Orlando furioso* (1516) oder Cellinis *La Vita* (1566).

[2] Hegel sieht im Grotesken bereits ein Prinzip der Verzerrung und Entstellung in dem sich disparate Elemente überlagern. Ein Konzept welches später auch die Basis der für diese Arbeit zentralen Studie von Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), bilden wird.

[3] Exemplarisch: Fuß 2001, S. 11; Cramer 1966, S. 13; Meschnig 1961, S. 18.

Malerei und Dichtung (1957) hat er die bis dahin umfangreichste und einflussreichste Veröffentlichung zum Grotesken vorgelegt[4]. Und auch für die vorliegende Arbeit werden Kaysers Ansätze von zentraler Bedeutung sein. Er schreibt etwa: „Der Verfasser bescheidet sich mit der Erhellung des Phänomens selbst und der Probleme seiner Gestaltungen." (Kayser 1957, S. 11) und weiter: „Die Beschäftigung mit dem Grotesken in früheren Zeiten und die begriffliche Bewältigung des Phänomens an sich mag dazu verhelfen, Zugänge zur modernen Kunst zu finden, vielleicht sogar eine festere Position als Zeitgenosse zu gewinnen." (ebda.). In diesem Geiste versucht die vorliegende Arbeit durch die Beschäftigung mit dem Grotesken neue Erkenntnisse für das zeitgenössische Musiktheaterschaffen zu gewinnen.

Ausgangsthese der Arbeit ist die Annahme, dass das Groteske ein in der konkreten Manifestation variables, aber in den formalen und funktionalen Eigenschaften, weitgehend konstantes Phänomen ist (vgl. Fuß 2001, S. 12). Daraus leitet sich dessen ausgeprägte Fähigkeit zur Aktualisierbarkeit und Anpassung ab, aber ebenso auch seine schwere Bestimmbarkeit.

Das Groteske war bereits **Untersuchungsgegenstand** musikwissenschaftlicher Forschung, blieb jedoch bis auf wenige Ausnahmen auf die Musik der Moderne beschränkt[5]. Ziel der Arbeit ist es eine Aktualisierung des Grotesken in der Musik, spezifisch für das zeitgenössische Musiktheater, vorzunehmen.

Erkenntnisziel ist die Erarbeitung konkreter musikalischer, dramaturgischer und formaler Manifestationen des Grotesken im zeitgenössischen Musiktheatergeschehen[6].

[4] In der aktuelleren Forschungsliteratur bietet lediglich Peter Fuß' *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels* (2001) eine derart breit gefächerte Beschäftigung mit dem Grotesken.
[5] Vgl. etwa Beinhorn 1999, Stylianou 2009 oder Celestini 2006. Für die Musik nach 1945: Wagner 2003 und Hiekel 1994, 1998 und 2004.
[6] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird für diese der Begriff der ‚Konstruktionskoeffizienten' eingeführt (siehe Kap. 3.2.1 *Ordnungsbeziehungen in der Struktur des Grotesken*).

1.1 Zum Konzept und zum Methodischen

Bei der Beschäftigung mit einem so breiten Phänomen wie dem Grotesken entstehen durch eine wissenschaftlich-systematische Annäherung zwangsläufig methodische Herausforderungen. Auf diese, und die gewählten Lösungsansätze soll hier kurz eingegangen werden.

1.1.1 Selbstverständnis und Anlage der Arbeit

Die Arbeit versteht sich als eine kulturtheoretische und musikanalytische Bestimmung des Grotesken für den Untersuchungsgegenstand des zeitgenössischen Musiktheaters. Dementsprechend wird der zentrale Teil der Diplomarbeit die analytische Konfrontation der theoretischen Dimension mit dem konkreten Notenmaterial der ausgewählten Musiktheaterwerke sein. Die historischen Aspekte des Grotesken werden dabei ebenso beleuchtet wie die gesellschaftspolitischen, inklusive eines psychoanalytischen Zugangs. Da das Groteske hier als interdependentes, relationales Phänomen verstanden wird, kann es nicht einfach durch die Erarbeitung und Aufzählung seiner Eigenschaften beschrieben werden - denn alles steht im Zusammenhang zueinander bzw. entsteht das Groteske erst aus jenen Relationen. Eine reine Aufzählung von isolierten Eigenschaften würde sich dementsprechend auch stark mit benachbarten Phänomenen, wie den unterschiedlichen Formen von Komik oder Unheimlichen, decken (vgl. Wagner 2003, S. 55). Unterschiede zu den Nachbar-Phänomenen jedoch gibt es in der theoretischen Struktur. Deshalb wird der Zugang zum Grotesken über vorhandene Theorien und Studien gelegt. Dazu wird der aktuelle Forschungsstand diskutiert und geeignete Theorien zu einem neuen Ansatz fusioniert. Das Groteske soll dabei ‚verdichtend umsprochen' werden. Dabei wird es, ähnlich einem unsichtbaren Gravitationsfeld, durch die Beschreibung seiner Umgebung und seiner Beziehungen zu dieser, als Struktur bestimmt. Basis wird primär die literaturwissenschaftliche Diskussion zum Grotesken sein. Nun handelt es sich bei der Fragestellung zwar um eine musikwissenschaftliche, in dieser Disziplin jedoch findet sich kein derart ausgeprägter Diskurs zum Grotesken oder gar Bestimmungsversuche, wie es in der Literaturwissenschaft der Fall ist[7]. In der Theorie der bildenden Künste existieren ebenso Bestimmungsversuche und Beschreibungen des Grotesken[8], die abstraktere Anlage der literaturwissenschaftlichen Zugänge jedoch ermöglicht eine einfachere Transformation auf musikalische Phänomene. Auch liegt besonders beim Musiktheater, aufgrund der Tatsache der

[7] Auch beziehen sich die wenigen abstrakten bzw. theoretischen Bestimmungsversuche des Grotesken in der Musikwissenschaft in ihrer Methodik allesamt auf Texte aus der Literaturtheorie.
[8] Vgl. etwa Chastel 1997.

engen Textbindungen, eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung nahe. Die Formulierung eines neuen theoretischen, abstrakten Zugangs zum Grotesken ist insofern notwendig, da die wenigen vorhanden Ansätze der Musikwissenschaft, aufgrund ihrer Ausrichtung auf im weitesten tonal gebundene Musik, sich als unzureichend für die Untersuchung zeitgenössischen Musikschaffens im 21. Jahrhundert erwiesen haben[9]. Im zweiten Teil der Arbeit werden die ausgewählten Werke hinsichtlich ihrer spezifischen grotesken Struktur und Gestaltung untersucht. Die im ersten Teil erarbeitete Struktur soll jedoch weniger ein streng zu befolgendes Analyseschema bilden, als vielmehr Orientierung und Übersicht über mögliche Stoßrichtungen bieten. Neben der konkreten Untersuchung des musikalischen Materials werden auch phänomenologische Betrachtungen zum geistesgeschichtlichen, also zum gesellschaftspolitischen, kulturellen und historischen Kontext der ausgewählten Werke, ausgeführt.

1.1.2 Zur Auswahl der Untersuchungsgegenstände

Zeitgenössische KomponistInnen haben die Idee der klassischen Opernbühne und deren Konventionen als einzig möglichen Ort für Musiktheater längst hinter sich gelassen. So sind parallel weitaus komplexere (wie etwa bei Olga Neuwirth), aber auch weitaus flexiblere Werke (wie bei Lucia Ronchetti) entstanden. Werke etwa, die im Raum verteilte Ensembles, komplexe live-elektronische Umsetzungen und somit spezielle Veranstaltungsorte erfordern, oder aber auch Werke, die zwischen Musiktheater und Oratorium, mit wenigen InterpretInnen als szenische Konzerte im Sinne Heiner Goebbels oder Mauricio Kagels aufgeführt werden. Dementsprechend führt der Titel dieser Arbeit den Begriff ‚Musiktheater' und nicht ‚Oper' und so gestaltet sich auch die Auswahl der Werke. Hinsichtlich der konkreten Werkauswahl können die meisten Arbeiten zum Thema des Grotesken mit dem Vorwurf konfrontiert werden, aus subjektiver Position heraus ihre Untersuchungsgegenstände gewählt zu haben. Das liegt in der Natur der Sache selbst. Das Groteske ist aufgrund seines historisch und stets variablen Charakters ein weites Feld, und kann auch nur als solches verstanden werden. Daraus folgend kann sich jede mögliche Auswahl an Werken nur an einigen spezifischen Kriterien und einer Einschätzung durch den/die AutorIn orientieren[10]. Im Falle der vorliegenden Arbeit wurden für die Auswahl Zuschreibungen des Attributs ‚grotesk' in Kritiken, Kommentaren und Artikeln von DramaturgInnen,

[9] Lediglich die Arbeiten von Celestini (2006) und Beinhorn (1989) zu Werken der zweiten Wiener Schule erwiesen sich als teilweise aufschlussreich.

[10] So sie sich nicht ausschließlich auf Verweise in der Forschungsliteratur oder Nennung des Wortes ‚grotesk' im Titel beschränkt (vgl. etwa Stylianou 2010).

MusikwissenschaftlerInnen oder den KomponistInnen selbst gewählt, sowie auf Basis von Gesprächen mit MusikwissenschaftlerInnen und RadioredakteurInnen aus dem Bereich der Neuen Musik. Olga Neuwirth, mit zwei Werken vertreten, wird einen Schwerpunkt in dieser Untersuchung bilden[11]. György Ligetis *Le Grand Macabre* (1977/1996) ist zwar nicht Teil der Analyse, wird aber in den theoretischen Ausführungen immer wieder als anschaulicher Vergleich dienen. Alle ausgewählten Werke wurden von international renommierten InterpretInnen und Ensembles[12] bei den bekanntesten europäischen Festivals bzw. Institutionen Neuer Musik[13] aufgeführt. Der Objektivitätsfrage kann auch die Anlage der Arbeit entgegengestellt werden. Das Groteske wird hier als theoretische Struktur abstrakt aus vorhandener Forschungsliteratur kompiliert, die sich teilweise auf Analysen anhand bestimmter Werke stützt, teilweise selbst abstrakt entwickelt wurde. Die theoretischen Merkmale werden schließlich an den ausgewählten Werken angewandt und verifiziert. Der Begriff ‚zeitgenössisch' im Titel der Arbeit meint die letzten 15 Jahre. Die Uraufführungs- und Fertigstellungsdaten der gewählten Werke reichen von 1998 bis 2009. Im Anhang findet sich eine Liste von weiteren Musiktheaterwerken, die für eine Analyse in Betracht gezogen wurden, jedoch aufgrund erster Voranalysen und des beschränkten Umfangs der Arbeit nicht Teil dieser geworden sind.

1.1.3 Zur Wahrnehmungspsychologie des Grotesken

In der Arbeit wird die weit verbreitete These[14] übernommen, dass das Groteske im Objekt, wie auch im Subjekt entsteht, und eben beide Seiten für eine gelungene Manifestation benötigt. Weniger jedoch als eine zwingende Dichotomie soll diese Zweiteilung als ein theoretisches Hilfskonstrukt betrachtet werden, das Teil des Verständnisses ist, das Groteske als theoriefähige Struktur zu begreifen. Die Anlage der Forschungsarbeit, also die Analyse musikalischer Werke, legt eine stärkere Gewichtung hinsichtlich des Objektes nahe. Das ‚Subjekt' wird jedoch keineswegs ignoriert, vielmehr liegt den Überlegungen die Annahme zu Grunde, dass alle Wahrnehmung hinsichtlich der untersuchten Objekte innerhalb eines kollektiven kulturellen Bedeutungsuniversums liegt. Genauso der Begriff des Grotesken selbst und auch

[11] In den Musiktheaterwerken Olga Neuwirths finden sich mehrere Gestaltungsmerkmale des Grotesken in nahezu mustergültiger Ausprägung, des weiteren ist im Zusammenhang mit ihrer Musik in Kommentaren und Aufsätzen wiederholt von grotesken Elementen die Rede (vgl. etwa Fuhrmann 2002, S. 3).

[12] Darunter etwa das Klangforum Wien, Arditti String Quartet, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Kammerensemble Neue Musik Berlin usw.

[13] Darunter etwa der ‚steirische herbst' (Graz), Theater an der Wien, Musik der Jahrhunderte Stuttgart, Musikbiennale Venedig, Berliner Festspiele, Wiener Festwochen, usw.

[14] Zu finden bei Fuß 2001, Lissa 1938, Stille 1990, Kayser 1957.

Musikwahrnehmung überhaupt. Mit Verweisen auf Freud wird diese Annahme etwas differenzierter von einer psychologischen, wirkungsästhetischen Seite behandelt, ebenso wie durch die unterschiedlich abstrakten Forschungsperspektiven und Ebenen der theoretischen Annäherung an das Groteske (siehe Kap. 3.2.1 *Ordnungsbeziehungen in der Struktur des Grotesken* und Kap. 3.2.3 *Drei Perspektiven auf das Groteske*). Eine Beschäftigung mit der Wahrnehmung des Grotesken als solches würde zwingend zu einer eingehenden inhaltlichen Auseinandersetzung mit grotesken Phänomenen führen. Dies scheint ob der Fülle möglicher Kombinationen und Szenarien auch in größer angelegten Untersuchungen kaum möglich. Auch aus diesem Grund werden die formalen Aspekte des Grotesken hier ins Zentrum gerückt. In diesem Kontext wird auch die Frage, ob das Groteske innerhalb eines Werkes intendiert ist oder unfreiwillig entstanden ist, obsolet. Sie spielt für die hier angestellten Betrachtungen keine Rolle, da die formale Manifestation und Wirkung des Grotesken davon unabhängig zur Geltung kommen können. Für eine wissenschaftlich fundierte Aussage über das Gesamtphänomen des Grotesken, die die Zweiteilung in Objekt und Subjekt forciert, wäre auch eine empirische Publikumsforschung notwendig, etwa über Fragebögen oder qualitative Interviews. Michael Stille führt einige wenige Vorschläge für eine mögliche empirische Groteskforschung an, ohne jedoch selbst tätig zu werden (vgl. Stille 1990, S. 20).

1.1.4 Semantik und Asemantik. Musik als Bedeutungsträger

Zentral für die Beschäftigung mit komplexeren grotesken Phänomenen innerhalb musikalischer Werke ist die Frage nach dem semantischen Potential von Musik. Besonders virulent wird diese Frage bei der Untersuchung von Musik, die nicht durch Text oder explizite Bedeutungszuweisung (etwa durch Setzung mit Leitmotiven) mit Inhalt beladen wird. Dies kann für einzelne Abschnitte durchaus auch innerhalb eines musiktheatralen Werkes relevant werden. Lissa geht davon aus, dass jedes musikalische Werk aus darstellenden bzw. verweisenden (semantischen) und nicht darstellenden, auf nichts verweisenden (asemantischen) Bausteinen besteht (vgl. Lissa 1938, S. 109). Quantitativ herrschen die asemantischen Elemente vor. Die Problematik liegt nun in der Vieldeutigkeit hinsichtlich der Projektion des Objektes, auf das verwiesen wird, in das musikalische Trägermedium, sowie in der Vieldeutigkeit der Interpretation des musikalischen Elements als Verweis auf ein externes Objekt. Wie in Wagners Studie zum Grotesken in Schostakwischs *Nos* (1927) wird in der vorliegenden Arbeit eine „axiomatische Haltung“ (Wagner 2003, S. 15) eingenommen: Musik ist ein Zeichensystem, das sprachähnlich Inhalte darstellen und ausdrücken

kann, ist aber nicht in der Lage zu bezeichnen, da die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant keine dafür nötige Eindeutigkeit aufweist (vgl. Wagner 2003, S. 15).

1.2 Zum Stand der musikwissenschaftlichen Erforschung des Grotesken

Ein Überblick über den musikwissenschaftlichen Forschungsstand ist schnell gegeben. Ist das Groteske in der Literaturwissenschaft bereits seit Ende der 1950er ein vieldiskutiertes Thema, sind bis dato in der zentraleuropäischen und anglo-amerikanischen Musikwissenschaft nur wenige Veröffentlichungen erschienen, die sich dem Thema ausgiebig nähern. Nur eine Handvoll Artikel zum Oeuvre einzelner KomponistInnen, so etwa von Hiekel (vgl. Hiekel 1994[15], 2004[16]), beschäftigen sich am Rande mit dem Phänomen des Grotesken nach 1945. *The New Grove* wie auch die *MGG* führen den Begriff nicht als Stichwort. Die wichtigsten Arbeiten finden sich hier im Anschluss kurz, chronologisch nach Veröffentlichung gereiht und kommentiert. Die literaturwissenschaftlichen Positionen finden eine ausgiebige Erwähnung im Kap. 2.4 *Beziehungen und Abgrenzungen zu thematisch nahen Phänomenen* und Kap. 3 *Das Groteske als Struktur. Versuch einer Theorie.*

In Lissas Aufsatz *Über das Komische in der Musik* (1938) ist das Groteske eine Variante des Komischen, dementsprechend gelten ihre theoretischen Überlegungen zum Komischen auch für ihr Konzept des Grotesken (vgl. Lissa 1938, S. 125). Wenngleich die vorliegende Arbeit das Groteske nicht als Teil des Komischen betrachtet, sind einige ihrer Ansätze durchaus als fruchtbare Ergänzung zu den alternativen Groteskтheorien brauchbar. Für die Musik sieht Lissa insbesondere in Werken, die noch nicht gänzlich mit tradierten, der vorangegangenen bzw. aktuellen Epoche entstammenden, stilistischen Vorstellungen gebrochen haben, und zugleich bereits neue, moderne Elemente übernommen haben, ein besonders ausgeprägtes Potential zum Grotesken (ebda., S. 126f). Wie Fuß geht Lissa also davon aus, dass vor allem an Epochengrenzen das Groteske prominent zum Vorschein tritt (vgl. Fuß 2001, S. 12). Lissa weist daraufhin, dass die komischen Komponenten des Grotesken nicht in jener Intensität Komik entwickeln, wie etwa in der Situationskomik oder in komischen Theaterstücken (vgl. Lissa 1938, S. 108). Ebenso ist für das Zustandekommen der für Komik nötigen Inkongruenz eine erhöhte

[15] Über Adriana Hölszkys Musiktheater *Der gute Gott von Manhattan* (2004).
[16] Über Bernd Alois Zimmermanns Schwitters-Rezeption.

Sensibilität hinsichtlich des semantischen Bedeutungsuniversums von Musik beim Rezipierenden notwendig (ebda., S. 118).

In *Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs ‚Pierrot Lunaire'* (1989) zeichnet Beinhorn das Groteske als ästhetische Kategorie, dessen zentrale Funktion die kritische Beleuchtung der Wirklichkeit ist (vgl. Beinhorn 1989, S. 18). Anhand von Schönbergs *Pierrot Lunaire* (1912) entwickelt sie spezifische Konstruktionskoeffizienten des Grotesken, die sie schließlich einer kritischen Funktion unterordnet. Problematisch an Beinhorns Vorgehen ist die Verallgemeinerung, die sie aus der Untersuchung eines einzigen Werkes gegenüber dem Grotesken als Phänomen formuliert.

Hiekel ist einer der wenigen AutorInnen, die sich mit dem Grotesken in seinen Manifestationen nach 1950 beschäftigen, es also nicht als historisches Phänomen vergangener Jahrhunderte betrachten. Seine Beobachtungen gehen von der Annahme aus, das Groteske sei eine Strategie, bzw. erfülle die Funktion, gegen „eine durch Kunst symbolisierte Systemgewißheit" (Hiekel 1998, S. 61) vorzugehen. Das Groteske hat somit etwas Anti-teleologisches für Hiekel (ebda., S. 62)[17]. Er sieht es als „Zuständlichkeitsform abseits des Zielgerichteten und der perfekten Seinsordnung" (ebda.). Hier trifft er sich mit den Beschreibungen der Kayser'schen ‚Wesensmerkmale des Grotesken', wenn er etwa schreibt, dass das Groteske eine „Verunsicherung, Infragestellung, Auflösung, sowie Auslösung und Freisetzung eines Anderen (…)" (ebda.) sei. Für seine Betrachtungen unterscheidet Hiekel zwei Varianten des Grotesken in der Musik: Erstens, Werke mit teleologischer Ausrichtung, die jedoch durch groteske Elemente subtil kommentiert oder auch offen attackiert werden und zweitens, Werke, die ganz und gar von einer grotesken Welt übernommen worden sind, und in denen sich keine oder nur Bruchstücke teleologischer Momente finden lassen (vgl. Hiekel 1998, S. 63).

Fuß' *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels* (2001) ist zwar keine musikwissenschaftliche Publikation, jedoch die einzige Studie, die sich nicht explizit auf eine oder mehrere spezifische Kunstgattungen festlegt, sondern das Groteske allgemein beschreibt. Sie soll darum in diese kurze Übersicht aufgenommen werden. Für Fuß ist das Groteske ein Dekompositionsprozess gegenüber den symbolischen und kulturellen Ordnungsstrukturen (vgl. Fuß 2001, S. 13). Er unterscheidet dabei drei Hauptmechanismen des Grotesken (ebda., S. 235):

[17] Hiekel (1980, S. 63f) nennt etwa Beethovens Sinfonien als Beispiel für teleologische Musik, hingegen Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830) als Beispiel für anti-telelogische Musik.

‚Verkehrung'[18], ‚Verzerrung'[19] und ‚Vermischung'[20]. Dagegen richten sich die Ordnungsmechanismen ‚Hierarchisierung' (=Linearisierung), ‚Dichotomisierung' (=Polarisierung) und ‚Kategorisierung' (ebda.). Daraus ergeben sich das ‚Inverse', das ‚Monströse' und das ‚Chimärische' (ebda., S.16). Die Dekomposition löst eine ‚Liquidation' der bestehenden Ordnungsstrukturen aus und setzt an dessen Stelle ein neue Struktur (ebda., S. 23). In diesem Punkt unterscheidet sich Fuß von Kayser und seinen Epigonen, die im Grotesken nicht eine neue Struktur sehen, sondern nur die Zerstörung der alten.

Wagner eröffnet ihre Untersuchung *Dimitri Schostakowitschs Oper „Die Nase". Zur Problematik der Kategorie des Grotesken in der Musik* (2003) mit einer ausgiebigen Annäherung an den Begriff von einer literaturtheortischen Seite (vgl. Wagner 2003, passim). Als zentrales Beschreibungswerkzeug für das Groteske dient ihr die Abgrenzung zu verwandten Phänomenen – ganz ähnlich verfährt auch die vorliegende Arbeit. Basierend auf Lissas Studie verschiebt sie das Groteske stark in den wahrnehmungspsychologischen bzw. phänomenologischen Bereich und spricht der Musik die Möglichkeit ab, komische oder groteske Merkmale ohne außermusikalischen Kontext aufweisen zu können (ebda., S. 94).

In Celestinis *Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914)* (2006) wird entsprechend dem Pluralismus dieser Zeit ein breites Panorama von Kontexten und Perspektiven geboten[21]. Als Untersuchungsmaterial werden primär die Sinfonien und Orchesterlieder von Gustav Mahler und – mit einem kleinen Exkurs zu Franz Schreker – Werke der zweiten Wiener Schule herangezogen. Auch Celestini sieht die Verbindung von disparaten Komponenten und deren Spannung als maßgebliche Eigenschaft des Grotesken. Als Symbol für das Groteske wählt er den nietzscheanischen Satyr – die Verbindung von Menschlichem und Tierischem – der als eine Art roter Faden durch die Studie präsent gehalten wird (vgl. Celestini 2005, S. 58). Als eine der wenigen Arbeiten zum Grotesken werden hier auch Werke abseits funktionsharmonischer und tonal gebundener Musik untersucht. Aufschlussreich sind vor allem die Analysen von Weberns op. 5 *Fünf Sätze für Streichquartett* (1909) und op. 6 *Sechs Stücke für großes Orchester* (1909).

[18] Etwa das ‚Umdrehen' von Beziehungen und Bedeutungen.
[19] Übersteigerung, verändern von Maßstäben und variablen Kategorien in Richtung Deformation.
[20] Vermischung von kontrastierenden Elementen, sodass ein chimärischer Charakter entsteht.
[21] Von Nietzsche über Schopenhauer bis zu Freud und dem Expressionismus.

Wie bei Lissas Text zum Komischen in der Musik, ist in Sheinbergs Studie *Irony, Satire, Parody and the grotesque in the music of Shostakovich* (2007) die Inkongruenz bzw. Ambiguität[22] zwischen den Komponenten (‚meanings') einer ‚cultural unit' der zentrale Ausgangspunkt ihrer Ansätze. Diese Ambiguitäten sind schließlich die Auslöser für Phänomene wie dem Satirischen, Ironischen, Parodistischen und Grotesken (vgl. Sheinberg 2007, S. 27). Sheinberg unterscheidet zwischen Ambiguitäten die sich auflösen und in Satire und das Komische führen und solchen, die sich nicht auflösen und etwa in das Groteske führen (ebda.). Theoretischer Hintergrund für ihre Untersuchung bildet eine Semiotik, die sich auf Umberto Eco bezieht[23]. Die oben genannten Phänomene wie das Groteske, Satire usw. fasst sie entsprechend der Ambiguitätsthese als Strukturen der Zweideutigkeit auf, die nicht auf eine Bedeutung hin zurückgeführt oder dekonstruiert werden können (ebda.).

Auch in Brown's *Bartók and the grotesque. Studies in modernity, the body and contradiction in music* (2007) wird das Groteske als ästhetische Kategorie verstanden. Die Studie beschäftigt sich explizit mit dem Grotesken bei Bartók und bietet keine Theorie des Grotesken in der Musik allgemein an. Dementsprechend setzt sie wiederholt Schriften (auch private) von Bartók selbst in Beziehung mit seiner Musik und anderen Theorien des Grotesken, allen voran Bachtin (vgl. Brown 2007, S. 84). Neben Bachtin ist für Brown Bartóks Position zwischen der Musik westlicher, moderner Provenienz und folkloristisch geprägten modalen Einflüssen von zentraler Bedeutung (ebda., S. 3).

Stylianou beschäftigt sich in ihrer Dissertation *Manifestationen des Grotesken in der Kompositionspraxis der Zeit zwischen 1900 und 1933 im deutschsprachigen Raum* (2010) weniger mit dem Phänomen des Grotesken, sondern viel mehr mit *der* Groteske als Form. Ihren Analysepool gestaltet sie mit Werken, in deren Titel oder beigestellter Bezeichnungen das Wort ‚grotesk' aufscheint. Das Groteske wiederum definiert sie durch Texte aus dem gewählten Analysezeitraum 1900 bis 1933 (vgl. Stylianou 2010, S. 5). Die Bezeichnung einer Komposition als ‚Groteske' oder als ‚grotesk' ist jedoch keineswegs ein Garant für das Vorhandensein von Groteskem. In ihrer ausgiebigen Analyse stellt sie ein machtkritisches Moment in den Grotesk-Kompositionen fest (ebda.) wie auch eine starke Nähe zum Tanz (ebda., S. 296f). Das Groteske

[22] "Irony, parody, satire and the grotesque all use two or more layers of meaning, and therefore they can all be regarded as manifestations of semantic ambiguity." (Sheinberg 2007, S. 27).
[23] Besonders auf das 1975 erschienene *Trattato di semiotica generale* bzw. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* (vgl. Eco 1975).

ist für sie meist durch eine betonte, lebhafte Rhythmik charakterisiert, dargestellt unter anderem durch Sequenzierung, oft wiederkehrende Wiederholungen von Gleichem und Ostinatofiguren (ebda., S. 297). Unter den vielen möglichen Formen des Grotesken in der Musik, die in der Forschungsliteratur bereits beschrieben wurden, stellt Stylianous Untersuchung eine äußert streng abgegrenzte, wenn auch methodisch sehr nachvollziehbare Herangehensweise dar.

2 Das Phänomen des Grotesken. Eine Annäherung

In den nächsten Kapitel soll das Groteske um- und beschrieben werden. Das Groteske selbst bildet dabei ein immanentes Zentrum, um das Subphänomene gruppiert werden. Die Beziehungen dieser Subphänomene zum Grotesken sind es, die für eine Art der indirekten Annäherung von Interesse sind. In kurzen Abrissen werden die Begriffsgeschichte, die historische Verortung des Grotesken und die Beziehung zu anderen, verwandten und nahen Phänomenen dargestellt. Abschließend folgt ein kurzer Streifzug durch die Geschichte des Grotesken in der Musik. Ziel dieses Kapitels ist es, einen Diskurs über das Groteske zu eröffnen, der noch abseits von konkreten theoretischen Überlegungen steht bzw. eben diese vorbereitet.

2.1 Zur Wortherkunft

> „Die Groteske bzw. grotesk und die entsprechenden Wörter in den anderen Sprachen sind Entlehnungen aus dem italienischen. ‚La grottesca' und ‚grottesco', Ableitungen von ‚grotta' (Grotte) wurden als Bezeichnungen für eine bestimmte Art Ornamentik geprägt, auf dem man am Ende des 15. Jahrhunderts bei Ausgrabungen in Rom und dann auch an anderen Stellen Italiens stieß." (Kayser 1957, S. 20).

Diese Grotten, in denen man zuerst auf diese Ornamentik gestoßen ist, waren verschüttete Kammern von Neros berüchtigtem Tempel *Domus Aurea* (erb. ca. ab 64 n. Chr.). Aus dem dort gefundenen Wandmalereistil entwickelte sich im Zuge der Renaissance eine neue Mode, die sich in ganz Europa außergewöhnlich schnell ausbreitete (vgl. Scholl 2004, S. 15f). Auffallend ist, dass diese Mode im Kontext der Wiederbelebung der Antike sich gänzlich entgegen der Vorstellung der klassischen, klaren Ordnung von Antike ausdrückt: Ineinander verschlungene Spielereien, Aufhebung von Raum und Symmetrie. Vielmehr erinnern auch schon frühe Grotesken an das Rokoko (vgl. Chastel 1997, S. 22). Das Groteske im kunsthistorischen Kontext hatte, wie in den anderen Künsten, verschiedenste Ausprägungen, war Anfeindungen und Annäherung ausgesetzt und erlebte viele Umdeutungen, Metamorphosen und Moden, wenngleich es auch ein verhältnismäßig konstantes Set an strukturellen Merkmalen hat[24]. So stand es zu den jeweils dominanten Ästhetiken einzelner Epochen entweder oppositionell (Klassizismus) oder affirmativ (Romantik, Moderne). Scholl spricht in diesem Zusammenhang von einer ‚Para-Ästhetik' und nennt als Grund für die Langlebigkeit des Grotesken dessen flexible Aktualisierbarkeit (Scholl 2004, S. 17f). Die Komponente des Düsteren und des Schrecklichen in den Grotesken wird bereits

[24] Die angesprochenen Moden und Metamorphosen betreffen Epochen-, Autoren- und gattungsspezifische Varianzen, weniger jedoch die Wesensmerkmale des Grotesken selbst (Scholl 2004, S. 17).

um 1500 bemerkt, ist jedoch noch keineswegs eine Konstante (vgl Chastel 1997, S. 28). Zur selben Zeit etwa schreibt Vasari mit einem Moment der Heiterkeit über die „Frische, Schönheit und Güte“ und über die „zarten Stukkaturen (sic!)“ (Vasari 1550, S. 21) der Grotesken bei Giovanni da Udine. Beide Stile – ‚terribilità‘ und ‚capriccio‘ – bestanden also gleichzeitig nebeneinander (vgl. Chastel 1997, S. 32). Im Laufe der Jahrhunderte sollte sich diese Vorstellung zugunsten der düsteren und schrecklichen (terribilità) Komponenten ändern. Das Phänomen selbst ist freilich viel älter als der Begriff. So finden sich bereits in Höhlenmalereien steinzeitlicher Provenienz chimärische Wesen, die man aus heutiger Sicht durchaus als grotesk bezeichnen könnte (vgl. Fuß 2001, S. 30).

In der Fachliteratur zum Grotesken, und so auch in dieser Arbeit, wird zwischen der Groteske als Form in Malerei, Literatur und Musik und dem Grotesken als Phänomen, bzw. im weiteren als abstrahierbare Struktur, differenziert. Dies ermöglicht es, die unterschiedlichsten, auch nicht künstlerischen Phänomene als grotesk zu bezeichnen. Die Groteske ist im 16. Jahrhundert bereits unter diesem Namen (bzw. in Abwandlung in der jeweiligen Sprache[25]) in vielen Teilen Europas verbreitet. Schon früh zeichnete sich die Groteske durch die Vermischung von tier- und menschenähnlichen Elementen sowie pflanzlichen Elementen und Monströsem aus. Hinzu kommt eine chaotische und in ihrer Proportion entstellte Darstellung dieser Elemente[26] (vgl. Kayser 1957, S. 22ff). Beschreibungen in dieser Art lassen sich in deutschsprachigen Quellen bereits ab 1575[27] nachweisen (vgl. Fuß 2001, S. 36f). Laut Kayser entsteht neben dem Substantiv ‚Groteske‘, als quasi terminus technicus für eine bestimmte Art der Malerei, im späten 16. Jahrhundert das Adjektiv ‚grotesk‘, wodurch es sich vom klar definierten Substantiv löste und universeller anwendbar wurde (vgl. Kayser 1957, S. 26f). Eine erste Anwendung abseits der bildenden Kunst fand sich bald in der französischen Literatur. So etwa bei Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) (ebda., S. 25f). Wichtig für einen Begriffsgeschichte des Grotesken ist die Tatsache des immer eigenständiger werdenden Charakters des Adjektivs und rückwirkend auch des

[25] Im anglo-amerikanischen Raum wird das hier beschrieben ‚Phänomen‘ des Grotesken oftmals als ‚grotesquerie‘ bezeichnet (Barasch 1971, S. 10).

[26] „In dem Worte ‚grottesco‘ (…) lag (…) nicht nur etwas Spielerisch-Heiteres, Unbeschwert-Phantastisches, sondern zugleich etwas Beklemmendes, Unheimliches angesichts einer Welt, in der Ordnungen unserer Wirklichkeit aufgehoben waren: die klaren Trennungen zwischen den Bereichen des Gerätehaften, des Pflanzlichen, des Tierischen und des Menschlichen, die der Statik, die der Symmetrie, die der natürlichen Größenordnungen.“ (Kayser 1957, S. 22).

[27] In Johann Fischarts *Affentheuerlich Naupengeheuerliche Geschichtsklitterung* aus dem Jahr 1575 findet sich in der Form „grubengrotteschisch“ der Begriff im deutschsprachigen Raum zum ersten Mal belegt und beschreibt dort chimärische Wesen (vgl. Fuß 2001, S. 36f).

Substantivs. Lexikonartikel vom 17. Jahrhundert an verorten den Begriff teils in der Nähe des Lächerlichen, des Komischen, das Extravaganten, des Burlesken, teils in der Nähe des Monströsen, des Bizarren oder des Dämonischen. Es entstehen bald die verschiedensten Bindestrichkomposita, etwa bei Flögels *Geschichte des Grotesk-Komischen* (1788). Auch entwickeln sich schnell Unterschiede in den verschiedenen europäischen Kultur bzw. Sprachräumen, auf die jedoch hier nicht weiter eingegangen werden soll (ebda., S.28f).

2.2 Umgangssprachliche Wortbedeutung

> „Aber es besteht ein Unterscheid zwischen dem, was wir in unserer Lebenserfahrung als grotesk bezeichnen und der Kategorie des Grotesken in [der] Kunst (…)." (Meschnig 1961, S. 50).

Auch im umgangssprachlichen Kontext ist das Groteske ein Phänomen, das Disparates verbindet und dahingehend vieldeutig verwendet wird. Laut Sandig meint der umgangssprachliche Gebrauch, das „‘Normale‘[28] sei auf merkwürdig ungute Art durchbrochen, ‚lächerlich‘ und ‚grauenerregend‘, bald dies, bald jenes mehr; manchmal nur eines von beidem." (Sandig 1980, S. 11). Mit dieser Definition greift Sandig etwas auf, das sich in vielen theoretischen Konzepten detaillierter ausformuliert findet: Die Verbindung von zwei scheinbar widersprüchlichen Komponenten - hier lächerlich und grauenerregend. Die in der Kunsttheorie verwendeten Definitionen sind jedoch enger als der umgangssprachliche Gebrauchshorizont. Viele Phänomene die umgangssprachlich (ungenau) als grotesk bezeichnet werden, seien laut Sandig vielmehr „burlesk", „phantastisch-hektisch", „bizarr", „peinlich" oder eine „Farce" (ebda.). Sandig führt diese breite Streuung des umgangssprachlichen Begriffs auf die komplexe Struktur zurück, die unklar zwischen dem Bösartigen, Lächerlichen, dem Unheimlichen und anderen Komponenten changiert und somit derselben Problematik unterliegt wie der wissenschaftliche Begriff (ebda.).

[28] Das ‚Normale‘ bei Sandig ist eine angemessen erfüllte Erwartung (vgl. Sandig 1980, S. 11).

2.3 Historische Verortung

2.3.1 Das Mittelalter als Entstehungsort des modernen Grotesken

Obwohl die aktuelle Forschungsliteratur das 20. Jahrhundert gerne als die Epoche beschreibt, in denen das Groteske eine besonders intensive Ausprägung erfahren hat, so ist es doch vor allem das Mittelalter, auf das sich die ‚Groteskforschung' am meisten beruft. Etwa wenn Best schreibt, dass keine Zeit zuvor „mit solcher Eindringlichkeit den Todesgedanken beschworen hat wie in Predigten und Einblattdruck des 15. Jhdts" (Best 1980, S. 3), ist der Begriff des Grotesken stets nur wenige Zeilen entfernt. Und so auch das ‚Makabre'. So bezeichnet etwa Huizinga den Begriff des Makabren als ein Konzentrat in dem sich alle möglichen spätmittelalterlichen Todesvisionen vereint finden (vgl. Huizinga 1924, S. 193). Unter anderem auch neue Todesvorstellungen von „erregend phantastische[r]" (ebda.) Art und Weise. Laut Best mischt sich auch ‚Frivoles' in diesen Begriff (vgl. Best 1980, S. 3). Dies gilt auch schon für die Musik: „Nicht selten wurden frivole Lieder in liturgische Sequenzen eingeschoben"[29] (ebda.).

Die christlich geprägte Kultur und Gedankenwelt des Mittelalters, insbesondere des Hoch- und Spätmittelalters, war ein fruchtbarer Nährboden für die Entstehung des Grotesken: „Die symbolisierende, nicht kausal-genetische Denkweise dieses Zeitalters versteht die Verbindung zwischen zwei Dingen nicht als kausalen Zusammenhang; sie findet ihn durch plötzliches Überspringen, Umschlagen." (Best 1980, S. 3). Und weiter hilfreich zum Verständnis des historischen Grotesken: „Als Klammern im universalen Zusammenhang dienen Assoziationen; sie stiften Einheit." (edba.). Man denkt in ‚Universalien'. Best führt weiter in diese Gedankenwelt ein:

> „Die Dinge können eine unermeßliche Vielfalt von gegensätzlichen Beziehungen eingehen, selbst Niedrigstes bildlich auf Höchstes deuten. Mit der Welt wurde jeder Gedanke zum Bild, zur Allegorie, zum Wesen, zur persönlichen Form. Bilder des eigenen seelischen Erlebens, der freien Phantasie waren lebendig wie die Heiligen der Kirche, bedrängend in ihrer Leiblichkeit, Furcht verbreitend, zum Lachend auffordernd. (…) Tiere erscheinen als Menschen, Menschen als Tiere. In ihren Schattierungen versinnbildlicht die Mischung von Mensch und Tier den der Sünde und dem Laster Verfallenen." (Best 1980, S. 4).

Diese jedoch führt noch nicht automatisch zu einer Ästhetik des Verzerrten, Entstellten und Entfremdeten – dem Grotesken – vielmehr ist es die Abkehr des Denkens mit Universalien, das diesen Prozess eingeleitet hat. Best spricht von einem Verlust einer durch Symbole getragenen

[29] Stichwort: ‚Parodie' bzw. ‚Parodiemessen'.

Weltordnung durch das Aufkommen des Nominalismus: „Als Zeit des Übergangs war sie erfüllt von tiefem Pessimismus“ (ebda.). Fridell meint, dass sich in jenem Pessimismus eine Form von „Perversität“ (Fridell 1931, S. 106) gebildet hat, die zu einer „Logik des Widersinnigen, einer Physik des Widernatürlichen, einer Ethik des Unsittlichen und zu den Bildern einer Ästhetik des Häßlichen“ (ebda.) geführt hat. Das auch für Kayser so relevante ‚Dämonische‘ verdankt laut Best seine Verankerung im weltanschaulichen Denken, in der Ästhetik und der Kunst eben jener Zeit. Dort wurde es zum Partner (bzw. Teilbereich) des Hässlichen (vgl. Best 1980, S. 5). Berichte von ‚Monstern‘ und ‚teufelsfratzigen‘ Wesen häuften sich im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts genauso, wie die Überzeugung der Allmacht des Teufels zu einem inflationär gebrauchten Thema im damaligen Schrifttum wurde (ebda.).

2.3.2 Standpunkt der Forschung

> „In the course of five centuries, the word ‘grotesque’ has acquired a wide variety of meanings, many of which are still in use[30].” (Barasch 1971, S. 9).

Die Historizität des Grotesken ist eines der meistdiskutieren Teilprobleme in der Forschung zum Phänomen. Ein ‚common sense‘ hat sich hinsichtlich seiner stilistischen Veränderung in der Zeit sowie seiner Nähe zu Phasen gesellschaftlichen Umbruchs schnell entwickelt. Hinsichtlich der methodologischen und theoretischen Erfassung des Grotesken im Kontext der Geschichte gibt es jedoch weiterhin eine Reihe unterschiedlicher Sichtweisen. So geht Thomson davon aus, dass der Begriff des Grotesken ständiger Neuorientierung und Umdefinierung bedarf (vgl. Thomson 1972, S. 115). Peter Fuß greift diese Idee auf und widmet dem historischen und kulturellen Wandel des Begriffes eine eigene Studie und sieht eben in der Wandelbarkeit des Grotesken eines seiner zentralen Merkmale (Fuß 2001, S 12), vergleichbar etwa mit dem bereits erwähnten Konzept der leichten Aktualisierbarkeit bei Scholl (vgl. Scholl 2004, S. 17f und Kap. 2.1 *Zur Wortherkunft*). Mit dem Vokabular Foucaults bezeichnet Fuß das Groteske als eine „spezifisch neuzeitliche Form eines notwendigen und deshalb anthropologisch konstanten Elements jeder kulturellen Formation.“ (Fuß 2001, S. 12). Daraus folgt für ihn, dass eine Theorie des Grotesken automatisch auch zu einer verallgemeinerbaren Kulturtheorie wird (ebda.). Insofern soll diese These in der vorliegenden Arbeit verfolgt werden, als das Groteske auch hier nicht nur als Ergebnis künstlerischer Prozesse, sondern auch als ihr auslösendes Moment betrachtet werden soll.

[30] So wurde im England des 18. Jahrhunderts die Form der Oper ganz allgemein als grotesk bezeichnet. Im Sinne der Vermischung verschiedener Kunstgattungen (vgl. Barasch 1971, S. 119).

Direkter und einfacher ist die Perspektive Heidsiecks, der das Groteske als ein inhaltliches Phänomen beschreibt, das gänzlich aus der Beschreibung der Realität entsteht. Es ist also direkt mit seinem historischen, geographischen und kulturellem Umfeld verbunden und besitzt keinerlei übergeordnete, universelle Eigenschaften (vgl. Heidsieck 1969, S. 40). Auch Stylianou betont die historische Wechselhaftigkeit des Grotesken. Für ihre Studie zur Musik zwischen 1900 und 1933 nimmt sie aus diesem Grund Lexikonartikel und Texte dieser Zeit, in denen der Begriff ‚grotesk' vorkommt als Basis für ihren Arbeitsbegriff[31]. Wie Celestini negiert sie den Ansatz, das Groteske sei eine abstrakte Struktur und also auch außerhalb eines konkreten Kunstwerkes theoretisierbar (vgl. Stylianou 2010, S. 19 und Celestini 2006, S. 16ff). Die vorliegende Arbeit schließt sich dem nicht an. Auch ist das Extrahieren eines spezifisch historischen Bedeutungshorizontes von Phänomenen wie dem Grotesken nicht so einfach aus Texten der jeweiligen Zeit möglich. Denn das Groteske akkumuliert Bedeutungen und beinhaltet stets alte wie auch neue Verweise und Bedeutungen.

All diese Ansätze treffen sich jedoch in der Beobachtung eines besonders prominenten Auftretens grotesker Phänomene an Epochenschwellen bzw. Umbruchsphasen (vgl. etwa Fuß 2001, S. 12; Lissa 1938, S. 126f; Pietzcker 1971, S. 98f). Das Groteske besitzt nicht nur hinsichtlich seiner künstlerischen Manifestationen[32] einen Grenzcharakter, sondern auch hinsichtlich seiner eigenen Geschichte. Es ist ein Indikator für Epochenschwellen und wirkt als Medium der Veränderung (vgl. etwa Fuß 2001, S. 12). Auch häufen sich für solche Phasen die musikwissenschaftlichen Untersuchungen hinsichtlich des Grotesken (vgl. Celestini 2006, Beinhorn 1989). Bevorzugt bieten sich Untersuchungen bzgl. der Umbruchsphase der freien Atonalität an. Hier lassen sich aus der Perspektive der tonal gebundenen Musik Verzerrungen, Entstellungen, Orientierungslosigkeit und andere groteske Ausformungen in beinahe jedem Stück auffinden.

Ebenso von Bedeutung für die historische Betrachtung grotesker Phänomene ist die Frage der Intention. Besonders bei der Interpretation historisch (und damit kulturell) weit zurückliegender künstlerischer oder literarischer Inhalte, wie etwa dem Mittelalter. Dieses war ja vielfach Vorbild für Groteskes in späteren Jahrhunderten und insofern ist die Frage der Intention besonders heikel. Der gesamte Kontext in dem der jeweilige Inhalt geschaffen wurden, die Vorstellung von

[31] Für den deutschsprachigen Raum zwischen 1900 und 1933 stellte Stylianou fest, dass das Phänomen des Grotesken in der Musik vor allem verzerrte Tänze bezeichnete. Auch Jazz und dessen damals aktuelle Spielarten wurden als grotesk bezeichnet (vgl. Stylianou 2010, S. 5f).

[32] In dieser Arbeit meint Manifestation wertneutral ‚In-Erscheinung-Treten'.

Vorgängen und Zusammenhängen in der Welt, unterscheidet sich in vielen Fällen signifikant von den heutigen. So ist es durchaus möglich Hieronymus Bosch auf einer rein symbolischen Ebene zu lesen und den heute grotesk erscheinenden Konstellationen durch Entschlüsselung ihren grotesken Charakter zu entziehen. Thomson äußert sich zu diesem Problem wie folgt: „Die einfachste und vielleicht einzige pragmatische Antwort (…) lautet: Wir sind gezwungen, mindestens auf einer Ebene diese Dinge mit den Augen des modernen Menschen zu sehen (…)" (Thomson 1972, S. 115). Ebenso vermerkt er, dass die Zuordnung einzelner Inhalte bzw. Werke zu ästhetischen Kategorien, wie etwa dem Grotesken, stets subjektiv bleibt, so sehr man auch versucht, Leitlinien für eine Analyse und einen Vergleich zu entwickeln (ebda.). Dennoch ist es möglich von Phänomenen wie dem Grotesken Beschreibungen anzufertigen und diese in theoretische Überlegungen hin zu überführen. Die Analyse am jeweiligen Werk, so ausgefeilt die Werkzeuge auch sein mögen, kann niemals definitiv sein, jedoch durchaus als fundierter Diskussionsbeitrag gelten. Dies entspricht auch dem Selbstverständnis der vorliegenden Arbeit.

Die unterschiedlichen Moden und Sichtweisen denen auch das Groteske in der Musik im Laufe der Zeit unterlegen ist, lassen sich an einer Anekdote von Ernst Krenek augenscheinlich festhalten:

> „Ich erinnere mich noch sehr wohl der Zeit, da Webern's Musik meist mit höhnisch klingendem Lachen in Empfang genommen wurde. In der Tat schien es ja, vom ‚gesunden Menschenverstand' her gesehen, sehr komisch, wenn man ein gut besetztes Orchester dünne, kaum hörbare Klangfetzen produzieren hörte, wenn man etwa einen Posaunisten beobachtet, wie er mit sichtlicher Nervosität bald in seine Noten, bald auf den Dirigenten starrte, schließlich mit Schweiß auf der Stirn seine Backen aufblies und, wenn man von seinem mächtigen Instrument ein gewaltiges Geschmetter erwartete, schließlich einen dürftigen Piepser in extremer Lage von sich gab, um für den Rest des Stückes zu schweigen." (Krenek 1956, S. 25).

Weberns Musik erzeugte, typisch für das Groteske, Orientierungslosigkeit und Entfremdung. Wenngleich für die hier beschriebene Situation ein Unvorbereitetsein bzw. ein Missverständnis gegenüber der damals noch neuen ‚Neuen Musik' dem Grotesken maßgeblich zugespielt hat[33]. Als der Eigenschaft der ‚Plötzlichkeit' nahe, kann diese Situation dennoch auch innerhalb der für diese Arbeit geltenden formalen Strukturen als grotesk bezeichnet werden.

In einer Untersuchung zur Geschichte des Grotesken wäre auch die Prägung und Verwendung des Begriffs durch den Nationalsozialismus im Kontext von entarteter Kunst zu betrachten. Die

[33] Auch Stille führt das Beispiel Kreneks unter dem Gesichtspunkt des Unbekannten und Unvorbereitetseins in seinen *Möglichkeiten des Komischen in der Musik* (1990) an, um die Wandelbarkeit des Begriffs des Komischen zu zeigen (vgl. Stille 1990, S. 18).

Anfeindungen gegenüber der zweiten Wiener Schule oder auch der Musik Ernst Kreneks wären hierfür nur einige von vielen Ansatzpunkten.

Im Zuge dieser Arbeit sollen hinsichtlich der historischen Verortung zwei unterschiedliche Arten des Grotesken unterschieden werden bzw. eine Meta-Perspektive bilden:

- **Das historisierende Groteske**, das Eigenschaften aus historischen grotesken Phänomenen, wie dem Totentanz, alten Karnevalstraditionen, Anspielungen auf Darstellungen von Mischwesen im Stile Breughels oder Ähnliches aufweist.
- **Das zeitgenössische Groteske**, das aktuellen Formen grotesker Phänomene entspricht[34].

2.3.3 Entwicklungsschritte der Ästhetik des Grotesken

Methodisch und konzeptionell außerhalb der vorhin genannten Ansätze steht jener von Jehl. Sie zeichnet in ihrem Aufsatz zur *Ethik und Ästhetik des Grotesken* (1994) eine schrittweise Entwicklung des Grotesken nach:

- Die frühe Form zeichnet sich durch ihre Fähigkeit aus, die „Komponenten der Wirklichkeit zugleich auszudehnen und in ihren Kontrasten lebendig in Einklang zu bringen." (Jehl 1994, S. 101). Wichtig hier auch der religiöse Hintergrund und die noch unschuldige Dimension des Komischen.
- Die Phantastik greift immer stärker durch, der Aspekt der Entfremdung nimmt an Intensität zu (ebda.).
- Zuletzt hat sich das Groteske in eine politische Dimension entwickelt – „eine systematisch kritische Waffe" (ebda., S. 102) mit der stetig wachsenden Tendenz zur Verzerrung alles Bestehenden" (ebda.) und somit einer immer stärkeren Annäherung an das Absurde.

In einer Gegenbewegung zu Jehls Entwicklungsschritten kann auf eine Intensivierung des Grotesken geschlossen werden, die zu einer Verharmlosung ehemals grotesker Phänomene hin zum Komischen und einer starken Tendenz aktueller Phänomene hin zum Absurden führt. Die Analysen in dieser Arbeit werden dies noch zeigen.

[34] Hauptaugenmerk der Arbeit liegt klar auf dieser Form.

2.4 Beziehungen und Abgrenzungen zu thematisch nahen Phänomenen

Peter Fuß eröffnet seine Studie zum Grotesken mit dem Problem der zirkulären und interdependenten Situation, die das Unterfangen sich dem Grotesken zu nähern erzeugt (vgl. Fuß 2001, S. 11). Sein Lösungsansatz ist der Versuch ein intertextuelles Buch, gleich Wikipedia, zu schreiben. Durch die unzähligen Verweise und Fußnoten leidet die Lesbarkeit jedoch enorm. Die vorliegende Arbeit stellt sich dem Problem durch gezielte Redundanz und spätere Ergänzung zu bereits Gesagtem. Im folgenden Kapitel ergibt sich nun das Paradoxon, dass ein Set von Abgrenzungen und Beziehungen zum Grotesken etabliert wird, ohne jedoch das Groteske als Abzugrenzendes definiert zu haben. Jeder Definitionsversuch im Sinne einer Abgrenzung wäre gegenüber einem Phänomen wie dem Grotesken jedoch kontraproduktiv und würde es in seiner nie klar beschreibbaren Mannigfaltigkeit einengen. Vielmehr ist die gesamte vorliegende Arbeit ein Versuch das Phänomen des Grotesken zu beschreiben bzw. zu umschreiben. Und zwar primär über strukturelle Eigenschaften, aber auch über Beziehungen und Differenzen zu anderen Phänomenen.

Die Literaturwissenschaftler Thomsen und Meschnig spannen ausgehend von jeweils einem Merkmal einen weiten Bogen über zum Grotesken verwandte Phänomene. Kurz sollen diese Bögen nachgezeichnet werden: Bei Thomsen ist die Radikalität des Grotesken das zentrale Merkmal zur Unterscheidung gegenüber den nahverwandten Nachbarphänomenen (Thomsen 1977, S. 197). Das Bizarre etwa ist weniger aggressiv als das Groteske. Das Absurde folgt entgegen dem Grotesken keinem formalen Modell. Das Makabre hat im Gegensatz zum Grotesken eine ganz spezifische Komik (schwarzen Humor)[35]. Die Karikatur hat nur in extremen Ausformungen (Übertreibungen) grotesken Charakter und ist ansonsten ‚harmloser'. Parodie, Satire und Komik allgemein sind Elemente, die sich im Komischen finden, für sich alleine jedoch nie grotesk werden können (vgl. Thomson 1972, S. 102ff). Meschnig sieht in der „Paradoxie, Vertauschung und Vermischung wesensverschiedener Darstellungsebenen[36]" (Meschnig 1961, S. 171) das primäre Kriterium zur Identifizierung und Abgrenzung des Grotesken. Dies entspricht im weitesten Sinne dem Ansatz der Verbindung disparater Komponenten im Grotesken bzw. der Enttäuschung von Erwartungen durch den Einschub einer fremden, ausgetauschten

[35] Schwarzer Humor kann aber selbstverständlich auch Teil des Grotesken sein.
[36] Mit Darstellungsebenen sind diverse Modi wie Komik, Naturalismus, Phantastik oder Grauen gemeint (vgl. Meschnig 1961, S. 24ff).

Darstellungsebene. Diese Vertauschung gilt nach Meschnig nicht für die Nachbarbegriffe des Grotesken, wie etwa dem Phantastischen, Satirischen oder Burlesken und kann somit als spezifisch groteskes Unterscheidungsmerkmal herangezogen werden (ebda., S. 171). Diese Differenzierung gilt jedoch nur für strukturelle, dramaturgische Analysen, nicht für die konkrete, isolierte ästhetische Betrachtung eines scheinbar grotesken Phänomens, da ein Umfeld gegeben sein muss, das diese Vertauschung erkennen lässt. Für Meschnig kann das Groteske nur als prozessorientierte Kategorie wahrgenommen werden (ebda.). Auch können Paradoxien, Vertauschungen und Vermischungen in rein surrealistischen oder absurden Werken zum Vorschein kommen. Es kann jedoch eben auch als eine zusätzliche Beschreibung des Grotesken herangezogen werden. Auch für Cramer gibt es kein für sich stehendes, statisches groteskes Objekt. Es ist vielmehr eine Funktion seiner irrationalen kontrastreichen Umgebung. Jedes gewöhnliche Objekt kann durch seine Umgebung, als Teil eines Prozesses, grotesk werden (vgl. Cramer 1966, S. 20).

Im Folgenden wird eine detaillierte Beschreibung von Phänomenen präsentiert, die zum Grotesken in einer strukturellen Beziehung stehen. Das Groteske wird innerhalb dieser Arbeit nicht als zu definierender Begriff verstanden, sondern vielmehr als Struktur die im Folgekapitel theoretisch, ergänzt mit ausgewählten kulturhistorischen Zusammenhängen, beschrieben wird.

Abbildung 2. Begriffswolke

2.4.1 Beziehung und Abgrenzung zum Absurden

> **ab'surd** ‹Adj.; -er, am -esten› *abwegig, widersinnig; unsinnig, unvernünftig* [<lat. *Absurdus* „misstönend"] (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

Adorno warnt in seiner *Ästhetischen Theorie* mit der ihm eigenen Sprache vor dem Umgang mit dem Absurden. „Die Dunkelheit des Absurden ist das alte Dunkle am Neuen. Sie selber ist zu interpretieren, nicht durch Helligkeit des Sinnes zu substituieren." (Adorno 1970, S. 47). Für Adorno besteht eine Notwendigkeit das Absurde zu interpretieren, da es für ihn in seiner scheinbar reflektierten Erscheinungsform einen bedrohlichen Charakter aufweist, den es zu entschlüsseln gilt (ebda., S. 47). Das Absurde jedoch entzieht sich aufgrund seiner Sinnlosigkeit[37] allen denkbaren Interpretationsmethoden (vgl. Pietzcker 1971, S. 96). Das Kryptische und Mythische des Absurden hat für Adorno eine gegenaufklärerische Qualität von bedrohlichem Ausmaß. Er stigmatisiert das Absurde, bzw. absurde Kunstwerke schließlich offensiv als unzulänglich (vgl. Adorno 1970, S. 194). Eben jene von Adorno angegriffenen Eigenschaften aber machen das Absurde zu einem spezifischen Phänomen der Moderne. Und am Beispiel der Werke von John Cage und Samuel Beckett mildert er schließlich seine Kritik ab, indem er der Darstellung von Sinnlosigkeit einen Sinn zuteilwerden lässt, bzw. das Potential, Sinn zu erzeugen (ebda., S. 231). Die Beziehungen zur ‚Sinnlosigkeit' sind auch in den Abgrenzungen zum Grotesken innerhalb der Forschungsliteratur ein zentrales Kriterium. Einige Positionen sollen hier genannt werden:

Pietzcker sieht im Grotesken ein Medium der Darstellung des Absurden. Das Absurde ist für ihn das verzweifelte „Sinnlose" (Pietzcker 1971, S. 88), also der Extremfall des Grotesken, in dem kein Bezugspunkt des Bekannten oder des Erwartbaren mehr zu finden ist und somit auch kein Moment der Widersetzung stattfindet. Das Absurde hat in seiner Sinnlosigkeit den Charakter des Verzweifelten und Ausweglosen, wohingegen das Groteske vorhandenen Sinn attackiert und entstellt (vgl. Heidsieck 1969, S. 37ff). Zum Grotesken etwa gehört wie neben dem Erschreckenden auch das Lächerliche bzw. das Komische. So kann die sich widersetzende Komponente im Enttäuschungsprozess, also im partiellen Verlust von Sinn[38], durchaus von komischer Natur sein. Der Verlust von Sinn und den an ihn geknüpften moralischen Forderungen hat etwas Befreiendes und eben daraus speist sich die Komik bzw. auch eine Art lustvoller Freude. Dieser Moment kann oft nur kurz und subtil sein, denn oft erstickt das Groteske eben diese Freude

[37] Adorno spricht von „Negation des Sinns" (Adorno 1970, S. 231).
[38] Geht aller Sinn verloren herrscht vollständige Absurdität. Das partielle Verlieren von Sinn – die Androhung des totalen Absurden - ist jedoch für die Entstehung des Grotesken notwendig.

schnell in Grauen und Ekel (vgl. Pietzcker 1971, S. 96). Dementsprechend hat die Freude bzw. das Lachen über das Groteske laut Kayser höhnische, zynische, bösartige und satanische Züge (vgl. Kayser 1957, S. 201). Das Absurde hingegen, als das absolut Sinnlose, verfügt nicht über ein Moment der Befreiung bzw. auch nicht über ein Moment der lustvollen Zerstörung von Sinn.

Für Guthke ist das Groteske eine primär ästhetische Kategorie, das Absurde hingegen eine weltanschauliche (vgl. Guthke 1968, S. 80). Dies ist jedoch eine etwas problematische Differenzierung, denn alle möglichen weltanschaulichen Inhalte können mit absurden und grotesken Merkmalen versehen bzw. dargestellt werden (vgl. Sandig 1980, S. 27). Bei Meschnig ist das Groteske ebenso ein Begriff der Ästhetik, beschreibt aber vor allem formale Kriterien. Das Absurde ist für ihn im Sinne von Camus (vgl. Camus 1942, S. 9ff) immer auf den Inhalt bezogen (vgl. Meschnig 1950, S. 50). Das Groteske hingegen „ein formales Mittel zur Darstellung absurder Erfahrung“ (ebda.).

Gemeinsam mit dem Grotesken hat das Absurde die Bestimmung über Verhältnisse und Beziehungen. Objekte für sich alleine können nicht absurd sein, nur im Zusammenspiel mit anderen können sie als absurd erscheinen (vgl. Görner 1996, S. 10[39]). Das Absurde ist keine imaginäre, übersteigerte Ausdrucksform, sondern ein „Befund über den Stand der Dinge“ (ebda.). Man muss das Absurde als Eigenschaft eines größeren, zusammenhängenden Ganzen wahrnehmen und auch erkennen - es ist nicht als isolierbares Objekt vorhanden. Die Betrachtung des Absurden ist also die Hinterfragung einer Interpretation, mehr noch als beim Grotesken.

2.4.2 Beziehung zum Komischen

> **’ko. misch** ‹Adj.› **1** *Lachen, Heiterkeit erregend, spaßhaft, spaßig; drollig, ulkig, putzig; possenhaft* (Oper); ‹fig.;umg.› *merkwürdig, sonderbar, seltsam* (…) [(…) <grch. *komikos* „zur Komödie gehörig, witzig, lächerlich“; zu grch. *komos* „fröhlicher Umzug, lärmende Schar, festlicher Gesang“] (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

> „Seit jeher geht das Theater einher mit Komik: Selbst da, wo es nur ernst sein will, eignet es sich über Mittel der Darstellung seltsam verworfene Züge an - und dies Merkwürdige ist schon ein Bruder des Komischen.“ (Schulz 1994, S. 221).

Bei Flögel und in seiner Tradition stehenden AutorInnen ist das Groteske sehr nahe am Komischen bzw. wird es als eine spezifische Art des Komischen gesehen (vgl. Flögel 1788, S. 1ff; Meschnig 1961, S. 39; Lissa 1938, S. 93ff). Spätere Autoren, allen voran Kayser, distanzieren sich

[39] Eigentlich S. X im Vorwort. Vgl. dazu auch Crammer 1966, S. 20.

jedoch von dieser Unterordnung (vgl. Kayser 1957, S. 17). Für ihn hebt das Komische „auf unschädliche Art Größe und Würde“ (ebda., S. 62) auf, wohingegen das Groteske eine zerstörerische Qualität besitzt. Komik wie Groteske machen sich jedoch die Wirkung des Kontrastes und des Unerwarteten zunutze. Für Meschnig entsteht Komik aus einem Missverhältnis zwischen Darstellung und geltenden verbindlichen Normen – dem Nicht-Einlösen des Erwarteten (vgl. Meschnig 1961, S. 40). Es erzeugt also bewusst einen (komischen) Widerspruch, dessen folgende Auflösung einen befreienden Charakter hat. Diese Auflösung befreit den Rezipierenden von der im Widerspruch verlorenen Orientierung und führt diesen zurück zu einer bekannten Welt – im Gegensatz zur Groteske. Das Groteske als Produkt mehrerer Komponenten, unter anderem einer komischen, greift eben diese bekannte Welt an[40] und macht sich (komische) Widersprüche zunutze. Anstatt sie zu lösen lässt das Groteske diese Widersprüche jedoch stehen. Es ist also nicht komisch im Sinne der befreienden Auflösung, sondern hat nur einen komischen Charakter (vgl. Pietzcker 1971, S. 96f).

Der Frage nach dem Komischen in der Musik ist Zofia Lissa in einer 1938 verfassten und in der deutschsprachigen Musikwissenschaft intensiv rezipierten Studie auf den Grund gegangen (vgl. Lissa 1938, S. 93ff). Sie begreift das Komische, wie auch das Groteske, als ein Phänomen, bei dem Gegenstand wie Subjekt gleichermaßen bestimmte, historische und kulturell veränderliche, Bedingungen erfüllen müssen (ebda., S. 95f). Lissas Versuch das Komische als Struktur zu fassen, deckt sich mit späteren theoretischen Beschreibungen des Grotesken bei anderen AutorInnen[41]. Als wesentlich für das Komische sieht sie die „Inkommensurabilität zusammengestellter Elemente oder Eigenschaften“ (ebda., S. 97). Diese Inkommensurabilitäten finden im Verhältnis von Neuem zu Nicht-Neuem, Fremdem zu Bekanntem, Paradoxem zu Nicht-Paradoxem statt (ebda.). Um diese Inkommensurabilitäten überhaupt erst wahrnehmen zu können, müssen jedoch Sets von gelernten ‚Vorstellungsschemata‘ und ‚Überzeugungsstereotypen‘ im Rezipierenden bereits vorhanden sein - Lissa nennt diese „Einstellungen“ (ebda.). Komik tritt dann auf, wenn es zu einer Inkongruenz[42] zwischen Einstellung

[40] Die Intensität und der Ort des Angriffes machen die Qualität des Grotesken aus, bzw. die Qualität des Grauens innerhalb des Grotesken. Je relevanter der angegriffene Ort, desto stärker das Grauen. In einem freudianisch, körperbezogenen Umfeld können hier leicht Analogien erstellt werden. So kann etwa ein Angriff auf die Augen (Kastrationsangst) besonders grauenerregend wirken (vgl. Freuds Deutung von E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) in: Freud 1919, S. 260f).

[41] Exemplarisch etwa Foster 1967 oder Meschnig 1961..

[42] ‚Inkongruenz‘ bei Lissa meint die Enttäuschung einer Erwartung (vgl. Lissa 1938, S. 136). Diese kann komischen Charakter aufweisen, wenn etwa im Sinne Jean Pauls statt dem erwarteten ‚Großen‘ das unerwartete ‚Kleine‘

und Objekt, bzw. zu inkommensurablen Objektbeziehungen kommt, sowie ein „Mangel einer gefühlsmäßigen Bindung des Subjektes mit dem Objekt“ (ebda., S. 99) vorherrscht, man also das Phänomen nicht ‚ernst‘ nimmt. Diese Effekte und Beziehungskonstellationen sind in semantischen Künsten, wie dem Theater, der Literatur oder dem Film, einfacher herzustellen, jedoch durchaus auch in der (absoluten) Musik möglich (ebda.).

Ein Blick in das Inhaltsverzeichnis von Stilles *Möglichkeiten des Komischen in der Musik* (1990) gibt eine ganze Reihe weiterer möglicher komischer Phänomene preis (vgl. Stille 1990, S. 7ff). Unter anderem finden sich darunter viele Phänomene, deren Charakteristika auch für das Groteske gelten, so etwa das „Das Spiel mit der Erwartung des Hörers (…)“, „Die Verknüpfung kontrastierender Klangschichten“, „ (…) Tonmalereien und programmatische Zusammenhänge“, „(…) musikalische Bewegungsanalogien“, „begrifflich-metaphorisch vermittelte Nachahmungen in der Musik“, „Überraschungseffekte, scherzhafte Kontraste (…)“, „Komische Effekte durch sinnentstellende Textvertonung“ oder „(…) Diskrepanzen zwischen sprachlichem Inhalt und musikalischem Ausdruck“ (ebda., S. 8f).

Stille sieht das Komische als spezifische Regel- bzw. Normverletzung (vgl. Still 1990, S. 19). Die Musik bietet sich nun aufgrund ihrer verhältnismäßig stark ausgeprägten Regel- und Normgebundenheit im Besonderen an, Komik zu entfalten (ebda., S. 17) Dies gilt jedoch nicht mehr zwingend für alle Formen der zeitgenössischen Musik Auch er sieht wie Lissa das Groteske als Variante des Komischen. Weitere Varianten sind: Scherz, Burleske, Witz, Karikatur, Parodie, Humor und Ironie. All diese Varianten lassen sich für Stille auch in der Musik wiederfinden (ebda.). In der vorliegenden Arbeit jedoch wird das Groteske nicht als Variante des Komischen betrachtet, sondern als eigenständige, aus mehreren Komponenten zusammengesetzte Struktur, von denen eine das Komische ist.

Eine Form des Komischen soll hier noch gesondert ausgewiesen werden: der schwarze Humor. Schwarzer Humor ist insofern dem Grotesken sehr nahe, als dass er ein ausgeprägtes gesellschaftskritisches Moment entfalten kann. Die Methoden des schwarzen Humors wiederum sind der Satire und Karikatur entlehnt, wobei oftmals makabre Merkmale im Zentrum stehen (vgl. Hellenthal 1989, passim).

---

erscheint. Im Kontext des Grotesken kann eine Enttäuschung aber auch Desorientierung und Grauen auslösen (vgl. Paul 1804, S. 125 und S. 131).

2.4.3 Beziehung zum Tragischen und Tragikomischen

> **'tra. gisch** ‹Adj.› *in der Art einer Tragödie; unabwendbaren, unverschuldeten Untergang bringend; erschütternd, ergreifend*; ~es Ende; ~e Rolle R. *in einer Tragödie*; ein ~er Unglücksfall; etwas ~ nehmen ‹fig.; umg.› *etwas schwerer nehmen, als es tatsächlich ist*; nimm es nicht so ~ ‹fig.; umg.›; das ist nicht so ~ ‹fig.; umg.› *nicht so schlimm* (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).
>
> **tra. gi'ko. misch** ‹a. ['---] Adj.› *halb tragisch, halb komisch* (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

Ähnlich wie das Komische hat das Tragische, entgegen dem Grotesken, ein befreiendes und lösendes Moment:

> „Das Tragische hebt das Grauen in der Versöhnung der Widersprüche wieder auf; es ist affirmativ, zeigt einen neuen Sinn oder stellt den alten wieder her; der tragische Held erkennt, daß er sich an einer Autorität vergangen hat, und bestraft sich zu ihrem höheren Ruhme (…)" (Pietzcker 1971, S. 98).

Dem Grotesken fehlt jegliche Tendenz zur ‚Versöhnung', es lässt die Widersprüche die es erzeugt stehen und somit bleibt auch das Grauen bestehen (ebda.).

Das Zwischen-den-Extremen-Sein ist eine zentrale Eigenschaft des Tragikomischen, wie auch des Grotesken. Das Groteske jedoch besitzt die Fähigkeit, aufgrund seiner formalen und ästhetischen Gestaltung, disparate Komponenten zu verbinden, wenn auch unter hoher Spannung. Und dieser angespannte Zustand der verbundenen, verschmolzenen Komponenten ist es, der das Groteske von einer (auch absurden) Tragikomödie unterscheidet, denn dort sind die Komponenten nebeneinander zu finden und wechseln einander ab[43] (vgl. Jehl 1994, S. 95). Zwischen den beiden Phänomen gibt es dennoch noch eine ganze Reihe struktureller Übereinstimmungen, viele Beschreibungen Kaysers von grotesken Inhalten treffen genauso auf tragikomische Inhalte zu (vgl. etwa Kayser 1957, S. 44). Kayser geht sogar so weit, die Tragikomödie als Erscheinungsform des Grotesken anzusehen. Das Tragische jedoch setzt laut Jehl „Freiheit, Kampf, Aktivität" (Jehl 1994, S. 98) in der gewohnten Welt voraus. Das Groteske seinerseits pervertiert diese Momente und schafft eine neue (entfremdete) Welt – „das Komische wird tragisch, das Tragische verliert seine Integrität." (ebda.). Der Endzweck bei grotesken Formen ist wiederum ganz ähnlich denen von tragikomischen Formen. Die Mittel zur Erreichung sind jedoch beim Tragikomischen weniger schockierend, weniger plötzlich und konventioneller als beim Grotesken. Die Welt des Grotesken

[43] Vgl. etwa die Sinfonien Gustav Mahlers.

ist „derart verrückt[44] geworden (…), daß man ihren Wahnsinn unmöglich mehr verstehen kann“ (Guthke 1968, S. 82), beim Tragikomische ist die Welt nicht verrückt geworden, sondern „vielmehr aus den Fugen [geraten], und zwar so, daß ihre Teile noch intakt sind.“ (ebda.). Die Welt bleibt also verständlich. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist das ‘Irreale‘. Entgegen dem Grotesken bleibt beim Tragikomischen „(…) die Handlung im Bereich der Logik (…) von Wirklichkeit.“ (Wagner 2003, S. 65).

2.4.4 Beziehung zum Unheimlichen (Freud)

> **un. heim. lich** ‹a. [-'--]› **1** ‹Adj.› *leichte Furcht, leichtes Grauen erregend, sehr unbehaglich*; ‹fig.;umg.› *sehr groß, sehr viel*; es herrschte ein ~es Durcheinander ‹fig.; umg. ›; eine ~e Gestalt; ich habe ~en Hunger ‹fig.;umg.›; er sah ~ aus; mir ist ~ zumute *ich empfinde eine unbestimmte Angst* **2** ‹adv.; umg.›*sehr*; das ist ~ schnell gegangen; ~ viel [urspr. *unheimelig* „nicht anheimelnd“, dann „fremd“ (von Personen), „Unbehagen erweckend“ (von Sachen Zuständen)] (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

Freud stellt sich nicht die Frage nach dem Grotesken, jedoch nach dem ‚Unheimlichem‘, das er versucht, vom ‚Phantastischen‘ abzugrenzen, ähnlich wie Kayser das ‚Groteske‘ vom ‚Phantastischen‘ abzugrenzen versucht. Das Unheimliche für Freud sind u.a. unterdrückte kindliche Phantasien, Wünsche oder Gedankengänge. Grotesk wird das Unheimliche, wenn es einer intensiven Übertreibung unterzogen wird (vgl. Freud 1919, S. 260)[45]. Ähnlich wie die Steigerung des Unheimlichen hin zum Grauen bzw. Schrecken[46] führen kann. Das Unheimliche bildet also in zweierlei Hinsicht den Kern des Grotesken, als dem Grauen zugrunde liegende Saat (und somit als Komponente(!) des Grotesken), aber in seiner extrem überzeichneten Form auch als Basis des Grotesken selbst. Freuds Verständnis des Unheimlichen soll darum kurz dargestellt werden:

Freud unterscheidet die Unheimlichkeit der Künste (der Fiktion) und die Unheimlichkeit des real Erlebten (vgl. Freud 1919, S. 269ff) und kommt zur Erkenntnis, „daß in der Dichtung vieles nicht unheimlich ist, was unheimlich wäre, wenn es sich im Leben ereignete, und daß in der Dichtung

[44] ‚Verrückt‘ ist hier nicht(!) gleichzusetzen mit ‚absurd‘.
[45] Steig differenziert das Groteske vom Unheimlichen durch das ‚Lächerliche‘, das dem Unheimlichen fehlt (vgl. Steig 1970, S. 79). Das Groteske bietet also stärkere (komischere) Abwehrmechanismen gegen das Erschreckende, Entfremdete als das nur Unheimliche (ebda). Man könnte nun eine Skala errichten, auf der das rein Komische auf der einen, das rein Unheimliche auf der anderen Seite die jeweiligen Extrempunkte markieren. Das Groteske ist nun ein Zustand zwischen den beiden Extremen (ebda., S. 80).
[46] Grauen und Schrecken wird in dieser Arbeit synonym verwendet.

viele Möglichkeiten bestehen, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die fürs Leben wegfallen.[47]“ (ebda., S. 271f). Er definiert das Unheimliche des Realen und des Fiktiven grob als „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“ (ebda., S. 244). Das Unheimliche ist also nicht das Neue, sondern verweist auf etwas Verdrängtes hin - etwa aus den Kindeserinnerungen. Dies müssen nicht nur Ängste sein, sondern können auch Wünsche, Glauben oder Konzepte von Welt sein[48] (ebda.). Freud differenziert dann noch weiter das Unheimliche, welches sich aus dem Verdrängten her erklären lässt, von jenem Unheimlichen, das sich aus überwundenen kulturellen Ansichten und Überresten erklären lässt (edba., S. 273). Beides sind prinzipiell bekannte, im Unbewussten situierte bzw. verdrängte Erinnerungen. Im Kontext des Verdrängten nutzt auch Freud den Begriff der ‚Entfremdung‘, der bei Kayser so zentral ist (ebda., S. 264). Und dieser Aspekt verbindet das Unheimliche im Verständnis von Freud mit dem Grotesken bei Kayser und seinen NachfolgerInnen. Freud nutzt vor allem E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1816), um das Unheimliche im Fiktiven zu erarbeiten (ebda., S. 260ff), so wie Kayser dieselbe Erzählung nutzt, um an ihr das Groteske zu zeigen (vgl. Kayser 1957, S. 76f). So kann das Entfremdete bei Kayser, dort zwar ausgeführt, doch stets sehr metaphorisch und abstrakt, durch Freuds Konzept des Unheimlichen produktiv erweitert und konkretisiert werden: Das Entfremdete sind verdrängte bzw. überwundene Erinnerungen, die sich entsprechend Freuds Konzept der Zensurstelle[49] nur verzerrt manifestieren.

2.4.5 Beziehung zum Makabren

> **ma’ka. ber** ‹Adj.› *an den Tod erinnernd, totenähnlich, grausig-düster; mit dem Tod, dem Schrecklichen, Traurigen spaßend*; eine makabre Zukunftsvision [<frz. m*acabre* <span. *macabro* „grauenvoll, schauerlich“; evtl. zu arab. *magbara* „Grab, Friedhof“] (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

Innerhalb dieses Bestimmungsversuches des Grotesken wird das Makabre als eine spezifische Eigenschaft des Grotesken bezeichnet, die dann auftritt, wenn die Komponente des Grauens

[47] Um noch weiter die Relevanz des Kontextes (neben der Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität) zu betonen, nennt Freud in seinem Versuch das Unheimliche zu bestimmen, zu beinahe jedem Beispiel ein inhaltlich identes anderes Beispiel, dass sich jener Unheimlichkeit verwehrt (vgl. Freud 1919, S. 268). Etwa die Auferweckung der Toten: Diese kann ein durchaus unheimliches Element darstellen, hat bspw. bei *Schneewittchen* (Grimm, 1812) jedoch eine erlösende, positiv besetzte Wertung.

[48] Holland ist entgegen der Meinung Freuds davon überzeugt, dass das Unheimliche primär von angstbesetzen Themen herrührt (vgl. Holland 1968, S.293).

[49] Mehr dazu im Kap. 3.2.3.2 *Der Psychoanalytische Blick auf das Groteske.*

.

innerhalb des Grotesken über nahenden oder fremderlebten Tod erzeugt wird. So etwa in Trauermarsch- oder Totentanztopoi.

2.4.6 Beziehung zum Bizarren

> **bi'zarr** ‹Adj.› *seltsam, ungewöhnlich; wunderlich, verschroben*; ~e Formen; ~es Wesen [<frz. *bizarre* „seltsam" <ital. *bizarro*] (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

Als bizarr wird innerhalb dieses Bestimmungsversuches eine generelle Eigenschaft des Grotesken bezeichnet, die auf dessen Tendenz zur ‚Vermischung', ‚Entstellung' und vor allem auf das Fremdartige (‚Verfremdung') unterschiedlichster Phänomene verweist. Alltagssprachlich sehr nah dem Grotesken verwandt, unterscheidet es sich dennoch durch einige maßgebliche Aspekte von diesem: So muss die Komponente des Schreckens und des Komischen nicht zwingend Teil des Bizarren sein. Das Bizarre ist vielmehr eine von vielen Methoden, Groteskes entstehen zu lassen.

2.4.7 Beziehung zum Manierismus

> **Ma. nie'ris. mus** ‹m.; -; unz.› *gewollt übertriebener, gekünstelter Stil;* (…) *sich extrem stilisierender Ausdrucksmittel bedient* (…) (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

Zwischen Manierismus[50] und Groteskem besteht eine ähnliche Ordnungsbeziehung wie zwischen Tragikomödie und Groteskem. Alles Groteske ist manieristisch, nicht jedoch umgekehrt. Das Groteske soll hier als Ausdrucksform des Manierismus betrachtet werden (vgl. Meschnig 1961, S. 48).

2.4.8 Beziehung und Abgrenzung zum Ironischen, Zynischen und zum Sarkasmus

> **iro. nisch** ‹[-'--]› i'ro .nisch ‹Adj.› *auf Ironie beruhend; versteckt spöttisch, fein spöttelnd*; hinter Ernst versteckter Spott, mit dem man das Gegenteil von dem ausdrückt, was man meint, seine wirkl. Meinung aber durchblicken lässt [<grch. *eironeia* „Ironie, Spott"; zu *eiron* „Schalk"] (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

> **zy'nisch** ‹Adj.› *bissig-pietätlos, schamlos-spöttisch* [<lat. *cynicus* <grch. *kynikos* "hündisch, bissig, schmalos"; zu *kyon* "Hund"] (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

[50] Manierismus verstanden als universeller, die Kunstgattungen übergreifender Begriff im Sinne von Hocke (vgl. Hocke 1957).

> **Sar'kas. mus** ‹m.; -, -men› **1** ‹unz. › *beißender Spott, bitterer Hohn* **2** ‹zählb.› *sarkast. Äußerung* [<grch. *sarkasmos*, zu grch. *sarkazein* "zerfleischen, hohnsprechen"; zu *sarx*, Gen. *sarkos* "Fleisch"] (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

Im Kontext von Parodie oder dem Komischen war Ironie immer wieder auch Gegenstand musikwissenschaftlicher Diskussionen (vgl. Lissa 1938, passim; Sheinberg 2007, S. 28ff; Cramer 1966, S. 24ff). Einige Positionen sollen hier dargestellt werden:

Bei Cramer unterscheiden sich Ironie und Groteske in ihrer Form und Struktur: „Die Ironie ist eine Haltung, die Groteske hingegen eine Erscheinungsform." (Cramer 1966, S. 24). Dies gilt ebenso für den Zynismus. Cramer fügt eine funktionale Ordnungsbeziehung ein, indem er das Groteske als eine „mögliche Verwirklichungsform" (ebda.) der Ironie begreift. Ganz ähnlich geht auch Sheinberg vor, für die das Ironische einen ‚Prototyp' darstellt, der die Merkmalsstrukturen von Satirischem und Groteskem aufweist: „Its functions are either to provide a temporary state of confusion that needs a solution or to present an unresolvable situation as its main purport." (Sheinberg 2007, S. 28).

Nach Lissa kann Ironie nur in der Vokalmusik bzw. in Verbindung zwischen Musik und Text in Erscheinung treten. Instrumentale Musik alleine ist laut Lissa nicht in der Lage zwischen den graduell sehr feinen Formen von ‚komisch', 'ironisch', oder ‚satirisch' zu unterscheiden. Demzufolge ist sie nur in der Lage Komik und deren Subkategorien zu erzeugen (vgl. Lissa 1938, S. 125). Bei Stille ist Ironie in der instrumentalen Musik möglich. Jedoch nur unter seltenen und äußerst spezifischen Umständen kann die ironische Falschheit, also die tatsächliche gegenteilige Absicht, verständlich ausgedrückt werden. Am ehesten trifft dies für textgebundene Musik zu. Stille nennt als gelungenes Beispiel Hugo Wolfs Lied *Abschied* (1888) (vgl. Stille 1990, S. 266).

Ironie und Zynismus sind Methoden bzw. Techniken, die im Kontext unterschiedlichster Phänomene Anwendung finden können. Das Ironische kann vereinfacht als eine Bedeutungsumkehrung hinsichtlich des Ausgedrückten und eigentlich Gemeinten gesehen werden, das Zynische als eine Normen verletzende, mit Paradoxien agierende Methode (vgl. Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*). Letztendlich ist das Ironische und das Zynische ähnlich schwer zu fassen wie das Groteske und die Frage nach der Möglichkeit des Ironischen bzw. Zynischen in der Musik erscheint dogmatisch vor dem Hintergrund ihrer für die Musik unklaren Umrisse und Abgrenzbarkeit zu Parodie oder Karikatur. Ist Musik jedoch semantisch oder

außermusikalisch kontextualisiert, sind Ausprägungen musikalischer Ironie (Bedeutungsumkehrungen) durchaus denkbar.

Im Gegensatz zu Ironie und Zynismus ist Sarkasmus (und auch Sardonismus) ein inhaltliches Phänomen und kann vereinfacht als bösartiger Spott gesehen werden, der sich u.a. der Techniken von Ironie und Zynismus bedienen kann (vgl. Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*). Im Unterschied zur Groteske, in der sarkastische, wie auch zynische und ironische Momente vereint sein können, ist es dem Sarkasmus eigen, nicht nur gesellschaftliche Normen zu brechen, sondern explizit kulturelle Verbote und moralische Tabus zu überschreiten (vgl. Meyer-Sickendiek 2009, S. 24ff). In der Groteske können diese Überschreitungen auftreten, sind aber keine strukturelle Bedingung für deren Entstehen.

2.4.9 Abgrenzung zum Phantastischen und Surrealistischen

> **phan'ta. stisch**, phan'tas. tisch, fan'tas. tisch ‹Adj; eigtl.› *nur in der Fantasie bestehend, nicht wirklich;* ‹allg.› *verstiegen, überspannt, etwas verrückt*; ‹fig.› *merkwürdig, seltsam*; (…) (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

> **Sur. rea'lis. mus** ‹a. [zyr-] m.; -; unz.; seit Anfang des 20. Jh.› *Strömung in Kunst u. Literatur, die das Fantastische, das Unbewusste u. Traumhafte u. seine Verschmelzung mit der Wirklichkeit darzustellen sucht* [<frz. *sur* „über" + *Realismus*] (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

Für Meschnig ist die ‚Verwandlung' das zentrale Moment des Phantastischen. Ein Moment, das im Kontext des Grotesken die Vertauschung bzw. Vermischung von Wirklichkeiten durchführt (vgl. Meschnig 1961, S. 38). Das Phantastische übernimmt für das Groteske eine zentrale gestalterische Funktion. Für sich selbst ist das Phantastische wiederum dadurch gekennzeichnet, dass es die Wirklichkeit des Phantastischen nicht verlässt, also für sich kohärent bleibt (ebda.)[51]. So kommt es nie zum Verlust der Orientierung, es werden keine Vorstellungen, die in der realen Welt von Bedeutung sind, direkt angegriffen, da alles Geschehen explizit in den Bereich der Phantastik rückt – der Bezug zur Realität ist gänzlich aufgelöst (vgl. Wagner 2003, S. 69). Groteskes kann durch den Einbruch des Phantastischen in eine reale Welt entstehen, aber auch umgekehrt - die Wirklichkeit kann in das Phantastische einbrechen (vgl. Meschnig 1961, S. 11).

[51] In einer explizit phantastischen Welt, wie etwa dem Märchen, überrascht die Anwesenheit von Trollen oder Hexen nicht.

Das Surrealistische ist eine Form des Phantastischen die im Kontext des Dadaismus eine ausgeprägte absurde Komponente angenommen hat. Als Mischform zwischen diesen Komponenten hat es in den Sprachgebrauch Eingang gefunden. Dabei hat es auch eine exotische, fremdartige Komponente erfahren.

2.4.10 Abgrenzung zum Satirischen und zur Karikatur

> **sa'ti. risch** ‹Adj.› *auf Satire beruhend; spöttisch, beißend-witzig*; Literaturgattung, die durch Ironie u. spöttische Übertreibung menschl. Schwächen, polit. Ereignisse u. Ä. kritisiert [<lat. *satira* „Satire" <*satura* „Fruchtschüssel als Gabe an die Götter, bunte Mischung, Gemengsel"] (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

> **Ka. ri. ka'tur** ‹f. 20› *bild. Darstellung, die eine Eigenschaft od. ein Merkmal stark übertreibt u. dadurch lächerlich macht, Zerrbild*; Sy. Spottbild [<ital. *caricatura*, eigtl. „Überladung"; → karikieren] (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

Anhand formaler Kriterien ist das Satirische bzw. die Karikatur[52] vom Grotesken kaum zu unterscheiden[53]. Die Satire jedoch besitzt nach Kayser stets eine Zielgerichtetheit bzw. eine Tendenz, bspw. die Demaskierung der Realität (vgl. Kayser 1957, S. 38f). Darin trägt sie auch, wie das Komische, ihr Potential zur Auflösung. Das Groteske hingegen ist sinnlos und bleibt stets unaufgelöst.

Für Sheinberg ist das Satirische in der Musik eine der möglichen Manifestationen des Ironischen: „(…) it presents two layers of meaning, of which the concealed one, that should eventually be preferred, can be detected by a distorsion of the other, usually by either exaggeration or understatement." (Sheinberg 2007, S. 28). Für Lissa hingegen ist Satire, wie Ironie, in der Musik ohne außermusikalischen Text nicht möglich. Instrumentale Musik ist laut Lissa nicht in der Lage zwischen den graduell sehr feinen Formen von ‚komisch', 'ironisch', oder ‚satirisch' zu unterscheiden. Demzufolge ist sie nur in der Lage Komik und deren Subkategorien Groteske und Parodie zu erzeugen (vgl. Lissa 1938, S. 125). Kayser stellt das Verhältnis zwischen Groteskem und Karikatur durch eine Formel dar: „Das Groteske ist die Karikatur ohne Naivität." (Kayser 1957, S.55). Das Bösartige kann also nur in der Groteske in seiner vollen Kraft zur Geltung kommen.

---

[52] Zur Karikatur hat Wieland bereits 1775 eine sehr systematische Unterteilung vorgenommen: 1: Eine entstelltes vorgefundenes Element wird realitätsnah abgebildet; 2: Durch Übertreibung wird ein ursprünglich nicht entstelltes Element entstellt, sodass dessen Urform jedoch erkenntlich bleibt; 3: Durch ein phantastisches, nicht um Wahrheit oder Ähnlichkeit besorgtes Moment wird etwas zum Grotesken hin übertrieben entstellt (vgl. Wieland 1775b, S. 338). Diese Einteilung wird von Thomson und auch von Kayser und dessen NachfolgerInnen übernommen.

[53] So gibt es in der Moderne Tendenzen, die das Groteske als Darstellungsmittel der Satire ansehen (vgl. Wagner 2003, S. 60).

Petsch[54] fasst in der Tradition von Rosenkranz das Groteske als Abart des Hässlichen auf, die eng mit der Karikatur verwandt ist (vgl. Petsch 1940, S. 28). Karikatur ist für Petsch eine Verzerrung bzw. Entstellung in eher geringem Maß, die aber ein verborgenes Charaktermerkmal „verräterisch gleichsam aus dem Dunkel" (ebda., S. 29) herausspringen lässt. Und darin hat sie etwas aggressiv Zerstörerisches. Zum Grotesken schreibt Petsch:

> „Nun gehört das Groteske unzweifelhaft zu jenen ästhetischen Erscheinungen, die wir zunächst mit einem ‚negativen Vorzeichen' versehen, d. h. die uns auf den ersten Blick abstoßen, auf die Dauer aber fesseln und (…) bedeutsame Züge des Lebens und Geheimnisse der Welt verraten, zu denen wir auf keinem anderen Wege jemals vordringen könnten." (ebda., S. 26).

Für Petsch hat das Groteske in seinem Potential, Veränderung, Verdecktes und Reales darzustellen, einen positiven Charakter. Dies geschieht vor allem durch Übertreibung und der Darstellung von Missverhältnissen. Seine Beschreibungen sind ohne weiteres auf die Musik umzulegen[55]: „Alles ungewöhnlich Große oder Kleine, Schnelle oder Langsame, Überlaute oder Geräuschlose, alles Unerwartete, lang oder kurz Dauerende (…)." (ebda., S. 32) kann grotesk sein. Eigenschaften, die der mythologischen, göttlichen aber auch dämonischen Welt zugeschrieben wurden. Als gewichtigsten Unterschied des Grotesken zur Karikatur sieht Petsch auch eben diese Verbindung zu mythologischen und dämonischen (Rest-)Elementen in der Kultur: „wo das Groteske sich echt und rein entfaltet, erweckt es immer noch etwas von einer gewissen Scheu vor dem Uralten, Einfachen, Dämonisch-Unberechenbaren (…)" (ebda.). Und wie Kayser schreibt er später, dass das Groteske in die scheinbar geordnete Welt einbricht, diese zerstört und produktive, positiv besetzte Irritation zurücklässt – als Reflexion der eigenen Umwelt (ebda., S. 33). Petsch spricht in seinem Schlusswort vom „Dienst" (ebda., S. 39), den das Groteske leistet, wenn die scheinbar so geordnete Welt zertrümmert wird und es so zur Reflexion und Betrachtung eben dieser Ordnungen zwingt. Karikatur und Groteske nutzten dabei ganz ähnliche Werkzeuge, etwa Sarkasmus (inhaltlich) oder Ironie und Zynismus (formal).

---

[54] Petsch hat bereits zwei Jahrzehnte vor Kayser einen Versuch unternommen, das Groteske begrifflich zu bestimmen. Auch er wählt die Literatur als Hauptbezugsquelle sowie als zentrales Projektionsobjekt. Er formuliert jedoch seine Thesen als Bestimmung des Grotesken im Allgemeinen und nicht spezifisch für die Literatur – so lassen sich seine Ansätze ohne weiteres auf Musik und bildende Kunst anwenden. An einigen Stellen finden sich auch Bezüge zu eben jenen beiden Kunstformen (vgl. Petsch 1940, S. 26 und 34).

[55] In den ‚Wortkünsten' sieht Petsch ein ganz besonders ausgeprägtes Potential zu „Gestaltung und Meisterung des Widerwärtigen" (Petsch 1940, S. 27) sowie des Grotesken, weil „unser Ohr mehr verträgt als unser Auge, weil der unmittelbare sinnliche Eindruck hier stärker zurücktritt und die geistigen Deutungsbeziehungen sich leichter herstellen lassen." (ebda.). Die Musik wird zwar ebenfalls über das Ohr aufgenommen, doch steht sie der Leichtigkeit, mit der Literatur semantische Deutungsbeziehungen erzeugen kann, ebenso nach wie Malerei, die Petsch bei dieser Formulierung als Gegenpol diente.

