

Stefanie Kaplan

(Hg.)

„Die Frau hat keinen Ort“

Elfriede Jelineks feministische Bezüge

unter Mitarbeit von
Anna Götsch und Susanne Teutsch

prae
sens

DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE

Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums

Herausgegeben von Pia Janke

BAND 9



universität
wien

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in Wien 

sowie der Kunstabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und Forschungsförderung 

Diese Publikation ist das Ergebnis des Projekts „Körper – Macht – Medien. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Wissenschaftliche Auswertung und öffentliche Präsentation“, das vom Bundeskanzleramt Österreich, Bundesministerin für Frauen und Öffentlichen Dienst gefördert wurde.

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

BUNDESMINISTERIN
FÜR FRAUEN UND ÖFFENTLICHEN DIENST

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN: 978-3-7069-0626-5

Coverfoto (Elfriede Jelinek: *Krankheit oder Moderne Frauen*. Schauspiel Bonn Kammerspiele, Inszenierung: Hans Hollmann, 1987): © Stefan Odry

© Praesens Verlag
<http://www.praesens.at>
Wien 2012

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

Inhalt

Einleitung	7
MACHT	9
Sigrid Schmid-Bortenschlager: Das Alter ist unser aller <i>Alter Ego</i>	12
Cécile Chamayou-Kuhn: „gewalt zeugt gewalt!": Elfriede Jelineks facettenreicher Feminismus Eine Bestandsaufnahme	28
Brigitte E. Jirku: Weibliche Herrschaft im <i>Königinnendrama Ulrike Maria Stuart</i>	48
IDENTITÄT	65
Elfriede Jelinek: paula, bei der rezeption eines buches, das am lande spielt, und in dem sie die hauptrolle spielt	68
Irene Suchy: Buffosopran und Koloraturtenor – von der verkehrten Musikwelt in <i>Körperliche Veränderungen</i>	75
Hildegard Kernmayer: „Seid keine hübschen Mädchen mehr“ (De-)Konstruktionen von „Weiblichkeit“ in Elfriede Jelineks Erzählung <i>Aufforderung zur Unfreundlichkeit</i>	88
Britta Kallin: Scheitern als Perspektive – Feministischer Pessimismus als Werkzeug des jelinekschen Radikaltheaters	98

SEXUALITÄT	117
<i>Agnieszka Jezierska:</i>	
„Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern.“	
Textuelle und gesellschaftliche Grenzen in Jelineks <i>Über Tiere</i>	120
<i>Susanne Hochreiter:</i>	
Die <i>Lust</i> in den Zeiten der Pornografisierung	
Nachgelesen: Elfriede Jelineks Romane <i>Die Klavierspielerin</i> und <i>Lust</i>	136
<i>Elfriede Jelinek im Gespräch mit Sabine Perthold (1994):</i>	
Sprache sehen	152
KUNST	165
<i>Regine Friedrich im Gespräch mit Stefanie Kaplan:</i>	
„Eine Frau, die genial ist, flößt Abscheu ein und Angst.“	168
<i>Françoise Rétif:</i>	
Elfriede Jelinek und „la cuisine du sacrifice“	
Kunst als Anti-Mimesis des Opfers	180
<i>VALIE EXPORT im Gespräch mit Stefanie Kaplan:</i>	
Kunst als Überschreitung	194
AutorInnen und GesprächspartnerInnen	206
Danksagung	209

Die von den AutorInnen gewählte alte oder neue Rechtschreibung wurde jeweils beibehalten.

Irene Suchy

Buffosopran und Koloraturtenor – von der verkehrten Musikwelt in Körperliche Veränderungen

Körperliche Veränderungen ist ein Musiktheater für acht Sänger, Orchester und Live-Elektronik nach Elfriede Jelinek, komponiert 1990/91 und uraufgeführt bei den Wiener Festwochen 1991. Das Werk ist auf Anregung der Theater-Dramaturgin Elisabeth Wäger, also nicht der Musikschiene, für die Reihe *Zeit/Schmitte. Neue Heimaten / Neue Fremde* der Wiener Festwochen entstanden. Es ist ein dichtes musiktheatralisches Oeuvre, Olga Neuwirths erstes Auftragswerk für die Wiener Festwochen. Das Instrumentalensemble ist mit solistischer Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune, Violine, Violoncello und Kontrabass sowie Elektronik und Live-Elektronik angegeben, es existiert auch eine Fassung für Klavier und Percussion. Die Stimmgattungen sind extrem detailliert gefordert: Hoher Sopran, Sopran, Mezzosopran, Hoher Buffosopran, Charakterbariton, Buffobariton, Tenorsprecher und Basssprecher. Das verweist einerseits auf Anforderungen wie auch auf Codes insofern, als diese Fachgattungen in der Oper des 19. Jahrhunderts mit anderen Anforderungen belegt waren. Das Musiktheaterstück ist extrem ökonomisch, es entfaltet in der kleinen Besetzung eine enorme klangliche Vielfalt, auch indem an die Vokal-Stimmen Percussions-Anforderungen gestellt werden, sowohl Mund- wie Körperpercussion – Klatschen, Schnalzen, Blubbern – statt dem Einsatz von Instrumenten. Das Gesangsensemble erfüllt außerdem die Anforderungen eines chorischen Ensembles.