Auch hier soll wieder die Möglichkeit einer spezifischen Kontextualisierung von Musik bedacht werden, die Phänomene hervorrufen kann, die dem Satirischen oder der Karikatur in Zeichnung und Literatur entsprechen (Überbetonung von speziellen Charakterzügen, Nachahmung körperlicher Eigenschaften usw.). Als Abgrenzung zum Grotesken kann festgestellt werden, dass satirische Komponenten in der Musik meist in einzelnen spezifisch kontextualisierten Figuren (musikalisch, wie dramatisch) zur Geltung kommen, wohingegen das Groteske sich auch durch den Kontext des Satirischen zu seinem musikalischen und dramatischen Umfeld ergibt (vgl. Wagner 2003, S. 240).

2.4.11 Abgrenzung zum Parodistischen

> **par. odi. stisch** ‹[-'--]›, ‹Adj.› *in der Art der Parodie; komisch-satirische, übertreibende Nachahmung eines literarischen Werkes od. des Stils eines Dichters in gleicher Form, aber mit anderem, meist unpassendem Inhalt* (…) (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*).

Besonders für die Musik lässt sich die Parodie[56] schwer anhand von konkreten Kriterien nachzeichnen. Ausschlaggebend für das Erkennen einer musikalischen Parodie ist das Wissen um das Parodierte und das Erkennen als eben solche, als ‚Nicht-im-Ernst-Gemeintes' (vgl. Lissa 1938, S. 127). Möglichkeiten bestehen in der Variation von Leitmotiven mit parodistischem Charakter oder in der parodistischen Überzeichnung eines Kompositionsstils (ebda., S. 127f).

Zum Parodistischen in der Musik schreibt Sheinberg: „(…) the two layers of meaning in parody will be structural, one of them being an item that was ripped out of its original context and the other an new context." (Sheinberg 2007, S. 28). Sheinberg betont die Notwendigkeit des Vorhandenseins einer bekannten Komponente, die durch einen neuen Kontext verändert wird. Dies trifft auch für das Groteske zu, jedoch müssen laut Sheinberg die beiden Komponenten nicht in einer Unvereinbarkeit zueinander stehen, können also im Gegensatz zum Grotesken spannungslos verbunden sein (ebda., S. 29).

[56] Nicht gemeint ist der fachspezifische Ausdruck der ‚Parodie', also den Austausch von instrumentalen und vokalen bzw. weltlichen und geistlichen Elementen innerhalb eines Werkes oder der Unterlegung einer Komposition mit anderem Text bzw. umgekehrt.

2.5 Das Groteske und die Musik. Ein Überblick

In der bildlichen Darstellung des Grotesken seit der Renaissance finden sich Instrumente und muszierende, dionysische Chimären in hoher Dichte (vgl. Celestini 2006, S. 18). Die Nähe des Grotesken zur Musik scheint seit den Anfängen dieser Kunst gegeben zu sein. Die bis dato verfasste musikwissenschaftliche Literatur über das Groteske setzt ihre Untersuchungen jedoch erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts an und endet, mit Ausnahme einiger weniger Exkurse auf die dem Mittelalter entspringende Totentanzthematik, bei Schostakowitsch[57]. Analog zu den bildlichen Darstellungen liegt es nahe, für die Betrachtung des Grotesken in der Musik einige Jahrhunderte weiter in die Vergangenheit zu blicken. Der Tritonus, ‚diabolus in musica', kann sicher als eine der ersten breit überlieferten Chiffren für das Teuflische und das Grauen in der Musik betrachtet werden (vgl. Hammerstein 1974, S. 8f). Ein Verweis auf den Teufel jedoch ist für sich noch nicht grotesk. Zu diesem wird er erst im Kontext. Die Verwendung des Intervalls als Code für das Böse in barocken Opern und Kantaten bereitete die, letztendlich in unserem Verständnis bereits groteske, Verwendung in Opern wie Mozarts *Don Giovanni* (1787), Beethovens *Fidelio* (1814) oder Webers *Freischütz* (1821) vor (vgl. Celestini 2006, S. 19). Ein anderer, zentraler Aspekt des Grotesken findet sich im (von der Kirche als teuflisch verurteilten) Tanz: Die Verbindung von Musik und außergewöhnlicher, auch ekstatischer, Bewegung, die im Gegensatz zum Alltag steht, ist bis in heutige musikalische Formen ein fruchtbarer Nährboden für Groteskes (ebda., S. 20). Der Totentanz als Sonderform etwa ist als ‚historisierend Groteskes' ein immer wiederkehrendes Element in der Musik geworden, einem Topos gleich. Bachtin rückt das Groteske in die Nähe des Karnevals und somit auch in die Nähe des volkstümlichen Feiern und Tanzens (vgl. Bachtin 1969b, S. 15). Das Groteske ist also keinesfalls nur als Phänomen in der Kunstmusik anzusiedeln, wenngleich aufgrund mangelhafter Überlieferung hier nur Spekulationen angestellt werden können. Interessante Brücken zwischen volkstümlicher Karnevalskultur und notierter, überlieferter Musik stellen die im 16. Jahrhundert gedruckten *frottole* von Ottaviano Petrucci (1466-1539) und die *Contrapuncti bestiali* von Andriano Banchieri (1567-1634) dar (vgl. Celestini 2006, S. 22). Auch die italienische und französische Oper des 17. und 18. Jahrhunderts nahm im Bann des Karnevals groteske Züge an. Insbesondere durch diejenigen Libretti, die sich auf die antike Mythologie, auf Bacchantisches, beziehen (ebda.). Mit der commedia dell'arte und den Buffo-Opern etabliert sich das Groteske als eigenständiger Stil. Darüber hinaus finden sich aber auch in der comédie-lyrique Frankreichs groteske Merkmale, verdichtet etwa bei Rameaus

[57] vgl. dazu etwa: Celestini 2006, Beinhorn 1989, Brown 2007, Sheinberg 2000, Wagner 2003.

Platée (1745). Im 19. Jahrhundert schließlich kommt es zur weiteren Sensibilisierung für groteske Inhalte und Formen. Es sollen hier nur einige Namen lose genannt werden, die im Zusammenhang mit dem Grotesken in der musikwissenschaftlichen Literatur[58] zu finden sind: Hector Berlioz, Maurice Ravel, Erik Satie, Gustav Mahler, Hugo Wolf, Arnold Schönberg, Alban Berg, Franz Schrecker, Paul Hindemith, Alexander von Zemlinsky, Ernst Krenek, Béla Bartók, Igor Strawinski, Karol Szymanowski, Modest Musorgskij und schließlich Dmitri Schostakowitsch und György Ligeti (siehe auch Anhang)).

[58] In Konzert und Opernkritiken finden sich bei weitem mehr Namen und Werke, die als grotesk bezeichnet wurden - auch aktuellere. Darunter wiederholt Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Olga Neuwirth, Adriana Hölszky und Salvatore Sciarrino.

3 Das Groteske als Struktur. Versuch einer Theorie

Fuß definiert das Groteske als „ein Medium der Transformation kultureller Formationen“ (Fuß 2001, S. 12). Der Begriff der Formationen entspricht dem von Foucaults ‚diskursiven Formationen‘ (vgl. Foucault 1973, S. 58) und meint hier die „Gesamtheit aller symbolischen Ordnungsstrukturen einer Kultur“ (Fuß 2001, S. 12), also die Sprache, moralische Konventionen, Wertesysteme, Staatlichkeit usw. Die Art der Transformation beschreibt Fuß als eine „Dekomposition“ (ebda., S. 13), in der Elemente der symbolischen Ordnungsstruktur permutiert, modifiziert und neu kombiniert werden. ‚Dekomponiert‘ werden vor allem Sprache, Erkenntnis, Geschmack und Kategorien wie „verständlich/unverständlich, gut/böse, wahr/falsch“ oder „schön/häßlich“ (ebda.). Wesentliches Merkmal der grotesken Dekomposition ist dabei, dass aus bekannten Elementen Neuartiges, fremd Wirkendes erschaffen wird. Es ist also einerseits in seinem historischen, kulturellen Umfeld verankert, dennoch aber außerhalb diesem. Daraus schöpft es Langlebigkeit und Aktualisierbarkeit (vgl. Scholl 2004, S. 17f), unterschiedliche Moden, den Zwang zur ständigen Metamorphose (vgl. Thomson 1972, S. 115), „historische Persistenz“ (Fuß 2001, S. 17) und nicht zuletzt Relevanz auch für das aktuelle Musiktheaterschaffen.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich nun auf die Manifestation des Grotesken in künstlerischen Zusammenhängen und versuchen ein Set von Merkmalen, Wirkungs- und Funktionskategorien, sowie Entstehungs- und Wirkungszusammenhängen theoriefähig zu etablieren. Die von Scholl und Fuß formulierte These der leichten Aktualisierbarkeit soll hierbei als eine Art Leitidee für die Auseinandersetzung mit dem Grotesken dienen. Ausgangsbasis der theoretischen Überlegungen bilden, wie bereits für viele WissenschaftlerInnen, Wolfgang Kaysers Ansätze. Diese werden jedoch im Kontext nachfolgender, zumeist literaturtheoretischer Studien, kritisch ergänzt und im Hinblick auf das Groteske in der Musik adaptiert. Ziel ist es, ein theoretisches Fundament für die Struktur des Grotesken zu schaffen.

3.1 Ausgangspunkt Wolfgang Kayser

> „Grotesk‘ ist ganz gewiß keine feste Kategorie des wissenschaftlichen Denkens.“ (Kayser 1957, S. 17).

Von ‚fester Kategorie‘ kann tatsächlich keine Rede sein, jedoch ist das Groteske durchaus zum Gegenstand von zahlreichen und kontrovers geführten wissenschaftlichen Untersuchungen geworden. Wolfgang Kaysers *Das Groteske. Seine Gestalt in Malerei und Dichtung* (1957) ist wohl

die einflussreichste und meistzitierte von jenen. Kaysers Leistung für die Forschungsliteratur besteht darin, das Groteske von seinen Beispielen abstrahiert und zu einer universalen Theorie geformt zu haben. Dadurch hat er die Bedeutungsspähre des Grotesken stark erweitert und als universelles Phänomen etabliert, das abseits der bildenden Kunst und Literatur auch auf andere Künste übertragen werden kann. Kaysers Perspektiven auf das Groteske sind unterschiedlichster Natur. So untersucht er das Groteske motiv- und wortgeschichtlich, ästhetisch, gattungstheoretisch und literatur- und kunstgeschichtlich (vgl. Oesterle 2004, S. 11). Sein Konzept ist primär ein psychologisches in dem das Groteske als Wahrnehmungsphänomen verstanden wird. Doch ist seine Studie weitaus vielschichtiger und widmet sich in Nebensträngen einer ganzen Reihe anderer Zugangsweisen. Kayser ist auch einer der ersten Theoretiker, der das Groteske als eigenständige ästhetische Kategorie zu etablieren versucht, also losgelöst von der Unterordnung zu Komischem, Erhabenem oder Erschreckendem (ebda., S. 13f).

Entgegen dem Ziel dieser Arbeit versucht Kayser in seiner Studie dem Grotesken „feste Konturen" (Kayser 1957, S. 30) zu geben. Zentral für seine Definition des Grotesken ist die Karikatur – zu der es schon im 18. Jahrhundert mehrere theoretische Ansätze gab (vgl. Wieland 1775, S. 194f). Mittels Wieland führt Kayser auch erstmals das Übernatürliche in die Begriffssphäre des Grotesken ein (vgl. Kayser 1957, S. 32). Anhand der Werke von Hieronymus Bosch exemplifiziert er diese These dann:

> „Wir empfinden es als sinnvoll, daß das 18. Jahrhundert nicht Bosch, sondern Bruegel (sic!) als grotesk bezeichnet und an ihm den Begriff bestimmt hat. Bei Bruegel ist jene letzte Gehaltenheit der Abgrundwelt in der christlichen Seinsordnung aufgehoben. Er malt eben nicht die christliche Hölle, deren Ungeheuer als Warnende oder Versuchende oder Strafende doch immer in der göttlichen Ordnung stehen, sondern eine eigene Welt des Nächtlichen und Widersinnigen, die dem Beschauer weder eine rationale noch emotionale Deutung erlaubt." (ebda., S. 38).

Er verweist damit auch auf die Tatsache bzw. Möglichkeit, dass das Groteske als solches stehenbleiben kann und nicht als Verweis auf etwas Anderes dienen muss. Daraus folgt, dass das Groteske nicht zwangsläufig eine Verzerrung oder Übertreibung eines gegebenen, nicht grotesken Inhalts darstellen muss, sondern eigenständig sein kann[59].

[59] Allerdings muss es immer in Kontext eingebunden sein (siehe Kap. 3.2.2 *Die Komponenten des Grotesken und deren Beziehungen zueinander*).

Laut Kayser vollzogen sich die entschiedensten Änderungen in der Bedeutungssphäre des Begriffs im 17. Jahrhundert, als das Substantiv ‚die Groteske' zum Adjektiv ‚grotesk' wurde. Mit dieser Wandlung wurde es auch zu einer ästhetischen Kategorie. Abgeleitet von der Entwicklung der Ornamentgrotesken sieht Kayser in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Verschiebung des Grotesken in die Grenzbereiche der Normalität und des Wahnsinns (vgl. Kayser 1957, S. 22f). Das Groteske ist nicht nur eine ästhetische Kategorie (die sich in der Zeit verändert), sondern auch stets ein „Grenzphänomen des Ästhetischen" (Oesterle 2004, S. 25). Die Ornamentgroteske ist überhaupt für alle Betrachtungen Kaysers eine Art Basis. Ihre kompositorischen Eigenheiten und Möglichkeiten projiziert Oesterle in Anlehnung an Kayser auf die Literatur, etwa auf E. T. A. Hoffmanns Erzählungen (ebda., S. 27). Diese Umsetzung lässt sich auch ohne weiteres auf Musik anwenden. Die Kompositionsprinzipien der Ornamentgrotesken, wie sie etwa Warncke beschreibt, entsprechen quasi Vokabeln aus der Musiktheorie: Motive, Aufsplitterung, Neuzusammensetzung, Variation, serienhafte Kombination usw. (vgl. Warncke 1979, S. 28; S. 37; S. 42).

Noch eine weitere Umdeutung geschieht nach Kayser in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: „Was bislang als Bezeichnung für objektiv feststellbare äußere Formen galt, deutet nun primär auf seelische Wirkung (…)" (Kayser 1957, S. 194). Ein für diese Zeit „symptomatischer" (ebda.) Vorgang, wie er hinzufügt. Kayser versucht nun den Begriff des Grotesken zu aktualisieren. Er begreift das Groteske weiterhin als ästhetische Kategorie, setzt nun aber neben der Aufnahmeerfahrung des Rezipierenden einen Fokus auf die strukturellen Aspekte, bzw. auf die „übergreifende Struktur von Kunstwerken" (ebda.). Er meint weiter: „Das Groteske ist eine Struktur. Wir könnten ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen, die sich uns oft genug aufgedrängt hat: das Groteske ist die entfremdete Welt." (ebda., S. 198f). Er breitet weiter eine Reihe von Eigenschaften aus, das Wesen des Grotesken bestimmend. Diese seien hier herausgelöst und mithilfe anderer AutorInnen erläutert:

Das Groteske stellt eine entfremdete Welt dar, die zwischen Wirklichkeit[60] und Unwirklichkeit[61], zwischen Bekanntem und Unbekanntem angesiedelt ist. Das ‚Dazwischen' wird durch Verzerrung, Entstellung und anderen spezifischen Methoden des Grotesken erzeugt (vgl. Kayser 1957, S. 198f). Es gibt keine Orientierung, weder physisch noch moralisch, Erwartungen an die gewohnte

[60] Die real erlebte Welt des Alltags.
[61] Das Phantastische, aber auch das Absurde.

Welt werden enttäuscht und die Umgebung verliert ihre scheinbare Beherrschbarkeit. Daraus zieht das Groteske sein absurdes und bedrohliches Wesen: „Die Gestaltungen des Grotesken sind ein Spiel mit dem Absurden“ (ebda., S. 202). Die Kategorien der gewohnten Weltordnung versagen. Die Welt ist in Auflösung begriffen, sie wird absurd. Der Angriff auf diese Welt löst Lachen (als Selbstschutz und Verdrängungsmechanismus und zugleich auch aus der Lust an der Zerstörung[62]) und Grauen (Angst[63], Abscheu) hervor (vgl. Pietzcker 1971, S. 97). Die Entfremdung geht von der normalen Welt aus, hin zu einer grotesken. Im Grotesken treffen wir dann auf verdrängte Schrecken und bedrohliche Aspekte, die in der normalen Welt nicht augenscheinlich erkennbar waren. Erzeugt wird die Entfremdung von der Welt durch folgende Methoden:

- Vermengung von vormals getrennten Bereichen, etwa der Vermischung menschlicher, tierischer, pflanzlicher und maschineller Elemente.
- Verzerrung der gewohnten Proportionsverhältnisse.
- Aufhebung von Statik und Schwerkraft.
- Auflösung des Persönlichkeitsbegriffes, der Individualität.
- Zerstörender und ignorierender Umgang mit gewohnten geschichtlichen Ordnungen und Konventionen.

Best weist schließlich darauf hin, dass der bei Kayser so zentral verwendete Begriff der Entfremdung eine ausgeprägte theologische Tradition hat und im neutestamentarischen Kontext zur Beschreibung der ‚gottesfernen‘ und ‚ungläubigen‘ Heiden dient (vgl. Best 1980, S. 8). Diese existieren ‚entfremdet‘ von der christlich dominierten Herrschaftsordnung.

Die in dieser entfremdeten Welt des Grotesken herrschende **Orientierungslosigkeit** bedeutet ein Scheitern im Versuch sich einen neuen Standpunkt zu verschaffen, von dem aus man das Geschehen betrachten kann (vgl. Kayser 1957, S. 199f). Doch die dazu nötige Distanz kann nicht aufgebaut werden, „wir werden hineingezogen, die Vorgänge rücken uns hart auf den Leib und werden dadurch nur noch ekelhafter und beklemmender.“ (Meschnig 1962, S. 7). In Sinne Freuds

[62] In der Psychoanalyse Freuds wäre dies ein Angriff des ‚Ich‘ auf das ‚Über-Ich‘ bzw. ein Angriff auf den Vater. Im Grotesken sieht Meschnig, wie Nietzsche im Tragischen, eine Freude an der Vernichtung des Individuums. So ist im Grotesken stets auch die Lust am Zerstören, am Grauen und am Schrecklichen selbst vorhanden (vgl. Meschnig 1961, S. 7). Für die Musik übernimmt die Dissonanz bei Nietzsche eine tragende Rolle hinsichtlich des lustvollen Empfindens von Schmerz und Grauen (vgl. Nietzsche 1872, S. 158).

[63] Psychoanalytisch gedeutet wäre dies die Angst vor der Bestrafung des ‚Über-Ich‘ und die Schutzlosigkeit aufgrund des angegriffenen Vaters.

gesehen kann die Ausweglosigkeit, die Orientierungslosigkeit auf die man in einer entfremdeten Welt trifft, eine dämonische Gestalt annehmen, etwa einem so empfundenen Teufelskreis.

Das Groteske bricht plötzlich herein. Der Überraschungseffekt ist wichtig für dessen Entfaltung (vgl. Kayser 1957, S. 199).

Das Grauen des Grotesken ist eigentlich unerträglich. Dieses Grauen verweist aber nicht auf Todesfurcht, sondern auf die Ängste vor dem Leben selbst (vgl. Kayser 1957, S. 199). Es ist die Furcht vor dem Fremdartigen, vor beängstigenden Erlebnissen und vor der verdrängten Vergangenheit in Gestalt des Unheimlichen (vgl. Freud 1919, S. 244).

Das Groteske ist unnennbar, es ist „unfassbar" (Kayser 1957, S. 199). Das Groteske stellt das freudsche nicht personalisierbare ‚Es' dar und ist nicht klar formulierbar.

„Die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, **das Dämonische** in der Welt zu bannen und zu beschwören." (Kayser 1957, S. 202). Das Dämonische wird hier als poetische Metapher für das Schreckliche in Gesellschaft, Geschichte und individuell Verdrängtem gesehen. Hier setzen viele Kayser nachfolgende AutorInnen den Hauptkritikpunkt an. Tatsächlich fällt diese These etwas aus dem Rahmen seiner Studie. Das Dämonische ist eine weite und doch leere Metapher. Braeuer-Ewers verbindet die Ansätze von Heidsieck und Kayser wenn sie meint: „Das Groteske ist die Unwirklichkeit als dämonische Realität" (Braeuer-Ewers 1997, S. 34). Auch bietet sie einen breiten Ausblick über eine mögliche Deutung des Dämonischen, die für die Interpretation von Kaysers Vorstellung hilfreich ist (ebda., S. 32ff). Nach Lengelers Meinung wird im 16. Jahrhundert das traditionelle und verchristlichte Dämonen-Verständnis immer wichtiger für das Phänomen des Grotesken und bleibt schließlich als fixer Bestandteil bestehen (vgl. Lengeler 1964, S. 25f). Durch die Brille Freuds kann man das Dämonische als eine Projektion aus dem Unbewussten sehen, die den „Leid verursachenden Kräften irrationale Macht verleih[t]" (Sandig 1980, S. 32). Das Dämonische darf eben nicht als etwas Mythisches verstanden werden, sondern als Metapher für psychische Zustände und interkulturelle Verweise (ebda., S. 33). Gramann bezieht das Dämonische wieder zurück auf das Grauen im Grotesken (vgl. Gramann 1984, S. 252). Er sieht die Komponente des Grauens bzw. des Schrecklichen als stets präsent in der europäischen Kultur, bis auf wenige Ausbrüche jedoch meist in verdrängter und unterdrückter Form: „Das Verdrängte ist jedoch niemals einfach ‚nicht da', sondern es erhält sich in einer verzerrten Gestalt am Leben: deren ‚Häßlichkeit' nennen wir dämonisch." (ebda.). Kommen nun disparate

Komponenten, wie das Komische hinzu, entsteht Groteskes. In der Musik kann das Dämonische mit dem Teuflischen vor allem durch übermäßige ekstatische Virtuosität und spezifisch konnotierte Instrumente in Erscheinung treten. Die Geige und auch die Oboe gelten als ‚verführerisch', aber auch generell ‚verführerische' Melodieführung, 3er-Takt, Tänzerisches, Tritonus-Sprünge, kleine kurze Vorschläge, die die Linien etwas verzerren usw. (ebda., S. 146ff). Gramann schreibt dazu: „Der Teufel versteckt sich hinter vielen Gesichtern, er hat selbst keine eigene Gestalt." (ebda., S. 52).

3.1.1 Kritik an Kayser

Bleibt Kaysers verhältnismäßig unsystematische Methode das Groteske zu erfassen weitgehend unkritisiert, so sind seine Ergebnisse, vor allem die oben angeführten ‚Wesensmerkale', teils fundamentaler Kritik ausgesetzt. Cramer etwa stellt fest, dass entgegen der Konzeption Kaysers das Groteske als ästhetische Kategorie zu fassen, die meisten der genannten Wesensmerkmale eigentlich existenzieller Natur sind (vgl. Cramer 1966, S. 15). Umstrittenstes Merkmal ist die Funktion des Grotesken hinsichtlich des Dämonischen. Mehrere AutorInnen stoßen sich an dem Konzept wie auch an dem Begriff selbst (vgl. etwa Sandig 1980, S. 33). Arnold Heidsieck hat Kaysers Bestimmungsversuch des Grotesken eine einseitige Ausrichtung auf die „Tiefendimension der Unheimlichkeit" (Kayser 1957, S. 178) und der „Abgründigkeit" (ebda., S. 143) vorgeworfen (vgl. Heidsieck 1969, S. 28f). Und Oesterle spricht von einer unverhältnismäßig starken Fokussierung auf das „Grauen angesichts der Verfremdung der Welt" und der „Begegnung mit dem Wahnsinn" (Oesterle 2004, S. 11f). Ein weiterer Kritikpunkt, formuliert von Wolfgang Preisendanz, unterstellt Kayser das Fehlen von ludistischen Elementen in seiner ‚Wesensbestimmung des Grotesken' (vgl. Preisendanz, 1989, S. 170). Steig steigt in die Kritik am Dämonischen mit ein, wenn er meint Kayser vernachlässige das „Dämonische im Menschen selbst" (Steig 1970, S. 70), ebenso vernachlässige er die komische Komponente des Grotesken aufgrund seiner Überbewertung des Faktors des ‚Schauers' (ebda.). Diese Positionen sollen nur exemplarisch die kritische Auseinandersetzung mit Kayser illustrieren. Kritik an Kayser ist insofern relevant, da sie eine ganze Reihe von Perspektiven auf das Groteske und somit auch spezifische Arten und Formen des Grotesken aufzeigt, die bei Kayser (und auch bei vielen seiner NachfolgerInnen) keinen Platz gefunden haben. Eine ganze Reihe weiterer Kritik an Kayser wäre möglich. In den theoretischen Überlegungen dieser Arbeit werden darum wiederholt kritische

Momente gegen Kayser zum Vorschein treten, die auf bisher verkannte Spielarten des Grotesken hinweisen sollen.

3.1.2 Die Warnung vor der Verharmlosung des Grotesken

Kayser warnt in seinem Buch wiederholt vor der interpretatorischen Verharmlosung des Grotesken (Kayser 1957, S. 112f). Gemeint ist die Gleichsetzung des Grotesken mit Begriffen wie derb- oder grob-komisch, possenreißerisch, wie es etwa Flögel in seiner *Geschichte des Grotesk-Komischen* (1788) einordnet, das übermäßige Betonen von burlesken Elementen oder schlichtweg das Ignorieren der schreckenerregenden Komponente unter dem Deckmantel eines exaltierten Manierismus (vgl. Flögel 1788, S 1ff). Hier ist auch der wesentliche Unterschied zur Theorie des Grotesken bei Bachtin zu verorten. Bei Kayser findet eine „Beschwörung und Bannung des Unheimlichen durch seine [des Grotesken, d. V.] ästhetische Gestaltung" (vgl. Oesterle 2004, S. 13) statt, bei Bachtin eine durch „volkskulturelle Vitalität gespeiste karnevaleske Choreographie einer Wiedergeburt" (Bachtin 1969, S. 29). Kayser sieht die Funktion des Grotesken also in ihrem Versuch, das Dämonische zu bannen und zu beschwören (vgl. Kayser 1957, S. 203). Bei Bachtin ist die Funktion des Grotesken in der Abwehr der Angst vor der Machtlosigkeit des Menschen vor der Natur verankert, realisiert durch die Volkskultur (vgl. Bachtin 1969, S. 29). Unterschiedlich ist auch der Untersuchungsgegenstand der beiden Autoren, während sich Kayser mit Kunst beschäftigt, sucht Bachtin das Groteske in der ‚Volkskultur'[64].

Eine weitere Verharmlosung des Grotesken lässt sich für die Kunst, bzw. die Musik zeigen, und zwar anhand der Etablierung grotesker Merkmale zu Phrasen des wiederholten Gebrauchs bzw. zu einem ästhetisch dominierten Stil. So hat sich etwa das Groteske bei Kagel verselbstständigt und wurde immer mehr zum heiteren Witz (vgl. *Entführung im Konzertsaal* (2000) oder *Zwei-Mann-Orchester* (1973)). Autoren wie Hiekel oder Zarius widersprechen zwar dieser These und sehen in Kagels Werk stets auch eine ernste und bedrohliche Komponente. In Einzelfällen behalten sie auch Recht; etwa bei den *Zehn Märsche, um den Sieg zu verfehlen* (1979) im Kontext von *Der Tribun* (1979) und auch für *Die Erschöpfung der Welt* (1980) oder *Mare nostrum* (1975) (vgl. Hiekel 1998, S. 77f; Zarius 1991, S. 255). In vielen kleineren Werken seines instrumentalen Theaters jedoch sind diese Tendenzen keineswegs auszumachen. Dort überwiegt das

[64] Hinzu kommt ein starker sexualpsychologischer Bezug des Grotesken auf die menschliche Körperlichkeit und dessen Deformationen: „Jedoch der wichtigste Gesichtsteil ist in der Groteske der Mund. Er dominiert. Das groteske Gesicht läuft im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus." (Bachtin 1969b, S. 16).

Spielerische und Komische in der Manier des Grotesken, ist jedoch frei von Bedrohlichem, also nicht selbst grotesk.

3.2 Die Beschreibung der Struktur

Der Begriff ‚Struktur' ist im Rahmen dieser Arbeit bereits mehrmals in Bezug auf das Groteske genannt worden[65]. In der Forschungsliteratur reicht die Verwendung des Begriffes von einem Synonym für ‚Kategorie' (etwa bei Kayser 1957) oder ‚Form' (etwa bei Pietzcker 1971) bis hin zu gesellschaftlichen Ordnungsstrukturen. Wenn in dieser Arbeit von der Struktur des Grotesken die Rede ist, so wird ‚Struktur' als die Menge und Verbindung unterschiedlicher Komponenten und deren Beziehungen untereinander verstanden (vgl. Foucault 1978, S. 175ff). Durch Beschreibung der Elemente und deren Beziehungen kann die Struktur erfasst werden. Die Struktur wiederum ist der Abdruck, den das Groteske in Kultur und Gesellschaft hinterlässt. Für die vorliegende Untersuchung wird dieser Abdruck in der Kunst bzw. dem Musiktheater betrachtet.

3.2.1 Ordnungsbeziehungen in der Struktur des Grotesken

Im Folgenden sollen Ordnungsbeziehungen für die Merkmale des Grotesken aus bereits vorhandener Forschungsliteratur kritisch neu kombiniert und für die Betrachtung von zeitgenössischen Musiktheaterwerken adaptiert werden. Diese sind hier nun in kommentierter Form aneinandergereiht und zusammenfassend in Kontext zueinander gesetzt.

Die Ordnungsbeziehungen sollen von drei unterschiedlichen **Arten des Grotesken** ausgehen: „thematisches Groteskes", „Texturgroteskes" und „Strukturgroteskes" (Foster 1967, S. 118ff). ‚Thematisches Groteskes' wird vor allem über die dramaturgische Anlage des Werkes vermittelt, bspw. das Sujet eines Musiktheaters, über spezifische Figuren, aber auch in einzelnen Szenen. ‚Texturgroteskes' sind mit Inhalten aufgeladene Symbole, die durch ihr Erscheinen in spezifischen Kontexten grotesk wirken. Etwa das Erklingen der ‚Dies Irae' Sequenz im Kontext komischer Situationen (bspw. mit der Eröffnung der ersten Szene in Ligetis *Le Grand Macabre* (1977/1996). ‚Strukturgroteskes' meint das Aufeinanderprallen von zwei sehr unterschiedlichen Stilen. Wenn etwa majestätisch erhabene Fanfaren mit derben volksliedhaften Tanzrhythmen kollidieren (wenn das ‚Kleine statt dem erwarteten Großen erklingt' (vgl. Paul 1804, S. 105)). Auch stilistisch fremde

[65] Der Ansatz, das Groteske als Struktur zu fassen ist nicht neu und war auch bereits mehrfacher Kritik ausgesetzt (vgl. Celestini 2006, S. 11ff). Es scheint jedoch der zielführendste Ansatz für den Versuch einer Aktualisierung des Phänomens. In der hier entwickelten Theorie finden sich im Geiste Fuß' schließlich psychologische wie strukturalistische und deskriptive Perspektiven ineinander verschränkt (vgl. Fuß 2001, passim).

‚Einschübe' innerhalb eines sonst homogenen Stückes können grotesk wirken. Bei Collagen oder Montagen ist diese Art des Grotesken in ihrer maximalen Ausprägung vorzufinden (vgl. etwa Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* (1965), seinem Tanztheater *Musique pour les soupers du Roi Ubu – Ballett noir* (1966) oder auch Ligetis *Le Grand Macabre*). Umgesetzt werden diese unterschiedlichen Arten des Grotesken u. a. durch „Verzerrung", "unlogische Übertreibung" (entgegen der logischen Übertreibung bzw. Vergrößerung in der Hyperbel) und der „unlogischen Akzentverschiebung" (Foster 1967, S. 121f) zwischen zwei Gegensätzen.

Durch variable Zusammensetzungen von Komponenten entstehen die unterschiedlichen Ausprägungen des Grotesken, die wiederum in **Hauptstränge** zusammengefasst werden können. Besonders das Mitte des 19. Jahrhunderts formulierte dreistufige Modell[66] von Ruskin bietet sich für die hier vorliegenden Betrachtungen an (vgl. Ruskin 1856, S. 92). Basis dieser Überlegungen ist die Teilung des Grotesken in einen ‚scherzhaften' Strang und einen ‚schrecklichen' Strang, deren Zusammensetzung wiederum je zu großen Teilen aus der Kombination von ‚lächerlichen' und ‚furchterregenden' Komponenten besteht (ebda., S. 92f). Darauf, sowie auf Kayser aufbauend, erstellt Jennings ein psychoanalytisches Konzept, in dem die unterschiedlichen Kombinationen von Furcht und Komik als primäres Qualitätscharakteristikum des Grotesken eingeführt wird (vgl. Jennings 1963, S. 10f). Konstante in dieser Kombination ist die abwehrende Wirkung des Komischen hinsichtlich des Schrecklichen. Die Art und Weise dieser Abwehr sowie deren Intensität bestimmen schließlich den Charakter des Grotesken (ebda., S. 16). Freudianisch an diesem Konzept ist dessen Ähnlichkeit mit der Idee der Zensurstelle in der Traumverarbeitung (vgl. Freud 1899, S. 82 und Kap. 3.2.3.2 *Der Psychoanalytische Blick auf das Groteske)*.

Wie bereits angesprochen, führt die Kombination von unterschiedlichen Komponenten im Grotesken (das Komische, das Grauen, das Unheimliche, das Phantastische usw.) zu unterschiedliche Formen und Qualitäten des Grotesken, je nach Stärke der Ausprägung der einzelnen Komponenten und deren Wirken aufeinander. Die oben genannten Hauptstränge bieten eine erste grobe Einteilung. Mit Foster kann bereits eine detailliertere Beschreibung von **Ausprägungen des Grotesken** vorgenommen werden: Bei der „realistische[n] Groteske" (Foster 1967, S. 122) herrscht das Wahrscheinliche vor (vgl. Foster 1967b, S. 207). Der Ausgangspunkt basiert auf etwas Absurdem, bspw. bei Franz Kafkas *Der Prozess* (1925 posth.) oder *Das Schloss*

[66] "(A) Art arising from healthful but irrational play of the imagination in times of rest. (B) Art arising from irregular and accidental contemplation of terrible things; or evil in general (C) Art arising from the confusion of the imagination by the presence of truths which it cannot wholly grasp." (Ruskin 1856, S. 92).

(1926 posth.)[67]. Die „phantastische Groteske“ (Foster 1967, S. 122) ist von launischer Einbildungskraft bestimmt (Foster 1967b, S. 208) - etwa in Gogols *Nos (Die Nase)* (1836). Die „komische Groteske“ (Foster 1967, S. 122) manifestiert sich vor allem in einer ‚komischen‘ Darstellung nicht komischer, tragischer Momente, so bis zum Äußersten geschehen in Ligetis *Le Grand Macabre*. Schließlich noch die „morbide Groteske“ (ebda.), die sich vor allem über ihre Nähe zu Todestopoi auszeichnet. Auch hier ist Ligetis Oper ein geeignetes Beispiel. Die hier beschriebenen Ausprägungen sind nur bewusst gesetzte Fixpunkte in einem gleitenden System. Unzählige Abstufungen und Varianten dieser Ausprägungen sind denkbar.

Beinhorn nennt die direkt nachweisbaren Merkmale des Grotesken am Kunstwerk ‚**Konstruktionskoeffizienten des Grotesken**‘ (vgl. Beinhorn 1989, S. 32ff). Diese Bezeichnung soll auch in dieser Arbeit für die in der Musik manifestierten Strukturmerkmale des Grotesken übernommen werden. Es soll unterschieden werden zwischen konkreten Konstruktionskoeffizienten und formalen Konstruktionskoeffizienten. Konkrete Konstruktionskoeffizienten sind direkt beobachtbare, musikalisch vermittelte Konstruktionskoeffizienten (Instrumentierung, Melodik usw.). Formale Konstruktionskoeffizienten sind konzeptionelle, die Form betreffende Äußerungen des Grotesken, wie Verzerrung (Entstellung), Übertreibung, Verweise, Dekonstruktion (Akzentverschiebungen) usw. Formale Konstruktionskoeffizienten bedienen sich für ihre Manifestation der konkreten Konstruktionskoeffizienten in unterschiedlichsten Kombinationen (siehe Kap. 5 *Formale und konkrete Konstruktionskoeffizienten des Grotesken. Die Auswertung*).

Das Groteske kann auf mehreren Ebenen **Funktionen** über gewisse Wirkungsweisen erfüllen. Die Unterscheidung von Funktionen und formalen Konstruktionskoeffizienten ist dabei nicht immer klar durchführbar und hängt von der jeweiligen Analyseperspektive ab. Meschnig etwa sieht das Groteske vor allem als ein Verweis und Hinweissystem. Diese Hinweise können in drei verschiedenen Varianten auftreten (vgl. Meschnig 1961, S. 51ff):

1. Das Groteske als Hinweis auf eine vollkommen absurde und somit entfremdete Welt.
2. Das Groteske als Hinweis auf die Möglichkeit der Verbindung disparater Komponenten und unüberwindbar geglaubter Widersprüche.
3. Das Groteske als Möglichkeit des lustvollen Kombinierens unvereinbarer Komponenten.

[67] Die Beispiele sind bewusst aus Literatur gewählt, die auch Gegenstand von Opernvertonungen geworden sind. In diesem Fall z.B. Aribert Reimanns *Das Schloss* (1989/91) und Gottfried von Einems *Der Prozess* (1953).

Fuß betrachtet das Groteske als einen Dekompositionsprozess gegenüber den symbolischen und kulturellen Ordnungsstrukturen (vgl. Fuß 2001, S. 13). Er unterscheidet dabei drei Hauptmechanismen des Grotesken (ebda., S. 235):

1. Verkehrung: Das ‚Umdrehen' von Beziehungen und Bedeutungen
2. Verzerrung: Das Verändern (Deformieren) von Maßstäben und anderen variablen Kategorien.
3. Vermischung: Die Vermischung von kontrastierenden Elementen, sodass ein chimärischer Charakter entsteht.

Ebenso gibt es ganze Reihe konkreterer Funktionen des Grotesken, die im dramaturgischen Konzept eines Werkes zur Geltung kommen können:

Angriff und Entfremdung: Das Groteske hat ein Moment des Plötzlichen[68], kann darum einen Schock auslösen und aufgrund dieser Wirkung als „Angriffswaffe" (Thomson 1972, S. 103) benutzt werden. Ebenso um Desorientierung und Verwirrung zu erzeugen und in der Folge einen Entfremdungsprozess im Sinne Kaysers zu initiieren (vgl. Kayser 1957, S. 198ff).

Entwaffnung und Milderung: Die Komponente des Komischen im Grotesken hat keinen lösenden Charakter wie im gewöhnlichen rein Komischen; ein erschreckender Rest bleibt stets im Lachen bestehen (vgl. Pietzcker 1971, S. 96f). Thomson schreibt, dass dieser Rest, der auch umgekehrt durch das Groteske in das Komische eingeführt werden kann, dort zum Erstarren des Gelächters in der ‚Grimasse' wird (vgl. Thomson 1972, S. 104). Kayser sieht in der komischen Komponente des Grotesken einen Versuch, das ‚Dämonische' zu bannen (vgl. Kayser 1957, S. 203). In diesem Kontext spricht er auch von Funktionen des Grotesken. Ähnlich auch der Ansatz von Jennings, der von einem „disarming mechanism" (Jennings 1963, S. 26) spricht. Wie Thomson dreht auch Cramer die Perspektive um und geht vom Komischen aus, um das Groteske zu beschreiben: „Grotesk ist das durch übersteigerte Komik ausgelöste Gefühl der Angst." (Cramer 1966, S. 26). So gilt auch für Cramer: „Grotesk ist die durch Komik bekämpfte Angst vor dem Unerklärbaren." (ebda.). Die Funktion der Entwaffnung und Milderung ist in Ligetis Oper *Le Grand Macabre* zentrales dramaturgisches Element. Er selbst spricht von „Aufhebung der Angst durch

[68] Ein von Kayser übernommenes Merkmal (vgl. Kayser 1957, S. 198ff).

Verfremdung“ (Ligeti, 1978, S. 10) und „die Überwindung der Angst durch Humor, durch Groteske“ (ebda.)[69].

Verbindung von Disparatem, unaufgelöste Spannung: Das Groteske erzeugt eine Anspannung, eine gehemmte Auflösungsbewegung. Dies geschieht durch die Zusammensetzung mehrerer widersprüchlicher Komponenten, die durch die formale Konzeption des Grotesken zu einer Einheit gezwungen werden. Die Komponente des Komischen drängt für sich zur Auflösung, zu einer befreienden Rückkehr zur Orientierung. Im Kontext des Grotesken jedoch wird diese Auflösung durch die Präsenz anderer Komponenten, wie der des Grauens und des Unheimlichen, gehemmt. Analog zu einer unaufgelösten Dissonanz in einem funktionsharmonischen Zusammenhang muss das Komische in seiner drängenden Position verharren und schafft so eine angespannte Atmosphäre. Kommt es nun innerhalb des Grotesken dennoch zu einer Auflösung des Komischen, so hat dies oftmals einen hysterischen, übersteigerten Einschlag (vgl. Thomson 1972, S. 106). Ein lösendes Moment mag zwar kurz zur Wirkung kommen, eine Rückkehr zur Orientierung, zur nicht-entfremdeten Welt, jedoch bleibt verwehrt – das Lachen wird, um mit den Worten Thomsons zu sprechen, zur ‚Grimasse‘ (ebda., S. 104).

Das Spielerische und Verspielte: Die Lust am Experiment und an Kompositionen des Phantastischen kann mit spielerischem Charakter ebenso zu einer Entfremdung führen wie ein plötzlicher Angriff, bzw. in Kombination mit einem solchen Angriff und anderen Funktionen auftreten. So kann das Verspielte[70] oder Kapriziöse wie das Komische unterschiedlichste Intensitäten und Farben annehmen (vgl. Thomson 1972, S. 108). Es kann in einer naiven, mehr an der Seite des Komischen angesiedelten Groteske, wie auch in einer abgründigen, grauenerregenden Groteske zur Wirkung kommen. Thomson spricht auch von einer „zweckfreien“ bzw. „rein spielerisch[en]“ (ebda., S. 110) Groteske, die sehr knapp am reinen Absurden angesiedelt ist und das Grauen beinahe ausschließt. Das Spielerische wird von mehreren AutorInnen als eine der Konstanten des Grotesken angesehen (vgl. etwa Jehl 1994, S. 103).

Ein weiteres Set von formalen Eigenschaften bildet sich an der Unterscheidung zwischen den **Orten des Grotesken**. Das Groteske kann *im* dargestellten Objekt, als auch *in der Darstellung* des Objektes (oder auch in beidem) zur Geltung kommen. Anders formuliert: Etwas

[69] Vgl. hierzu auch den Aufsatz *Das Groteske als Aufhebung der Angst* (Karl 2012, S. 10f).
[70] Bspw. auch das Spiel im Spiel. In einem Gespräch mit Lucia Ronchetti hinsichtlich ihres Musiktheaterschaffens stellte sie ‚das Spiel im Spiel‘ als einen der wichtigsten Aspekte innerhalb ihres Verständnisses des Grotesken dar (vgl. dazu Fußnote 137).

(Gewöhnliches) kann grotesk dargestellt werden (WIE?) und etwas Groteskes kann (gewöhnlich) dargestellt werden (WAS?)[71]. Im Sonderfall können beide in Kombination auftreten. Durch die gegenseitige Potenzierung droht hier jedoch leicht ein Fall ins Absurde, Sinnlose. Aber auch wahrnehmungspsychologisch kann das Groteske verschiedene Orte einnehmen: Erstens, man erlebt das Groteske an sich selbst als RezipientIn (aufgrund grotesker Formen) und zweitens, man erlebt das Groteske an jemand Anderem (die Figuren des Musiktheaters erleben Groteskes) (vgl. Sandig 1980, S. 77).

Im Zuge der historischen Verortung des Grotesken kam es bereits zu einer weiteren Unterscheidung (siehe Kap. 2.3.2 *Standpunkt der Forschung*): Das **historisierende Groteske**, also das Groteske, welches Elemente aus historischen grotesken Manifestationen übernimmt, und das **zeitgenössische Groteske**, also aktuelle Formen grotesker Phänomene.

Eine schematische Überblicksdarstellung folgt im Kap. 3.2.4 *Schematische Darstellung der Struktur*.

3.2.2 Die Komponenten des Grotesken und deren Beziehungen zueinander

In der Abgrenzung des Grotesken zu seinen nächsten Verwandten wurden bereits einige Komponenten des Grotesken in Kontext zueinander gesetzt (siehe Kap. 2.4 *Beziehungen und Abgrenzungen zu thematisch nahen Phänomenen*). Wichtig ist es, festzuhalten, dass sich das Groteske aus einer in Quantität und Qualität variablen Mischung mehrerer Komponenten zusammensetzt, von denen das Komische, das Absurde und das Unheimliche (gesteigert zum Grauen bzw. Schrecken) als die Maßgeblichsten gelten. Alle Komponenten weisen ein spezifisches Set von Eigenschaften auf, die einer Skala gleich in unterschiedlichen Intensitäten auftreten können. Je nach deren Intensität erscheint das Groteske in anderer Art und Weise bzw. erfüllt andere Funktionen und bedient andere Konstruktionskoeffizienten. Dennoch darf das Groteske nicht als statisches Werk mit unterschiedlichen Drehknöpfen und Adjustierungsskalen gesehen werden, sondern als prozessuale Struktur[72]. Zentrales Moment des Prozessualen im Grotesken ist das bisher noch nicht eingehender behandelte Merkmal der Erwartbarkeit bzw. Überraschung. Bei Kayser ist das Groteske eine Struktur, in der die Weltorientierung versagt und

[71] Für die Musik ist vor allem das ‚WIE' etwas dargestellt wird der offensichtlichste Ort für Untersuchungen.
[72] Die Beziehungen der Komponenten zueinander sind dynamischer Natur – also Prozesse.

zugleich eine entfremdete Welt darstellt (vgl Kayser 1957, S. 198f). Pietzcker erkennt hier einen Widerspruch:

> „Soll jenes Versagen zur Struktur des Grotesken gehören, so ist das Groteske nicht die entfremdete Welt, sondern die Struktur, in der die Kategorien unserer Weltorientierung angesichts der entfremdeten Welt versagen. Es ist dann die Struktur einer Weltbegegnung, nicht die einer Welt." (Pietzcker 1971, S. 86).

Eine Weltbegegnung, die außerhalb der gewohnten und erwarteten Parameter abläuft und dadurch Enttäuschung und in Folge Orientierungslosigkeit hervorruft. Ein groteskes Werk muss also gleichzeitig erwartungserfüllende wie erwartungsenttäuschende Komponenten beinhalten, da der Wechsel[73] zwischen beiden Zuständen eben das Groteske ausmacht (ebda., S. 87). Ein Werk gänzlich ohne erwartbare und einordbare Momente kann also nicht grotesk sein. Das Gleichgewicht der beiden Komponenten ist relevant. Dementsprechend kann sich das Groteske auch nur im Kontext von anderen, nicht-grotesken Elementen entfalten, es kann nicht für sich alleine stehen (ebda., S. 88). Die formalen Konstruktionskoeffizienten entsprechen dieser Tatsache. Eine Verzerrung bspw. ist eine sich noch in Veränderung befindliche Metamorphose eines Elements. Das Ziel der Veränderung ist möglicherweise schon erkennbar, jedenfalls aber auch noch der Ausgangspunkt – beide Komponenten sind in einem Element vereint[74]. Eine solche Verzerrung muss allerdings auch als solche erkannt werden. Das Groteske ist als ein Phänomen zu verstehen, „(…) in dem ein Mißverhältnis zwischen einer Erwartung und dem, was sich ihr widersetzt, erfahren wird" (ebda., S. 89).

Eine ähnliche prozessuale Beziehung ortet Cramer im „Umschlag der Komik ins Irrationale durch das Zerreißen des Nexus zwischen Ursache und Wirkung." (Cramer 1966, S. 19). Mit ‚Umschlagen der Komik ins Irrationale' hin zum Grotesken ist ein plötzliches und unerwartetes Moment der inhaltlichen oder formalen Verfremdung durch Übersteigerung eines Kontrastes gemeint. Durch die überraschende Plötzlichkeit ist es dem Rezipierenden nicht möglich, sich an die neue (irrationale) Umgebung anzupassen (ebda., S. 21). Das ‚Zerreißen des kausalen Nexus' meint, dass die neue, irrationale Welt nun parallel zur alten rationalen Welt stehen bleibt, jedoch ohne kausalen Zusammenhang. Dadurch entsteht ein Spannungsverhältnis (ebda.). Aus der Position der rationalen Welt ist die irrationale Welt nicht erklärbar, ebenso umgekehrt. Für das Groteske

[73] Hinsichtlich des Wechsels nennt Kayser die Notwendigkeit der ‚Plötzlichkeit' des Einbruchs des Grotesken (vgl. Kayser 1957, S. 198f).

[74] Ein verzerrter Walzer oder Tanz muss immer noch als eben solcher erkennbar sein. Er ist beides zugleich - etwas Neues, und das Alte, das Bekannte. Eben dadurch ist er entfremdet bzw. verzerrt.

ausschlaggebend ist, dass ein Bezug zum Rationalen, oder umgekehrt - zum Irrationalen, stets aufrechterhalten bleibt. Geht dieser verloren, wird das Groteske zum Absurden (vgl. Cramer 1966, S. 23).

Die Beziehungen innerhalb des Grotesken sind nicht nur dynamisch, sondern auch nach beiden Seiten hin offen. Die bei mehreren AutorInnen auffindbare Annahme, das Groteske sei das Ergebnis eines Abwehrprozesses von Angst bzw. Schrecklichem durch Komisches, findet bei Cramer eine komplexere Darstellung (vgl. Cramer 1966, S. 26). Cramer erzeugt eine komplementäre Beziehung zwischen folgenden Aussagen: „Grotesk ist das durch übersteigerte Komik ausgelöste Gefühl der Angst“ sowie „grotesk ist die durch Komik bekämpfte Angst vor dem Unerklärbaren“ (ebda.). Die sehr simple kausale Sichtweise der Abwehrreaktion auf Schreckliches erhält bei Cramer eine nach beiden Seiten offene Dimension. Steig schreibt zu Cramers Ansatz: „der übersteigerte Einsatz des Komischen [kann] ebensowohl Angst schaffen wie sie mildern (…)“ (Steig 1970, S. 75). Übermäßige Komik wirkt hier als Re-Dämonisierung.

Eine ganze Reihe weiterer Beziehungen (zu anderen Komponenten) wirken im Grotesken und eine erschöpfende Darstellung wäre unmöglich. Die angesprochenen Beispiele[75] in diesem Kapitel als auch in Kap. 2.4 *Beziehungen und Abgrenzungen zu thematisch nahen Phänomenen* veranschaulichen exemplarisch die Art und Weise, wie Beziehungen im Grotesken wirken können. Auch werden in der Analyse und im Zuge der Folgekapitel noch weiter Beziehungen zum Vorschein treten. Im Anschluss werden die für das Groteske so zentralen Komponenten des Komischen und des Grauens (entsprechend den Hauptsträngen) noch konkret im Hinblick auf deren Erscheinungsformen in der Musik untersucht. Im Kap. 3.2.4 *Schematische Darstellung der Struktur* werden schließlich die Beziehungen im Kontext der Struktur schematisch dargestellt.

3.2.2.1 Die Komponente des Komischen

Ziel dieses Kapitels ist es, das Bild der teilweise sehr abstrakt dargestellten Komponente des Komischen hinsichtlich ihrer konkreten musikalischen Realisierungsmöglichkeiten zu schärfen. Bereits 1938 verfasst, bleibt hier Zofia Lissas Aufsatz *Über das Komische in der Musik* beispielhaft in Problembewusstsein, systematischer Herangehensweise und Beispielauswahl. Die Beobachtungen und Annahmen Lissas jedoch beziehen sich auf Musik, die eine tonale Basis

[75] Bezug zum Rationalen muss aufrechterhalten werden; übertriebe Komik kann Groteskes entstehen lassen, wie auch Groteskes zu übertriebener Komik führen kann.

aufweist, bzw. für die funktionsharmonische Bezüge gelten. Viele Ansätze, insbesondere aus der Instrumentierung, Rhythmik oder Melodik, sind jedoch ohne weiteres auch für zeitgenössisches Musikgeschehen anwendbar. Ihre Beobachtungen zum Komischen in der Musik lassen sich in ‚innermusikalische' bzw. absolut musikalische Elemente und in Elemente, deren Komik durch den Bezug zu außermusikalischen Inhalten entsteht, einteilen (vgl. Lissa 1938, S. 105ff).

Innermusikalische Formen des Komischen in der Musik:

- Wenn etwa Instrumente mit tiefen Registern und schwerem Klangvolumen schnelle, sprunghafte Passagen spielen müssen bzw. wenn Instrumente in Lagen spielen müssen, für die sie ursprünglich nicht intendiert waren (vgl. Lissa 1938, S. 105).
- Ein übermäßig prominenter Einsatz von Schlaginstrumenten für melodische Phrasen (ebda.).
- Die paradoxe Zusammenstellung von Klangfarben, etwa aufgrund extremer Registerunterschiede (ebda.).
- Die Wahl der Instrumente im Allgemeinen: Wenn etwa durch ‚kindliche' Instrumente, wie Trillerpfeifen, Kuckuckspfeifen und Ähnliches „anstatt des erwarteten Großen (…) das überraschende Kleine" ertönt (ebda.[76]).
- Durch das Aufeinandertreffen zweier inkongruenter Klangstrukturen, etwa durch Einschübe historischer Elemente im Kontext einer aktuellen musikalischen Umgebung (ebda., S. 106f).

Komische Phänomene in der Musik mit Verweisen auf Außermusikalisches:

- Die Komik der Nachahmung bzw. Übertragung von komischen Erscheinungen in die Musik: Bspw. ‚komische' (ungeschickte) Bewegungsmuster, Sprachgewohnheiten (Sprachfehler, Eigenheiten) von Personen. Aber auch von Tätigkeiten, von Tieren oder von Maschinen. Besonders wirksam tritt der Effekt der Inkongruenz, und somit der Komik auf, wenn diese Nachahmungen mit Übertreibungen gekoppelt werden (vgl. Lissa 1938, S. 116f).

[76] Lissa bezieht sich dabei auf Jean Paul (vgl. Paul 1804, S. 125).

- Komik die sich aus der Verbindung von Textebene und Musikebene ergibt: Wenn die Musik etwa eine den Text kommentierende Position einnimmt. Dies wiederum kann imitierend, kontrastierend oder durch komplexere semantische Bedeutungszuweisungen stattfinden[77] (ebda., S. 120).
- In leitmotivisch komponierter Musik: Komik erzeugt durch die Inkongruenz zwischen semantischen Inhalten, die durch musikalische (Leit-)Motive repräsentiert werden und Komik erzeugt durch spezifische Verzerrung eines semantisch beladenen Leitmotivs (ebda., S. 122f).

Für ein modernes Verständnisses von Humor im musiktheatralen Kontext ist besonders eine Auseinandersetzung mit Mauricio Kagels Werk aufschlussreich. Kagel hat sich Zeit seines kompositorischen Lebens intensiv mit musikalischer Komik beschäftigt und sich mehrfach dazu geäußert. In der Unter- und Übertreibung sieht er etwa zentrale Methoden des Komischen. Eine dieser Stellungnahmen soll hier zitiert werden:

> „Humor kommt zustande hauptsächlich mit den Mitteln der Unter- oder der Übertreibung. Einen neutralen Humor gibt es kaum. Manchmal kann eine Musik sehr komisch wirken, ohne selbst humorvoll zu sein. Es kommt lediglich auf den Zusammenhang an. Ein Beispiel: Wird auf einem Begräbnis ein leicht dissonantes Menuett gespielt, dann werden die Anwesenden entweder gehemmt lachen oder erschrocken sein darüber, wie taktlos der musikalische Rahmen gewählt wurde. Hört man das gleiche Menuett bei anderer Gelegenheit, dann empfindet man wahrscheinlich ganz was anderes. Humor in der Musik bleibt eine unbekannte Dimension. Er ist vor allem eine verpönte Größe, weil das Musikleben den Ernst verherrlicht, auch wenn es unfreiwillig komisch sein kann. (…) Humor ist allerdings nur da deutlich, wo es ein konkretes Thema gibt, sei es theatralisch, paratheatralisch oder instrumental-theatralisch. (…) Im Grunde gibt es keine humorvolle absolute Musik, sondern Elemente des Humors in Beziehung mit extramusikalischen Themen und Situationen. (…)." (Kagel nach Schulz 1994, S. 221).

3.2.2.1.1 Zum Verständnis der Komponente des Komischen im Grotesken

In Kaysers theoretischem Zugang dominiert die Komponente des Grauens über die Komponente des Komischen. Das Komische wird zum Seltsamen, mit in sich schlummerndem Potential zum Lustigen degradiert (vgl. Kayser 1957, S. 112f). Dies ist einer der Kritikpunkte von Bachtin und auch einer der zentralen Unterschiede in den Theorien dieser beiden einflussreichen Theoretiker des Grotesken (vgl. Bachtin 1969b, S. 15). Diese unterschiedlichen Ansichten liegen jedoch

[77] Besonders vielfältig können solche Beziehungskonstellationen in Werken zur Geltung kommen, die auf einer leitmotivischen Konstruktion beruhen.

weniger in einer konzeptionellen Differenz zur Theorie des Grotesken, als vielmehr in der Breite des Phänomens selbst begraben. Die Komponente des Komischen nimmt etwa in den Stücken von E.T.A. Hoffmann einen weitaus geringeren Umfang an, als in jenen von Alfred Jarry. Beides aber wurde unter dem Aspekt des Grotesken von der Wissenschaft untersucht. Tendiert das Groteske zur düsteren Seite, wandelt sich das Komische in das Seltsame, in die entgegengesetzte Richtung wird es lustig, heiter. Die alternativen umgangssprachlichen und figurativen Wortbedeutungen des Komischen, wie „merkwürdig, sonderbar, seltsam" (Wahrig-Burfeind 2000, *Deutsches Wörterbuch*), bringen dies exemplarisch zu Tage. In den Texten zum Grotesken findet sich wiederholt die Formulierung des ‚im Halse stecken gebliebenen Lachens' als Bild für das spezifisch-reduzierte, nicht lösende Komische im Grotesken (vgl. etwa Nünning 2005, S. 60). Für diese Arbeit sollen auch jene extremen Ausformungen dieser Tendenz noch als Teil des Phänomens des Grotesken verstanden werden, in denen beinahe jedes Potential zum Lustigen getilgt scheint[78]. Und nicht zuletzt soll darauf hingewiesen werden, dass in der Komponente des Komischen natürlich auch die der ‚Unterhaltung' steckt (vgl. Fuß 2001, S. 12).

3.2.2.2 Die Komponente des Grauens

Wie im Kapitel zuvor ist es Ziel dieser Ausführungen, die theoretischen Ideen zum ‚Grauen' mit konkreten musikalischen Erscheinungen zusammenzuführen. Die Begriffe des Grauens und des Schreckens werden hier, wie in der ganzen Arbeit, synonym verwendet. Ebenso wird das Grauen als ein bis zum Unerträglichen gesteigertes Unheimliches verstanden (vgl. Freud 1919, S. 260).

War unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg und im folgenden Kalten Krieg der ‚Schrecken' eine omnipräsente Kategorie des Denkens und der Kunst[79], so wandelte sie sich mit dem Abklingen der Präsenz atomarer Bedrohungsszenarien auch die Kategorie selbst. Gramann etwa verweist auf den „beängstigenden Zustand unserer Angstlosigkeit" (Gramann 1984, S. 9), von dem bereits 1981 in einem Artikel in der Wochenzeitung ‚Die Zeit' hingewiesen wird (vgl. Zimmer 1981, web). Gramann leitet schließlich über in eine Situation von „universal[em] Schrecken" (Gramann 1984, S. 10), in dem es keine konkreten Manifestationen des Bösen mehr gibt, und der Schrecken selbst nicht mehr erklärt werden kann. Auch Adorno sieht Verweise auf mythologische Ideen des ‚Bösen' angesichts der realen Schrecken des 20. Jahrhunderts vollständig überholt (vgl. Adorno 1970, S.

[78] vgl. hierzu auch den ‚schwarzen Humor' in Kap. 2.4.2 *Beziehung zum Komischen.*

[79] Gramann analysiert in seiner Studie *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts* (1984) u.a. Werke von Luigi Nono, Arnold Schönberg, Herbert Eimert und Krzysztof Penderecki.

382). Nichtsdestotrotz ist auch die Musik nach 1945 voll mit Verweisen und Symbolen auf mythologische und christliche Konzepte des Bösen[80]. Der Ort auf den sie heute verweisen hat sich jedoch geändert. So sind die Symbole zwar Mythen entliehen, sind aber zu Chiffren von realem Schrecken geworden. Die bereits mehrfach angesprochene gregorianische Sequenz des ‚Dies Irae' ist wohl die prominenteste unter diesen Verweisen. In ihr selbst liegt eigentlich kein Grauen, vielmehr diente sie ursprünglich einem Ritual, das in der römisch-katholischen Liturgie die Toten zur Ruhe geleitet (vgl. Gramann 1984, S. 39). Durch die immer intensivere Steigerung der musikalischen Ausdrucksmittel im Allgemeinen und in Requiem-Vertonungen von Mozart bis Ligeti im Speziellen, gemeinsam mit einer Veränderung der kulturellen Interpretation des ‚Dies Irae', wurde eben diese Sequenz zum musikalischen Inbegriff des Todes schlechthin. Bei Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830) findet sie sich schließlich fratzenhaft verzerrt und wird mit ‚Satanischem' konnotiert. In Liszts *Totentanz - Paraphrase über Dies irae* (1852-1859) nimmt es eine ganze Reihe von unterschiedlichen Formen und Bedeutungen rund um den Tod an. Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts steigert sich die Verbindung der Sequenz mit Tod hin zu einem Sinnbild für die Apokalypse (ebda., S. 41). Die Komponente des Grauens kann also über das Makabre, etwa über die Beziehungen zum Tod beim ‚Dies Irae', in das Groteske treten. Musikalische Verweise, Anspielungen oder Übernahmen von mit dem Tod verbundenen Gattungen oder Formen wie Requiem, Passion, Sterbemotette oder Sterbekantate, Tombeau, Pavane, Allemande oder Trauermarsch können diese Rolle übernehmen. Aber auch durch spezifische rhythmische oder melodische Phrasen aus dem Repertoire des musikalischen Todes-Topos, wie eben das ‚Dies Irae', oder allgemeiner 'schweigende' Pausen, Seufzermotive[81], abfallende Melodielinien, chromatische Durchgänge u.v.m., können solche Beziehungen und Bilder aufgerufen werden (vgl. Hammerstein 1980, S. 7). Auch das bei Kayser so zentrale Schlagwort des Dämonischen hat eine Reihe von Bezügen zur Musik (siehe Kap. 3.1 *Ausgangspunkt Wolfgang Kayser*).

Gramann sieht das Schreckliche in der Musik u.a. in der akustischen „Richtungslosigkeit" (Gramann 1984, S. 254) von tiefen Frequenzen und in der „Gestaltneutralität" (ebda.) von gleitenden, glissierenden Strukturen. Die Modellierung von Subjektivität in der Musik ist nach Gramann an die Wahrnehmung von Tonhöhen gebunden. Entzieht die Musik die Möglichkeit

[80] Der Totentanz etwa als Verweis auf das Grauen. Bspw. bei Krzysztof Pendereckis *Dies Irae - Oratorium zum Gedächtnis der Opfer von Auschwitz* (1967) oder in Ligetis *Le Grand Macabre* (1977/1996).
[81] Vor allem wenn diese mehrfach wiederholt werden und womöglich gleichzeig eine ‚verzerrte' Instrumentierung erfahren.

dieser Wahrnehmung, durch Geräusch oder glissando, dann ist dies ein Symbol für den Verlust der Individualität und in Folge für Grauen und Vernichtung (ebda., S. 234). Auch in sich steigernden, ostinaten Sequenzvorgängen, die sich bis zur Unerträglichkeit anstauen, sieht Gramann Merkmale des Schrecklichen. Im Kontext des Grotesken, als Verlust der Orientierung, kann das Schreckliche auch durch intensive (musikalische) Kontraste und Lücken seinen Weg in die Musik finden (ebda., S. 255). Für die Musik Luigi Nonos[82] stellt Gramman fest, dass die einzelnen Stimmen oftmals hilflos gefangen wirken in ihren minimalen Tonhöhenveränderungen, bei dennoch dynamischen und rhythmischen Bewegungen. So entstehen eine Unruhe und ein Drängen, das sich in Momenten krampfhafter Cluster entlädt (vgl. Gramann 1984, S. 226). Ähnliches findet sich bei Schönbergs *A Survivor from Warsaw* (1947), wo auch Beunruhigung ein zentrales Moment ist. Die a-motivische und die a-metrische Gestaltung des Tonsatzes, sich energisch steigernde Sequenzbildungen und chromatische Fortschreitungen können als Symbole für eine beklemmende unausweichliche Situation gelesen werden. Auch elektronische Musik und die Live-Elektronik hat ein ausgeprägtes Potential Grauen zu musikalisieren. Die Verwendung von Elektronik selbst kann als Chiffre der Vernichtung durch Technik gelesen werden und die Veränderung der Stimme kann eine ganze Reihe von Verweisen auf das Grauen nachzeichnen. Raumeffekte können die Eigenschaft der Orientierungslosigkeit und des Eingesperrt-Seins durch Musik ausdrücken. Nach Gramann kann Angst auch durch ein ‚Stehenbleiben' der Musik erzeugt werden. Beispiele sind lang anhaltende Flageolett-Streicher-Akkorde, liegenbleibende Stimmen und auch Pausen[83]. Sind diese Momente auch noch in den tiefen Registern situiert, kommt ein Effekt der Unortbarkeit hinzu, welcher den bedrohenden Eindruck erhöhen kann (ebda., S. 240ff). Angst kann auch durch Zwanghaftes, durch monotone und ostinat wiederholte Figuren, oder eines Tones, durch dramatische ‚sul ponticello'-Streicherflächen oder hysterische Kaskaden evoziert werden. Stets jedoch sind diese Effekte vom Kontext des Werkes abhängig. Besonders gut ersichtlich in der Verwendung solcher Elemente in Filmmusik. Abseits von abstrakten Verweisen können aber auch klar erkennbare Klänge Schrecken auslösen. Etwa Zuspielungen oder instrumentale Imitationen von Bombenexplosion, Sturzfluggeräusche, Alarm-Sirenen, Gewehrsalven usw.

[82] Vgl. etwa *Il canto sospeso* (1956) oder *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1965)
[83] Man denke an den Begriff der ‚Todes-Stille'.

3.2.3 Drei Perspektiven auf das Groteske

Es gibt sehr viele Versuche das Groteske zu bestimmen, viele beziehen sich aufeinander und kommen mit unterschiedlichen Zugängen doch zu ähnlichen Ergebnissen. Die Hauptstränge dieser Zugänge sind: „Pragmatisierung" als „gesellschaftskritisch-appellativ, also deutbar und sogar deutungsbedürftig" (vgl. Jansen 1980, S. 63) in Adornos Nachfolge[84] und „Ontologisierung", als die Darstellung des Grotesken als „phantastisch, realitätsentrückt (…) an Undeutbarkeit, Unverstehbarkeit und Ratlosigkeit gebunden (…)" (ebda.)[85]. Beide Stränge finden sich in der hier formulierten Aufteilung der Betrachtung des Grotesken in drei unterschiedlichen Perspektiven wieder. Diese sind integrativer Bestandteil der Analysen - oftmals offenbaren sich groteske Momente erst als solche, nachdem eine andere Perspektive eingenommen wurde.

3.2.3.1 Das Groteske im kulturhistorischen Kontext

Eine Perspektive ausgehend vom kulturhistorischen Kontext ist als ein pragmatischer Zugang vor allem in der Analyse zu historischen Formen des Grotesken und deren Entwicklung bzw. Beziehung zu zeitgenössischen Formen zu sehen. Am augenscheinlichsten treten kulturhistorische Bezüge im historisierenden Grotesken auf - eine Form die bewusst groteske Merkmale aus vergangenen Epochen aufgreift. Für die Musik können dies vor allem Zitate oder sonstige Verweise auf spezifisch konnotierte Gattungen, Formen, Besetzungen, Sequenzen oder Phrasen sein. Neben dem ‚Dies Irae' scheint der Topos des Totentanzes besonders ergiebig. Dieser wird im 19. und 20. Jahrhundert wieder in die Musik aufgenommen und zu einer „nach allen Seiten offenen poetischen Metapher, die ältere und neuere Vorstellungen bündelt." (Ehrmann-Herfort 1998, S. 689). Die Angst vor Krieg, Krankheit und der Verletzung moralischer Normen[86] liegen den Totentänzen nun zugrunde. Spezifisch musikalische Idiome des Totentanzes ab dem 19. Jahrhundert sind etwa Walzerelemente, (virtuos) tänzerische Elemente in der Solovioline (‚Aufspielen zum Tanz') und Xylophon (ebda.).

[84] Ein Vertreter wäre Heidsieck (vgl. Heidsieck 1969).
[85] Ein Vertreter wäre Kayser (vgl. Kayser 1957).
[86] Einige Totentänze weisen auch erotische Momente auf, so etwa der Berner Totentanz (vgl. Ehrmann-Herfort 1998, S. 687).

3.2.3.2 Der Psychoanalytische Blick auf das Groteske

Freuds psychoanalytische Bestimmung des Unheimlichen diente in dieser Arbeit bereits als Zugang zur Komponente des Grauens (siehe Kap. 2.4.4 *Beziehung zum Unheimlichen*). Besonders ergiebig zeigen sich psychoanalytische Ansätze auch hinsichtlich der Entschlüsselung des Grotesken aus Perspektive der Traumdeutung. Zentral in Freuds Verständnis von Psyche ist das ‚Unbewusste'[87]. Für Freud ist das Unbewusste ein Konglomerat latenter, nicht gegenwärtiger Gedanken: „Eine unbewusste Vorstellung ist dann eine solche, die wir nicht bemerken, deren Existenz wir aber trotzdem auf Grund anderweitiger Kennzeichen und Beweise zuzugeben bereit sind." (Freud 1912, S.41f). Gedanken fließen jedoch nicht allein vom Bewusstsein ins Unbewusste, wie etwa bei Verdrängung, sondern sie entspringen ursprünglich dem Unbewussten:

> „(...) jeder physische Akt beginnt als unbewußter und kann entweder so bleiben oder sich weiterentwickeln zum Bewußtsein fortschreiten, je nachdem, ob er auf Widerstand trifft oder nicht. Die Unterscheidung (...) ist keine primäre (...)" (ebda., S.46).

Der für Freud und für die künstlerische Produktion interessanteste Teil des Unbewussten ist das Verdrängte, also jene Gedanken die (aufgrund der „Zensur") nie den Sprung in das Bewusstsein geschafft haben, oder von dort zurück gedrängt wurden. Später (in den 1920ern) wird dieses System der Bewusstseinsebenen durch die Begriffe ‚Es' und ‚Ich' weiter differenziert. Vereinfacht kann das ‚Es' dem Verdrängten (bzw. Lustprinzip) zugeordnet werden und das ‚Ich' den verdrängenden Kräften (bzw. Realitätsprinzip), der Zensurstelle. In einer weiteren Differenzierung kommt noch das ‚Überich' (Ich-Ideal) als übergeordnete (moralische) Kontroll-Instanz hinzu (vgl. Freud 1923, S.251ff). Ebenso aufschlussreich für eine Freudsche Analyse von Kunst bzw. Opern ist das Konzept der schon genannten Zensurstelle des ‚Ich' (vgl. auch Freud 1899, S.82). Diese ist ein zentraler Bestandteil von Freuds Konzept der Traumdeutung. Träume sind oft unverständlich, eine ‚Traumentstellung' erfolgt durch das „unbewusste Denken" (Beland 1994, S.23). Die Entdeckung dieser Entstellung war Grundlage für die Traumdeutung und die Therapie durch Psychoanalyse. Entstellung verdeckt das ‚Böse des Träumenden' mit dem diese(r) sonst unvorbereitet und direkt konfrontiert werden würde. Also eine Art Schutzmechanismus den Freud als Zensur bezeichnet (ebda., S.25). Neben der Entstellung geschieht mit Träumen eine Verdichtung, eine Stückelung aus Erinnerungen sowie Verschiebung[88] und Dramatisierung (vgl.

[87] Freud schlägt übrigens die Bezeichnung ‚Ubw' vor, um dem alltäglichen Bedeutungsgehalt des Wortes zu entkommen (vgl. Freud 1912, S. 48).

[88] Verschiebung ist vergleichbar mit dichterischer Abstrahierung, einer Übertragung in andere Umgebungen, in Metaphern (vgl. Freud 1899, S.61).

Freud 1899, S.85)[89]. Eigenschaften, die in dieser Form z.B. auf die Werke der freien atonalen Phase Schönbergs zutreffen. Die *Erwartung* (1909) kann hier als Musterbeispiel herangezogen werden.

Für psychoanalytische Zugänge zur Untersuchung von künstlerischer Produktion kann Freud heute nur ein erster Schritt sein. Durch Jacques Lacan, seinen NachfolgerInnen und alternativen Schulen wurde Freud im letzten Jahrhundert bereits umfassend erweitert. Dennoch finden sich in Freuds Texten, wie der *Traumdeutung* (1900) und dem *Unheimlichen* (1919), unzählige aufschlussreiche Ansätze, die auch heute noch genutzt werden sollten.

3.2.3.3 Das Groteske im gesellschaftspolitischen Kontext

Auf den gesellschaftskritischen Moment, den das Groteske aufweisen kann, konnten sich alle AutorInnen einigen. Die Zugänge jedoch unterscheiden sich hier, wie so oft bei diesem Thema, teilweise unvereinbar voneinander. Einige zentrale Positionen sollen nun ausgeführt werden.

Zweifellos ist das Groteske eines der Hauptkennzeichen der Moderne. Begründet liegt dies in der beschleunigten wirtschaftlichen, gesellschaftspolitischen und technologischen Entwicklung dieses Jahrhunderts. Ebenso in den katastrophalen Ergebnissen eben dieser Entwicklungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In kaum einem Jahrhundert drängten sich Abgründe und Brüche so dicht aneinander wie im vergangenen. Und lässt man das Groteske als zentrales Kennzeichen der Moderne zu, so sind es auch die Orientierungslosigkeit und der Verlust von tradierten Normen und Konventionen (vgl. Thomsen 1977, S. 181). So wie das Hässliche wird das Groteske zu einer wahrhaftigen Darstellungsform der Wirklichkeit (vgl. Pietzcker 1971, S. 96). Es kann etwa zum künstlerischen Ausdruck einer real, existenziell empfundenen Bedrohung sein. Einer Bedrohung der gegenüber man ohnmächtig ist, da nur einzelne Komponenten rational erfasst bzw. kontrolliert werden können. Bspw. in der vieldeutigen Apokalypse von Ligetis *Le Grand Macabre* (1977/1996). Das Groteske ist die …

> „(…) Gestaltung der Undurchschaubarkeit und Bedrohlichkeit moderner Welt ungeachtet stetig wachsender Rationalisierung, Abstraktion und Verwissenschaftlichung. Orientierungslosigkeit wird mit hoher Imaginationsfähigkeit sichtbar, hörbar und erlebbar gemacht.“ (Nünning 2005, S. 60).

[89] Freud nennt drei Arten von Träumen: „Erstens solche, die einen unverdrängten Wunsch unverhüllt darstellen (...). Zweitens die Träume, die einen verdrängten Wunsch verhüllt zum Ausdruck bringen (...). Drittens die Träume, die zwar einen verdrängten Wunsch darstellen, aber ohne oder in ungenügender Verhüllung. Diese letzten Träume sind regelmäßig von Angst begleitet (...)“(Freud 1899, S.85).

Auch Heidsieck geht von einer grotesken Welt aus, deren bloße Darstellung uns schockiert. Für ihn ist das Groteske ein Phänomen der gesellschaftlichen Realität, eine „Kategorie der Wirklichkeit“ (Heidsieck 1969, S. 18). Für ihn ist das zentrale Merkmal des Grotesken dabei die Deformation der Wirklichkeit, jedoch primär vom Inhalt ausgehend[90] (ebda., S. 11). Einen grotesken Stil gibt es dabei weiterhin, dieser ist jedoch Produkt des Inhaltes: „Das groteske Bild der Welt (…) stellt sich als das Bild einer grotesken Welt dar.“ (ebda., S. 15). Er versucht weiter sehr deterministisch das Groteske gegen andere Begriffe und Sphären abzugrenzen, namentlich gegen das Absurde, das Manieristische und das Tragikomische (ebda., S. 5). Zentral für seine Abgrenzungen ist die Annahme das Groteske sei, entgegen Kaysers These, rationalisierbar (ebda., S. 27). So ist der Grund für die Häufung grotesker Gestaltungsmittel in der Kunst des 20. Jahrhunderts vor allem in der gesellschaftlichen Realität begründet. Er folgt damit Adornos ästhetischer Theorie und dessen Perspektive auf das Groteske (vgl. Adorno 1949, S. 145f). Groteske Kunst, als Entstellung des Menschen durch den Menschen (=Unmenschlichkeit) ist für Heidsieck Kritik an der modernen Gesellschaft (vgl. Heidsieck 1969, S. 8). Groteske Kunst ist demnach die realistische Wiedergabe einer grotesken Welt. Wie bei vielen anderen Autoren ist etwas für Heidsieck grotesk, das eine Entstellung erfahren hat, die „das Schreckliche und Lächerliche auf die Spitze, zum unerträglichen Widerspruch treibt (…)“ (ebda., S. 17). Auch Satire ist Kritik an der Gesellschaft, für Heidsieck jedoch geht die groteske Form über das Satirische hinaus. Sie stellt die Wirklichkeit nicht mehr mangelhaft dar, sondern als „restlos pervertiert“, und als Wirklichkeit, in der diese Perversion zur alltäglichen Norm geworden ist (ebda., S. 26). Er streicht damit jegliche dämonischen, übernatürlichen Momente im Grotesken, wie sie bei Kayser noch zu finden sind, und führt alles auf die erlebten Schrecken des 20. Jahrhunderts zurück:

> „(…) das viel furchtbarere, das wahrhaft Groteske: wir können die Mächte benennen, die das Schrecklichste vermögen. (…) Das vom Menschen Verübte, nicht irgendwelche ‚dunklen Mächte, die in und hinter unserer Welt lauern‘, sind die realen Gründe der allgemeinen Angst.“ (ebda., S. 32).

So ist das Groteske für Heidsieck eine „Grenzkunst vor dem Verstummen oder dem Abstürzen in Wahnsinn und Chaos“ (Thomsen 1977, S. 181). Nach Best hingegen orientiert sich das Groteske nicht an realen Objekten, bzw. wird nicht durch den Vergleich mit realen Objekten als Groteskes identifiziert und als entstellt, verzerrt wahrgenommen, sondern durch den Vergleich mit einer postulierten Idealvorstellung der Welt. Darin liegt seine Möglichkeit der Kritik an Zuständen der

[90] Vgl. dazu die Sichtweisen, etwas Groteskes wird dargestellt und etwas (Normales) wird grotesk dargestellt.

Wirklichkeit. Über das Mittelalter hinaus kann das Groteske nach Best heute erst dann als solches gesehen werden, wenn „das dogmatisch fixierte idealistische Moment sich in ‚Bodenlosigkeit' verliert." (Best 1980, S. 8).

Adorno beschäftigt sich ein seiner *Ästhetischen Theorie* (1970 posth.) mit dem Hässlichen und attestiert der Moderne die Ausprägung einer besonderen Qualität eben dieser Hässlichkeit. Das Hässliche wurde zu einer ästhetischen Kategorie (vgl. Adorno 1970, S. 74). Dasselbe gilt für das Groteske. Hiekel meint, dass das Groteske in der Moderne aufgewertet wurde – vom „Niedrig-Komischen" (Hiekel 1998, S. 62) zur eigenständigen ästhetischen Kategorie, entsprechend dem Hässlichen (ebda.). Im Zuge dieser Aufwertung beschäftigt sich auch Adorno mit dem Phänomen des Grotesken. Er sieht darin ein negativ bewertetes, populistisches, sich als progressiv tarnendes Phänomen, das ihm u.a. als Werkzeug dient, Strawinskis Musik polemisch anzugreifen (vgl. Adorno 1949, S. 145). Zum Grotesken selbst schreibt er:

> „Gesellschaftlich ist die Groteske allgemein die Form, unter der Verfremdetes und Avanciertes akzeptabel gemacht wird. Der Bürger ist bereit, mit moderner Kunst sich einzulassen, wenn sie ihm selber, durch ihre Gestalt, versichert, sie sei nicht ernst zu nehmen." (ebda.).

Für Adorno ist das Groteske eine Methode um dem Bürgertum, einem Kniefall gleich, avantgardistische Tendenzen akzeptabel zu präsentieren.

Weitere Positionen reihen sich in die Stränge von Heidsieck, Best und Adorno ein. So geht bspw. Ottmar Huber davon aus, dass insbesondere in der grotesken Darstellung mythologischer Inhalte ein ausgeprägtes Moment der Gesellschaftskritik zu finden ist (vgl. Huber 1979, S. 78ff). Und nach Jehl hat sich das Groteske zuletzt gänzlich in eine politische Dimension entwickelt – „eine systematisch kritische Waffe" (Jehl 1994, S. 102) mit der stetig wachsenden Tendenz zur „Verzerrung alles Bestehenden" (ebda.) und somit einer immer stärkeren Annäherung an das Absurde. Hiekel bemerkt, dass das ‚Neue' in der Kunst oft von Ironie oder grotesken Verzerrungen begleitet war (vgl. Hiekel 1998, S. 76). Etwa bei Baudelaire oder bei Schönbergs *Pierrot Lunaire* (1912). „Oft scheint es, als würde das Groteske dem verstörend Innovativen gleichsam Schutz gewähren." (ebda.). Hiekel sieht im Grotesken eine Ankündigung für einen Umbruch in der jeweiligen Kunst (ebda.).

Ob aus der Position von Heidsieck, Best oder Adorno, das Groteske eignet sich ohne Zweifel dazu, Werke im Kontext gesellschaftskritischer Strömungen zu lesen. Wenngleich eine Stilisierung

des Grotesken als DAS Medium der Kritik, als Darstellungsmittel absurder Verhältnisse in der Gesellschaft, das Phänomen in ein vorgefertigtes Sujet zu zwingen scheint, so kann dies durchaus als eine Art Meta-Funktion des Grotesken festgehalten werden. Eine Funktion, deren Methode die Zerstörung von Bestehendem, von Erwartungen, Gewohnheiten, Sprache, Vorstellungen, Konventionen, Moral, Religion, sozialen Zuständen oder Ideologie ist.

3.2.4 Schematische Darstellung der Struktur

Die Erkenntnisse der theoretischen Annäherung an das Groteske sind hier graphisch dargestellt.

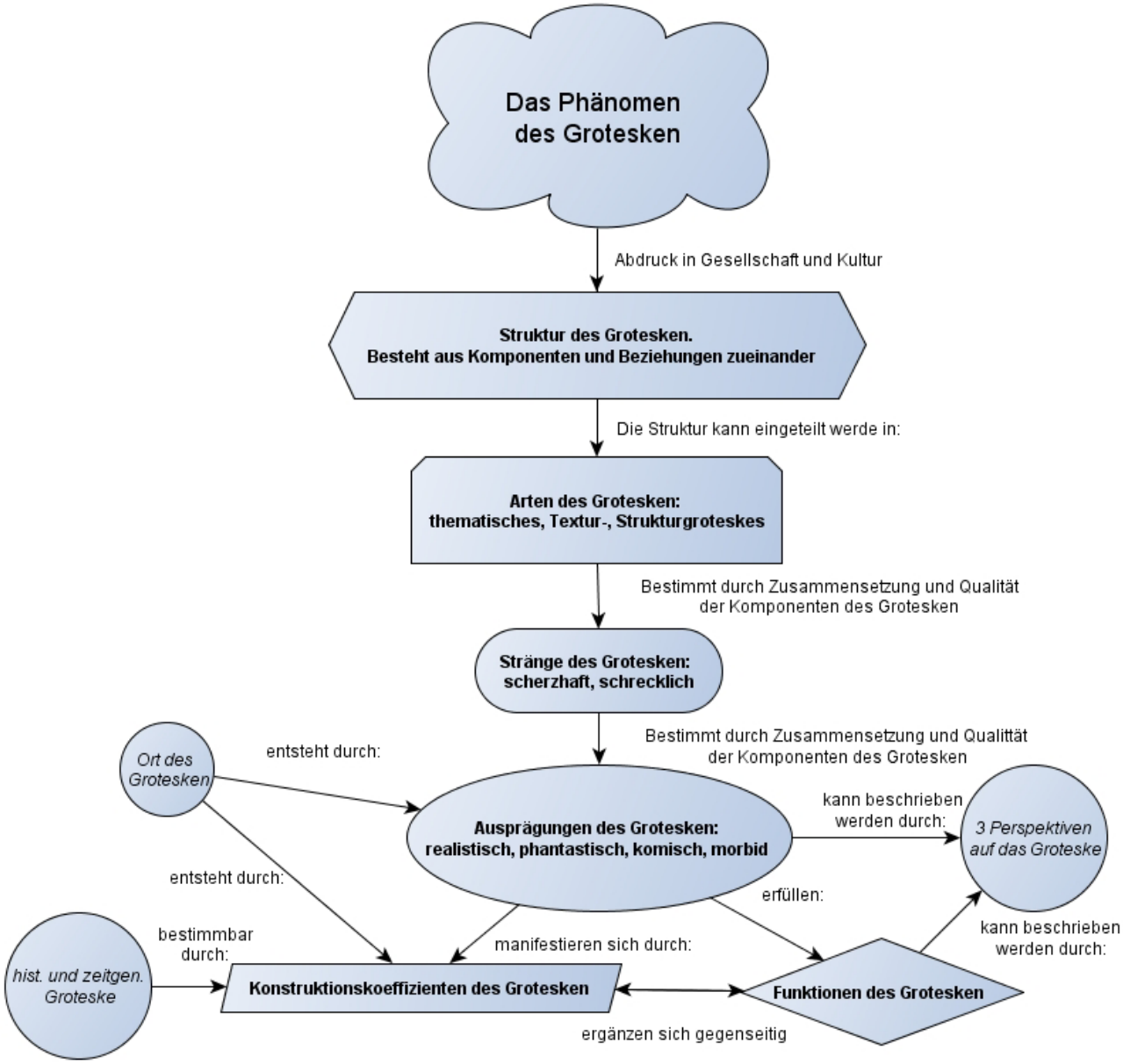

Abbildung 3. Schematische Darstellung der Struktur

Diese Struktur ist für alle untersuchten Phänomene dieselbe. Als eine allgemein gültige, zeitlose Struktur kann es jedoch nicht verstanden werden, denn sie wurde aus spezifischer Fachliteratur für einen spezifischen Untersuchungsgegenstand und einem spezifischen zeitlichem Fenster erstellt. Für die Analyse am konkreten Untersuchungsgegenstand soll dieses Schema als ein Anhaltspunkt und als eine Art Checkliste für mögliche Teilbereiche des Grotesken innerhalb des untersuchten Werkes dienen. Es ist kein streng zu befolgendes Analyserezept. Aufgrund der variablen und weit gefächerten Natur des Grotesken, wäre ein solch strenges Rezept ohnehin kaum denkbar. Mehr dazu in den Erläuterungen des Folgekapitels.

4 Erscheinungsformen des Grotesken im aktuellen Musiktheater. Eine Analyse

Das Groteske lässt sich in Musik, mit mehr oder weniger tonalen Zentren, funktionsharmonischen Beziehungen und Kadenzvorgängen, vermeintlich leicht feststellen. Ungewohnte harmonische Bewegungen, exaltierte Stimmführungen, dissonante Klänge sind schnell identifiziert. Die vorliegende Arbeit jedoch widmet sich dem aktuellen Musiktheater, in dem die Konventionen der Musiksprache der letzten Jahrhunderte gebrochen und stark erweitert wurden. Viele Kategorien des musikalisch Grotesken, die in der Forschungsliteratur bereits ihre Anwendung für Musik des 19. oder auch frühen 20. Jahrhunderts erlebt haben[91], können für diese Arbeit nicht übernommen werden. Neue Kategorien und Sichtweisen müssen also entwickelt werden.

Die Analyse versucht spezifische Kennzeichen und Merkmale zu finden, die der im Theorieteil beschriebenen Struktur des Grotesken zugewiesen werden können. Dabei fließen alle theoretisch gesammelten Erkenntnisse, wie auch die drei in Kap. 3.2.3 formulierten Perspektiven (kulturhistorisch, psychoanalytisch und gesellschaftspolitisch) in den Untersuchungsprozess mit ein. Aufgrund der bisher ausgeführten allgemeinen und theoretischen Annäherung an das Groteske liegt es nahe, dass auch eine Annäherung an ein konkretes Untersuchungsmaterial stets nur unter Berücksichtigung des Kontextes und hinsichtlich vereinfachter, reduzierter Aspekte durchgeführt werden kann. Jede Analyse wird so zur Interpretation eines bewusst gewählten Ausschnittes. Es wird jedoch versucht, alle Interpretationen möglichst detailliert zu beschreiben und deren Verbindung zum Grotesken ausführlich zu begründen um ein höchst mögliches Maß an intersubjektiver Nachvollziehbarkeit zu garantieren. Wie bei jeder Analyse bleiben auch die hier vorgenommenen Bestrebungen nur Analyse-Fragmente. Betont findet sich dieser Charakter noch, da die Analyse nicht zwingend dem Ablauf des Stückes folgt, noch jede Szene bearbeitet[92]. Vielmehr sind es durchaus subjektiv geprägte Streifzüge durch die Werke, die einzelne groteske Momente beleuchten. Dementsprechend besteht keinesfalls der Anspruch, alle grotesken Merkmale und Momente innerhalb der untersuchten Werke aufzuzeigen. Die Struktur und schwere Fassbarkeit des Grotesken sowie die starke Abhängigkeit des Ergebnisses vom jeweiligen Analysewerkzeug und der daraus entwickelten Interpretation verweigern sich einem solchen

[91] Vgl. Celestinis Untersuchungen zur zweiten Wiener Schule (vgl. Celestini 2006, S. 139ff) oder Beinhorns Untersuchungen zu Schönbergs *Pierrot Lunaire* (1912) (vgl. Beinhorn 1989 S. 182ff).

[92] Die Analysen verstehen sich dementsprechend auch nicht als Interpretationsansatz hinsichtlich des ganzen Werkes, oder geben die Handlung bzw. den dramaturgischen Bogen des Stückes wieder, sondern bieten vielmehr Perspektiven auf einzelne Szenen, Momente oder Abschnitte aus der Sicht grotesker Strukturkoeffizienten.

Anspruch. Vielmehr geht es darum ein möglichst breites Spektrum abzubilden. Andere Analysewerkzeuge und theoretische Herangehensweisen, als die in dieser Arbeit ausgeführten, könnten also unter Umständen am selben Untersuchungsmaterial zu anderen Aussagen gelangen.

Als Basis für das Auffinden von grotesken Momenten in den Werken dient eine Vorbetrachtung des Librettos und der formalen Anlage. Hauptaugenmerk der folgenden Analysen liegt schließlich auf den Konstruktionskoeffizienten des Grotesken. Neben den drei bereits formulieren Perspektiven auf das Groteske, wird die Analyse auf drei Untersuchungsebenen durchgeführt.

- Ebene 1: Im Kontext des zeitgenössischen Musiktheaterschaffens.
- Ebene 2: Im Kontext des jeweiligen Werks (Dramaturgie des Werks).
- Ebene 3: Im Kontext des konkreten musikalischen Notenmaterials.

Das Untersuchungsmaterial wird sein:

- Das Groteske in der Musik.
- Das Groteske in der Beziehung zwischen Musik und Text.

Das Groteske wird also als Phänomen verstanden, das im musikalischen Material selbst, wie auch im Verhältnis des Werkes zu Kultur und Gesellschaft seine Manifestation erfährt[93]. Werke die spezifische groteske Strukturmerkmale aufweisen, wie auch Werke die solcher Merkmale entbehren, können durch Hinzufügen einer interpretatorischen Perspektive dennoch grotesk inszeniert oder aufgeführt werden. Aufführungs- und Inszenierungsanalysen jedoch würden den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen. Regieanweisungen der KomponistInnen bzw. Aufführungskonzepte werden in der Analyse aber berücksichtigt.

Die Werke sind chronologisch nach ihrem Entstehungsjahr geordnet (siehe Kap. 1.1.2 *Zur Auswahl der Untersuchungsgegenstände*). Im Literaturverzeichnis sind alle Partituren gesondert ausgewiesen. Auf Texte und Ausführungen in den Einleitungen bzw. Vorwörtern zu den Partituren wird wie auf die restliche Fachliteratur verwiesen, lediglich der Zusatz ‚Part.' wird vor dem Namen der KomponistInnen angeführt. Alle Referenzen auf die jeweilige Partitur in der jeweiligen Analyse sind in eckigen Klammern, in der Form [Stimme (optional)/Satz/Taktnummer] angegeben, es sei denn es wird im Fließtext auf Takte verwiesen. Gibt es keine Takte oder Sätze, werden Seiten

[93] Diese Analyse folgt dem Ansatz von Eggebrecht auch das historisch-kulturelle Umfeld des zu untersuchenden Werkes mit einzubeziehen (vgl. Eggebrecht 1979, S. 10).

oder nur Taktnummern angegeben. Partiturausschnitte, so sie nur wenige Systeme umfassen, sind direkt in den Fließtext eingebettet. Ausschnitte mit mehreren Systemen finden sich jeweils am Ende der Analyse, auf sie wird mittels ‚siehe dazu Abbildung' verwiesen.

4.1 *Luci mie traditrici* (1998) von Salvatore Sciarrino

Luci mie traditrici (1998). Oper in zwei Akten. Musik und Libretto von Salvatore Sciarrino nach *Il tradimento per l'onore* (1664) von Giacinto Cicognini und einer Elegie (1608) von Claude Le Jeune nach einem Text von Ronsard. UA 1998, Schwetzingen.

Im Zentrum von Salvatore Sciarrinos[94] Oper steht die Ermordung von Maria d'Avalos durch ihren Mann, den Renaissance-Komponisten Carlo Gesualdo. Gesualdo (‚Il Malaspina'[95], Bariton/Bass) gibt sich gänzlich seinen Leidenschaften Jagen und Musik hin und vernachlässigt seine Frau (‚La Malaspina', Sopran). Diese nimmt sich einen Liebhaber, den Fürsten von Andria, Don Fabrizio Carafa (‚l'Ospite' (Gast), Countertenor). Die Affäre hält über zwei Jahre, bis schließlich der von Donna Maria abgewiesene Don Giulio (‚Servo' (Diener), Bariton) ihr Geheimnis vor Gesualdo enthüllt. Es kommt zu einem Streit, Donna Maria gibt scheinbar nach, will sich jedoch in Wahrheit nicht von ihrem Geliebten trennen. Gesualdo stellt ihr eine Falle und lässt Donna Maria und ihre Geliebten von Lakaien töten.

> „Sein Status sichert ihm Straffreiheit, sein Handeln entspricht dem Ehrenkodex. Doch gibt es einen großen Makel: Blaues Blut rächt blaues Blut. Die Ausführung der Tat durch gedungene Lakaien, die eigene Feigheit lasten zeitlebens schwer auf Gesualdos Gewissen." (Sciarrino 2001, S. 44).

Die Sprache des Librettos ist, wie die Musik, sehr stilisiert und die Handlung auf das Wesentliche reduziert bzw. oft nur angedeutet. Die zwei Akte sind in acht Szenen, drei Intermezzi, einen Prolog und ein Preludio geteilt. Die überleitenden Intermezzi sind rein instrumental. © der Partitur(ausschnitte) bei Ricordi, Rom und Mailand.

---

[94] Biographie: Geboren 1947. „Seit seiner frühen Kindheit hat Sciarrino sich mit den Bildenden Künsten beschäftigt, sich jedoch allmählich von ihnen abgewandt, als er sein Interesse für Musik entdeckte. Als frühreifes Talent begann er als Autodidakt mit zwölf Jahren unter der Anleitung von Antonio Titone zu komponieren. Dann studierte er bei Turi Belifore. 1962 wurde während der IV. internationalen Woche Nuova Musica in Palermo zum ersten Mal ein Werk von ihm aufgeführt. [Seither internationale Karriere und unzählige UA von den rennomiertesten Ensembles, Solisten und Orchestern unserer Zeit.] Seit einigen Jahren lebt er in città di Castello. Er hat u.a. folgende Preise erhalten: I.G.N.M. 1971, Taormina 1971, Guido Monaco 1972, Cassadó, I.G.N.M. und Dallapiccola 1974, Anno discografico 1979, Psacaropoulos 1983, Abbiati 1983, Premio Italia 1984. Drei Jahre lang war Sciarrino künstlerischer Leiter des Teatro Communale in Bologna. Professuren an den Konservatorien in Mailand, Perugia und Florenz. (…)" (Sciarrino 2001, S. 35).

[95] Die Malaspina sind ein altes italienisches Adelsgeschlecht.

4.1.1 Groteske Metamorphosen. Die drei Intermezzi

Im ersten Intermezzo klingen die Treue und Liebesschwüre von Don Carlo (Il Malaspina) und Donna Maria (La Malaspina) aus den ersten beiden Szenen aus, begleitet von den eifersüchtigen Qualen des Dieners. Auch kündigt sich die Ankunft des Gastes (l'Ospite) an. Sciarrino hat dafür die mehrstimmige Basis der im Prolog einstimmig vorgetragenen ‚Elegie' (1608) von Claude Le Jeune bearbeitet. Die enge Melodik voller klangender Halbtonschritte und ihren losen tonalen Zentren unterläuft in den drei Bearbeitungen der Intermezzi einer Metamorphose. Siehe dazu Abbildung 15. *Luci mie traditrici. Prolog*.

Das Unisono zwischen den Saxophonen im ersten Intermezzo ist nur ein scheinbares. Sciarrino gibt an: „falso uni. (il II [2tes Sax. d.V.] intonazione crescente avvitando il bocchino)" [I. 1/T. 1], das zweite Saxophon erklingt also um einige cent höher als das erste. Gemeinsam mit der gedämpften Posaune [I. 1/T. 17] entsteht ein latent komisch-schräger Eindruck. Einige zarte, gläserne Akkorde (Flageolett) in den beiden Violinen, die zuerst einzeln auftreten [I. 1/T. 3; T. 14ff; T. 20], dann aber zu einem beständigen Additiv zum Ensembleklang werden [I. 1/T. 25ff], verweisen auf das ritualhafte, kalte und distanzierte Finale der Oper, während das Violoncello die Elegie in ihrer ursprünglichen Form wiedergiebt. Siehe dazu Abbildung 16. *Luci mie traditrici. I 1/T. 1-6. Beginn des ersten Intermezzos*.

Kurz vor Beginn des zweiten Intermezzos gibt es Analogien zur Szene vor dem ersten Intermezzo (Szene II). Il Malaspina hat La Malaspina scheinbar verziehen, erneute Liebes- und Treueschwüre folgen. Doch das Intermezzo erzählt anderes. Die ehemals kühlen, starren Streicherklänge, die im ersten Intermezzo noch Additive waren, haben überhandgenommen, dabei jedoch ihre Starrheit verloren. Harmonisch und melodisch beweglicher, bilden sie einen flirrenden Tremoloklang, der sich über das ganze Intermezzo zieht. Wie erinnernde, anstachelnde Kommentare des rachsüchtigen Dieners fügen sich Figuren der Bass-Klarinette [I. 2/T.4; T. 18; T. 23; T. 33; T. 46; T. 53] in den Satz ein, der darauf brüchiger wird und gemeinsam mit der Tremolofläche der Streicher immer wieder abrupt zum Stehen kommt (Generalpause) [I. 2/T. 6]. Die Streicher können augenscheinlich Il Malaspina zugeordnet werden, der zerrissen zwischen Verzeihen und Rache umherirrt. Die Trompete als gedämpftes (Wah-wah-Effekt durch Öffnen und Schließen des Dämpfers) und durch Flatterzunge ins Komische verzerrte Ankündigungsinstrument erklingt zweimal [I. 2/T. 19ff; T. 32ff]. Beim zweiten Auftreten setzt sie zweimal zu einer Fanfare an (Quinte nach oben und nach unten), die schließlich jedoch durch einen kurzen Schlag der großen Trommel

und einer Glocke unterbrochen und beendet wird [I. 2/T. 38]. Der nächste prominente Auftritt der Trompete geschieht kurz vor der Konfrontation La Malaspinas mit der Leiche des Gastes durch Il Malaspina. Der Inhalt ihrer Ankündigungen offenbart sich so rückwirkend. Siehe dazu Abbildung 18. *Luci mie traditrici. I 2/T. 32-37. Zweiter Trompeteneinsatz Teil 1* und Abbildung 19. *Luci mie traditrici*. I 2/T. 38-43. Zweiter Trompeteneinsatz Teil 2

Das dritte Intermezzo ist gänzlich erstarrt. Die Streicherklänge haben an Dynamik verloren und ähneln den Additiven im ersten Intermezzo, hier jedoch beherrschen sie das musikalische Geschehen. Don Carlo hat seinen Entschluss, Rache zu nehmen, gefasst. Seine kalte Entschlossenheit wird durch die eisigen Streicherflageoletts dargestellt, auch hier übernehmen die immer höher werdenden Streicher wieder die Darstellung seiner ruhig und zielstrebig arbeitenden Psyche. Hinzu kommen körperliche Klänge: Das Fagott imitiert einen ruhigen Herzschlag [I. 3/T. 30; T. 55], jeweils kurz, mit langen Pausen dazwischen, die Flöten eine unregelmäßige Atmung. Das Ende kommt abrupt, ohne Vorbereitung.

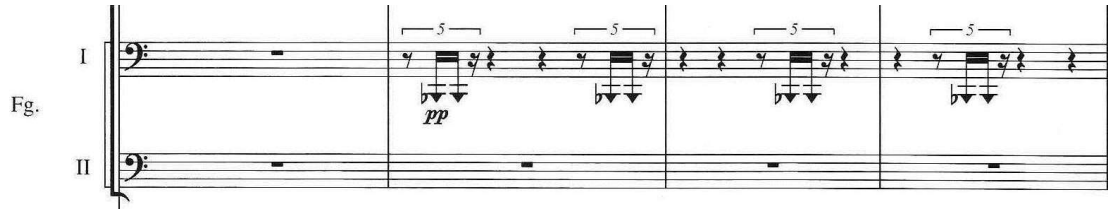

Abbildung 4. *Luci mie traditrici*. I 1/T. 29-32. ‚Herzschlag'

Das Groteske in den Intermezzi liegt in der Verwandlung des Ausgangsmaterials (die Elegie) und deren dadurch erzeugten erzählerischen Gestus. Diese Metamorphose vollzieht sich vor allem über Verzerrungen. Konkret geschieht dies durch bewusste mikrotonale Verstimmungen und Instrumentation, wobei die Streicher hier eine prominente Rolle übernehmen. Der grotesken Verzerrung und Entstellung entsprechend bleibt die Basis stets präsent, wenn auch manchmal nur in den rhythmischen Werten. Der bemerkenswert heitere Duktus des zweiten Intermezzo fügt sich in diese Metamorphose als verhöhnender, aufgewühlter und noch unsicherer Zwischenschritt zum finalen Mord hin ein. Das Heitere versucht das anbahnende Schreckliche zu bannen.

4.1.2 Ähnlichkeiten zwischen vokalem und instrumentalem Stil als Quelle grotesker Beziehungen

> „L'elaborazione di uno stile vocale è stato uno degli obiettivi più coscienti che mi sia imposto. Per tale impresa ho impiegato circa dieci anni, e ancora altrettanti per misurare nella loro portata i risultati. Necessario affrancare la voce dall'inerte imitazione degli strumenti, da goffe genericità; ma soprattutto necessario ridare al canto tutte le sue forze senza tornare a motivi vecchi, troppo scontati: essi producono una superficiale gradevolezza che è il contrario dell'espressione. Recentemente ho voluto applicare le mie piccole conquiste vocali agli strumenti." (Sciarrino 2012, S. 6)[96].

Die stark ausgeprägte Ähnlichkeit der instrumentalen und vokalen Gestaltung ist in vielerlei Hinsicht eine Quelle des Grotesken bei Sciarrino (siehe Kap. 1.1.4 *Semantik und Asemantik*). Einige dieser Aspekte sollen in der finalen Szene der Oper (zweiter Akt, Szene VIII) aufgezeigt werden. Dort erklingen über weite Strecken immer wieder kurze, befremdliche Halbton-Seufzer-Elemente (meist von b auf as) in Flöte und Saxophon [z.B. VIII/T. 2] (siehe Partiturausschnitt nächste Seite). Ganz ähnliche Figuren in den Streichern haben den zweiten Akt der Oper (Szene VI) eröffnet, doch auf spielerische Weise verzerrt und entstellt [VI/T. 1ff]. Die Intervalle sind größer, die Tempi schneller, die rhythmischen Werte kleiner und die Bogen sind oft sehr nahe am Steg geführt (sul pont.). Dadurch erhalten die Figuren eine naive Leichtfüßigkeit. Die übertriebene Präsenz, das unregelmäßige, aber stetige Wiederkehren, die trübe, im Register eher tiefe Klangfarbe, sowie das abrutschende glissando zwischen den beiden Tönen, geben diesem Motiv in der finalen Szene (VIII) jedoch eine geisterhafte Befremdlichkeit. Durch die rhythmische Prägnanz und Schärfe erhalten die Seufzer auf subtile Weise einen verhöhnenden, zynischen Unterton, als wären sie gleichzeitig ein kurzes böses Auflachen, das schnell in ein gespieltes Stöhnen überkippt. Die Streicher, die beinahe die ganze Szene über leichte, schimmernde Flageolett-Tremoloflächen bilden, bestätigen die entrückte, unheimliche Atmosphäre.

[96] Deutsche Übersetzung von Marco Frei: „Die Ausarbeitung eines Vokalstils zählte gewisslich zu den Zielen, die ich mir bewusst gesetzt hatte. Für dieses Unterfangen habe ich rund zehn Jahre benötigt, und weitere zehn Jahre habe ich gebraucht, um die Bedeutung der Ergebnisse zu ermessen. Es ist notwendig, die Stimme von der trägen Imitation der Instrumente zu befreien, von unbeholfener Flachheit; vor allem aber ist es notwendig, dem Gesang all seine Kräfte wiederzugeben, ohne zu alten, allzu vorhersehbaren Motiven zurückzukehren: Sie bringen oberflächige Gefälligkeit hervor, die das Gegenteil des Ausdrucks ist. Nun wollte ich meine kleinen vokalen Eroberungen auf die Instrumente übertragen." (Sciarrino 2012, S. 12).

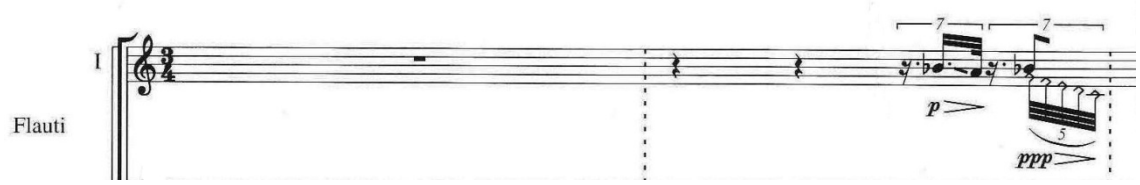

Abbildung 5. *Luci mie traditrici*. VIII/T. 1-2. Erstes Erklingen des Seufzermotivs

Die Gestaltung der Vokallinien ist in der finalen Szene über große Teile in rhythmischer und melodischer Gestaltung auf ein Minimum reduziert. Von dem leidenschaftlich vorwärtsdrängenden Duktus der Dialoge und der repetitiven Imitationen im Instrumentarium des Ensembles aus der ersten und zweiten Szene des ersten Aktes ist kaum noch etwas zu hören. Auch an die exaltierte Aufgeregtheit und an die ineinandergreifenden, oftmals zweistimmigen Dialoge der dritten Szene (La Malaspina/l'Ospite) erinnert nichts mehr. Alle Leidenschaft ist tot bzw. in Rache transformiert. Mit den schicksalhaften Worten „Poss'io rimediarvi?" [VIII/T. 16] beginnt La Malaspina schließlich die Seufzergeste in ihre Vokallinie zu übernehmen. Noch nicht wissend, dass die Antwort auf ihre Frage ihre Ermordung sein wird, beginnt die Musik ihr Ende bereits anzudeuten. Als weitere Interpretationsebene würde sich die Übernahme des Seufzers durch La Malaspina, inklusive seines verhöhnenden Charakters, als gespieltes Schuldgefühl und Mitleid mit der Trauer des Il Malaspina anbieten. In beiden Fällen beginnt die Szene, sich immer mehr ins Makabre zu färben.

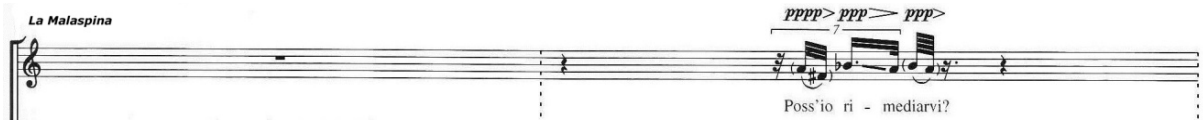

Abbildung 6. *Luci mie traditrici*. VIII/T. 15-16

Als sie schließlich in den Worten „Ecco la vita“ [VIII/T. 19] das Seufzermotiv bei den Silben ‚vi-ta‘ wiederholt, gewinnt der Dialog zwischen La Malaspina und Il Malaspina weiter an theatralischem Gestus. Der Ausgang des Dialoges scheint beiden längst gewiss. Der Dialog ist nur mehr ein Spiel, einem Ritual nahe.

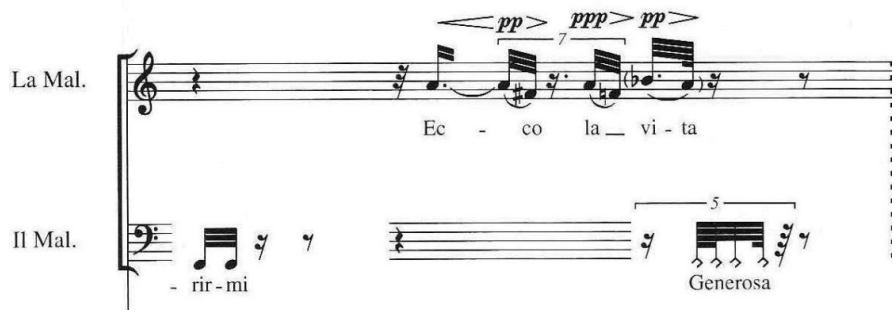

Abbildung 7. *Luci mie traditrici.* VIII/T. 19

Grotesk wird die Szene, als sich ein rhythmisch sehr prägnantes, wenn auch leises, über mehrere Takte verteiltes Motiv in den Flöten einstellt, das der bisher sehr reduzierten, abgekühlten von Seufzern durchzogenen Atmosphäre ein lebhaftes Moment zukommen lässt („non stacc., sempre appoggiato“ [VIII/T. 34]). Auf der Textebene vollzieht sich in diesen Takten eine Umkehr. Das ständige, spielerische implizite und explizite Kreisen um den Tod wird von Il Malaspina mit den Worten „Orsù, parliamo di vita“ [VIII/T. 37] direkt im Anschluss an das Ende des neuen Motivs aufgekündigt. Das Leben zieht scheinbar wieder in die Konversation ein.

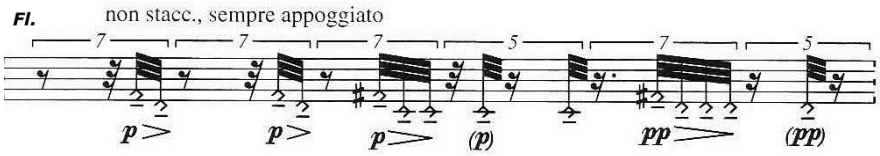

Abbildung 8. *Luci mie traditrici.* VIII/T. 34

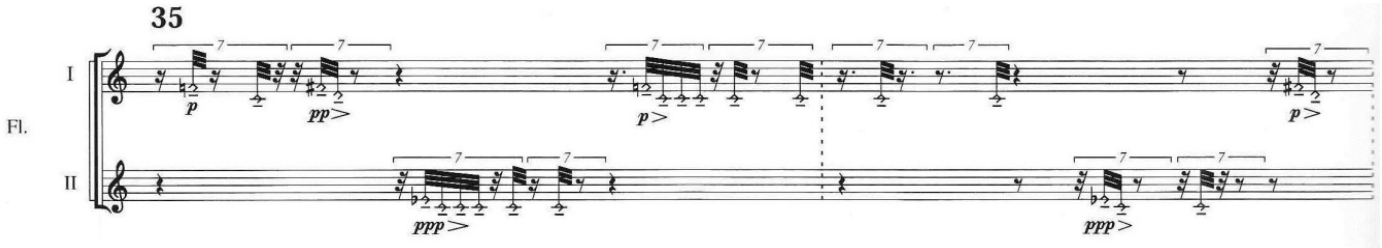

Abbildung 9. *Luci mie traditrici.* VIII/T. 35-36

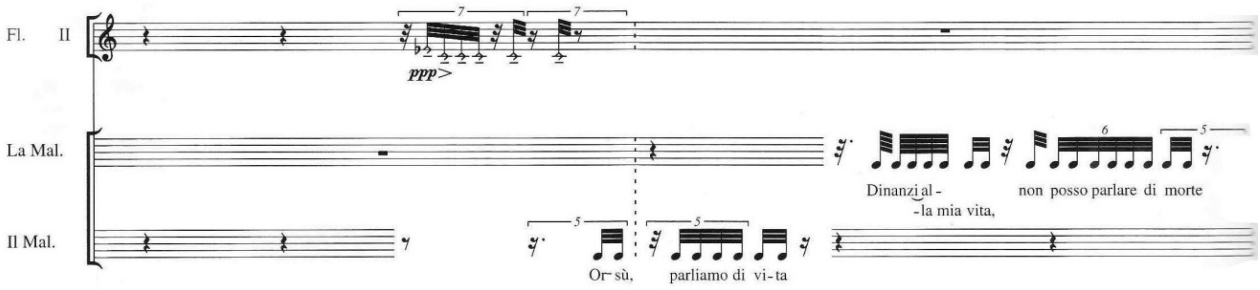

Abbildung 10. ***Luci mie traditrici.*** **VIII/T. 37-38**

Doch der scheinbare Themenwechsel führt nur zu einer Intensivierung der latenten Auseinandersetzung zwischen den beiden als Il Malaspina von Liebestod („Morte amorosa" [VIII/T. 43]) zu sprechen beginnt. Begleitend von dumpfen Tremoli im Sekundabstand in den Saxophonen entgegnet La Malaspina nur „Scherzate, Duca" [VIII/T. 44], während in den Takten zuvor das scheinbar lebhafte Motive in den Flöten bereits von den Seufzermotiven durchdrungen wird [VIII/T. 41f]:

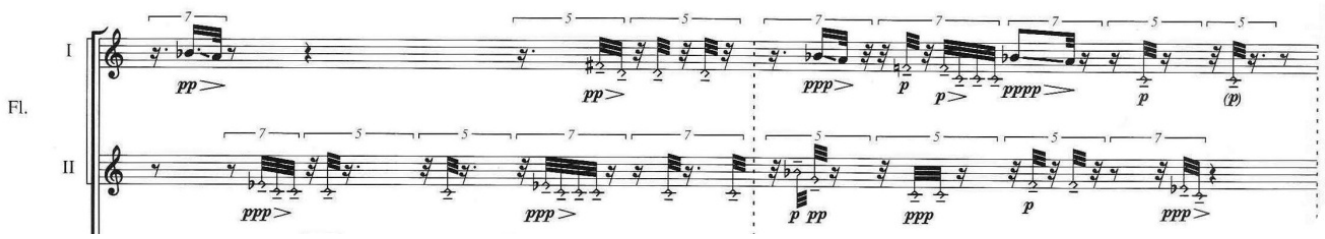

Abbildung 11. ***Luci mie traditrici.*** **VIII/T. 41-42**

Das hier dargestellte tänzerische Motiv kann als das Motiv des bösen Spiels des Il Malaspina gesehen werden. Die anfänglich noch scheinbar vorhandene (oder gespielte) Trauer über die Untreue wurde gänzlich von den Gedanken an Rache konsumiert. Das Lebhafte und Heitere des Motivs zehrt sich an der Rache und den Mordgedanken des Il Malaspina. In der radikalen semantischen Umdeutung des Motivs werden zwei disparate Komponenten grotesk zusammengezwungen.

Als La Malaspina erkennt, was im Bett auf sie wartet, wird ihr schlagartig ihr eigenes Schicksal bewusst (bzw. bestätigt sich ihre Ahnung). Kurz vor ihren Worten „Come ai cadaveri?" [VIII/T. 67] setzt die bis dahin über die ganze Oper sehr schweigsame Trompete, als das schon erwähnte Ankündigungsinstrument des Todes, sehr sprachnah ein (Dämpfer offen) [VIII/T. 66]. Der Tod kündigt sich durch eine stille Bemerkung an, nicht durch Fanfaren. Und wie zum Hohn beginnt

auch die Trompete sich auf die Seite des Il Malaspina zu schlagen und geht in schnelle, abfallende Triolenbewegungen über, die bis zum Schluss der Szene immer wiederkehren werden [VIII/T. 68]:

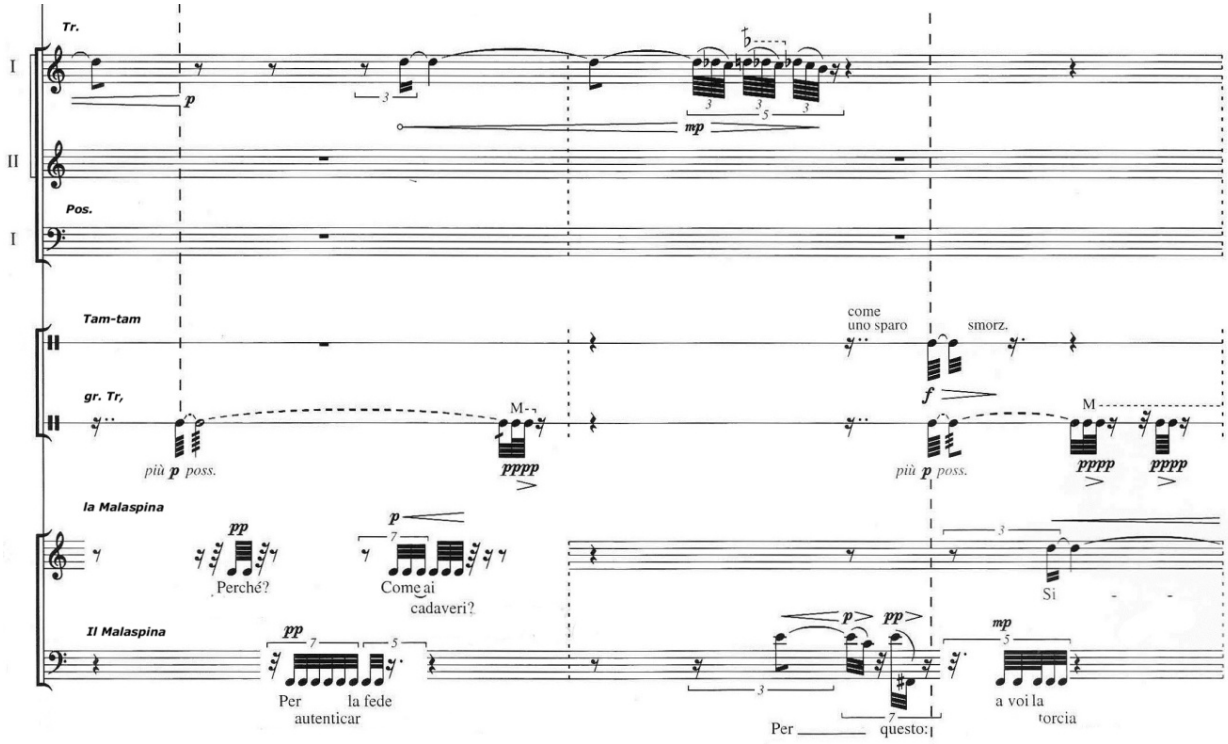

Abbildung 12. *Luci mie traditrici.* VIII/T. 67-68

Als sich immer mehr abzeichnet, was auf La Malaspina im Bett warten wird, und Il Malaspinas Hohn immer mehr anwächst, nimmt La Malaspina die Seufzermotive verstärkt in ihre Vokallinie auf [VIII/T. 78] und nähert sich der Rhythmik des tänzerischen Motivs von Il Malaspina an [VIII/T. 77]. Als würde sie dem Druck und dem Hohn erliegen und von ihm gänzlich eingenommen werden. Während das tänzerische Motiv aus den Flöten mit diesem Takt [VIII/T. 77] gänzlich verschwunden ist, wird die Veränderung in ihrer musikalischen Charakteristik gegen Ende des Stückes immer markanter und eindringlicher [vgl. etwa VIII/T. 83; T. 94f; T. 100f; T. 105].

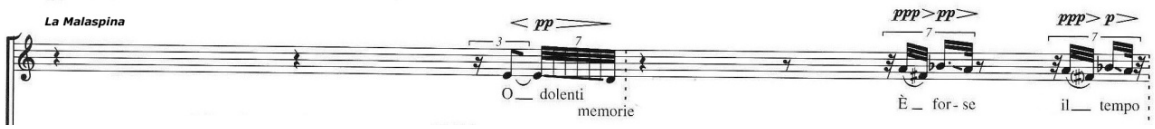

Abbildung 13. *Luci mie traditrici.* VIII/T. 76-77. Übernahme der Rhythmik

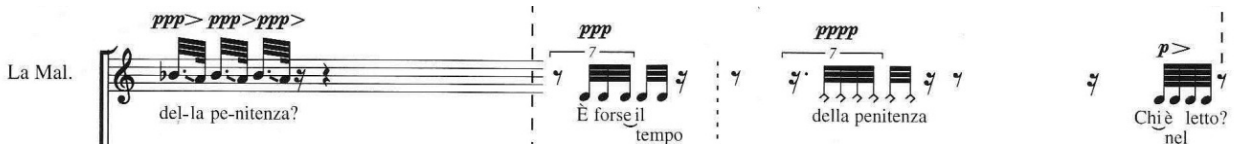

Abbildung 14. ***Luci mie traditrici.*** **VIII/T. 78-79 (Fortsetzung)**

4.1.3 Die Eleganz und Subtilität des Grotesken

Wie alles bei Sciarrino ist das Groteske in *Luci mie traditrici* stets subtil und im Detail zu finden. Die instrumentalen und die vokalen Linien sind sich über das ganze Stück oft irritierend nahe und scheinen dabei ineinander zu verschwimmen. Die geflüsterten Phrasen sind melodisch, rhythmisch und in ihren Farben zum Verwechseln nahe den Flöten, Klarinetten und Streicherklängen. Die semantische Ebene der Sprache wird in musikalische Konfigurationen transformiert, dabei aber ihrer konkreten Aussage beraubt und erhält vagierende semantische Zusammenhänge. Das Stück suggeriert Bedeutung in jedem Klang und erzeugt dadurch einen nicht klar determinierbaren semantischen Raum, in dem die gewohnte Orientierung an Sprache und musikalisch-rhetorischen Floskeln bzw. bekannten Phrasen nicht mehr zu greifen droht. Durch die artifizielle Stilisierung der Sprache und der Musik wird diese Annäherung noch verstärkt. In den Intermezzi gipfelt diese Methode in der Ausblendung der Vokallinien und der Transformation der semantischen Elemente in eine vorhandene musikalische Form - der Elegie Le Jeunes. In der Verbindung und der Annäherung von Sprache an Musik kann zwar nicht per se ein Zusammenführen von disparaten Komponenten gesehen werden. Aus dem irritierenden Moment, ob es nun Musik oder Musik mit Text war, ergibt sich aber dennoch ein hohes Anspannungsniveau, das über das ganze Werk aufrecht bleibt. Innerhalb der Struktur des Grotesken weist *Luci mie traditrici* Merkmale des ‚Texturgrotesken' und des ‚Strukturgrotesken' auf. In ihrer Ausprägung tendiert die Oper zu einer morbiden Groteske und so zehrt das Grauen seine Intensität vor allem aus der Furcht vor dem Tod. Das Spielerische dominiert dabei den zweiten Akt und wird schließlich zu einem Ritual – zu einem formalisierten Spiel - hin gesteigert (Funktion: ‚Das Spielerische und Verspielte'). In diesem kühlen, eleganten Ritual kommen der Hohn und die Verachtung von Il Malaspina gegenüber La Malaspina vollends zur Geltung. Eine morbide (‚gewöhnliche') Handlung wird dabei grotesk dargestellt. Im Kontext der untersuchten Werke nimmt das Groteske in *Luci mie traditrici* eine sehr reduzierte, subtile Form an und erhält durch die Bindung an den Mord des Gastes durch Il Malaspina eine klare dramaturgische Funktion als Ausdrucksmittel der Rache und des Hohns.

4.1.4 Großformatige Partiturausschnitte

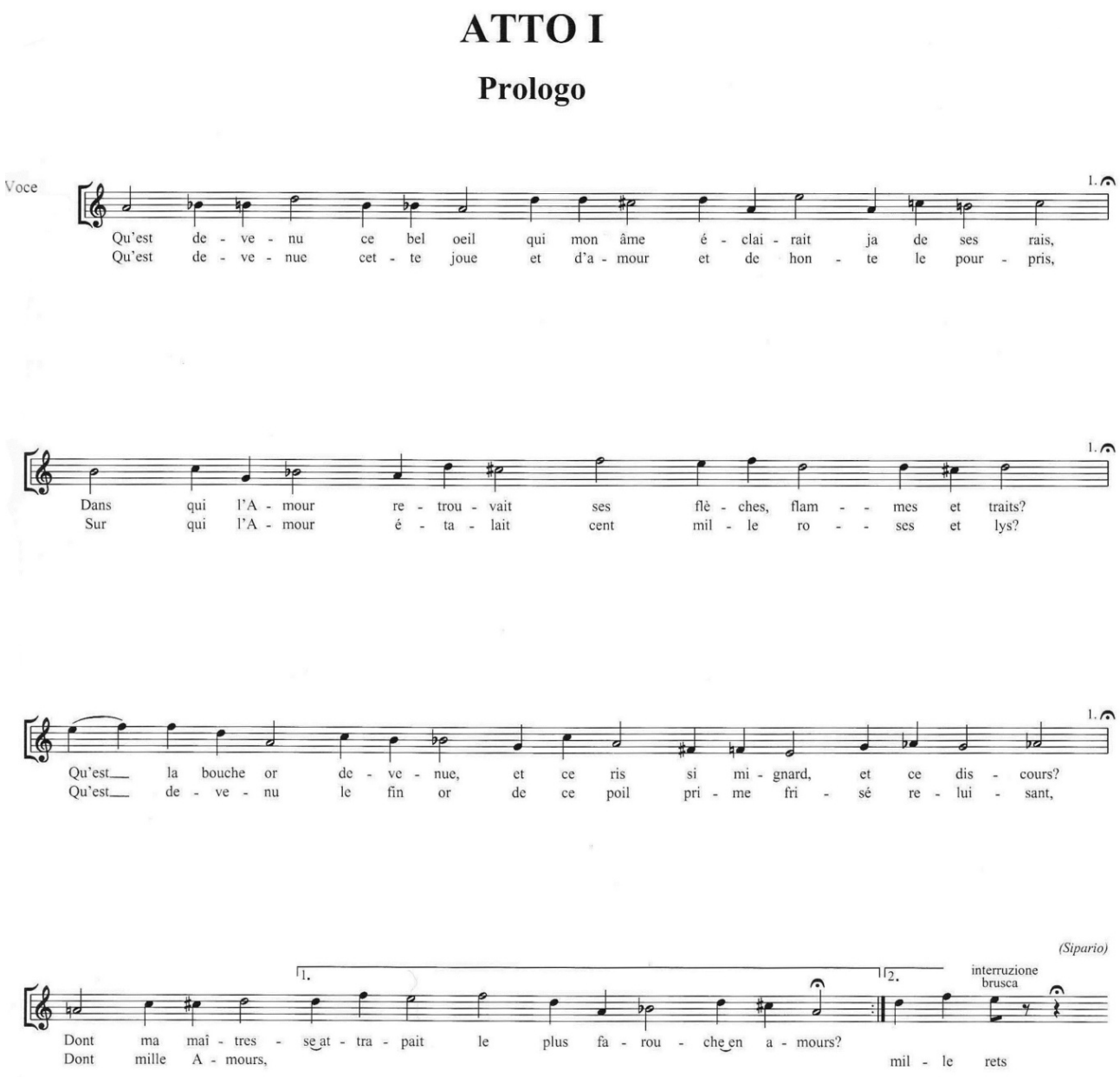

Abbildung 15. ***Luci mie traditrici.*** **Prolog**

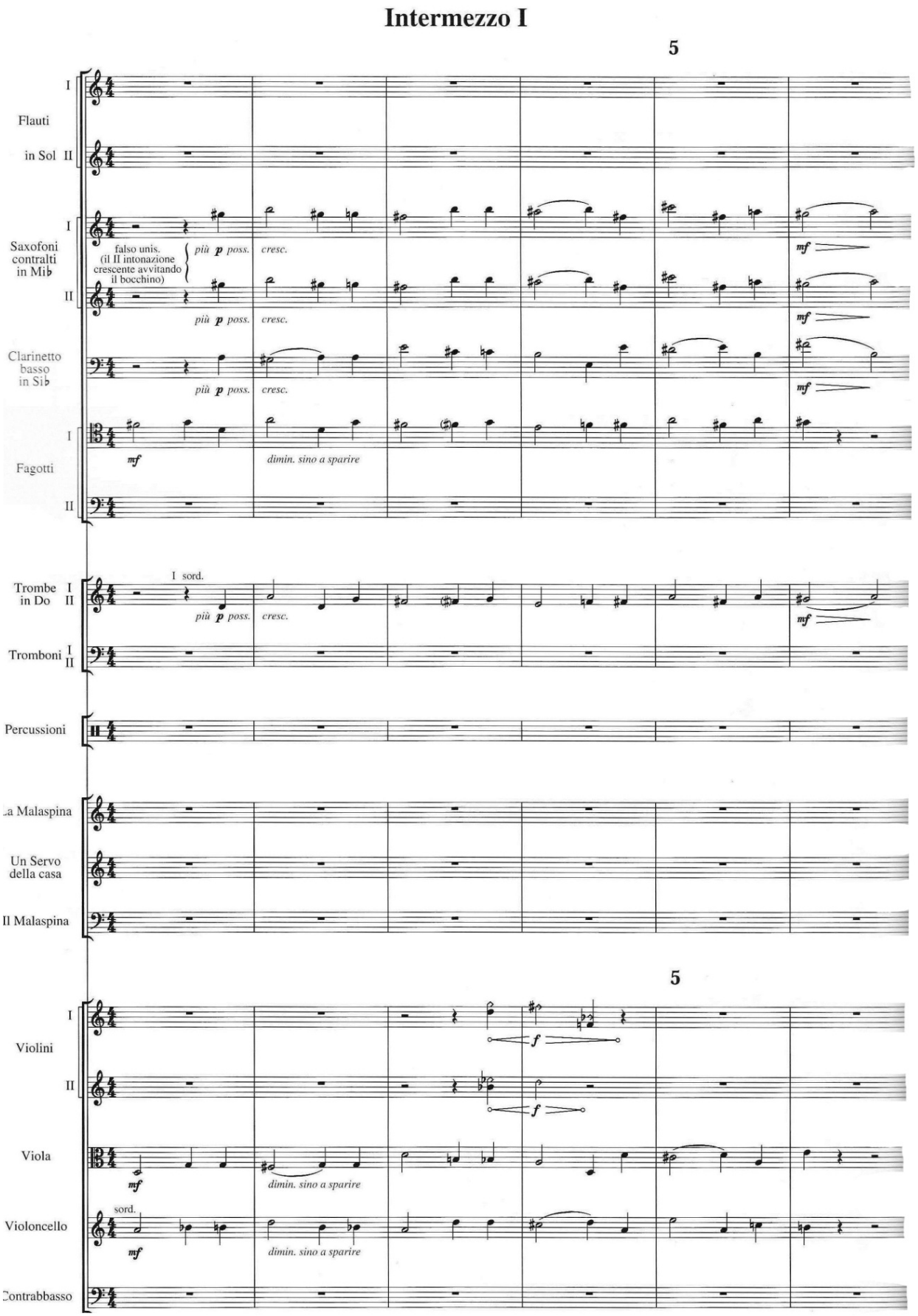

Abbildung 16. ***Luci mie traditrici.*** **I 1/T. 1-6. Beginn des ersten Intermezzos**

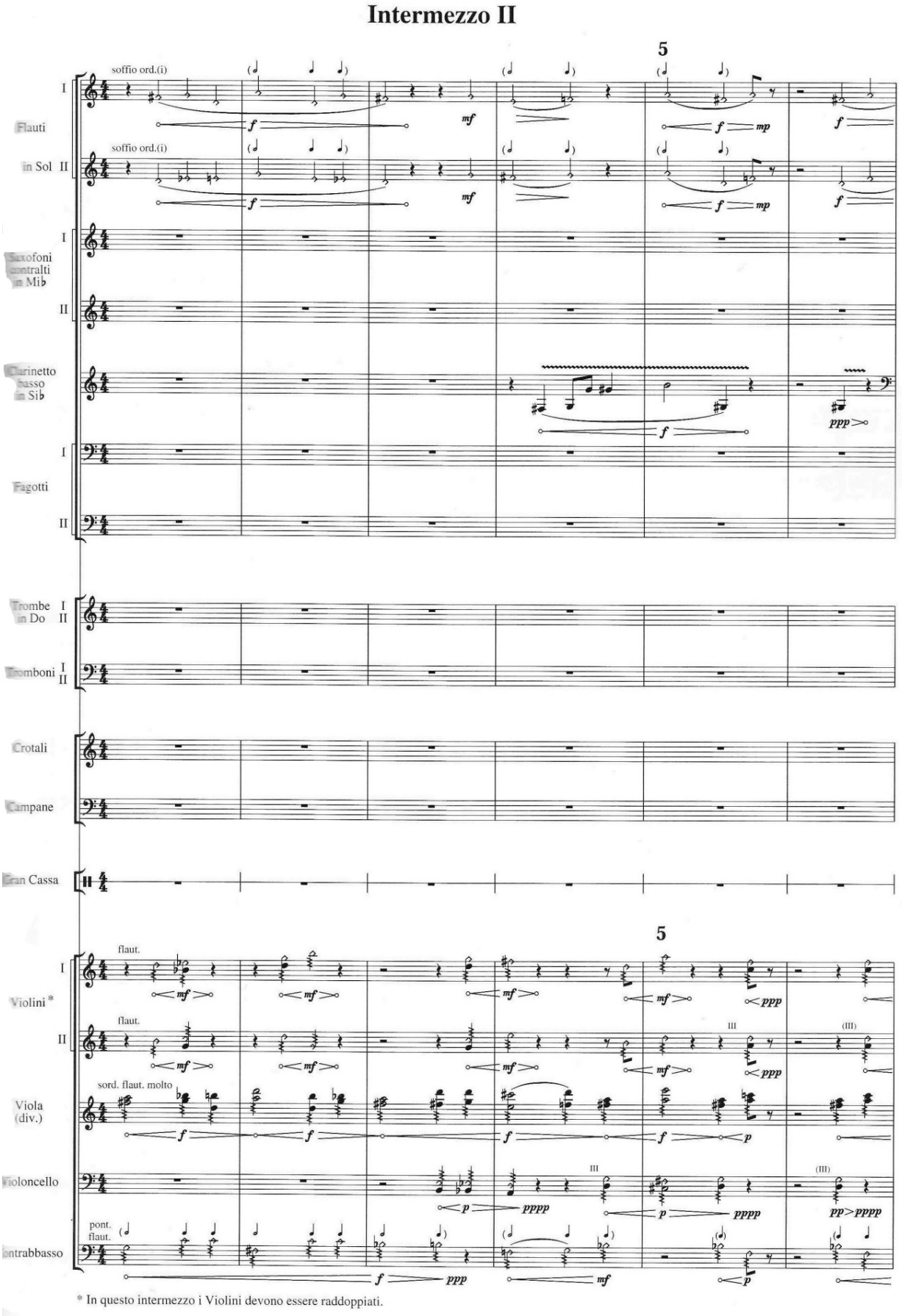

Abbildung 17. ***Luci mie traditrici.*** **I 1/T. 1-6. Beginn des zweiten Intermezzos**

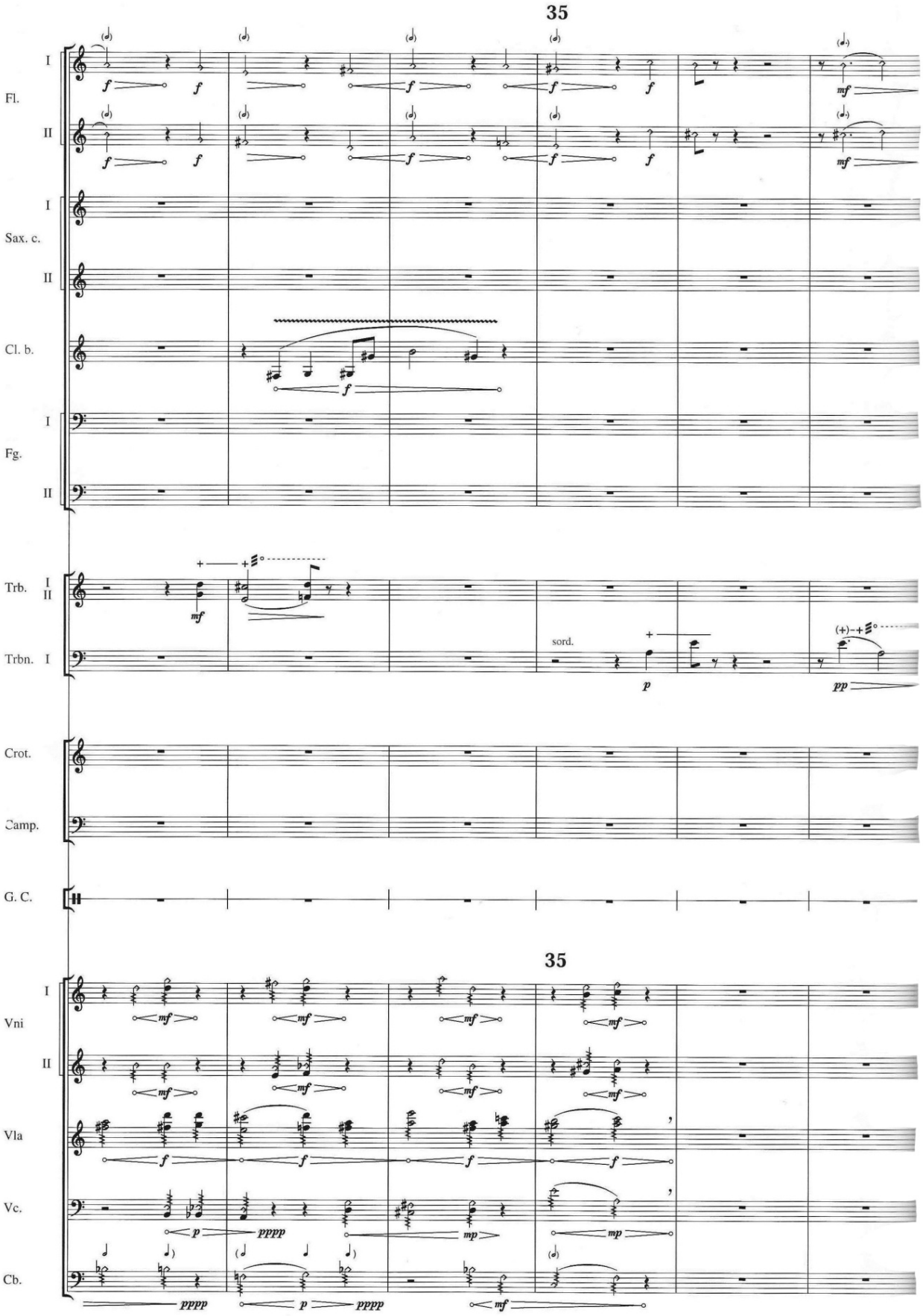

Abbildung 18. ***Luci mie traditrici.*** **I 2/T. 32-37. Zweiter Trompeteneinsatz Teil 1**

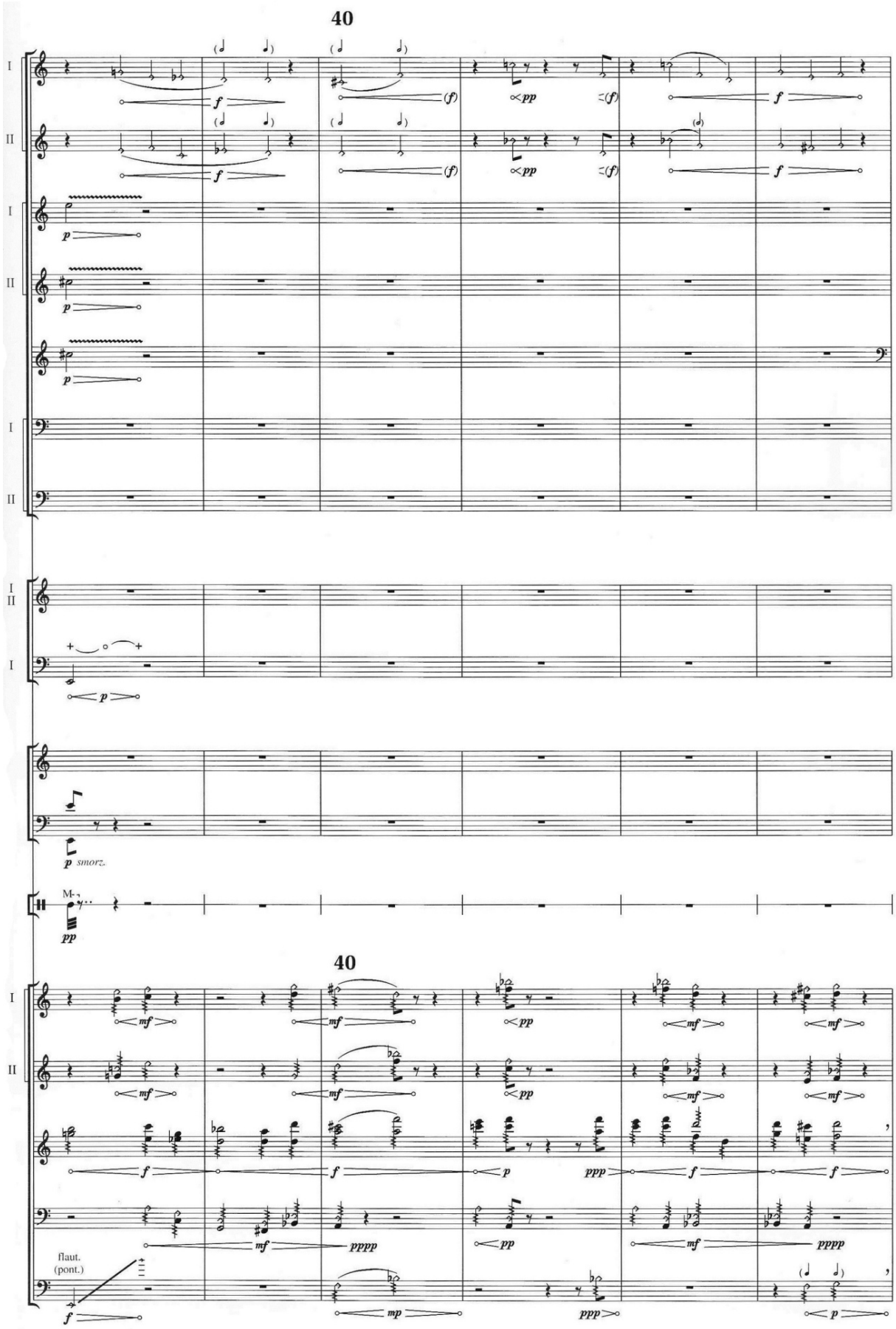

Abbildung 19. *Luci mie traditrici*. I 2/T. 38-43. Zweiter Trompeteneinsatz Teil 2

4.2 *Bählamms Fest* (1999) von Olga Neuwirth

Bählamms Fest (1999). Musiktheater in dreizehn Bildern nach Leonora Carrington. Musik von Olga Neuwirth. Librettofassung von Elfriede Jelinek nach der Übersetzung von Heribert Becker. UA 1999, Wien.

Kern von Olga Neuwirths[97] erstem abendfüllendem Musiktheater ist eine sadistische Familiengeschichte „in skurril-surrealen Momentaufnahmen" (Neuwirth 1998, S. 109). Das erste Bild zeigt das Haus der Familie Carnis, vollkommen isoliert in einer fernen, heideartigen Landschaft, musikalisiert durch stehende, glasartige Klänge (Streicher, Theremin, Holzbläser). Die Entfremdung, die das ganze Stück beherrschen wird, ist hier bereits ausformuliert: „In diesem ‚House of Usher', bei mir ‚House of Carnis', finden sadistische Eiszeitgelüste übersinnlicher Art statt" (ebda.). Ort und Symbol für die Verrücktheiten und Qualen, Entfremdungen und unangenehme Nähe ist jenes etwas heruntergekommene bürgerliche Haus im Nichts:

> „[Es] ist Schutzraum und Tollhaus zugleich, hier ist man sich nah und grausig fremd - das ist so komisch wie tragisch, so zärtlich wie schräg und schrill. Hier rücken in bizarren Impressionen von Familienleben Menschen und Natur ins Zentrum: eine äußere Welt, die in Gewalt, Kälte und Terror erstickt und eine kleine, innere Welt einer bürgerlichen Familie, die genormt ist bis in den letzten Winkel, aber plötzlich ins Chaos kippt, wenn Paare und Generationen sich über ihren ungestillten Sehnsüchten und Wünschen brutal in die Haare geraten oder Alleingelassene in ihrer Auswegslosigkeit in rasende Autoagression verfallen." (ebda.).

Handelnde Figuren sind Philip, der „dem Ingwerwein ergebene, übelriechende, alternde, herrische Großbürger-Gatte mit Anklängen an Carringtons eigenen autoritären Vater" (ebda.), Jeremy, halb Mensch und halb Wolf, Sohn von Mrs. Margret Carnis, der Hausherrin, und ihrem Hund Henry. Weiters noch Elizabeth, Philips erste Frau und Robert, der Hausbedienstete. Zentrale Figur ist Theodora, Philips neue, junge Frau. Auf der Suche nach dem ‚Anderen' bzw. nach einer

[97] Biographie: „Wurde [1969] in Graz geboren. Sie gilt als eine der spannendsten und avanciertesten jungen KomponistInnen in Europa. Bereits als Siebenjährige erhielt sie Trompetenunterricht. Sie studierte Komposition in Wien und setzte ihre Studien am Conservatory of Music in San Francisco (Komposition und Theorie) sowie am Art College (Malerei und Film) fort. Olga Neuwirth erhielt wesentliche Anregungen durch die Begegnungen mit Adriana Hölszky, Luigi Nono und Tristan Murail. Bei Letztgenanntem studierte sie in Paris, wo sie auch am Stage d'informatique musicale des Ircam teilnahm. 1999 gelang ihr mit *Bählamms Fest* der Durchbruch. Sie erhielt für dieses Werk den Ernst-Krenek-Preis. Ihr für Pierre Boulez und das London Symphony Orchestra geschriebenes Werk *Clinamen/Nodus* (1999) war nach der Londoner Uraufführung im März 2000 in einer weltweiten Tournee zu hören. *The Long Rain* (2000), ein Projekt zusammen mit dem Filmemacher Michael Kreihsl, wurde im steirischen herbst 2000 uraufgeführt. Ebenda [2003 UA von *Lost Highway* (2003) und] 2004 UA der szenischen Musik *ce qui arrive ...* (2004) mit dem Ensemble Modern nach Texten von Paul Auster (Europatournee) 2006 Weitere Uraufführungen bei den Wiener Festwochen und den Salzburger Festspielen mit einem Orchesterwerk für die Wiener Philharmoniker." (Neuwirth 2006c, S. 49).

Fluchtmöglichkeit aus ihrem tristen Alltag verliebt sich Theodora in Jeremy. Eine sehr flüchtige, geheime Beziehung entsteht, die jedoch bemerkt wird und ihnen Hass durch Philip und seiner ersten Frau Elizabeth einbringt. Jeremy wird schließlich ermordet, nachdem er im „Gewand eines Engels in ein religiöses Fest der Lämmer einbricht und diese abschlachtet (…)" (Schreiber 2000, S. 214). „Das Andere, Unorthodoxe, Freie darf nicht sein." (Neuwirth 1998, S. 110). Jeremy erscheint Theodora schließlich als Geist und verspricht wiederzukommen, jedoch nur wenn sie auf ewig schön, fröhlich und jung bleiben kann. Die Flucht und Ausbruchsversuche Theodoras scheitern letztendlich an einem irren, intoleranten Schönheitskult. Im Schlussbild sieht man Theodora auf einer Leinwand altern, an den Forderungen von Jeremy scheiternd (ebda., S. 109ff). Eine ausführliche Analyse der literarischen Vorlage, deren Hintergründe und der Umarbeitung zum Libretto findet sich in Hochradls *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen: Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption* (vgl. Hochradl 2010, S. 413ff).

© der Partitur(ausschnitte) bei Ricordi, München.

4.2.1 Surrealistische Tableaus

> „Ich glaube man soll nicht versuchen, dieses Stück inhaltlich vollkommen verstehen zu wollen. Darum besteht es auch aus Bildern, aus Eindrücken. Es geht letztlich um surrealistische Tableaus." (Drees 1998, S. 103).

Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks *Bählamms Fest* wird, entgegen der dreiaktigen Vorlage, über dreizehn Bilder erzählt, zwischen denen mehrmals ‚Schnee/Eis-Inseln'[98] als Überleitungen erklingen. Eine von diesen Inseln eröffnet, einer Ouvertüre gleich, das Werk. Für Neuwirth repräsentieren diese Zwischenspiele …

> „(…) die Grausamkeit und gleichzeitig nicht-nachahmbare Schönheit der Natur, sowie auch die verschiedenen Stimmungen der Heidelandschaft. Manchmal haben sie auch die Funktion des Verlängerns und Hinterfragens des vorhergegangenen Bildes." (Neuwirth 1998b, S. 7).

Das Orchester besteht aus 22 MusikerInnen. Neben dem typischen Ensemble-Instrumentarium des 21. Jahrhunderts (inkl. Synthesizer und E-Gitarre) kommen auch eine Reihe von ‚Kinderinstrumenten' zum Einsatz: Kindersaxophon, Kinderokarina, Kinderklapper, Kindergitarre, Kindertrompete, Kinderkastagnetten, Kinderorgel und Kinderhorn (vgl. Part Neuwirth 1999, S. 1 (I)). Charakteristisch für die Musik Neuwirths sind die Präparierungen des Klaviers (Gummi,

[98] Auch separat als Ensemblestücke aufführbar.

Klammern, Schaumstoff), der Streicher und der E-Gitarren (jeweils mit Büro- bzw. Krokodil-Klammern). Hinzukommen Skordierungen der Streicher im Mikrointervall-Bereich. Die erste Violine und zweite Violine bzw. erstes und zweites Violoncello sind jeweils um 60 cent gegeneinander verstimmt. Auch über Mikrofonierung (einige Instrumente und der Großteil der SängerInnen tragen Micro-Ports) werden live-elektronische ‚Präparierungen' vorgenommen. So hat der Hund Henry, Erzähler des Stücks, live-elektronisch veränderte Klangmerkmale (Morphing[99] und Akkordtransposition[100]), die dem Klang von Hundebellen nahe kommen und die Stimme des Kanarienvogels (fünftes und achtes Bild) erhält ein zusätzliches elektronisches Vibrato (random pitch fluctuation[101]). Ebenso wichtig für die klangliche Atmosphäre des Stücks ist das Theremin, das vor allem in den Schnee/Eis-Insel-Zwischenspielen sowie im Kontext von Mrs. Carnis zum Einsatz kommt (erster Einsatz bei I/T. 9).

Das Werk ist von einer komplexen, verspielten, oft beinahe überladenen Klangsprache dominiert. Immer wieder bilden Stimmen elektronisch veränderte lange Haltetöne, die sich in den Ensembleklang mischen, während das Ensemble wiederum, etwa durch das Theremin, stimmähnliche Klänge erzeugt. Hinzukommen mehrere Spatialisierungs-Effekte (etwa Kreisbewegungen durch den Raum) und Zuspielungen. Es entsteht ein surreales Klangbild, in dem Orientierung schwer fällt. Auch die Zitate und Anspielungen auf historische musikalische Formen, U-Musik und Geräusche tragen dazu bei. Neuwirth bietet aber Anhaltspunkte, da sie spezielle „strukturelle Typologien" (Hochradl 2010, S. 426) errichtet, indem sie einzelnen ProtagonistInnen

[99] „Der Begriff ‚Morphing' stammt ursprünglich aus dem Gebiet der Computergrafik. Er bezeichnet einen Prozess, bei dem eine grafische Gestalt in eine andere so verwandelt wird, dass die optischen Merkmale der Stadien dieser Verwandlung als hybride Mischung zwischen den Merkmalen der Ausgangs- und der Zielgestalt empfunden werden. (…) Für *Bählamms Fest* wurde als solche Klangrepräsentation die sogenannte ‚Additive Resynthese' gewählt. Dabei versucht man einen Klang als Überlagerung von Teiltönen – diese werden auch als Grundton und Obertöne bezeichnet – mit zeitlich veränderlicher Tonhöhe und Lautstärke zu erzeugen. In einer ersten Analysestufe werden die zeitlichen Verläufe dieser Teiltöne so bestimmt, wie sie den Klang am besten beschreiben. Mit den gefundenen Tonhöhen- und Lautstärkenparametern wird eine Gruppe von Sinusgeneratoren gesteuert, deren Ausgangssignale für jeden Zeitpunkt addiert werden und so einen vom analysierten Original ununterscheidbaren Resyntheseklang ergeben. Sind solche Parameter für Ausgangs- und Zielklang bestimmt, lässt sich Morphing dadurch bewerkstelligen, dass bei der Resynthese zwischen den Teiltonparametern der beiden Klänge interpoliert wird. Beim Morphing von Countertenor zu Wolf würden zum Beispiel die Sinusgeneratoren am Beginn durch die Gesangsparameter gesteuert werden und im Verlauf immer stärker die Tonhöhen und Lautstärkeverläufe des Wolfsheulen wiedergeben. (…)" (Höldrich 2003, S. 40ff). Für den Morphing-Prozess wurden Aufnahmen von wild lebenden kanadischen Wölfen herangezogen (vgl. Hochradl 2007, S. 429).

[100] „Bei dieser Verfremdung werden der Original-Stimme zusätzliche Stimmen hinzugefügt die in einem bestimmten, definierten Verhältnis dazu stehen. Dieser Effekt wird mit einer Art ‚Harmonizer' bewerkstelligt." (Höldrich 2000, web).

[101] „Durch diesen Effekt erfährt die originale Singstimme eine ‚tonale Veränderung' die einem frequenzmodulierten Vibrato nahe kommt. Dazu wird ein Zufallsgenerator verwendet, der die Frequenzmodulation steuert. Um den Vorschriften aus der Partitur gerecht zu werden, sind die maximale Modulationsfrequenz und der Ambitus (Frequenzhub) einstellbar." (Höldrich 2000, web). Neben dem Kanarienvogel, bekommt auch Theodora in ihrer Arie am Schluss des Werkes solch einen Effekt (Ambitus zwischen +/- 50 cent und +/-200 cent) [XIII/T. 1113ff].

spezifische Klänge zuordnet: Mrs. Margret Carnis – Theremin; Theodora – Kinder- und Spielzeuginstrumente; Philip – Marschrhythmen, Blechbläser; Jermey – Countertenor und Live-Elektronik (ebda.). Einer ganz ähnlichen Behandlung unterliegen auch die Nebenfiguren. Hochradl spricht von „Leitinstrumenten" (ebda.) bzw. Leitklängen.

Allein diese Besonderheiten in der Instrumentierung und im Klang bilden eine mit groteskem Potential geladene Atmosphäre, die nur darauf zu warten scheint, sich an einer spezifischen Textstelle, einer besonderen Klangfarbe, einem Zitat oder einer Anspielung zu einem grotesken Feuerwerk zu entladen. Die Handlung und die Figuren tragen noch weiter zu dieser Atmosphäre bei und überschreiten nicht selten moralische, logische und soziale Grenzen. Kaum eines der hier untersuchten Werke bietet wohl ein derart dichtes Spektrum grotesker Phänomene (vergleichbar wäre etwa Ligetis *Le Grand Macabre* (1977/1996)). Ein Blick in die Besetzungsliste von *Bählamms Fest* verdeutlicht dies noch (vgl. Part Neuwirth 1999, S. 1 (I)):

Mrs. Margret Carnis	dramatischer Alt
Philip, ihr ältester Sohn / ein ertränktes Kätzchen	Charakterbariton
Theodora, Philips zweite Frau	leichter Sopran
Elizabeth, Philips geschiedene Frau / ein blinder Kanarienvogel	Koloratursopran
Jeremy, Philips Bruder / das kopflose Gespenst von Jeremy	Countertenor
Robert, Kammerdiener / der Schäfer / das Skelett einer Ratte / Schafbock	Tenor / Sprecher
Violet, Stubenmädchen / ein gekochter Goldfisch	Mezzosopran
Henry, Mrs. Carnis Lieblingshund	Sprecher (= Erzähler)
Eine Spinne	Knabenstimme
Eine Fledermaus / das kleine Mädchen	Knabenstimme
Zwei Polizisten	Schauspieler
Drei Schmeißfliegen ohne Flügel / Wölfe	Schauspieler
Eine Schafherde sowie Hasen und Waldhühner / Hunde der Polizisten	Schauspieler
Kanarienvogel, Kätzchen, Rattenskelett, Goldfisch	Schauspieler

Neuwirth selbst gibt bereits einen Deutungszugang vor, der ganz dem Phänomen des Grotesken entspricht – der Verbindung scheinbar disparater Komponenten:

> „Ein weiterer Aspekt dieses Theaterstücks ist sein böser schwarzer Humor. Ich habe einen Stoff gesucht, bei dem man stets zwischen Lachen und Weinen schwankt. Ich finde, man kann einfach lachen, daß man ein Mensch ist, aber andererseits ist das Leben auch sehr traurig und trostlos. Ich mag eben beides - Slapstick und das Gegenteil. In der Geschichte von Carrington ist beides angelegt. Es ist einerseits komisch - André Breton hat dieses Stück als ‚érotisme comique' bezeichnet. Das Lachen ist der Ausnahmezustand. Es steht außerhalb des Gesetzes, es zeigt den Zustand des Verbotenen. Aber das Lachen kann auch eine Widerstandshandlung gegen den Schrecken sein. Das Lachen in diesem Stück steht jenseits verbalischer Ordnung. Andererseits gibt es in dieser Geschichte aber die konstant präsente Ebene der Ausweglosigkeit und des Schreckens. Die Gegensätze zwischen Terror einerseits und Menschenwürde, Freiheit und Hoffnung andererseits (…)" (Neuwirth 1998, S. 110).

Die Analogie zur Funktion der ‚Entwaffnung und Milderung' wird augenscheinlich, wenn sie von einer „Widerstandshandlung gegen den Schrecken" (ebda.) spricht. Realisiert wird diese Widerstandshandlung etwa durch die Skurrilität der Figuren und der Handlung (die paradoxerweise gleichzeitig auch den Schrecken erzeugen) aber vor allem auch durch deren Musikalisierung. Wenn im ersten Bild Theodora abfällig über Philips Alkoholismus spricht, so ist etwa ihre Vokallinie, wie auch die instrumentale Musik, voller exaltierter Intervallsprünge und schriller Klangfarben [I/T. 37ff]. Eine ähnliche Situation entsteht, als die Musik im Namen Theodoras auf Philips gereizte Anschuldigung „Also bitte, Theodora! Hör auf, dich wie ein Kind zu benehmen!" [II/T. 80] mit einer hämischen Phrase voller ¼-Tonabweichungen und glissandi antwortet [II/T. 82ff] (siehe Partiturausschnitt nächste Seite).

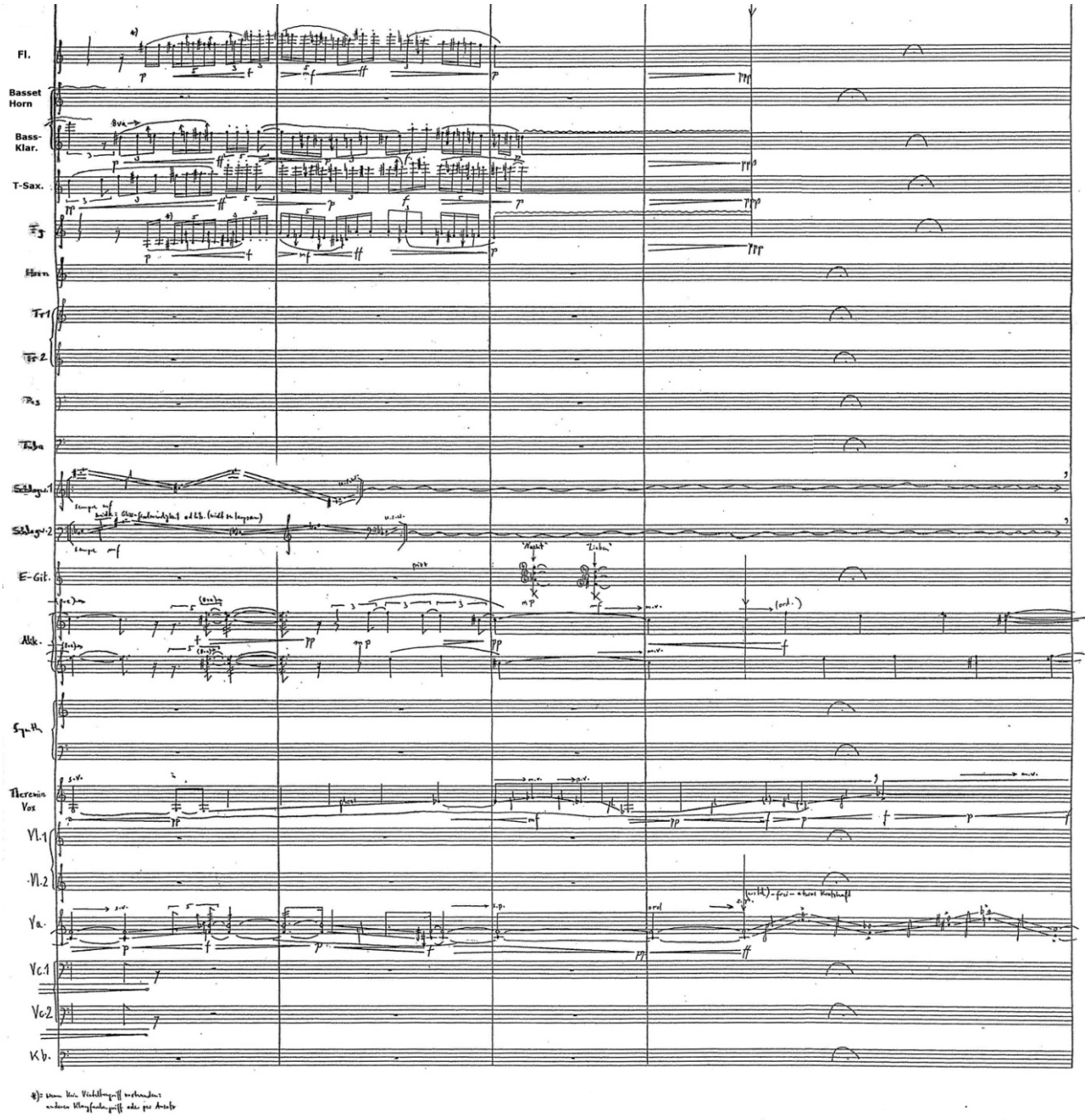

Abbildung 20. ***Bähllamms Fest.*** **II/T. 82-84. ‚Häme'**

Die ‚Häme' in diesem Beispiel können an der Harmonik, aber auch an der Rhythmik festgemacht werden. So wirken etwa die staccato-Töne der letzten Quintole in II/T. 82 in Bass-Klarinette und Tenor-Saxophon wie ein boshafter Konter gegen Philips Bemerkung. Ebenso hämisch wirkt die auf- und absteigenden Melodik, die an Musik aus frühen Disney-Comics erinnert, die für Neuwirth

ja von großer ästhetischer Bedeutung sind[102]. Auch parodiert sich das Theremin, meist Mrs. Carnis, also der höchsten Instanz im Hause, zugeordnet, scheinbar durch seinen übermäßig langen glissandi selbst. Sonst sehr gewandt und stimmähnlich geführt, wirkt es hier etwas unbeholfen und banal. Erst mit Mrs. Carnis' Worten „Gute Nacht, meine Lieben" (Regieanweisung: „sarkastisch") [II/T. 84], gewinnt das Theremin wieder seine Eleganz und Beweglichkeit. Gleichzeitig beinhaltet diese kurze Phrase eine der vielen Musikalisierungen des Kindheits-Topos, welcher für *Bählamms Fest* von zentraler Bedeutung ist.

Vor allem von dramaturgischer Natur ist die Wirkung der Funktion der ‚Entwaffnung und Milderung' hinsichtlich der Grausamkeit des Todes von Robert bzw. dem Schäfer. Robert, zuerst Kammerdiener, verwandelt sich im Laufe der ersten Bilder immer mehr in ein hündisches Wesen. Seine Klanggestaltung wird dabei immer aggressiver und nähert sich jener von Henry an [vgl. etwa III/T. 123; IV/T. 255]. Die von Neuwirth szenisch geforderte Wandlung des Kammerdieners in einen Hund, mittels Fellüberwurf entbehrt jedoch nicht einer gewissen Skurrilität[103]. Schließlich aber wird er getötet und seine kopflose Leiche wird vor der Haustüre abgelegt, in seinen Armen ein ebenfalls kopfloses Lamm [IV/T. 285]. Die Figur behält jedoch seine über die vorhergehenden Szenen akkumulierte Skurrilität noch bei und so erhält auch der grausame Tod einen ‚nicht-im-Ernst'-Slapstick-Charakter[104], der für dieses Werk so typisch ist.

Um die Vielfältigkeit des Grotesken in Neuwirths *Bählamms Fest* weiter zu verdeutlichen, sollen zwei dramaturgisch zentrale Bilder genauer betrachtet werden: Bild 5 *Theodora im Kinderzimmer* und Bild 8 *Das Fest der Lämmer*.

4.2.2 Bild 5. Theodora im Kinderzimmer. Verdrängte Kindheitserinnerungen

Für das Musiktheaterwerk ist dieses Bild insofern von großer Bedeutung, als hier die zwei zentralen Themen der Oper ausgeführt werden: Die Begegnung und das Verlangen nach dem Unbekannten im Aufeinandertreffen von Theodora und Jeremy und die Darstellung der Kindheit als symbolisch überwucherten Rückzugsort - in diesem Fall auch ein Ort der Grausamkeiten.

---

[102] In einem Gespräch am 4.11.2012 im Wiener Konzerthaus sprach sie mit Claus Philipp über die Inspiration die sie aus diesen Zeichentrickfilmen für ihr Schaffen gezogen hat und immer noch zieht.

[103] „Herein kommt Robert, der Kammerdiener, diesmal als Schäfer, das heißt, er trägt das Hundefell, das er anfangs nur über die Schulter geworfen hatte, jetzt wie ein Gewand über seiner Jacke, und den Kopf hat er fast wie einen Tierkopf aufgesetzt, man soll das Fell aber eindeutig noch als Kleidung, nicht als Tierkostüm erkennen. Er sieht wild aus und knurrt beim Sprechen oder Singen, völlige Verwandlung!" [III/T. 121].

[104] ‚Nicht-im-Ernst' verweist auf Lissas Konzept von Komik (vgl. Lissa 1938, S. 127).

Noch im Zwischenspiel, bevor das fünfte Bild beginnt, führt uns Neuwirth mit der ihr eigenen zynischen Ader bereits in das Themenfeld ‚Kindheit' ein: Im dichten Ensemblesatz erklingt in der Violine die Melodie des Kinderliedes *Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann* (Volkslied) [IV/T. 299ff]. Der ‚Butzemann' ist eine Kinderschreckfigur, bzw. ein Synonym für negativ besetzte mythologische Gestalten wie Dämonen oder Kobolde. Mit dem Lied wird auch ein Fangspiel assoziiert. Den Inhalt der folgenden Szene symbolisch vorausgreifend, wählte Neuwirth hier ein mit Unheimlichem konnotiertes Kinderlied.

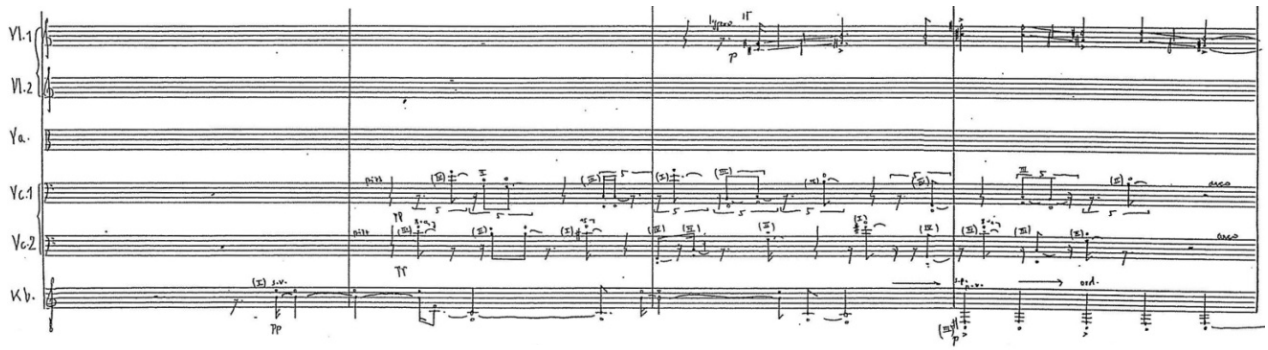

Abbildung 21. ***Bählamms Fest.*** **IV/T. 297-300.** ***Bi-Ba-Butzemann*****-Zitat**

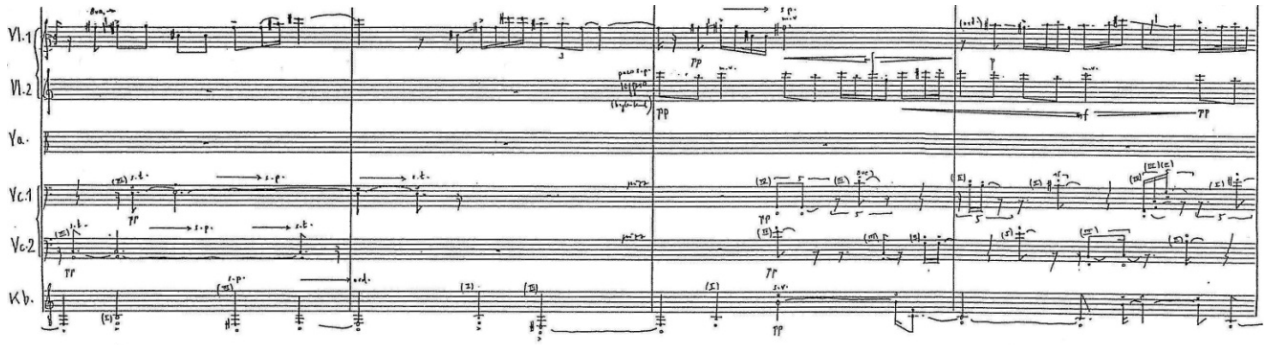

Abbildung 22. ***Bählamms Fest.*** **IV/T. 301-304.**

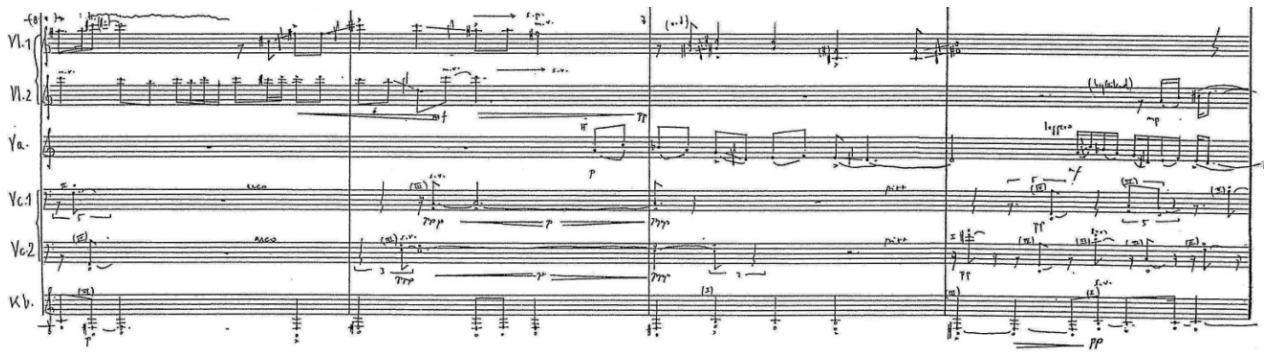

Abbildung 23. ***Bählamms Fest.*** **IV/T. 305-309**

Die Begegnung zwischen Theodora (Sopran) und Jeremy (Countertenor) ist vor allem von klanglichen Besonderheiten geprägt, die Jeremy begleiten. Mit seinem ersten Auftreten erklingen markante Doppelgriffe in der Viola d'amore [V/T. 326], während Jeremys Vokallinie (zuerst noch unverändert), in der Manier eines Geisterfilms den Klang eines Theremins zu imitieren scheint [V/T. 327ff]. Die folgende sehr karge Instrumentierung (zu Viola d'amore und E-Gitarre kommt noch das Tenor-Saxophon hinzu) zeichnet eine angespannte Atmosphäre, die vom Schrecken Theodoras über das unerwartete, plötzliche Erscheinen von Jeremy bestimmt ist - bis schließlich mit der Regieanweisung „Anmutig springt Jeremy ins Zimmer hinein und landet sanft" [V/T. 333] ein quasi erlösendes, stilfremdes glissando in *ff* einsetzt, das vor allem von den Klangfarben der Posaune und Tuba bestimmt ist. Die Blechbläserklänge erhalten durch die glissando-Bewegungen eine komische Konnotation, die an Comics erinnernt [ebda.]. Dem Grotesken entsprechend erfolgt jedoch keine vollständige Auflösung der Anspannung, sondern nur ein kurzer Vorstoß in eben jene Richtung. Surreale Klänge, erzeugt durch die ungewohnte Kombination aus einer E-Gitarre mit Bottleneck-Slidewerkzeugen[105] und Theremin, schließen sich direkt an den glissando-Block an, und wirken wie eine Karikatur der angespannten Atmosphäre der vorangegangenen Takte [V/T. 334ff].

Ebenso markant für die Begegnung zwischen Theodora und Jeremy ist die live-elektronische Veränderung der Stimmen Jeremys durch Morphingverfahren[106]. Ab V/T. 363f erfolgt für eineinhalb Takte eine Veränderung in der Stimme, die sich von klarem Countertenorklang zu Wolfsheulen entwickelt. Wenige Takte später wiederholt sich diese Manipulation in ähnlich kurzer Dauer [V/T. 369f]. Diese Eingriffe in die Klangfarben der Stimme sind zuerst von subtiler, später jedoch von einem die Figur bestimmenden Charakter. Obwohl sie jeweils nur einige kurze Momente wirken, gestalten sie doch das Klangbild und die Atmosphäre der Szene bereits prägend mit, in dem sie die Fremdartigkeit und das Surreale verstärken. Diese Effekte sind Vorboten des im Laufe der Szene immer extensiver verwendeten Morphingverfahrens [bspw. bei V/T. 393]. Die Veränderung geht soweit, dass die Stimme immer artifizieller wird und dadurch einen parodistischen Charakter erhält, bis schließlich gegen Ende der Oper, nach der Ermordung Jeremys, sich seine gemorphte Stimme nur mehr medial über einen Ghettoblaster mitteilt [XII/T. 1003ff].

[105] Ein Bottleneck ist eine hohle Röhre, meist aus Glas oder Metall, die über einen der greifenden Finger gestülpt, über das Griffbrett der Gitarren gezogen wird (=slide), wodurch ein glissando-Effekte auf mehreren oder allen Saiten erzeugt werden kann - typisch für Blues- und Country-Musik.
[106] Siehe Fußnote 99.

Ebenso von Komik bestimmt sind die kurzen, nicht auskomponierten, Sequenzen in denen der Hund Henry, seine verwandtschaftliche Nähe zeigen wollend (Henry ist der Vater von Jeremy), versucht, in das Duett zwischen Theodora und Jeremy einzusteigen, dabei jedoch kläglich scheitert [V/T. 389f; T. 396f]. Neuwirths Anweisung hierzu:

> „Henry, der Hund, streckt seinen Kopf zur Türe herein, versucht, wann immer Jeremy in Geheul und Gekläff ausbricht im Duett mitzuheulen, aber er trifft nie den richtigen Ton und zieht sich nach einer Weile wieder, kopfschüttelnd und sich kratzend, unbeachtet zurück“ [V/T. 387f].

Doch mit dem Einzug der Gespenster (die Geister der von der jungen Margret Carnis (Knabenstimme) getöteten Haustiere – vorerst nur auf Video, im späteren Verlauf auch als Figuren auf der Bühne) nimmt die düstere Komponente des Grotesken wieder die Überhand [V/T. 455ff]. Ein Blick in Neuwirths Regieanweisung offenbart die Groteske Szenerie:

> „Ein großer toter Kanarienvogel mit umgedrehtem Hals und einem einzigen Auge, während in der anderen Augenhöhle ein Füllfederhalter steckt. Ein ertränktes Kätzchen mit aufgeblähtem Bauch, noch triefend naß, ein abgekochter Goldfisch, der von den Kindern gekocht worden ist, einige Schmeißfliegen ohne Flügel und das Skelett einer Ratte. Nachdem die Gespenster wie riesige Popanze projiziert worden sind, erlischt die Projektion und die Gespenster treten, vielleicht in der Art von Plüschtieren, vorne auf. Sie werden, gut sichtbar, von Bühnenarbeitern hin und hergeschoben wie Maschinen aus Plüsch und Sperrholz.“ (Part Neuwirth 1999, S. 2 (II)).

Als eine Art Beobachterin kommt jedoch zuerst ‚die Spinne‘ (Knabenstimme) zum Wort. In einer einfachen, kindlich-naiven diatonischen Melodie, völlig frei von Verzierungen und nahe am Sprechgesang, reimt die Knabenstimme:

> „Ich bin Jeremys Fallenstellerin. Ich fange Kinder und Schafe, hab sie im Netz hier drin! Fliegen und Falter, die mag ich nicht, was ich sonst fresse, das sag ich nicht!“ [V/T. 410ff].

Begleitet wird dieser Reim von einem dichten Ensemblesatz, voll der für das Groteske so typischen glissandi und den Klangfarben von Kindergitarre und Kindertrompete. Siehe dazu Abbildung 32. *Bählamms Fest. V/T. 408-412* und Abbildung 33. *Bählamms Fest. V/T. 413-417*.

Auf die Spinne folgt eine weitere mit Unheimlichem konnotierte Besucherin – ‚die Fledermaus‘ (Knabenstimme) [V/T. 419ff]. Ähnlich wie bei der Spinne erwächst das Groteske aus der Verbindung eines musikalisch sehr düsteren und bedrohlichen Ensemblesatzes und der kindlichen Naivität der Knabenstimme und deren morbider Zeilen: „Blut, so warm wie ein Frühlingsmorgen“

[V/T. 422f]. So wird eine Brücke in das breite historische und literarische Verweissystem ‚Fledermaus' und ‚Vampirismus' geschlagen, mit all den daraus folgenden Implikationen (Metapher für Gier, für das Untote, Abgründige, Morbide usw.). Begleitet vom Klopfen von Fingernägeln auf Kindergitarre und Kindertrompete, das eine nervöse Nagetier-artige Geräuschkulisse (Getrippel, leises Klopfen, Kratzen) evoziert, erklingen markante Trompetenfanfaren, gläserne Streicherflächen in den höchst möglichen Lagen und ein auf und ab glissierender ‚Chor' (Robert und Violet) [V/T. 422ff]. Siehe dazu Abbildung 34. *Bählamms Fest*. *V/T. 422-426*.

Ein kurzer, zweitaktiger tutti-Block dient als Zwischen- [V/T. 417f] und Nachspiel [V/T. 428f] für diese beiden Auftritte. Der Block wird jeweils dreimal wiederholt und hat dabei den Klangcharakter eines wild durcheinander spielenden Kinderorchesters, voller hinkender Schlagmuster, schriller Klangfarben und ¼-Ton-Verzerrungen (erste Violine). Die kurzen, betonten Klarinetten und Flötenglissandi, die zur Schrillheit des Klangs beitragen [V/T. 429], kommen auch in Neuwirths *Lost Highway* (2003) intensiv zum Einsatz (siehe Kap. 4.5.3 *Die Reinkarnation des Grotesken im ‚Mystery Man'*). Von den Kinderinstrumenten erklingt innerhalb dieses Abschnitts jedoch nur die Kindertrompete zum Einsatz. Durch die idente Wiederholung erhält der Block ein manisch übertriebenes Moment und wird so zur Chiffre bzw. Vorankündigung der Brutalität der jungen Margret Carnis gegenüber ihren Haustieren. Siehe dazu *Abbildung 35. Bählamms Fest. V/T. 427-431*.

Das Unheimliche, das seine Bedrohlichkeit aus etwas unbewusst Bekanntem zieht, speist sich im Sinne Freuds aus unterdrückten kindlichen Phantasien, Ängsten, Wünschen oder Gedankengängen (vgl. Freud 1919, S. 244). Das Unheimliche verweist somit auf unsere eigenen kindlichen Erfahrungen. *Bählamms Fest*, insbesondere das fünfte Bild, kann als Konfrontation mit diesen Erfahrungen gelesen werden - mit der Darstellung kindlichen Begehrens und dessen Folgen. Die Gespenster der von der kleinen Margret getöteten Haustiere, die Angst vor Spinnen und Fledermäusen, wie auch ihre Liebe zu ihrem Hund, stellen solche kindlichen Ängste und Wünsche dar. So kann Freuds Zugang, die Kindheit als Quelle des Unheimlichen heranzuziehen, als zentraler Ausgangspunkt für die grotesken Momente in *Bählamms Fest* gesehen werden. Theodora selbst entspricht in ihren Charakteranlage einer „naiven Kindfrau" (Hochradl 2007, S. 360), ist ihren Kindheitserinnerungen also noch aktiv verhaftet, während Mrs. Carnis, als Despotin des Hauses, alles Kindliche verdrängt hat (als Kind wurde sie von ihrem Vater, wie später noch ausgeführt wird, in einen Schrank gesperrt). Dementsprechend liegt in der Figur der Mrs. Carnis

das größte Potential zum Unheimlichen[107]. In der Spieluhrsequenz (Theodora zieht sich in das Kinderzimmer von Mrs. Carnis zurück, ihrer einzigen Fluchtmöglichkeit im Haus) kommt dies schließlich zu einer kompositorischen und dramatischen Darstellung. Dabei bedient sich Neuwirth eines Verweissystems von Zitaten und Anspielungen. Darunter sind auch zwei Kinderlieder von Mordechaj Gebirtig, einem 1942 im Krakauer Ghetto ermordeten jüdischen Volkssänger und ArbeiterInnendichter. In V/T. 443 zieht Theodora eine Spieluhr auf (Klangeinspielung) und löst so eine zentrale Sequenz innerhalb der Szene wie auch für das ganze Musiktheaterwerk aus (Melodie: *Who's Afraid of the Big Bad Wolf* (1933)[108]). Neuwirth verfremdet die Spieluhr-Melodien elektronisch, hin zu einem schrillen, schreienden Klang. So werden sie zur Chiffre für die zerstörte Kindheit von Theodora und Margret Carnis (vgl. Drees 1998, S. 103). Im Ensemble erklingt, charakteristisch für das Werk, ein dichter Satz, voller changierender, ineinandergreifender Klänge und schneller, aber unaufdringlicher Bewegungen. Die Klangcharakteristik des Kindersaxophons, schnelle Figuren in der Piccoloflöte [z.B. V/T. 448ff] und Triller sowie Glockenspiel und Celesta sind es, die dem Ensembleklang eine kindliche Naivität hinzufügen. Das musikalische Umfeld bleibt dabei komplex und schwer fassbar bis schließlich ein erstes Zitat von Gebirtig[109] textlos erklingt (Kindersaxophon + Posaune)[110] [V/T. 455ff]: „Sie [die Kindermelodien von Gebirtig d.V.] tauchen aus all diesen verschiedenen Überlagerungen schattenhaft auf – als Symbol für eine durch äußerste Brutalität für immer zerstörte Welt (…)“ (Neuwirth in Drees 1998, S. 103). Durch dieses Melodiezitat prallen mehrere Verweissysteme aufeinander:

> „Sie [die Kinderlieder d.V.] stehen einerseits, dem charakteristischen Klang eines Kindersaxophons anvertraut, für die zurückliegende Kindheit, die sich eben nicht nur als idealisierte Zeit der Unschuld, sondern auch als Phase kindlicher Grausamkeit entpuppt; von hier aus verweisen sie andererseits auf das historische Szenario vom Untergang der jüdischen Kultur Osteuropas[111] während des Zweiten Weltkrieges und konstituieren darüber hinaus als Metaebene einen Bezug zum Entstehungskontext von Leonora Carringtons Theaterstück, auf dessen deutscher Übertragung Jelineks Libretto basiert.“ (Drees 2012, web).

Siehe dazu Abbildung 36. *Bählamms Fest. V/T. 452-456 Gebirtig-Kinderlieder-Zitat*.

---

[107] Das Unheimliche als das verdrängte Bekannte (siehe Kap. 2.4.4 *Beziehung zum Unheimlichen (Freud)*).
[108] Komponiert von Frank Churchill für den Disney Cartoon *Three Little Pigs* (1933).
[109] Melodie auf den Text: "Huljet, huljet kinderlech, kolsmar ir sent noch jung, wajl fun friling bis zum winter is a kaznsprung" (vgl. Neuwirth 1998, S. 110f).
[110] Diese werden im Sinne grotesker Verfremdung verlangsamt und verzerrt, bleiben jedoch als Kinderlieder erkenntlich und lassen auf ihre ursprüngliche Form schließen.
[111] „(…) es sind Melodien, die es schon vorher gegeben hat und durch Olga Neuwirth jetzt wieder gibt (…)“ (Jelinek 2001, S. 121).

Der bereits angedeutete Auftritt der Gespenster folgt noch innerhalb der Spieluhrsequenz und stellt hinsichtlich seiner grotesken Dimension selbst die Auftritte von Spinne und Fledermaus in den Schatten. Dem Instrumentarium schließen sich Kinderklapper, Kinderkastagnetten und Kinderratsche an, ferner werden in der Partitur die Leitinstrumente gesetzt [V/T. 463]: „Es-Klarinette = ‚Schatten' vom Kanari"; „Sopran-Sax. = ‚Schatten' vom Goldfisch"; „Fg. = ‚Schatten' vom Rattenskelett"; „Posaune = ‚Schatten' vom Kätzchen". Diese Zuordnung hat auch eine visuelle Komponente: „Der Musiker, der zum jeweiligen Tier gehört, steht entweder in der Nähe ‚seines' Tieres (alle auf der Bühne) oder steht auf, wenn ‚sein' Tier an der Reihe ist." [ebda.]. Für die Gespensterszene gewinnt auch die Live-Elektronik wieder an Bedeutung. Nahezu alle Tiere werden elektronisch verändert, teilweise auch deren instrumentales Umfeld. So etwa in V/T. 468 die Piccoloflöte, die den Kanarienvogel gemeinsam mit seinem Leitinstrument, der Es-Klarinette, begleitet. Die Figur des (blinden) Kanari (Koloratursopran) parodiert das Gezwitscher eines Kanarienvogels, wie auch den Beginn von Mozarts berühmter Serenade *Eine kleine Nachtmusik* KV 525 (1787) [V/T. 472f]. Seine Vokallinie ist sprunghaft, oft unterbrochen und in kurzen Notenwerten. Von ähnlicher Natur ist auch die Stimme der begleitenden Instrumente. Klanglich wird, durch die sich ergänzende Stimmführung zwischen Ensemble und Vokallinie sowie der Live-Elektronik, eine Atmosphäre steriler, überdrehter Künstlichkeit erzeugt (siehe Partiturausschnitt nächste Seite).

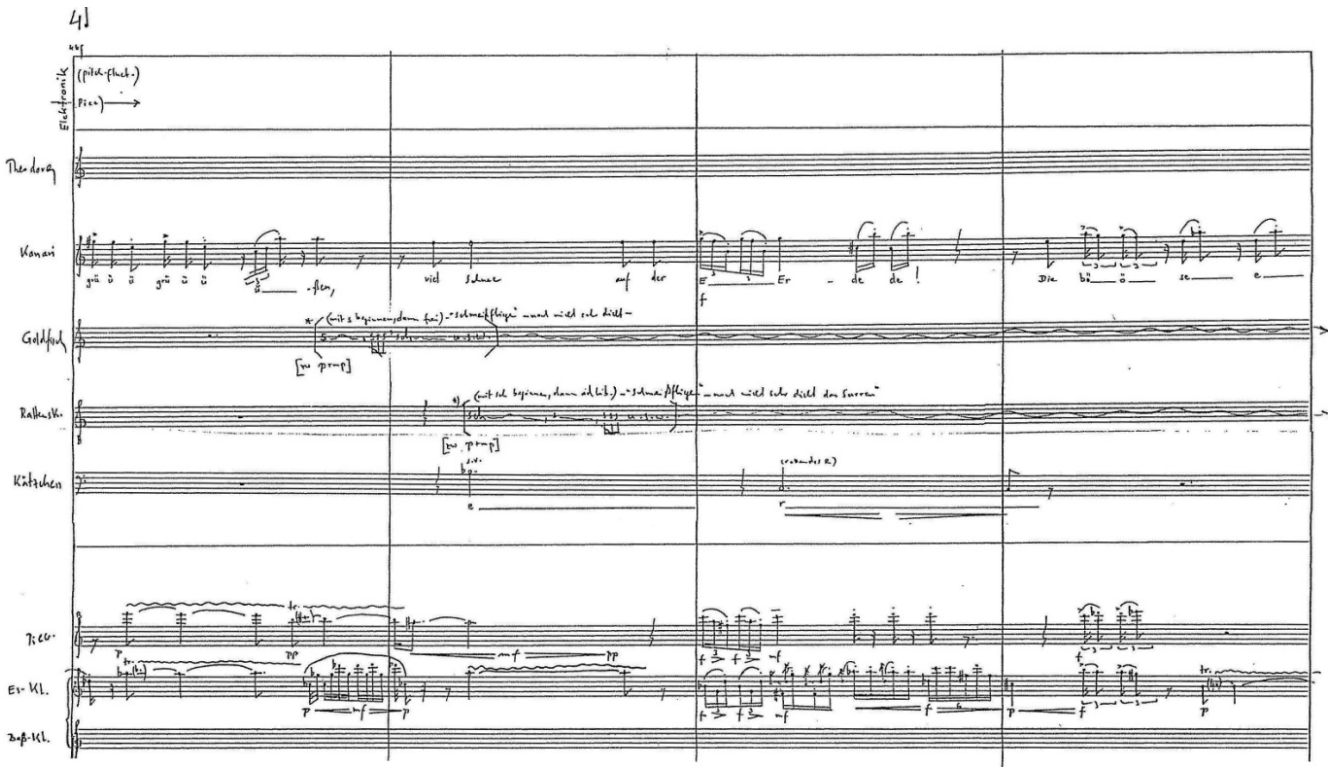

Abbildung 24. ***Bählamms Fest.*** **V/T. 469-472**[112]

Das Rattenskelett (Tenor) wird, Totentanz-Topoi entsprechend, neben dem Fagott als Leitinstrument von der Marimba begleitet. Das Klappern der Knochen wird durch schnelle Läufe so direkt in Musik gesetzt - „Meine Knochen klimpern wie kleine Glocken (…)" (Rattenskelett [V/T. 477ff]). Die Figur des Rattenskeletts und ihre Musikalisierung stellt eine nahezu mustergültige Verbindung von Grauen (Ratte als Symbol des Todes (Pest)) und Komik (in Form von Lächerlichkeit) dar (siehe Partiturausschnitt nächste Seite).

[112] Ebenso ist in diesem Ausschnitt der Einsatz des Kätzchens zu sehen, wie auch das Summen (dichte schnelle ‚sss'-Laute) der Schmeißfliegen in den Systemen von Goldfisch und Rattenskelett.

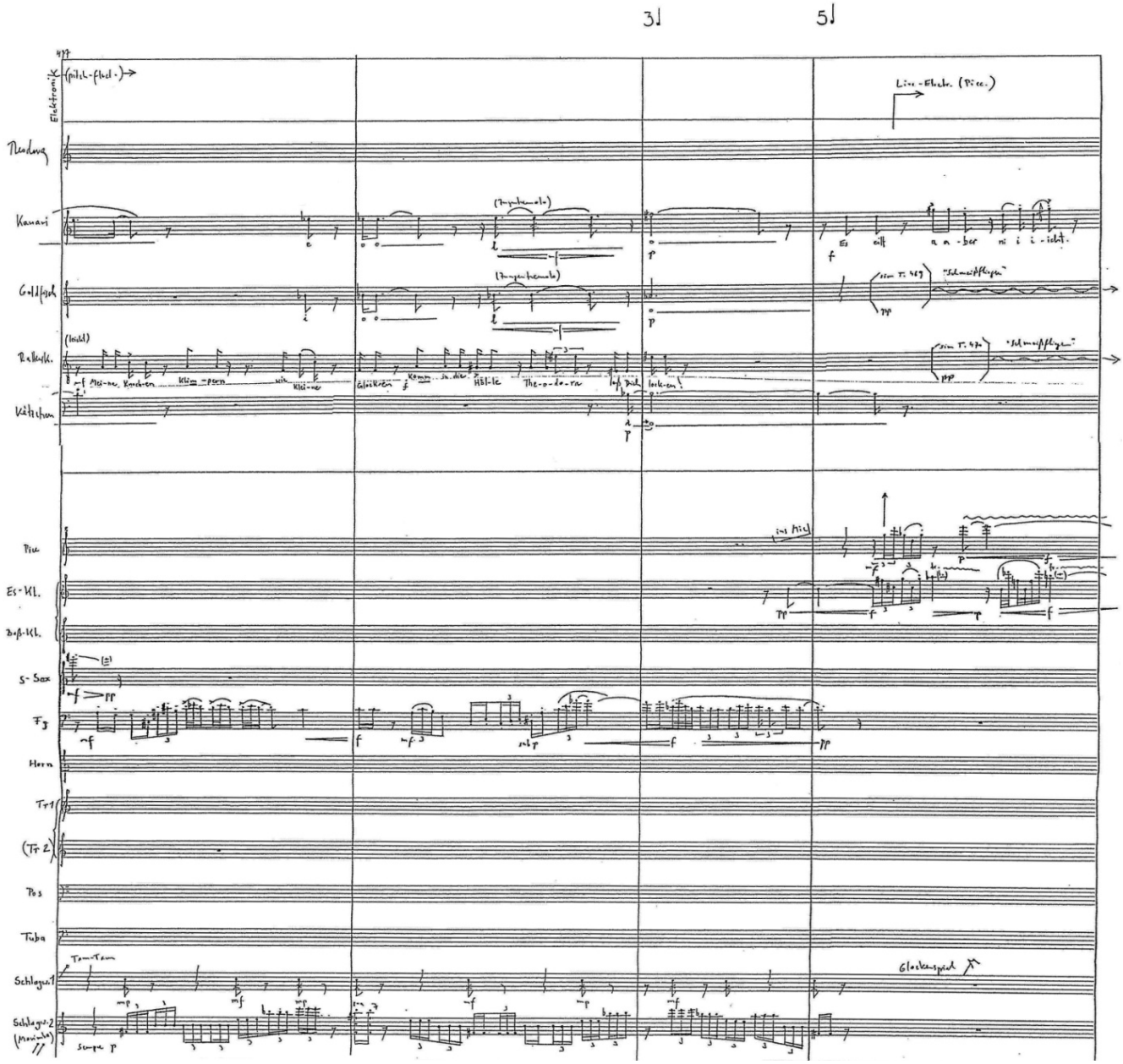

Abbildung 25. ***Bählamms Fest.*** **V/T. 477-480. ‚Totentanz' des Rattenskeletts**

Das Groteske des Kätzchens (Bariton) vermittelt sich vor allem über den Dialog mit Theodora. Nachdem Theodora die Spieluhr ein zweites Mal aufgezogen hat, fragt sie die Gespenstertiere „Was treibt ihr hier für Spiele" [V/T. 487]. Worauf das Kätzchen antwortet: „Wir stechen uns die Augen aus" [V/T. 488] (Anweisung der Komponistin: „salbungsvoll" [ebda.]). Markant hier auch die live-elektronische und in den Raum projizierte Verwendung der Tuba, die als „Verdeutlichung eines unklaren Erinnerungsamalgams" (Hochradl 2007, S. 445) fungiert. Nur mehr formal kann die Naivität aufrecht erhalten werden und so werden die erzwungene kindliche Naivität mit der

brutalen Realität, in Form der Grausamkeiten, die Margret Carnis ihren Haustieren angetan hat, zu einem grotesken Spannungsverhältnis verbunden. Bestätigt wird diese Verbindung durch die Zeilen des Kätzchens: „Kindlicher Humor, ist er nicht süß, sich so fröhlich zu quälen?“ [V/T. 489ff]. Begleitet werden die Worte vom dazu beinahe unisono geführten Kindersaxophon (im System der Bass-Klarinette)[113] und von Posaunenglissandi. Völlig traumatisiert durch die unfassbare Gewalt, die ihnen angetan wurde, haben die Tiere den Verstand verloren.

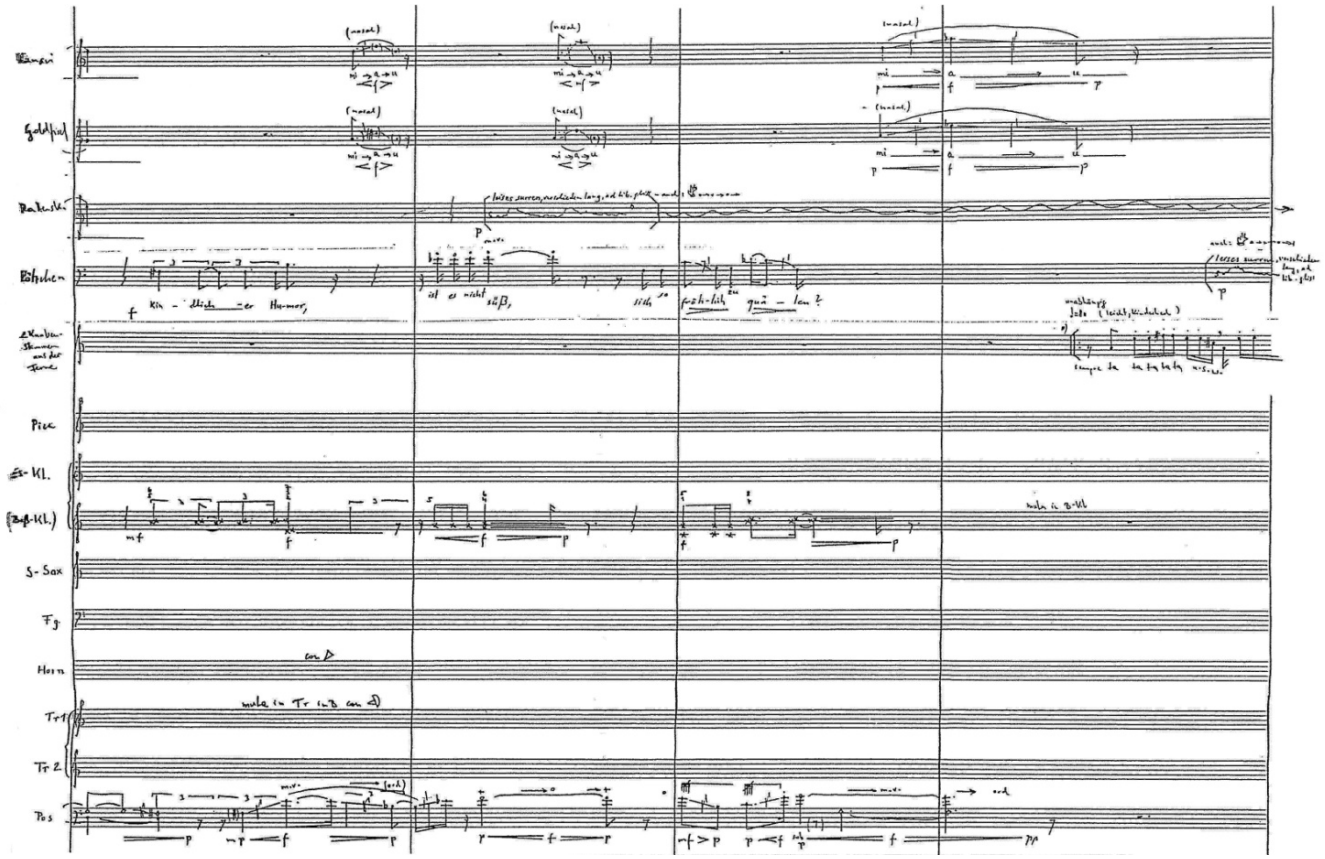

Abbildung 26. *Bählamms Fest.* V/T. 489-492

Als zynischer Kommentar erklingt schließlich noch die Melodie eines weiteren Kinderliedes von Gebirtig, das im Original von der Schönheit der Kindheit erzählt. Auch dieses wird textlos, auf ‚ta-ta‘-Silben, von zwei Knabenstimmen aus dem Off gesungen [V/T. 492ff] (siehe Abbildung oben). Voller Selbstverständlichkeit und Bewunderung für ihre Peinigerin erzählen die Gespenster weiter von ihren grausamen Erlebnissen mit der kleinen Margret Carnis. Diesen Tenor führen auch die letzten Takte des Abschnitts fort:

[113] Eingeklammerte Instrumente weisen auf die Verwendung des Zweit-Instruments hin (z.b. Kinderinstrumente).

> „All unsere Gräber sind voll Spaß und Gelächter, ... Wir essen Grabsteine an Stelle von Kuchen,... Komm rasch zu uns, Theodora, das Leben ist viel schlechter! Beeil dich mit dem Sterben, komm uns besuchen!“[114] [V/T. 513ff].

Ein dichter, stark verzerrter E-Gitarren-Klang [V/T. 517ff] leitet in den Abschluss der Szene ein, die mit dem Erscheinen eines Abbildes der kleinen Margret beginnt, die bis jetzt in einem Schrank eingesperrt gewesen war, in den sie ihr Vater gesteckt hatte [V/T. 524ff]. Psychoanalytische Bezüge (Kindheitstrauma) drängen sich auch hier nahezu auf. Musikalisch wirkt der Auftritt des Kindes wie ein stilfremder Einschub. Harmonik, Melodik und auch Instrumentierung unterscheiden sich klar von den Abschnitten davor. Als Basis scheint ein, rhythmisch einfacher, diatonischer Satz, durch, der mittels ¼-Ton-Harmonien in der Bass-Klarinette entstellt wird [ebda.]. Die Vokallinie von Margret ist simpel und flach und dabei sehr sprachnah. Der Cembaloklang im Synthesizer und die glissandi in der E-Gitarre unterstützen die Fremdartigkeit dieses Einschubs (siehe Partiturausschnitt nächste Seite).

[114] „Das Kinderzimmer, wie schon gesagt, ist für mich in diesem Theaterstück das Symbol für Freiheit, Spiel und Hoffnung, aber auch das Zeichen sinnloser Gewalt und Brutalität, verdeutlicht durch den Auftritt der Haustiere, die von einem sadistischen Kind ermordet wurden und Theodora mit den Worten ‚Das Leben ist doch viel schlechter!‘ in das Reich der Toten rufen.“ (Neuwirth 1998, S. 110).

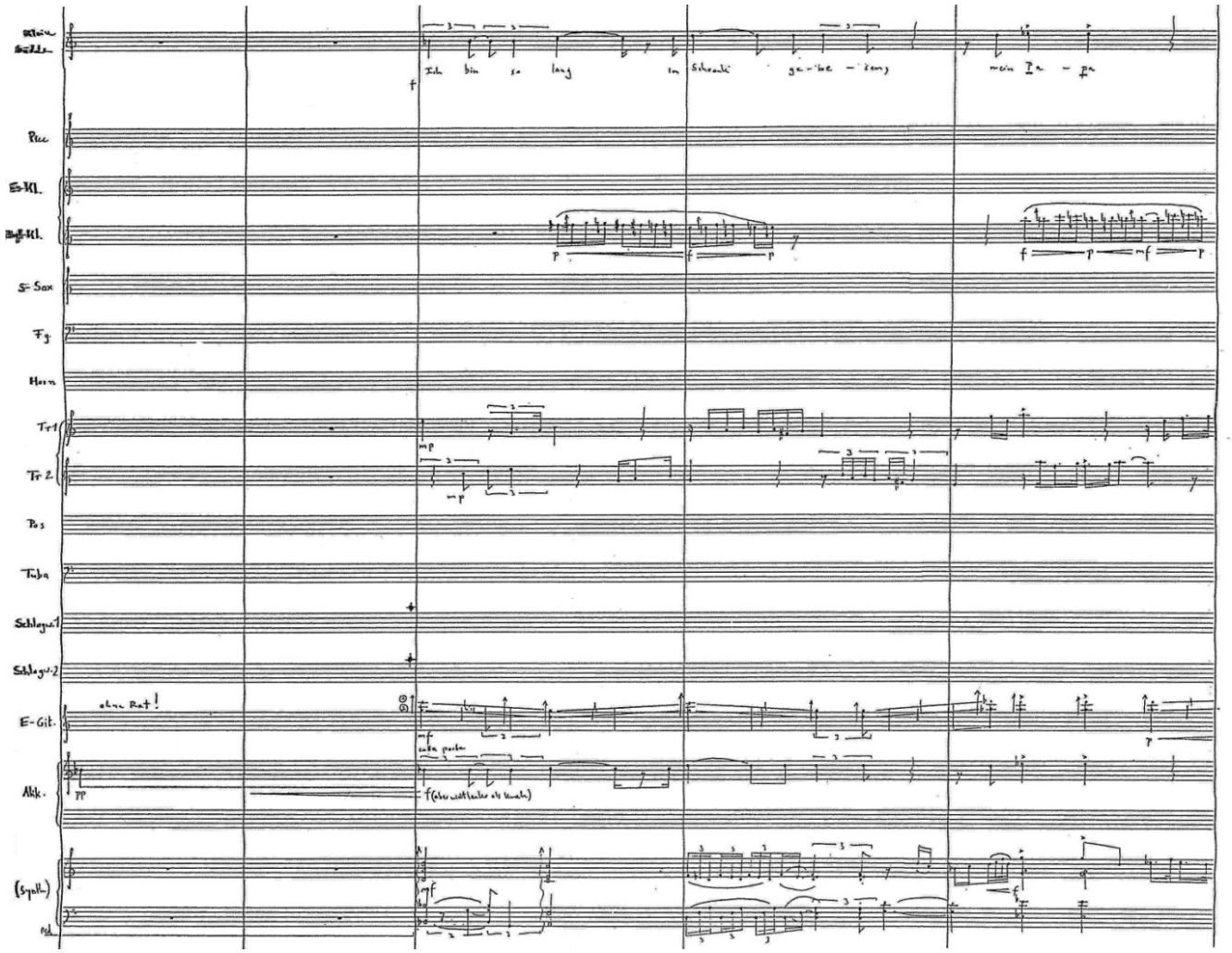

Abbildung 27. *Bählamms Fest.* V/T. 522-526. Einschub ‚kleine Margret Carnis'

Mit V/T. 531 ist der erste Einschub beendet, und die musikalische Gestaltung knüpft wieder an die Spieluhrensequenz mit den Gespenstertieren an. Margret ist verzweifelt auf der Suche nach ihrem Hund ‚Spottie' (zu Hunden hat Margret Carnis ja ein enges Verhältnis – gemeinsam mit dem Hund Henry ist Jeremy ihr Sohn) [V/T. 530]. Hier bricht zum ersten Mal das Bild der traumatisierten Gespenster auf, da der Kanari (ähnliche musikalische Gestaltung wie in der Spieluhrensequenz zuvor) scheinbar mit Genuss entgegnet, dass Spottie nun die „Gänseblümchen von unten sieht" [V/T. 534ff]. Doch der Kreis schließt sich und Margret rächte sich an dem Kanari mit Gewalt. Im vollen Orchestertutti, mit über die Stimmen versetzten kurzen, betonten Schlägen und hysterischen Rufen der Piccoloflöte, sticht sie dem Kanari mit einem Füllfederhalter die Augen aus (vgl. Videoprojektionsbeschreibung (Part Neuwirth 1999, S. 2 (II)) und weiter oben im Text) [V/T. 544f]. Selbst das sonst dezent eingesetzte Glockenspiel wird hier zur Darstellung der Gewalt

gebraucht und steigert sich in Tempo und Lautstärke Richtung Lärm (Schlagwerkgruppe 1) [V/T. 544ff]. Die Komik und Lächerlichkeiten der vorangegangen Szenen sind dem Grauen gewichen. Siehe dazu Abbildung 37. *Bähllamms Fest. V/T. 542-547*.

4.2.3 Bild 8. ‚Das Fest der Lähähähämmer'. Eine groteske Tanzveranstaltung

Der Schauplatz des achten Bildes ist ein skurril-surreales ‚Fest der Lämmer', in welchem eine Gruppe von Schafen ein blasphemisch demontiertes und verzerrtes Weihnachtsfest feiert. Dabei sind alle Blicke auf die verführerische Tänzerin Märy gerichtet, bis, noch unerkannt, Jeremy (mit Trompete und falschem Bart) erscheint. Dieser wird von den Schafen zuerst für einen Vogel, dann für den Erzengel Gabriel gehalten, bis er schließlich beginnt, sie grausam abzuschlachten (‚Opferlämmer'). Theodora beobachtet abseits das Massaker voller Hingabe für ihren Geliebten Jeremy. Der Fokus in der Analyse dieses Bildes liegt nun auf den Tanzmusiken rund um das Fest der Lämmer.

Mit den Worten „Seid ihr alle da??" [VII/T. 651] eröffnet der Zeremonienmeister, der ‚fette Schafbock' (Tenor), den ‚offiziellen Festakt' in der Manier des Kasperltheaters (Regieanweisung: „(…) wie bei einem Kasperltheater im TV" [ebda.]). Schon wenig später treten dann die „feschen Schaftänzerinnen" [VIII/T. 656] auf, begleitet von einer steirischen Volksweise, die in den Ensemblesatz einbricht (gerader Takt, leicht, ♩=80 [VIII/T. 657ff]) (vgl. auch Drees 2012, web). Charakteristisch für Neuwirths Komponieren mit stilfremden Material, stellt sie dem Tanz (Flöte, Klarinetten, B-Saxophon, Fagott, Akkordeon, Kontrabass) simultan einen verzerrenden Kommentar voller Mikrointervalle und glissandi gegenüber (E-Gitarre, Posaune, Streicher). Die Volksweise wird so entstellt und ihrer Leichtigkeit beraubt (siehe Partiturausschnitte auf den nächsten Seiten).

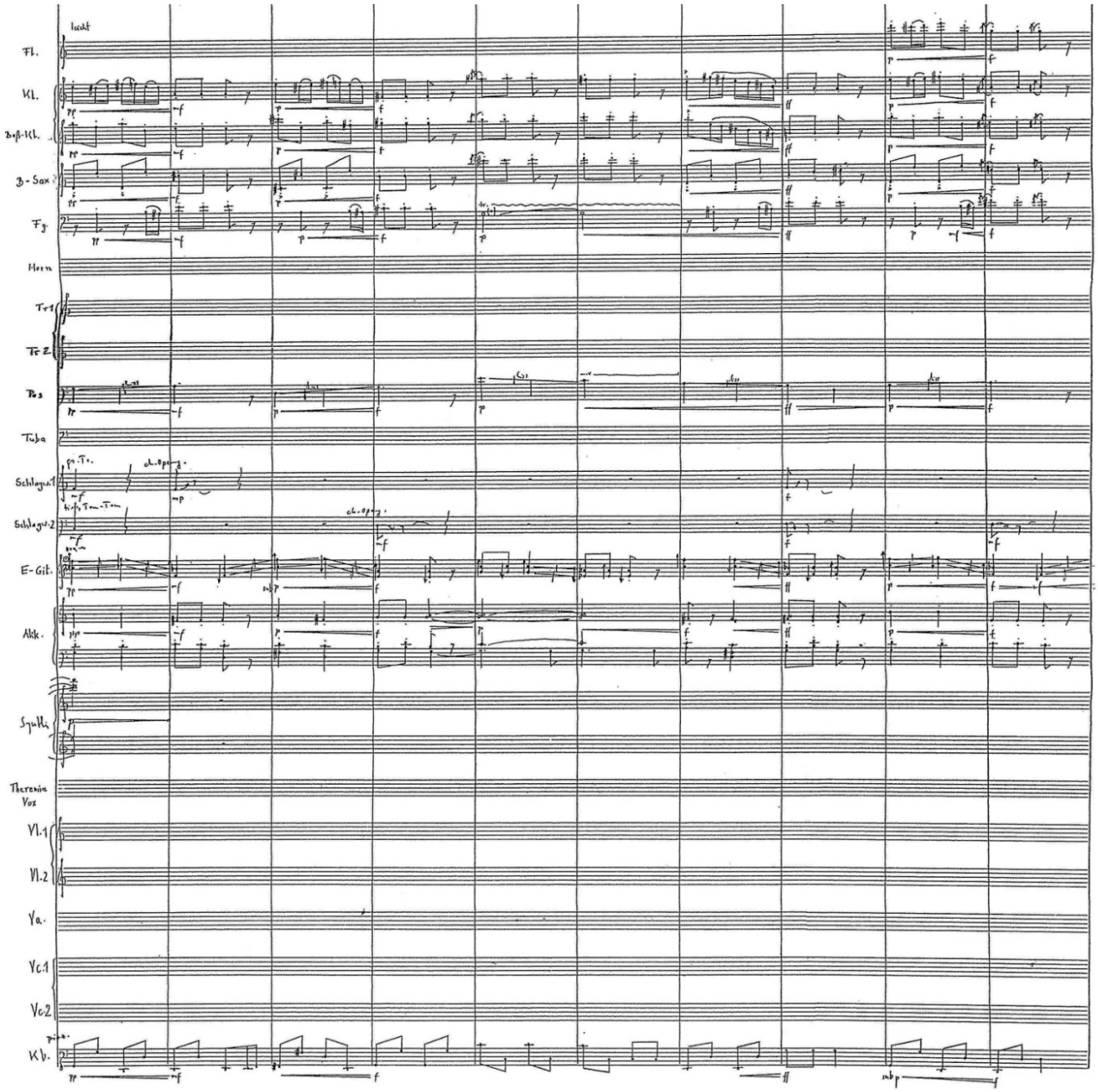

Abbildung 28. ***Bählamms Fest.*** **VIII/T. 657-666. ‚Volksweise'**

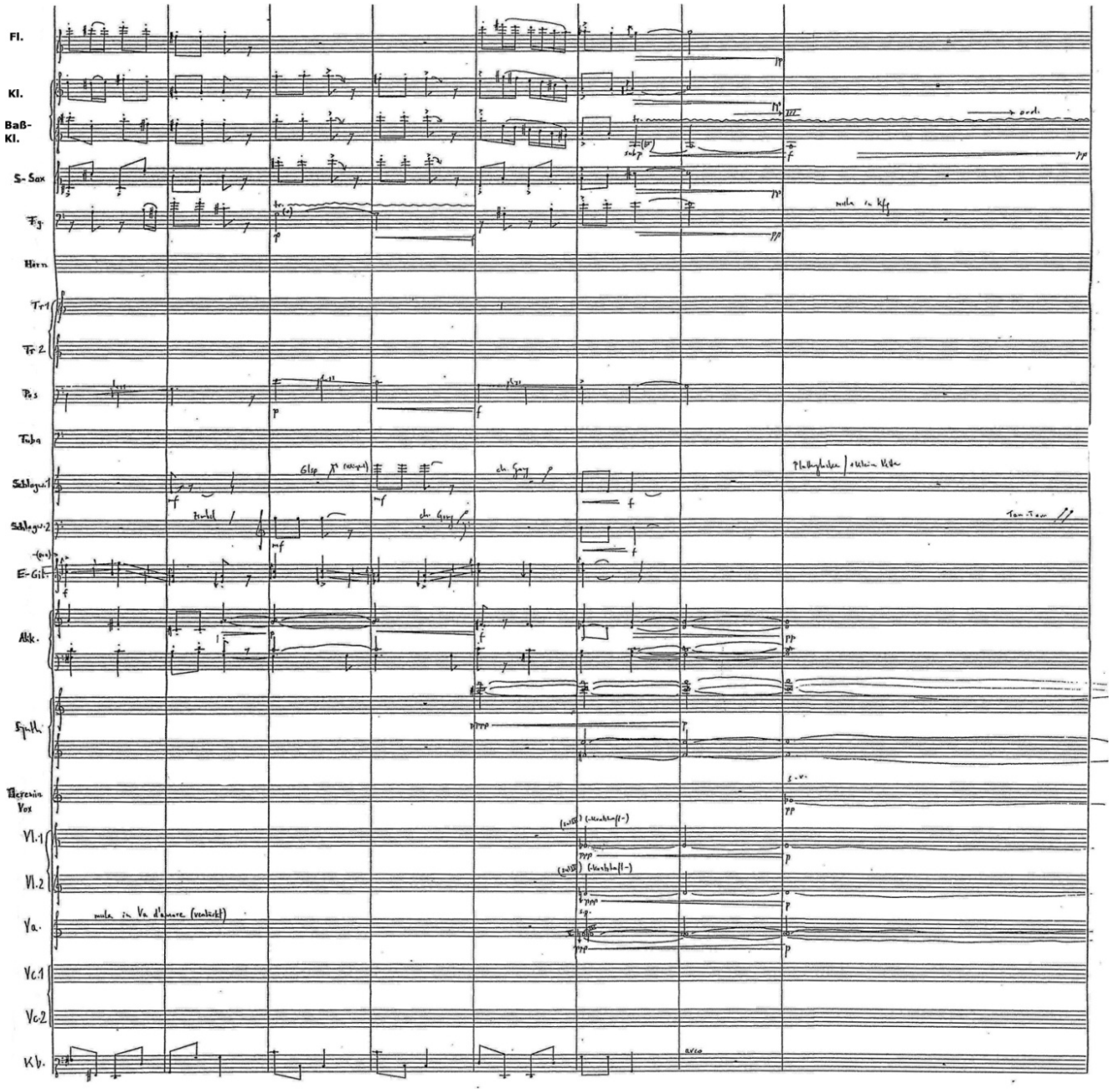

Abbildung 29. *Bählamms Fest.* VIII/T. 667-674. Fortsetzung

Einer Popkonzert-Vorgruppe ähnlich werden die Schaftänzerinnen nach einigen Takten und rhythmisch klar betonten Sprechgesängen des Publikums - „Wir wollen Märy!“ [VIII/T. 675ff] - von eben jener Märy (Tänzerin, Sprechrolle) abgelöst. Nach folgender Regieanweisung beginnt diese zu Walzerklängen zu tanzen:

> „Sie schlägt wie Kastagnetten ihre goldenden Vorderhufe gegeneinander und tanzt ritualisiert. Ginger Rogers, nein, eher Cyd Charisse, dahinter die billigeren Schafgirls, geflügelt und etwas ordinärer. Märy tanzt schmachtend und langsam. (…)“ [VIII/T. 684].

Der Walzer-artige Tanz (¾-Takt, Synthesizer mit Tremolo-Orgel-Klang, bildet die rhythmische und harmonische Basis) wird von einfachen melodischen Phrasen in Sopran-Saxophon und Klarinetten getragen. Entgegen der Volksweise zuvor gibt es hier kaum verzerrende Zusätze. Lediglich die beiden Violinen streuen zweimal eine enge ¼-Ton-Reibung (¾-Ton-Intervall) ein [VIII/T. 693; T. 706]. Dennoch lässt Neuwirth keine klare harmonische Basis oder Progression zustande kommen und wechselt ständig die Bezugstöne. Der Walzer schwebt undefiniert durch den tonalen Raum und wird lediglich durch die einfache Melodik und Ostinato-Rhythmik vor dem Auseinanderfallen bewahrt (vgl. auch Drees 2012, web).

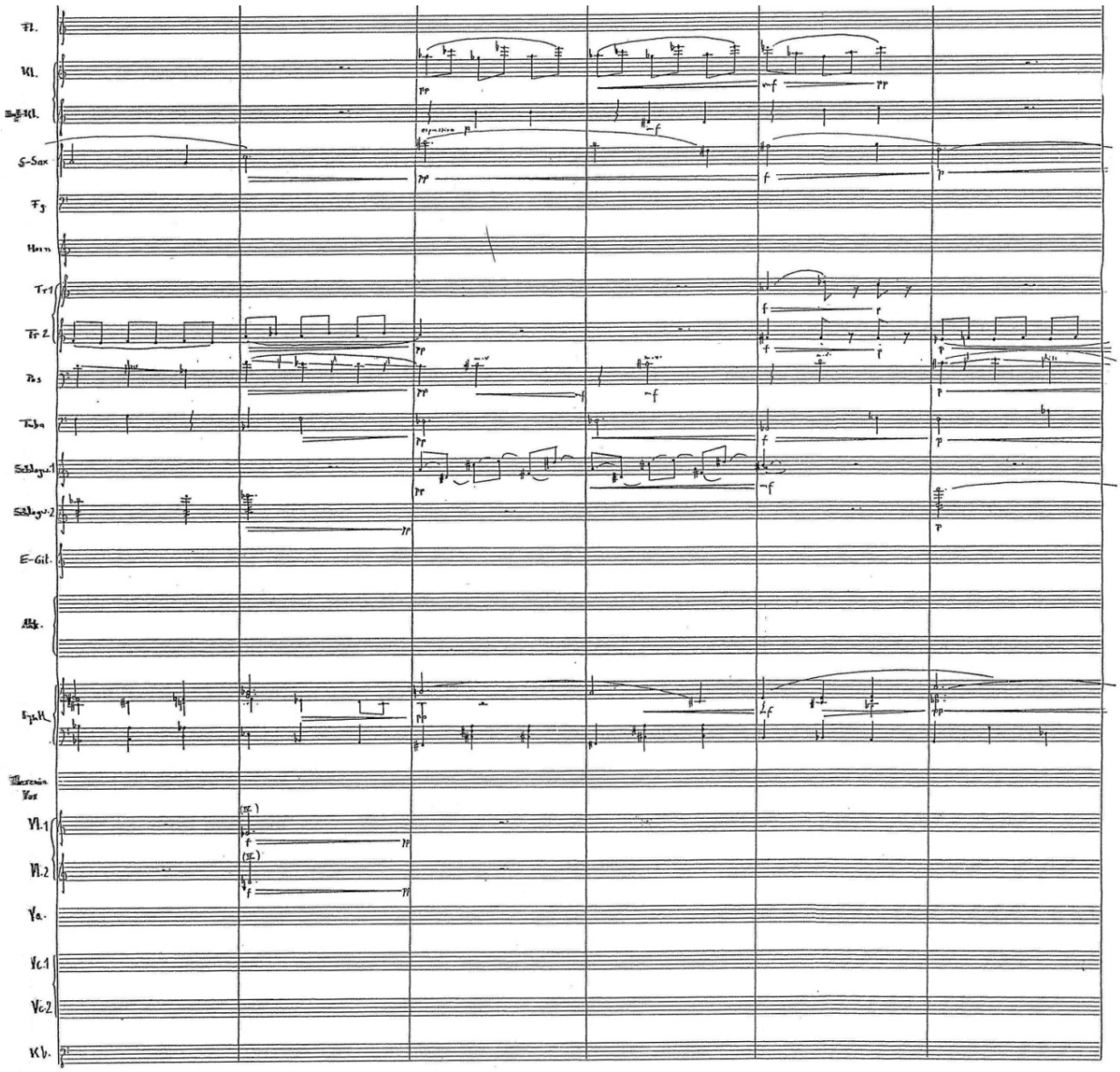

Abbildung 30. *Bählamms Fest*. VIII/T. 705-710. Ein Ausschnitt des Walzers

Als mehrfach wiederholtes Präludium zum Schaf-Massaker erklingt eine Version der Volksweise, die Neuwirth mit ‚Polka' in der Partitur tituliert. Fünfmal erklingt diese Polka, viermal jedoch als ‚Luftpolka', auf Klappen- und Luftgeräusche reduziert [VIII/T. 732ff; T. 736ff; T. 744ff; T. 751ff]. Beim fünften Mal schließlich in vollem, offenem Klang [VIII/T. 759ff]. Durch die Reduzierung des Klangs auf ein rhythmisches Gerüst ohne harmonische Aussage setzt Neuwirth analog zur filmischen Technik den akustischen und szenischen Fokus auf Theodora und Jeremy, die aus der Distanz das Fest der Lämmer beobachten (vgl. Drees 2012, web). Dabei wird das rhetorische Potential sowie das Gestenhafte dieser Volksweise explizit vorgeführt. Drees setzt dies in Zusammenhang mit der von Neuwirth hier szenisch geforderten Stummfilmästhetik:

> „Da Jeremy im Verlauf dieses Bildes (…) ‚wie ein finsterer Stummfilmschurke' agieren und dabei auf ein entsprechendes Repertoire mimischer Ausdrucksformen mit dem ganzen Arsenal an übertriebenen Gebärden zurückgreifen soll, wird die scheinbar intime Situation bereits durch Einsatz der Körpersprache unterwandert." (ebda.).

(siehe Partiturausschnitt der Luftpolka auf der nächsten Seite)

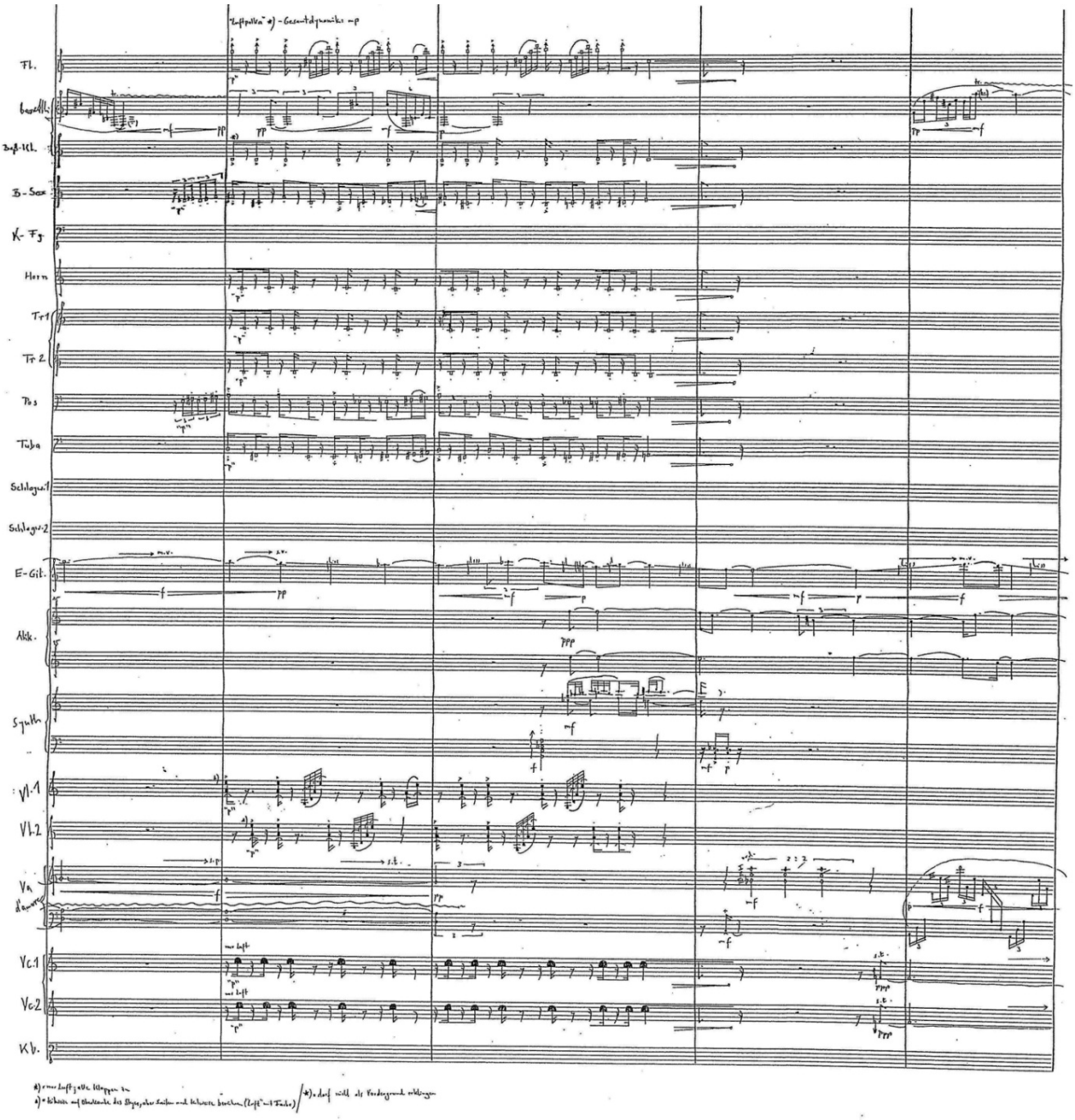

Abbildung 31. ***Bählamms Fest.*** **VIII/T. 731-735. Erste 'Luftpolka'**

4.2.4 Identifikationspotential mit dem Grotesken.

> „Das Ironische in der Musik und das Unheimliche. Beides ist Olga Neuwirth eine Herausforderung (…)"(Jelinek 2001, S. 120).

Wie in keinem anderen der untersuchten Werke fügt Neuwirth Ironisches, meist jedoch Zynisches, und Unheimliches zu einer düsteren, überzeichneten Groteske zusammen. Schon die Literaturvorlage ist voller grotesker Momente, die jedoch durch die Reduktionen von Elfriede Jelinek und die In-Musik-Setzung von Neuwirth noch stärker zur Geltung kommen und noch mehr Absurdes unaufgelöst stehen lässt. Formal folgt das Stück einer konventionellen Narration, die Leonora Carrington jedoch durch unzählige Verweise und Fremdkörpern aus christlichen Motiven, Mythologie, Märchen und Gespenstergeschichten deformiert, um die Abgründe bürgerlicher Alltagswelt bloßzustellen (vgl. Hochradl 2007, S. 343). Die Mythologismen stellen dabei Orte dar, an denen das Groteske sich dramaturgisch wie musikalisch prachtvoll entwickeln kann. Die Fabel-artigen ProtagonistInnen des Stücks, die tierische wie menschliche Charakteristika aufweisen, aber auch die unklaren Grenzen zwischen Kindheit und Erwachsensein sind solche Orte (ebda). Eine ganze Reihe an verschiedensten Lesarten ist dabei möglich. Eine psychoanalytische bzw. freudianische Lesart drängt sich aber nahezu auf. Neuwirth selbst bezieht sich für dieses Stück auch auf Freuds Fallstudie *Der Wolfsmann* (Sergej Pankejeff, ein russischer Adeliger (1887-1979)):

> „Dieser Mann war in ganz frühen Jahren in Behandlung bei Freud, musste dann aber nach Freuds Tod noch sein gesamtes langes Leben mit seiner Krankheit verbringen, und dennoch, oder gerade deshalb, darum ringen, ein eigenes, befreites Leben zu führen und Seelenfrieden zu finden. Diese Tatsache, dass man sehr jung ein einschneidendes Erlebnis haben kann, mit dem man dann weiterleben muss, spielt in diesem Musiktheater am Ende eine entscheidende Rolle. Theodora wird aber nicht wahnsinnig. Wahnsinn ist dieser Nicht-Ort, den man den Frauen als einzigen Ort als Ort von Pseudo-Hoffnungen, zugesteht. (…)" (Neuwirth 1998, S. 110).

Eine Es-Ich-Überich-Einteilung im Stile des Philosophen und Psychoanalytikers Slavoj Žižeks ist für *Bählamms Fest* nur bedingt sinnvoll, dennoch gibt es ganz klare Übereinstimmungen mit von Freud erfassten Phänomenen: Neurosen, Triebhemmung, Traum, Hysterie, destruktive Triebabfuhr usw. Auch gibt es Übereinstimmungen mit den Träumen des Wolfsmannes. Zentrales Motiv ist jedoch sicher das der Verdrängung. Nahezu alle Figuren des Stücks sind aufgrund ihrer nicht aufgearbeiteten Vergangenheit traumatisiert. Selbst der virulente Jeremy schützt sich vor

seiner Vergangenheit und seinem Umfeld, indem er sein Anderssein als Entschuldigung für seine Grausamkeit ausnützt:

> „Jede Figur in *Bählamms Fest* scheint ein unergründliches Geheimnis zu hüten, wodurch alle wiederum auf grausame Weise miteinander verstrickt sind. Ständig bricht die nur notdürftig geglättete Oberfläche auf und gibt den Blick auf Abgründe frei: Gothic Novel, Horrorstory, *Tanz der Vampire*, düstere Groteske, Dämonisches, Neoromantisches und kurios Zwitterwesen bestimmen die Szenerie." (Hochradl 2007, S. 401).

Durch maßlose Übertreibung und Überhöhung von Trivialem, sowie mit schwarzem Humor, setzt Neuwirth dieses pathologische Umfeld in ein Musikdrama. Uneindeutigkeit zwischen Spiel und Abgrund ist für Neuwirth dabei eine zentrale Kategorie, in der Groteskes gedeihen kann.

> „Bei Olga Neuwirth gibt es (…) oft eine Dominanz rauher, forciert unruhiger, turbulent energischer Momente und extremer Klangregister. Gepreßt hervorgebrachte Laute, Schaben und Kratzen haben starke Bedeutung und tragen das Signum des bewußten Überreizens." (Hiekel 1998, S. 81).

In der Musik Neuwirths, insbesondere auch in den Momenten rein instrumentalen Klangs, ist immer wieder der Versuch zu erkennen, Groteskes erklingen zu lassen (ebda.). So etwa durch die oft genannten Kennzeichen, wie Überzeichnung (Übertreibung), Verfremdung (Live-Elektronik) und durch die Instrumentierung (bspw. kaum ausführbare Passagen in hohen Lagen für Instrumente der tiefen Register). Dabei weist ihre Musiksprache selbst bereits ausgeprägte groteske Charakteristiken auf. In vielen ihrer Werken, auch kammermusikalischen, wird Heterogenes und Disparates unter hoher Spannung zusammengeführt. So ist ihre Musik voller abrupte Brüche, Einschübe, Zitate, U-Musik-Fragmenten, ins Nichts führenden Gesten und Montagen, Deformationen, Verschiebungen und assoziativer Bezüge (vgl. Drees 2005, S. 3). Die unvorhersehbaren Formverläufe sind dabei durchaus organischer, wuchernder Natur. Instrumentaler und semantischer Humor (bspw. über Zitate und Anspielungen) wird genutzt um Distanz zu Leid zu schaffen, was eine Auseinandersetzung ohne Pathos ermöglicht, es teilweise sogar ins Lächerliche zieht (vgl. Neuwirth in Kager 1995, S. 48). In der Wahl ihrer Sujets zeichnet sich eine Affinität zu Stoffen aus, die mit den Mitteln einer solchen Sprache gut umsetzbar sind. *Bählamms Fest* (1999), *Lost Highway* (2003) und *The Outcast* (2012) sowie ihre Auseinandersetzung mit Alban Bergs *Lulu* (1935) in *American Lulu* (2012) bestätigen dies[115]. Stets

[115] Für *Bählamms Fest* extrahierte Hochradl folgende Themenkomplexe: Sauberkeit als Verdrängungsmodalität, Familie und Sex, Sport, Religion, Gewalt und Politik, Sprachlosigkeit und Einsamkeit (Hochradl 2007, S. 403ff).

begleitet sie in ihren Musiktheaterwerken Figuren bei deren Scheitern an einer unbarmherzigen Umwelt, die voller Bedrohungen, Angst und Furcht ist und die durch surreale Szenerien und Musik dargestellt wird. Für Jelinek liegt in der Musikalisierung von Furcht eine der Stärken von Neuwirths Musik:

> „Diese Musik kann in sich selbst herstellen was furchtbar und bedrohlich ist, sie kann hören lassen, woher es kommt, was da so furchterregend ist, und sie kann einem geheuer und ungeheuer zugleich sein, und sie kann die Flucht vor sich selbst sein, ohne daß diese Flucht ein Fliehen wäre, denn man bleibt ja, und die Musik zieht an einem vorbei. Sie naht heran und sie ist die Nähe selbst. Olga Neuwirths Musik ist, und das ist das eigentlich Bedrohliche für mich, ein ununterbrochenes Herankommen, aber gleichzeitig Fernbleiben, sie bleibt von sich selbst verhüllt. Das ist ja das Furchtbare: daß, was da ist oder war oder sein wird, verhüllt ist, aber man weiß: es ist furchtbar. Man kann ihr begegnen, bevor sie einen trifft, diese Musik, aber ausweichen kann man nicht. Da ist eben dieses unaufhörliche Herannahmen, das nie ankommt, man hebt schon die Hände, um wenigstens das Gesicht zu schützen, aber es ist nicht da. Es nähert sich, aber es ist nicht da. Es ist entsetzlich, aber es ist nicht da.“ (Jelinek 2001, S. 121).

Strukturell betrachtet finden sich beinahe alle Arten und Ausprägungen des Grotesken in *Bählamms Fest* vereint. Dementsprechend vielfältig sind auch die Konstruktionskoeffizienten, die sich daraus extrahieren lassen. Dennoch zeichnen sich einige Strukturmerkmale besonders klar ab. So etwa das groteske Potential, das von der Sujetwahl ausgeht (‚thematisches Groteskes‘) und die Arbeit mit stilfremden Blöcken, Zitaten und assoziativer Musik (‚Strukturgroteskes‘). Der Strang bleibt dabei, wie später in *Lost Highway*, stets auf der dem Schrecklichen zugewandten Seite. Von Neuwirth selbst explizit ausgeführt ist auch der Einsatz der Funktion der ‚Entwaffnung und Milderung‘ (vgl. Neuwirth 1998, S. 110). Ihr spezifischer Kompositionsstil vereint dabei konsequent disparate Komponenten. Groteskes ist also bereits in den Eigenheiten ihrer Musiksprache angelegt und kommt auch in Kammermusik- oder Orchesterwerken zum Ausdruck (vgl. etwa *settori* (1994), *Vampyrotheone* (1995), *…miramondo multiplo…* (2006), *Remnants of songs... An Amphigory* (2009)). Wie in *Lost Highway* wird in *Bählamms Fest* Groteskes grotesk dargestellt.

4.2.5 Großformatige Partiturausschnitte

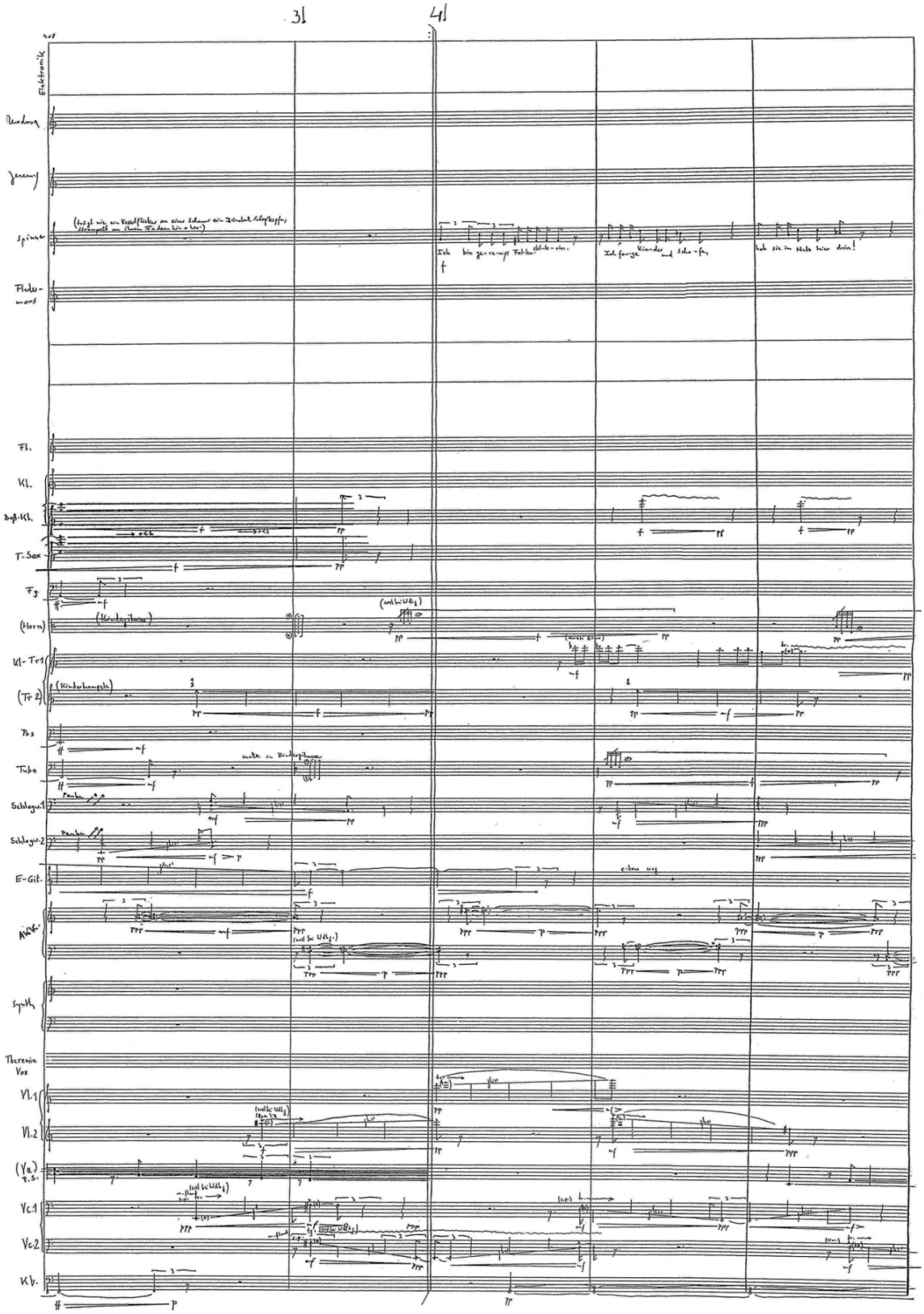

Abbildung 32. ***Bählamms Fest.*** **V/T. 408-412. Kinderreim und Kinderinstrumente Teil 1**

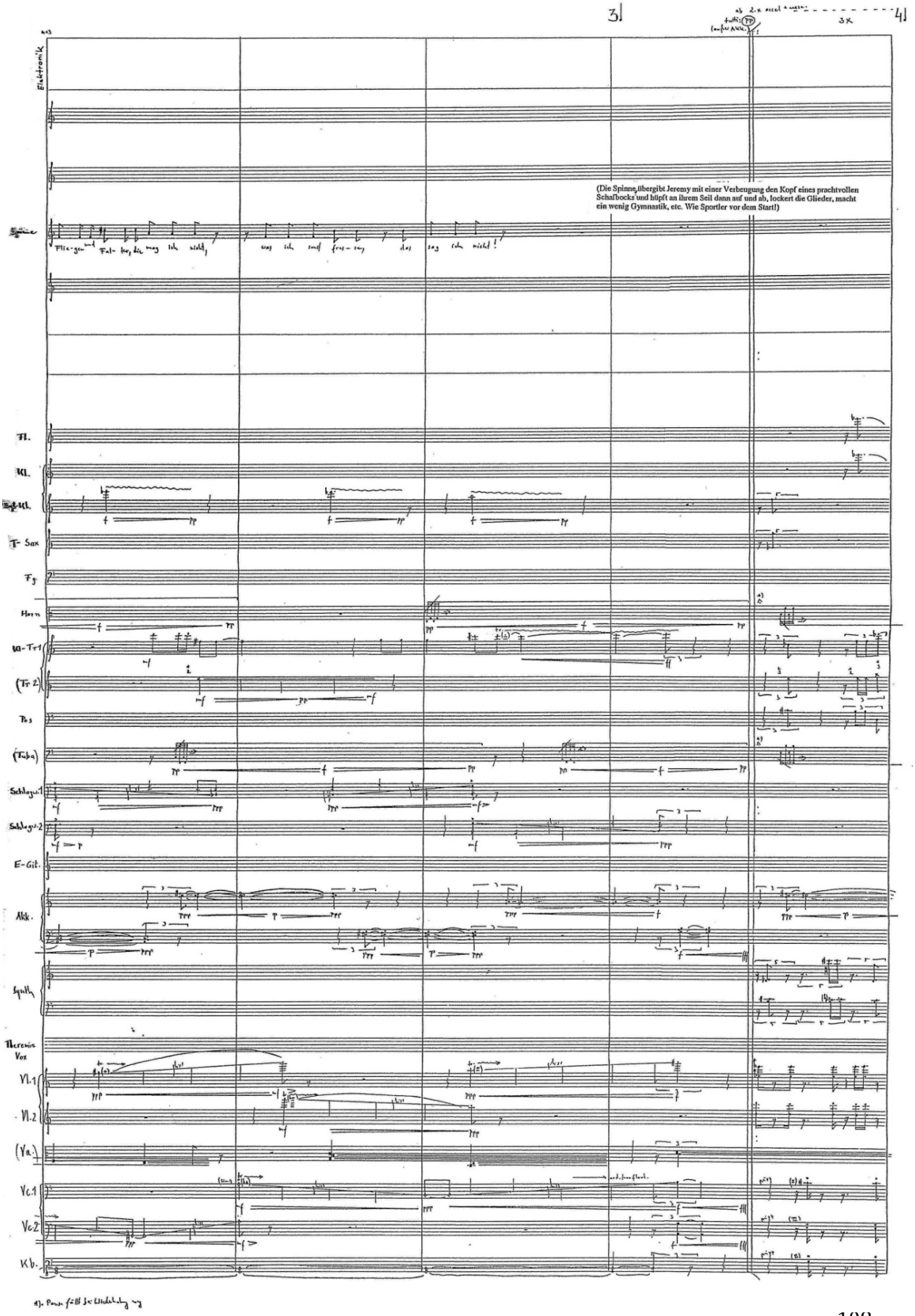

Abbildung 33. *Bählamms Fest*. V/T. 413-417. Kinderreim und Kinderinstrumente Teil 2

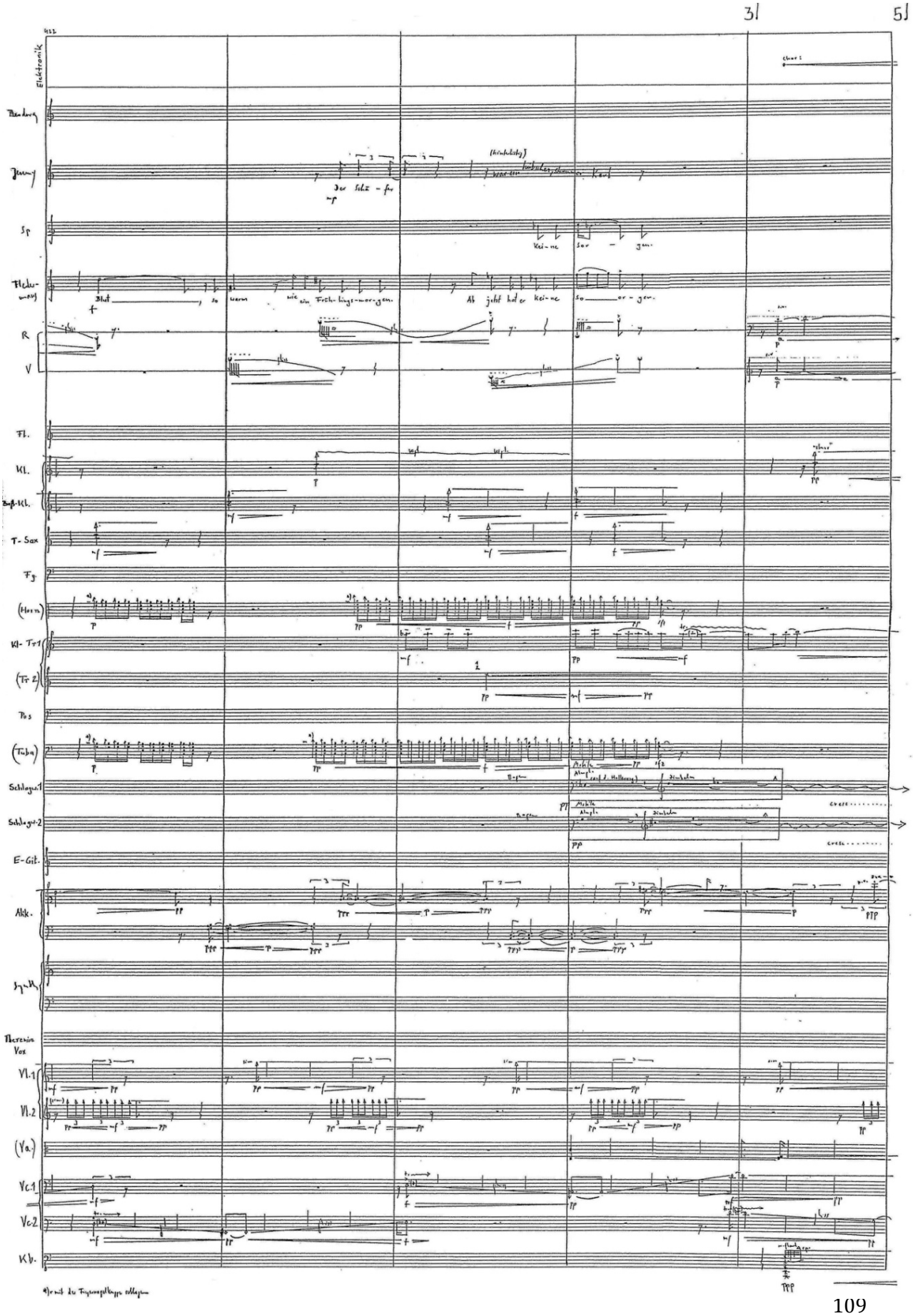

Abbildung 34. ***Bähmamms Fest.*** **V/T. 422-426. Nagetiere und glissando-Chor**

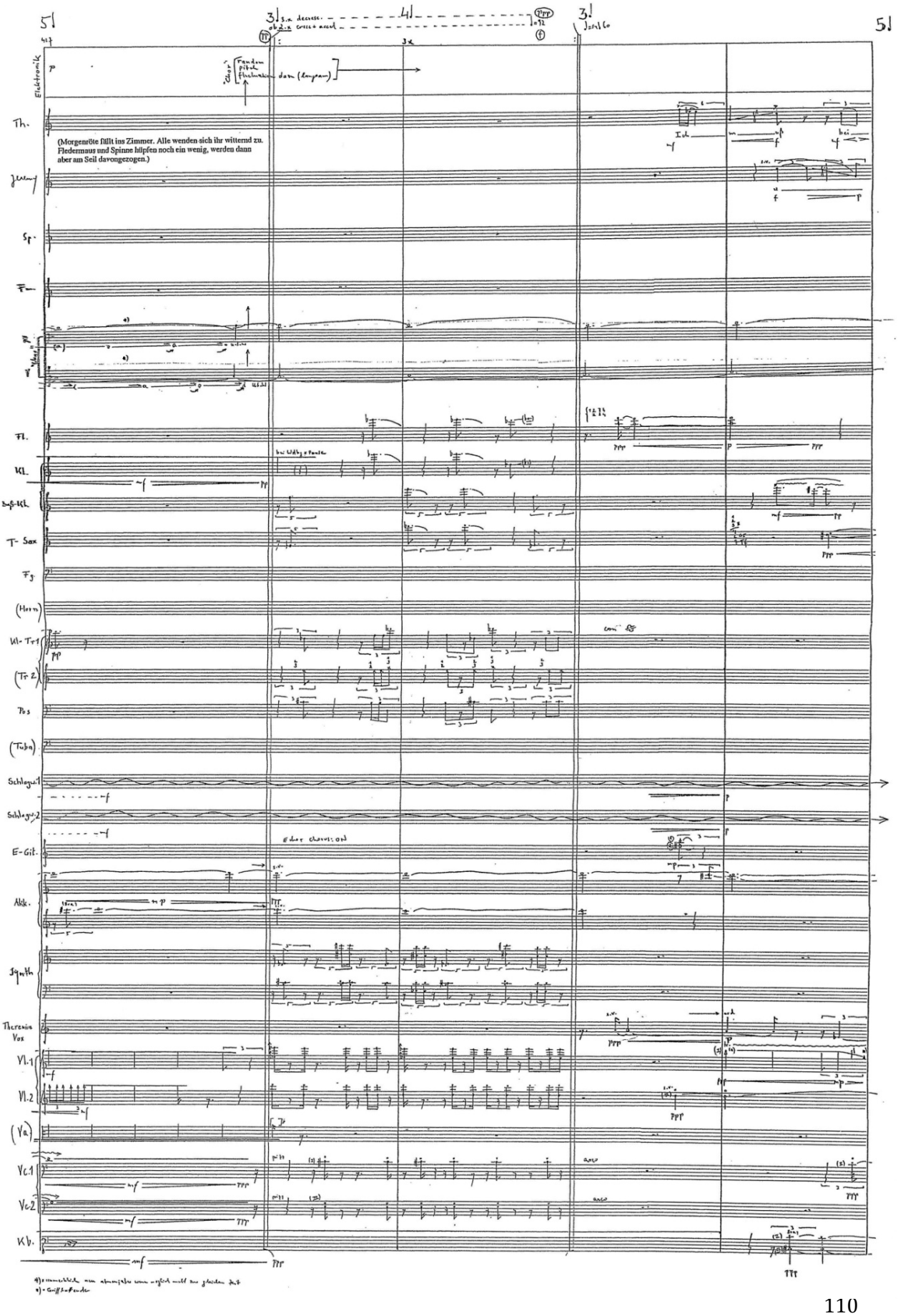

Abbildung 35. ***Bählamms Fest.*** **V/T. 427-431. Blockeinschub**

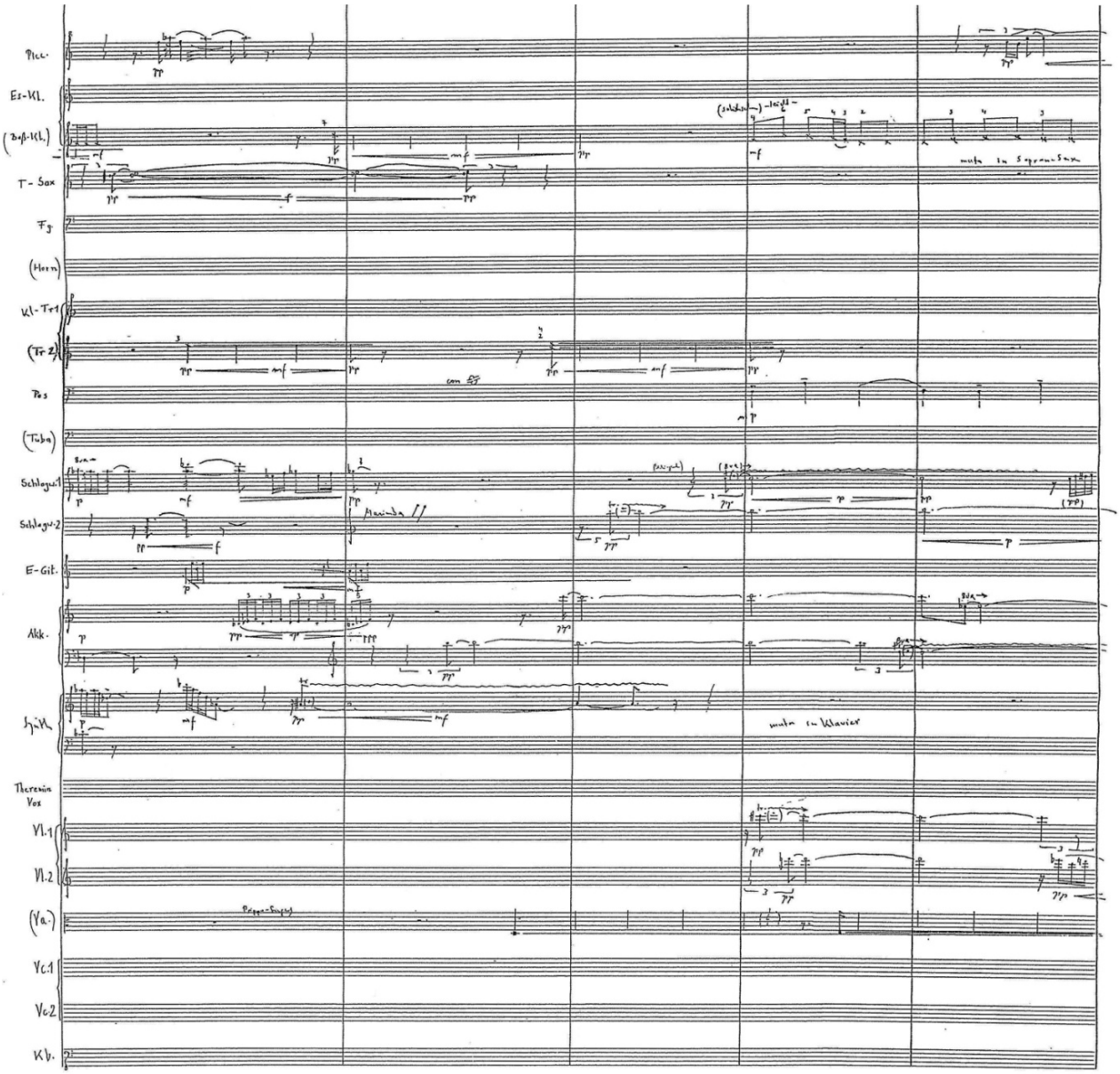

Abbildung 36. *Bählamms Fest.* V/T. 452-456. Gebirtig-Kinderlied-Zitat

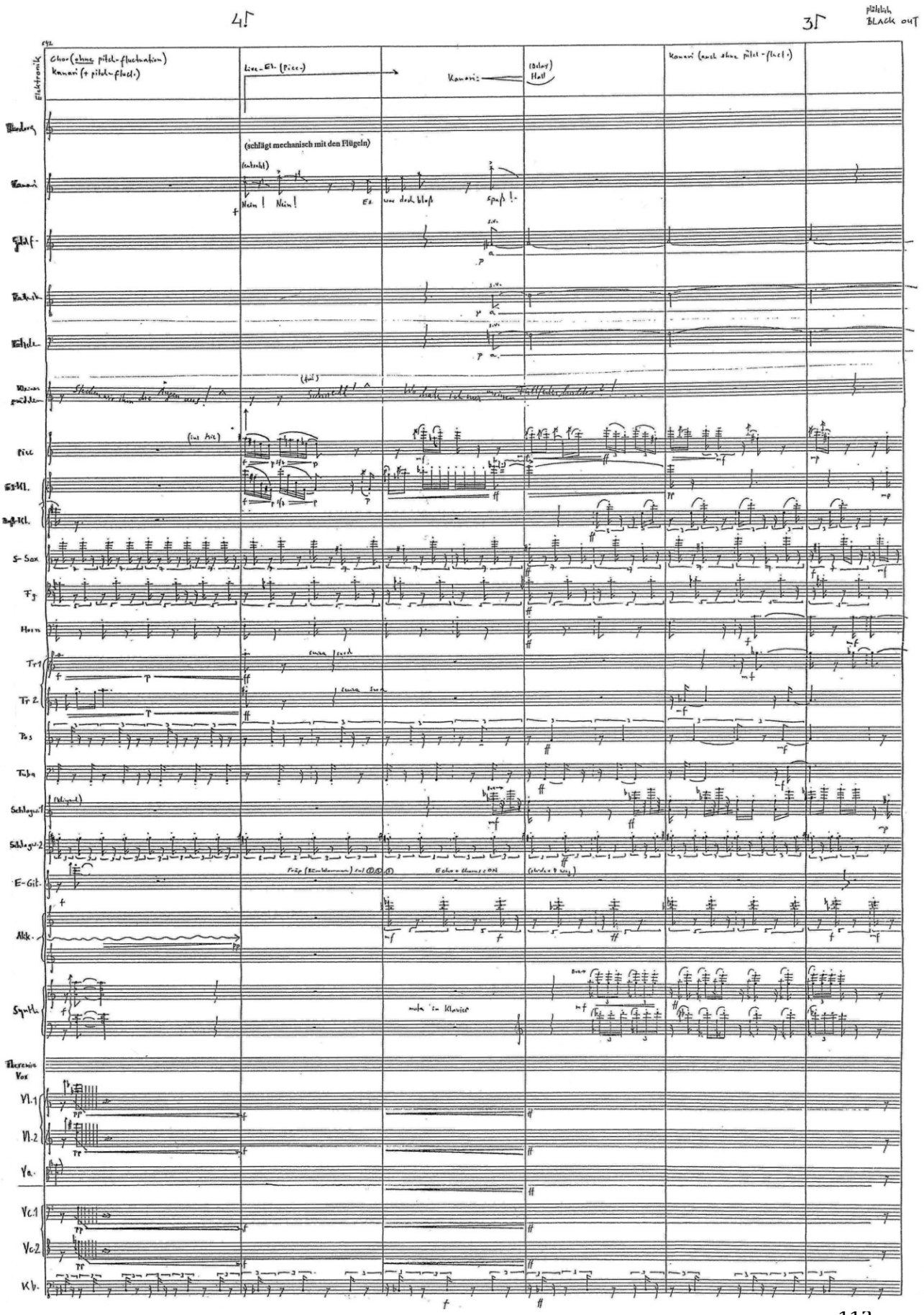

Abbildung 37. ***Bählamms Fest.*** **V/T. 542-547. Darstellung von Gewalt**

4.3 *Machinations* (2000) von Georges Aperghis

Machinations (2000). Musiktheater (‚spectacle musical') für vier Frauenstimmen, einen Erzähler und Elektronik. Musik von Georges Aperghis. Text von Georges Aperghis und François Regnault. UA 2000, Witten.

Georges Aperghis'[116] *Machinations* nutzt einen minimalen aber hochflexiblen Apparat - vier weibliche Stimmen, ein Erzähler und Elektronik. Über jeder Sängerin ist ein Videomonitor postiert. Die Stimmen produzieren Phoneme, sprachähnlich, aber keine Sprache - ähnlich Schwitters *Ursonate* (1923-1932). Hinzu kommen Fragmente eines Textes von François Regnault (vgl. Aperghis 2002, S. 2).

> „Er [François Regnault, der Librettist, d. V.] spricht von Maschinen, von den ersten Automaten, die man gebaut hat, bis zu den heutigen Computern. Der Inhalt ist viel unbestimmter. Es geht nicht darum, wer Recht hat: der Mensch oder die Maschine. Das interessante ist, dass man eben nicht genau weiß, worum es geht. Der Computer ergreift von Dingen Besitzt, die sehr alt erscheinen, und man weiß nicht genau, was man damit anfangen soll. Eine sehr archaische Welt wird grundlegend verändert, weil sie ein Computer verwandelt und neu strukturiert." (Aperghis in Singer 2000, S. 156).

Die Partitur ist vollständig in horizontal und vertikal angeordneten Wörtern und Buchstabengruppen verfasst und mit einigen wenigen Ausführungsanweisungen versehen. Tonhöhen, Rhythmen, Melodien ergeben sich aus der Anordnung und Kombination eben dieser Elemente. Aperghis hat sich u.a. aus zwei Gründen für diese Art der Notation entschieden: Erstens

[116] Biographie: „Georges Aperghis wurde 1945 in Athen geboren. 1963 ließ er sich in Paris nieder, wo er eine Karriere als freischaffender Künstler begann und einerseits instrumentale und vokale Werke und andererseits Musiktheater und Opern komponierte. 1976 gründete er den Musiktheater-Workshop „Atelier Théâtre et Musique" (ATEM). Diese Einrichtung veränderte seine kompositorischen Aktivitäten von Grund auf, weil er nun auf Musiker und Schauspieler zurückgreifen konnte. Seine Werke sind vom Alltäglichen inspiriert, vom sozialen Geschehen, das in eine Welt der Poesie übertragen, mitunter auch ins Absurde und Satirische versetzt wird: *Récitations* (1978), *Jojo* (1990), *Sextuor* (1993), *Commentaires* (1996). Zwei seiner Werke, die im Jahr 2000 entstanden, wurden europaweit mit großem Erfolg aufgeführt: das Oratorium *Die Hamletmaschine* (2000), basierend auf einem Text Heiner Müllers und das Bühnenstück *Machinations* (2000), ein Auftragswerk des Ircam, für das er den großen Preis des französischen Komponistenverbandes erhielt. 2004 entstand *Dark Side* für das Ensemble Intercontemporain und Marianne Pousseur nach der Orestie von Aischylos (Prix Salabert), sowie die neue Oper *Avis de tempête*, die im November 2004 mit dem Ensemble Ictus, Donatienne Michel-Dansac, Johanne Saunier, Romain Bischoff und Lionel Peintre am Opernhaus in Lille herauskam und für die er den Kritikerpreis der Saison 2005 erhielt. 2006 wurde *Avis de tempête* in Paris beim Agora Festival/Opera de Paris aufgeführt. Im Sommer 2006 wurde die *Wölfli Kantata* (2006), nach Texten von Adolf Wölfli, beim Eclats Festival mit den Neuen Vocalsolisten und dem SWR Vokalensemble unter der Leitung von Marcus Creed, uraufgeführt. (…). Bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik, im Jahr 2007, wurde *Zeugen* (2007), ein Musikspektakel mit Texten von Robert Walser und 7 Handpuppen von Paul Klee, für Stimme (Puppenspieler/Erzähler), Bass-Klarinette, Altsaxophon, Akkordeon, Cimbalom, Klavier und Live-Video, aufgeführt. *Happy end* (2007, uraufgeführt im Dezember 2007, am Opernhaus in Lille), eine freie Bearbeitung des Märchens *Le petit poucet* (Der kleine Däumling) von Charles Perrault, ist ein animiertes Filmkonzert für Instrumentalensemble und Elektronik, mit einem Film des belgischen Künstlers Hans Op de Beeck (…)" (Aperghis 2012, web).

ist das Stück stark von den jeweiligen InterpretInnen und deren Fähigkeiten abhängig, dies betrifft auch, zweitens, die rhythmische Gestaltung des Werkes. Viele Details werden konkret für die Aufführung erarbeitet und sollen auch flexibel bleiben. Eine exakte Notierung wäre demgegenüber kontraproduktiv[117] (vgl. Pasquet 2011, web). Aus diesem Grund wird im Gegensatz zu allen anderen Analysen dieser Arbeit, eine spezifische Aufführung bzw. Erarbeitung des Stückes als Referenz herangezogen. Die vier Vokalparts dieser Aufnahme wurden von Sylvie Levesque, Donatienne Michel-Dansac, Sylvie Sacoun und Geneviève Strosser übernommen. Erzähler war Olvier Pasquet. Für die Elektronik (‚Ordinateur') war u.a. Tom Mays vom IRCAM zuständig. Die Aufnahme wurde 2002 bei ‚una corda / Accord' (Kat. Nr. 472916-2) veröffentlicht. Abweichend von den anderen Analysen sind auch die Partiturangaben. Sie folgen hier der Form: [Stimmennummer/Partiturseite]. © der Partitur(ausschnitte) bei Durand, Paris.

4.3.1 Sprachdekonstruktion als formales Gestaltungsmittel des Grotesken

Machinations hat keine expliziten Unterteilungen, ist also einaktig. Es gibt jedoch immer wieder Generalpausen, die für eine grobe Strukturierung herangezogen werden können. Eine bereits erwähnte, und dem Grotesken sehr dienliche Eigenheit des Stückes, ist durch die formale Gestaltung gegeben. Die Partitur besteht zum größten Teil aus Buchstabenketten die Phoneme darstellen, nur selten sind semantisch klar wahrnehmbare Fragmente zu hören. Aperghis unterscheidet folgende Phoneme (vgl. Regnault 2008, web):

Einsilbige, ursprüngliche Phoneme, hauptsächlich aus Vokalen bestehend. Hinzu kommen Konsonanten zur Erweiterung oder auch zur Störung:

- ss of fe uh fn hi ho if eu nh

Einsilbige, ursprüngliche Phoneme, gleichermaßen aus Konsonanten und Vokalen bestehend:

- vn in his or av ed hf lh no iu

Ornamentale Perkussionsgeräusche[118]:

- usoa siete estan sedation tanada tadou isdi odtia duodo adisu

[117] Dementsprechend gibt es in dieser Partitur auch keine Takte..
[118] "I started working on the decoration of phonemes: it is like an ivy that sometimes hide another one in the tree. I try proliferating those ornaments." (Aperghis in Regnault 2008, web).

Phoneme, in denen Konsonanten einen Haupt-Vokal ornamentieren:

- afk ams axd lar val zat atr pav sab arz

Phoneme, in denen Vokale einen Haupt-Konsonanten ornamentieren:

- Urai riir erro reor roia ïéir ouor urru eiea aract

Phoneme, in denen Konsonanten einen Haupt-Konsonanten ornamentieren[119]:

- tk tk tk tk etc.. kn kn kn kn etc…

Manche dieser Phonemkombinationen werden mit dem Computer verzerrt und verändert, oftmals einer Vergrößerung gleich [vgl. etwa Stimmen 1-4/S. 6]. So entstehen monströse Klänge, zwischen Schaben, Kratzen usw. [Ordinateur/S. 159]. Elektronische Interaktionen sind in der Partitur als ‚Cues' ersichtlich. Neben Veränderung durch die Elektronik kann es auch zu dialogischer Interaktion kommen. So entstehen Mischklänge bzw. Chimären im Sinne Celestinis (vgl. Celestini 2006, S. 18): Aperghis kombiniert die unterschiedlichsten Phoneme miteinander und erzeugt so bisher ungehörte vokale ‚Kreaturen'[120], die nur in diesem Kontext entstehen können (vgl. Regnault in Aperghis 2002, S. 7). Diese Phoneme sind jedoch keine kontextlosen Laute, sie sind die Bausteine der Sprache, und darum bleiben sie stets auf subtile Art vertraut. Hier sind es vor allem französisch und griechisch geprägte Phoneme die vorherrschen, entsprechend der Herkunft des Komponisten[121]. Viele der Bausteine jedoch teilen sich deren Verwendung auch mit anderen Sprachen, etwa dem Deutschen oder Englischen, wodurch der Eindruck eines Sprachgewirrs entsteht. Im Sinne Kaysers erzeugt Aperghis so eine Orientierungslosigkeit und Entfremdung, indem er Bekanntes immer wieder neu zusammensetzt, nie jedoch die möglichen Anhaltspunkte gänzlich aufgibt [vgl. etwa Stimmen 1-4/S. 3ff]. In der angespannten Situation der fehlenden Anhaltspunkte und semantischen Verweigerungen entstehen jedoch durch spezifische Phonemkombinationen Momente des Komischen. Etwa durch spezielle Gesangstechniken (gepresst, bisbiglando, so tief oder hoch als möglich usw.) und schnelle Wechsel zwischen diesen, im folgenden Beispiel auch kombiniert mit extremen Lagenwechseln - von „texte chanté dans le sur-aigu presque étranglé" zu „percussion de souffle, grave" [Stimme 3/S. 42ff]:

[119] "And then there are illnesses: there are consonants that end up 'eating' vowels and vowels that end up eating consonants, and sometimes that results, it's true, in a certain number of consonants side by side. (…) Therefore, that ends up making melodies." (Aperghis 2002, S. 6f).
[120] "Georges has the speakers produce associations of consonants and phonems that are absolutely dizzying; he makes them do things that don't exist in any language" (Regnault in Aperghis 2002, S. 6).
[121] Siehe Fußnote 116.

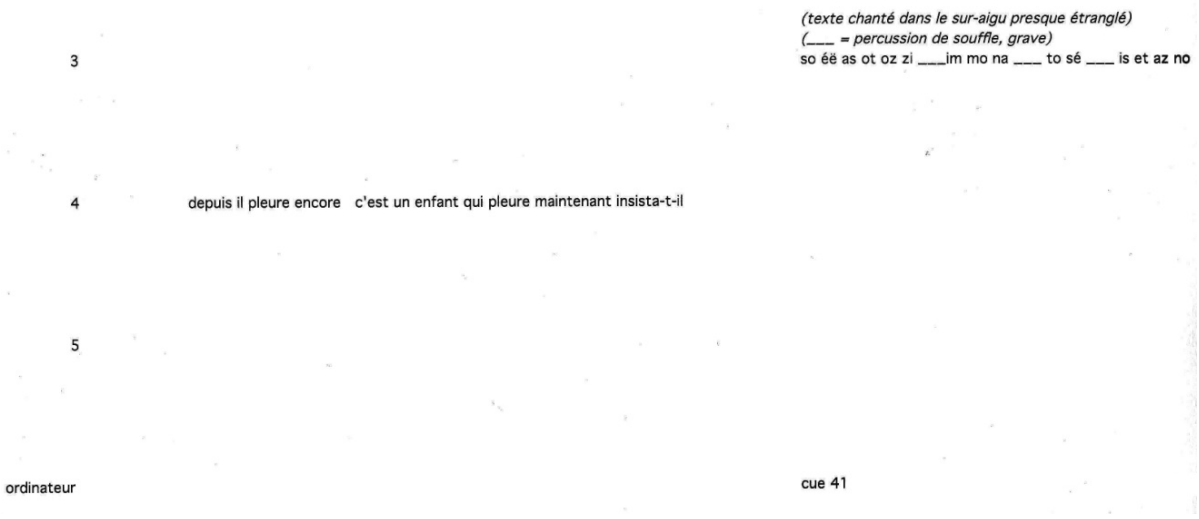

Abbildung 38. ***Machinations.*** **S. 42. CD Track 3; 4:00**

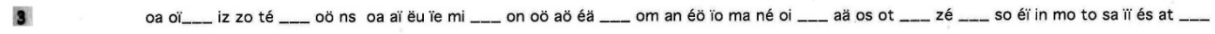

Abbildung 39. ***Machinations.*** **S. 43. Fortsetzung**

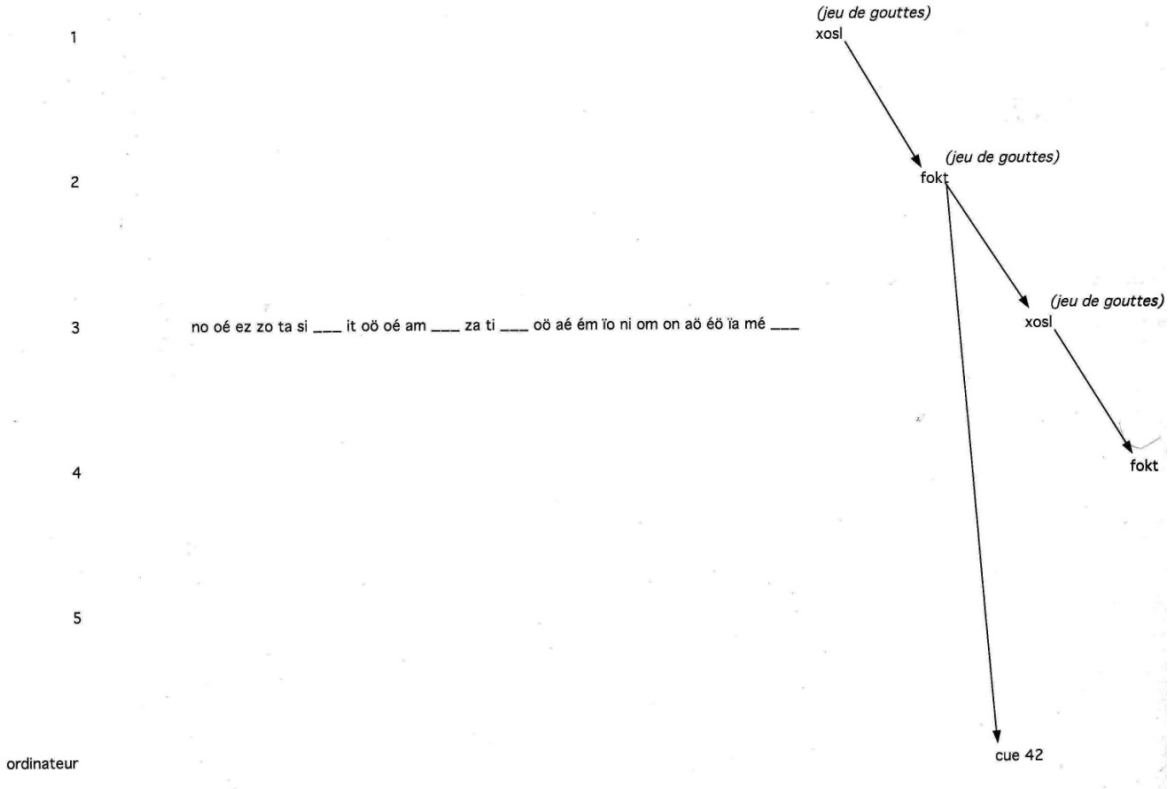

Abbildung 40. ***Machinations.*** **S. 44. Fortsetzung**

Ähnliches kann durch die Einbindung von akzentuiert rhythmisch gesetzten und körperlichen Geräuschen wie heftigem Atmen/Saugen („aspiré“) erzeugt werden [Stimme 1/S. 53]:

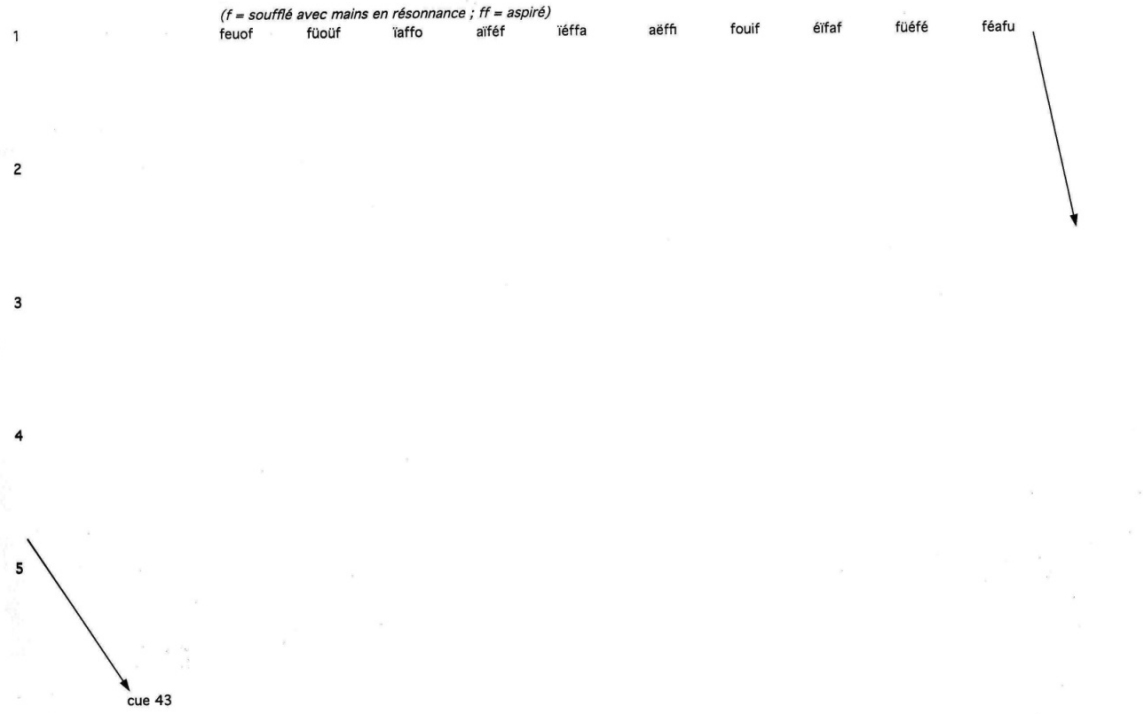

Abbildung 41. *Machinations.* S. 53. CD Track 3; 5:53

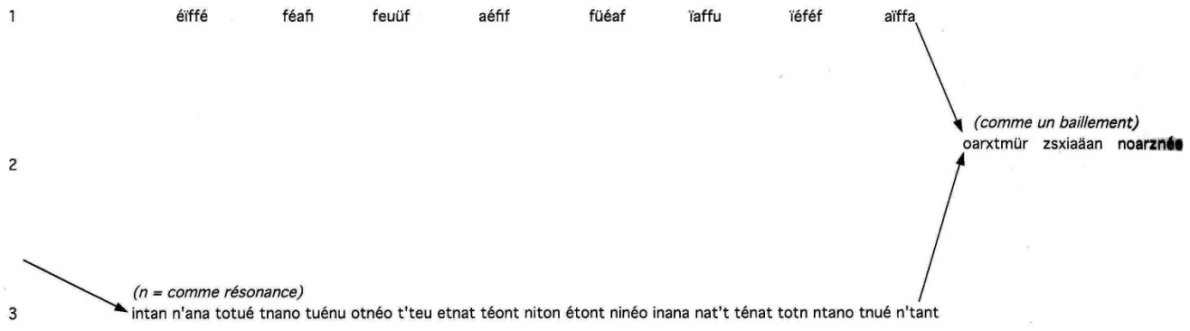

Abbildung 42. *Machinations*. S. 54. Fortsetzung

Oder auch durch die Betonung einzelner Phoneme in einem hektisch schnellen Fluss („diction trés rapide“ [Stimme 2/S. 108-123]).

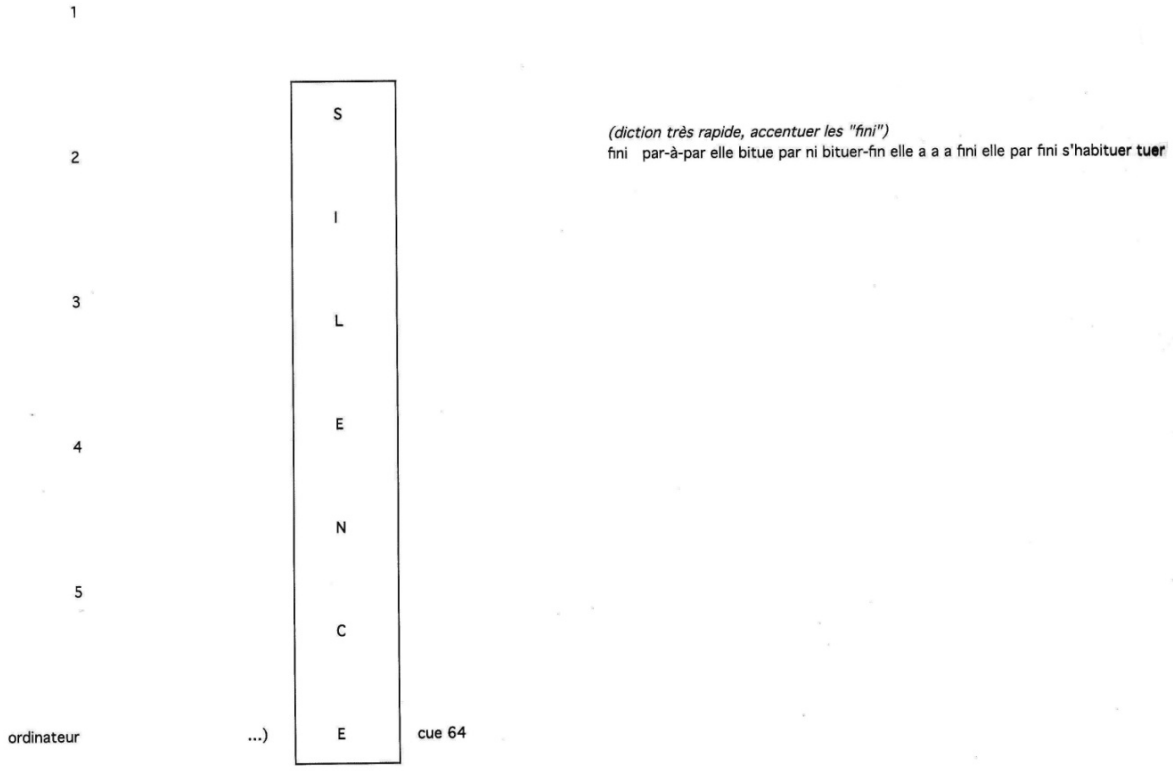

Abbildung 43. *Machinations*. S. 108. Beginn. CD Track 6; 2:50

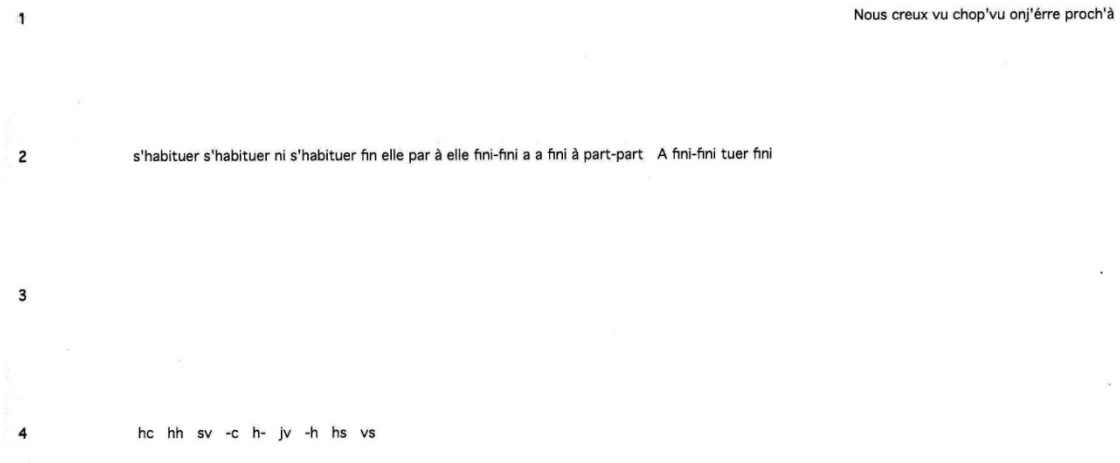

Abbildung 44. *Machinations*. S. 123. Ende

Manchmal blitzt der Text von Regnault klar durch [Stimme 4/S. 34]. Hinzu kommt die teils gewaltsame Verfremdung (hohe Lautstärke, starke elektronische Verzerrung) der Stimmen durch Elektronik [Stimmen 1-4/S. 6) und eine teils schwer verfolgbare, undurchsichtig wirkende und schnell wechselnde Stimmenaufteilung [Stimmen 1-4/S. 6; S. 99f]:

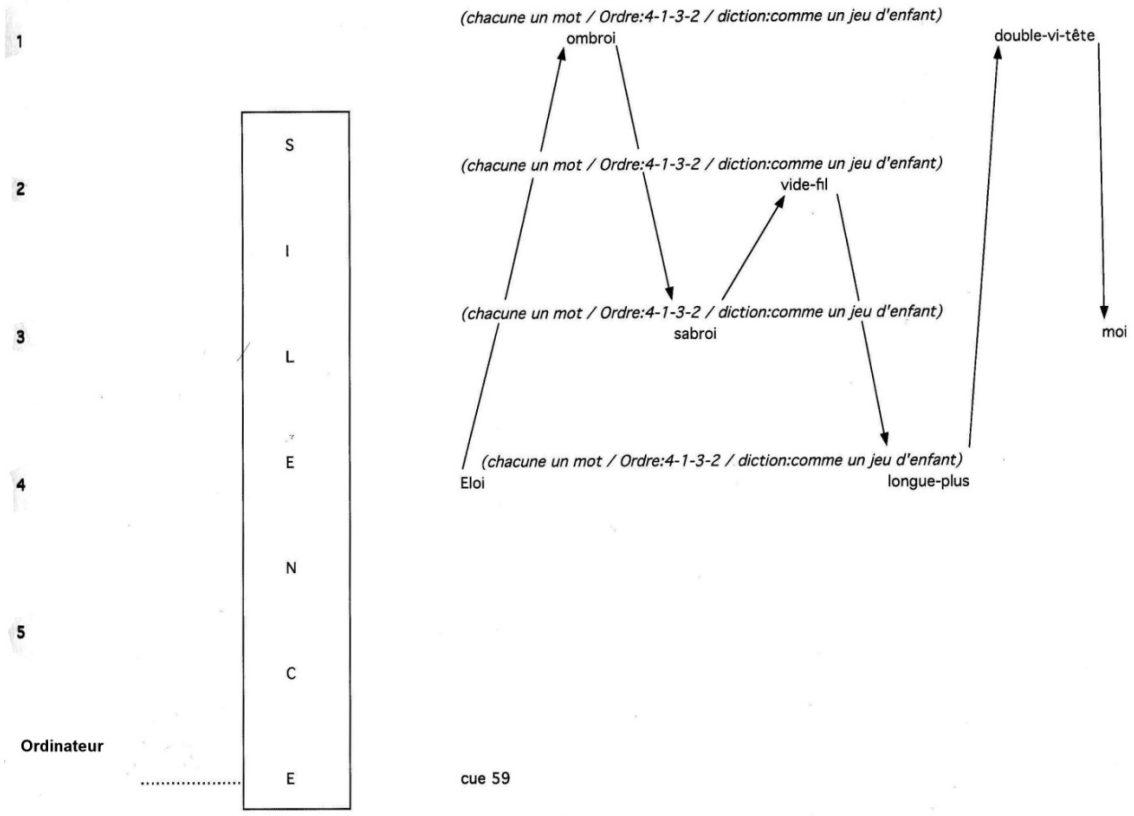

Abbildung 45. *Machinations*. S. 99. CD Track 6; 0:00

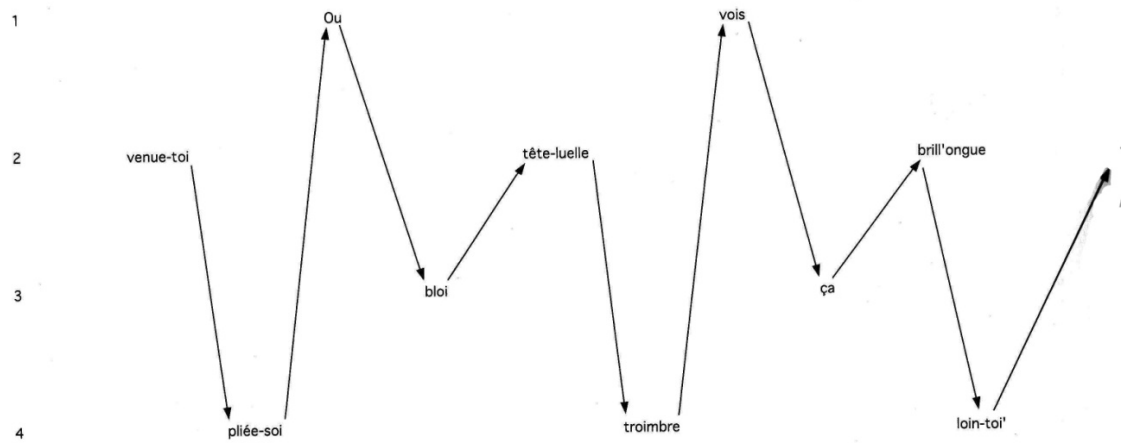

Abbildung 46. *Machinations*. S. 100. Fortsetzung

Die immer, auch wieder isoliert auftretenden, komisch anmutenden Sequenzen von *Machinations* dienen im Verlauf des Stücks jedoch immer öfter als Schablone des erstarkenden Grauens [Stimmen 1-4/S. 65ff]. So wird den kreisenden, schnellen Dialogen des Abschnittes ab S. 65 mit der Anweisung „Jeu - Malicieux Diminuendo jusqu'à ‚3 sans-atout' p. 77" [ebda.] eine, stilistisch an die ‚Opera buffa' erinnernde, geschwätzige Ensemble-Szene rund um das Croquet und Schach-Spiel in Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) beschworen. Dieses Spiel für sich nimmt im Roman bereits, im Sinne der unberechenbaren, gewaltsamen Willkürlichkeit, mit der es betrieben wird, eine groteske Ausprägung an. Die elektronischen Interaktionen in dieser Szene von *Machinations* verstärken diese Bedrohung in dem sie an Explosionen erinnern. Der formal konstruierte heitere Grundton bekommt nun auch abseits seiner Textebene eine gewaltsame Note. Wenn in den dialogischen Momenten von *Machinations* die Phonemketten aufeinanderprallen, ist dies gleichzeitig auch überzeichnetes Sinnbild für die Darstellung gescheiterter Kommunikation, die stets Potential zur Entfaltung von Groteskem bietet.

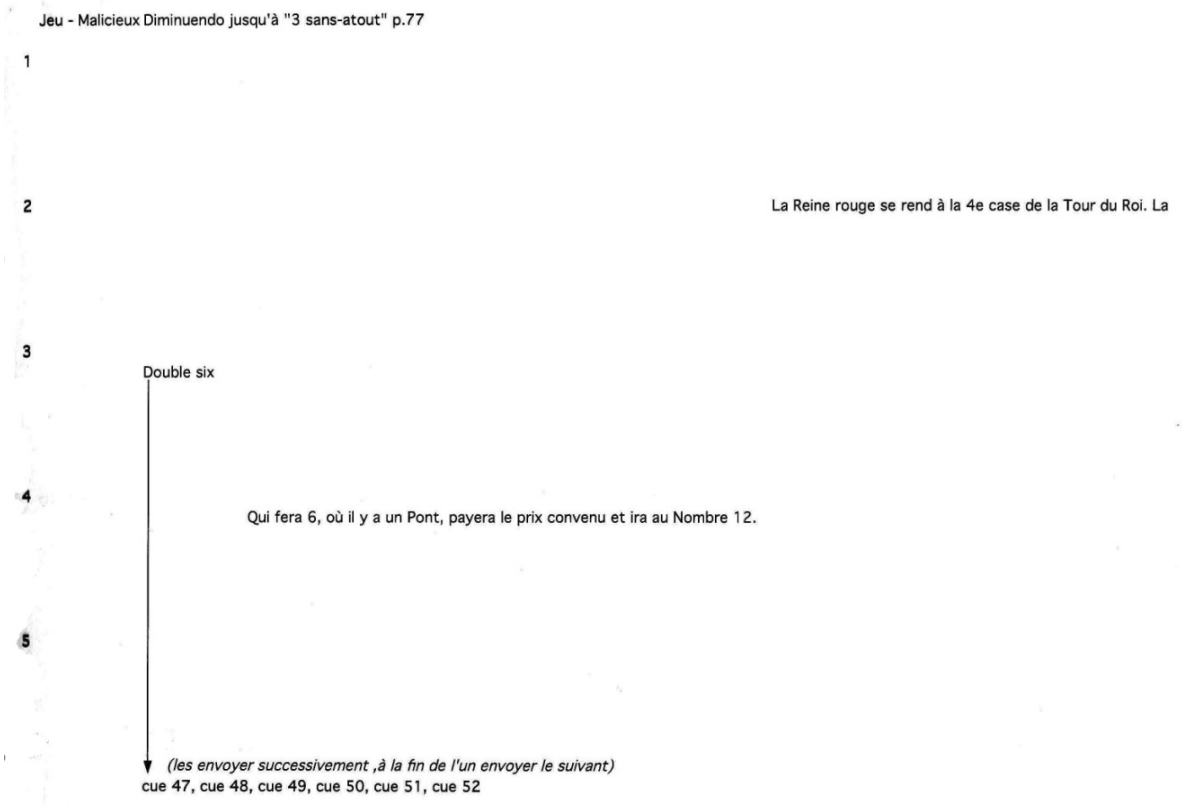

Abbildung 47. *Machinations*. S. 65. Croquet-Spiel. CD Track 4; 0:00

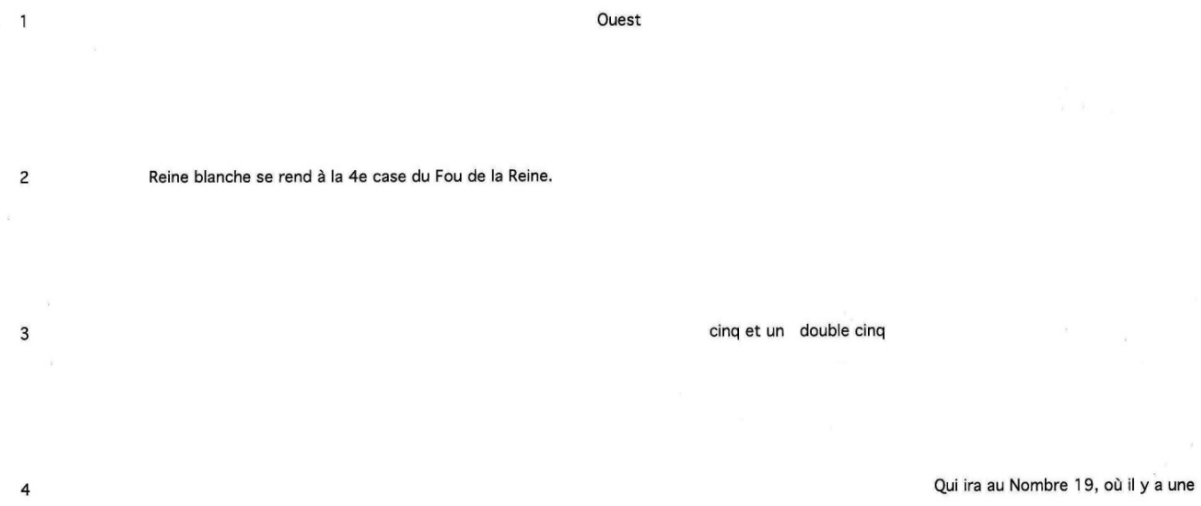

Abbildung 48. *Machinations.* S. 66. Fortsetzung

Mitunter werden ehemals komische Momente, wie das repetitive, akzentuierte Atmen (‚respiration') hin zu einem mechanistischen Stampfen von Maschinen entstellt [Stimmen 1-3/S. 141-144]:

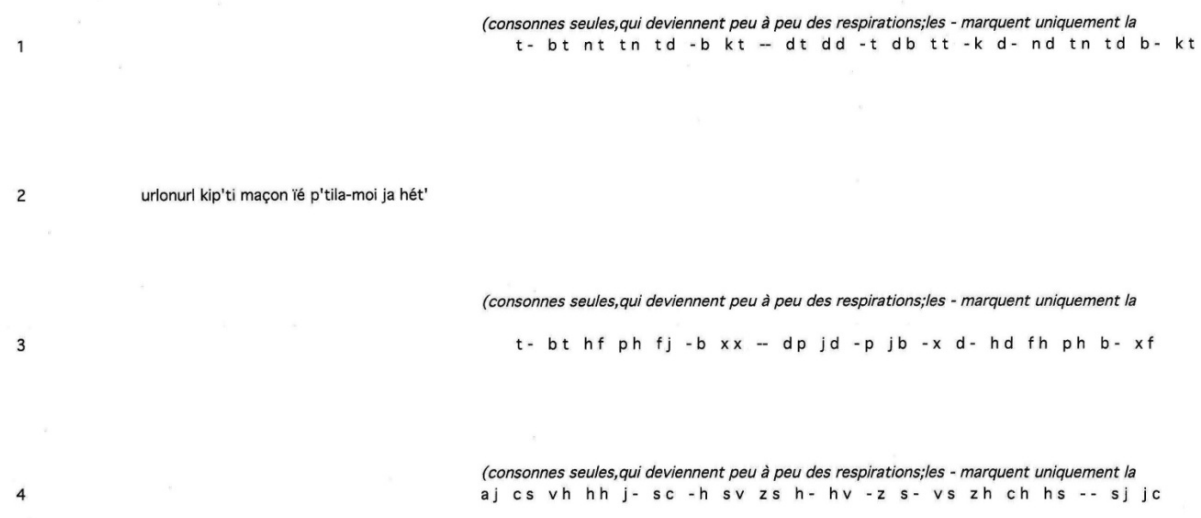

Abbildung 49. *Machinations*. S. 141. CD Track 7; 1:00

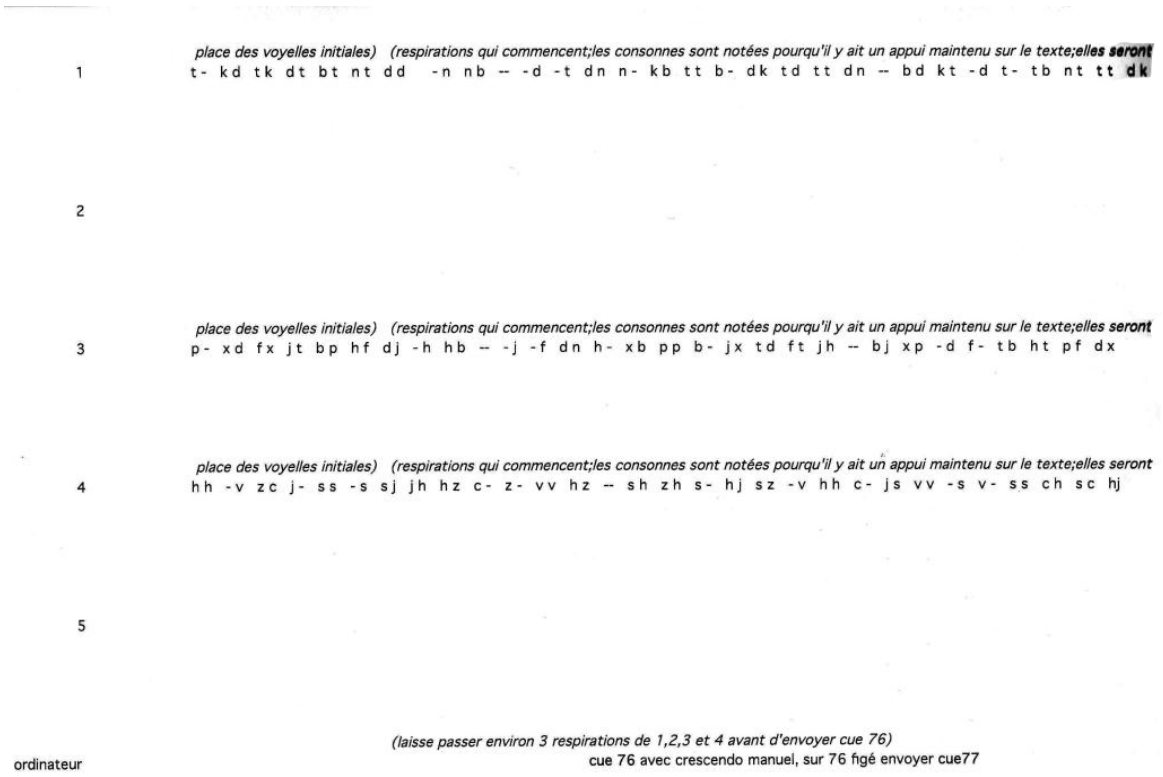

Abbildung 50. *Machinations.* S. 142. Fortsetzung

Die Komik die entstehen kann, wenn Phonemkombinationen kurzzeitig als vorhandene, semantisch belegte Wörter interpretiert werden, kann ebenso in Grauen umschlagen, wenn diese Kombinationen sich verzweifelten ‚Help' – Schreien annähern („comme des cris" [Stimme 1/S. 160]). Ab S. 160 vermischen sich diese Rufe mit einem vergrößerten, repetitiven Wimmern [Stimme 2/S. 160] und mit Frikativen, die einem Hustengeräusch nahe sind [Stimme 1/S. 160]. Durch Verweise auf semantisch belegte Phonemkombinationen (Wörter, oder auch Geräusche wie Husten, Wimmern) gewinnt diese Szene selbst an diffusem, nicht klar formulierbaren semantischem Gehalt – sie wird weniger abstrakt (siehe Partiturausschnitte auf der nächsten Seite).

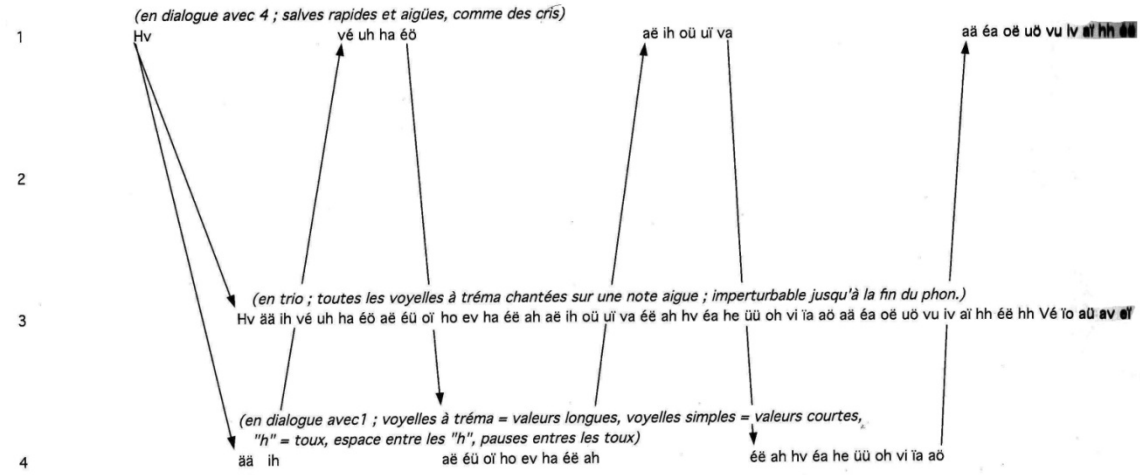

Abbildung 51. *Machinations*. S. 160. CD Track 8; 2:20

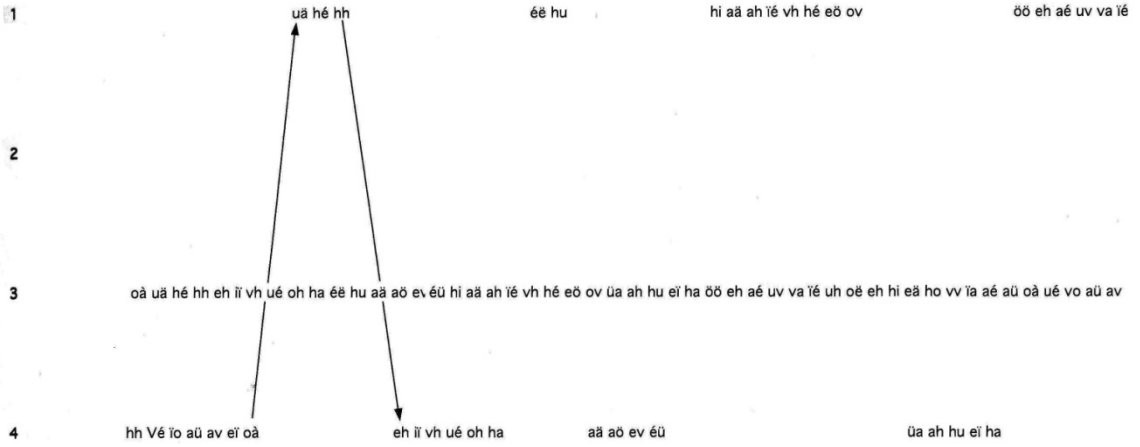

Abbildung 52. *Machinations*. S. 161

Die Auflösung der Szene geschieht durch eine groteske Konfrontation: Die Szene lässt sich als Detaildarstellung der Croquet-Spiel-Szene [Stimmen 1-4/S. 65-77] lesen, denn die vermeintlichen Qualen, hysterischen Rufe [Stimme 1 und 3/S. 162] und das Frikativ-Gehuste [Stimme 4/S. 162] gehen über in eine distanzierte, durch Elektronik entrückte (entfremdete), aber gut verständliche Spielanweisung, beginnend mit den Worten: „Les machines peuvent elles penser ?“ [ebda.]. Durch den im Register tieferen Echo/Delay-Effekt wird der Stimme Volumen und Geltungsmacht zugewiesen. Assoziationen zu befehlsartigen Anweisungen an eine Masse mittels Megaphon bieten sich an. Die stetig gewinnende Übermacht der Repetition, die steigende Intensität der elektronischen Interaktionen und das Diktat einer elektronischen Stimme eröffnen auch Assoziationen zu apokalyptischen Szenarien aus Literatur und Film, in denen die Kontrolle über

die Maschinen verloren ging[122]. Das Unheimliche der Automaten bei E.T.A. Hoffmann bzw. Freud fügt sich nahezu nahtlos in die Atmosphäre des Stückes ein. Der Librettist Regnault schreibt zu diesem Aspekt von *Machinations*:

> "I came immediately to philosophical and literary references to the machine (Heron of Alexandria, Vaucanson, Alan Turing, and until, of course, Eve future by Villiers de l'Isle-Adam, whose hero makes a woman as beautiful and as desirable as possible, and yet that is a machine). Provided from Assuming adventurous, suggested by George that the machine was, of course, smarter, more talented, more thinking, stronger that man. Anti-humanism primary, if you want. To this I added games, dice, chess, goose, bridge, and others, from Lewis Carroll (croquet game)." (Regnault 2008, web).

4.3.2 Grotesker Formalismus

Aperghis ist, wie Olga Neuwirth ein geschickter Gestalter des Grotesken. Seine instrumentale und seine vokale Musik erfüllen viele der Kriterien des Komischen bei Lissa, bei gleichzeitiger Verdüsterung des Sujets (siehe Kap. 3.2.2.1 *Die Komponente des Komischen*). Auch aufgrund seines überzeichneten, gestenhaften, sehr theaternahen Stils (vgl. etwa die Werke der ATEM Periode, sein Musiktheater *Les Boulingrin* (2010) oder *Récitations* (1978) und *Teeter-totter* (2008)), steht er unter Generalverdacht eng mit dem Grotesken bzw. dem Grotesk-Burlesken zusammenzuarbeiten. Wie John Cage oder Mauricio Kagel vor ihm, entwickelte Aperghis aus dem szenischen Potential der MusikerInnen eine neue Form des Musiktheaters (‚spectacle musical'), die sich immer weiter von der Kunstform der Oper wegentwickelte. Kagel etwa meinte die Übergänge zwischen Musik und Theater seien fließend, und eine Trennung sei nur anhand der traditionellen personellen Zuordnung möglich (Kagel in Roesner 2002, S. 37). Die Weiterführung dieses Gedankens führt zu einer Auflösung der Grenzen zwischen Musik, Theater und Performance, wie Aperghis es in *Machinations* schließlich ausführt. Die SchauspielerInnen werden zum „musikalische[n] Körper" (Varopoulou 1998, S.4). Die Verwendung von Sprache, Bewegung und Geräuschen als musikalische Elemente erzielen (und benötigen) eine Öffnung des Theaters in Richtung Performance, mit der sich auch eine breite Palette grotesker Entfaltungsmöglichkeiten eröffnet.

Machinations kann als eine Reduktion einer Reihe grotesker Tendenzen aufs Wesentliche gesehen werden. Das Groteske breitet sich über das ganze Werk aus, setzt sich in den kleinsten Details wie auch in der Anlage des Werkes und seiner Form fest. Im Sujet, der Beziehung bzw.

[122] Am populärsten ist wohl James Cameron's *The Terminator* (1984).

dem Kampf zwischen Maschine und Mensch ist das Groteske bereits immanent, in den Details entsteht es durch Zerstörung (‚Angriff') und ‚Entfremdung'. Das ‚Spielerische', das Spiel mit Maschinen (Spielautomaten), trifft auf die Bedrohung durch die scheinbare Übermacht und Autonomie der Technik. Dabei verschmelzen stark ausgeprägte Merkmale der ‚thematischen Groteske' mit denen der ‚Texturgroteske', etwa durch Verweise auf Automaten und Spiele durch die Texte von Regnault. Aperghis erzeugt ‚an sich erlebtes' Groteskes in einer durch und durch ‚zeitgenössischen', ‚phantastischen' Groteske. Durch die beinahe Zerstörung jeglicher Sinneinheiten bewegt sich *Machinations* am Rande zum absolut Absurden. Aufgrund der immer wieder durchscheinenden Elemente von Regnault und den subtilen Verweise auf bekannte Worte und Sprachfetzen, wird diese Grenze jedoch nie überschritten. Die Intensität des Grotesken nimmt aber durch die gegenseitige Verstärkung der jeweiligen ‚Orte des Grotesken' (groteske Inhalte werden grotesk dargestellt) monströse Ausmaße an. Im Kontext der hier untersuchten Musiktheaterwerke, und auch im Kontext des zeitgenössischen Musiktheaters im Allgemeinen nimmt *Machinations* hinsichtlich seiner so konsequenten formalen Umsetzung grotesker Strukturkoeffizienten eine Extremposition ein. Aufgrund der primär von der Form ausgehenden Gestaltung des Grotesken lassen sich, im Vergleich zu Neuwirths *Bählamms Fest* (1999) oder Sciarrinos *Luci mie traditrici* (1998), jedoch auch weniger klar benennbare Momente von Groteskem festhalten, denn beinahe jeglicher konkret fassbarer Inhalte entbehrend, wirkt *Machinations* wie eine abstrakte Etüde zur Erprobung grotesker Methoden.

4.4 *Hombre de mucha gravedad* (2002) von Lucia Ronchetti

Hombre de mucha gravedad (da "Las meninas" di Velázquez). Drama für vier Stimmen und Streichquartett. Musik von Lucia Ronchetti. Libretto von Andrea Fortina nach Quevedo, De Góngora, Calderón de la Barca u.a. UA 2003, Stuttgart.

Die Personen und Texte von Lucia Ronchettis[123] kurzem Werk zwischen szenischem Konzert und Kammermusiktheater[124] entstammen der Literatur der spanischen Spätrenaissance und des Barock. Die SolistInnen des Stücks stellen das in der Forschungsliteratur zum Grotesken bereits untersuchte Gemälde *Las Meninas* (1665) von Diego Velázquez dar und sind dementsprechend im Raum angeordnet (vgl. Kayser 1957, S. 18). Die Dialoge und Monologe die sich entspannen, weben ein Netz aus literarischen Zitaten und ästhetischen Ideen, angesiedelt im Kontext von Velásquez und seinem Werk (vgl. Pöllmann 2009, web). Andrea Fortina, der Autor des Librettos, zeichnete jede Figur auf dem Bild als Rolle mit eigener Funktion und Stellung am Hofe von Felipe IV. nach. Velázquez selbst ist der ‚Hombre de mucha gravedad' und Ausgangspunkt der dramaturgischen und musikalischen Entwicklung des Stücks (im Bild steht er links vor der Leinwand). Wie Velázquez haben auch die anderen ProtagonistInnen eine spezifische Aufgabe bzw. Funktion. Die Hofzwergin Mari Bàrbola (Sopran), rechts von der Gruppe stehend, symbolisiert den provokativen Wahnsinn und die In-Frage-Stellung von Normen und Regeln. Ihr sind Fragmente aus Volksliedern, Liebesgedichten und Sprichwörtern zugeordnet, dargestellt

[123] Biographie: „Lucia Ronchetti wurde 1963 im Rom geboren und studierte Komposition und Computer-Musik an der Accademia di Santa Cecilia sowie Philosophie an der Universität Rom. In Paris setzte sie ihre Studien bei Gérard Grisey fort, nahm an den internationalen Computer-Musik-Kursen des IRCAM teil und erhielt ihren PhD in Musikologie an der École Pratique des Hautes Études en Sorbonne. Auf Einladung Tristan Murails arbeitete sie 2005 als Gastprofessorin und Fullbright fellow am Music Department der Columbia University New York. Weiters arbeitete sie mit Silvano Bussotti, Salvatore Sciarrino, Hans Werner Henze, Folkmar Hein und André Richard. Ronchetti erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien und war Composer in Residence bei der Yaddo, New York, dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD, der Staatsoper Stuttgart, der MacDowell Colony, Peterborough, USA und der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart. Ihr reiches Musiktheater-Schaffen ist u.a. geprägt von der Zusamenarbeit mit den Schriftstellern Ermanno Cavazzoni, Ivan Vladislavic und Eugene Ostashevsky, den bildenden KünstlerInnen Toti Scialoja, Alberto Sorbelli, Judith Cahen, Dörte Meyer, Adrian Tranquilli, Elisabetta Benassi und Mirella Weingarten, sowie den SounddesignerInnen Marie-Hélène Serra, Folkmar Hein, André Richard, Reinhold Braig, Carl Faia, Olivier Pasquet und Thomas Seelig. Ihre Kompositionen sind im Auftrag zahlreicher internationaler Ensembles sowie Musik- und Kultureinrichtungen entstanden wie der Bayrischen Staatsoper, dem Ensemble Modern und dem Experimentalstudio des SWR. 2007 war sie mit *Der Sonne entgegen* (2009) als eine der ersten Produktionen beim Fonds Experimentelles Musiktheater vertreten. 2011 entstand ihre Kammeroper *Lezioni di Tenebra* (2011) in Koproduktion mit dem Konzerthaus Berlin, dem Contemporanea-Auditorium Parco della Musica in Rom, den Kunstfestspielen Herrenhausen-Hannover und der Salzburg Biennale, während die Kammeroper *Last Desire* (2004) an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin neu inszeniert wurde. Weitere Werke wurden von Musik der Jahrhunderte Stuttgart, Ultraschall Berlin und ECLAT Stuttgart produziert." (Ronchetti 2012, S. 62).

[124] Die Komponistin nennt es ‚Dramaturgia'. Im weitesten vergleichbar etwa mit Kagels ‚instrumentalem Theater', doch wird bei Ronchetti das Szenische viel stärker in die Musik eingebettet. „Theater aus dem Geist der Musik – und nicht etwa Theater mit musikalischer Begleitung" (Pöllmann 2012, S. 4).

durch eine virtuose und verzweifelte Vokalsprache sowie vulgäre Explosionen. Die Musik der Infantin Margherita, (Countertenor und Violoncello) weist einen transparenten und schwebenden Charakter auf und drückt den Kontrast zwischen Traum und Zwang aus. Durch Josè Nieto Velásquez, den Hofmarschall und Direktor der königlichen Wandteppichwirkerei (Bariton), sind verschiedene Textfragmente dargestellt, die das Grundthema des gesamten Stückes transportieren: Entzauberung und Vergänglichkeit. Seine Passagen werden wiederholt von hysterischen Duetten mit Doña Marcella de Ulloa, der niederen Damenwächterin (Sopran) und dem Damenwächter (Countertenor und zweite Geige) unterbrochen. Durch leise Beschleunigungen und plötzliches Flüstern bringen sie ihre Unterwürfigkeit und Angst zum Ausdruck. Dem Wahnsinn zugeordnet ist der Hofzwerg Nicolas Pertusato, der sich durch Sprichwörter, obszöne Zungenbrecher und italienische Kantilenen in die Gespräche einmischt. Das Königliche Paar (im Bild im Hintergrund in einem Spiegel) wird vom ganzen Streichquartett in Musik gesetzt[125] (vgl. Part. Ronchetti 2002, S. 2f).

© der Partitur(ausschnitte) bei Durand, Paris.

[125] Die Instrumente sind nicht exklusiv einzelnen Rollen zugeschrieben. Es gibt Überschneidungen.

Abbildung 53. *Las Meninas* (1665) von Diego Velázquez[126].

> Andrea Fortina, Librettist von *Hombre de mucha gravedad*: „Der Versuch, den Personen von *Las Meninas* (…) das Wort zu erteilen, ist so, als ob man einen Spiegel zum Sprechen bringen wollte." (Fortina nach Pöllmann 2012, S. 6).

Wesentlich für das Stück ist die Verwendung von spanischer Renaissance- und Barockliteratur, prominent vertreten ist etwa der Schelmendichter Francisco de Quevedo, dessen Texte für sich bereits groteske Merkmale in sich tragen. So ist Lucia Ronchettis *Hombre de mucha gravedad* auch ein Abbild der spanischen Renaissancekultur inklusive deren Affinität zu sehr eigentümlichen Figuren und Bilderwelten. Nicht umsonst beginnt Kayser seine Studie *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* mit einem virtuellen Rundgang durch den Prado (vgl. Kayser 1957, S. 20).

[126] Quelle: Wikipedia. http://de.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas (abgerufen am 27.09.12. 15:00). Personen von links nach rechts: Diego Velázquez, María Agustina Sarmiento de Sotomayor, das spanische Königspaar (im Spiegel), Infantin Margarita, José Nieto Velásquez (in der Tür), Isabel de Velasco, Doña Marcella de Ulloa (im Hintergrund), Damenwächter (im Hintergrund), Mari Bàrbola, Nicolas Pertusato.

Das Stück hat zwölf sehr kurze Szenen, oft nur 30-40 Takte lang. Die hier dargestellten Auszüge aus dem Libretto sind der Partitur entnommen (vgl. Part. Ronchetti 2002, S. 4ff). *Hombre de mucha gravedad* ist kein Bühnenwerk im herkömmlichen Sinn. Formal bezeichnet Ronchetti es, wie viele andere ihrer Werke, als ‚Drammaturgia'. In der Idee vergleichbar sind etwa Heiner Goebbels szenische Konzerte oder Mauricio Kagels ‚instrumentales Theater'. Pöllmann nähert sich dem Begriff wie folgt:

> „Es ist eben kein ‚dramma', kein ‚Schauspiel', zu erleben, samt aristotelischer Einfühlung in Mitleid und Schrecken. Sondern eine weitaus distanziertere, intellektuelle ‚Dramaturgie', eine Handlungsanweisung, eine Studie auf dem Theater." (Pöllmann 2012, S. 6).

Ronchettis Werke entspringen der konsequent weitergedachten Annäherung von Theater an Musik bzw. umgekehrt, einer „Analogisierung zweier Künste" (Roesner 2002, S. 55). Konkrete szenische Anweisungen finden sich im Stück kaum – alles Szenische ist in die Musik gewandert, die voller Gesten ist. Mit ‚Gesten' sind zum einen die Kommentare gemeint, die durch die Verschränkung von Texten und Musik entstehen. So ist einzelnen Figuren, neben der Vokalstimme, teilweise auch eine Instrumentalstimme zugeordnet, die manchmal nur begleitet oder verstärkt, manchmal aber auch eine eigene Meinung vertritt. Dabei entstehen zynische, tragische und spielerische Momente, die zu grotesken Konstellationen führen. Zum anderen ist Ronchettis Musiksprache voller bildhafter Anklänge, voller Imitationen von Bewegungen und überzeichneter Charaktere. Ihre Musik ist manchmal hoch beweglich und dynamisch, manchmal hinkt sie rhythmisch hinten nach oder ist schelmisch und hysterisch – entsprechend der Anlage der Figuren. Auch hier findet sich groteskes Potential. Die Musik selbst wird durch eben jene Gestik zur Bühne und zu ihrer szenischen Umsetzung zugleich - „Theater aus dem Geist der Musik" (Pöllmann 2012, S. 4).

4.4.1 Groteske Verschränkungen und Neukontextualisierungen

Neben dem Sujet des Werkes ist es vor allem die formale Gestaltung, die Groteskes entstehen lässt. Zentrale Methode ist die gleichzeitige und versetzte Verschränkung mehrerer Texte. So stellt bspw. die zweite Szene eine Verschränkung von sechs kurzen, unterschiedlichen Textfragmenten dar (Deutsche Übersetzung im Anhang):

(1)
Pues amarga la verdad,
quiero echarla de la boca
y si al alma su hiel toca
esconderla es necedad
(Francisco de Quevedo[127], 1580-1645 Letrilla satirica, La pobreza y el dinero)

(2)
Sbatti la mano
ch'ecco la micia
la spagnola senza camicia
la spagnola camicia nun cià
sbatti la mano ch'ecco papa
(Zanozzo, Canti popolari romani)

(3)
Ahi!
No hay terciopelo que
no se arrastre por el suelo
(spanisches Sprichwort)

(4)
Quién pasa, quién pasa?
El Rey que va a caza.
(Alonso de Ledesma[128], 1562-1633,
Al santissimo sacramento)

(5)
Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana seran miel.
(Louis de Gòngora[129], 1608)

(6)
Barbola, la hija de la panadera,
la que suele darme
tortas con Manteca
(Louis de Gongora, Sorella Marietta, 1580)

Die Verschränkung folgt folgender Struktur:

Stimme	***Zeitverlauf der Szene* [T. 28-51]**														
Sopran	Text 1									Text 3	Text 5				
Countertenor	-	-	-	Text 4		Text 4 (Wh.)		-	Text 6						-
Bariton	-	-	Text 2									-	-	-	-

Abbildung 54. ***Hombre de mucha gravedad*. Struktur Szene II**

Die Bratsche ist meist mit dem Bariton unisono geführt, während die Violoncellostimme, dem Countertenor zugeordnet, bis auf wenige Annäherungen an die Bratschenstimme [II/T. 44; T. 47], lange glissandi über geringe Intervalle ausführt. Die erste Geige doppelt die Violoncellostimme in

[127] Francisco de Quevedo war ein spanischer Schriftsteller des Barock und wurde vor allem durch seine satirischen Schriften und Schelmenromane bekannt.
[128] Alonso de Ledesma war ein spanischer Schriftsteller des Barock und Begründer des Konzeptionalismus. Seine Sprache zeichnet sich durch Witz und absurde Wendungen aus.
[129] Louis de Gòngora war ein spanischer Dichter des Barock und Hauptvertreter des Culturanismo. Seine Sprache ist von rätselhaften Metaphern und Allegorien geprägt.

Oktaven, während die zweite Geige in ausgewählten Momenten vorhandene Elemente akzentuiert [II/T. 44; T. 47; T. 49].

Das Groteske dieser Szene liegt in der gegenseitigen Kommentierung der Textebenen und deren hektischer Umsetzung durch die Vokalstimmen. Der klagende, tragische erste Text („declamato, contenzione“ [II/T. 29]) wird durch intensive, rhythmisch und dynamisch sehr akzentuierte Koloraturen, an der Grenzen zwischen Sologesang und deutlicher Deklamation, vorangetrieben [ebda.]. Dessen Höhepunkt in einer exaltierten Figur auf die Worte „(…) y si al alma su hiel toca“ [II/T. 38f] endet, um anschließend zu den klar deklamierten (ohne bestimmte Tonhöhe) Worten „esconderta es necedad“ [II/T. 40] zurückzukehren. Auf diesen Text trifft nun nahezu unvorbereitet der volkstümlich scherzhafte zweite Text, der in regelmäßigen Staccato-Triolen wie ein Kinderreim, starr aber hektisch, zweimal vom Hofzwerg vorgetragen wird. Mit den sich nach oben steigernden Triolen haftet ihm etwas Manisches an [II/T. 30ff]. Um das groteske Spiel zu vollenden, mischt sich das belanglos wirkende spanische Sprichwort „Quién pasa, quién pasa? El Rey que va a caza“ (vierter Text) [II/T. 31ff], vorgetragen vom Countertenor, zwischen die Bariton-Stimme des Hofzwerges und den klagenden Text des Soprans. Es entsteht ein nahezu undurchsichtiges hektisches Stimmengewirr, in dem die anderen Texte der Szene nahtlos aufeinanderfolgen, bis sich schließlich der Sopran mit den letzten Worten des fünften Textes in hoher Lage (a‘‘) befreit. Das Komische dieser Szene, das primär vom Hofzwerg ausgeht, kippt schon nach wenigen Takten in eine undurchdringliche, mechanistische, von Manie bestimmte Atmosphäre, in der die übermäßige Komik selbst zur Bedrohung wird und dem ersten Text zu einer Tragik und Schwere verhilft, die er isoliert nur schwer hätte entwickeln können. Steigs Bemerkung: „der übersteigerte Einsatz des Komischen [kann] ebensowohl Angst schaffen wie sie mildern (…)“ (Steig 1970, S. 75) findet hier eine Umsetzung.

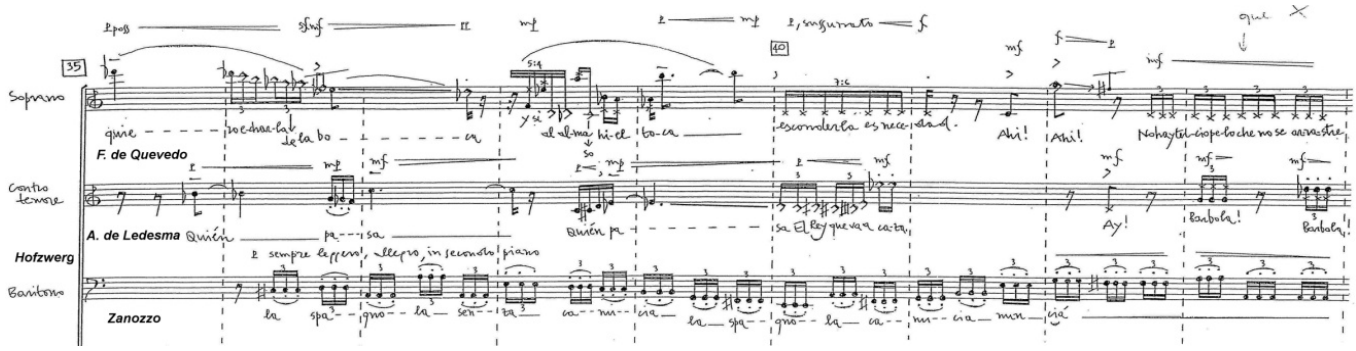

Abbildung 55. ***Hombre de mucha gravedad.*** **II/T. 35-43**

In der fünften Szene entspinnt sich eine grotesk-makabre Verflechtung, in der Anweisungen zur Herstellung von Kosmetik (erster Text) auf poetische Texte treffen, die metaphorisch und konkret um das Reinigen des Körpers und des Gesichtes von Qualen und Pein kreisen (zweiter Text) bzw. eine kurze Darstellung der demütigenden Konsequenzen von vermeintlichem Verrat in der Öffentlichkeit (dritter Text) darstellen.

(1)
Acqua che fa la faccia bella alle donne
Pigliate formaggio fresco, Lire due
Lardo fresco e netto, Lire una
Argento solimato, oncia una e mezzo
Sal gemma, oncia una
Lume di rocca, oncie due
Lume zuccarina, oncia una
Pestat'ogni cosa
e mettete nel lambicco
et poi fate distillare
er sarà mirabile
(Giovanventura Rossetti[130], Notandissimi secreti de l'arte profumatoria, Venezia 1555)

(2)
Con que la lavaré
la flor de la mi cara
con que la lavaré
que vivo mal penada
làvanse las casadas
con agua de limones
lavòme yo, cuitada
con penas y Dolores
(Juan Vazquez[131], Liederbuch zw. 1550-1560. Ausschnitt)

(3)
Questa faccia gratiosa
rubiconda più che rosa
sputi e schiaffi sporcheranno
con tormento e grand' affanno
(Tarquinio Merula[132], Arie e capricci Hor ch'è tempo di dormire, 1638. Ausschnitt)

[130] Die *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria* (1555) des Giovanventura Rossetti sind eines der prominentesten Dokumente in der Geschichte der Parfümerie.
[131] Juan Vazquez war ein andalusischer Priester und Komponist der Renaissance.
[132] Tarquinio Merula war Komponist und Organist im italienischen Frühbarock. Er war in Cremona und Warschau tätig. Die Strophen sind dem Madrigal *Hor ch'è tempo di dormire (Canzonetta spirituale sopra alla nanna)* entnommen.

Während Doña Marcella de Ulloa (Nieder Damenwächterin, Sopran) gemeinsam mit dem Guardia della Dame (Damenwächter, Countertenor) die beinahe gesamte Szene mit Zeilen aus dem Madrigal von Juan Vazquez im Terzabstand aufsteigend unisono geführt werden[133], ist es die ‚Zeit' (Bass), die im Vergleich zu den anderen Stimmen ruhig und konstant das kosmetische Rezept vorträgt und der Hofzwerg, der bösartig und mit Genugtuung durch die Zeilen von Tarquinio Merula an die Konsequenzen erinnert. Die Qualen und die Pein in Vazquez' Madrigal werden so zur Chiffre für schlechtes Gewissen. Der patriarchische Zynismus dieser Szene wird noch durch die intensive und aggressive Musik gesteigert. Die vier Streicher wüten hier durch ein rhythmisch unruhiges, nihilistisches Stilzitat an das Allegro (1. Satz) aus Béla Bartóks *4. Streichquartett* (1928)[134] [V/T. 80ff]:

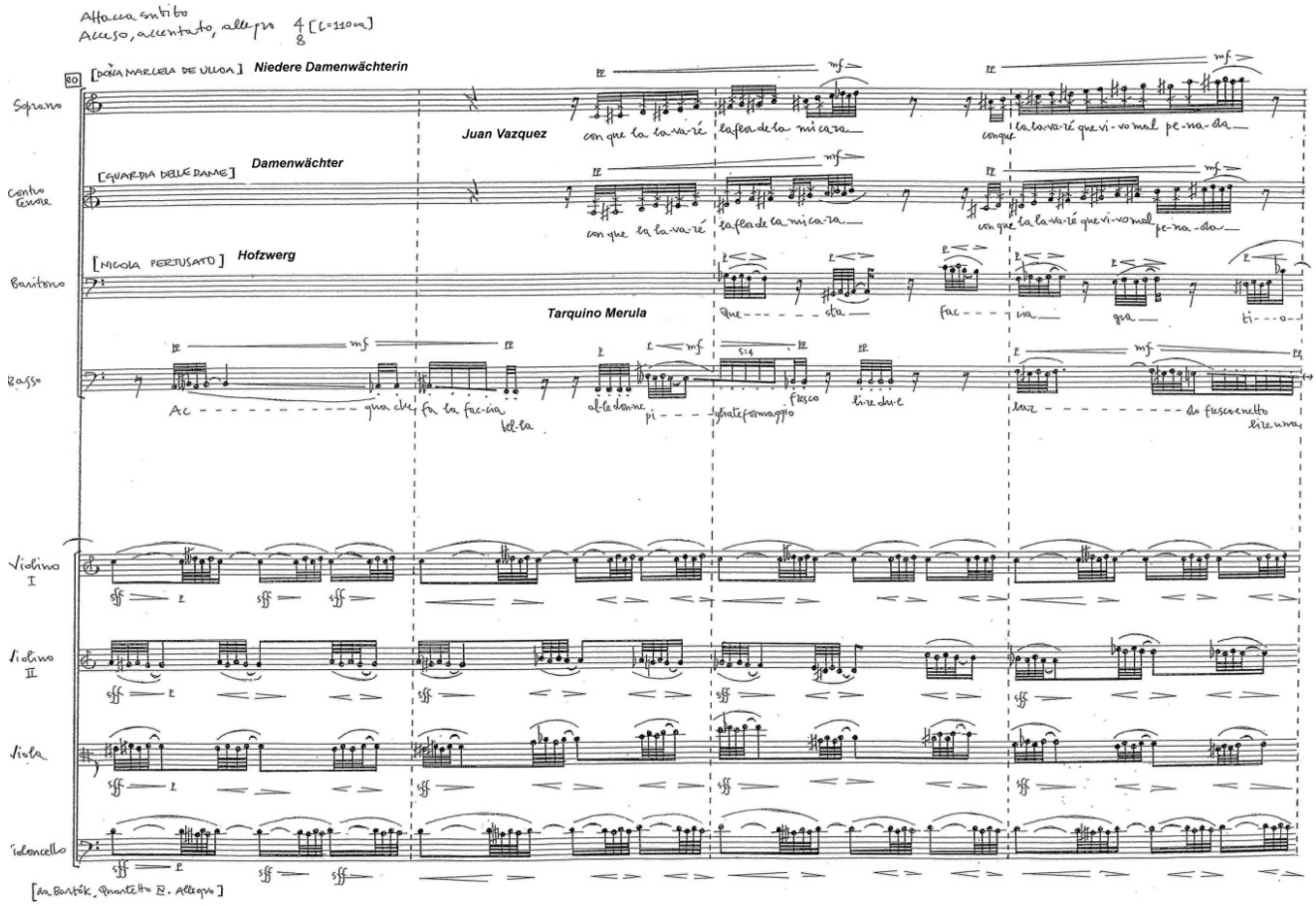

Abbildung 56. ***Hombre de mucha gravedad.*** **II/T. 81-83**

[133] Es entsteht der Eindruck sie sprechen zu sich selbst.
[134] Das Zitat wurde durch die Komponistin selbst ausgewiesen: „da Bartók, Quartetto IV, Allegro" [V/T. 80].

Der Übergang zur nächsten Szene behält den Zynismus bei. Der Text der Szene VI wird von der Hofzwergin Mari Bàrbola, hysterisch anmutend, mit extremen Dynamikschwankungen und Lagenwechseln vorgetragen („convulso, drammatica“ [VI/T. 92]), die erste Geige eilt ihr, sie imitierend und kommentierend, nach. Es sind vor allem die extremen, schnell wechselnden, rhythmisch unregelmäßigen Intervallsprünge, von Oktaven, kleiner None bis hin zur großen Septim über der Oktave und die damit verbundenen Registerwechsel (in der ersten Geige gehen die Sprünge teilweise weit über zwei Oktaven), die den Eindruck der Hysterie erzeugen [VI/T. 99]. Bis auf einige gepresste „Ahi“-Rufe [VI/T. 98; T. 101; T. 104], die schon den Text der Szene VII ankündigen und einigen Akzentuierungen durch das restliche Streichquartett, ist die ganze Szene durch den exaltierten Vortrag der Hofzwergin und der ersten Geige beherrscht.

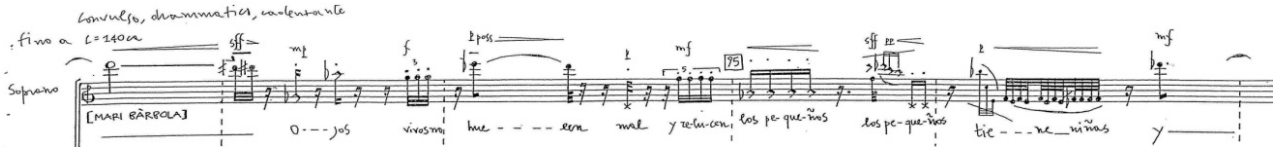

Abbildung 57. *Hombre de mucha gravedad*. VI/T. 92-96. Stimme

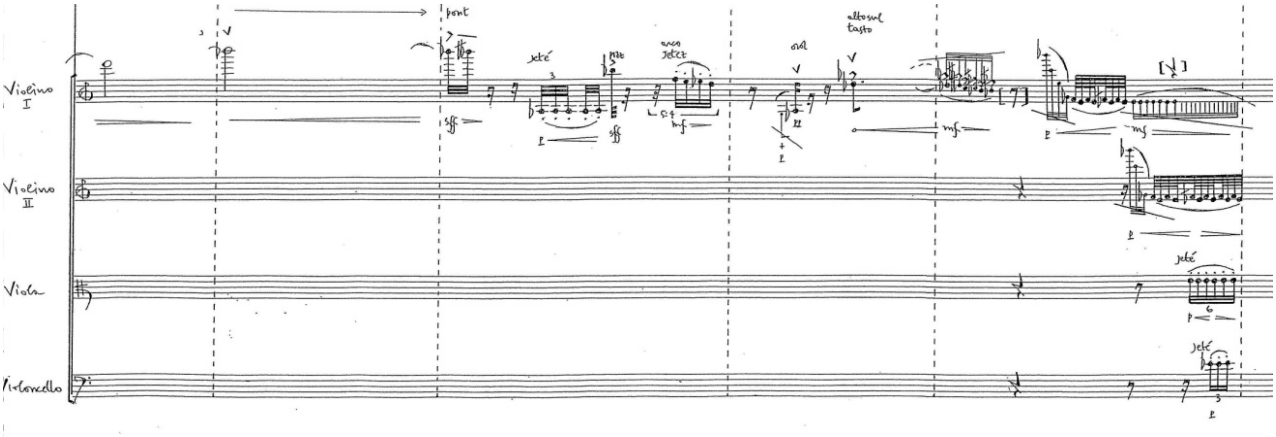

Abbildung 58. *Hombre de mucha gravedad*. VI/T. 92-96. Begleitung

Das Groteske in den Szenen VI und VII entsteht nun an deren Übergang, bzw. aus der Fortspinnung der zynischen Gegenüberstellung aus der Szene V. Der derbe, herabwürdigende Text der Szene VI ist durch den hysterisch, wilden Vortrag für sich bereits karikaturhaft überzeichnend grotesk, doch mit dem nahezu nahtlosen Übergang in den ruhig deklamierten Text der Szene VII entwickelt die latent vorhandene Bösartigkeit der Hofzwergin eine grauenhafte Dimension.

Szene VI (1)
Ojos vivos no huelen mal y relucen
los pequeños tienen niñas
y los grandes mozas.
Ninguna mujer que tuviere
buenos ojos y buena
boca y buenas manos
puede ser hermosa
ni dejar de ser una fantasma…
Que no hay diablo que la pueda suffrir.
Mujer con cara podrida como olla,
donde hay, con hocico de puerco, y
carne de vaca,
de todo…
merele que no la suelten las pascuas
(Francisco de Quevedo[135], 1580-1645)

Szene VII (1)
Addì ventidue luglio milleseicentocinquantasei
Rubbe si abbrugiavano
et le case si serravano
a causa della peste…
e tenevano campanelli grossi
acciò la gente si scostasse
quando passavano
Ahi!
(Giacinto Gigli[136], Diario di Roma Novembre 1646)

Die aggressiven und unregelmäßig gesetzten Tonrepetitionen und die hektischen Intervallsprünge der Hofzwergin [bspw. VI/T. 102ff] treffen auf eine elegante, sakrale zweistimmige Gelassenheit, „freddezza" [VII/T. 105], vorgetragen von der Figur der ‚Zeit' (Bass) [ebda.]. Die später noch hinzukommenden lang gehaltenen Liegetöne und (ausnotierten) glissandi in den Streichern betonen diese Atmosphäre noch weiter [VII/T. 109ff]. Durch die klare Verständlichkeit und Ruhe offenbart sich der Schrecken des von der Pest bestimmten Tagebucheintrages von Giacinto Gigli aus dem November des Jahres 1646 umso deutlicher (Szene VII, erster Text). Das hektisch Manische der Hofzwergin, wie auch das ruhige und kühle der Figur der Zeit, steigern das Bösartige bzw. das Grauen in den Texten ins Unerträgliche, während die Szenerie weiterhin entrückt und durch die vorhergehende Präsenz der Hofzwergin mit tiefschwarzem Humor durchtränkt ist.

4.4.2 Das Spiel im Spiel

In einem im Zuge der Recherchen geführten Dialoges[137] mit der Komponistin gab Sie an, einer der wichtigsten Momente im Grotesken für sie sei das Spielerische, insbesondere das Spiel im Spiel. Und das Spielerische ist es auch, das *Hombre de mucha gravedad* bis in die Details mitgestaltet. Alles ist Spiel. Spiel mit der Identität der Figuren, mit den Rollen die sie annehmen, mit den Perspektiven auf und aus den Zeilen, die sie uns vortragen. Ein lustvoll ausgelassenes Spiel mit Semantik und Kommentaren, mit der Tradition der Vokalmusik und der Affekte. So nimmt das

[135] Siehe Fußnote 127.
[136] Giacinto Gigli war römischer Jurist und ist heute vor allem aufgrund seiner detaillierten Tagebuchaufzeichnungen bekannt.
[137] Per E-Mail zwischen 24.04.2012 und 30.04.2012.

Kapriziöse ein manisches Moment an und im scheinbar Heiteren entsteht über gegenseitige Verweise und Umdeutungen ein Strudel, der das Zynische und Makabre zum Vorschein treten lässt. Wie so oft in der Tradition der italienischen Oper, ist das vermeintlich Fröhliche in der Maskerade und den Ballszenen nur Schablone für nahendes Unheil. Gemeinsam mit einem sehr rhetorischen und gestenhaften Kompositionsstil liegt der Rückgriff auf barocke Elemente und Texte nahe:

> „Es [das Barocke d.V.] entspricht in vielem ihrer eigenen Art, die Welt zu fassen und komponierend zu beschreiben. Distanz und das Theaterhafte beherrschen den künstlerischen Diskurs im Barock. Nicht die Gefühle stehen im Zentrum, sondern ein System der Affekte, nicht spontanes Handeln, sondern ein Repertoire von Gesten. Dies alles gesteigert zu einem komplexen System von Bezügen und Bedeutungen, das mitunter Vexierbildern gleicht und dem Manierismus nicht fremd ist." (Pöllmann 2009, web).

Das spezifisch Groteske entsteht neben diesem manieristischen Verweissystem (es gibt Tänze, Kontrapunktik, Rezitative, Choräle, Monodien) vor allem durch Ronchettis Textbehandlung und deren Musikalisierung. Die einzelnen Textfragmente geraten durch die gegenseitige Inbezugsetzung in einen Strudel voller exaltierter Spiele (im Spiel) und sind darin tragisch und komisch zugleich. Immer wieder jedoch nimmt das Makabre und Zynische überhand und lässt die Szenerie in einen Abgrund steuern. Besonders die Figuren der Hofzwergin und des Hofzwerges bringen eine karnevalistische und folkloristische Färbung ein, die in der Theorie Bachtins oder Browns ja eng mit dem Grotesken verwandt ist (vgl. Bachtin 1969b, S. 15 und Brown 2007, S.3f). Auch entwickelte Brown ihre These anhand Bartók, dessen *4. Streichquartett* (1928) in der fünften Szene des *Hombre de mucha gravedad* Pate für ein musikalisches Stilzitat stand. Die tänzerischen und sprunghaften Momente in der Melodik der derb-komischen Hofzwergin, des Hofzwerges, der niederen Damenwächterin und dem Damenwächter, ergänzen dieses folkloristisch geprägte Bild des Grotesken voller Ironie. Die Hofzwergin und der Hofzwerg sind dabei sicherlich federführend. Durch ihre vulgäre Sprache tauchen Bàrbola und ihr Companion Pertusato, selbst Opfer von Karikatur, die Dialoge ihres Umfeldes in Zynismus. Sie überzeichnen ihre Umwelt und machen so alles und jeden zur grotesken Karikatur. Ihr grotesker, verspielter Charakter entfaltet sich dabei nur über ihre Ambivalenz und den Gegensätzen zu den restlichen Figuren des Gemäldes. Doch sind sie sind viel mehr Teil dieser Gesellschaft als es scheint und auch die Gegensätze sind nur vermeintlich. Denn mit ihren Rollen übernehmen sie auch eine Funktion. Durch sie lebt der Adel und Hofstaat seine Wünsche und Sehnsüchte aus. Die Musik

führt diesen Zusammenhang durch scheinbare Kontrapunktik und Imitationen zwischen den Stimmen der Hofzwergin und des Hofzwerges und denen der Infantin bzw. der Damenwächterin und dem Damenwächter aus. Ronchetti agiert dabei als eine Art komponierende und interpretierende Kunsthistorikerin.

Für das Stück lassen sich drei Ebenen des Grotesken unterscheiden, zum einen das Groteske, dass vom Gegenstand des Stückes, Velázquez' *Las Meninas* (1665) ausgeht, zum anderen das Groteske das beim Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Textebenen in Verbindung mit der musikalischen Umsetzung entsteht und schließlich das Groteske, das als ‚Spielerisches und Verspieltes' das ganze Werk durchzieht.

Strukturell ist das Groteske in *Hombre de mucha gravedad,* ganz im Sinne des schwer definierbaren Grotesken, in mehreren Ausprägungen verwurzelt. Es treffen Charakteristika des ‚thematisch Grotesken' (Figurenwahl, Anlage des Stücks) auf ein reiches System von (auch historischen) Verweisen (‚Texturgroteske') und insbesondere in der fünften Szene sind durch das Stilzitat auch die Merkmale der ‚Strukturgroteske' gegeben. Launische, phantastische Komponenten gemeinsam mit makaber-morbiden Ausprägungen formieren sich innerhalb einer Groteske, deren Funktionen und Sprache von Spielerischem dominiert wird. Selbst das Grauen entsteht an manchen Stellen aus dem Spielerischen – wie etwa in der sechsten Szene.

Ähnlich wie in Aperghis' *Machinations* (2000) nimmt dieses Werk eine Sonderstellung im Kontext des grotesken zeitgenössischen Musiktheater ein. Auch in *Hombre de mucha gravedad* ist die formale Anlage selbst grotesk, wobei dessen Ursprung nicht wie bei Aperghis die Zerstörung der Orientierungs- und Anhaltspunkte der Sprache ist, sondern das allgegenwärtige Spielerische, das kaum die Entwicklung ‚seriöser' Momente zulässt. Auch innerhalb des Werkes bildet das Groteske keinen dramaturgischen Schwerpunkt oder nimmt eine spezifisch dramaturgische Funktion ein, es ist vielmehr ständig präsent – auch in diesem Punkt gleicht es *Machinations*.

4.5 *Lost Highway* (2003) von Olga Neuwirth

Lost Highway. Musiktheater. Musik von Olga Neuwirth. Libretto von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth nach einem Drehbuch von David Lynch und Barry Gifford. UA 2003, Graz.

Für Olga Neuwirth[138] ist *Lost Highway* eine „Versuchsanordnung eines existentiellen menschlichen Problems" (Neuwirth 2006b, S. 20), die durch die Konfrontation mit dem Thema der Verwandlung und der stets virulenten Frage nach dem Ort und der Zeit des Geschehens bzw. nach der Frage was real ist, was nicht, umgesetzt wurde. Entfremdung und die Angst davor, sowie Orientierungslosigkeit sind dabei nur zwei der offensichtlichsten Strukturmerkmale des Grotesken, die sich in *Lost Highway* finden. Die Handlung und die Szenenabfolge der Oper bleiben stets sehr nahe am filmischen Original, die Dialoge und Personen wurden von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth jedoch auf deren Essenz reduziert. Die narrativen Verschränkungen, Zeitschleifen und Personenkonstellationen haben dabei jedoch Nichts an ihrer Komplexität verloren.

Im Zentrum steht der Jazz-Trompeter Fred Madison (im Film Saxophonist) und die Beziehung zu seiner Frau Renée. Der erste Teil (alles gesprochen[139], Szene I-III) dokumentiert den Entfremdungsprozess zwischen den beiden. Durch unheimliche Videobänder und Begegnungen mit dem ‚Mystery Man' wird eine beklemmende Atmosphäre gezeichnet, an der die Identität des Protagonisten schließlich vollends zerbricht. Der zweite Teil (gesungen, Szene IV-XI) beginnt mit der Verwandlung von Fred Madison in den jungen, virilen Pete Dayton. Die Kälte und Distanziertheit des ersten Teils sind gewichen und als Renée in Form von Alice (sie ist gleichzeitig, scheinbar gegen ihren Willen, Mr. Eddy's Mätresse) in neuer Gestalt auftaucht, beginnt sich die Geschichte immer mehr zu verselbstständigen und zu beschleunigen. Aufgrund seiner Beziehung zu Alice gerät Pete in ein undurchsichtiges Netz rund um Mr. Eddy's Machenschaften (ein vermeintlicher Krimineller und Pornoproduzent). Alice und Pete beschließen zu fliehen, um an Geld zu kommen überfallen sie Andy, einem Freund von Alice. Während des Überfalls wird Andy getötet und Alice und Pete fliehen in die Wüste. Dort treffen die zentralen ProtagonistInnen, Fred Madison, Alice bzw. Renée, Mr. Eddy bzw. Dick Laurent, der Mystery Man und Pete Dayton noch einmal aufeinander und dort wird klar, dass es weder für Fred Madison noch für Pete Dayton einen Ausweg geben kann (vgl. Neuwirth 2006, S. 5ff). Eine ausführliche Analyse der Vorlage und der Umarbeitung zum Libretto findet sich in Hochradls *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks*

[138] Biographie siehe Fußnote: 97.
[139] Hochradl spricht von einem „Hörspiel mit Begleitmusik zu einer Lichtspielszene" (Hochradl 2007, S. 559).

gemeinsames Musiktheaterschaffen: Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption (vgl. Hochradl 2010, S. 533ff).

Stimmlagen der zentralen Figuren: Fred Madison (Schauspieler, kein Gesang), Pete Dayton (hoher Bariton), Alice/Renée (Sopran), Mystery Man (Countertenor), Mr. Eddy (Sänger/Schauspieler, im Bass-Schlüssel notiert).

Lost Highway hat zwölf Szenen (I-XII), sowie ein Intro (0). Die Taktnummern laufen über das ganze Werk durch. Der Taktbezeichnung geht wie gewohnt die Nummer der Szene voraus [I/T. 1]. Für die Analyse wurde die aktuelle, revidierte Fassung (2006) herangezogen. © der Partitur(ausschnitte) bei Boosey % Hawkes, Bote & Bock, Berlin.

Die erste Violine ist skordiert, alle vier Saiten sind 60 cent nach oben gestimmt. Ebenso das zweite Violoncello, dieses ist jedoch 60 cent nach unten gestimmt. Entgegen *Bählamms Fest* gibt es keine Präparierungen auf den Streichern. Alle Notenbeispiele sind in Griffnotation, da sonst alle durch die Skordierung entstandenen Töne notiert werden müssten (vgl. Part. Neuwirth S. 3).

4.5.1 Zentrale musikalische Motive und Themen

Aus einem tiefen, an die Technik David Lynchs angelehnten, elektronisch eingespielten ‚Drone'[140], der das Musiktheaterwerk eröffnet, entwickelt sich nach zwei tutti-Akkorden[141] [0/T. 1] ein schnelles Kratzen und Schaben („moltissimo sul pont. – nur Obertöne" [ebda.]) in den Streichern (gestaffelter Einsatz, Kontrabass beginnt [0/T. 11]) und dem Schlagwerk (Tam-Tam, am Rand gespielt). Begleitet wird dies von einem auf einer skordierten E-Gitarre (E-A-h-e'-as'-es'') auf leeren Saiten mit Plektrum gespieltem, simplen Schlagschema (runter, rauf, runter, triolisch, ♪) [0/T. 4ff], welches durch seinen ostinaten Charakter Assoziationen an die Eintönigkeit einer langen Autofahrt evoziert (vgl. Hochradl 2007, S. 521). Dieses Klanggemisch bildet die unruhige und entrückt klingende Basis für ein auf Klarinette und Sopran-Saxophon aufgeteiltes Thema (zwei einander ähnliche Episoden: Episode 1: 0/T. 17-37; Episode 2: 0/T. 37-52):

[140] Dieser entspricht dem Konzept der Orientierungslosigkeit durch akustische Richtungslosigkeit von Klängen in tiefen Registern in Gramanns Beschreibung des Schreckens in der Musik (vgl. Gramann 1984, S. 254 und Kap. 3.2.2.2 *Die Komponente des Grauens*).

[141] Dieser tutti-Akkord ist Anfangs- und Schluss-Akkord am Ende der Oper zugleich. Am Ende der Oper beginnt alles wieder von vorne. ‚No Exit' - kein Entkommen.

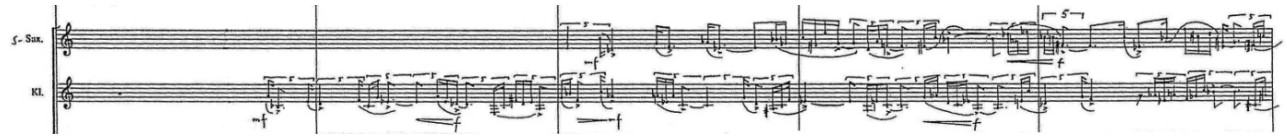

Abbildung 59. ***Lost Highway*****. 0/T. 17-21**

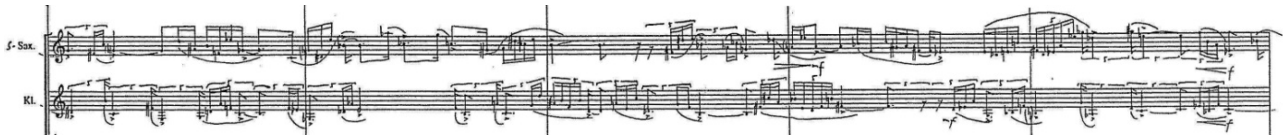

Abbildung 60. ***Lost Highway*****. 0/T. 22-26**

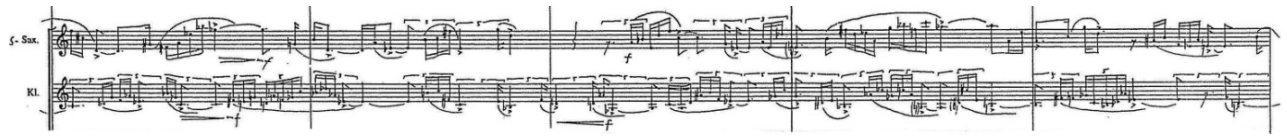

Abbildung 61. ***Lost Highway*****. 0/T. 27-31**

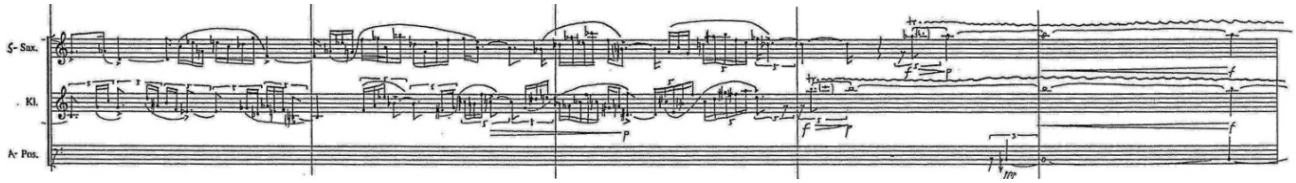

Abbildung 62. ***Lost Highway*****. 0/T. 32-36**

Dieses Thema (=1)[142] wird über das Stück hinweg zu einer Art zentralem Leitthema, das für innere psychologische Konflikte, Überforderung, Scheitern und erlebter Ausweglosigkeit steht[143]. Neben diesen, dem Grotesken nahen Funktionen und Verweisen, treten hier bereits eine Reihe grotesker Konstruktionskoeffizienten auf, die charakteristisch für das gesamte Werk sind. Die Klangfarben der Klarinette, gemischt mit dem Sopran-Saxophon wecken Allusionen an Pierrot-Figuren und Jazz-Klischees. Gemeinsam mit der sehr sprunghaften und lebhaften Melodik, die dennoch, wenn auch exaltierte, Sprachähnlichkeit bewahrt (als Vergleich siehe die Melodik der Vokallinie des Mystery Man [II/T. 146ff] und Mr. Eddy [V/T. 585ff]), erhält das Thema etwas Verspieltes und

[142] Themen bzw. Motive werden mitlaufend durchnummeriert. In der Nummerierung wird keine Unterscheidung zwischen Motiven und Themen getroffen.
[143] In dieser Funktion tritt es z.B. auch in der Filmmusik zu *The Long Rain* (2000) bzw. in der Ensemblefassung *Construction in Space* (2000) auf.

bösartig Komisches – eher an Auslachen erinnernd, denn an humorvolles Lachen. Die Linien in Sopran-Saxophon und Klarinette sind aus kleinen Figuren bis zu sechs Tönen gebildet, die hohe Ähnlichkeit zu einander aufweisen, dennoch nie wiederholt werden. Verminderte und übermäßige Intervalle dominieren die Melodik. Der spielerische Charakter entsteht durch die rhythmische Kleinteiligkeit und der bereits erwähnten Ähnlichkeit der Elemente zueinander – einem wilden Durcheinanderwürfeln kleiner Bausteine. Man fühlt sich an gescheiterte Imitationsversuche erinnert. Anders als bei Ronchettis *Hombre de mucha gravedad* (2002) überspringen die Intervalle jedoch nie die Oktave und die Melodik nimmt über die ganze erste Episode des Themas hinweg kaum an Intensität zu, kippt also nie ins Manische und Exzessive [0/T. 17-37]. Durch die unruhig, drängende Begleitung in den Streichern, gemeinsam mit der in diesem Kontext fremd klingenden E-Gitarre, wird der Eindruck einer bösartigen oder abgründigen Komik noch verstärkt. Das Thema tritt in identischer Form am Schluss des Musiktheaterwerkes wieder auf [XII/T. 1365f], sowie als Absplitterungen bzw. in Form einzelner Bausteine, etwa beim Zwischenspiel in der zweiten Szene (vor Andy's Party) (Bläser + Akkordeon [II/T. 111f]). Dabei beschwört es jeweils wieder die eingangs genannten Funktionen und Verweise und etabliert sich als zentrales Thema des gesamten Werkes.

Ein weiteres Motiv (=2), rhythmisch markant, kleinteilig, tritt noch häufiger auf. Es kann als die beschleunigte, aggressive Variante des zentralen Themas (1) gesehen werden. Die Melodik ist auf den Rhythmus diminuiert und einzelne Akzente betonen diesen noch. Markant sind die schnellen Repetitionen auf gleichem Ton. Auch ist dieses Motiv gänzlich befreit von Witz und Leichtigkeit, wie es etwa das Thema (1) durchaus aufweist. Das erste noch sehr zurückhaltende Auftreten des Motivs fällt mit dem aufgeregten Telefonanruf von Fred Madison bei der Polizei in der ersten Szene zusammen, in dem er von den beiden Videobändern berichtet, die er vor seinem Haus gefunden hat [I/T. 69] (mehr dazu in Kap. 4.5.2 *Instrumentale Symbolik*). Das Motiv ist in *pp* gehalten und nur in Trompeten, Horn und Posaune gesetzt. Einige Takte später kommen die Streicher imitierend hinzu [I/T. 76f].

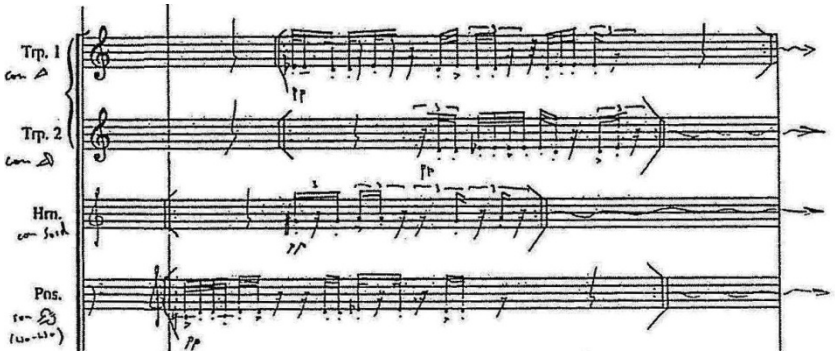

Abbildung 63. *Lost Highway*. I/T. 67-69. Motiv (2)

Das Motiv tritt über das Werk hinweg mehrmals prominent in Erscheinung, so etwa beim ersten Zwischenspiel (der Überleitung zu Andy's Party) [I/T. 98f], weiters beim Gespräch zwischen Fred Madison und dem Mystery Man [I/T. 146ff] (in Absplitterungen, siehe Kap. 4.5.2 *Instrumentale Symbolik*) und dem folgenden Verlassen der Party, wo es wieder an melodischer Vielfalt zunimmt und sich dadurch dem zentralen Thema (1) annähert:

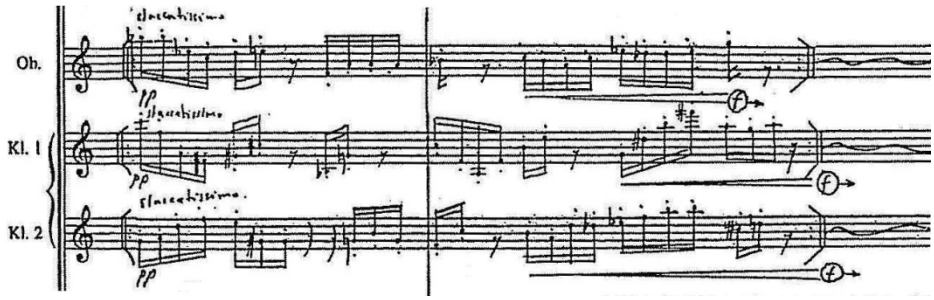

Abbildung 64. *Lost Highway*. II/T. 202-203. Annäherung an Thema (1)

Eine sehr beschleunigte Variante des Themas tritt bei III/T. 324f auf, nachdem Fred Madison in seiner Zelle eine Schlaftablette eingenommen hat und die Verwandlung in Pete Dayton kurz bevorsteht. Die Verwandlungssequenz selbst ist von mehreren kurzen Einschüben bzw. Ausbrüchen des Motivs unterbrochen. Siehe dazu Abbildung 75. *Lost Highway*. *III/T. 353-359. 3. Ausbruch*.

Ebenso ist das Motiv kurz vor dem ersten Auftreten von Mr. Eddy in Pete Daytons Werkstatt, hier legato, mit intensiven cresendi und decresendi, zu hören. Das Thema bleibt beinahe die gesamte fünfte Szene präsent und wird ein wichtiges Gestaltungselement in Mr. Eddy's Wutausbruch. Siehe dazu Abbildung 76. *Lost Highway*. *V/T. 457-465. Motiv (2) in der fünften Szene* und Kap. 4.5.4 *Sprachlicher Gewaltexzess und Wutausbruch*.

Durch die teilweise Annäherung an melodische Charakteristika des Themas (1) übernimmt das Motiv (2) auch groteske Eigenschaften. So taucht es als kleines Fragment (später in voller Orchestrierung) immer wieder im Wutausbruch des Mr. Eddy auf und begleitet die Verwandlungsszene von Fred Madison in Pete Dayton [III/T. 324f]. Das Thema (1) und Motiv (2) stehen wie die schon erwähnte, kratzende (sul pont. moltissimo) Begleitung in den Streichern in enger Verwandtschaft zueinander und sind nicht immer klar voneinander trennbar. Das Motiv (2) behält jedoch im Vergleich zum Thema (1) stets einen aggressiven Ton bei, der aufgrund der Repetitionen, der Instrumentierung (Blechbläser sind nahezu immer involviert) und der Kleinteiligkeit, die zu hektischen Wiederholungen führt, entsteht. Dabei kann es die unterschiedlichsten Intensitäten annehmen, von subtil im Hintergrund bis zum brachialen Orchestertutti: Während des Gesprächs von Fred Madison und dem Mystery Man [I/T. 146ff] (siehe Kap. 4.5.3 *Die Reinkarnation des Grotesken im ‚Mystery Man'*) oder als Pete Dayton beschließt, sich auf Alice einzulassen und somit eine folgenschwere Kette von Ereignissen in Gang setzt, ist das Motiv (2) stets im Hintergrund gehalten (*pp* in Oboe, Klarinetten, Trompete und Horn, ab VI/T. 798, schon mehrere Takte durch die beiden Piccoloflöten vorbereitet). Ein Beispiel für ein volles, intensives Orchestertutti des Motivs ist ein Moment im schon erwähnten Wutausbruchs von Mr. Eddy in der fünften Szene [V/T. 674f]. Im Gegensatz zum Motiv (2) steht das Thema (1) stets außerhalb dieser konkreten Verwendungen und ist vielmehr als ein abstraktes Generalthema des gesamten Werkes zu verstehen, aus dem sich Anderes ableitet. In dieser Funktion eröffnet und beschließt es auch das Stück. Melodische Elemente des Themas finden immer wieder Eingang in das Motiv (2), das dadurch als ‚Werkzeug' des Themas (1) fungiert und etwa für die Gewalt des Mr. Eddy steht bzw. für Bedrohungen im Allgemeinen. Von einem Musiktheaterwerk nach leitmotivischen Prinzipien kann dennoch nicht die Rede sein, da die Kontextualisierung des Motivs (2) innerhalb des Werkes zu weitläufig ist.

4.5.2 Instrumentale Symbolik

Für Lost Highway hat Neuwirth eine subtilere Typologie erarbeitet als für *Bählamms Fest* (1999). Es gibt keine expliziten Zuweisungen von Charakteren zu Instrumenten, wie es etwa die Gespenster im fünften Bild von *Bählamms Fest* erfahren. Anhand der Verwendung der E-Gitarre lässt sich Neuwirths instrumentale Symbolik in *Lost Highway* exemplarisch zeigen. In der ersten Szene (Wohnung von Renée und Fred Madison) wird die abgekühlte, statische Beziehung zwischen dem Paar dargestellt. Alle Figuren der Szene sprechen, der Text ist jeweils über den

Takten (Orchester hält oft Fermaten bis Textende) angegeben. Es gibt keine detaillierten rhythmischen oder melodischen Angaben zur vokalen Umsetzung der Dialoge. Zentrales Ereignis der ersten Szene ist die Konfrontation von Renée und Fred mit zwei Videos, die vor ihrer Haustüre abgelegt wurden. Auf dem ersten Video sieht man nur die leere Wohnung, doch auf dem zweiten Video sieht man die beiden in ihrem Schlafzimmer, schlafend. Fred ruft die Polizei: „Zwei Männer (dick und dünn, etwas komisch) in Anzügen, die Detectives Al und Ed, treten auf, gehen herum und schauen sich alles an." (Regieanweisung) [I/T. 77]. Die beiden Beamten wundern sich über das Video und den Kamerawinkel in diesem, befragen Renée und Fred und sprechen über die deaktivierte Alarmanlage und Freds Skepsis gegenüber Videoüberwachung [I/T. 81-84]. Für die Musikalisierung dieses textlich sehr reduziert gestalteten Abschnittes wählte Neuwirth die E-Gitarre und die bereits aus der Eröffnung bekannten obertonreichen, schabenden (sul pont.) Streicherklänge. Das Groteske des Abschnittes entsteht in der Konfrontation des Dialoges und der Streicher mit der sehr spezifischen Verwendung der E-Gitarre, wie sie in Ansätzen bereits in *Bählamms Fest* zur Verwendung kam (siehe Kap. 4.2.2 *Bild 5. Theodora im Kinderzimmer. Verdrängte Kindheit*). Diese wird mit einem auf einem Finger aufgesetzten Slidewerkzeug (Bottleneck) und (in diesem Fall) Plektrum gespielt. Der entstehende Klang erinnert an die in amerikanischer Country-Music stark verbreitete Slide-Gitarre oder der Lap-Steel-Gitarre in der Hawaiianischen Musik (Hawaiigitarre)[144]. Durch die langsamen glissandi, auszuführen mit Arpeggien zwischen dem fünften und zwölften Bund auf der vierten bis ersten (höchsten) Saite, entstehen stark chromatische Akkordflächen [I/T. 81ff]. Die verzerrte Harmonik und die sehr spezifische Klanglichkeit dieser Effekte lassen eine entrückte, surreale Wirkung entstehen, die durch die Allusionen an Country-Music jedoch auch eine komische, unpassende Komponente erhalten. Durch die Begleitung in den Streichern, die an die Klänge der Eröffnung anschließen, erhält dieser Abschnitt einen weiteren subtilen Unterton von düsterer Färbung. Dieses bereits sehr dichte Netz aus Stimmungen und Verweisen trifft auf den Inhalt des Dialoges, der die Frage nach dem Entstehen der Videos offen lässt und eine unangenehme, nicht klar definierbare Bedrohung erzeugt: Wer ist in das Haus eingebrochen und wie konnte er diese Videos erstellen? Wenngleich die Unruhe der Streicher als Verweis auf ein bedrohliches Szenario gelesen werden können, so treffen hier dennoch zwei sehr disparate Ebenen aufeinander: Die Musik, in ihrer Entstellung

[144] Auch eine tatsächliche Hawaiigitarre kommt in *Lost Highway* zum Einsatz. Sie begleiten die Filmsequenz „Vorort-Idylle" [VI/T. 403ff] nach der Freilassung von Pete Dayton aus dem Gefängnis und die folgenden Dialoge mit seinen Eltern [IV/T. 423ff].

positiv (auch komisch) besetzter Klänge (Country-Music), wirkt inadäquat hinsichtlich der Bedrohung der Verletzung der Intimsphäre von Renée und Fred. Neuwirth dazu:

> „Die ‚ultimative Bedrohung' geht von einem Point of-View-Shot aus (im Fall von *Lost Highway* anscheinend vom Mystery Man mit seinem eingebauten Kameraauge erzeugt, der alles sieht und daher auch vielleicht alle und alles, auch das Verlangen und Begehren, aufzeichnet und manipuliert), der nicht eindeutig einem der Hauptprotagonisten auf der Bühne zugeschrieben werden kann und daher das konstant präsente Gespenst eines frei herumschwebenden Blicks heraufbeschwört" (Neuwirth 2006b, S. 20).

Die Bedrohung und aufgebaute Spannung wird dem Grotesken entsprechend nicht gelöst, sondern in das Zwischenspiel und die Folgeszene übernommen. Die Klanglichkeit der E-Gitarre übernimmt dabei eine vermittelnde und anzeigende Rolle. Ihr Auftreten lässt sich, ganz ähnlich dem zentralen Klarinetten-Saxophon Thema (1), in dem die E-Gitarre ja als Begleitung eine tragende Rolle spielt, mit Phänomenen wie Verwandlung, Orientierungslosigkeit und Unsicherheit verbinden. In der neunten Szene etwa, als Pete Dayton von starken Kopfschmerzen, wie sie auch Fred Madison vor seiner Verwandlung hatte, geplagt wird, ertönt die E-Gitarre unter Verwendung eines E-Bow[145] und glissiert im Quartintervall nach oben und unten [IX/T. 1147ff]. Der entstehende Klang erinnert markant an eine Sirene. Neben einigen wenigen so konkreten Allusionen wie in dieser Szene, symbolisiert die E-Gitarre jedoch meist ein von außen kommendes, nicht fassbares Element, das zwischen den elektronischen Elementen der Oper und dem Ensemble vermittelt, keinem der beiden jedoch klar zugeordnet werden kann. So ist sie etwa eine stete Begleiterin der Figur des Mystery Man, die selbst zwischen den Welten und außerhalb der Zeitschleifen der Handlung steht (vgl. 4.5.3 *Die Reinkarnation des Grotesken im ‚Mystery Man'*). Die Fremdartigkeit wird noch durch die sehr artifiziellen und vermittelten Spieltechniken und Stile unterstützt: Slide-Gitarre, viel Hall auf dem Klang, Chorus-Effekt und Echo-Effekt.

4.5.3 Die Reinkarnation des Grotesken im ‚Mystery Man'

Nach dem Entdecken der beunruhigenden Videos und den Untersuchungen der ‚Detectives' spielt die zweite Szene auf einer Party im Haus von ‚Andy' (Countertenor), einem Freund von Renée. Dort trifft Fred auf die Figur des ‚Mystery Man'. Dieser stellt das zentrale Moment und den Ausgangspunkt des Grotesken in *Lost Highway* dar – quasi seine Reinkarnation. Vor seinem Auftritt gibt Neuwirth folgende Regieanweisung:

[145] Ein elektromagnetisches Gerät um die Saitenschwingung aufrecht zu halten, so dass unendlich lang haltende Töne produziert werden können.

> „Der Mystery Man, weiß geschminkt, ein eleganter Gangster aus den dreißiger Jahren, mit altmodischem Anzug und Gamaschen, eine Figur aus einer fremden Welt, eine Art Außerirdischer, ein zeitloses/raumloses, asexuelles, neutrales Wesen (…)“ [II/T. 137f].

Folgender, für das Entstehen des grotesken Charakters des Mystery Man auf dramaturgischer Ebene relevanter, Dialog entwickelt sich zwischen ihm und Fred [II/T. 146ff]:

> Mystery Man (total gelassen): We've met before, haven't we?
> Fred: I don't think so. Where was it?
> Mystery Man: At your house. Remember?
> Fred: No, no I don't. I don't.
> Mystery Man: In fact, I'm there right now.
> Fred: What do you mean? You're where right now?
> Mystery Man: At your house.
> Fred: That's absurd.
> Mystery Man: Call me. Dial your number. Go ahead. Call me.
> (Fred zuckt die Achseln, lacht, wählt auf dem Handy, das der Mystery Man ihm hinhält, seine eigene Nummer.)
> Stimme des Mystery Man am Telefon (Zuspielung): I told you I was there.
> Fred: How did you do that?
> Mystery Man (wieder im Gespräch): Ask me.
> Fred: How did you get into my house?
> Stimme des Mystery Man am Telefon (Zuspielung): You invited me.
> Fred: Who are you?
> (Gelächter des Mystery Man auf der Bühne und des Mystery Man auf dem Sample aus Freds Haus.)
> Stimme des Mystery Man am Telefon (Zuspielung): Give me my phone back.
> (Fred reicht ihm auf der Bühne erschreckt das Telefon. Störgeräusche, schrille Rückkoppelung von irgendwo, als ob jemand ein Mikro testen wollte)

Die Vorstellungen von Freud und Kayser treffen sich in dieser Szene, wenn die eröffnenden Worte „We've met before, haven't we?“ [II/T. 146ff] auf das Bekannte im Unbekannten anspielen und die Umgebung ihrer scheinbare Beherrschbarkeit verliert, als der Mystery Man gleichzeitig vor ihm und in seinem Haus ist (vgl. Kayser 1957, S. 198f; Freud 1919, S. 244). Die Situation, die zuerst von Fred Madison für absurd befunden wurde, erhält mit ihrem tatsächlichen Eintreten eine unheimliche, bedrohliche Komponente. Fred wird „fassungslos“ [II/T. 201f] und verängstigt zurückgelassen. In dieser Verängstigung bzw. Bedrohung liegt auch eine der Begründungen, diese Situation unter grotesken und nicht unter absurden Gesichtspunkten zu betrachten. Der groteske Charakter des namenlosen Mystery Man wird aber vor allem durch seine Vokallinie und das Orchester transportiert. Die Vokallinie (Countertenor) ist stets knapp an der Grenze von

gesprochener Sprache zu Gesang, überschreitet diese aber nie[146]. Die Fremdartigkeit, wie auch die Komik der Figur, wird durch die Klangfarbe (die Klangfarbe des Countertenors gibt der Figur einen entrückten und artifiziellen Charakter) und die gequält-angespannt hohe Lage („gesprochen in Counter-Tonlage" [II/T. 146]) des Mystery Man sowie durch die langen glissandi erzeugt. Die Vortragsbezeichnung lautet: „gelassen, aber etwas teuflisch" [ebda.]. Siehe dazu Abbildung 67. *Lost Highway*. *II/T. 145-149. Mystery Man Abschnitt 1* und Abbildung 68. *Lost Highway.* II/T. 145-149. Mystery Man Abschnitt 2

Das Orchester ist hier in vollem tutti: Blechbläser, Flöten, Akkordeon, E-Gitarre, E-Piano, Schlagwerk, Streicher (mit E-Kontrabass) kommen zum Einsatz. Die Spannung zwischen der Bedrohung durch den Mystery Man und der Komik seiner vokalen Musikalisierung findet im Orchester ihre Widerspiegelung. Beide Komponenten sind präsent. Der Hierarchie der Partitur folgend werden nun einzelne Stimmen und Phrasen im Detail betrachtet. Im Anschluss an die Beispiele folgt die gesamte Partiturseite der ersten fünf exemplarischen Takte (siehe Abbildung 67 und Abbildung 68). Alle besprochenen Phrasen wiederholen sich über den weiteren Verlauf des Abschnittes mehrmals [II/T. 145-196].

Im Sopran-Saxophon wie der Klarinette (B) erklingen zwei zweitaktige Phrasen (Sopran-Saxophon [II/T. 144ff]; Klarinette (B) [II/T. 143ff]). Die Phrasen sind melodisch nicht ident, folgen aber, gegeneinander versetzt, demselben rhythmischen Schema und sind aus dem gleichen Material konstruiert bzw. abgeleitet (aus Elementen aus dem Motiv (2) bzw. Thema (1)). Besonders markant für die Phrasen selbst, aber auch für den gesamten Abschnitt, da akustisch ob der hohen Lage und Lautstärke *(ff)* sehr präsent, ist deren Abschluss. Der jeweils letzte Ton der Phrasen erhält mit einem nach unten abfallenden glissando eine sehr markante Verzierung, die auch durch die regelmäßige Wiederholung und eine gewisse Komik entstehen lässt. Ähnlich einem übertriebenem, künstlich laut geäußerten, abstürzendem Seufzer:

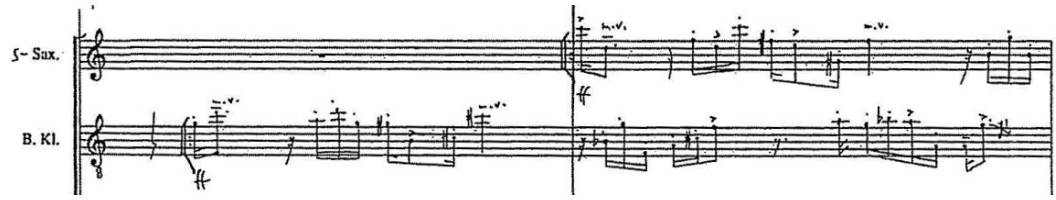

Abbildung 65. *Lost Highway*. II/T. 143-144.

[146] Neuwirth gibt an: „(…) Doch darf er NIE ins Singen verfallen." [II/T. 146].

Abbildung 66. *Lost Highway*. II/T. 145-146. Fortsetzung

Die Posaune bildet jeweils zur Vokallinie des Mystery Man einen imitierenden Kontrapunkt (Phrase A: II/T. 146ff; Phrase B: II/T. 151ff; Phrase C: II/T. 168ff) und folgt ähnlichen gestalterischen Merkmalen: Sprachnahe einfache und ruhige Rhythmik, lange glissandi. Von der Bedrohung des Textes befreit wirkt die Phrase für sich alleine stehend aufgrund ihrer Merkmale komisch. Siehe dazu Abbildung 67. *Lost Highway*. *II/T. 145-149. Mystery Man Abschnitt 1* und Abbildung 68. *Lost Highway.* II/T. 145-149. Mystery Man Abschnitt 2

Die E-Gitarre, ständige Begleiterin des Mystery Man, mischt sich subtil in den Ensembleklang und tritt nur selten hervor [II/T. 145ff]. Aufgrund des starken Halls [II/T. 144] und ihres spezifischen metallischen Klangs, fügt sie der Klangatmosphäre eine fremdartige, entrückte Note bei [II/T. 187]. Melodisch bleibt die Phrase unauffällig (Dreiklangssequenzen nach oben). Lediglich das Vibrato am letzten Ton erfüllt eine ähnliche, wenn auch schwächere Funktion wie das abschließende glissando in Klarinette (B) und Sopran-Saxophon [II/T. 143ff].

Das E-Piano bildet mit der einfachen Akkordbegleitung weniger eine harmonische Basis als vielmehr eine schwebende, schwer fassbare, ziellos wirkende Progression [II/T. 145ff]. Bezeichnend dafür ist, dass die neuntaktige Phrase nach einmaligem Durchlauf einfach bis zum Ende der Szene zu wiederholen ist [II/T. 156]. Erwähnenswert ist der E-Piano-Part aber vor allem wegen der zusätzlichen Anweisung an den/die Ausführende/n. Diese/r ist angewiesen eine einfache Melodie in das Mikrofon zu pfeifen. Eine weitere Komponente in diesem Abschnitt, die zu ihrer musikalischen Umgebung und dem Narrativ in einem Konflikt (Bedrohung vs. gelöstes ‚Vor-sich-hin-pfeifen'[147]) steht und nur durch ihre Gleichzeitigkeit mit den anderen Komponenten zu einer Einheit gezwungen wird. Siehe dazu Abbildung 67. *Lost Highway*. II/T. 145-149. Mystery Man Abschnitt 1 und Abbildung 68. *Lost Highway.* II/T. 145-149. Mystery Man Abschnitt 2.

Jede Aussage des Mystery Man wird noch vor Fred Madison mit kurzen Orchesterakkorden *(ff)* beantwortet (erster Akkord bei II/T. 148f). Die Akkorde sind Sekund- und Quartschichtungen, über

[147] Deutet man dies psychologisch, wäre es natürlich möglich eben dieses Pfeifen als bedrohungsverstärkend zu betrachten – als verzweifelter Versuch, die Situation erträglich zu machen bzw. sich ihr zu entziehen.

zwei Oktaven, mit vereinzelten ⅛-Ton Verzerrungen [Trompete II/T. 148f] und jeweils unterschiedlich instrumentiert (Bläser und Streicher). Ähnlich wie in der Stimme des E-Pianos ist es hier eine ungewohnte Spielanweisung, die die Akkorde zu grotesken Gebilden werden lässt. Die Streicher (zwei Violinen, Bratsche, zwei Violoncelli) sind angehalten, vokale Laute über das Mikrofon (Live-Elektronik) zu erzeugen, die an den Grenzen zwischen Sprache, Gesang und Geräusch angesiedelt sind [II/T. 148f]. Die frikativen Zischlaute ‚ch' – ‚s' bis zu ‚ß' sollen in, je nach Instrument unterschiedlichen, Linien ausgeführt werden (wellenförmiges glissando, abfallendes glissando, auf einem Ton). Klangfarbenveränderung wird durch unterschiedliche Mundstellungen (Formanten) erreicht. Erste Violine und erstes Violoncello sollen die Klänge am Kehlkopf erzeugen. Hier werden mehrere groteske Konstruktionskoeffizienten bedient (Vermischung, formale Dekonstruktion). Die entstehenden Klänge sind zwischen instrumentalen und vokalen Klangcharakteristika angesiedelt und sind dementsprechend offener zugänglich für semantische Bedeutungszuweisungen. Da sie sich aus dem gewohnten, mit Instrumenten abseits der menschlichen Stimme erzeugten, Ensembleklang herauslösen, liegt es nahe, eine direkte Brücke zum außerhalb stehenden Mystery Man zu schlagen. So können die Klänge als aggressives, seine Fremdartigkeit betonendes, Zischen gedeutet werden. Diese (auch innerhalb dieses Werkes) außergewöhnliche Methode der Klangerzeugung birgt in der Aufführungspraxis auch ein Moment des Absurden.

Als letztes Detail in der musikalischen Umsetzung dieses Abschnittes soll die Stimme des E-Kontrabasses genauer betrachtet werden [II/T. 144ff]. Auch hier kommt das für das musikalische Groteske so prägende glissando zum Einsatz, das in tiefen Lagen einen bedrohlichen, schwer ortbaren Charakter erhält (siehe Kap. 3.2.2.2 *Die Komponente des Grauens*). Mehr noch als die glissandi sind es in dieser Stimme jedoch die Wah-Wah-Effekte (angegeben durch offene und geschlossene Position des Pedals bzw. Frequenzfilters: + → o), die grotesk wirken. Ähnlich wie die E-Gitarre übernimmt hier der Bass die Funktion eines von außen kommendem, nicht fassbaren Elements. Die Art der Komik des Wah-Wah Effekts ist auch mit der der Slide-Gitarre vergleichbar (siehe Partiturausschnitte auf den nächsten Seiten).

Die vielfältigen in Konflikt stehenden dramaturgischen, musikalischen und semantischen Zusammenhänge in diesem Abschnitt der zweiten Szene zeichnen nahezu ein Musterbeispiel einer komplexen interdependenten Manifestation des Grotesken im zeitgenössischen Musiktheater.

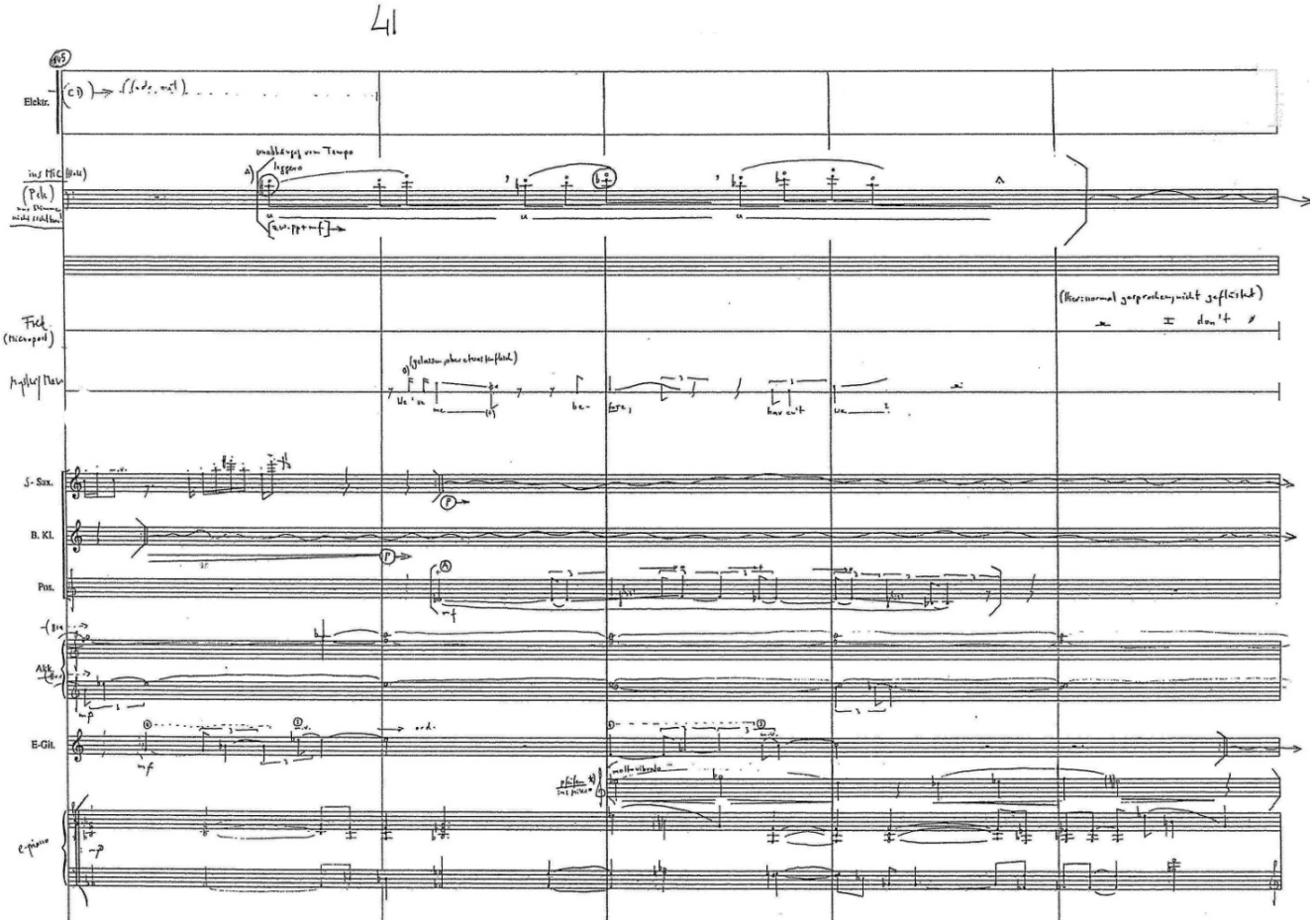

Abbildung 67. *Lost Highway*. II/T. 145-149. Mystery Man Abschnitt 1

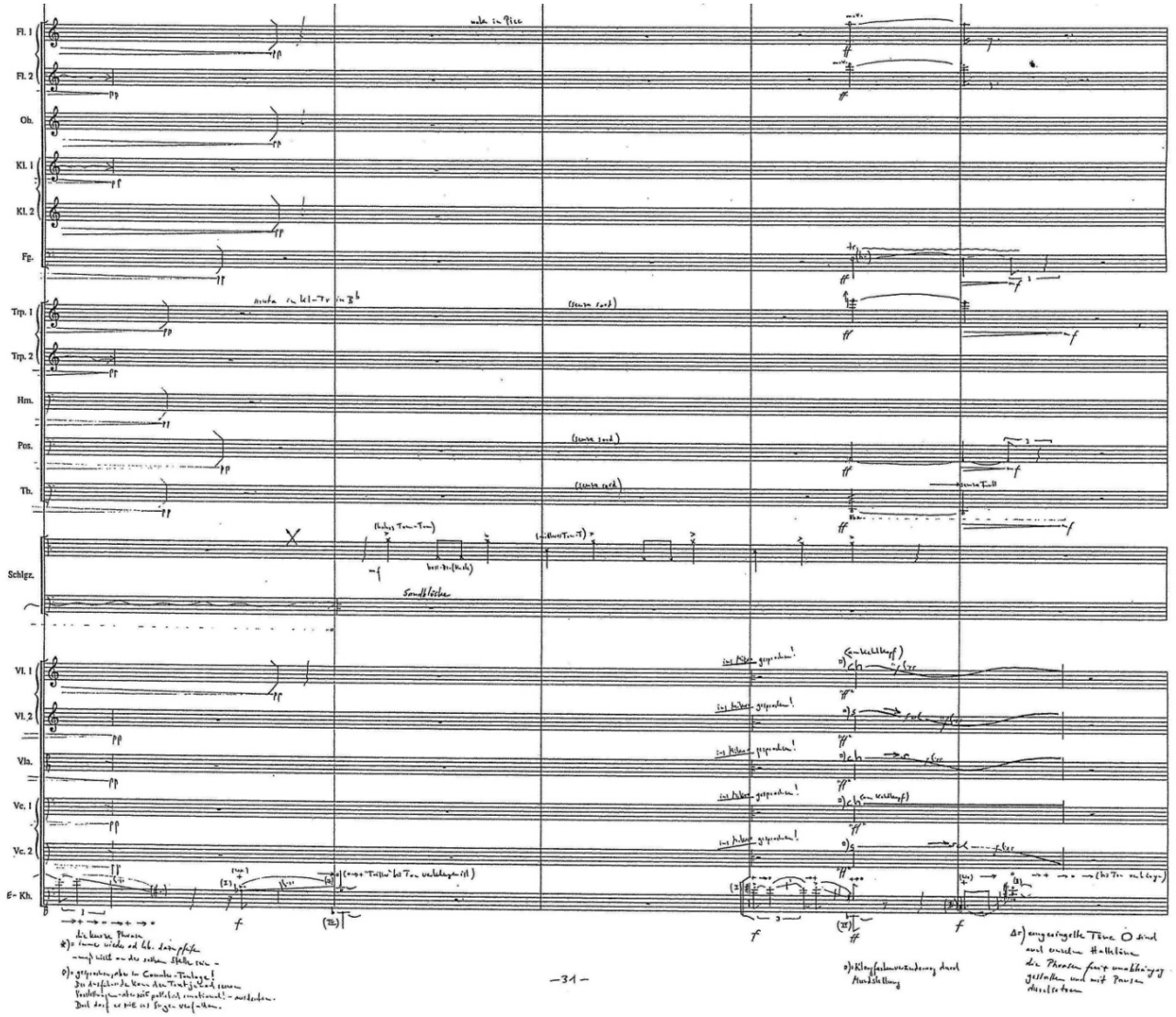

Abbildung 68. *Lost Highway.* II/T. 145-149. Mystery Man Abschnitt 2

4.5.4 Sprachlicher Gewaltexzess und Wutausbruch

Neben dem Mystery Man ist Mr. Eddy (alias Dick Laurent) eine zweite Quelle, von der in hohem Maß groteske Momente ausgehen, meist bedrohlicher Natur. In Lynchs Film wird Mr. Eddy durch eine Autofahrt eingeführt, in der er von einem anderen Verkehrsteilnehmer geschnitten wird und sich schließlich, seine Macht und Durchsetzungsvermögen exemplifizierend, brutal an diesem rächt. Da diese Szene auf einer Bühne für Olga Neuwirth und Elfriede Jelinek nicht ansprechend genug umgesetzt werden konnte, erarbeiteten sie eine Alternative, in der die Nichtbeachtung eines ‚No Smoking' Hinweises in Pete Daytons Autowerkstatt zu einem primär sprachlichen Gewaltexzess führt. Drees schreibt dazu:

> „Zwar weist der verbale Diskurs Parallelen zum Film auf, doch entlarvt er sich durch den Umgang mit der Sprache weit stärker als in der Vorlage als inhaltslos. Die Übertretung des Rauchverbots wird als asoziales Verhalten, als tätlicher Angriff gegen das herrschende System eingestuft und muss durch Einsatz von Gewalt sanktioniert werden, um den Weg für eine moralische Erneuerung freizumachen. Die faschistoiden Strukturen dieser Argumentation blitzen in der Repetition immer wiederkehrender Phrasen und verbaler Floskeln auf, die musikalisch mithilfe live-elektronischer Loops bis zur Redundanz verdichtet werden. Hierdurch werden das Sprachgewebe und die zugrunde liegende gedankliche Struktur schrittweise bloßgestellt und erweisen sich letzten Endes als Rede eines hochgradig pathologischen Menschen, dem Neuwirth in einer Partiturnotiz die Lust ‚to kill with words'[148] zuschreibt." (Drees 2006, S. 17).

Wenngleich auch Mr. Eddy die Verbote ignorierende, rauchende Person mehrmals schlägt [V/T. 563f, T. 626, T. 670, T. 674], so ist es doch vor allem die um wenig Inhalt kreisende, aber übertriebene und aufgebrachte Sprache, die durch ihren Vortrag verletzend und aggressiv wirkt (vgl. Neuwirth 2006b, S. 21). Ein Zusammenschnitt aus Mr. Eddy's Monolog:

> „(…) Hey listen, whatsa matter? There's no smoking here. D'ya know why? Because it's dangerous to smoke here. Don't you see the signs? There are gasoline fumes all around. Don't ya smell em? You wanna blow us all up? There's no smoking here. The guys who work here have family, wives, kids. Hey, your negligence, your lack of respect is endangering the lives of many people. But people like you don't see things that way, don't keep to the rules. They smoke even when it's not allowed and dangerous too. (…) Just think about themselves. Just because they can't refrain from smoking, they endanger the lives of fine, upstanding dads. We gotta deal with people like you. You're a public menace. You're selfish and irresponsible. People like you are dangerous to the environment, to public welfare, to the whole country. Your kind doesn't have the right to live in civilized society (…) Listen, for the very last time, won't you finally get it through your head that rules are there to be obeyed? (…) We gotta get rid of people like you – once and for all. If we ever have an opportunity to consider a moral renewal, people like you won't be around, because we've dealt with you already. We're gonna settle with people like you once and for all. Let's get things in order right now. It's not possible to reach people like you any other way. They just don't listen. We'll make em listen to us. Characters like you gotta be eliminated. (…) If people like that could desist from their inappropriate pride just once before it was too late and do what people told them to do, the world would be a better place. (…)" [V/T. 544ff].

Schon auf Textebene entsteht ein zynisch-grotesker Subtext. Aufgrund der ständig kreisenden Thematik und Wiederholungen und deren Übertreibung und Widerspruch zur Figur des Mr. Eddy selbst, diesem „Pornoproduzent in der Maske des sozial-populären Saubermannes" (Neuwirth 2006b, S. 21), wird eine ambivalente Spannung aufgebaut. Die Sprache selbst erhält durch ihre

[148] Notiz bei V/T. 555f: „kommunikative Macht des Mr. Eddy muß den gesamten Abschnitt hindurch spürbar werden durch eine Art ‚apokalyptischer Rede' à la ‚I can kill with a word'".

direkt ausgesprochenen Drohungen und durch ihre künstlich wirkende Übertreibung eine Dimension von nahezu physischer Gewalt: „Der sprachliche Horror entsteht durch die aus dem spezifischen Kontext enthobenen Wiederholungen und der Atomisierung der Sprache analog zu: I can kill with words." (ebda.).

Diese von Neuwirth angesprochenen „Wiederholungen und (…) Atomisierung der Sprache"[149] (ebda.), gemeinsam mit der Instrumentierung und der melodischen Gestaltung des Vokalparts von Mr. Eddy, ergeben ein groteskes Gesamtbild, das den formalen Konstruktionskoeffizient ‚Übertreibung' noch klarer zum Vorschein treten lässt, eine komisch-absurde Komponente entwickelt und auf die Funktion der ‚Entwaffnung und Milderung' hinweist. Ähnlich wie der Mystery Man erhält Mr. Eddy seinen grotesken Charakter über das komplexe Zusammenspiel von Text, Musikalisierung und internen wie externen Verweisen. Im Überblick sollen die wichtigsten Konstruktionskoeffizienten des Grotesken anhand der Vokallinie Mr. Eddy's und dem Ensemble beschrieben werden:

Mit Beginn des Wutausbruchs beginnt die Vokallinie von Mr. Eddy unmittelbar in einen, im Vergleich zu vorhergehenden Abschnitten mit Pete Dayton, exaltieren und übertriebenem Stil zu wechseln. Symbolischer Impuls dafür ist das lang ausgehaltene weite Vibrato (bzw. Triller, 1½-Ton) in hoher Lage auf dem Wort ‚No' (von No smoking), in der ersten Takten des Abschnittes:

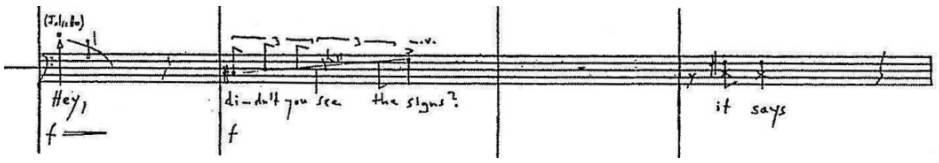

Abbildung 69. *Lost Highway*. V/T. 545-548

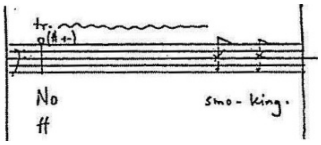

Abbildung 70. *Lost Highway*. V/T. 549

Weitere Merkmale für die Gestaltung der Vokallinie von Mr. Eddy während des Wutausbruchs sind intensive Dynamiksprünge und teilweise sehr hohe Tempi der gesprochenen (auch Sprechgesang) Phrasen. Ebenso wechseln sich Dynamik (Lautstärke), Klangfarbe und Lage zügig und mit

[149] Begriffsklärung siehe Fußnote 150.

extremen Grenzwerten ab. Über weite Teile des Abschnittes ist die Vokallinie jedoch nicht konventionell auskomponiert, sondern über graphisch dargestellte Lagenwechsel und rhythmische Muster vermittelt oder mit verbalen Anweisungen folgender Art versehen: „Am Kehlkopf knarrend" [V/T. 554], „Sehr schnell gesprochen" [V/T. 555], „apokalyptische Rede" [V/T. 570], „kehlig – verständnislos" [V/T. 575], „hart" [V/T. 589], „total cholerisch" [V/T. 602], „am Kehlkopf gepresst" [V/T. 613], „laut und teuflisch geflüstert" [V/T. 634], „zerhackt" [V/T. 642], „total hektisch und durcheinander, Explosivlaute, Wörter und Silbenwiederholungen (…) Wörter auch auseinandernehmen" [V/T. 644f][150], „total wütend, Stimme überschlägt sich" [V/T. 656], „schreiend" [V/T. 666]. In den Takten V/T. 577-584 (siehe Abbildung unten) sind die wichtigsten Notationssysteme nebeneinander in Verwendung. Die unten offene Spitze mit dem Punkt in den Takten V/T. 578-579 symbolisiert ein kurzes, deutlich hörbares Einatmen: „kurze ‚Schreckatmung'" [V/T. 577], die den Vortrag weiter rhythmisiert und dessen Dynamik erhöht:

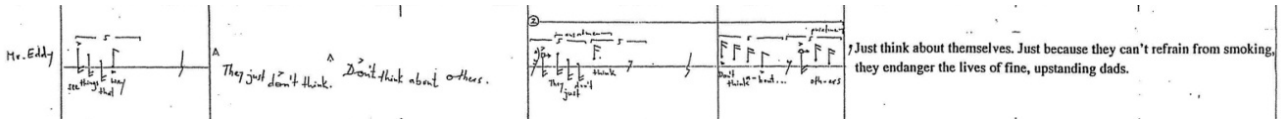

Abbildung 71. *Lost Highway*. V/T. 577-584

Die Atomisierung der Sprache, die in Takt V/T. 644f verbal angeben ist, findet auch in auskomponierten Sequenzen ihre Anwendung. In Takt V/T. 576 erinnern sie jedoch weniger an Stotteranfälle[151], als vielmehr an das präzise, zeitlich immer gleiche Intervall beim Hängenbleiben einer Schallplatte „(…) don't keep to the rules, don't, don't, don't (…)" [V/T. 576]. Ebenso einige Takte später: „(…) becaus they can't refrain because, because, because, they can't refrain (…)" [V/T. 585ff]. Es ist also kein Zögern, sondern vielmehr ein Anzeichen, dass auch die als Waffe eingesetzte Sprache selbst unter diesem Exzess deformiert wird.

Hinsichtlich der Behandlung des Orchesters sind eine ganze Reihe bereits bekannter Konstruktionskoeffizienten und Verweise in Gebrauch. So ist das Motiv (2) beinahe über die ganze Szene hinweg in unterschiedlichen Ausprägungen und Intensitäten präsent und schon durch die eröffnenden Takte, noch vor dem Wutausbruch, wird der Abschnitt durch die spezifische

[150] U.a. hierauf bezog Neuwirth ihre Aussage über „Wiederholungen und (…) Atomisierung der Sprache" (ebda.). Der Interpret ist angehalten, frei Silben und Wörter innerhalb des vorgegeben Textes zu wiederholen, ähnlich einem Stotteranfall. Die Sprache, die in dieser Szene als Waffe dient, wird so selbst beschädigt.
[151] Siehe Fußnote 150.

Instrumentierung als fremdartig und außerhalb der Realität stehend gekennzeichnet. Wie in der ersten Szene, als die Detectives bei Alice und Fred Madison ermitteln, erklingt die E-Gitarre, gespielt mit einem Bottleneck (Quartintervalle, mittlere bis hohe Lage) [V/T. 539ff]. Ähnliche Phrasen, auch unter Verwendung des Wah-Wah-Effektes, sind über die ganze Szene hinweg immer wieder zu hören. Glissandi auch abseits der Slide-Gitarre sind im ganzen Werk eng mit dem Grotesken verbunden. Mit der ersten Eskalation des Wutausbruchs beginnen die beiden Violoncelli, gegeneinander versetzt, laute, im Orchestersatz sehr präsente glissandi über den Tonraum einer Quart nach unten fallen zu lassen [V/T. 563]. Die eng gesetzten, schnell aufeinanderfolgenden glissandi wirken wie eine weitere Übertreibung und Intensivierung der glissando-Bewegung in der E-Gitarre und sind so Träger der ersten physischen Konfrontation von Mr. Eddy mit seinem Opfer (Regieanweisung: „Mr. Eddy stürzt sich auf ihn und gibt ihm einen trockenen Schwinger, sehr professionell (…)“ [V/T. 562]):

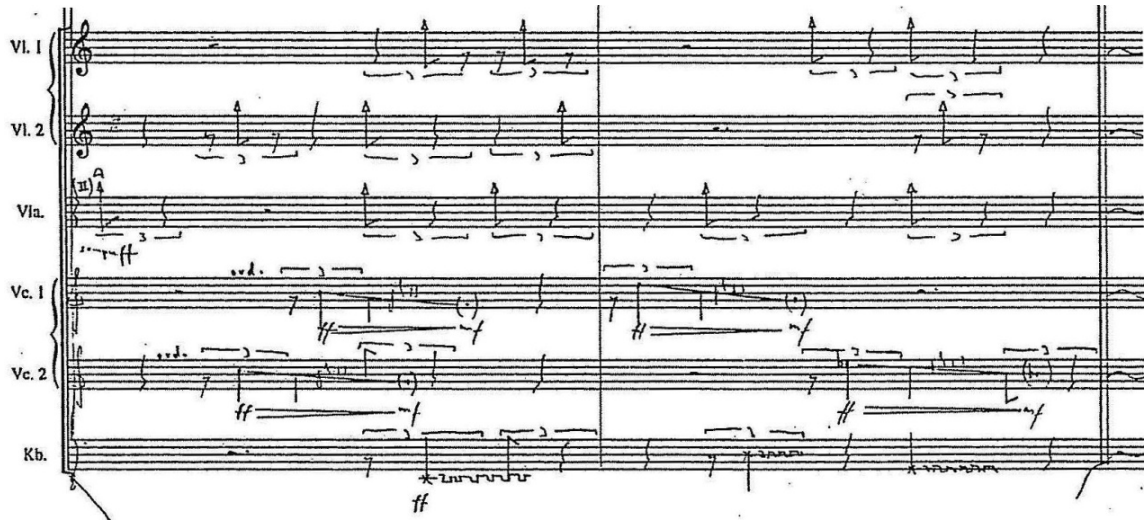

Abbildung 72. *Lost Highway*. V/T. 563-564

Wie die Wiederholungen in der Sprache von Mr. Eddy verfällt die Musik in ein Hängenbleiben und Wiederholen der gleichen, kurzen Phrasen, meist nur vom Wert einer Viertelnote (♩). Am markantesten ist dieses Merkmal in den Takten V/T. 569-587 ausgeprägt. In der Klarinette (B) wird dieselbe Methode wie zuvor bei den Violoncelli angewandt – kurze, schnelle glissandi, hier über einen sehr kleinen Tonraum. Die Alt-Posaune erzeugt mit schnellem Öffnen und Schließen des Dämpfers einen Effekt, ähnlich dem Wah-Wah-Effekt in der E-Gitarre oder im E-Bass. Bei der E-Gitarre wiederum kommt hinzu, dass sie mit einem Bogen zu streichen ist, wodurch ein sehr kratziger Effekt, ähnlich dem sul pont. auf Streichern, entsteht. Die sehr spezifische Klangfarbe

des Tenor-Saxophons, der Klarinette (B), der Alt-Posaune (mit Dämpfer-Wah-Wah-Effekt), der E-Gitarre (mit Wah-Wah-Effekt) und des gewischten Beckens im Schlagwerk erinnert in ihrer sturen mechanistischen Regelmäßigkeit an einen verstimmten Musikautomaten mit Zirkuskapellenbesetzung. Die kurzen Einwürfe des E-Pianos, dessen Klangfarbe elektronisch verändert wurde, sodass es an ein Honky-Tonk Piano erinnert, tragen ebenso zu dieser clownesken Stimmung bei [V/T. 572, 588]. Die kurzen, schnellen glissandi der Klarinette fügen noch einen verhöhnenden Charakter hinzu. Dies färbt auf die „apokalyptische Rede" [V/T. 569f] des Mr. Eddy ab und evoziert Bilder eines marionettenhaften Hampelmanns. Die folgenden Takte folgen diesem Schema in ähnlicher Ausführung:

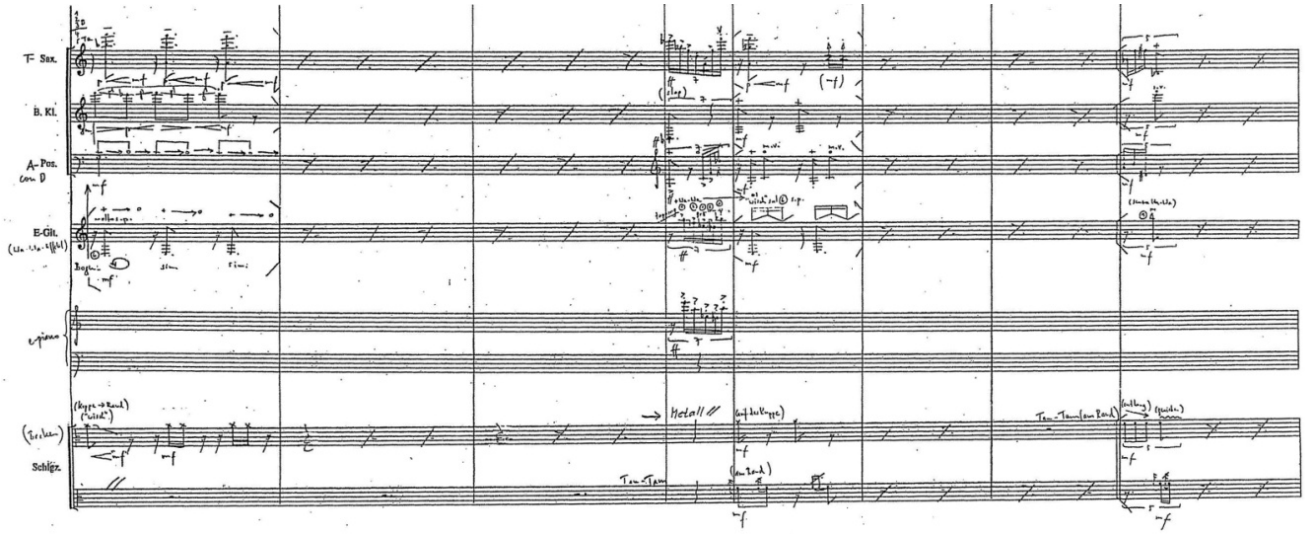

Abbildung 73. *Lost Highway*. V/T. 569-576

Mit Takt V/T. 591[152] setzt eine ästhetisch verwandte Atmosphäre das Geschehen fort. Die zu wiederholenden Phrasen sind komplexer und länger geworden, gehen jedoch nicht über die Länge eines Taktes hinaus. Markant in der Figur des Tenor-Saxophons ist der zu slappende erste Ton in tiefer Lage. Durch die regelmäßige Wiederholung erhält dieser Klangeffekt die Konnotation eines physisch auf sein Opfer einschlagenden Angreifers. Klanglich jedoch dominiert die an Jazz-Klischees, aber auch Marschkapellenmusik erinnernde Alt-Posaune, mit einer von zwei glissandi geprägten Figur [V/T. 592]. So treffen auch hier zwei disparate Komponenten aufeinander, die im Kontext zu den vorhergehenden Allusionen an eine Zirkuskappelle [V/T. 569-587] und den

[152] Eine Variation mit vergleichbarer Ästhetik findet sich in den Takten V/T. 630-637.

Wiederholungen des Mr. Eddy („People like you are dangerous, are dangerous, are, are dangerous (…)“ [V/T. 591ff]) ein zynisch-komisches Moment entstehen lassen:

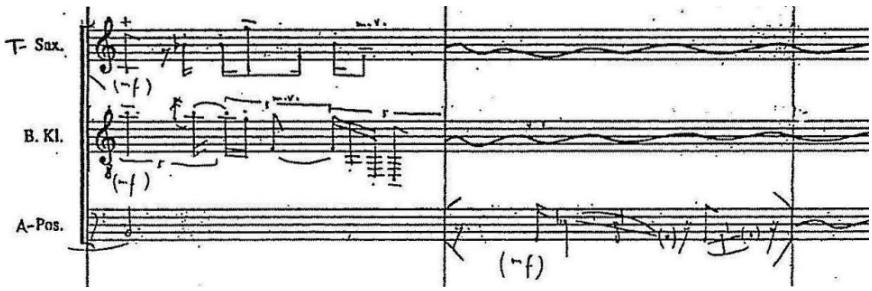

Abbildung 74. *Lost Highway*. V/T. 591-592

Während des Wutausbruchs wirkt das Groteske wie ein Schutzschild vor dem Gewaltexzess des Mr. Eddy. Die teilweise an Slapstick erinnernde kompositorische Umsetzung färbt den Horror der Szene in surreales, zynisch-komisches Licht. Der Schrecken wird ganz einfach übermalt. Ist die Sprache das Werkzeug der Gewalt, so ist die Musik hier das Werkzeug der komischen Ironie (‚nicht-im-Ernst‘) und der Distanzierung. Der Abschnitt wirkt durch die spezifische Instrumentierung (u.a. durch die E-Gitarre (mit Slidewerkzeugen, Wah-Wah)) als würde er außerhalb der Klanglichkeit des Musiktheaterwerkes stehen und wird so zu einer Theaterszene innerhalb des Stückes. Die Szene entspricht nahezu exemplarisch der grotesken Funktion der ‚Entwaffnung und Milderung‘. Und so wird Mr. Eddy/Dick Laurent am Ende des Stückes seiner Waffe, der Sprache, beraubt, indem seine Kehle durchgeschnitten wird [XI/T. 1305f]. Der Verlust der Sprache und somit des Werkzeugs der Macht, wird über mehre Takte [XI/T. 1313-1337] durch röchelnde und über Mikrofon verstärkte Klänge („closed throat-sounds + airy-sounds“ [XI/T. 1313f]) ausgiebig dargestellt. Der vorangehende Kampf zwischen Mr. Eddy/Dick Laurent und Fred Madison wird, im Gegensatz zum reduziert instrumentierten Horror des sterbenden Mr. Eddy/Dick Laurent, im Stile von Filmmusik zu vermeintlich harmlosen Kneipenschlägereien nahezu Slapstick-artig überzeichnet [XI/T. 1303ff]. Während das Orchester in beinahe vollem tutti einem simplen, vorwärtsdrängenden Sechzehntel-Schlagmuster (♫♫♫ usw., jeder Wert betont) folgt, begleitet eine mehrfach variierte Figur in den Blasinstrumenten das Kampfgeschehen. Drees spricht von einer „feste[n] Rhythmik sowie groteske[n] melodische[n] Figuren im Ensemble“ (Drees 2007, S. 216). Eine Nähe zu Militärmärschen und zur sinfonischen Sprache Schostakwitschs (vgl. etwa *10. Sinfonie* (1953)) fällt in der Melodieführung auf. Diese Ähnlichkeit ist es auch, die dem Abschnitt

den grotesken Charakter verleiht. Siehe dazu Abbildung 77. *Lost Highway*. *XI/T. 1304-1310. Ermordung Mr. Eddy/Dick Laurent*.

4.5.5 Verfremdung als Medium der Entfremdung

Olga Neuwirths *Lost Highway* ist voller aufgelöster Grenzen zwischen Realität und Wahn, voller seltsam-bizarrer aber auch komischer Momente, die einem Strudel gleich heterogenes Material ineinander verwirbeln. Diskontinuitäten und unerwartete Zusammenhänge prägen die Dramaturgie und Musik des Werkes. Eine Rezension des New York Newsday bringt es auf den Punkt, wenn dort zu lesen ist: "Her instrumental music creates a disorienting world of distantly familiar scraps that flit by like a city seen from a hurtling car." (Davidson 2007, web). Neuwirth selbst spricht von „diese[n] unbarmherzigen (Zeit-)Schleifen, die einen verrückt machen können, wenn man einmal auf ihnen ‚drauf' ist (…)" (Neuwirth 2006, S. 19). Wie in *Bählamms Fest* wird in *Lost Highway* Groteskes grotesk dargestellt. Widersprüche zwischen Handlung und Musik und oftmals zynische Zuspitzungen verstärken die groteske Handlung des adaptieren Filmdrehbuches noch weiter. Eine der Leitideen des Stückes ist die Entfremdung. Vordergründig die Entfremdung zwischen Renée und Fred Madison und in der Spiegelgeschichte des zweiten Teils, die Entfremdung zwischen Alice und Pete Dayton. Doch wird für Fred Madison auch seine Umgebung immer fremder. Schlüsselszenen dafür sind die Entdeckung und Sichtung der Videotapes (erste Szene) und die Begegnung mit dem Mystery Man (zweite Szene). Bezeichnend für diese Szenen ist etwa der Einsatz der E-Gitarre (siehe Kap. 4.5.2 *Instrumentale Symbolik*). Eine weitere Schlüsselszene, in der es zu einer Musikalisierung der Entfremdung kommt, ist als Alice Pete in der Wüste mit den Worten "You'll never have me" [XI/T. 1196ff] zurücklässt. Die Stimme von Alice (hoher Sopran, ohne Vibrato) erhält durch Live-Elektronik eine metallisch klingende Veränderung sowie ‚langen Hall' [XI/T. 1196] (vgl. auch Neuwirth 2006b, S. 22).

Die eingangs erwähnte Auflösung der Grenzen zwischen Realität und Wahn erhält in *Lost Highway* etwas Halluzinatorisches. Raumklangeffekte, die Vermischung von elektronischen Klängen, Zuspielungen[153], Live-Elektronik[154] und dem Orchesterklang sowie fließende Übergänge zwischen den Szenen und nicht zuletzt der Einsatz von verzerrten Zitaten an stilferne Musik,

[153] So schafft Neuwirth bewusst Heterogenes im scheinbar Homogenen (vgl. Neuwirth 2006b, S. 19f).
[154] Hinzu kommt eine breite Palette an akustisch erzeugten Klängen: „(…) Synthesizer-Klänge produziert werden, die sich ausnehmen, als wären sie von Spielzeuginstrumenten erzeugt. Insgesamt zeigt sich: In mannigfaltigen Beziehungen zur Instrumentalmusik und den vokalen Ausdrucksebenen wird die elektronische Klangwelt aus der natürlichen hergeleitet und geht über diese hinaus." (Höldrich 2006, S. 16).

lassen eben jene Grenzen zur Realität verschwimmen[155]. Mittels elektronischer Hilfsmitteln wird die Musik im Raum verteilt. So führt sie in die Orientierungslosigkeit und wird zum Symbol des Eingesperrtseins. Der Klang ist scheinbar überall und nicht klar ortbar. Insbesondere während der Szenenwechsel wird dieses Werkzeug genutzt. Die Musik erstarrt und verliert jeglichen Bezug zu den Raum- und Zeitparametern der vorangegangenen Szenen. Ausgangsmaterial für diese Zuspielungen sind großteils verfremdete Instrumentalklänge, vor allem aus den tiefen Blasinstrumenten, die sich durch ein reichhaltiges und modulationsfähiges Klangrepertoire auszeichnen (vgl. Höldrich 2006, S. 16). Zitate, quer durch die Musikgeschichte, tauchen in *Lost Highway* immer wieder an zentralen Punkten auf. So etwa ein Melodiezitat aus Kurt Weills *Dreigroschenoper* (1928): Dem Refrain aus der Ballade *Wovon lebt der Mensch?*[156] (Finale des zweiten Aktes der *Dreigroschenoper*), das im Zwischenspiel nach der Sichtung des zweiten Videos in der ersten Szene erklingt (Sopran-Saxophon) [I/T. 98ff]. Verzerrt wird dieses Zitat nicht durch eine Bearbeitung der Melodie selbst, sondern durch seine musikalische Umgebung. Das Orchester ist von der zurückgedrängten Aggressivität des Motivs (2) bestimmt und bildet ein unruhiges Getümmel (inkl. subtiler mikrotonaler ⅛-Tonversetzungen in Fagott und Bratsche), das nur durch die Überpräsenz des Melodiezitates (mehrfach unisono geführt, Sopran-Saxophon, Klarinetten) in Zaum gehalten wird. Das Groteske entsteht aus der Diskrepanz der Melodie zu ihrem Umfeld und durch das Herbeiholen einer ganzen Reihe semantischer Bezüge aus der *Dreigroschenoper*. Siehe dazu Abbildung 78. *Lost Highway*. *I/T. 97-103. Dreigroschenoper-Zitat Teil 1* und Abbildung 79.

Ganz ähnlich verfährt Neuwirth mit Lou Reeds Coverversion von *This Magic Moment* (1960)[157], die auch in der Filmvorlage von David Lynch benutzt wird [VI/T. 707ff]. In „ein laszives Big Band

[155] Drees dazu: Ziel all dieser Verfahren und Verweise ist es, die Grenzen zwischen Realität und Virtualität auf allen Ebenen des Werkes zu verwischen und damit den verschlungenen Strukturen des Plots musikalisch (…) gerecht zu werden." (Drees 2007, S. 216).

[156] „Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich
Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt.
Nur dadurch lebt der Mensch, daß er so gründlich
Vergessen kann, daß er ein Mensch doch ist."
(Berthold Brecht)

[157] Komponiert von Jerome Solon Felder (Doc Pomus) und Mort Shuman. Der von Olga Neuwirth nur durch die Gesangsmelodie zitierte Text (die Textfragmente in Klammer wurden von Neuwirth ausgelassen):
This magic moment
So different and so new
(Was like any other)
Until I met you
And then it happened
It took me by suprise

Arrangement gekleidet (…)“ (Drees 2007, S. 216) erklingt eine Collagen-artige Interpretation des Songs. Die E-Gitarre übernimmt wieder ihre Rolle als Werkzeug der Entfremdung, in dem sie durch Echo- und Choruseffekte eine entrückte Klangfarbe annimmt. Auch dem E-Bass fällt diese Rolle zuweilen zu, wenn er durch Wah-Wah-Effekte und glissandi auch eine latent komische Komponente hinzufügt. Langsame Triller, weiches Legatospiel und Schleifenlassen durch kleine glissandi in den Streichern, sowie die träge Rhythmik lassen den von Drees angesprochenen ‚lasziven‘ Charakter entstehen. Das Melodiezitat der Gesangslinie wandert in diesem Abschnitt durch mehrere Instrumente und ist integraler, gestalterischer Bestandteil des Orchestersatzes, ist also nicht mehr so klar herausgearbeitet wie das *Wovon lebt der Mensch?*-Zitat [I/T. 98ff]. Siehe dazu Abbildung 80. *Lost Highway*. *VI/T. 708-712. Lou Reed-Arrangement*.

Die Regieanweisung „Von nun an alles eher kitschig (…)“ [X/T. 1168] steht am Anfang eines weiteren von einem Zitat geprägten Abschnittes. In der Wüste, dem Endpunkt ihrer Flucht nach dem Mord an Andy, scheint die Zeit kurz stillzustehen und Alice und Pete kommen einander scheinbar wieder nahe. Und mit „elektronisch verhallten Klängen von Claudio Monteverdis Madrigal *Ecco mormorar l’onde* aus dem *Secondo Libro de Madrigali* (1590)“ (Drees 2007, S. 216) beginnt eine Liebesszene zwischen den beiden [X/T. 1168ff]. Der vierstimmige Satz ist voraufgezeichnet und wird zugespielt, während die Streicher und Bläser mit einem flirrenden Gewebe das Artifizielle und sakral Entrückte der Szene noch weiter verstärken. Der Text des Madrigals[158] benennt durch Naturbeschreibungen die gefilterten Wahrnehmungen eines

---

I(knew that you felt it too)
I could see it by the look in your eyes
Sweeter than wine
Softer than a summer's night
Everything I want, I have
Whenever I hold you tight
This magic moment (…)

[158] Ecco mormorar l’onde
e tremolar le fronde
a l’aura mattutina e gl’ arborselli
e sovra i rami i vagh’ augelli
cantar soavemente
e rider l’ oriente
ecco già l’ alb’ appare
e si specchia nel mare
e rasserena il cielo
e imperla il dolce gielo
e gl’ alti monti indora
o bella e vagh’ aurora
l’ aura e tua messagiera

Liebenden von seiner Umwelt und verweist damit schon auf die Naivität des Pete und sein Verkennen der Realität (vgl. Drees 2006, S. 18). Die ‚Liebeszene' endet schließlich mit Alice' elektronisch verfremdeten Worten "You'll never have me" [XI/T. 1196ff]. Wie die Zitate zuvor erzeugt auch dieses seine groteske Wirkung durch seine Funktion als Kommentar und ästhetischem Gegenpol zur Handlungsebene.

Die verzerrte Verwendung von Zitaten in *Lost Highway* weist zugleich Merkmale der ‚Strukturgroteske' auf, indem stilfremde Elemente eingeschoben werden, sowie der ‚Texturgroteske', da die Zitate jeweils ein Netz an Verweisen und Kommentaren zur Handlung und die sie umgebenden Musik eröffnen. Die Ausprägungen des Grotesken variieren über das Stück hinweg und decken je nach Szene die ganze Bandbreite zwischen realistischer und komischer Groteske ab. Auch erweist sich *Lost Highway* hinsichtlich der Konstruktionskoeffizienten als sehr aufschlussreich: Orientierungslosigkeit durch Raumeffekte und außergewöhnlich tiefe Klänge (Drones), die Verwendung von Live-Elektronik und nicht klar vom Ensembleklang trennbaren Zuspielbändern, der nahezu leitmotivische Einsatz der E-Gitarre, inkl. Hall- und Wah-Wah-Effekte, die unregelmäßige, springende Melodik des Themas (1) und die Aggressivität der Kleinteiligkeit im Motiv (2), die kratzenden sul pont. Klänge oder auch die mikrotonalen Versetzungen. Die gelebte Heterogenität des Werkes und das bewusste Auflösen von Handlungssträngen und Zeitabläufen lassen immer wieder Momente entstehen, in denen das Groteske, dramaturgisch gesehen, an die Oberfläche drängt und sein sonst eher subtiles Dasein hinten anstellt. So etwa bei den Szenen mit dem Mystery Man und Mr. Eddy/Dick Laurent. In diesen Momenten lässt Neuwirth dem Grotesken seinen Freiraum und verstärkt es regelrecht durch sehr spezifische Instrumentierung, Rhythmik, Melodik und Verwendung von elektronischen Hilfsmitteln. Die Funktionen die das Groteske dabei ausübt, sind vielfältig. Während der Telefonszene mit dem Mystery Man [II/T. 146-200] etwa ist es ‚Angriff und Entfremdung' und im Wutausbruchs von Mr. Eddy [V/T. 544ff] erfüllt das Groteske durch seine komische Komponente die Funktion der ‚Entwaffnung' (und Milderung). Eine Betrachtungsebene darüber können diese Funktionen unter der Metafunktion des ‚Kommentars' zusammengefasst werden. Neuwirth nutzt das Groteske um ihre Vorstellungen von Musiktheater und dem Spiel mit semantischer Vielschichtigkeit umzusetzen. Sujet wie Realisierung sind dabei voller grotesker Momente.

---

e tu de l' aura
ch' ogn' arso cor ristaura.
(Torquato Tasso)

4.5.6 Großformatige Partiturausschnitte

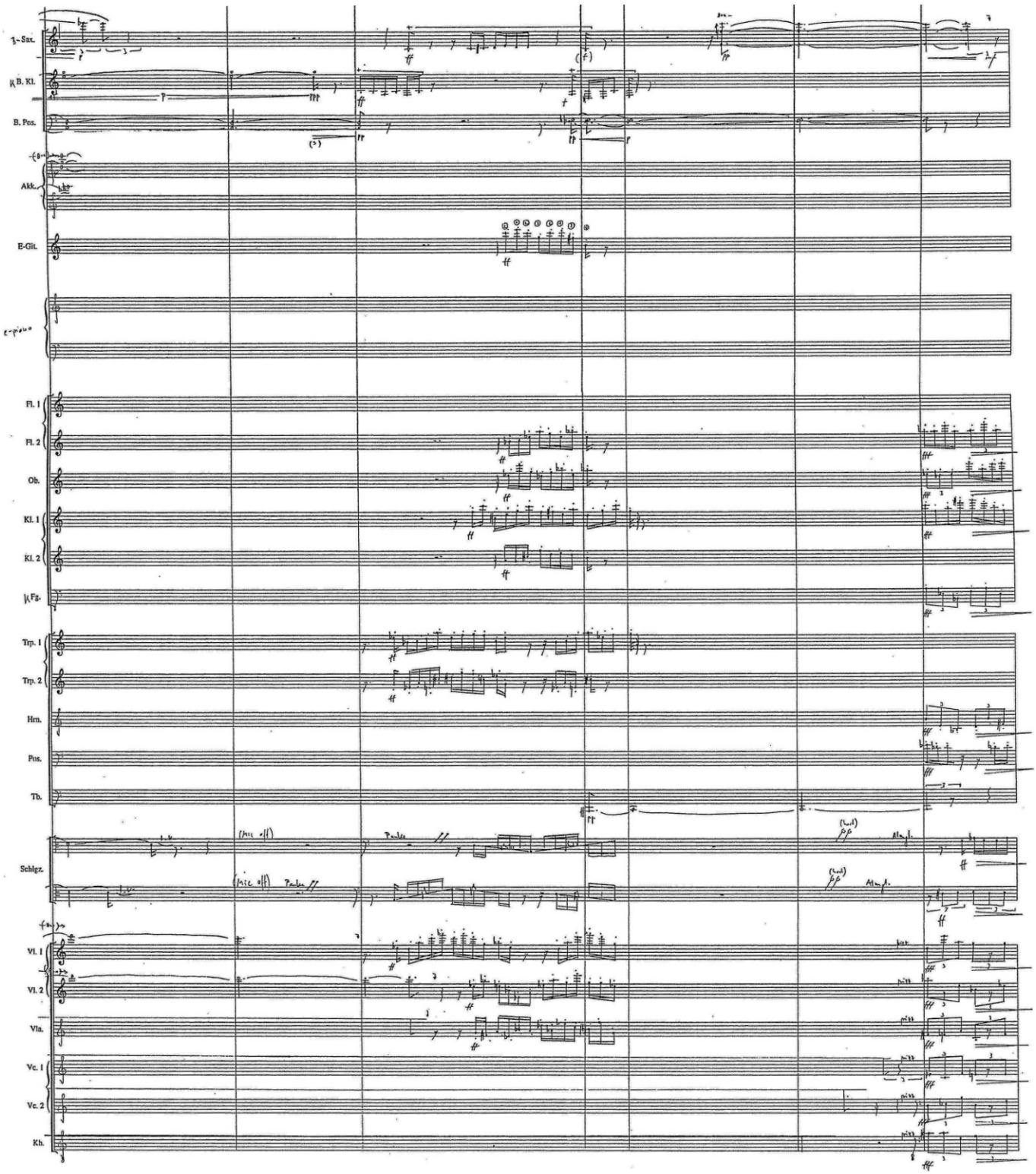

Abbildung 75. ***Lost Highway*****. III/T. 353-359. 3. Ausbruch**

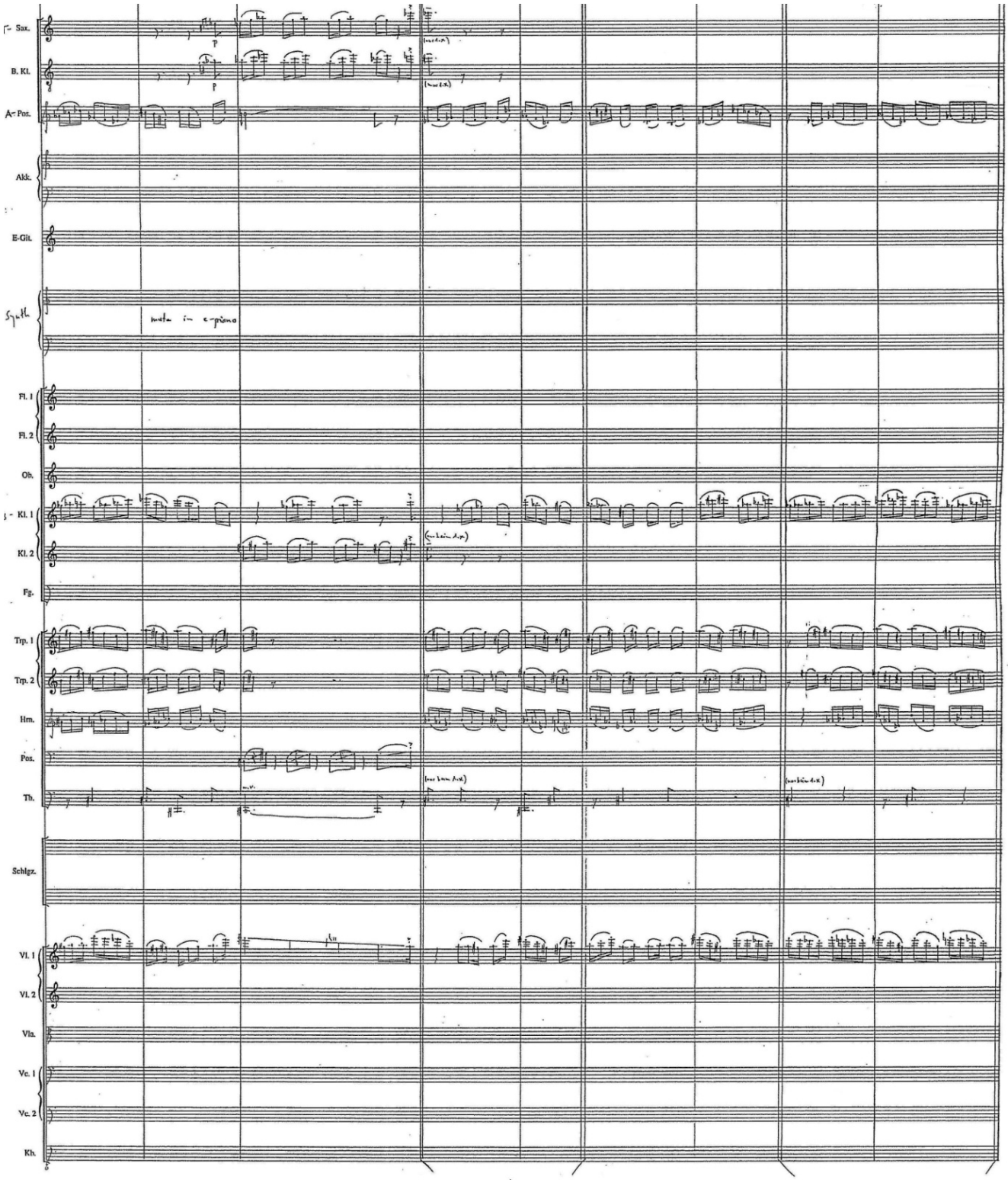

Abbildung 76. *Lost Highway*. V/T. 457-465. Motiv (2) in der fünften Szene

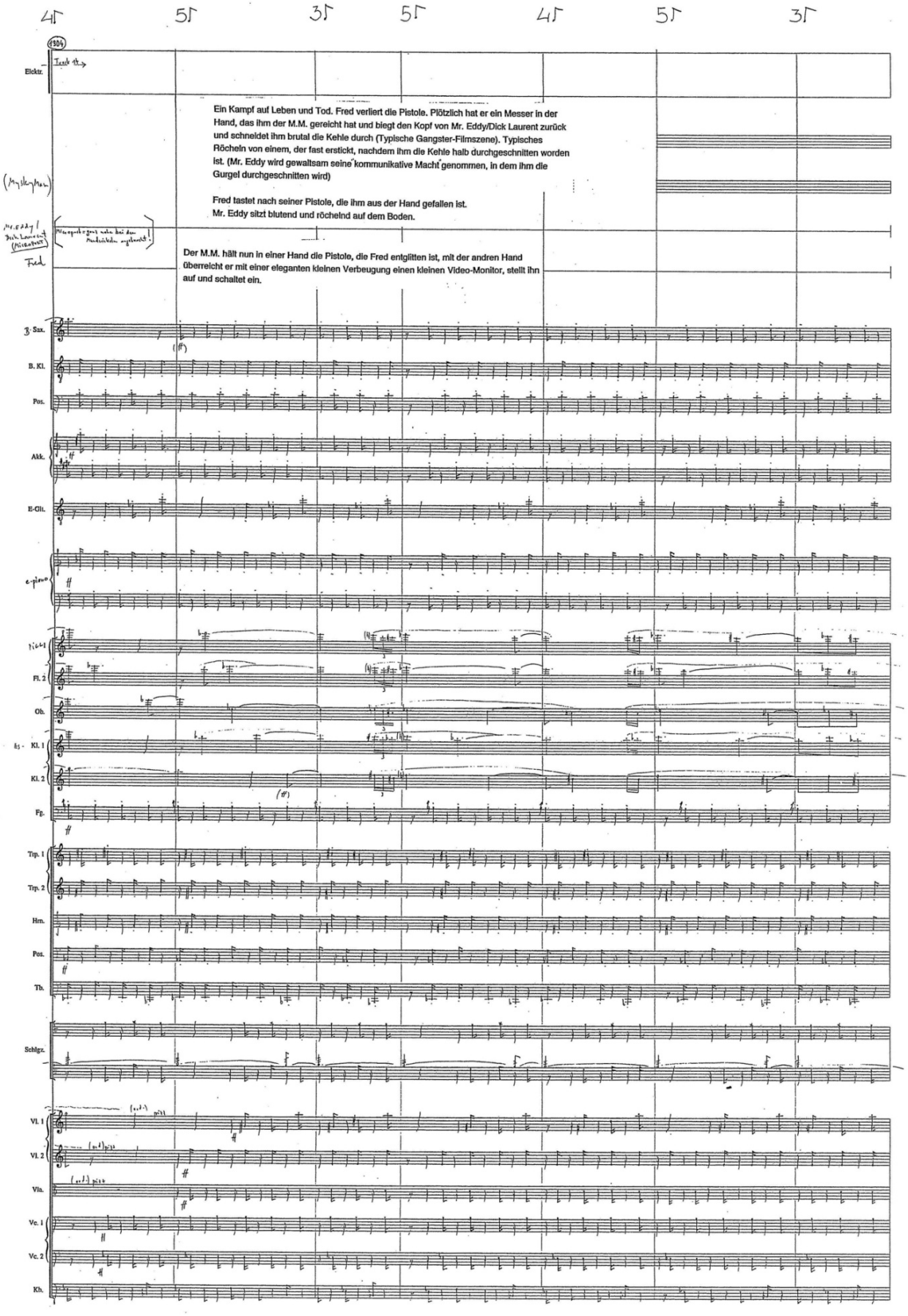

Abbildung 77. *Lost Highway*. XI/T. 1304-1310. Ermordung Mr. Eddy/Dick Laurent

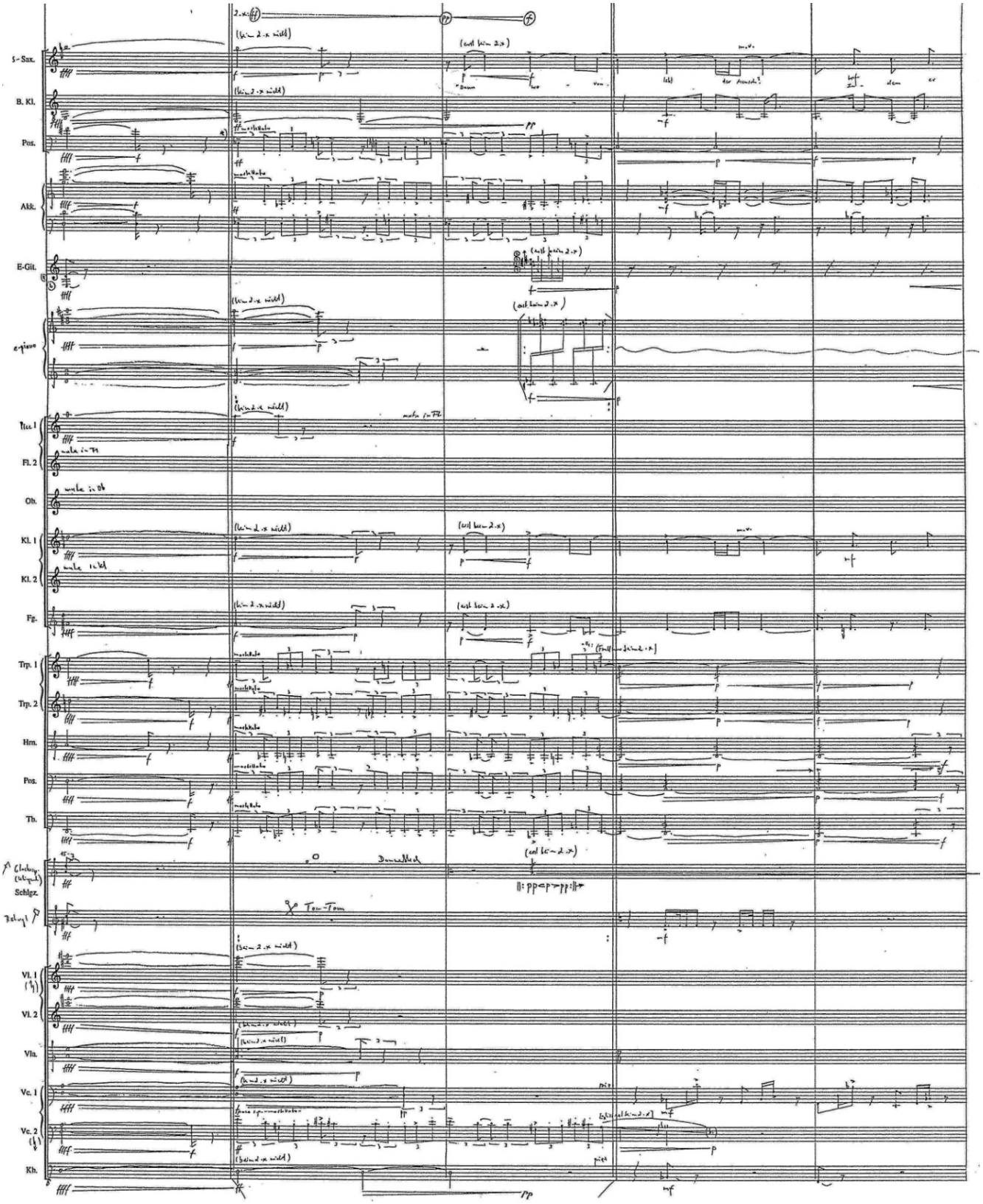

Abbildung 78. ***Lost Highway*****. I/T. 97-103. Dreigroschenoper-Zitat Teil 1**

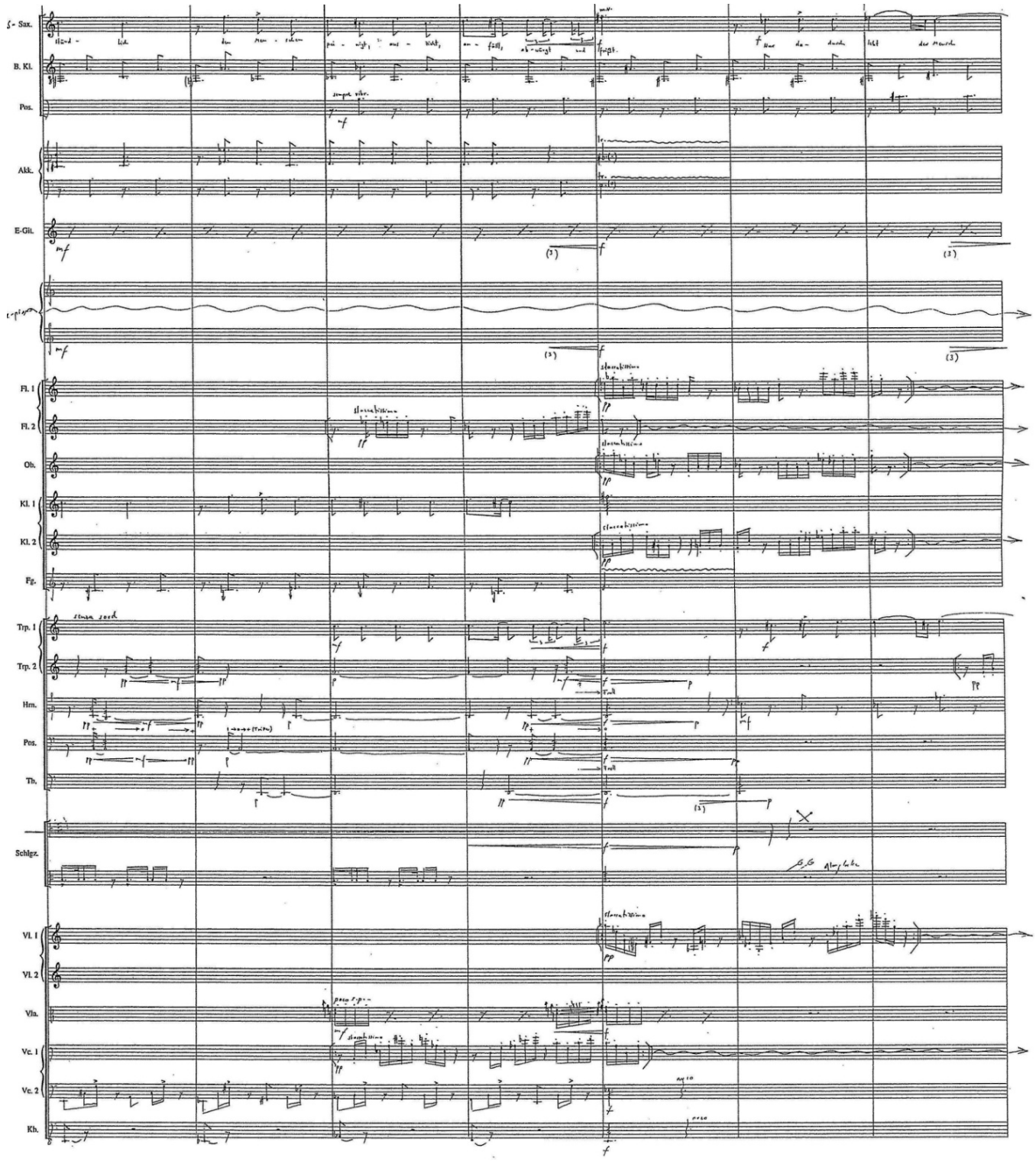

Abbildung 79. *Lost Highway*. I/T. 97-103. Dreigroschenoper-Zitat Teil 2

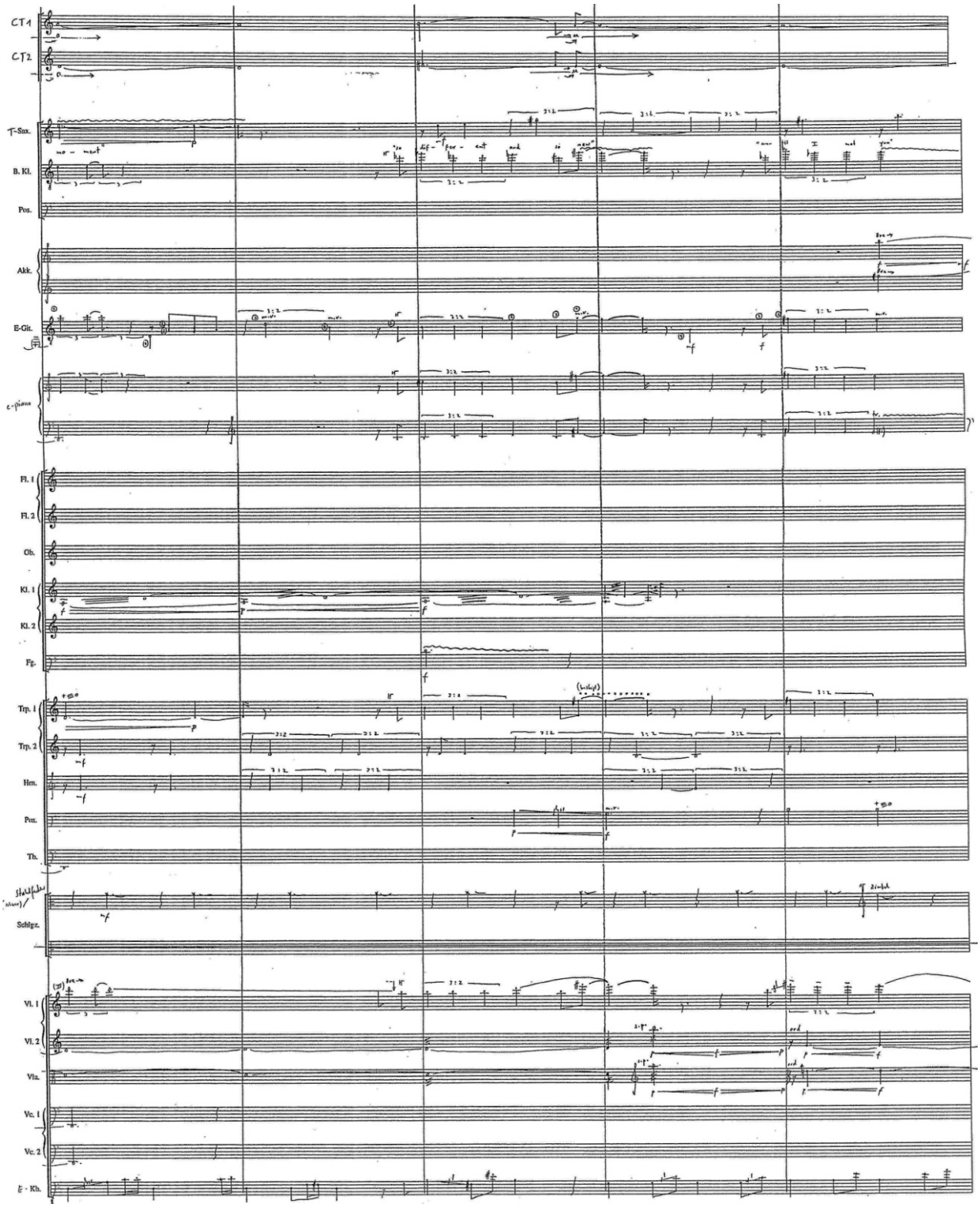

Abbildung 80. *Lost Highway*. Vl/T. 708-712. Lou Reed-Arrangement

4.6 *Interzone* (2004) von Enno Poppe

Interzone. Lieder und Bilder. Musik von Enno Poppe. Text von Marcel Beyer nach William S. Burroughs gleichnamigen Roman. UA 2004, Berlin.

Enno Poppes[159] Stück folgt keiner klassisch-seriellen Narration, sondern entspricht vielmehr einer Umsetzung der Atmosphäre in William S. Burroughs Kurzgeschichtensammlung *Interzone* (1959). Enno Poppes Stück übernimmt auch die dort vorgenommene Dreiteilung. Text und Musik sind in Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten, dem Librettisten Marcel Beyer und der Videokünstlerin Anne Quirynen entstanden. Vorbild für Burroughs *Interzone* war die marokkanische Stadt Tanger, in der sich der ‚Beat-Poet' in den 1950er Jahren aufhielt. In den Kurzgeschichten zeichnet er eine düstere Zwischenwelt, gewalttätig und pessimistisch (vgl. Pöllmann 2006, S. 4). Die sehr spezifische Klanglichkeit des Stückes geht neben der Verwendung von ¼-Tönigkeit (melodisch, harmonisch) vor allem auf die Besetzung zurück. Auf das sechsstimmige Vokalensemble (zwei Soprane, Alt, Countertenor, Bariton (Sprecher), Bass) treffen Flöte, Oboe (+Englischhorn), drei Klarinetten (auch Bass-Klarinetten), zwei Saxophone, Akkordeon, zwei Keyboards und Schlagwerk (zwei SpielerInnen).

Das Stück hat drei Teile, die jeweils in Sequenzen bzw. Abschnitte unterteilt sind, die in der Partitur jedoch nicht als eigene Szenen markiert, sondern lediglich durch Ziffern voneinander getrennt sind. Die Teile des Stückes werden mit römischen Ziffern (I-III) bezeichnet, die Abschnitte innerhalb der Teile mit arabischen Ziffern (I1). Keyboard-Settings werden ebenso mit arabischen Ziffern bezeichnet (1). © der Partitur(ausschnitte) bei Ricordi, München.

4.6.1 Streifzug durch eine groteske Stadt

Vergleichbar mit Heiner Goebbels Auslotung der Grenzbereiche zwischen den Künsten ist Poppes Konzeption von *Interzone.* Der Titel kann als Programm des Stücks gesehen werden, als ein Grenzgänger zwischen den Gattungen Musiktheater, szenischem Hörspiel, konzertanter

[159] Biographie: „Wurde [1969] in Hemer im Sauerland geboren. Er studierte Dirigieren und Komposition an der Hochschule der Künste Berlin, u.a. bei Friedrich Goldmann und Gösta Neuwirth. Weiterführende Studien im Bereich Klangsynthese und algorithmische Komposition. Seit 1998 ist er musikalischer Leiter des ensemble mosaik; im selben Jahr erhielt er den Boris-Blacher-Preis für *Gelöschte Lieder*. 2001 erhielt er den Kompositionspreis der Stadt Stuttgart für *Knochen*, 2001 den Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung gemeinsam mit dem ensemble mosaik, 2002 den Busoni-Preis der Berliner Akademie der Künste. 2002/03 war er Stipendiat der Akademie Schloss Solitude. 2004 folgte der Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung, 2005 der Schneider-Schott-Musikpreis, 2006 der Förderpreis Musik der Akademie der Künste Berlin. 2002-2004 war er Lehrbeauftragter für Komposition an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler" Berlin." (Poppe 2006, S. 25).

Installation und szenischem Konzert. Ein Stück dessen Dramaturgie und Form ebenfalls in einem Zwischenbereich angesiedelt ist. Es finden sich kaum szenische Anweisungen in der Partitur, in der Erstaufführung wurde jedoch durch Videoarbeiten eine szenische Präsenz des Sprechers erzeugt, die das Stück in Zwischenbereiche zwischen Konzert und Szenischem Hörspiel bzw. Theater versetzte. Poppe siedelte seine Arbeit bewusst im nicht-definierten Raum an und erzeugte so eine produktive Irritation für das Publikum. Diese Irritation nimmt über weite Strecken groteske Ausprägungen an. Das erste Bild bzw. Abschnitt stellt die Schiffsüberfahrt des namenlosen Hauptprotagonisten von Europa nach Tanger dar und schon die ersten Takte nach dem gesprochenen Prolog konfrontieren mit einer grotesken Klangwelt [I/T. 1ff]. Grotesk insofern, da die dominanten Keyboardklänge, geprägt durch Effekte wie Ringmodulation und mikrotonalen Abweichungen und begleitet von unregelmäßigen Perkussionsphrasen, eine übertriebene Distanz zum erwarteten Ensembleklang entstehen lassen. Diese Klanglichkeit repräsentiert selbst wiederum das Klischee einer fremdartigen, futuristischen Klangwelt. Allusionen an Filmsoundtracks aus dem Science-Fiction-Genre werden unwillkürlich wach. Das Bekannte im scheinbar Unbekannten setzt sich mit dem Einsatz einer aus diatonischen Elementen gebildeten Linie im zweiten Keyboard (und geänderter Klangfarbe bzw. Effekte (2)[160]) endgültig fest [I/T. 16ff]. Die europäische Musiktradition nimmt, zumindest temporär, wieder überhand. Die Science-Fiction-Allusionen weichen denen von Drehleiern und Straßenorgeln, inklusive deren Bedeutungshorizont [I/T. 20ff]. An diesem Übergang lassen sich auch groteske (formale) Konstruktionskoeffizienten des Grotesken wie Verzerrung bzw. Entstellung festmachen. Die Verzerrung der Melodie geschieht mittels Klangfarbe und Instrumentenwahl (Keyboard), sowie durch die Instrumentierung des Abschnitts: erstes Keyboard mit verzerrenden Effekten wie Ringmodulation, unregelmäßige Schlagwerkphrasen sowie die mit ¼-Tonintervallen verzerrten Liegetonflächen aus Klarinetten und Saxophon (siehe Partiturausschnitt nächste Seite).

[160] Es gibt über 100 verschiedene Settings für die Keyboards, die für dieses Stück benötigt werden.

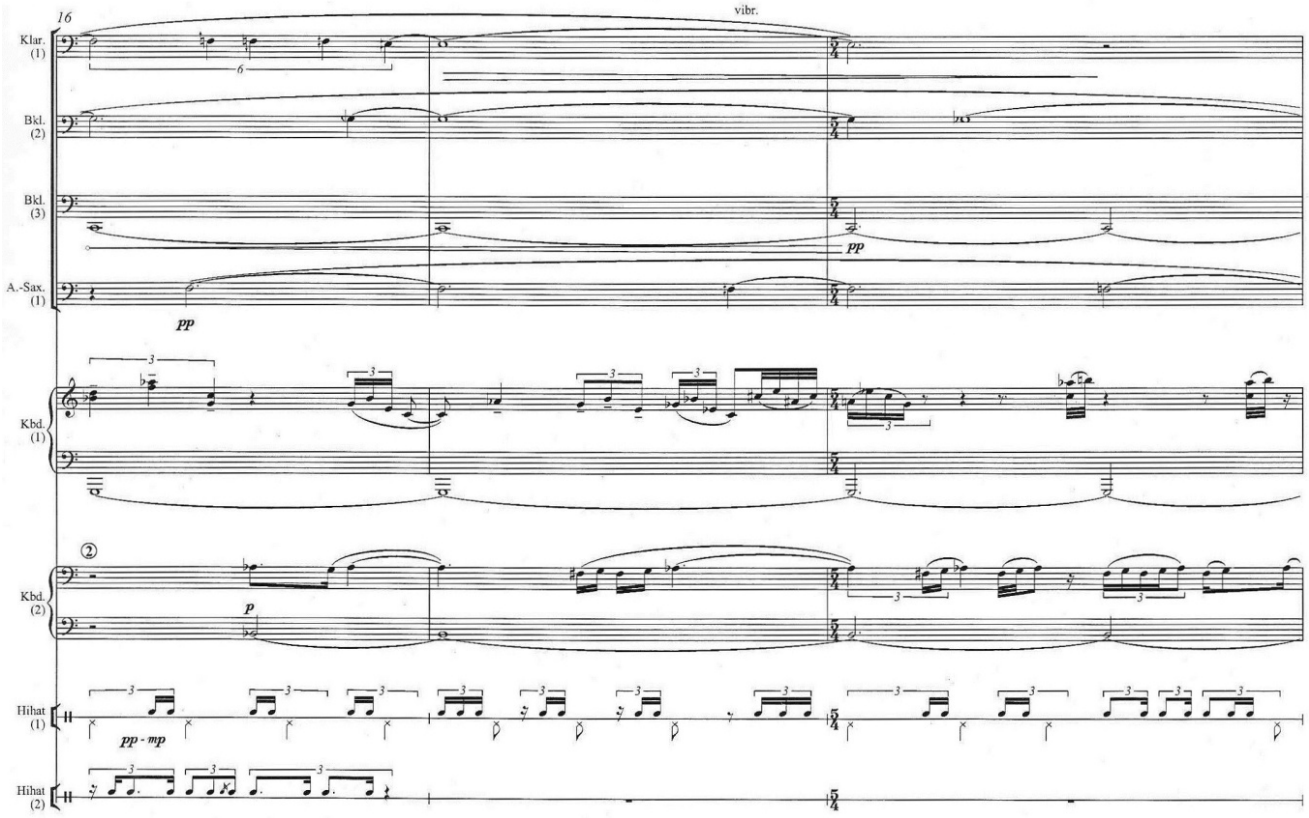

Abbildung 81. ***Interzone.*** **I/T. 16-18**

Mit dem Einsatz des Textes des Protoganisten („Untroubled, wide awake and calm …“) [I/T. 32f] (I2) reduziert sich das Ensemble auf die beiden Keyboards und das Schlagwerk, die Dynamik nimmt jedoch zu. Während das erste Keyboard, die weitgehend eng geführte, stark ausgezierte Linie der vorigen Takte beibehält, beginnt das zweite Keyboard mit neuer Klangfarbe (3), durch kurze staccato-Zweiklänge und mit von Takt zu Takt wechselndem Rhythmus-Schema, die Unruhe des Abschnittes voranzutreiben. Die vermeintliche Fremdartigkeit der Keyboardklänge und die Allusionen an die Drehleier aus den eröffnenden Takten finden in der Situation des Sprechers ihre Fortführung, erhalten jedoch nun eine Komik bzw. Banalität: „I shall find myself the only man sitting among women in a bingo hall (…)“ [I/T. 34ff]. Die Hektik der Musik bleibt konstant und bildet eine Art Kontrapunkt zur Szenerie, während die den Protagonisten umgebende ‚fremdartige‘ Masse von Bingospielerinnen die absurde Komik noch steigern, als sie nach seiner Bemerkung „(…) all humming along some obscure country and western song while waiting for the numbers to be called.“ [I/T. 45ff] chorisch (vierstimmig, mit ¼-Ton Versetzung in den Sopranen) die Worte „have you forgotten?“ [I/T. 49ff] intonieren. Im weiteren Verlauf übernehmen die Bingospielerinnen eine immer aktivere Rolle und bedrängen den Protagonisten, stets chorisch auftretend, mit Fragen wie

„Why don't you have a soda pop?" [I/T. 80ff], bis zum plötzlichen Abreißen des Abschnittes (I3) [I/T. 103] und dem unmittelbaren Übergang in den nächsten (I4). Diese bedrängenden Sequenzen lassen sich als Chiffre für die enge Atmosphäre des Schiffes und die Fremdartigkeit der Keyboardklänge als Symbol für die erwartete Konfrontation mit dem Unbekannten (Tanger und dessen Kultur) lesen. Siehe dazu Abbildung 89. *Interzone*. *I/T. 47-51. 'Bedrohung'*.

Wie bereits in anderen Analysen aufgezeigt, entsteht das Groteske oft aus (plötzlich eintretenden) Abfolgen disparater Komponenten oder Einschübe, die einander neue Bedeutungen zuweisen. Dies ist auch beim Übergang zwischen Abschnitt I3 und I4 zu beobachten. Während die ‚Bedrohung' des Protagonisten durch die Bingospielerinnen eine nicht im Ernst gemeinte, also komische Bedrohung war, so ändert sich dies mit den ersten Takten von Abschnitt I4 schlagartig [I/T. 104f]. Die mit viel Luft und Atemgeräuschen gespielte Piccoloflöte und Oboe („schmatzend, Luft einsaugen") [ebda.] sowie Sopran-Saxophon, Akkordeon und Sandblatt-Reibegeräusche im Schlagwerk begleiten die virtuos geführte Sopran-Stimme voller Koloraturen, die neun Mal die Zeilen „I cannot breathe, I cannot breathe like this" [I/T. 105ff] wiederholt (musikalisch gleicht keine Wiederholung der anderen). Der Klang der Instrumente erinnert an wild-verzweifeltes Atmen und Luftschnappen. Vor allem die Abwärtsbewegungen der Piccoloflöte, nur mit Luft gespielt bzw. Luft mit Tonschatten, gleich zu Beginn des Abschnittes, suggieren dieses Bild.

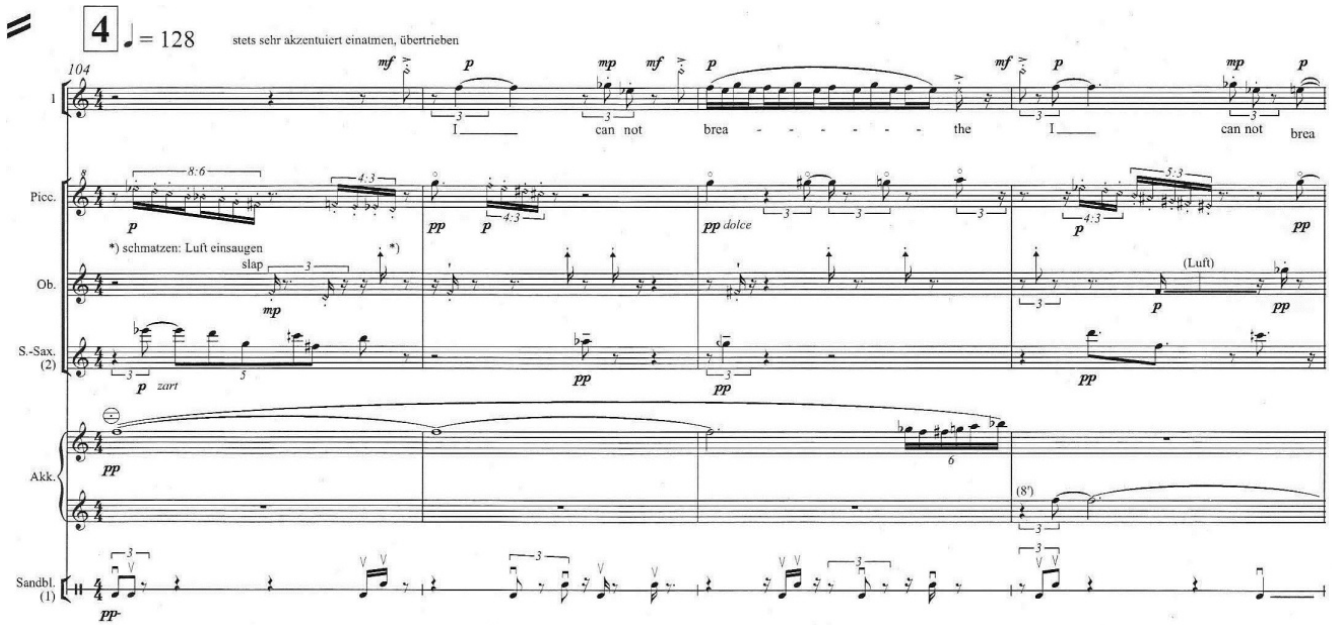

Abbildung 82. *Interzone*. I/T. 104-107. ‚Ersticken'

Der bisher sehr abstrakte, indirekt bedrohliche Charakter des Stückes, erzeugt durch ¼-Ton Reibungen, hektische, teils aggressive Instrumentation und Vokallinien sowie schwer fassbarer Form, erhält mit dem Bild der Atemnot des Abschnitt I4 seine erste konkrete Manifestation. Der aggressive Eindruck entsteht durch dissonante Klänge in hohen Registern im zweite Keyboard [I/T. 33ff] und durch Pattern des Schlagwerkes, die in den ersten drei Abschnitten in hohem Maße unregelmäßig sind, während die Klangfarben (Snare, Hi-Hat, Base-Drum) sehr dominant durchklingen. Für die Vokallinien sind abgehackte, für sich stehende Silben und Wörter, etwa ab I/T. 32 beim Sprecher, beobachtbar, während sich die Keyboardlinie konstant ohne erkennbare Form oder Entwicklung (erstes Keyboard) von I/T. 1 bis zu I/T. 80 bewegt. So kommt es zu einem Verlust von zeitlicher und formaler Orientierung.

Der Folgeabschnitt (I5) [I/T. 152ff] ist ein weiterer Einschub (eine Art Erinnerung des Protagonisten) eines disparaten Elementes in das Gefüge des ersten Teils - analog zu Burroughs Cut-up Technik[161]. Der groteske Charakter entsteht über die inhaltliche und klangliche Diskrepanz zum vorangegangenen Abschnitt. Grotesk wirkt aber auch die exaltierte Vokallinie des Countertenors bzw. seine Klangfarbe - bedient durch lange glissandi [I/T. 153f], koloraturartigen Figuren [I/T. 159f] und die teils fremdartig, teils komisch wirkende ¼-Tönigkeit der Melodie. Auch durch den Text werden groteske Allusionen wach gerufen: „When I was a child I thought you saw with your mouth." [I/T. 154ff]. Dieses Bild erinnert an Bachtins Aussagen über das Groteske: „Jedoch der wichtigste Gesichtsteil ist in der Groteske der Mund. Er dominiert. Das groteske Gesicht läuft im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus." (Bachtin 1969b, S. 16):

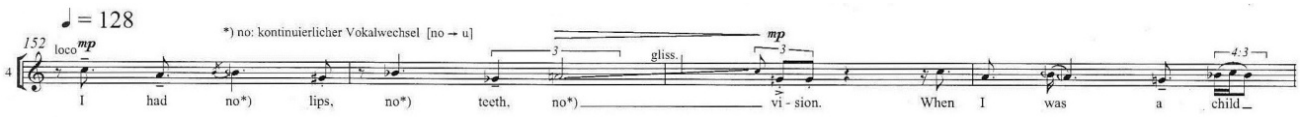

Abbildung 83. *Interzone*. I/T. 152-155

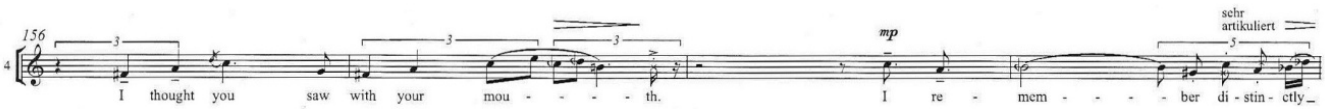

Abbildung 84. *Interzone*. I/T. 156-159

[161] Die Cut-up Technik ist eine zufällige Montage von vorgefundenem oder selbst erstelltem Material. Eine von Burroughs häufig eingesetzte Methode.

Hinsichtlich des grotesken Potentials sind auch die letzten Takte des Einschubs [I/T. 164ff] erwähnenswert, in denen sich Vokallinie, Flöte und Alt-Saxophon, rhythmisch kongruent (Flöte und Alt-Saxophon meist im Sextabstand, Flöte und Countertenor meist im Terzabstand), gemeinsam nach unten bewegen. Auch hier ist es die Harmonik mit ihren ¼-Ton Verzerrungen, die die Szenerie in eine Künstlichkeit, aber auch eine gewissen Komik färbt:

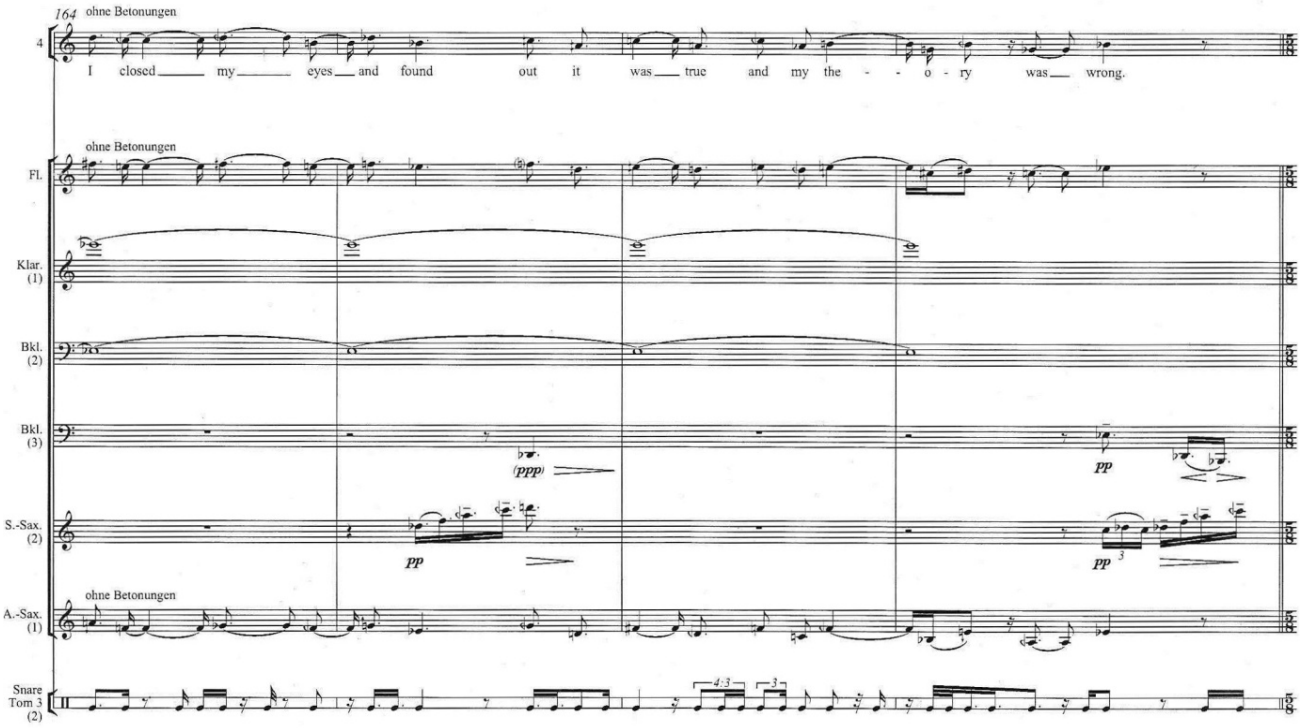

Abbildung 85. *Interzone*. I/T. 164-167

Einem ähnlichen dramaturgischen Konzept folgt auch der Abschnittes I10. Das Ensemble ist wieder auf Sprecher (Bariton), zweites Keyboard und Schlagwerk reduziert. Manische und gleichzeitig mechanistische Regelmäßigkeit bestimmen diesen Abschnitt. Durch die Versetzung der musikalischen Bewegung des Sprechers zum Metrum und den durch deren hohe Lage betonten Koloraturen auf das Wort „or" (zum ersten Mal bei I/T. 464) sowie durch glissandi (besonders auffällig in I/T. 475f) sind Parameter gegeben, die sich mit jenen zur Imitation von ungelenken und entstellten Bewegungen bei Lissa decken (vgl. Lissa 1938, S. 116f). Auch die mehrfachen Wiederholungen[162] (ironischerweise auf dem Wort „same" [I/T. 480ff]) entwickeln einen manischen Sog, wie er u.a. von Stylianou bereits als grotesk beschrieben wurde (vgl.

[162] Vgl. dazu das Unheimliche der Wiederkehr des Immergleichen bei Freud (vgl. Freud 1919, S. 257).

Stylianou 2010, S. 297). Der Sprachwitz der Szene soll dabei ebenso nicht außer Acht gelassen werden (vgl. etwa „(…) the same old Sailor thing, Bum! Punk!“ [I/T. 487f]). Siehe dazu Abbildung 90. *Interzone*. *I/T. 462-490. Wiederholung und Komik*.

Der Streifzug durch Beyers Interpretation von Burroughs Visionen über die Stadt Tanger führen im Abschnitt I7 in die Klischees unangenehmer Doktorszenen und deren implizit vorhandenem (literarischen, filmischen) Bedeutungshorizont. Das Unangenehme der Szene wird noch durch die musikalische Charakterisierung (‚verrückt‘, nicht vertrauenswürdig [I/T. 230f; I/T. 243f; I/T. 248ff]) des Doktors und dessen herablassenden Umgang mit seinem Patienten ‚Joselito‘ gesteigert [I/T. 248ff]. Das szenische und dramaturgische Setting ist dem Konzept des Stückes entsprechend auch in diesem Abschnitt offen bzw. in einer ‚Zwischenwelt‘ angesiedelt. Klar erkennbar ist jedoch die Personenkonstellation aus dem jungen Dichter Joselito in der Rolle des Patienten, dem deutschen Doktor und dem erzählenden Hauptprotagonisten. Der Verlauf der Szene und das Verschweigen der Diagnose vor dem Patienten (mehrfach wiederholt: „Also for the stupid peasant we must avoid the use of the ‚word‘.“ [ebda.]) erzeugt eine bedrohliche, noch unklare Vorahnung. Ähnlich wie in den eröffnenden Takten von *Interzone* sind es hier die spezifischen Keyboard-Synthesizer Settings (3, 6) die dem Abschnitt ihre seltsame, fremdartige Komik verleihen. Die unregelmäßige Melodik, ausgehend von einer kleinen 3-Ton-Zelle, verstärkt diese Wirkung noch [I/T. 230]. Der folgende Abschnitt (I8) lässt nur Spekulationen über die weitere Entwicklung der vermeintlichen Bedrohung bzw. Szene zu. Das Groteske bleibt als ungelöste Spannung stehen und bietet keinerlei weitere Anhaltspunkte zur Orientierung (siehe Partiturausschnitt nächste Seite).

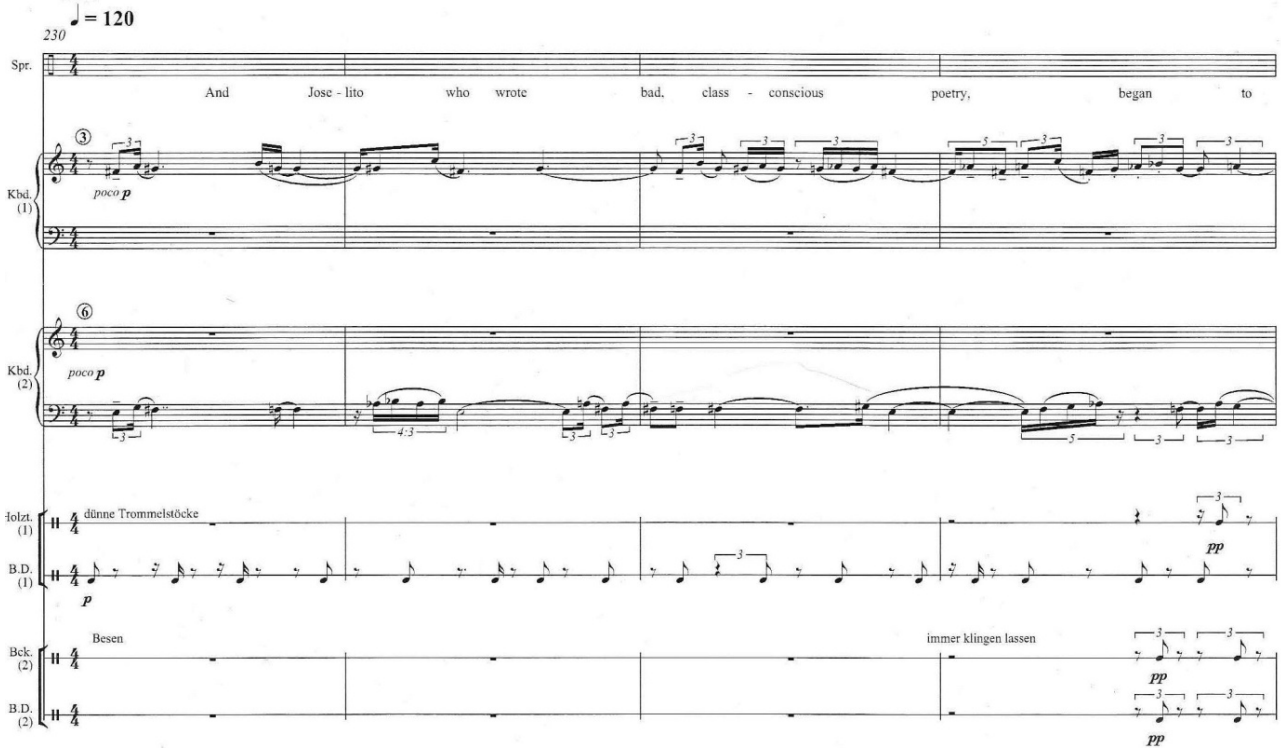

Abbildung 86. ***Interzone*****. I/T. 230-233**

Im Abschnitt I12 nutzt Poppe erneut ein ironisches Moment, um das bis dahin noch aufrecht erhaltene System von Semantik und Sprache zu attackieren. Poppe und Beyer wählten dazu wieder einen eingeschobenen, eigenständigen Block. Auf Abschnitt I10 rekurrierend, lauten die auf einem Ton staccato deklamierten Zeilen des Sprechers, „A sick ape spitting blood bubbling throat torn with the talk sickness. But tell me, tell me, speak again." [I/T. 508ff], während der Chor mit möglichst tiefer, gepresster Stimme die Silben und Laute des Wortes „Redekrankheit" [I/T. 513ff] in je Stimme unterschiedlicher Rhythmik mehrmals wiederholt. Entstellung durch Verweise auf Krankheit und Angriff auf ein bisher gültiges System wird so mit schwarzem Humor verbunden. Siehe dazu Abbildung 91. *Interzone. I/T. 508-515. 'Redekrankheit'*.

Der gesamte zweite Teil fungiert als Brücke zum abschließenden dritten Teil. Fremdartigkeit und Künstlichkeit werden erneut hervorgehoben und die im ersten Teil, zwar fragmentarisch und komplex verwobenen inhaltlich und semantisch deutbaren Felder weichen einem absurd wirkenden Bild, kreisend um Bienenzucht und Bienenforschung. Pöllmann schreibt zum zweiten Teil:

> „Im Vergleich zum Vorhergehenden wirkt diese ‚Bienenmusik' wie ein exterritoriales, beinahe extra-terrestrisches Feld. Die Orgel- und Synthesizerklänge betonen die Fremdheit und Künstlichkeit. Hier, in der Mitte des Werks, scheint die Zeit still zu stehen, hier taucht man endgültig ein ins Zwielicht, in jene fremde Welt der Interzone." (Pöllmann 2006, S. 5).

Der zweite Teil bietet kaum Anhaltspunkte abseits des Absurden, weder semantisch, noch musikalisch und bleibt vor allem als neutraler Angelpunkt im Zentrum des Werkes und als Bindeglied zum dritten Teil bestehen.

Der dritte Teil bricht mit der Ästhetik, Form und der Anwendung grotesker Konstruktionskoeffizienten - der Gesamtcharakter wird düsterer: Die Klänge werden aggressiver, stärkere Dynamikunterschiede bzw. ausgedehnte Stellen mit hoher Lautstärke *(fff)* [III/T. 444ff], mehrere Ensemble-tuttis (Vokal + Instrumental) [III/T. 201ff], die ¼-Tönigkeit wird subtiler in ihrer Konfrontation mit der temperierten Stimmung und erzeugt kaum mehr komische Momente und es gibt keine stilistisch oder inhaltlich disparaten Einschübe mehr. Die teilweise ironische Verwendung exaltierter vokaler und instrumentaler Stilmittel im zweiten Teil weicht einer etwas zurückgenommeneren und heterogeneren Behandlung. Lediglich nach den Worten „sigh of orgasm, heroin (…)" [III/T. 378ff] geht die Vokallinie in exzessive glissandi über große Intervalle über [III/T. 381ff]. Auch gibt es keine fremdsprachigen Einwürfe[163] mehr, die im ersten Teil mehrmals an der Formung grotesker Momente beteiligt waren (siehe Kap. 4.6.2 *Groteske Zwischenwelten*). Ebenso wechseln die inhaltlichen Felder nicht mehr ständig ab, sondern bilden eine durchgängige Assoziationskette, deren Inhalt auch konkreter und abgründiger ist als im ersten Teil. Als mögliche Interpretation kann der abschließende Teil, der sich als nihilistisch verzweifelter Abgesang des sterbenden Protagonisten an sich selbst lesen lässt, als Fortsetzung des Abschnittes I7 (‚Doktorszene') gesehen werden. Die letzten 50 Takte des dritten Teils fassen diese Tendenz zusammen bzw. tretet sie dort am konzentriertesten auf [III/T. 451ff]. Die Piccoloflöte in tiefer Lage gespielt (sehr luftiger, Blockflöten-artiger Klang) übernimmt durch eine kurze, markante und sehr eigenständige Phrase eine Funktion gleich einer Todesmetapher ein [III/T. 467f], während die Linie des Soprans immer enger geführt wird, bis zur ¼-Tönigkeit, die sich schließlich auf die Worte „I am dead" [III/T. 491ff] in ein Wimmern wandelt [III/T. 496ff].

[163] Aufgrund fremdsprachiger (Deutsch im Englischen Libretto) Einwürfe entstehen über das ganze Werk immer wieder komische, künstliche und groteske Momente. Wenn etwa ab I/T. 205 das Wort ‚Besenrein' („I left them BESENREIN" [I/T. 203f]) obsessiv, staccatohaft in großen Intervallsprüngen im Alt erklingt. Weitere Beispiele: HÄFEN [II/T. 58ff]; STOFFWECHSELFRAFEN [II/T. 86ff]; BIENENWOLF [II/T. 138f].

Abbildung 87. ***Interzone.*** **III/T. 467-468. ‚Todesmetapher' in der Piccoloflöte**

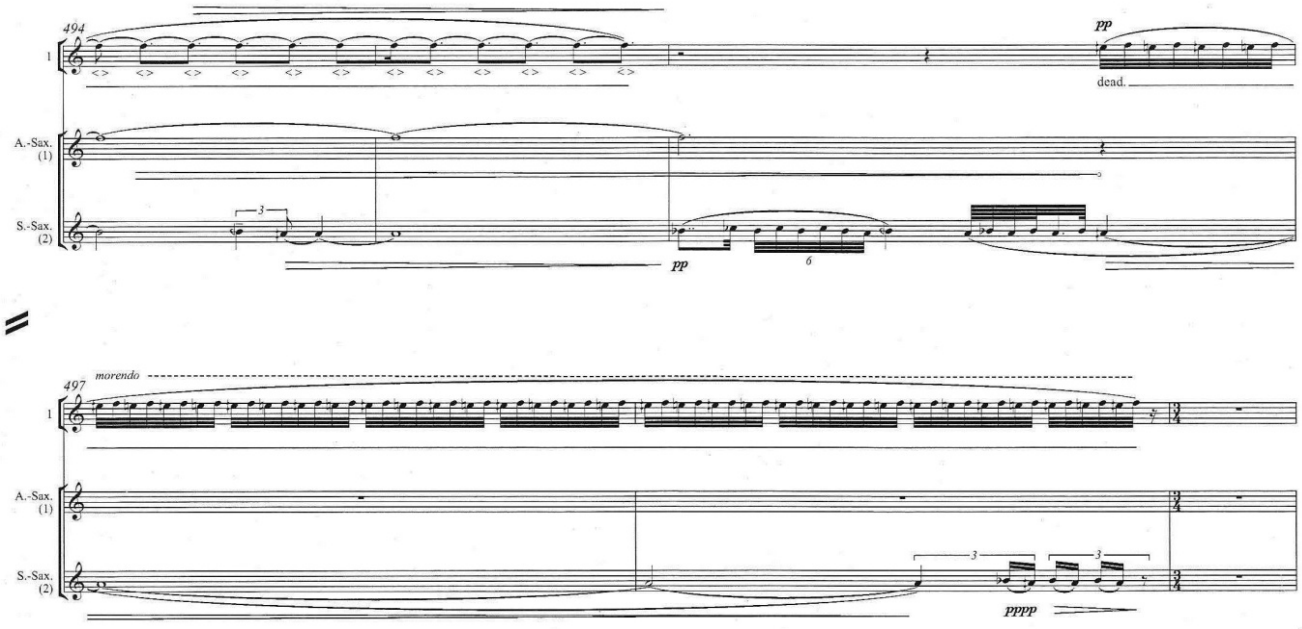

Abbildung 88. ***Interzone.*** **III/T. 494-499. Schluss, morendo**

4.6.2 Groteske Zwischenwelten

Interzone stellt formal wie inhaltlich, dem Titel entsprechend, eine Zwischenwelt dar. Die nicht seriell narrative Anlage, die sich an einem roten Faden, der sich wiederum durch Atmosphäre und Stil manifestiert, orientiert, lässt nur schwer größere dramaturgische Zusammenhänge erkennen. Groteske Momente hinsichtlich des Narrativs entstehen so meist auf der Mikroebene, also der musikalischen Umsetzung einzelner Wörter und Zeilen, bzw. innerhalb des jeweiligen Abschnittes. An einigen Übergängen jedoch erzeugen auch die Abfolgen der Abschnitte dramaturgische Entwicklungen, die groteskes Potential entfalten. So bspw. die komisch konnotierte ‚Bedrohung', ausgehend von den Bingospielerinnen, die zu einer realen Bedrohung wird als vermeintliches Ersticken musikalisiert wird (Abschnitt I3 zu I4). Die Einschübe im ersten Teil des Stückes wirken wie eine formale Umsetzung von Burroughs Cut-up Technik, mit der bei *Interzone* disparate

Komponenten zu einer Einheit gezwungen werden[164]. Ein Prozedere, das dem Charakter des Grotesken entspricht. Wie in Aperghis' *Machinations* (2000) führt Poppe das Groteske von einer den Inhalt bestimmenden Struktur in eine die Form bestimmende Struktur über. Die gesamte Konzeption des Werkes wird so grotesk.

Abseits dieser strukturellen Übereinstimmungen zwischen *Interzone* und dem Grotesken weist das Stück auch eine ganze Reihe grotesker Momente auf, die vom musikalischen und textlichen Inhalt des Werkes her zu fassen sind. Die zentralen Werkzeuge dabei sind die ¼-Tönigkeit, die Ensemblezusammensetzung bzw. Instrumentierung und Anspielungen. Die ¼-Tönigkeit ist zwar Teil der Sprache des Stückes, bleibt aber mit Ausnahme des dritten Teils stets ein fremdartiges Moment. Sie kann als Chiffre für die von Burroughs beschworene ‚Zwischenwelt' verstanden werden, die Beyer und Poppe nachzuzeichnen versuchen. Dieses Bestreben wird weiters durch die sehr spezifische, auch für Werke neuer Musik atypische Ensemblezusammenstellung unterstützt. Die prominente Verwendung der beiden Keyboards lassen Allusionen an Science-Fiction, frühe elektronische Musik und bewusst kreierte Fremdartigkeit aufkommen. Poppes Stil - sehr unregelmäßige Rhythmik, lange durchgängige Linien ohne erkennbare Phrasen oder Perioden, komplexe aber nicht exaltierte, eher enge Melodik - bleibt dabei jedoch stets eigenständig genug, um nicht vollends in Klischees abzurutschen. Während spielerische Momente in der Mikroebene zum Tragen kommen (bei unterschiedlichen Musikalisierungen von gleichen Silben bzw. Wörtern, Wiederholungen [I/T. 480] oder Lautmalereien [III/T. 378ff; III/T. 496ff]), ist es vor allem die Funktion der ‚Verbindung von Disparatem', die in der Gesamtanlage von *Interzone* stark ausgeprägt ist. Wie schon bei Ronchettis *Hombre de mucha gravedad* (2002) und Aperghis' *Machinations* nimmt *Interzone* hinsichtlich seiner Form (Werk und Umsetzung auf der Bühne) eine noch unklaren, nicht definierten Raum ein. Gemeinsam mit seiner nicht narrativen und dramaturgisch offenen Struktur entsteht ein weites Feld grotesker Manifestationsmöglichkeiten abseits typischer konkreter Konstruktionskoeffizienten (Melodik, Rhythmik, Instrumentierung, Musik-Text-Beziehung). Die Verbindung von Disparatem, Erzeugung von Orientierungslosigkeit, Entfremdung und Angriff auf gewohnte Normen werden über den Inhalt hinaus in die Form des Stückes transformiert.

[164] Pöllmann spricht vom „dialektischen Umgang mit Systemen" (Pöllmann 2006, S. 5) bzw. dessen Aushöhlung und Zerstörung durch penible Befolgung von deren Parametern (ebda., S. 5f).

Interzone entspricht hinsichtlich der Art des Grotesken vor allem der ‚Strukturgroteske'. Die Collage, bzw. Cut-up Technik und Einschübe bestimmen über weite Strecken das phantastische und komische Groteske des Werkes. Einschübe, dem hier angewandten Verständnis folgend, machen auch quantitativ einen großen Teil des Stückes aus. Die formale Betrachtungsweise dieser Abschnitte als Einschübe ist wie die ganze Analyse nur ein interpretatorischer Zugang, der als Stütze dient, die komplexe formale Gestaltung von *Interzone* zu erfassen. Alternative Ansätze sind dabei durchaus denkbar. Für die Gestaltung des Grotesken im Stück sind die hier als Einschübe bezeichneten Abschnitte in jedem Fall von maßgeblicher Bedeutung.

4.6.3 Großformatige Partiturausschnitte

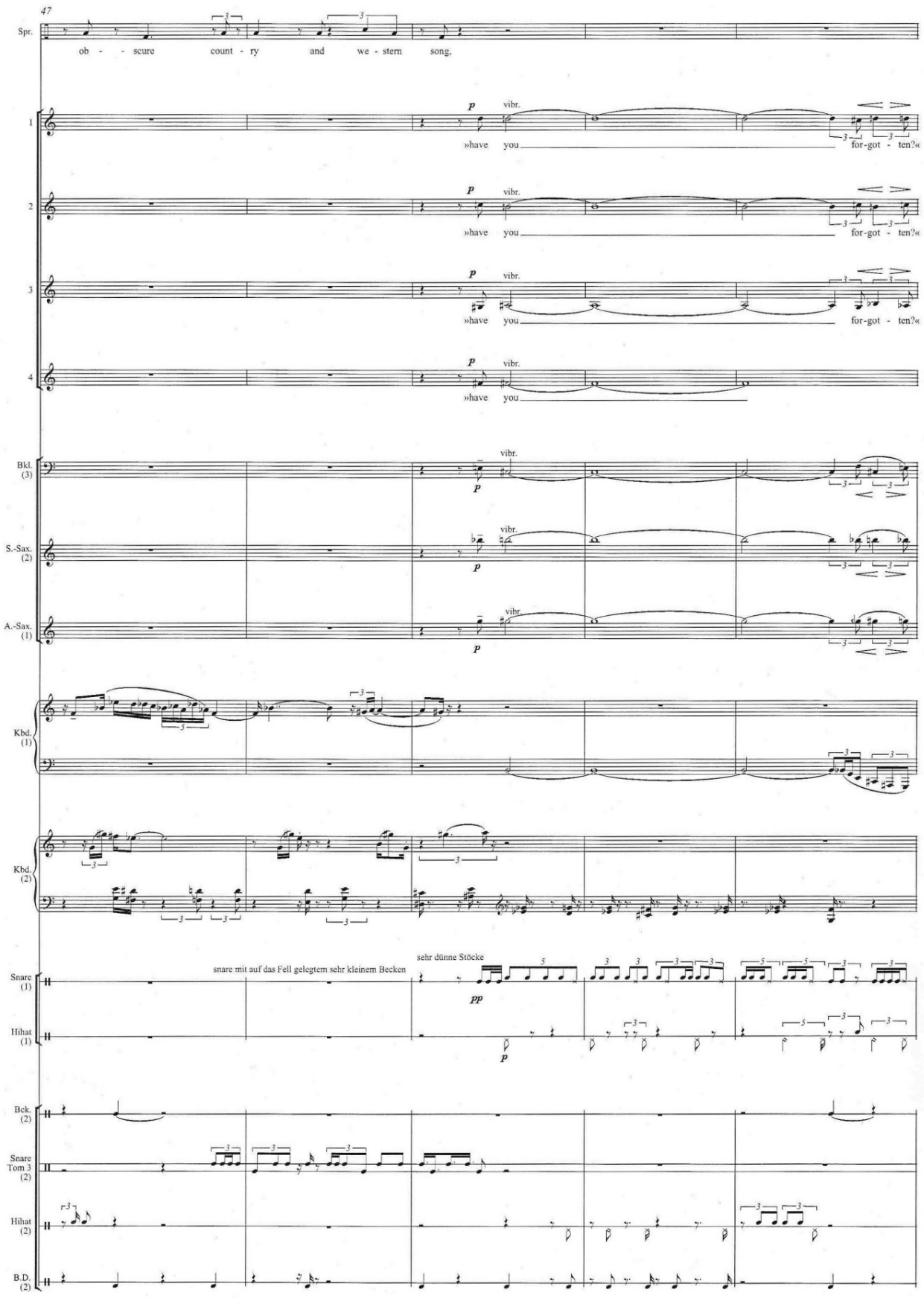

Abbildung 89. *Interzone*. I/T. 47-51. 'Bedrohung'

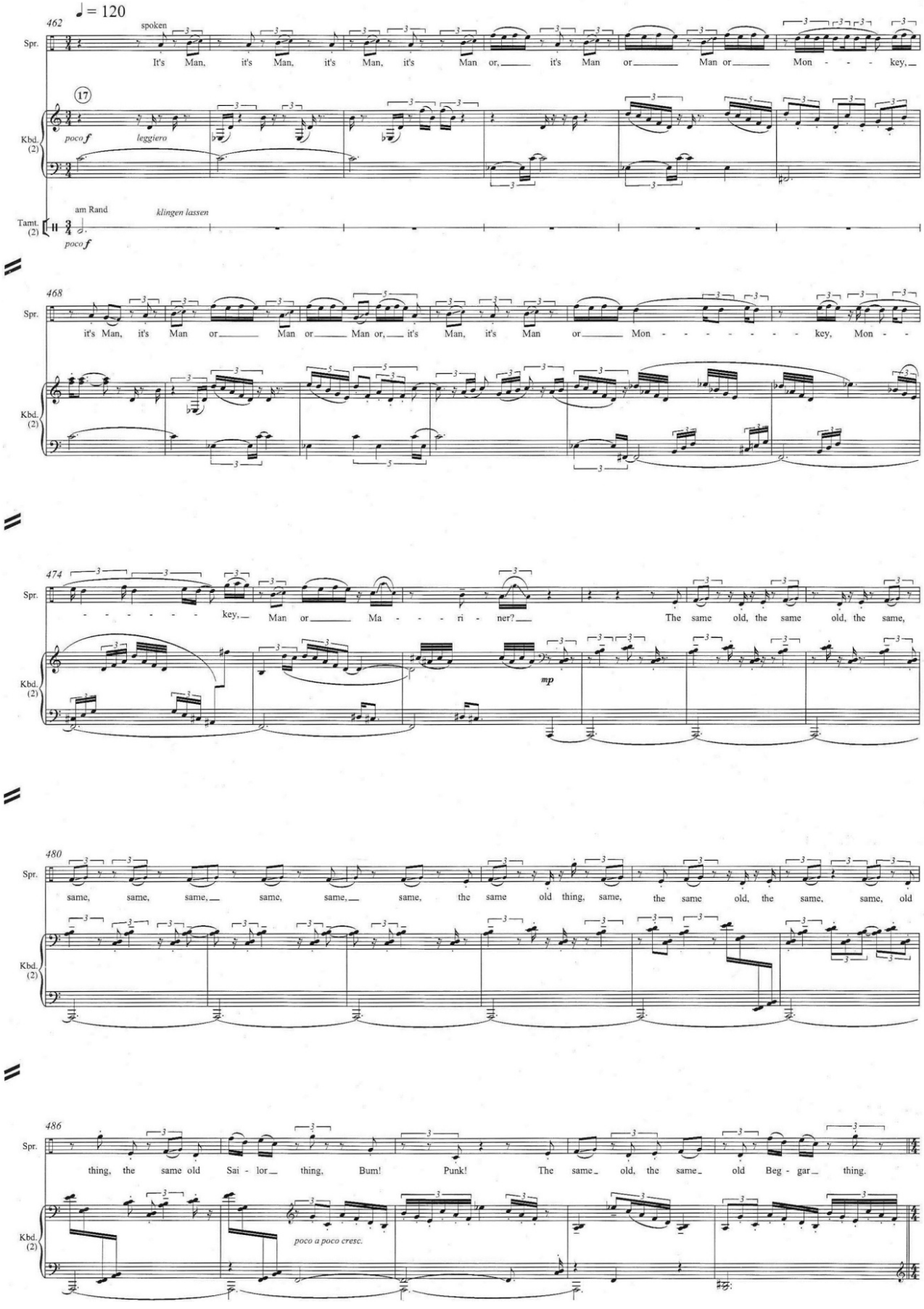

Abbildung 90. ***Interzone.*** **I/T. 462-490. Wiederholung und Komik**

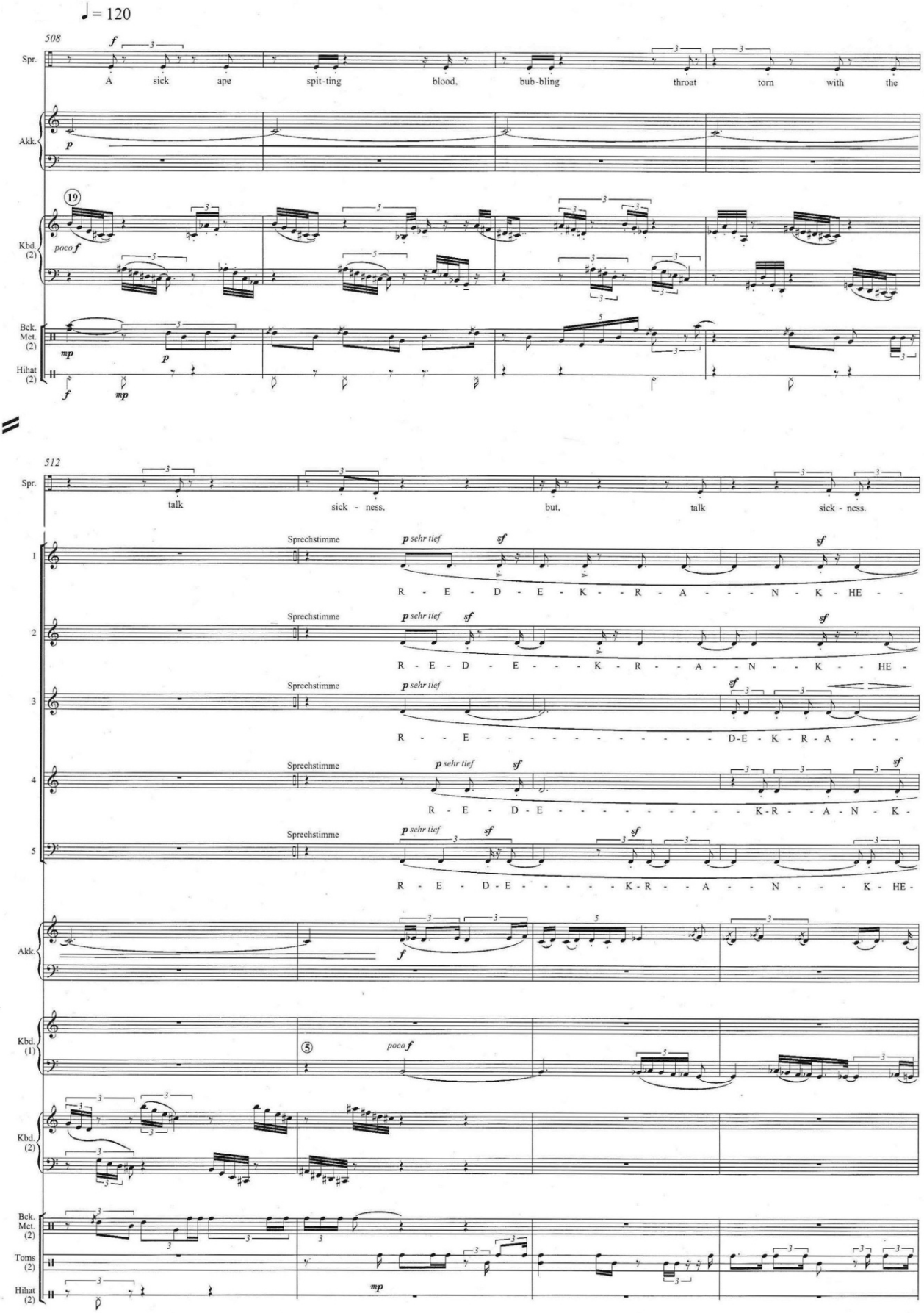

Abbildung 91. ***Interzone.*** **I/T. 508-515. 'Redekrankheit'**

4.7 *Die Besessenen* (2009) von Johannes Kalitzke

Die Besessen. Opern in vier Akten. Musik von Johannes Kalitzke. Libretto von Christoph Klimke nach dem gleichnamigen Roman von Witold Gombrowicz. UA 2010, Wien.

In Johannes Kalitzkes[165] vieraktiger Opern hegt Frau Orcholowska, die Absicht ihre Tochter Maja mit dem Angestellten Cholawicki zu verheiraten. Dieser kümmert sich um den alten Fürst Holszanski, der im Dachboden seines Schlosses eine wertvolle Kunstsammlung hortet. Eben diese zu erben strebt Cholawicki an – um sie gewinnbringend zu verkaufen. Mit den Erlösen plant er das Schloss in ein Luxushotel umzubauen. Maja jedoch verliebt sich in Leszczuk und beide planen ebenso sich die Kunstschätze anzueignen und damit zu fliehen. Um die Kunstwerke zu schätzen lädt Cholawicki den Kunsthistoriker Skolinski ein. Bei dieser Gelegenheit schildert Cholawicki dem Historiker die Spukgeschichte, die das Schloss umgibt. Der Fürst Holszanski hatte einst seinen unehelichen Sohn Franio nicht anerkannt und verstoßen. Dieser zerbrach an dieser Scham und versuchte sich selbst mit einem Handtuch zu erwürgen und verschwand. Nun spukt dieses Handtuch im Schloss herum und der Fürst leidet unter Schuldgefühlen, die es ihm nicht erlauben zu sterben. Die währenddessen von Frau Orcholowska geplante Hochzeit zwischen Maja und Cholawicki platzt, doch Majas Mutter hat bereits einen neuen Kandidaten gefunden – den alten aber reichen Maliniak. Kurz vor der Verlobungsfeier jedoch wird er ermordet und alle klagen sich gegenseitig des Mordes an. Maja hilft schließlich dem Fürsten die Schuldgefühle zu verarbeiten. Daraufhin löst sich der Spuk des Handtuchs und der Fürst stirbt. Am Ende der Oper verkauft Cholawicki die Kunstschätze und Maja und Leszczuk trennen sich aufgrund ihrer Differenzen unglücklich (vgl. Holten 2010, S. 10).

Die Oper hat vier Akte, jeder Akt trägt einen Titel: I *Spiel ab*, II *Rückwege*, III *Stufen* und IV *Labyrinth*. Innerhalb der Akte gibt es kurze Szenen, die teils nahtlos ineinander übergehen, teils durch kurze Zwischenspiele verbunden sind. Die Taktbezeichnung folgt der Einteilung in Akten: [Akt/Takt]. Die Besetzung ist für großes Ensemble (29 MusikerInnen). Neben den regulären

[165] Biographie: „Geboren 1959 in Köln. Johannes Kalitzke studierte zunächst Kirchenmusik. Studium an der Kölner Musikhochschule (Klavier, Dirigieren und Komposition). Schüler von Vinko Globokar (IRCAM), Hans Ulrich Humpert (elektronische Musik). 1986 übernahm er die Leitung des ‚Forums für Neue Musik'. 1991-1997 war er künstlerischer Leiter und Dirigent der ‚musikFabrik', des Landesensembles von Nordrhein-Westfalen. Regelmäßig als Gastdirigent bei Ensembles (Klangforum Wien) und Sinfonieorchestern, wie etwa jenen des NDR, des SDR und des MDR tätig. Gastdirigate, u. a. bei den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen, der Münchener Biennale oder den Dresdener Festspielen. Interpret klassischer und zeitgenössischer Musik." (Kalitzke 2012b, web).

Orchester- bzw. Ensembleinstrumenten finden sich auch Akkordeon, Klavier und ein Keyboard. © der Partitur(ausschnitte) bei Boosey & Hawkes, Bote & Bock, Berlin.

4.7.1 Historische Formen und musikalisierte Geräusche als Kommentar

Schon die Textvorlage produziert laut Knessl eine „Mischung aus Schauerroman und Surrealismus“ (Knessl 2010, S. 25), die ob ihrer ironischen Metaphern und ihrer parodistischen Komponenten einen grotesken Charakter aufweist[166]. In Kalitzkes Beschreibung seiner Oper eröffnet sich die Dimension des Grotesken unmittelbar:

> „Im Zentrum der Handlung steht eine Art Vorhang, ein Handtuch, das sich in einem dunklen Winkel einer Schlossküche durch rätselhafte Bewegungen und Verzerrungen bemerkbar macht, und welches im Kontext symbolisch für dieses kollektive Unterbewusste steht, das bildlos, unkenntlich und unerklärbar geworden, bei allen Beteiligten namenloses Grauen erzeugt.“ (Kalitzke 2012, S. 6).

Ähnlich wie auch in Neuwirths Musiktheaterwerken nutzt Kalitzke gezielt heterogene Elemente um *Die Besessenen* zu gestalten. Im Gegensatz zu *Lost Highway* (2003) oder *Bählamms Fest* (1999) sind diese jedoch direkter mit dem Fluss des Werkes verbunden und erzeugen nur bedingt Brüche und Diskontinuitäten[167]. Im ersten Akt bspw. nutzt er, vergleichbar mit Alban Bergs *Wozzeck* (1922), historisch Formen als formalen Kommentar zur Handlung. Die schaurige Erzählung des Cholawicki folgt dem Prinzip einer Toccata [I/T. 187ff], das Liebesduett zwischen Maja und Leszczuk einem Choral [I/T. 354ff] und die kurzen Zwischenspiele tragen Bezeichnungen wie „quasi Marcia funebre“ [I/T. 512] oder „Valse MÈcanique“ (sic) [I/T. 257ff]. Auch gibt es an U-Musik erinnernde Momente, wenn etwa das Keyboard das Klangfarbensetting ‚Disco‘ zu wählen hat [IV/T. 1360] und der Synthesizer eine Hammondorgel imitiert [ebda.].

In der ersten Szene des ersten Aktes berichtet Cholawicki über das spukende Handtuch, das im Schloss des Fürsten Holszanski sein Unwesen treibt [I/T. 187-256]. In einem „manieriert[em]“ [I/T. 194] Arioso erzählt er von einem Handtuch, das sich in dunklen Winkeln von selbst bewegt. Der Abschnitt des Berichtes ist in der Partitur mit „Toccata“ [I/T. 187] bezeichnet und mit entsprechend schnellen, durch die Stimmen springenden, Passagen in den Streichern (col legno battuto) beginnt die Erzählung. Die Vokallinie des Cholawicki ist dabei stets sehr aufgeregt, überzeichnet und

[166] Knessl nutzt in seiner Beschreibung der Oper auch mehrmals den Begriff ‚grotesk‘ (vgl. Knessl 2010, S. 25; S. 26).
[167] „(…) Daher werden sie vom Komponisten so parodiert [die Einschübe und stilfremden Elemente. d. V.], dass sie sich im Umfeld nicht als Collage deklarieren. Diese wäre hier, weil gewachsen aus dem Geist der umliegenden musikalischen Substanz, unpassend. Ebene kein Zitat, sondern Modifikation des modularen Programms.“ (Knessl 2010, S. 28).

exaltiert. Glissandi, kurze Notenwerte und kleine Verzierungen sowie viele crescendi sind dafür verantwortlich:

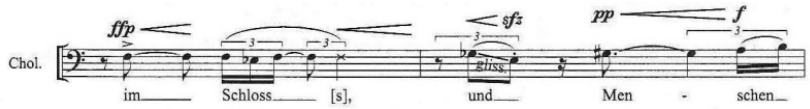

Abbildung 92. *Die Besessenen*. I/T. 203-204

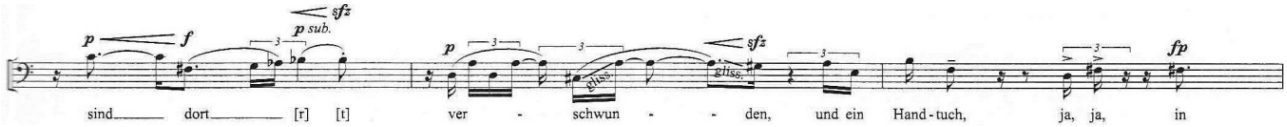

Abbildung 93. *Die Besessenen*. I/T. 205-207

Der absurden Wahl des Schlossgeistes, sich in einem Handtuch zu materialisieren, wird in Musik und Vortrag schaurig-dramatisch Rechnung getragen. Die immer wieder auftauchenden, hämmernden Akkorde im Klavier (stacc. marcatiss.) erinnern an Herzrhythmusstörungen, die der Erzählende, aufgrund des Schreckens in seinem eigenen Vortragen, erleidet (vgl. Knessl 2010, S. 31) [I/T. 189ff]. Kalitzke scheut auch nicht davor zurück, Klischees aufzugreifen und so setzt im Laufe der Erzählung das Keyboard mit einer hauchigen, hohen Melodie ein, die durch ihre ¼-Tönigkeit und ihre Klangfarbe (Setting: „Glas“ [I/T. 216]) eine eisig entrückte Atmosphäre erzeugt, passend zu Geistergeschichten [I/T. 216ff].

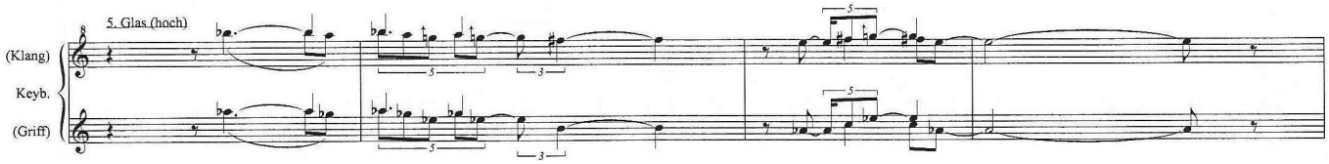

Abbildung 94. *Die Besessenen*. I/T. 216-219. ‚Eis‘ bzw. ‚Glas‘

Im Kontext des artifiziell gestützten Schreckens vor einem spukenden Handtuch, erhalten die scheinbaren Herzrhythmusstörung und die eisigen Klänge des Keyboards ein albernes, komisches Moment. Die Erzählung wird schließlich mit einer Eifersuchtsbekundung von Cholawicki gegenüber Maja beschlossen, die bereits einige Takte zuvor, subtil und ironisch mit den durch den Synthesizer imitierten Klängen eines Tennisspiels, angedeutet bzw. kommentiert wird [I/T. 236f]. Maja hat sich, sehr zum Verdruss von Cholawicki, in ihren Tennislehrer Leszczuk verliebt.

Ebensolche Tennis-Klänge eröffnen auch die Erzählung [I/T. 187] und so ist das Hin-und-Her dieses Spiels eine Art Metapher und umschließende Klammer für *Die Besessenen*.

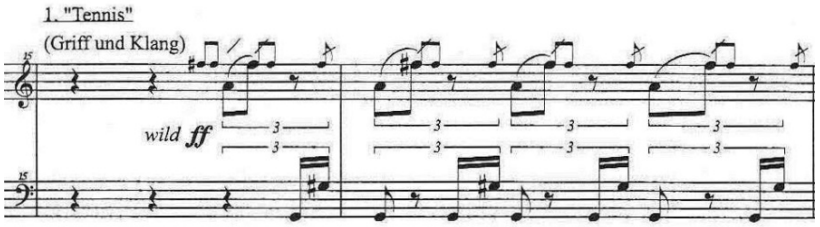

Abbildung 95. *Die Besessenen*. I/T. 236-237. ‚Tennis'

Die Erzählung mündet, gleich einem Epilog, in einen „Valse MÈcanique" (sic) [I/T. 257ff] in dem ein, wie die Vokallinie des Cholawicki, sehr manieristisch gestaltetes Oboensolo schließlich die Führung übernimmt und in die nächste Szene überleitet.

Auch das ‚Liebesduett' zwischen Maja und Leszczuk hat Kalitzke mittels traditioneller formaler Prinzipien gebaut – als Choral, bzw. als „Choral der Gier" [I/T. 354-419], in dem die Beiden überlegen, wie sie sich der Kunstschätze des Fürsten bemächtigen können. Die Szene stützt sich auf ein tonales Fundament, bestehend aus h-Moll, d-Moll und As-Dur (vgl. auch Knessl 2010, S. 33). Die vier Stimmen des Chorals sind über das ganze Instrumentalensemble verteilt, wobei die Streicher hinsichtlich der harmonischen Verteilung am gewichtigsten sind. Durch einen farblich sehr subtilen Einsatz von ¼-Tönen in den Streichern, Blasinstrumenten und Blechbläsern werden die Akkorde „schräg gestellt" (Knessl 2010, S. 33). Im Choral können sie so als Sinnbild für Unbehagen bzw. für Missverhältnisse gedeutet werden. Folgt man dieser Interpretation, wird die Tonalität ironischerweise zum Symbol für eine ideale Lebensrealität. Das Ende der Oper zeigt dann, dass die ¼-Tönigkeit als verzerrendes Moment doch die überhand behält und temperierte, ideale Zustände nicht zulässt: Die Beziehung zwischen Maja und Lesczczuk scheitert (siehe Partiturausschnitt nächste Seite).

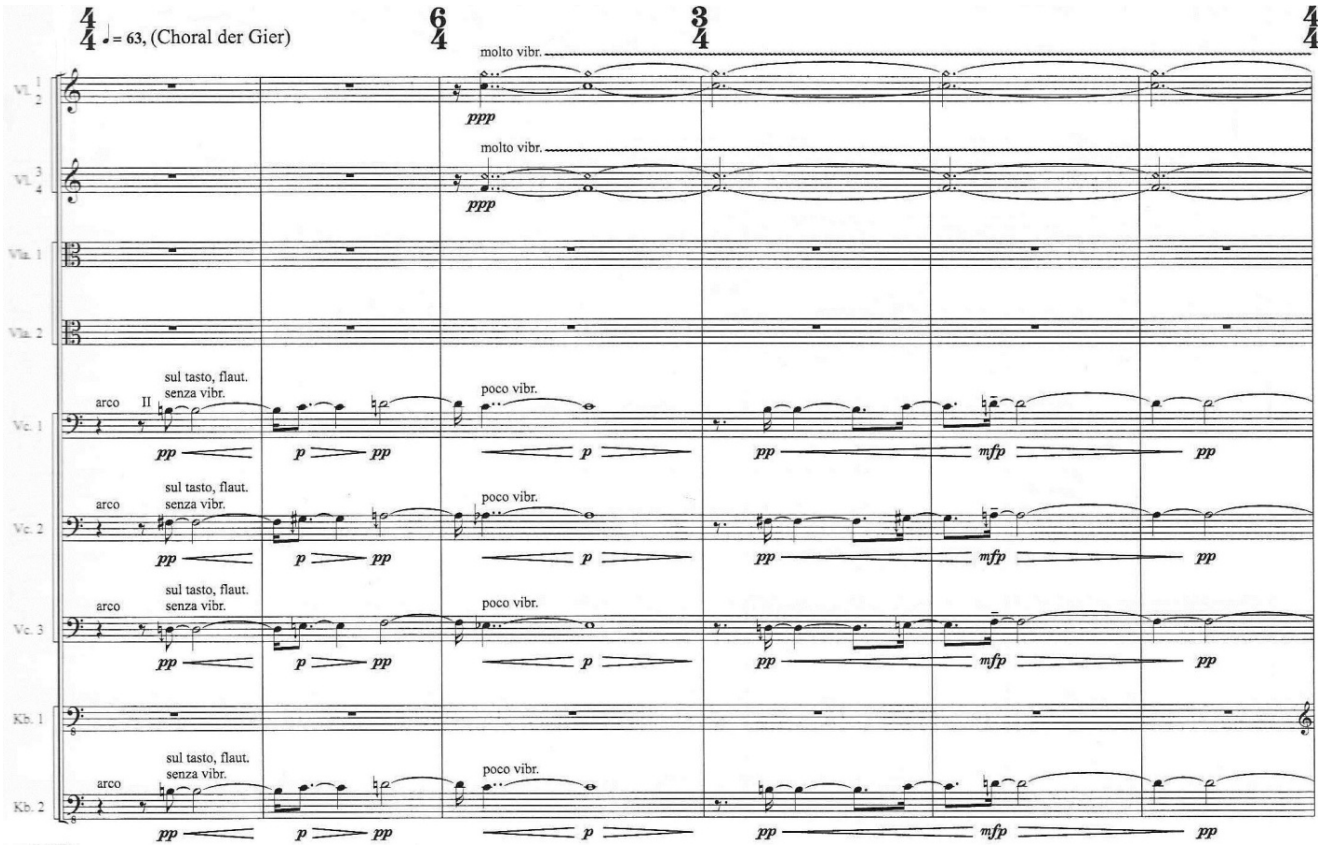

Abbildung 96. *Die Besessenen*. I/T. 354-359. ‚Choral der Gier'

4.7.2 Ausbrüche des Grotesken

In den *Besessenen* zieht sich das Groteske subtil durch den Orchestersatz und die Gesangslinien und ist meist nur im Hintergrund präsent. Nur selten sticht es hervor oder übernimmt ein führendes, dominantes Moment in einer Szene ein. Eine Ausnahmen kann bei einer der Schlüsselszenen des Stückes beobachtet werden [II/T. 687ff]: Die Hauptprotagonisten, Cholawicki, Maja, Leszczuk sowie der Kunsthistoriker Skolinski, sind am Schloss angekommen. Die aufgeregte Szene kreist um die wertvollen Kunstschätze im Schloss, die Hotelbaupläne des Cholawicki und dem ‚Fluch', der das Schloss belastet. Nach dem der Kunsthistoriker sich gegen die Idee eines spukenden Handtuches, mit den mehrmals wiederholten Worten wehrt, „Unsinn ich bin Wissenschaftler. Es muss eine Erklärung geben." [II/T. 738ff] und anfügt, „Ich bin besessen von der Kunst" [II/T. 746ff], bricht kurz ein wild entfesseltes, simples aber eindrucksvolles, an Schostakowitsch[168] erinnerndes, Getöse los (volles tutti im Orchester, Horn und Trompete im unisono, eine einfach Melodie, Allusionen an übertriebene Militärmärsche werden geweckt), in das

[168] Auch hier kann Schostakwitsch' *10. Sinfonie* (1953) als Vergleichsbeispiel herangezogen werden.

auch Maja („Ich bin besessen von mir“ [II/T.751f]), Leszczuk („Besessen von dir“ [II/T. 753f]) und Cholawicki („Besessen nur von dem, was mir gehört“ [II/T. 752ff]) einstimmen. Der Marschcharkter bleibt auch in den folgenden Takten aufrecht, doch treten die melodischen Elemente stärker in den Vordergrund [II/T. 755ff]. Die Melodik ist vergleichsweise unaufgeregt und einfach (kleinteilig, kleine Intervalle, kaum größer als eine Terz). Ihren grotesken Charakter gewinnt die Musik aus den schrillen Klangfarben der laut und in hoher Lage gespielten Blasinstrumente (Flöten, Klarinette, Bass-Klarinette, Alt-Saxophon), verstärkt noch durch die enge Harmonik (Sekundschichtung) der rhythmisch parallel geführten Stimmen von Flöten, Oboe und Klarinette [II/T. 769ff]. Siehe dazu Abbildung 97. *Die Besessenen*. *II/T. 749-751. ‚Besessenen-Szene*‘ und Abbildung 98 und 99.

Weniger aufgeregt, doch in seiner grotesken Wirkung ebenso gewichtig, ist die musikalische Gestaltung der Winterwald-Szene zwischen Maja und Leszczuk, welche bereits dramaturgisch, bzw. auf Textebene, äußerst grotesk anmutet. Leszczuk inszeniert hier einen genussvollen, spielerischen Mord an einem Eichhörnchen als Liebesbeweis für Maja [II/T. 808ff]. Die musikalische Umsetzung der Szene ist im Vergleich zu der vorher betrachteten Szene subtil und zurückhaltend. Glissandi-Bewegungen in Horn, Posaune und Keyboard sowie zügige, unregelmäßige Schlagmuster in den Woodblocks (gleich einer Imitation des Knochenklappern eines ‚Danse Macabre‘ oder der hektischen Bewegungen des Eichhörnchens[169]) erzeugen eine angespannte Atmosphäre, die sich nach den im Duett unisono gesungenen Worten: „Die Kehle durchgeschnitten, an einem Baum aufhängen, ihm den Finger in den Hals drücken. Töten müssen, um sich selbst zu schaffen“ [II/T. 820ff] in ein ruhiges, repetitives Glockenklangmotiv in der Celesta auflöst [II/T. 824ff]. Eine Szene voller Zynismus, in der das Groteske aus einer Ambivalenz zwischen grausamer Tat und verklärter Darstellung des Selbstverständnisses der Handelnden entsteht. Zynisch und grotesk auch insofern, als dass die Celesta erst wieder am Ende des Aktes mit Maja und Maliniak in seinem Zimmer prominent erklingt [III/T. 1340ff] – wenige Takte nach Majas Zeilen: „Und Ihr Tod ist so sinnlos wie der Tod eines Eichhörnchens.“ [III/T. 1331ff]. Die erste Szene des folgenden vierten Aktes, in an leichten Jazz erinnernde, jedoch verzerrte Partyklänge gehüllt, verrät, dass Maliniak zuvor erdrosselt worden war [IV/T.1411ff].

[169] Vgl. auch das Rattenskelett in Olga Neuwirths *Bählamms Fest* (1999) [V/T. 477ff].

4.7.3 Groteske Substanz

In *Die Besessen* ist das Groteske zwischen Illustration und Kommentar angesiedelt. Es entsteht dabei immer aus dem umliegenden Material heraus und bricht nur selten unerwartet aus dem Nichts herein. Das fehlende Moment der Plötzlichkeit ist es auch, das seine Wirkung abschwächt. So ist das Groteske in den *Besessenen*, wenngleich die Szenerie eine abgründige Gesellschaft zeichnet, eher dem komischen Strang zuzuordnen. Groteske Situationen im Libretto werden selten noch weiter überzeichnet, sondern vielmehr illustriert. Das Groteske kippt so bis auf die ‚Besessenen-Szene' (II) nie ins Manische [II/T. 746ff]. Groteskes wird also meist nur direkt dargestellt, während selten etwas Gewöhnliches grotesk dargestellt wird und nie Groteskes grotesk dargestellt wird. Aufgrund des Sujets kann das Werk als ‚thematische Groteske' bezeichnet werden, die zwischen einer realistischen und komischen Ausprägung angesiedelt ist. Das Groteske in *Die Besessenen* sind weniger hervorstechende, grelle Aufschreie, als latent vorhandenes Baumaterial für die gesamte Oper. Die konkreten Konstruktionskoeffizienten sind stets mit ihrer Umgebung in Konflikt, treten aber nie prominent in den Vordergrund. Etwa das Ziehen an den Spannschrauben der Violinen [I/T. 420], die außergewöhnlichen Keyboard-Klangfarben[170] (z.B. das Setting „Nosferatu" [I/T. 467] oder sehr funktional: „Wald" [II/T. 601ff]), das Imitieren von Tierlauten bzw. Bewegungen in den Streichern (salt.) [ebda.] oder im Klavier und den Woodblocks [II/T. 808ff]. Dasselbe gilt für die Melodik und Harmonik - Knessl spricht von „besessenen Oktavsprüngen, harten Harmonien" (Knessl 2010, S. 29) (gr. Septim, kl. None, übermäßige Quart). Auch ist das Werk von einer ausgiebigen ¼-Tönigkeit geprägt. Zum einen ist sie Teil des kompositorischen Stils, zum anderen ist sie Träger von Kommentaren, wie etwa im „Choral der Gier" [I/T. 354ff].

[170] Über 40 verschiedene Settings werden in der Oper verwendet.

4.7.4 Großformatige Partiturausschnitte

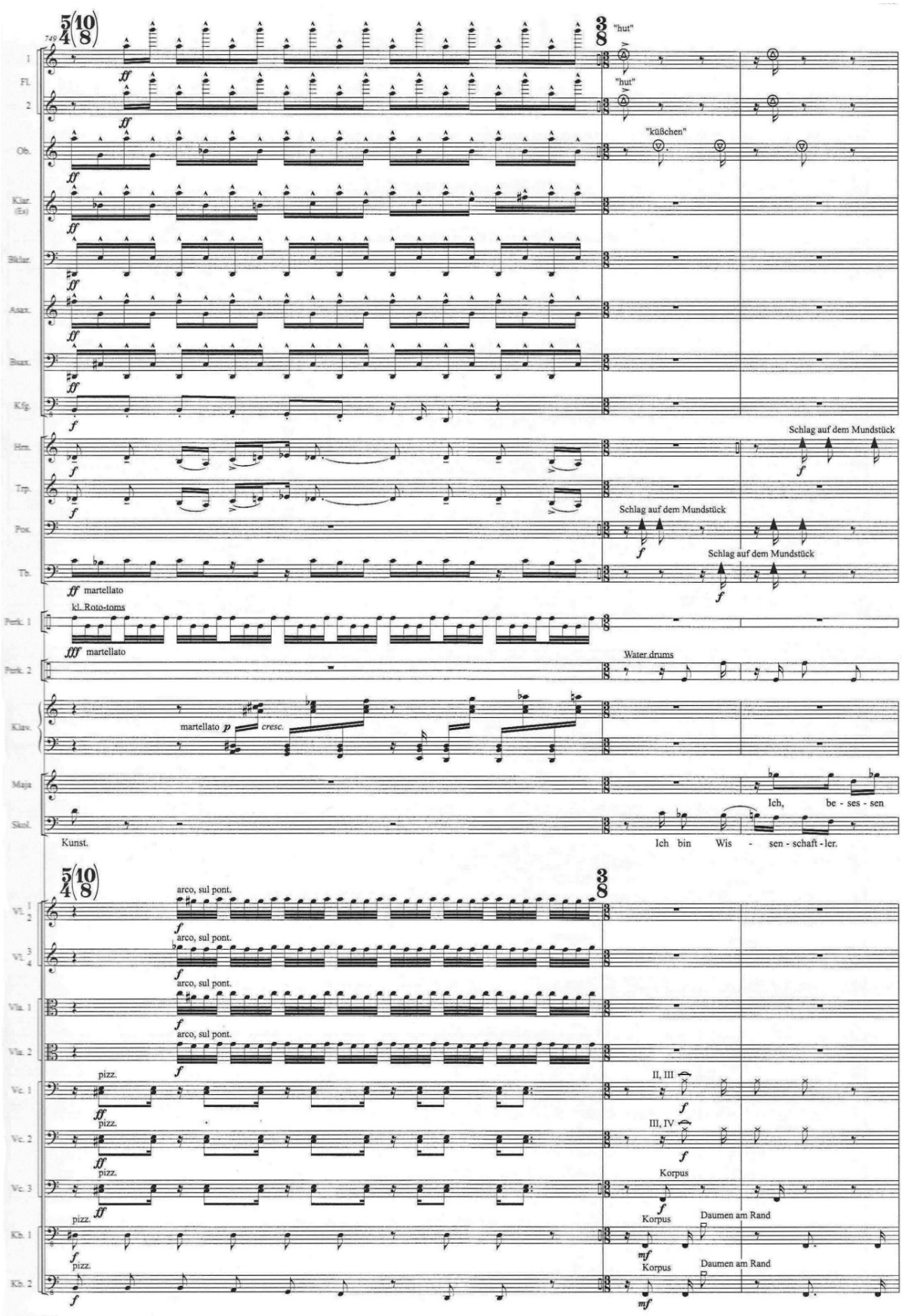

Abbildung 97. *Die Besessenen*. II/T. 749-751. ‚Besessenen-Szene'

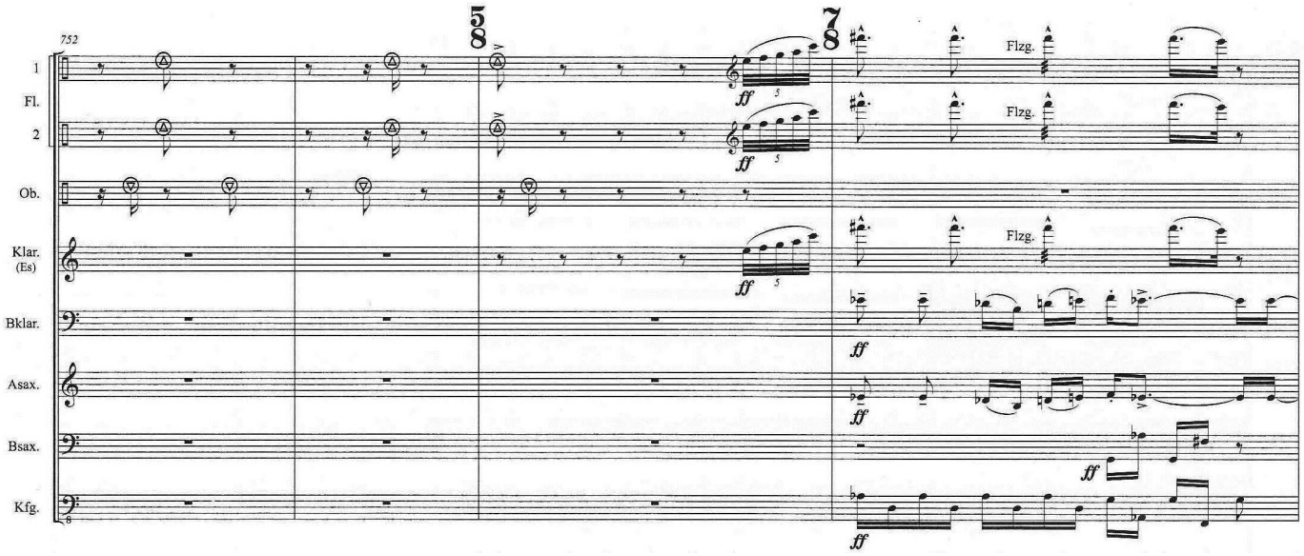

Abbildung 98. ***Die Besessenen*****. II/T. 752-755. Fortsetzung**

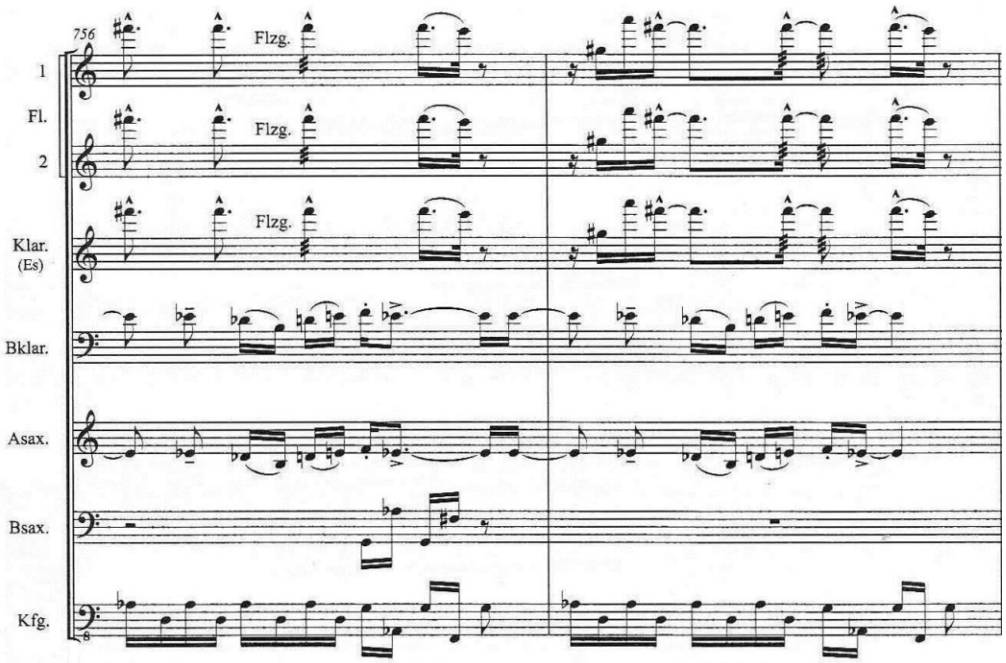

Abbildung 99. ***Die Besessenen*****. II/T. 756-757. Fortsetzung**

5 Formale und konkrete Konstruktionskoeffizienten des Grotesken. Die Auswertung

Erkenntnisziel der Arbeit, und somit Kern der Analyse, war die Erarbeitung bzw. Aktualisierung von formalen und konkreten Konstruktionskoeffizienten des Grotesken für das zeitgenössische Musiktheater. In den sieben untersuchten Werken konnte eine breite Palette grotesker Phänomene beobachtet werden, die sich teils mit den Ergebnissen aus bereits vorhandenen Studien zum Grotesken decken, teils jedoch noch unbeschrieben waren[171]. Die Analyse zeigt schließlich die Anwendung der theoretischen Vorüberlegungen auf konkrete Untersuchungsgegenstände. Das Groteske hat sich dabei als ein äußerst wandelbares und vielfältiges Phänomen gezeigt, dass nahezu alle Aggregatszustände annehmen und von der formalen Anlage eines Werkes, bis zu subtilen Details in der Klanggestaltung einzelner Töne, alles durchdringen kann.

Die **formalen Konstruktionskoeffizienten** sind jene Äußerungen des Grotesken, die sich an der Form, Entwicklung (Dramaturgie) und am Stil eines Werkes festmachen lassen. Wesentliche Anregungen gehen dabei von den in der Theorie beschriebenen abstrakten Merkmalen des Grotesken aus. So sind in den formalen Konstruktionskoeffizienten Kaysers Merkmale des Grotesken (vgl. Kayser 1957, S. 199ff und Kap. 3.1 *Ausgangspunkt Wolfgang Kayser*), Meschnigs Vorstellung des Grotesken als Verweissystem (vgl. Meschnig 1961, S. 51ff), Fuß' Dekompositionsprozesse (vgl. Fuß 2001, S. 13), Heidsiecks Deformation der Wirklichkeit (vgl. Heidsieck 1969, S. 18), Cramers Übersteigerter Einsatz von Komik (Cramer 1966, S. 26) und einige mehr vereint, ergänzt um die aus der Analyse gewonnenen Erkenntnisse. Zur Formulierung hat ebenso die kritische Reflexion der Studien zum Grotesken in der Musik von Beinhorn (1989), Wagner (2003), Hiekel (1999), Lissa (1938), Brown (2007), Stylianou (2010) und Celestini (2006) beigetragen. Insofern decken sich die formalen Konstruktionskoeffizienten in mehrfacher Hinsicht mit bereits in früherer Forschungsliteratur beobachteten Merkmalen des Grotesken.

Die formalen Konstruktionskoeffizienten umfassen dabei die unterschiedlichsten Phänomene. So gibt es mehrere Überschneidungen zwischen ihnen selbst und den ‚Funktionen des Grotesken' (vgl. 3.2.1 *Ordnungsbeziehungen in der Struktur des Grotesken*). Auch können sie in den unterschiedlichsten Kombinationen auftreten und sich gegenseitig nutzen, um Groteskes

[171] Selbstverständlich ist das Analyseergebnis hier besonders stark von den theoretischen Überlegungen abhängig. Auch aus diesem Grund wurden diese so ausführlich dargestellt.

entstehen zu lassen. ‚Verzerrung' und ‚Verweis' bilden dabei die zentralen Brückenkoeffizienten – sie treten gehäuft in Kombination mit anderen formalen Konstruktionskoeffizienten auf bzw. werden durch sie instrumentalisiert.

Konkrete Konstruktionskoeffizienten sind die unvermittelt beobachtbaren Äußerungen des Grotesken. Sie sind die Bausteine der formalen Konstruktionskoeffizienten[172] und unterliegen einer unmittelbaren historischen Varianz, sind also an den jeweils aktuellen Materialstand gebunden. So gilt der Aktualisierungsanspruch der Arbeit vor allem den konkreten Konstruktionskoeffizienten. Wie auch bei den formalen Konstruktionskoeffizienten können innerhalb eines Elements (Figur, Klang, Phrase, Abschnitt) mehrere konkrete Konstruktionskoeffizienten in Kombination auftreten. Abhängig von diesen Kombinationen lassen sie formale Konstruktionskoeffizienten entstehen. In besonderem Maß gilt somit auch für die konkreten Konstruktionskoeffizienten ihre Abhängigkeit zum jeweiligen Kontext. Für sich alleine sind sie nur bedingt in der Lage groteske Momente hervorzurufen. So können viele der beobachteten konkreten Konstruktionskoeffizienten auch Komik oder Grauen erzeugen. Erst im Zusammenwirken mit anderen konkreten Konstruktionskoeffizienten und ihrem musikalischen und dramaturgischen Umfeld entsteht Groteskes, das dabei als prozessuales Phänomen verstanden wird. Dadurch lässt sich auch die teilweise Übereinstimmung mit den aus der Forschungsliteratur bekannten Merkmalen des Komischen oder des Grauens in der Musik erklären (siehe Kap. 3.2.2 *Die Komponenten des Grotesken und deren Beziehungen zueinander*).

Die hier folgende Klassifizierung entspricht der Funktionsbeziehung zwischen konkreten und formalen Konstruktionskoeffizienten. Einige bedienen dabei mehrere konkrete Konstruktionskoeffizienten, Redundanzen sind dementsprechend gegeben.

5.1 Verzerrung

Verzerrung (bzw. Verfremdung oder Entstellung) ist eine Methode des Grotesken, die mit unterschiedlichsten konkreten Konstruktionskoeffizienten und in Kombination mit anderen formalen Konstruktionskoeffizienten vorhandene Elemente deformiert bzw. in Missverhältnisse rückt. Hoch anpassungsfähig und wandelbar, ist die Verzerrung einer der zentralen Brückenkoeffizienten. Dabei ist wichtig, dass das verzerrte Element erkennbar bleibt bzw. weiterhin auf seine

[172] Mit Ausnahme des Konstruktionskoeffizienten ‚Verweis', bei dem die konkrete Umsetzung mit der formalen Anlage zusammenfällt.

ursprüngliche Form schließbar ist. Verzerrung darf also nicht alle musikalischen Parameter betreffen, der Bezug zur Urform muss zumindest durch einen Aspekt aufrechterhalten werden. Bspw. nutzt die Metamorphose der Elegie in den drei Intermezzi in Sciarrinos *Luci mie traditrici* Verzerrung um fortzuschreiten und sich immer mehr vom Ursprung zu entfernen. Die ‚Voce' der Elegie bleibt dabei, wenn auch nur in Fragmenten oder als rhythmisches Gerüst, durch alle Stadien bestehen (siehe Kap. 4.1.1 *Groteske Metamorphosen. Die drei Intermezzi*).

Um ein Element zu verzerren muss nicht zwingend in die Substanz des Elements selbst eingegriffen werden. Auch das Umfeld, in dem das Element eingebettet ist, kann verzerrt werden und so auf das Element zurückwirken. Diese Form der Verzerrung wurde vor allem bei Zitaten in den Werken Neuwirths beobachtet (siehe Kap. 5.7.1 *Das Zitat*).

Nahezu alle denkbaren musikalischen Paramater, Kategorien und Formen können einer Verzerrung unterliegen. Neben der Harmonik (bspw. durch ¼-Tönigkeit bei *Luci mie traditrici, Bählamms Fest, Interzone* oder *Die Besessenen* (‚Schrägstellen von Akkorden')), der Klangfarbe (Präparierung von Instrumenten, ungewöhnliche Register und Spieltechniken), der Manipulation von Rhythmik und Melodik (Neuwirths Kinderlieder in *Bählamms Fest,* Drehleierartige Melodie in *Interzone*) und historischen Formen (Choral, Toccata in *Die Besessenen*), kann auch Sprache selbst verzerrt werden. Bei Neuwirth und Aperghis erfährt die Sprache auf fundamentaler Ebene eine Dekonstruktion und Manipulation. In *Lost Highway* wird die Sprache zu einer Waffe: Wiederholungen und extreme Lagen- und Klangfarbenwechsel schaffen einen wilden unberechenbaren Charakter (siehe Kap. 4.5.4 *Sprachlicher Gewaltexzess und Wutausbruch*). In *Machinations* werden einzelnen Phoneme durch Elektronik ihrer regulären Klanglichkeit entrissen und zu monströsen, kaum zuordenbaren Klängen deformiert, die die unterschiedlichsten Allusionen wachrufen (siehe Kap. 4.3.1 *Sprachdekonstruktion als formales Gestaltungsmittel des Grotesken).*

Zitate und Tänze (Stilzitate) sind besonders häufig Verzerrungen ausgesetzt. Im Hinblick auf die Zusammensetzung des Grotesken erscheint dies sinnvoll, da über das Zitat oder den Tanz ein externer Verweis herbeigeholt werden kann, der durch die Verzerrung ein disparates Additiv erfährt. Bspw. wird der heiter und komisch konnotierten Atmosphäre der steirischen Volksweise in *Bählamms Fest* ein verzerrender, düster konnotierter Kommentar voller Mikrointervallik und glissandi gegenübergestellt (siehe Kap. 4.2.3 *Bild 8. ‚Das Fest der Lähähähämmer'. Eine groteske*

Tanzveranstaltung). Vergleichbares erfahren nahezu alle Zitate in den untersuchten Werken Neuwirths.

Zusammenfassend lässt sich folgende Typologie der Verzerrung in den Analysen beobachten:

- Verzerrung formaler Parameter (Dekonstruktion von Sprache, historischen Formen)
- Verzerrung der Harmonik (bspw. durch ¼-Tönigkeit)
- Verzerrung der melodische und rhythmischen Merkmale (bspw. durch Diminuierung oder Augmentierung)
- Verzerrung der Klangfarbe (durch ungewöhnliche Spieltechniken, Elektronik oder ungewöhnliche Instrumenten)

Folgende konkrete Konstruktionskoeffizienten bedienen den formalen Konstruktionskoeffizienten ‚Verzerrung':

- Mechanische Präparierung von Instrumenten (Klavier, Streicher, E-Gitarren) durch Klammern, Gummis usw.
- Live-elektronische Veränderung von Instrumental- und Vokalklang, wie ‚Morphing' (das fließende Verbinden zweier unterschiedlicher Klänge) ‚random pitch fluctuation' (eine Art elektronisches Vibrato) oder das Übernehmen klangfremder Formanten auf den Eigenklang usw.
- Die Anwendung von Klangeffekten wie Hall oder Wah-Wah und Verzerrung (Übersteuerung).
- Veränderung der gewöhnlichen harmonischen Gestaltung durch Zusatztöne oder ¼-Tönigkeit bzw. Mikrointervallik (auch über Skordierung).
- Spezifische Spieltechniken, wie sul ponticello, col legno, col legno battuto, glissando usw. Berlioz in seiner *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) empfiehlt bspw. col legno bei Stellen zu benutzen „wo sich Fürchterliches mit Groteskem einigt" (Berlioz 1844, S. 26).
- Unübliche Verwendungen von Instrumenten bzw. die Erweiterung der Klangmöglichkeiten (Helmut Lachenmanns Errungenschaften der ‚musique concrète instrumentale'), wie das Ziehen an den Spannschrauben der Streichinstrumente, Klopfen und Schaben auf den Körpern der Instrumente, extremer Druck auf die Saiten usw.

5.2 Übertreibung

Wie bei der Verzerrung geht es bei der Übertreibung um Missverhältnisse und deformierte Proportionen, in diesem Fall um das überdurchschnittlich ausgeprägte Anwachsen eines oder mehrerer Parameter. Durch die Übertreibung spezifischer Eigenschaften oder Merkmale ziehen auch die Karikatur und die Parodie ihre Zielobjekte ins Lächerliche. Übertreibung muss jedoch nicht zwingend eine komische Komponente entwickeln. Extreme Lautstärke, Tempo, extreme Dynamik- und Lagenwechsel, einfache sich wiederholende Rhythmik aber auch hochkomplexe, hektische Rhythmik können einen bedrohlichen Charakter entwickeln und die Übertreibung des Unheimlichen führt schließlich zum Schrecklichen. In Ronchettis *Hombre de mucha gravedad* finden sich bspw. hektische, stark verzierte Koloraturen in hoher Lage, die der Figur des Hofzwerges einen manischen Charakter angedeihen lassen, der letztendlich vom Übertrieben-Komischen ins Bedrohliche kippt (siehe Kap. 4.4.1 *Groteske Verschränkungen und Neukontextualisierungen*). Übertreibung komischer Merkmale[173] über einen gewissen Punkt hinaus verliert sein komisches Potential. Die Deformation und Brutalisierung von Sprache, wie es in der Werkstattszene von *Lost Highway* (Mr. Eddy) der Fall ist, ist ein Beispiel für den gegenteiligen Prozess (siehe Kap. 4.5.4 *Sprachlicher Gewaltexzess und Wutausbruch*). Hier wird Übertriebenes eingesetzt um dem Bedrohlichen einen Kontrapunkt entgegenzuhalten – es entsteht Komik aus der übertriebenen Bedrohung.

Wie bei den anderen Konstruktionskoeffizienten, gilt bei der Übertreibung eine ausgeprägte Abhängigkeit zum Kontext. Übertreibung für sich erzeugt noch nicht Groteskes. Erst durch Beziehungen zu anderen Konstruktionskoeffizienten oder durch extreme Intensität entsteht Groteskes[174].

Folgende konkrete Konstruktionskoeffizienten bedienen den formalen Konstruktionskoeffizienten ‚Übertreibung':

- Große, schnelle, sprunghafte Intervallsprünge, hektische Melodieführung, staccato-Passagen.
- Schrille Klangfarben (Überblasen, hohe Lautstärke, obertonreicher Klang usw.).

[173] Bspw. jene von Lissa formulierten Merkmale (siehe Kap. 3.2.2.1 *Die Komponente des Komischen*).Die Komponente des Komischen

[174] Für die Übertreibung hat das bereits Schneegans 1894 festgehalten. Um grotesk zu werden brauche die Übertreibung eine phantastische Dimension (vgl. Schneegans 1894, S. 44).

- Die mehrfache, idente Wiederholung eines Abschnitts, einer Figur, Phrase oder eines Klangs.
- Imitation von Stottern als Sonderform der Wiederholung.
- Intensive Dynamik-Schwankungen, schnelle Wechsel von Tempi und Lautstärke (bspw. unerwartete ‚Orchester-Aufschreie' in *fff*).
- Die ‚Brutalisierung' von Motiven. Gemeint sind damit Variationen, die hinsichtlich der Harmonik, Tempo, Dynamik, Lautstärke und Instrumentierung eine Gestaltung voller Extreme erfahren haben (besonders laut, volles Orchestertutti, ungewöhnlich schnelle Tempi-Wechsel usw.).

5.3 Entfremdung (Fremdartigkeit) und Orientierungslosigkeit

Entfremdung bzw. Fremdartigkeit steht in einem direkten Zusammenhang mit der grotesken Kategorie der Orientierungslosigkeit bzw. des Orientierungsverlustes (siehe Kap. 3.1 *Ausgangspunkt Wolfgang Kayser)*. Beide bedienen einander und stehen weiters eng mit dem Brückenkoeffizienten ‚Verzerrung' in einem Wirkungsverhältnis. So nutzt der Koeffizient Entfremdung u.a. extensive Verzerrung um sich zu etablieren: Die fortgeschrittene Anwendung der Verzerrung, bis zur Unkenntlichkeit des Ursprungs, führt schließlich zur Entfremdung und zum Orientierungsverlust. Eine ganze Reihe konkreter Konstruktionskoeffizienten unterstützen diesen Prozess ebenso. Vor allem die Möglichkeiten der Elektronik zeigten sich in den Analysen als geeignete Werkzeuge: Mittels Spatialisierungs-Effekten, wie sie in Neuwirths *Lost Highway* und *Bählamms Fest* zum Einsatz kommen, können Klänge virtuell im Raum verteilt und durch Live-Elektronik bis zur Unkenntlichkeit verändert werden (siehe Kap. 4.2.1 *Surrealistische Tableaus* und 4.5.5 *Verfremdung als Medium der Entfremdung*). Ebenso können Zuspielungen den Ensembleklang subtil ergänzen, sodass eine klare Differenzierung hinsichtlich der Quelle der Klänge kaum mehr möglich ist (ebda.). Doch auch konventionell kann der Eindruck von Orientierungslosigkeit evoziert werden: Etwa durch Klänge in den tiefen Registern (‚Drones'), eine sich stetig bewegende (glissierende) harmonische Basis, Klang- und Sprachgewirr, ohne klare Anhaltspunkte oder erkennbare Entwicklung, und auch durch den Einsatz von stilfremdem Material, das dramaturgische und klangliche Fundamente zersetzt. Stilfremdes Material kann auch der Erzeugung von Fremdartigkeit dienen. Wenn etwa in Poppes *Interzone* über Keyboards und Ringmodulation eine klanglich exotisch und ferne Atmosphäre geschaffen wird, oder wenn in Neuwirths Werken die E-Gitarre mittels Hall- und Choruseffekten sowie spezifischen

Spieltechniken deplatzierte Allusionen an Hawaiianische Musik beschwört (siehe Kap. 4.6.1 *Streifzug durch eine groteske Stadt* und 4.5.2 *Instrumentale Symbolik*).

Folgende konkrete Konstruktionskoeffizienten bedienen den formalen Konstruktionskoeffizienten ‚Entfremdung (Fremdartigkeit) und Orientierungslosigkeit':

- Spieltechniken, Instrumentierung, Klangfarben und Praktiken aus Trivialmusik.
- Live-elektronische Veränderungen von Instrumental- und Vokalklang (siehe auch ‚Verzerrung').
- Die elektronische Projektion von Klängen im Raum (Spatialisierung)[175].
- Unübliche Verwendungen von Instrumenten (siehe auch ‚Verzerrung').
- Einschub von fremdartigen Stilelementen als abgeschlossener Block, als Zusatz (Klangfarbe, Instrument, Melodik, Harmonik, Rhythmik) oder als Verweis.
- Undurchsichtige, unklare Stimmführung.
- Unklare Trennung von Zuspielung, elektronischen Klängen und akustisch Gespieltem.
- Spezifische Spieltechniken und insbesondere das glissando: Beim glissando wird das an Töne und strenge Zeitorganisation gebunden System der Musik attackiert, die gleitende Bewegung wird so zur Chiffre für einen drohenden Orientierungsverlust (siehe Kap. 3.2.2.2 *Die Komponente des Grauens*). Für Bettina Wagner bspw. ist das glissando der zentrale Konstruktionskoeffizient des Grotesken in Schostakowitsch' *Nos (Die Nase)* (1927) (vgl. Wagner 2003, S. 240).
- Tiefe, bedrohliche Töne, im Kino ‚Drones' genannt (vgl. David Lynchs Filme *Eraserhead* (1977) oder *Lost Highway* (1997)).[176]
- Ausgeprägte Nähe von vokaler und instrumentaler Klanglichkeit.
- Imitation unterschiedlichster Klangquellen (siehe Kap. 5.7.2 *Die Anspielung*).

5.4 Metamorphose und Vermischung

Mehr noch als die anderen formalen Konstruktionskoeffizienten sind Metamorphose und Vermischung Methoden zur Manipulation der Form und Anlage von Musiktheaterwerken. So ist in Sciarrinos *Luci mie traditrici* die Metamorphose einer Elegie des Renaissancekomponisten Claude

[175] Auch über im Raum verteilte MusikerInnen (Ensemblegruppen) kann dieser Effekt erzielt werden.
[176] Ein Vorbote dieser Technik tritt bereits bei Monteverdis *L'Orfeo* (1607) im dritten Akt als Begleitung zu Caronte und dem Geisterchor auf.

Le Jeune hin zu einem erstarrten, von glasartigen Flageolett-Klängen dominierten Schatten eben jener Elegie, ein Prozess der sich über große Teile des Stücks ausbreitet. Werkzeug dieser Verwandlung ist die Verzerrung, die mit jedem Stadium weiter zunimmt (siehe Kap. 4.1.1 *Groteske Metamorphosen. Die drei Intermezzi*). Auch in Neuwirths *Bählamms Fest* vollziehen sich dramaturgisch relevante Verwandlungen über mehrere Bilder hinweg. Robert, der Kammerdiener, wird zum Schäfer und nähert sich immer mehr einem hündischen Mischwesen an - klanglich durch Morphingverfahren und szenisch durch sein Kostüm (siehe Kap. 4.2.1 *Surrealistische Tableaus*). Ähnliches gilt für die Countertenor-Stimme von Jeremy, die über die Dauer des Stücks immer wölfischer und schließlich auch immer artifizieller wird, um schließlich nur mehr aus einem Ghettoblaster zu ertönen (siehe Kap. 4.2.2 *Bild 5. Theodora im Kinderzimmer. Verdrängte Kindheitserinnerungen*). In Poppes *Interzone*, Aperghis' *Machinations*, wie auch in Ronchettis *Hombre de mucha gravedad*, ist bereits die Anlage selbst eine Vermischung unterschiedlichster Formen zwischen Konzert, Hörspiel und Theater. Die MusikerInnen sind Teil des theatralen Bühnengeschehens und auch die SchauspielerInnen bzw. SängerInnen führen instrumentale Aktionen aus.

Auf der Ebene der musikalischen Gestaltung sind es vor allem live-elektronische Verfahren und ein fließender Übergang des akustischen Ensembleklangs zu Zuspielungen, welche Mischklänge zwischen instrumental oder vokal erzeugten Klängen auf der einen und elektronischen auf der anderen Seite entstehen lassen. So etwa die an Explosionen erinnernden Geräusche in Aperghis' *Machinations*, die durch extreme Verstärkung der Stimmen der SängerInnen erzeugt werden oder auch der metallisch klingende, live-elektronisch veränderte Formant von Alice' Stimme in der elften Szene von Neuwirths *Lost Highway* (siehe Kap. 4.5.5 *Verfremdung als Medium der Entfremdung*). Die Klangfarbenveränderung ist dabei einer der gewichtigsten konkreten Konstruktionskoeffizienten. Der Mystery Man, als Mischwesen aus Mensch und etwas unbestimmtem Fremden, wird vor allem über die Klangfarbe des Countertenors charakterisiert (siehe Kap. 4.5.3 *Die Reinkarnation des Grotesken im ‚Mystery Man'*). Der Klang vermittelt eine entrückte, artifizielle Atmosphäre. Gleiches gilt für die Geister der ermordeten Haustiere der Margret Carnis in *Bählamms Fest:* Beim Kanari wird die Brücke zwischen der Klanglichkeit der menschlichen Stimme und der des Vogels wieder über live-elektronische Hilfsmittel hergestellt, aber auch über melodische und rhythmische Imitation von Vogelgezwitscher (siehe Kap. 4.2.2 *Bild 5. Theodora im Kinderzimmer. Verdrängte Kindheitserinnerungen* und Kap. 5.7.2 *Die Anspielung*).

Folgende konkrete Konstruktionskoeffizienten bedienen den formalen Konstruktionskoeffizienten ‚Metamorphose und Vermischung':

- Unklare Trennlinie zwischen vokaler und instrumentaler Klanggestaltung, gegenseitige Imitation hinsichtlich aller musikalischen Parameter, uneindeutige Sprach-Anspielungen oder Imitation von Wortfetzen in der vokalen und instrumentalen Musik.
- Imitation von menschlichen akustisch wahrnehmbaren Äußerungen in vokaler oder instrumentaler Musik, bspw. Lachen, Husten, Ersticken usw.
- Die Verwendung von stilfremden Instrumenten (bspw. Kinderinstrumente, alte oder außereuropäische Instrumente) und musikalischem Material.
- Einschub von fremdartigen Stilelementen als abgeschlossener Block, als Zusatz (Klangfarbe, Instrument, Melodik, Harmonik, Rhythmik) oder als Verweis.
- Unklare Trennung von Zuspielung, elektronischen Klängen und akustisch Gespieltem.
- Morphingverfahren zur kontinuierlichen Veränderung eines Klangs in einen anderen.

5.5 Formkritik

> „Die Suche nach dem Neuen ist eine verzweifelte Such, und das einzige Mittel, die Realität zu erleben, liegt darin, sie zu zerstören oder grotesk zu verzerren. Die Ästhetik wird in der nie aufhörenden Spannung zwischen Abbau und unmöglichem Aufbau angesiedelt. Das Gesetz ist hier nicht mehr der Überfluß und Expansion, sondern Tension, Reduktion, Abstraktion. (…) " (Jehl 1994, S. 100) und weiter: „(…) der schwindelerregende Überfluss [ist] zu einer Art schwindelerregender Reduktion geworden." (ebda., S. 103).

Jehls Beobachtung wird in den hier vorgenommenen Analysen bestätigt. Wiederholt zeigt sich Groteskes hinsichtlich der formalen Gestaltung weniger im ‚Zuviel', als in der Reduktion. Bspw. in der Zurücknahme des Theatralen vom Szenischen in die Musik in Ronchettis *Hombre de mucha gravedad*, Poppes *Interzone* und Aperghis' *Machinations,* wie auch im mit wenig Material geschaffenem Instrumental- und Vokalstil von Sciarrinos *Luci mie traditrici*. Lediglich Neuwirth[177] bedient sich weiterhin extensiv am ‚Zuviel', wenn auch in einzelnen Momenten, wie der ‚Luftpolka' im achten Bild von *Bählamms Fest*, Reduktionsstrategien zur Generierung grotesker Momente herangezogen werden (siehe Kap. 4.2.3 *Bild 8. ‚Das Fest der Lähähähämmer'. Eine groteske Tanzveranstaltung*). Ganz allgemein können für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts auch

[177] Bei Kalitzkes *Die Besessenen* ist das ‚Zuviel' nicht annähernd in dem Maße vorzufinden, wie bei Neuwirths Bühnenwerken.

abseits grotesker Bezüge vielfältige Reduktionsstrategien beobachtet werden (vgl. Niklas-Wilson 2003, S. 6ff). Dem Dogmatismus von Jehl, im Sinne einer neuen Ästhetik, die die alte verdrängt, muss jedoch entgegengesetzt werden, dass eine Vielzahl anderer Phänomene parallel zu beobachten sind, die nicht im Zusammenhang mit reduktionistischen Tendenzen stehen und ebenso relevant für die Musik der letzten Jahrzehnte, wie auch für das aktuelle Groteske sind. So sind bspw. *Interzone, Bählamms Fest, Lost Highway* und in Teilen auch *Die Besessenen*, von unzähligen Brüchen und Einschüben stilfremder Blöcke durchzogen, die maßgeblich die Werke bestimmen, und eher pluralistisch als reduktionistisch sind. Zentrale Merkmale dieser Brüche und Einschübe sind das Brechen mit der Erwartungshaltung und der Kontrast zum vorhergehenden Abschnitt. Beide Merkmale sind auch Eigenschaften, die dem Grotesken und dem Komischen allgemein zugeschrieben werden (siehe Kap. 3.2.2 *Die Komponenten des Grotesken und deren Beziehungen zueinander*). Die Brüche und Einschübe treten vor allem in den Werken Neuwirths und in *Die Besessenen* gemeinsam mit dem formalen Konstruktionskoeffizient ‚Verweis' auf.

Folgende konkrete Konstruktionskoeffizienten bedienen den formalen Konstruktionskoeffizienten ‚Formkritik':

- Die mehrfache, idente Wiederholung eines Abschnitts, einer Figur, Phrase oder eines Klangs.
- Einschub von fremdartigen Stilelementen als abgeschlossener Block, als Zusatz (Klangfarbe, Instrument, Melodik, Harmonik, Rhythmik) oder als Verweis bzw. die Verschränkung, Gleichzeitigkeit oder direkte Abfolge von stilistisch sehr unterschiedlichen (disparaten) Elementen.
- Collage und Montage von vorhandenen Elementen.
- Besetzung bzw. Instrumentierung.
- Nutzung von Sprachphonemen als musikalisches Material.

5.6 Spielerisches und Ritualhaftes

In der Theorie wird der Spielerische Charakter des Grotesken vor allem von Bachtin vertreten, der es in die Nähe des Karnevals und des volkstümlichen Feiern und Tanzens rückt (vgl. Bachtin 1969b, S. 15). Abseits von Spiel und Tanz kann Spielerisches aber auch als ein formales Konzept betrachtet werden. In Ronchettis *Hombre de mucha gravedad* treffen beide Aspekte aufeinander. Ausgangspunkt ist hier ein theaterhaftes ‚Spiel' mit vielseitig semantisch beladenen Texten und

musikalischen Gesten. Ronchetti baut eine komplexe Struktur auf, in der sich Musik und Texte nahezu unüberschaubar gegenseitig kommentieren und neue Bedeutungen generieren. Die Musik nimmt dabei, wie die semantische Ebene, einen tänzerischen und sprunghaften Charakter an (siehe Kap. 4.4.2 *Das Spiel im Spiel*). Vergleichbares gilt für Aperghis, der in *Machinations* mit der spielerischen, teils willkürlich wirkenden Anordnung von basalen sprachlichen Bausteinen (Phonemen) die Grenzen ihrer ursprünglichen Funktion als Klang und Bedeutungsträger verwischt. Je nach sprachlichem Hintergrund der/des Rezipierenden entstehen Allusionen an bekannte Wörter oder Laute (siehe Kap. 4.3.1 *Sprachdekonstruktion als formales Gestaltungsmittel des Grotesken*).

Das Spielerische kann aber auch eine viel konkretere Umsetzung erfahren. In Neuwirths *Bählamms Fest* kommen Spielzeuginstrumente zum Einsatz, es wird die Melodik von Kinderreimen imitiert und es werden Kinderlieder zitiert. Die musikalische Gestaltung ist dabei oft tänzerisch und kindlich verspielt, wenn auch im Falle von *Bählamms Fest* stets in eine sie verzerrende Umgebung eingebettet. Die Grenzen zum Ritual sind dabei meist fließend. In Sciarrinos *Luci mie traditrici* dominiert eine ritualhafte Atmosphäre, in der die Dialoge ständig implizit um den Tod kreisen. Ganz bewusst werden Absichten verschwiegen und gerade deswegen offenbaren sie sich. Die Musik bildet diesen Vorgang sehr reduziert, abstrakt (langsam, fern von realen Zeitabläufen) und stilisiert (strenge vokale und instrumentale Formelhaftigkeit, vokale und instrumentale Phrasen sind sehr ähnlich gestaltet) ab und trägt dazu bei, den Eindruck eines Rituals zu evozieren (siehe Kap. 4.1.3 *Die Eleganz und Subtilität des Grotesken*).

Oft findet sich Spielerisches und Ritualhaftes in Verbindung mit dem formalen Konstruktionskoeffizienten ‚Verweis', wie in der Anspielung an das Croquet-Spiel aus *Alice in Wonderland* (1865) in Aperghis' *Machinations* (siehe Kap. 4.3.1 *Sprachdekonstruktion als formales Gestaltungsmittel des Grotesken*).

Folgende konkrete Konstruktionskoeffizienten bedienen den formalen Konstruktionskoeffizienten ‚Spielerisches und Ritualhaftes':

- Verwendung von mit Spiel konnotierten Instrumenten, bspw. Kinderinstrumente.
- Große, schnelle, sprunghafte Intervallsprünge, hektische Melodieführung, staccato-Passagen, hinkende Rhythmen.

- Ausführliches Wiederholen, Variieren und Neuanordnen von leicht wiedererkennbaren Material.

5.7 Verweis

Neben ‚Verzerrung' ist der ‚Verweis' der zweite Brückenkoeffizient und jener formale Konstruktionskoeffizient mit dem höchsten Potential zur Entfaltung grotesker Momente. In seinen unterschiedlichen Ausprägungen (Zitat, Anspielung und Chiffre) kann der Verweis alle Funktionen des Grotesken ausfüllen, wie auch Kommentar sein (siehe Kap. 3.2.1 *Ordnungsbeziehungen in der Struktur des Grotesken*). Gemeinsam ist allen Verweisen die Möglichkeit der Projektion von fernen Inhalten oder Bedeutungen auf Gegebenes, wodurch Disparates verbunden werden kann um Groteskes entstehen zu lassen. Diese macht den Verweis zur idealen Methode des Grotesken. Meschnig etwa sieht im Verweis den Kern des Wesens des Grotesken schlechthin (vgl. Meschnig 1961, S. 51ff). Aufgrund seiner Möglichkeit, Vieldeutigkeiten zu erzeugen ist der Verweis auch jener formale Konstruktionskoeffizient, den es gilt, aus mehreren unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten (siehe Kap.3.2.3 *Drei Perspektiven auf das Groteske*). Erst durch die das Wechseln von Perspektiven können unter Umständen groteske Beziehungen entdeckt werden.

In den folgenden Kapiteln werden die in der Analyse beobachteten Anwendungstypologien des Verweises dargestellt:

5.7.1 Das Zitat

In den hier untersuchten Werken lassen sich eine Vielzahl von Zitaten unterschiedlichster Form erkennen[178]. Zitate ermöglichen es, über die Einbindung fremden Materials auf externe Inhalte zu verweisen, und so neue Beziehungen innerhalb des primären Werkes zu erzeugen. Insofern ist das Zitat ein ideales Medium um komische oder schreckliche Konnotationen auf vorhandenes Material zu projizieren und so Groteskes entstehen zu lassen. Im Kontext des Schreckens wurde die ‚Dies Irae'-Sequenz als Sinnbild für die Apokalypse bereits im 19. Jahrhundert ausgiebig zitiert und ist auch in der heutigen Musik noch präsent (siehe Kap. 3.2.2.2 *Die Komponente des Grauens*). Während die wenigen Noten der ‚Dies Irae'-Sequenz durch ihren Verweis auf den ‚Tag des Jüngsten Gerichts' aus der christliche Totenmesse, ein verhältnismäßig klar umrissenes Verweissystem eröffnen, so sind die Zitate, die Neuwirth in *Bählamms Fest* und *Lost Highway*

[178] Dies gilt für Textzitate und Musikzitate gleichermaßen, wobei aufgrund des beschränkten Umfangs der Arbeit keine Librettoanalyse hinsichtlich Textzitaten durchgeführt wurde.

eingebettet hat, hinsichtlich ihres Bedeutungsuniversums von weitaus vielfältigerer Natur. Dabei deckt sie ein breites Spektrum möglicher Zitatformen exemplarisch ab. Mordechaj Gebirtigs Kinderlieder in der fünften Szene von *Bählamms Fest* sind ein Beispiel für die Eröffnung eines solch komplexen Verweissystems. Zum einen sind sie durch ihre Form, einem Kinderlied, eine Chiffre für Kindheit im Allgemeinen. Zum anderen entstehen durch den historischen Hintergrund Gebirtigs (ermordet 1942 im Krakauer Ghetto) zusätzliche Dimensionen. Die Unschuld der Kinderlieder wird mit Schrecken überschrieben. Neuwirth hat dadurch ein weites Feld an Bedeutungen eröffnet, das mehrere interpretatorische Zugänge offen lässt (vgl. 4.2.2 *Bild 5. Theodora im Kinderzimmer. Verdrängte Kindheitserinnerungen*). Auch die Spieluhrsequenz in der selben Szene, in der schrill und verzerrt Frank Churchills *Who's Afraid of the Big Bad Wolf* (1933) erklingt, ist mehrdimensional in ihren Verweiszielen. Augenscheinlich ist etwa die Anspielung auf Jeremy, den Wolfsmann[179]. Die Melodie ist gleichermaßen aber auch eine Erinnerungsfunktion, die Theodora bewusst nutzt um sich in die Kindheit zurückzuversetzen. Weitere Bezüge zu Freud und zum Unheimlichen werden über die musikalische Gestaltung der Melodie als verzerrte Automaten-Musik evoziert. Der Traumentstellung gleich wird Verdrängtes verzerrt dargestellt (ebda.). Verzerrt wird auch das Melodiezitat der Ballade *Wovon lebt der Mensch?* (*Dreigroschenoper* (1928)) in *Lost Highway*. Neuwirth greift auch hier nicht in die melodische Substanz ein (mit Ausnahme der Transformation auf ein Sopran-Saxophon), gestaltet jedoch das musikalische Umfeld radikal, eben verzerrend, um. Unter der Melodie erhebt sich ein unruhiges Orchestergetümmel mit subtilen mikrotonalen Versetzungen. Gleich einem zynischen Kommentar färbt dieses Getümmel die beschwingt, leichte Melodie trüb ein und gibt so der Ballade ihren ursprünglichen Pessimismus zurück[180] (siehe Kap. 4.5.5 *Verfremdung als Medium der Entfremdung*). Anders verfährt Neuwirth mit Lou Reeds *This Magic Moment* (1960), das sie neu arrangiert und so auch neu kontextualisiert und durch subtile instrumentale Farben und Phrasen eine latente Komik hinzufügt. Der laszive Charakter auf der anderen Seite unterstützt den ‚nicht-im-Ernst' Tonfall und lässt Kitsch entstehen (ebda.). Kitsch ist für Neuwirth immer wieder ein bewusst eingesetztes Gestaltungsmittel und Medium für Kommentare. Die Regieanweisung „Von nun alles eher kitschig (…)" (Lost Highway) [X/T. 1168] leitet ein weiteres, diesmal direktes Zitat ein: Claudio Monteverdis Madrigal *Ecco mormorar l'onde* aus dem *Secondo Libro de Madrigali*

[179] Wobei auch hier bereits ein weiterer Verweis aufgelöst werden muss bevor die Anspielung erkannt werden kann, denn das Zitat ist textlos. Für die analytische Betrachtung der Zitate wird die rezeptionstechnische Frage ob das Zitat erkannt wird bewusst nicht berücksichtigt (siehe Kap. 1.1.3 *Zur Wahrnehmungspsychologie des Grotesken*).
[180] Vgl. den Liedtext in Fußnote 156.

(1590). Der vierstimmige Satz, hält sich, bis auf kleine Adaptionen an das Original, und wird nicht selbst verfremdet, sondern, ähnlich dem *Dreigroschenoper*-Zitat, durch seine Umgebung. Vergleichbar ist auch das semantische Verweisfeld, das durch die Textebene des Madrigals aufgezogen wird (ebda.).

In Ronchettis *Hombre de mucha gravedad* ist das Prinzip des Verweises zentrales Gestaltungselement, wie auch Ausgangspunkt aller grotesken Momente. Groteskes entsteht hier aus den vielfältigen Bezugnahmen von Text zu Text und Musik zu Text. Auf mehreren Ebenen gleichzeitig können sich so komische und abgründige Komponenten entfalten, die zusammen ein groteskes Ganzes entstehen lassen. Unteranderem nutzt Ronchetti ein Stilzitat (Bartóks *4. Streichquartett* (1928)) um eine aggressive Atmosphäre zu schaffen (siehe Kap. 4.4.1 *Groteske Verschränkungen und Neukontextualisierungen*). Stilzitate finden sich auch in Kalitzkes *Die Besessenen*, bspw. als eine Party-Szene mit U-Musik Anklängen unterlegt wird. Dient dieses Zitat hier zwar nur der musikalischen Abbildung der Szene, so ergeben sich aus der Schnittmenge zur allgemeinen Musiksprache des Werkes (Stil) dennoch Momente, in denen Groteskes leicht entstehen kann (siehe Kap. 4.7.2 *Ausbrüche des Grotesken*).

Allen Zitaten gemein ist ihre Funktion als Kommentar zum umliegenden dramaturgischen oder musikalischen Geschehen. Über diese Funktion können neue Bedeutungen, über außenstehende Quellen[181], in das Werk eingefügt werden. In den hier analysierten Werken sind diese externen Bedeutungen nicht selten Komponenten des Grotesken. Dabei lassen sich folgende Typen von Zitaten unterscheiden:

- **Das direkte Zitat.** Gefundenes Material wird in originaler Form in das Werk eingefügt. Dabei werden Melodie, Harmonik, Rhythmik und Instrumentierung der Originalquelle beibehalten. Bspw. das Claudio Monteverdi Madrigal-Zitat *Ecco mormorar l'onde* in Neuwirths *Lost Highway* (siehe Kap. 4.5.5 *Verfremdung als Medium der Entfremdung*).
- **Das angepasste Zitat** (meist in der Form eines Melodiezitats). Gefundenes Material wird in den Ensemblesatz eingefügt. Dabei werden Melodie, Harmonik und Rhythmik beibehalten, die Instrumentierung jedoch an die Besetzung des Werkes angepasst. Bspw. das Kinderlied-Zitat von Mordechaj Gebirtigs in Neuwirths *Bählamms Fest* (siehe Kap. 4.2.2 *Bild 5. Theodora im Kinderzimmer. Verdrängte Kindheitserinnerungen*) oder das

[181] Zitate können natürlich auch werkintern sein.

Dreigroschenoper-Zitat in *Lost Highway* (siehe Kap. 4.5.5 *Verfremdung als Medium der Entfremdung*).

- **Das Arrangement.** Das Arrangement stellt eine Sonderform des angepassten Zitates dar, wobei die Grenzen hier fließend sind. Das Quellenmaterial wird einer intensiven Umgestaltung unterzogen, die jedoch immer noch klar auf das Original schließen lässt. Bspw. das Lou Reed Zitat von *This Magic Moment* in Neuwirths *Lost Highway* (ebda.).
- **Das Stilzitat.** Es werden historische oder werkfremde Musikstile zitiert, nicht jedoch konkrete Musikstücke. Bspw. die Walzer-artige Tanzmusik von Märy in Neuwirths *Bählamms Fest* (siehe Kap. 4.2.3 *Bild 8. ‚Das Fest der Lähähähämmer'. Eine groteske Tanzveranstaltung*) oder das Bartók-Stilzitat in Ronchettis *Hombre de mucha gravedad* (siehe Kap. 4.4.1 *Groteske Verschränkungen und Neukontextualisierungen*). Die Grenzen zur Anspielung sind hier fließend (siehe Folgekapitel).

Alle diese Zitatformen können Verfremdungen unterschiedlichster Art erfahren, wodurch ihr grotesker Charakter noch intensiviert werden kann bzw. überhaupt erst zustande kommt. Verfremdungen können an der musikalischen Substanz des Zitats selbst vorgenommen werden (Änderungen in der Rhythmik, Melodik oder Harmonik) wie auch am musikalischen Umfeld, in welchem das Zitat eingebettet ist (siehe Kap. 5.1 *Verzerrung*).

5.7.2 Die Anspielung

In den Analysen aller Werke haben sich Anspielungen, Andeutungen oder Allusionen wiederholt als gewichtige Impulsgeber für Groteskes abgezeichnet. Mit dem Zitat gemeinsam haben sie ihre Funktion auf etwas Entferntes zu verweisen. Dabei kann dieses Entfernte werkfremd oder auch werkintern sein. Oftmals sind Anspielungen diffus und mehrdeutig bzw. nicht klar einer Quelle zuordenbar. Die Grenzen zu Stilzitaten, stark komprimierten Zitaten, Zitatfragmenten und stark verfremdeten Zitaten sind dabei fließend. Anspielungen können sich über die verschiedensten musikalischen Parameter manifestieren (Klangfarbe, Melodik, Rhythmik, Harmonik, Stil). So kann die Verwendung des Tritonus (in diatonischer, tonaler Musik) durch seine spezifische Klanglichkeit und seinen über Jahrhunderte akkumulierten Bedeutungshorizont, semantisches Potential herbeiholen, das Groteskes entstehen lassen können (siehe Kap.2.5 *Das Groteske und die Musik. Ein Überblick*). Entgegen dem Zitat können Anspielungen jedoch auch auf nicht musikalisches Material verweisen. Etwa Tierlaute (bspw. in *Bählamms Fest*), Alltagsgeräusche (bspw. der Klang eines aufschlagenden Tennisballs am Synthesizer in *Die Besessenen*), Kinderreime (bspw. in

Bählamms Fest) uvm. Selbst auf nicht-akustische Phänomene kann durch Anspielungen verwiesen werden. So z.B. auf Bewegungen (bspw. in *Hombre de mucha gravedad*) oder die Aggressivität einer Figur (bspw. in *Bählamms Fest*).

Im dritten Intermezzo von Sciarrinos *Luci mie traditrici* (1998) erklingt bspw. ein regelmäßiger Puls, der aufgrund der Rhythmik und des Tempos stark an einen Herzschlag erinnert [I. 3/T. 30] (siehe Kap. 4.1.1 *Groteske Metamorphosen. Die drei Intermezzi*). Auch die in der finalen Szene wiederholt eingesetzten Seufzermotive (Halbtonschritt nach unten) sind eine, in der Operntradition stark verbreitete, Anspielung (an menschliche Emotionsäußerungen) und nehmen bereits ein zentrales Moment des Grotesken voraus: Die klangliche und semantische Annäherung der Musik an Sprache erzeugt groteskes Potential[182] (siehe Kap. 4.1.2 *Ähnlichkeiten zwischen vokalem und instrumentalem Stil als Quelle grotesker Beziehungen* und Kap. 1.1.4 *Semantik und Asemantik*). Doch selbst die Dekonstruktion von Sprache kann Groteskes entstehen lassen. In *Machinations* hat Aperghis die Sprache in seine basalen Laute (Phoneme) zerlegt und so ein neues Medium geschaffen, das zwischen den Sprachen steht und Inhalt primär über Allusionen erzeugt. Zwar geht Aperghis von Französisch und Griechisch aus, doch sind auf der Ebene der Phoneme unzählige Parallelen zu anderen Sprachen gegeben. Je nach Sprachkenntnis der/des Rezipierenden können in den Phonemketten Anklänge an bekannte Wörter oder verbale Äußerungen entstehen – so etwa verzweifelte ‚Help'-Schreie. Aber auch Geräusche wie Husten oder Wimmern sind mit spezifischen Phonemkombinationen nachahmbar. Dabei sind es immer nur Anspielungen und keine tatsächlichen Husten- oder Wimmerlaute (siehe Kap. 4.3.1 *Sprachdekonstruktion als formales Gestaltungsmittel des Grotesken*). Auch in Poppes *Interzone* kommt es zu instrumental vermittelten Anspielungen an menschliche Geräusche, wenn in Abschnitt I4 die Piccoloflöte, Oboe und Sopran-Saxophon durch hektische Luft- und Tonschatteneffekte ein Luftschnappen suggerieren, während die stark ausgezierte Sopran-Stimme „I cannot breathe (…)" [I/T. 105ff] singt (siehe Kap. 4.6.1 *Streifzug durch eine groteske Stadt*).

Ein weiterer Bereich, auf den Anspielungen verweisen können, sind Alltagsgeräusche. In *Die Besessenen* imitiert Kalitzke über spezifischer Klangfarbensettings im Synthesizer, das Aufschlagen eines Tennisballs um das Abbild eines Tennis-Matches zu erzeugen. Dieses Bild wird

[182] Dies ist jedoch keine Besonderheit des zeitgenössischen Musiktheaters. Man denke an das abfallende Wehe-Motiv in Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874) (vgl. Windsperger k.A., S. 7 (Buch der Motive)).

später zu einer Chiffre für die Beziehung zwischen Maja und Leszczuk (siehe Kap. 4.7.1 *Historische Formen und musikalisierte Geräusche als Kommentar* und das Folgekapitel).

Bedeutend subtiler hingegen sind die Pierrot und Jazz-Allusionen innerhalb des zentralen musikalischen Themas (1) von Neuwirths *Lost Highway*, die primär über Klangfarben vermittelt werden. Ähnlich hintergründig ist auch der bösartige Humor, der aus der sprunghaften und dennoch an Sprache erinnernden Melodik erwächst. Das Thema (1) und das Motiv (2) sind desweiteren Quellen für werkinterne Anspielungen bzw. Zitate. Über beide Teile des Musiktheaters erklingen unzählige Anspielungen in unterschiedlichsten Varianten. Die Grenze zur Variation bzw. Absplitterung ist auch hier fließend bzw. von der Art der Betrachtung abhängig (vgl. 4.5.1 *Zentrale musikalische Motive und Themen*). Sehr markant für *Lost Highway*, wie auch *Bählamms Fest*, ist die Verwendung der E-Gitarre als Anspielung und Chiffre zugleich. Durch die spezifischen Spieltechniken mit Bottleneck-Slidewerkzeugen beschwört Neuwirth Klischees aus der amerikanischen Country-Music (Slide-Gitarre) und der hawaiianischen Folklore. Diese im dramaturgischen Kontext deplatzierten und somit komischen Klischees wiederum dienen als Chiffre für Fremdes und Entrücktes (siehe Kap. 4.5.2 *Instrumentale Symbolik*).

Folgende Formen der musikalisch vermittelten Anspielung wurden in den Analysen beobachtet:

- **Anspielung an akustisch wahrnehmbare menschliche Äußerungen**. Instrumental oder vokal (inkl. elektronischer Veränderungen) erklingen Anspielungen (Imitationen) an Husten, Wimmern, Schreien, Wehklagen, Schmatzen, Atmen, Saugen, Lachen, Herzschlag oder ganzer Wörter (Sprachähnlichkeit).
- **Anspielung an Tiergeräusche.** Instrumental oder vokal (inkl. elektronischer Veränderungen) erklingen Anspielungen (Imitationen) an Wolfsheulen, Hundebellen, Vogelgezwitscher, Schafen, den schnellen, kleinen Schritten von Nagetieren u.v.m.
- **Anspielung an (mechanische) Alltagsgeräusche**. Instrumental oder vokal (inkl. elektronischer Veränderungen) erklingen Anspielungen (Imitationen) an das Aufschlagen von Tennisbällen, Sirenen (Quart), Faustschlägen, Kratzen, Knochenklappern u.v.m. (auch als Lautmalerei bezeichnet).
- **Anspielung an musikalische Quellen.** Instrumental oder vokal (inkl. elektronischer Veränderungen) werden Klänge und akustische Merkmale von spezifischen Instrumenten oder Stilen angedeutet oder imitiert, wie z.B. einer Drehorgel (ohne Verwendung eines

solchen Instruments), Militärkapelle, Zirkuskapelle, einer von Koloraturen geprägten Belcanto-Arie, einem Science-Fiction-Film-Soundtrack, der flachen diatonischen Melodik eines Kinderliedes bzw. Kinderreim-Vortrags, U-Musik sowie auch Anspielungen an historische Formen wie Toccata, Marsch, Walzer oder Choral. Die Grenzen zum Stilzitat sind hier fließend.

- **Anspielung an nicht akustische Quellen.** Instrumental oder vokal (inkl. elektronischer Veränderungen) werden nicht akustische Phänomene in akustische übertragen. Bspw. die Nachahmung einer hinkenden Bewegung (Tonmalerei) oder die Darstellung von Aggressivität durch einen lauten Blechbläsereinwurf oder Marschmusik-Elemente. Die Grenzen zur Chiffre sind hier fließend (siehe Folgekapitel).

5.7.3 Die Chiffre

Die Chiffre (auch Symbol oder Metapher), stellt eine Sonderform der Anspielung dar, die jedoch nicht in allen Fällen klar von dieser und dem Stilzitat getrennt werden kann. Im Gegensatz zur Anspielung muss die Chiffre keinen autonomen semantischen Wert besitzen, auch verweist sie immer auf Außermusikalisches. Das bedeutet dass jeder ursprünglich neutrale Klang, durch eine inhaltliche Beladung zu einem Symbol für etwas Anderes werden kann. Anspielungen hingegen sind durch ihre spezifische Klanglichkeit bereits Träger von Inhalt - sie verweisen durch sich selbst auf Anderes (bspw. bei der Imitation von Tiergeräuschen). Chiffren müssen unter Umständen erst definiert werden – sie verweisen nach einer Zuweisung auf das Zugewiesene (bspw. bekommt Mrs. Carnis in Neuwirths *Bählamms Fest* das Theremin zugewiesen. So wird das Theremin im Gegenzug zum Symbol für Mrs. Carnis). Noch mehr als bei den anderen Verweisformen kommt bei der Chiffre das zu Beginn der Arbeit formulierte Axiom zum Tragen, Musik könne semantische Inhalte transportieren (siehe Kap. 1.1.4 *Semantik und Asemantik*). Die „strukturellen Typologien“ (Hochradl 2010, S. 426) in Neuwirths *Bählamms Fest*, die Leitinstrumenten vergleichbar einzelnen Charakteren spezifische Klangfarben zuordnen, folgen dieser axiomatischen Annahme. Philip wird, seine Aggressivität darstellend, von Marschrhythmen und Blechbläsereinwürfen begleitet, Mrs. Carnis vom Theremin, während Theodora der Welt der Spielzeuginstrumente zugeordnet ist (siehe Kap. 4.2.1 *Surrealistische Tableaus*). Ihre Funktion ist dabei ähnlich jenen der Leitmotive in Richard Wagners Musiktheaterschaffen. Wie dort haben die Klangtypologien teilweise einen aus sich sprechenden, autonomen Charakter (Kinderinstrumente verweisen auf Kindlichkeit und Kindheit, Marschrhythmus auf Gewalt), teilweise aber müssen sie erst durch eine klare Setzung

einem Charakter oder einer Idee zugeordnet werden (Theremin – Mrs. Carnis)[183]. Selbes gilt für die Gespenstertiere aus dem fünften Bild, die jeweils ein Instrument als „Schatten" [V/T. 463] zugeordnet haben, das nicht unmittelbar mit der Klanglichkeit des Tieres verbunden werden kann (Posaune – Kätzchen; Sopran-Saxophon – Goldfisch; Fagott – Rattenskelett usw.) (siehe Kap. 4.2.2 *Bild 5. Theodora im Kinderzimmer. Verdrängte Kindheitserinnerungen*). Unvermittelter sind die Charakterzeichnungen in Ronchettis *Hombre de mucha gravedad,* wenn etwa in der fünften Szene schnelle, unregelmäßige und große Intervallsprünge in der Vokallinie der Hofzwergin Mari Bàrbola den Eindruck einer hysterischen Natur hervorrufen (siehe Kap. 4.4.1 *Groteske Verschränkungen und Neukontextualisierungen*). Die Grenzen zur Anspielung an akustisch wahrnehmbare menschliche Äußerungen sind hier wieder fließend (siehe Kap. 5.7.2 *Die Anspielung*).

Über Zitate und Anspielungen können insofern groteske Momente erzeugt werden, als dass sie meist auch Chiffre für gesellschaftspolitische, kulturhistorische oder psychische Zustände sind – auch abseits konkreter dramaturgischer Funktionen. Bspw. die schrill verzerrte Spieluhrsequenz (Zitat: *Who's Afraid of the Big Bad Wolf*) in Neuwirths *Bählamms Fest*, die auf eine zerstörte Kindheit, wie auch auf die Bedrohung durch Jeremy, den Wolfsmann, verweist, oder das Kinderliedzitat *Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann*, über das verdrängte Ängste aus der Kindheit wachgerufen werden und so einen Blick in das Unbewusste eröffnen. Ronchettis dichtes Gewebe aus Zitaten in *Hombre de mucha gravedad* wiederum spielt geschickt historische Ambivalenzen und Verrücktheiten gegeneinander aus und zeichnet durch Neuanordnung von Bekanntem ein bisher ungesehenes Bild der Vergangenheit. Poppe konfrontiert uns mit Fremdartigem in *Interzone*, wenn er durch ¼-Tönigkeit und Science-Fiction-Anspielungen eine bizarre Welt beschreibt, die dennoch ihre Bezüge zur Realität aufrechterhält (siehe Kap. 4.6.1 *Streifzug durch eine groteske Stadt*). Die Anspielung an ein Tennis-Match zwischen Maja und Leszczuk in Kalitzkes *Die Besessenen* wird schließlich zur Chiffre für deren Beziehung wie auch für das ideologiebefreite Hin-und-Her der Gesellschaft und der Politik (siehe Kap. 4.7.1 *Historische Formen und musikalisierte Geräusche als Kommentar*). Selbst Harmonik kann als Chiffre dienen, bspw. wenn Tonalität mit der Vergangenheit verbunden wird, kann sie zu einer musikalisch vermittelten Erinnerungsfunktion werden: Im zehnten Bild von *Bählamms Fest* erklingt ein

[183] Wenngleich einige Leitmotiven in Richard Wagners Musikschaffen, besonders im *Ring des Nibelungen*, bereits eine klare Typologie aufweisen, etwa das repetitiv hämmernde Nibelungenmotiv (Windsperger k.A., S. 7) oder das stampfende Riesenmotiv (ebda., S. 4), so müssen Motive wie das Vertragsmotiv (ebda., S. 6), das Ringmotiv (ebda., S. 3) oder das Walhallmotiv (ebda.) erst dramaturgisch gesetzt bzw. definiert werden um ihre Bedeutung zu erhalten.

sentimentales Zitat aus Henryk Wieniawskis *Violinkonzert Nr. 2 in d-moll* op. 22 (1870) [X/T. 889ff] (vgl. auch Drees 2012, web). Das Zitat und seine Tonalität ist dabei Chiffre für Mrs. Carnis' Erinnerung an ihr vergangenes Selbst[184]. In *Lost Highway* wiederum werden tonale Fragmente als „Klangbasis für Negatives, für Geld, Heucheleien sowie die Party-Oberflächlichkeit" (Hochradl 2007, S. 521) verwendet, wohingegen im ‚Choral der Gier' in *Die Besessenen* tonale Akkorde für das Gute und Reine stehen (siehe Kap. 4.7.1 *Historische Formen und musikalisierte Geräusche als Kommentar*). Über Brücken dieser Art können Bedeutungshorizonte aufgerufen werden, die schließlich als Basis für groteske Kommentare und Verbindungen dienen können.

[184] Neuwirth setzt in ihren Musiktheaterarbeiten immer wieder bewusst tonale Musiken und Momente ein: „Dass Neuwirth für die Transformation der Jelinek'schen Libretti in musiktheatralische Ausdrucksformen ihrerseits auf eine breite Auswahl divergierender Stilistiken zurückgreift, führt dazu, dass immer wieder tonale Strukturen – oft in parodistischer Absicht – die musikalische Faktur bestimmen und als Momente der Brechung für die musikalisch-szenische Gesamtgestalt bedeutsam werden. Hierbei setzt die Komponistin unterschiedliche harmonische Wertigkeiten ein, die sich entscheidend auf die dramaturgische Disposition des Komponierten auswirken." (Drees 2012, web).

6 Eine neue Ästhetik des Grotesken. Conclusio

Beinhorn sieht im Grotesken den Höhepunkt der „gegenwärtigen westlichen Kunst überhaupt“ (Beinhorn 1989, S. 247f) und verweist auf die ausgeprägte Tendenz des 20. Jahrhunderts zur Auflösung eindeutiger Kategorien wie Tragisches oder Komödienhaftes hin zu dialektischen Mischformen wie dem Grotesken (ebda., S. 248). Für die Musik sieht sie den Ursprung dieser Entwicklung in den Werken der Moderne, des Fin de siècle und der zweiten Wiener Schule. Tatsächlich finden sich in der Musik dieser Zeit groteske Merkmale in gehäufter Form. Die Studien von Beinhorn selbst, aber auch Celestini (2006) oder Stylianou (2010) belegen dies. Damals wie heute kann das Groteske als ein Phänomen beobachtet werden, dass aufgrund seiner spezifischen Merkmale in der Lage ist, sich zwischen Extremen anzusiedeln, bzw. deren Verbindung darzustellen. Die Extrempositionen haben sich im Laufe des letzten Jahrhunderts stark verändert, sind eben extremer und vielfältiger geworden. Dazu haben vor allem die ästhetischen Entwicklungen, die Erweiterung des musikalischen Raums, der Form und der technischen Möglichkeiten beigetragen – nach dem Motto ‚schneller, höher, lauter‘. Ebenso wie die Veränderung der Gesellschaft selbst. Seit der Moderne ist es immer weniger die christliche Apokalypse, die als Verweis für die ultimative Bedrohung zur Heraufbeschwörung von Schrecken genutzt wird, sondern in erster Instanz die Gräuel des 20. Jahrhunderts (siehe Kap. 3.2.2.2 *Die Komponente des Grauens*) und in zweiter Instanz eine Rückkehr zur Nervosität des Fin de siècle und zu den Ängsten und Abgründen der individuellen Psyche. Allen drei Wirkungsbereichen ist gemein, dass sie durch ihre Möglichkeit, groteske Verhältnisse aufzuzeigen und abzubilden, eine gesellschaftliche Reflexion bzw. Dimension aufweisen, die sie als Medium der Kritik nutzbar macht. Dabei ist das Groteske entgegen Brauer-Ewers eben nicht nur das, was in der Natur nicht vorkommt, sonder auch das, was bisher noch nicht abgebildet wurde, da es dazu einer grotesken, noch uneingenommenen Perspektive bedurfte (vgl. Braeuer-Ewers 1997, S. 38).

6.1 Aktualisierung als Erneuerung des Alten

Eine Aktualisierung, wie es das Ziel dieser Arbeit ist, bedeutet vor allem die ästhetischen und technologischen Errungenschaften der vergangenen Jahre mitzureflektieren. Eine neue Ästhetik des Grotesken ist vor allem eine erweiterte alte Ästhetik des Grotesken. Das lässt sich anhand der formalen und konkreten Konstruktionskoeffizienten, wie auch anhand einiger beobachteter Tendenzen nachweisen.

Konzeptionell sind die **formalen Konstruktionskoeffizienten** jenen Merkmalen, die in der Forschungsliteratur zur Musik der Moderne und davor beobachtet wurden, sehr ähnlich. Dies ergibt sich aus dem Abstraktionsniveau und dem Bezug auf die gleichen theoretischen Quellen. In den Möglichkeiten der Anwendung jedoch haben sich substantielle Erweiterungen ergeben. Bspw. umfassen die Wirkungsfelder der ‚Verzerrung' nun eine ausgesprochen breite Palette von formalen Parametern und Möglichkeiten der Manipulation von Klangfarbe und Harmonik (Mikrotonalität, Elektronik), die technologisch und ästhetisch erst in den letzten Jahrzehnten erschlossen wurden (siehe ‚Typologie der Verzerrung' in Kap. 5.1 *Verzerrung*). Im selben Maße hat sich auch die Intensität der ‚Übertreibung' weiter gesteigert und die ‚Formkritik' neue Materialien erschlossen. Bspw. die Dekonstruktion der Sprache in Phoneme, neue formale Konzepte für Bühnenwerke oder Reduktionsstrategien. Auch ‚Metamorphose und Vermischung' bedient sich neuer technologischer und ästhetischer Entwicklungen. Neben der Elektronik ist vor allem die ausgeprägte Annährung vokaler und instrumentaler Klanggestaltung zu nennen. ‚Spielerisches und Ritualhaftes' hingegen ist in seinen Möglichkeiten weitgehend konstant geblieben und hat keine nennenswerte Erweiterung erfahren. Der ‚Verweis', der bereits bei Meschnig als zentrales Merkmal des Grotesken identifiziert worden ist, hat ebenso keine substantiellen Erweiterungen erfahren (vgl. Meschnig 1961, S. 51ff). Seine primären Anwendungsgebiete bleiben das Zitat, die Anspielung und die Chiffre. Dabei kommen zwar auch aktuelle elektronische und ästhetische Errungenschaften zur Anwendung, haben jedoch im Gegensatz zu den anderen formalen Konstruktionskoeffizienten, nur bedingt Einfluss auf die Methode selbst. Dennoch zeigte sich der ‚Verweis' als der für die Konstituierung grotesker Momente produktivste und am häufigsten eingesetzte Konstruktionskoeffizient. Nachwievor ist das Groteske auch ein Hinweissystem im Sinne Meschnigs (ebda.).

Bei den **konkreten Konstruktionskoeffizienten** findet sich ebenso eine Reihe noch unbeschriebener, aktueller Phänomene. Etwa die konsequente Nutzung von Sprachphonemen als musikalisches Material, die Präparierung von Instrumenten, ¼-Tonharmonik bzw. Mikrotonalität, die Verwendung aktueller, ungewöhnlicher Spieltechniken und Klangfarben (z.B. durch Multiphonics, dem Ziehen an Spannschrauben usw.), elektronische Spatialisierungs-Effekte, Morphingverfahren, die elektronische Übertragung klangfremder Formanten auf Vokal oder Instrumentalklang, die Verwendung aktueller Instrumente (E-Gitarre und dazugehörige Effekte, Synthesizer) oder Techniken aus dem Film, wie z.B. ‚Drones' oder das Setzen eines Fokus. Wie schon in Wagners Analyse von Schostakowitsch' *Nos (Die Nase)* (1927) nahm auch in den hier

durchgeführten Analysen das glissando eine Sonderposition ein (vgl. Wagner 2003, S. 240). Überdurchschnittlich oft erscheint es an grotesken Momenten, bzw. trägt zu deren Entstehung bei. Dabei findet es sich stilunabhängig in allen untersuchten Werken wieder, teils sehr prominent wie etwa in *Lost Highway*, teils als kleine unscheinbare Geste wie in *Luci mie traditrici* (siehe Kap. 4.1.2 *Ähnlichkeiten zwischen vokalem und instrumentalem Stil als Quelle grotesker Beziehungen* und Kap. 4.5 *Lost Highway (2003) von Olga Neuwirth*). Analog zum formalen Konstruktionskoeffizient ‚Verweis' ist das glissando der wichtigste konkrete Konstruktionskoeffizient des Grotesken.

Anhand der untersuchten Musiktheaterwerke konnten auch einige **Tendenzen** beobachtet werden, die teils Fortsetzungen bekannter Entwicklungen sind, teils sich neu etablierten. Zum einen macht das Groteske nicht mehr an den Grenzen der Partitur halt. So wie es im 20. Jahrhundert die Form erobert hat, hat sich sein Wirken nun auch auf die Anlage der Werke ausgeweitet (siehe Kap. 5.4 *Metamorphose und Vermischung* und Kap. 5.5 *Formkritik*). Es deckt mittlerweile die gesamte Bandbreite musiktheatraler Gestaltung ab, von der Anlage bis zur Tongebung. Generell kann festgestellt werden, dass eine Intensivierung der grotesken Merkmale stattfindet. Dies entspricht einer Gegenbewegung zu den von Jehl formulierten reduktionistischen Entwicklungsschritten. Eine Intensivierung des Grotesken führt zu einer Verharmlosung ehemals grotesker Phänomene hin zum Komischen und einer starken Tendenz aktueller Phänomene hin zum Absurden (vgl. Jehl 1994, S. 101 und Kap. 2.3.3 *Entwicklungsschritte der Ästhetik des Grotesken*). Doch bewegt sich das Groteske nicht nur hin zum Absurden, sondern auch hin zum Abgründigen. Der Kayser unterstellten Tendenz, das Schreckliche überzubetonen und einer daraus folgenden Zunahme dieser Komponente, wird durch die hier untersuchten Werke bestätigt (siehe Kap. 3.1.1 *Kritik an Kayser* und Kap. 3.1.2 *Die Warnung vor der Verharmlosung des Grotesken*). Der ‚schreckliche Strang' dominiert über weite Teile (siehe Kap. 3.2.1 *Ordnungsbeziehungen in der Struktur des Grotesken*).

Immer wieder tauchen bei Kayser einige Namen auf, die man als ‚Einflusszentren' des Grotesken bezeichnen kann (vgl. Kayser 1957, passim). Damit sind Persönlichkeiten gemeint, die in der künstlerischen Produktion wie auch in der wissenschaftlichen oder feuilletonistischen Literatur immer wieder als Referenzpunkte des Grotesken herangezogen werden. Bei Kayser sind dies etwa die Autoren, denen er auch ganze Abschnitte gewidmet hat: Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel d. Ä., E. T. A. Hoffmann, Jean Paul und Victor Hugo. Für die Literatur sollte man Alfred

Jarry und Kurt Schwitters unbedingt hinzufügen. Für die Musik könnten man noch Hector Berlioz, Gustav Mahler, später György Ligeti[185] oder Bernd Alois Zimmermann nennen. Von den hier nun untersuchten KomponistInnen ist es vor allem Olga Neuwirth, die das Potential aufweist, ein solches Einflusszentrum zu werden. Beinahe alle in den anderen Werken aufgefundenen Konstruktionskoeffizienten des Grotesken finden sich in identer oder vergleichbarer Form auch in *Bählamms Fest* und *Lost Highway* wieder, stets jedoch in origineller und individueller Weise zu einem einzigartigen Stil des Grotesken geformt. Hinzukommen eine Reihe ganz spezifischer Konstruktionskoeffizienten, die eine klare Handschrift der Komponistin tragen – Neuwirth'sche Grotesken.

6.2 Persönliche Schlussbemerkung

Die heutigen Gesellschaftsformen, ganz gleich welcher Art, sind voller teils verheerender Ambivalenzen und somit auch voller Schnittmengen unterschiedlichster, disparater Phänomene, Ideen oder Interessen. In eben jenen Schnittmengen gedeiht Groteskes und hier ist wohl auch einer der Gründe gelegen, warum das Groteske in den hier untersuchten Musiktheaterwerken so vielfältig, von der formalen Anlage, bis in die Gestaltung eines einzelnen Tons reicht. Im Sinne Adornos entwächst die Kunst der Gesellschaft und kann sie unmöglich nicht mitreflektieren. Das Groteske findet also seinen Weg von der Gesellschaft in die Kunst. Dazu braucht es kein trojanisches Pferd, die Tore sind großzügig geöffnet. Nun waren vergangene Gesellschaftsformen nicht weniger grotesk, doch hat sich durch die mediale Durchdringung, zumindest in mancher Hinsicht, die Sichtbarkeit der Absurditäten und Ambivalenzen massiv erhöht. Es lässt sich heute, wie vor 100 Jahren, leicht eine frappante Übereinstimmung grotesker Phänomene über Grenzen und Nationalkulturen hinweg erkennen (vgl. etwa Thomsen 1977, S. 202). Protest und die Darstellung bzw. Sichtbarmachung der grotesken Seiten der globalen Gesellschaft sind angesichts der Entwicklungstendenzen wohl die angemessensten Reaktionen. In diesem Sinne muss der Aussage Kaysers, „Die Kunst der Gegenwart zeigt eine Affinität zum Grotesken wie vielleicht keine andere Epoche" (Kayser 1957, S. 11), auch über ein halbes Jahrhundert später noch immer Recht gegeben werden.

[185] Ligeti schreibt in *Aus der Anti-Oper wird eine Oper* er habe die Textvorlage von Ghelderode zu *Le Grand Macabre* „Jarry-fiziert" (Ligeti 1978, S.10).

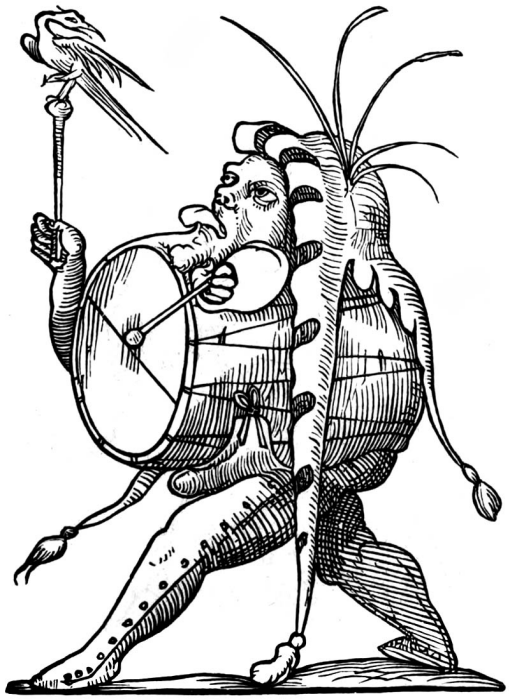

Abbildung 100. Aus: François Desprez - *Les Songes drolatiques de Pantagruel* (1556)

Literaturverzeichnis

Zur Identifikation des Werkes wird jeweils das Erscheinungsjahr der Erstveröffentlichung angegeben, Informationen zur benutzen Ausgabe sind ebenfalls vermerkt. Partituren folgende am Ende gesondert. Artikel aus CD-Booklets werden wie reguläre Publikationen angegeben.

Aufsätze, Monographien, Handbücher

Adorno, Theodor W. (1949): Philosophie der neuen Musik. 1. Auflage 1978, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie. 2. Auflage 1974, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Ariosto, Ludovico (1516): Orlando furioso. Der rasende Roland. Band I: Gesänge 1–25; Band II: 26–46. Ausgabe von 1989, Winkler Verlag, München.

Aperghis, Georges (2002): Machinations. In: Aperghis, Georges (2002): Text im Beiheft der CD 472 916-2 Machinations, Olivier Pasquet u.a. Una Corda Accord Universal, Paris. S. 2-13.

Aperghis, Georges (2012): Biographie. Online abgerufen am 12.10.2012. Link: http://www.kairos-music.com/home.php?il=117&l=deu#117.

Bachtin, Michail (1969): Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken. In: Ders. (1969) [Hrsg.]: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Ausgabe von 1996. Übersetzt von Alexander Kaempfe. Fischer Verlag, Frankfurt am Main. S. 24-31.

Bachtin, Michail (1969b): Die Groteske Gestalt des Leibes. In: Ders. (1969) [Hrsg.]: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Ausgabe von 1996. Übersetzt von Alexander Kaempfe. Fischer Verlag, Frankfurt am Main. S. 15-23.

Barasch, Frances K. (1971): The grotesque: a study in meanings. Mouton & Co. N.V, Publishers, The Hague, Netherlands.

Beinhorn, Gabriele (1989): Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“. Centaurus Verlag, Pfaffenweiler.

Beland, Hermann (1994): Einleitung zu Schriften über Träume und Traumdeutung. In: Freud, Sigmund (2001): Schriften über Träume und Traumdeutung. 7. Auflage, Fischer Verlag, Frankfurt am Main. S. 7-28.

Berlioz, Hector (1844): Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration moderne. Hrsg. von Peter Bloom. Ausgabe von 2003, Bärenreiter Verlag, Kassel.

Best, Otto F. (1980): Einleitung. In: Ders. (1980): Das Groteske in der Dichtung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. S. 1-24.

Braeuer-Ewers, Ina (1995): Züge des Grotesken in den Nachtwachen von Bonaventura. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn u.a.

Brown, Julie (2007): Bartok and the grotesque. Studies in modernity, the body and contradiction in music. Ashgate Verlag, Aldershot.

Camus, Albert (1942): Der Mythos des Sisyphos. Neuübersetzt von Vincent von Wroblewsky 2000. 8. Auflage 2006, Rowohlt Verlag, Reinbek.

Castiglione, Baldassare (1528): Il Libro del Cortegiano. Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance. Aus dem Italienischen von Albert Wesselski. Ausgabe von 1999, Wagenbach Verlag, Berlin.

Celestini, Federico (2006): Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Groteske in der Wiener Moderne (1885-1914). Franz Steiner Verlag, München.

Cellini, Benvenuto (1566): La Vita. Mein Leben. Die Autobiografie eines Künstlers aus der Renaissance. Aus dem Italienischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Jacques Laager. Ausgabe von 2000, Manesse Verlag, Zürich.

Chastel, André (1997): Die Groteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei. Übersetzt von Horst Günther. Wagenbach Verlag, Berlin.

Cramer, Thomas (1966): Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann. Fink Verlag, München.

Davidson, Justin (2007): 'Highway' leads to a surreal memory lane. In: New York Newsday, Melville, New York. Online abgerufen am 02.09.2012. Link: http://www.publicbroadcasting.net/kuac/.artsmain/article/2/1083/1046804/Classical/%27Highway%27.leads.to.a.surreal.memory.lane.

Drees, Stefan (1998): Surrealismus und ‚aufgebrochenes Musiktheater'. Stefan Drees im Gespräch mit Olga Neuwirth über das Musiktheater ‚Bählamms Fest' (1997-1999). In: Ders. (2008) [Hrsg.]: Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. Verlag Anton Pustet, Salzburg. S. 96-106.

Drees, Stefan (2005): Vom Aufrauhen der Klänge. Notizen zu Olga Neuwirths Kammermusik. In: Neuwirth, Olga (2005): Chamber Music. Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012462KAI Akroate Hadal u.a. Nicolas Hodges, Arditti Quartett u.a. KAIROS, Wien. S. 3-5.

Drees, Stefan (2006): Vom Film zum Musiktheater. In: Neuwirth, Olga (2006): Lost Highway. Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012542KAI Lost Highway, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke u.a. KAIROS, Wien. S. 17-18.

Drees, Stefan (2007): Komponieren der visuellen Dimension. Zum Video- und Filmgebrauch in Werken Olga Neuwirths. In: Ders. (2008) [Hrsg.]: Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. Verlag Anton Pustet, Salzburg. S. 209-218.

Drees, Stefan (2012): Integration harmonischer Spielräume. Gedanken zu den Momenten von Tonalität im Komponieren Olga Neuwirths. In: terz magazin (online), Ausgabe 2, Januar 2012. www.terz.cc, Wien. Online abgerufen am 20.10.2012. Link: http://terz.cc/magazin.php?z=44&id=119.

Ehrmann-Herfort, Sabine (1998): Art. "Totentanz" in MGG2. Band 8, Sachteil, Sp. 682-691.

Esslin, Martin (1961): Das Theater des Absurden. Übersetzt von Marianne Falk. Rev. vom Verf. 1965. Neuausgabe von 2006, Rowohlt Taschenbuchverlag, Hamburg.

Eco, Umberto (1975): Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. Nach der englischen Ausgabe ‚A Theory of Semiotics' 1976. Übersetzt von Günter Memmert, 1987, 2. korrig. Auflage von 1991, Fink Verlag, München.

Eggebrecht, Hans Heinrich (1979): Zur Methode der musikalischen Analyse. In: Ders. (1979): Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse. Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 58. Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven. S. 7-42.

Flögel, Karl Friedrich (1788): Geschichte des Grotesk-Komischen. Band I. Nachdruck 2006 der Ausgabe von 1914, Adamant Media Corporation, Chestnut Hill, MA, USA.

Foster, Ludmilla A. (1967): Das Groteske. Eine analytische Methode. In: Best, Otto (1980) [Hrsg.]: Das Groteske in der Dichtung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. S. 116-123.

Foster, Ludmilla A. (1967b): Gestaltung des Nichtabsoluten. Struktur und Wesen des Grotesken. In: Best, Otto (1980) [Hrsg.]: Das Groteske in der Dichtung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. S. 203-213.

Foucault, Michel (1973): Archäologie des Wissens. Ausgabe von 1981. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Foucault, Michel (1978): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Freud, Sigmund (1919): Das Unheimliche. In: Ders. (1970): Psychologische Schriften Bd. IV. 9. Auflage von 1997, Fischer Verlag, Frankfurt am Main. S. 241-274.

Freud, Sigmund (1899): Über den Traum. In: Freud, Sigmund (2001): Schriften über Träume und Traumdeutung. 7. Auflage, Fischer Verlag, Frankfurt am Main. S. 35-86.

Friedell, Egon (1931): Kulturgeschichte der Neuzeit. Ausgabe in einem Band. 3. Auflage 1996 der Ausgabe von 1989, C. H. Beck Verlag, München.

Fuhrmann, Wolfgang (2002): Der Regen. In: Neuwirth, Olga (2002): Clinamen / Nodus. Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012302KAI Clinamen / Nodus, LSO, Pierre Boulez u.a.. KAIROS, Wien. S. 3-6.

Fuss, Peter (2001): Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Böhlau Verlag, Köln.

Görner, Rüdiger (1996): Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Problem. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Gramann, Heinz (1984): Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jhtds. Verlag für systematische Musikwissenschaft Gmbh, Bonn.

Guthke, Karl S. (1968): Die moderne Tragikkomödie – Theorie und Gestalt. Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen.

Haindl, Sybilla (2007): Das Groteske als Strukturprinzip in Franzobels Roman Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt. Diplomarbeit Universität Wien.

Hammerstein, Reinhold (1974): Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter. Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Band 6. Francke Verlag, Bern und München.

Hammerstein, Reinhold (1980): Tanz und Musik des Todes. Francke Verlag, Bern u. München.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1938): Vorlesungen zur Ästhetik. Eingeführt und hrsg. von R. Bubner. Band 3. Ausgabe von 1971, Reclam Verlag, Stuttgart.

Heidsieck, Arnold (1969): Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart [u.a.].

Hellenthal, Michael (1989): Schwarzer Humor. Theorie und Definition. Verlag Blaue Eule, Essen.

Hiekel, Jörn Peter (1994): Kippsituation des Grotesken. Bernd Alois Zimmermanns Schwitters-Rezeption. In: Neue Zeitschrift für Musik. 03/1994, Schott Musik Verlag, Mainz. S. 40-42.

Hiekel, Jörn Peter (1998): Totenfeiern des Teleologischen. Die Dimension des Grotesken in der Musik nach 1950. In: Kolleritsch, Otto (1998) [Hrsg.]: Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik. Universal Edition, Graz und Wien. S. 60-90.

Hiekel, Jörn Peter (2004): Ordnung und Groteske. Adriana Hölszkys Musiktheaterwerk "Der gute Gott von Manhattan", in: Programmbuch Schwetzinger Musikfestspiele 2004. S. 22-26.

Hocke, Gustav René (1957): Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Erweiterte Neuausgabe von 1987, Rowohlt Verlag, Reinbek.

Hochradl, Karin (2007): Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks Musiktheaterschaffen. Studien zu ausgesuchten Aspekten (Analyse, Rezeption, Ästhetik, Libretto). Dissertation Universität Salzburg.

Hochradl, Karin (2010): Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen: Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption. Salzbruger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung. Band 4. Peter Lang Verlag, Bern.

Höldrich, Robert (2000): Bählamms Fest. Kurzinformation IEM Graz. Online abgerufen am 17.10.2012. Link: http://old.iem.at/projekte/publications/iem_report/report08_99/kurzinformation.

Höldrich, Robert (2003): Klangmorphing. In: Neuwirth, Olga (2003): Bählamms Fest. Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012342KAI Bählamms Fest, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke u.a. KAIROS, Wien. S. 40-42.

Höldrich, Robert (2006): Lost Highway – vollkommen elektronisch. In: Neuwirth, Olga (2006): Lost Highway. Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012542KAI Lost Highway, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke u.a. KAIROS, Wien. S. 16-17.

Holland, Norman H. (1968): The Dynamics of Literary Response. Oxford University Press, Oxford.

Holten, Kasper (2010): Handlung. In: Programmheft Johannes Kalitzke – Die Besessenen. 2010, Theater an der Wien 2010, Wien. S. 10-14.

Huber, Ottmar (1979): Mythos und Groteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus. Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glam.

Huizinga, Johan (1924): Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden. 12. Auflage 2006, A. Kröner Verlag, Stuttgart.

Jansen, Wolfgang (1980): Das Groteske in der deutschen Literatur der Spätaufklärung. Bouvier Verlag, Bonn.

Jehl, Dominique (1994): Ethik und Ästhetik des Grotesken. In: Wulf, Christoph (1994) [Hrsg.]: Ethik der Ästhetik. Akademie-Verlag, Berlin. S. 95-103.

Jelinek, Elfriede (2001): Musik und Furcht (einige Überlegungen zu Instrumental-Inseln von Olga Neuwirth). In: Drees, Stefan (2008) [Hrsg.]: Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. Verlag Anton Pustet, Salzburg. S. 120-122.

Jennings, Lee Byron (1963): The ludicrous demon: aspects of the grotesque in German post-Romantic prose. University of California Press, Berkeley.

Kager, Reinhard (1995): Ausgefranste Ränder, stiebende Partikelchen. Reinhard Kager im Gespräch mit Olga Neuwirth. In: Drees, Stefan (2008) [Hrsg.]: Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. Verlag Anton Pustet, Salzburg. S. 41-48.

Kager, Reinhard (2010): Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen. Bernhard Langs „Theater der Wiederholungen“. In: Dibelius, Ulrich u.a. (2010) [Hrsg.]: MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik. Nr. 126, MusikTexte GbR, Köln. S. 76-79.

Kalitzke, Johannes (2012): Die Besessenen. In: Kalitzke, Johannes (2012): Text im Beiheft der CD NEOS 11203 Die Besessenen, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke u.a. NEOS, München. S. 6-7.

Kalitzke, Johannes (2012b): Biographie. Online abgerufen am 12.10.2012. Link: http://www.kairos-music.com/home.php?il=131&l=deu#131.

Karl, Andreas (2012): Das Groteske als Aufhebung der Angst. In: Programmheft György Ligeti – Le Grand Macabre. 2012, Neue Oper Wien, Wien. S. 10-11.

Kayser, Wolfgang (1957): Das Groteske. Seine Gestalt in Malerei und Dichtung. Nachdruck 2004 der 2. Ausgabe von 1961, Stauffenburg Verlag, Tübingen.

Knessl, Lothar (2010): Im Zwang der Besitzgier. Anmerkungen zu Kalitzkes Besessenen-Musik. In: Programmheft Johannes Kalitzke – Die Besessenen. 2010, Theater an der Wien 2010, Wien. S. 24-38.

Krenek, Ernst (1956): De Rebus Prius Factis. Hansen Musikverlag, Frankfurt am Main.

Lang, Bernhard (2012): Biographie. Online abgerufen am 12.10.2012. Link: http://www.kairos-music.com/home.php?il=135&l=deu#135.

Lengeler, Rainer (1964): Tragische Wirklichkeit als groteske Verfremdung bei Shakespeare. Böhlau Verlag, Köln u. Graz.

Lissa, Zofia (1938): Über das Komische in der Musik. In: Dies. (1969): Aufsätze zur Musikästhetik. Henschelverlag, Berlin. S. 93-137.

Meschnig, Gerhard (1961): Das Groteske im modernen Drama. Dargestellt an ausgewählten Beispielen. Dissertation Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität Bonn.

Meyer-Sickendiek, Burkhard (2009): Was ist literarischer Sarkasmus? ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne, Fink Verlag, München.

Nietzsche Friedrich (1872): Die Geburt der Tragödie. Hrsg. von Peter Pütz. Neuauflage 1999, Goldmann Verlag, München.

Nünning, Ansgar (2005) [Hrsg.]: Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften. Metzler Verlag, Stuttgart.

Neuwirth, Olga (1998): Music and Peace. In: Drees, Stefan (2008) [Hrsg.]: Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. Verlag Anton Pustet, Salzburg. S. 107-112.

Neuwirth, Olga (1998b): Lachen. Ausnahmezustand. In: Dies. (2003): Bählamms Fest. Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012342KAI Bählamms Fest, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke u.a. KAIROS, Wien. S. 4-7.

Neuwirth, Olga (2006): Szenario. In: Dies. (2006): Lost Highway. Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012542KAI Lost Highway, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke u.a.. KAIROS, Wien. S. 5-15.

Neuwirth, Olga (2006b): Nachgedanken zu Lost Highway. „Warten auf Godot" der Leidenschaft und Nähe – Eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit. In: (Dies) (2006): Lost Highway. Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012542KAI Lost Highway, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke u.a. KAIROS, Wien. S. 18-22.

Neuwirth, Olga (2006c): Biographie. In: Dies. (2006): Lost Highway. Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012542KAI Lost Highway, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke u.a. KAIROS, Wien. S. 49.

Niklas-Wilson, Peter (2003): Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie. Edition Neue Zeitschrift für Musik Hrsg. von Rolf W. Stoll. Schott Music, Mainz.

Möser, Justus (1761): Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen. Neuausgabe von 2000 der 2. erweiterte Auflage 1777, Edition Mnemosyne, Neckargmünd.

Oesterle, Günter (2004): Zur Intermedialität des Grotesken. In: Kayser, Wolfgang (1957): Das Groteske. Seine Gestalt in Malerei und Dichtung. Nachdruck von 2004 der 2. Ausgabe von 1961, Stauffenburg Verlag, Tübingen. S. VII-LII.

Paul, Jean (1804): Vorschule der Ästhetik. Hrsg. von Wolfhart Henckmann nach der Ausgabe von Norbert Miller. Neuausgabe 1990, Felix Meiner Verlag, Hamburg.

Petsch, Robert (1940): Das Groteske. In: Best, Otto (1980) [Hrsg.]: Das Groteske in der Dichtung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. S. 25-39.

Pietzcker, Carl (1971): Das Groteske. In: Best, Otto (1980) [Hrsg.]: Das Groteske in der Dichtung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. S. 85-102.

Preisendanz, Wolfgang (1989): Poetischer Realismus als Spielraum des Grotesken in Gottfried Kellers Der Schmied des Glücks. Konstanzer Universitätsreden, Konstanz.

Pöllmann, Rainer (2009): Das Geheimnis der Lucia Ronchetti. Online abgerufen auf der Website von Lucia Ronchetti am 26.06.2012. Link: http://www.luciaronchetti.com/texts0_8-DE.html.

Pöllmann, Rainer (2006): Lob des Zwischenraums. Interzone von Enno Poppe. In: Poppe, Enno (2006): Interzone. Text im Beiheft der CD KAIROS 0012552KAI Interzone, ensemble mosaik, Neue Vocalsolisten, Jonathan Stockhammer u.a. KAIROS, Wien. S. 4-6.

Pöllmann, Rainer (2012): Theater aus dem Geist der Musik. Vier „Drammaturgie“ von Lucia Ronchetti. In: Ronchetti, Lucia (2012): Drammaturgie. Text im Beiheft der CD KAIROS 0013232KAI Drammaturgie, Neue Vocalsolisten, Arditti String Quartet u.a. KAIROS, Wien. S. 4-9.

Poppe, Enno (2006): Biographie. In: Ders. (2006): Interzone. Text im Beiheft der CD KAIROS 0012552KAI Interzone, ensemble mosaik, Neue Vocalsolisten, Jonathan Stockhammer u.a. KAIROS, Wien. S. 25-26.

Reiter, Wolfgang (2006): Das Theater der Wiederholungen. Musiktheater von Bernhard Lang. In: Lang, Bernhard (2006): Das Theater der Wiederholungen. Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012532KAI Das Theater der Wiederholungen, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke u.a. KAIROS, Wien. S. 5-6.

Regnault, François (2011): Hélas ! tout est abîme... sur Machinations de Georges Aperghis. Übersetzt von Olivier Pasquet 2011. Online abgerufen auf der Webseite von Olivier Pasquet am 04.07.2012. Link: http://www.opasquet.fr/machinations.

Roesner, David (2002): Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson. Dissertation Universität Hildesheim.

Ronchetti, Lucia (2012): Biographie. In: Dies. (2012): Drammaturgie. Text im Beiheft der CD KAIROS 0013232KAI Drammaturgie, Neue Vocalsolisten, Arditti String Quartet u.a. KAIROS, Wien. S. 62.

Rosenkranz, Karl (1853): Ästhetik des Hässlichen. Ausgabe von 1979, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Ruskin, John (1856): Modern Painters Vol. III. Containing Part IV., of many things. The Project Gutenberg EBook of Modern Painters Vol. III., by John Ruskin. Online-Veröffentlichungsdatum: 19.02.2012. Abgerufen am 18.08.2012, Project Gutenberg. www.gutenberg.org.

Sandig, Holger (1980): Deutsche Dramaturgie des Grotesken um die Jahrhundertwende. Fink Verlag, München.

Schlegel, Friedrich (1800): Gespräch über die Poesie. Ausgabe von 1968, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Schneegans, Hans (1894): Die Geschichte der grotesken Satire. Digitalisiert von Google Books am 30. Juni 2009. Verlag K. Trübner, Straßburg.

Scholl, Dorothea (2004): Von den "Grottesken" zum Grotesken. Lit-Verlag, Münster.

Schulz, Reinhard (1994): Wozu dieses Theater? Mauricio Kagel und Perspektiven des Neuen Musiktheaters. In: Ohnesorg, Franz Xaver [Hrsg.] (1994): Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts. MusikTriennale Köln und Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach. S. 208-233.

Schreiber, Ulrich (2000): Opernführer für Fortgeschrittene. Band 3/II. 2. Auflage 2010, Bärenreiter Verlag, Kassel.

Sciarrino, Salvatore (2001): Handlung, Gesualdo-Geschichte, Epilog. In: Sciarrino, Salvatore (2001): Texte im Beiheft der CD KAIROS 0012222KAI Lucie mie traditrici, Klangforum Wien, Beat Furrer u.a. KAIROS, Wien. S. 43-45.

Sciarrino, Salvatore (2012): Quartetto N. 7. In: Sciarrino, Salvatore (2012): Texte im Beiheft der CD KAIROS 0013212KAI String Quartets, Quartette Prometeo, KAIROS, Wien. S. 12.

Sheinberg, Esti (2000): Irony, Satire, Parody and the grotesque in the music of Shostakovich. Ashgate Verlag, Aldershot.

Singer, Nathalie (2000): Werkstattgespräch „Machinations". Nathalie Singer im Gespräch mit Georges Aperghis. In: Olzer, Berno Odo (2001) [Hrsg.]: Katalog Wien Modern 2001. Pfau Verlag, Saarbrücken. Online abgerufen auf der Website von Wien Modern am 08.05.2012. Link: http://www.wienmodern.at/Portals/0/Galerie/Aperghis_Georges/Katalog%202001_Georges%20Aperghis,%20Machinations%20%28c%29%20Wien%20Modern.pdf.

Steig, Michael (1970): Zur Definition des Grotesken. In: Best, Otto (1980) [Hrsg.]: Das Groteske in der Dichtung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. S. 69-84.

Stille, Michael (1990): Möglichkeiten des Komischen in der Musik. Verlag Peter Lang Gmbh, Frankfurt am Main.

Stylianou, Irene (2010): Manifestationen des Grotesken in der Kompositionspraxis der Zeit zwischen 1900 und 1933 im deutschsprachigen Raum. Dissertation Universität Wien.

Thomson, Philip (1972): Funktionen des Grotesken. In: Best, Otto (1980) [Hrsg.]: Das Groteske in der Dichtung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. S. 103-115.

Thomsen, Christian W. (1977): Das Groteske und die englische Literatur. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Varopoulou, Helene (1998): Musikalisierung als Theatermittel? Postmodernes Theater als Gesamtkunstwerk!. In: Internationale Sommerakademie 1998 (1998): Der Schauspieler als musikalischer Körper. unveröffentlichtes Manuskript, Frankfurt am Main. 1-21.

Vasari, Giorgio (1550): Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567. 5. Band. Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn & Ernst Förster, Stuttgart und Tübingen von 1832–1849 [Nachdruck: Worms (Wernersche Verlagsgesellschaft mbH) 1988], 5. Band. Digitale Ausgabe Directmedia Publishing GmbH, Berlin.

Völker, Klaus (1962): Das Phänomen des Grotesken im neueren deutschen Drama. In: Grimm, Reinhold u.a. (1962) [Hrsg.]**:** Sinn oder Unsinn. Das Groteske im modernen Drama. Basilius Presse, Basel/Stuttgart. S. 9-46.

Wagner, Bettina (2003): Dimitri Schostakowitsch Oper „Die Nase". Zur Problematik der Kategorie des Grotesken in der Musik. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main.

Wahrig-Burfeind, Renate (2000) [Hrsg.]: Deutsches Wörterbuch. Erstmals hrsg. 1966. Neuausgabe 2000, Verlag Bertelsmann Lexikon GmbH, Gütersloh/München.

Warncke, Carsten Peter (1979): Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500-1650. V. Spiess Verlag, Berlin.

Wieland, Christoph Martin (1775): Unterredungen mit dem Pfarrer von ***. In: Ders. (1885): Sämtliche Werke. 36 Band. G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig. Als pdf-Dokument frei erhältlich auf www.gasl.org. S. 191-257.

Wieland, Christoph Martin (1775b): Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu ***. In: Martini, Fritz; Seiffert, Hans Werner (1967) [Hrsg.]: Christoph Martin Wieland. Werke. Bd. 3. C. Hanser Verlag, München. S. 295-349.

Windsperger, Lothar (k. A.) [Hrsg.]: Richard Wagner. Das Buch der Motive. Band II. Schott Verlag, Mainz.

Zimmer, Dieter E. (1981): Deine Angst und meine Angst. Den Schrecken vor atomarer Vernichtung hat uns die Natur nicht beigebracht. In: ‚Die Zeit'. Nr. 47 vom 13.11.1981 und online abgerufen am 07.06.2012: http://www.zeit.de/1981/47/deine-angst-und-meine-angst/seite-1.

Partituren

Aperghis, Georges (2000): Machinations. Pour cinq vocalistes et électronique. Partitur, Verlag Durand, Paris.

Kalitzke, Johannes (2009): Die Besessenen. Opern in vier Akten. Partitur. Boosey & Hawkes, Bote & Bock Verlag, Berlin.

Neuwirth, Olga (1999): Bählamms Fest. Musiktheater in 13 Bildern nach Leonora Carrington. Partitur. Verlag G. Ricordi & Co Bühnen- und Musikverlag, München.

Neuwirth, Olga (2003): Lost Highway. Nach David Lynch und Barry Gifford. Partitur. Boosey & Hawkes, Bote & Bock Verlag, Berlin.

Poppe, Enno (2004): Interzone. Lieder und Bilder für Stimme, Video und Ensemble, Studienpartitur, Verlag G. Ricordi & Co Bühnen- und Musikverlag, München.

Ronchetti, Lucia (2002): Hombre de mucha gravedad. (da "Las meninas" di Velázquez) Dramaturgia for four voices and string quartet. Partitur, Verlag Durand, Paris.

Sciarrino, Salvatore (1998): Luci mie traditrici. Opera in due atti su testo dell'autore. Partitur. Universal Music Publishing Ricordi S.r.l, Rom u. Mailand.

Abbildungsverzeichnis

Alle Grafiken und Schemata wurden vom Verfasser selbst angefertigt.

Abbildung 1. Aus: François Desprez - *Les Songes drolatiques de Pantagruel* (1556) VI
Abbildung 2. Begriffswolke 21
Abbildung 3. Schematische Darstellung der Struktur 62
Abbildung 4. *Luci mie traditrici*. I 1/T. 29-32. ‚Herzschlag' 68
Abbildung 5. *Luci mie traditrici*. VIII/T. 1-2. Erstes Erklingen des Seufzermotivs 70
Abbildung 6. *Luci mie traditrici*. VIII/T. 15-16 70
Abbildung 7. *Luci mie traditrici.* VIII/T. 19 71
Abbildung 8. *Luci mie traditrici*. VIII/T. 34 71
Abbildung 9. *Luci mie traditrici*. VIII/T. 35-36 71
Abbildung 11. *Luci mie traditrici*. VIII/T. 41-42 72
Abbildung 10. *Luci mie traditrici.* VIII/T. 37-38 72
Abbildung 12. *Luci mie traditrici*. VIII/T. 67-68 73
Abbildung 13. *Luci mie traditrici*. VIII/T. 76-77. Übernahme der Rhythmik 73
Abbildung 14. *Luci mie traditrici*. VIII/T. 78-79 (Fortsetzung) 74
Abbildung 15. *Luci mie traditrici.* Prolog 75
Abbildung 16. *Luci mie traditrici*. I 1/T. 1-6. Beginn des ersten Intermezzos 76
Abbildung 17. *Luci mie traditrici*. I 1/T. 1-6. Beginn des zweiten Intermezzos 77
Abbildung 18. *Luci mie traditrici.* I 2/T. 32-37. Zweiter Trompeteneinsatz Teil 1 78
Abbildung 19. *Luci mie traditrici*. I 2/T. 38-43. Zweiter Trompeteneinsatz Teil 2 79
Abbildung 20. *Bählamms Fest.* II/T. 82-84. ‚Häme' 85
Abbildung 21. *Bählamms Fest.* IV/T. 297-300. *Bi-Ba-Butzemann*-Zitat 87
Abbildung 22. *Bählamms Fest.* IV/T. 301-304 87
Abbildung 23. *Bählamms Fest.* IV/T. 305-309 87
Abbildung 24. *Bählamms Fest.* V/T. 469-472 93
Abbildung 25. *Bählamms Fest.* V/T. 477-480. ‚Totentanz' des Rattenskeletts 94
Abbildung 26. *Bählamms Fest*. V/T. 489-492 95
Abbildung 27. *Bählamms Fest*. V/T. 522-526. Einschub ‚kleine Margret Carnis' 97
Abbildung 28. *Bählamms Fest*. VIII/T. 657-666. ‚Volksweise' 99
Abbildung 29. *Bählamms Fest*. VIII/T. 667-674. Fortsetzung 100

Abbildung 30. *Bählamms Fest*. VIII/T. 705-710. Ein Ausschnitt des Walzers 101
Abbildung 31. *Bählamms Fest*. VIII/T. 731-735. Erste 'Luftpolka' 103
Abbildung 32. *Bählamms Fest*. V/T. 408-412. Kinderreim und Kinderinstrumente Teil 1 107
Abbildung 33. *Bählamms Fest*. V/T. 413-417. Kinderreim und Kinderinstrumente Teil 2 108
Abbildung 34. *Bählamms Fest*. V/T. 422-426. Nagetiere und glissando-Chor 109
Abbildung 35. *Bählamms Fest*. V/T. 427-431. Blockeinschub 110
Abbildung 36. *Bählamms Fest*. V/T. 452-456. Gebirtig-Kinderlied-Zitat 111
Abbildung 37. *Bählamms Fest.* V/T. 542-547. Darstellung von Gewalt 112
Abbildung 38. *Machinations.* S. 42. CD Track 3; 4:00 116
Abbildung 39. *Machinations*. S. 43. Fortsetzung 116
Abbildung 40. *Machinations*. S. 44. Fortsetzung 116
Abbildung 41. *Machinations.* S. 53. CD Track 3; 5:53 117
Abbildung 42. *Machinations*. S. 54. Fortsetzung 117
Abbildung 43. *Machinations*. S. 108. Beginn. CD Track 6; 2:50 118
Abbildung 44. *Machinations*. S. 123. Ende 118
Abbildung 45. *Machinations*. S. 99. CD Track 6; 0:00 119
Abbildung 46. *Machinations.* S. 100. Fortsetzung 119
Abbildung 47. *Machinations*. S. 65. Croquet-Spiel. CD Track 4; 0:00 120
Abbildung 48. *Machinations.* S. 66. Fortsetzung 121
Abbildung 49. *Machinations*. S. 141. CD Track 7; 1:00 121
Abbildung 50. *Machinations.* S. 142. Fortsetzung 122
Abbildung 51. *Machinations*. S. 160. CD Track 8; 2:20 123
Abbildung 52. *Machinations*. S. 161 123
Abbildung 53. *Las Meninas* (1665) von Diego Velázquez. 128
Abbildung 54. *Hombre de mucha gravedad*. Struktur Szene II 130
Abbildung 55. *Hombre de mucha gravedad*. II/T. 35-43 131
Abbildung 56. *Hombre de mucha gravedad.* II/T. 81-83 133
Abbildung 57. *Hombre de mucha gravedad*. VI/T. 92-96. Stimme 134
Abbildung 58. *Hombre de mucha gravedad*. VI/T. 92-96. Begleitung 134
Abbildung 59. *Lost Highway*. 0/T. 17-21 140
Abbildung 60. *Lost Highway*. 0/T. 22-26 140
Abbildung 61. *Lost Highway*. 0/T. 27-31 140

Abbildung 62. *Lost Highway*. 0/T. 32-36 140
Abbildung 63. *Lost Highway*. I/T. 67-69. Motiv (2) 142
Abbildung 64. *Lost Highway*. II/T. 202-203. Annäherung an Thema (1) 142
Abbildung 65. *Lost Highway*. II/T. 143-144. 147
Abbildung 66. *Lost Highway*. II/T. 145-146. Fortsetzung 148
Abbildung 67. *Lost Highway*. II/T. 145-149. Mystery Man Abschnitt 1 150
Abbildung 68. *Lost Highway.* II/T. 145-149. Mystery Man Abschnitt 2 151
Abbildung 69. *Lost Highway.* V/T. 545-548 153
Abbildung 70. *Lost Highway*. V/T. 549 153
Abbildung 71. *Lost Highway*. V/T. 577-584 154
Abbildung 72. *Lost Highway*. V/T. 563-564 155
Abbildung 73. *Lost Highway*. V/T. 569-576 156
Abbildung 74. *Lost Highway*. V/T. 591-592 157
Abbildung 75. *Lost Highway*. III/T. 353-359. 3. Ausbruch 162
Abbildung 76. *Lost Highway*. V/T. 457-465. Motiv (2) in der fünften Szene 163
Abbildung 77. *Lost Highway*. XI/T. 1304-1310. Ermordung Mr. Eddy/Dick Laurent 164
Abbildung 78. *Lost Highway*. I/T. 97-103. Dreigroschenoper-Zitat Teil 1 165
Abbildung 79. *Lost Highway*. I/T. 97-103. Dreigroschenoper-Zitat Teil 2 166
Abbildung 80. *Lost Highway*. VI/T. 708-712. Lou Reed-Arrangement 167
Abbildung 81. *Interzone.* I/T. 16-18 170
Abbildung 82. *Interzone*. I/T. 104-107. ‚Ersticken' 171
Abbildung 83. *Interzone*. I/T. 152-155 172
Abbildung 84. *Interzone*. I/T. 156-159 172
Abbildung 85. *Interzone*. I/T. 164-167 173
Abbildung 86. *Interzone*. I/T. 230-233 175
Abbildung 87. *Interzone*. III/T. 467-468. ‚Todesmetapher' in der Piccoloflöte 177
Abbildung 88. *Interzone.* III/T. 494-499. Schluss, morendo 177
Abbildung 89. *Interzone*. I/T. 47-51. 'Bedrohung' 180
Abbildung 90. *Interzone*. I/T. 462-490. Wiederholung und Komik 181
Abbildung 91. *Interzone.* I/T. 508-515. 'Redekrankheit' 182
Abbildung 92. *Die Besessenen*. I/T. 203-204 185
Abbildung 93. *Die Besessenen*. I/T. 205-207 185

Abbildung 94. *Die Besessenen*. I/T. 216-219. ‚Eis' bzw. ‚Glas' 185
Abbildung 95. *Die Besessenen*. I/T. 236-237. ‚Tennis' 186
Abbildung 96. *Die Besessenen*. I/T. 354-359. ‚Choral der Gier' 187
Abbildung 97. *Die Besessenen*. II/T. 749-751. ‚Besessenen-Szene' 190
Abbildung 98. *Die Besessenen*. II/T. 752-755. Fortsetzung 191
Abbildung 99. *Die Besessenen*. II/T. 756-757. Fortsetzung 191
Abbildung 100. Aus: François Desprez - *Les Songes drolatiques de Pantagruel* (1556) 216

Anhang

Zusammenfassung / Abstract

[Deutsch]

Die Arbeit versteht sich als eine kulturtheoretische und musikanalytische Bestimmung des Phänomens des Grotesken für den Untersuchungsgegenstand des zeitgenössischen Musiktheaters. Das Groteske wird in der aktuellen Forschungsliteratur, wie auch hier, als interdependentes, relationales Phänomen verstanden, das sich einer klaren Beschreibung oder Abgrenzung zu anderen Phänomenen entzieht. Stark vereinfacht kann das Groteske als ein Distorsions - und Verfremdungsprinzip betrachtet werden, das durch die Verbindung heterogener, disparater Elemente entsteht. Dabei werden Erwartungen und Normen enttäuscht bzw. gebrochen und psychologische und philosophische Kategorien wie Angst, Unheimliches, Phantastisches, Tragikomisches, Lächerliches, Burleskes vermischt. Formal äußert sich das Groteske u.a. durch Verzerrung, Entstellung, Übersteigerung und spielerischem wie assoziativem Umgang mit moralischen, logischen oder physischen Gesetzen. Aufgrund der komplexen Relationen die das Groteske ausmachen, wird es im ersten Abschnitt der Diplomarbeit als abstrakte theoretische Struktur erfasst, welche im zweiten Abschnitt, mit dem Ziel konkrete Merkmale aufzuzeigen, an ausgewählten Musiktheaterwerken der letzten Jahre analytisch überprüft wird. Hierzu wird anhand musik- und literaturwissenschaftlicher Texte eine theoretische, historische und begriffsgeschichtliche Annäherung an das Phänomen ausgebreitet, auf deren Basis die einzelnen Komponenten des Grotesken und deren Beziehungen zueinander als strukturelle Zusammenhänge beschrieben werden. Ausgangsthese für dieses Vorgehen ist die Annahme, dass das Groteske ein in der konkreten Manifestation variables, aber in den formalen und funktionalen Eigenschaften, weitgehend konstantes Phänomen ist. Woraus sich auch dessen ausgeprägte Fähigkeit zur Aktualisierbarkeit und Anpassung ableitet, ebenso wie seine schweren Bestimmbarkeit.

Das Groteske war bereits Untersuchungsgegenstand musikwissenschaftlicher Forschung, blieb jedoch bis auf wenige Ausnahmen auf die Musik bis zur europäischen Moderne beschränkt. Erkenntnisse aus diesen Analysen können jedoch nur bedingt auf aktuelles Komponieren angewandt werden. Die theoretische Erarbeitung der Struktur, wie deren analytische Anwendung, dienen so auch einer systematischen Aktualisierung des Phänomens des Grotesken in der Musik.

Hier gilt dies spezifisch für das zeitgenössische Musiktheater. Erkenntnisziel war die Erarbeitung konkreter musikalischer, dramaturgischer und formaler Manifestationen des Grotesken im zeitgenössischen Musiktheatergeschehen. Diese werden in der Arbeit ‚Konstruktionskoeffizienten des Grotesken' genannt.

Untersuchungsgegenstände sind sieben Musiktheaterwerke aus den letzten 15 Jahren. Dabei werden bewusst unterschiedliche Formen des Musiktheaters, zwischen Oper und szenischem Konzert, in die Analyse miteinbezogen. Untersuchungsmaterial sind dabei das Groteske in der Musik (Instrumentierung, vertikale und horizontale Zusammenhänge, Rhythmik, Form, Ästhetik) sowie das Groteske in der Beziehung zwischen Musik und Text bzw. Inhalt. Die Analyse erfolgt hinsichtlich dreier Ebenen: Im Kontext des zeitgenössischen Musiktheaters, im Kontext des jeweiligen Werks (Dramaturgie des Werks) und im Kontext des konkreten musikalischen Notenmaterials.

Die Konfrontation der theoretischen Struktur mit den Ergebnissen der Analyse trägt schließlich dazu bei, die vagen Konturen des Grotesken im zeitgenössischen Musiktheater etwas zu schärfen.

[English]

This paper classifies and determines, in both a cultural-theoretical and music-analytical fashion, the phenomenon of the grotesque in its manifestations in contemporary music theater. In line with current research and secondary literature, this project defines the grotesque as an interdependent, relational phenomenon that avoids clear characterization or demarcation in relation to other phenomena. To put it simply, the grotesque may be viewed as a principle of distortion and alienation that arises through the amalgamation of heterogeneous and disparate elements, by which it disappoints expectations and norms or mixes together fractured psychological and philosophical categories like angst, the uncanny, fantasticality, tragicomedy, farcicality and burlesque. Formally, the grotesque expresses itself through, among other things, contortion, obfuscation, excess and a playful as well as associative handling of moral, logical or physical laws. The complex relations that constitute the grotesque require first its theoretical delineation and then its material authentication. Thus, in the first section of the dissertation, the grotesque will be outlined as an abstract, theoretical structure, which in the second section, with the goal of demonstrating concrete characteristics, will be substantiated by means of selected music theater

works from recent years. Here, with the aid of musicological and literary texts, a theoretical, historical and conceptual approach to the phenomenon will be unfurled, which will serve as the foundation for the description of the individual components of the grotesque and their relations to each other as structural correlatives. This procedure bases itself on the conjecture that the grotesque is a phenomenon that while variable in its concrete manifestation is entirely constant in its formal and functional qualities - this further points to its distinctive ability to be actualized and adapted, as well as the difficulty inherent in any attempt to pin it down.

The grotesque has already been the subject of musicological research. However, it has remained limited, with few exceptions, to European Modernism. Therefore, the theoretical development of the structure of the grotesque, like its analytical application, serves the goal of establishing a systematical realization of the phenomenon of the grotesque in music. This is especially true for contemporary music theater, and thus, this study aims to work out concrete musical, dramaturgical and formal manifestations of the grotesque in select works of contemporary music theater. Such manifestations will be labeled ‘constructional coefficients of the grotesque’.

Research will focus on seven music theater works from the last fifteen years. In addition, diverse forms of music theater which occupy a space between opera and the staged concert will be incorporated into the analysis. Research material will also include the grotesque as it appears in the music itself, e.g. instrumentation, melodic and harmonic relationships, rhythm, form, aesthetic, as well as the grotesque in the relationship between music and text. The analysis will proceed on three levels, in the context of: contemporary music theater at large, particular works (and the dramaturgy of the works) and the exact system of musical notation and its pertaining material.

The confrontation of the theoretical structure with the results of the concrete analysis that forms the crux of this paper will contribute to the field of musicology by sharpening the currently vague outlines of the grotesque in contemporary music theater.

Weitere als grotesk beschriebene Musiktheaterwerke des 20. und 21. Jahrhunderts

Die in dieser Liste angeführten Musiktheaterwerke aus dem 20. und 21. Jahrhundert wurden in im Zuge der Recherchen gelesenen Kritiken oder Kommentaren bzw. wissenschaftlichen Aufsätzen und Büchern, neben den in der Arbeit untersuchten, als ‚grotesk' bezeichnet. Die Werke sind chronologisch geordnet.

Arnold Schönberg – *Erwartung* (1909)

Arnold Schönberg – *Die glückliche Hand* (1913)

Ernst Krenek – *Johnny spielt auf* (1926)

Dmitri Schostakowitsch – *Nos (Die Nase)* (1927)

Paul Hindemith – *Neues vom Tage* (1929)

Arnold Schönberg – *Von heute auf morgen* (1929)

Dmitri Schostakowitsch – *Ledi Makbet Mzenskogo ujesda (Lady Macbeth von Mzensk)* (1930)

Erwin Schulhoff – *Flammen* (1932)

Alban Berg – *Lulu* (1935)

Arnold Schönberg – *Moses und Aron* (1937)

George Antheil – *Venus in Africa* (1954)

Bernd Alois Zimmermann – *Die Soldaten* (1959-1963)

Mauricio Kagel – *Mare nostrum* (1975)

Morton Feldman – *Neither* (1977)

György Ligeti – *Le Grand Macabre* (1977/rev. 1996)

Karlheinz Stockhausen – *Samstag* (1983) aus *Licht* (1977-2003)

Folgende Werke wurden für eine mögliche Analyse in Betracht gezogen, wurden aber schließlich aufgrund einer ersten Voranalyse und des beschränkten Umfangs der Arbeit ausgeschieden.

John Adams – *Nixon in China* (1987)

Aribert Reimann – *Das Schloss* (1989/1991)

Helmut Lachenmann – *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997)

Bernhard Lang – *Das Theater der Wiederholungen* (2002)

Adriana Hölszky – *Der gute Gott von Manhattan* (2004)

Bernhard Lang – *I hate Mozart* (2006)

Georges Aperghis – *Zeugen* (2007)

Unsuk Chin – *Alice in Wonderland* (2007)

Heiner Goebbels – *I went to the house but I did not enter* (2008)

Lucia Ronchetti – *Der Sonne entgegen* (2009)

Georges Aperghis – *Les Boulingrin* (2010)

Wolfgang Rihm – *Dionysos* (2010)

Lucia Ronchetti – *Narrenschiffe* (2010)

Georg Friedrich Haas – *Bluthaus* (2011)

Heiner Goebbels – *Where the mountain changed its clothing* (2012)

Olga Neuwirth – *The Outcast* (2012)

Libretto-Übersetzung zu Lucia Ronchettis *Hombre de mucha gravedad*

Übersetzung von Barbara Maurer.

Szene II

(1)
Da die Wahrheit bitter ist
möchte ich sie aus meinem Mund vertreiben,
und wenn die Seele von ihrer Galle berührt wird,
dann ist es nötig, sie zu verstehen.

(2)
Klatsch in die Hand
die Mieze ist da
die spanische ohne Bluse
die spanische Bluse
so dann
klatsch in die Hand
der Papa ist da

(3)
Ach!
Es gibt keinen Samt,
der nicht am Boden entlangschleift.

(4)
Wer geht vorbei, wer geht vorbei?
Der König geht zur Jägerei.

(5)
Die Rosmarinblüten, kleine Isabel
sind heute blaue Blüten, morgen werden
sie zu Honig.

(6)
Barbola, die Tochter der Bäckerin,
die mir Schmalzbrote zu schenken pflegt.

Szene V

(1)
Ein Wasser, das den Frauen
ein schönes Gesicht macht
Man nehme frische Käse, zwei Lire,
frischen und sauberen Speck, ein Lira,
sublimiertes Silber, eineinhalb Unzen,
Mineralsalz, eine Unze,
Alaunstein, zwei Unzen,
Zuckerrohralaun, eine Unze,

(2)
Womit soll ich die Blüte
meines Gesichts waschen,
womit soll ich sie waschen,
die ich mit so böser Strafe lebe,
die verheirateten Frauen
sollen sich mit Zitronenwasser waschen,
ich Bekümmerte wasche mich
mit Leid und Schmerzen.

alles zerstoßen und in den Destillierkolben füllen,
dann destillieren
und es wird Wunder wirken.

(3)
Dieses reizende Anlitz,
eher rosig als rosa,
es wird bespuckt und geohrfeigt werden,
beschmutzt mit Qual und schwerer Not.

Szene VI

(1)
Lebendige Augen stinken nicht und leuchten
die kleinen haben die Mädchen,
und die großen die Frauenzimmer
Keine Frau, die gute Augen und einen guten Mund
und gute Hände hat,
kann anziehend sein
oder aufhören, ein Gespenst zu sein,
das kein Teufel leiden kann.
Eine Frau mit verdorbenem Gedicht wie ein Kochhafen,
in dem es außer einem Schweinerüssel und Rindfleisch alles Mögliche gibt
verdient es, dass man sie zum Osterfest nicht frei lässt.

Szene VII

(1)
Am Tag des zweiundzwanzigsten Juli
sechzehnhundertsechsundfünfzig
folgten Karren auf Karren
und die Häuser wurden zugeschlossen
wegen der Pest.
Und sie hatten dicke Schellen bei sich
damit sich die Leute entfernt hielten,
wenn sie vorüber gingen.
Ach!

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Andreas Karl
geb. am 13.3.1985, Linz
E-mail: andkarl@gmx.at

Ausbildung:

1999 – 2004	HTBLA Neufelden (OÖ) für Automatisierungstechnik und Betriebsinformatik.
2005 – 2009	Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaften, Univ. Wien.
2006 – 2010	Studium der Philosophie und Soziologie, Univ. Wien.
2006 – 2012	Studium der Musikwissenschaft, Univ. Wien.

Berufliche Erfahrung und Tätigkeiten:

Seit 2006	Kritiken zu Aufführungen zeitgenössischer Opern und zu Pop- und Rockmusik in online Medien. U.a. www.terz.cc
Seit 2007	Redakteur und Produktionsbetreuung bei *KAIROS Musikproduktion,* einem Label für zeitgenössische Musik.
2008 – 2010	Persönlicher Assistent von *Peter Oswald* (Geschäftsführer KAIROS, freier Musikpublizist, Dozent).
2008	Mitarbeit bei Presse und Marketing für das *Cleveland Orchestra* im Zuge deren Gastspiel bei den Salzburger Festspielen 2008.
Seit 2008	Redakteur und Produktionsassistent bei Projekten des KünstlerInnen-Duos *hoelb/hoeb* (performative Installationen, bildende Kunst). Komposition von klein besetzten Stücken (Aufführungen u.a. im Naturhistorischen Museum und Univ. für angewandte Kunst).
2009-2011	Referent des Intendanten (Peter Oswald) beim *Arcana Festival für Neue Musik St.Gallen/Gesäuse 2010*.
2011	Projektbezogene Mitarbeit (Datenbank) bei der *Universal Edition*, Diskutant bei *Musik im Diskurs* auf Ö1 (Thema: Reyer, Ablinger, Burt).
Seit 2011	Mitarbeit bei Produktionen der *Neuen Oper Wien.*
2013	Assistenz der Intendanz der *Neuen Oper Wien* (Walter Kobéra).

Bisherige Publikationen:

Maurcio Kagels ‚instrumentales Theater' und die Folgen. (Originaltitel) (2011) In: Wojciechowski, Piotr Jan [Hrsg.] (2012): Opera wobec współczesności. Inspiracje – kierunki – pogranicza. Übertragen ins Polnische von Piotr Jan Wojciechowski, Jagiellonen-Universität Krakau.

John Cage und die Freilegung theatraler Potentiale. Von 4'33'' zum szenischen Konzert von heute (2012). In: terz magazin (online), Ausgabe 3, November 2012. www.terz.cc, Wien.

Groteske Choreographien. Spiel und Abgrund in Lucia Ronchettis Hombre de mucha gravedad. (2012) In: Katalog Lucia Ronchetti 2012, Rai Trade Edizioni Musicali, Rom.

Strategische Potentiale des Musiktheaters. Komponieren für die Bühne im 21. Jhdt. (2012). Gemeinsam mit Peter Oswald. In: Katalog Wien Modern 2012, Pfau Verlag, Saarbrücken.

Das Groteske als Aufhebung der Angst (2012). In: Programmheft György Ligeti – Le Grand Macabre 2012. Neue Oper Wien, Wien.