Als Olga Neuwirth 1991 ihr Musiktheater für acht Sänger, Orchester und Live-Elektronik *Körperliche Veränderungen* zur Aufführung bringen konnte, lag – was die Komponistin 1995 in einem Gespräch mit Reinhard Kager unerwähnt ließ¹ – hinter der 23-Jährigen eine intensive Opernkarriere. Vieles war in den Jahren von 1984 an, die den damaligen Teenager prägten, erprobt worden, unter Anleitung erschaffen und im Diskurs mit den ganz Großen des musiktheatralischen Fachs durchdacht worden. Im Programmheft des Jugendmusikfestes Deutschlandsberg 1984, dem ersten einer Reihe von 20, ist die 15-Jährige mit dem Begründer Hans Werner Henze und dem Mentor und Kurator Kühr abgebildet.² Die kompositorische Arbeit hatte begonnen, wie in den erhaltenen Skizzen nachzusehen ist, als frei erfundene Schrift auf einer Notenzeile. Eine solche Partitur zeigt die Imagination von Melodien in Antwort auf die inhaltliche Themenstellung Sonnenuntergang – Kälte – Schneesturm – Morgen. Diese inhaltliche Vorgabe, wie sie zum ersten Kompositionsworkshop des legendären Jugendmusikfestes Deutschlandsberg führte, war

In Jelineks Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* (1974) werden traditionelle Geschlechterrollen durch den Stimmentausch von weiblichen und männlichen Sprechern in Frage gestellt.

nichts anderes als das Aprilwetter in der Südsteiermark. Gerd Kühr, Kurator im Sinne des künstlerischen Leiters Henze, dokumentiert den Unterricht und die Aufgabenstellung an die vier Beginnenden der Komposition:³ Es gab ausführlichen Einzelunterricht und das Ziel der Betreuer war, es sollte ein Personalstil und eine kompositorische Unverwechselbarkeit entwickelt oder wenigstens nicht verhindert werden. Es gab Unterricht in Notation und Instrumentation und darüber hinaus eine Einübung in die Lebenskunst, wie ihn Hans Werner Henze wie kein Anderer erteilen konnte.

Schon Olga Neuwirths Particell-Seite zu *Sturm*⁴ ist ein differenziertes, einfallsreiches, kleingliedriges Orchesterstück, natürlich mit Trompetensolo. Olga Neuwirth verdankt ihre Teilnahme am Kompositionsworkshop dem Wohnsitz ihrer Familie in der Nähe von Deutschlandsberg und „nach langem Überreden“⁵ der Initiative ihres Vaters Harald Harry Neuwirth, der als Jazzmusiker künstlerische Pionierarbeit in den ersten Jahren des Jugendmusikfestes Deutschlandsberg geleistet hatte.

In Deutschlandsberg, in den intensiv betreuten Text- und Kompositionsworkshops, in den umfassend angeleiteten Gemeinschaftsarbeiten zu Bühnenbild und Inszenierung hat Olga Neuwirth erste Erfahrungen im Adaptieren und Komponieren von Texten gesammelt sowie gelernt, im gemeinsamen Erarbeiten einer Opernproduktion die alleinige kompositorische Verantwortung für einen Teil der Partitur zu übernehmen: ihren Teil, ihren Beitrag, ihre Mini-Oper, die sie 1991 *Körperliche Veränderungen – Eine satirische Handtelleroper* nennen wird.

Es sind also weniger die Miniopern „à la Milhaud, Poulenc, Davies“⁶, auf die sich Christian Baier in seinem Interview mit der Komponistin bezieht – eine Tradition mit der sich die Komponistin gern identifiziert –, sondern die konsequente Durchführung einer kommunalen Arbeitsweise, wie sie als kompositorische Verfahren das Jugendmusikfest prägen: 1984 beim 1. Jugendmusikfest *Vier Ursonaten* – Olga Neuwirth komponiert *Fünf Stimmungsbilder*, 1985 *Robert der Teufel* – Neuwirth komponiert *Die Musik der Geister*, 1986 *Das Mädchen und das Ungeheuer* – Neuwirth komponiert eine der *Szenen aus der Märchenwerkstatt* und zwar *Das Lied von der Suppe – Lied des Narren für Tenor, Klarinette und Schlaginstrumente*, 1987 *Tagebuchblätter* – Neuwirth komponiert *Tänze*.

Gerd Kühr schreibt im Programmbuch 1985 vom Arbeitsablauf, den Henze seit 1984 gesteuert hatte: Die Erstellung des Textbuches, die Vorlage von thematisch bestimmten Teilen der Oper, die Komposition von einzelnen Musikstücken zu diesen Themen, die Verteilung der Arien und Duette, die Ergänzung der Arbeit durch Rezitative und Chorsätze.⁷

Noch sind es anno 1984 „vier Jungkomponisten“⁸, „Kandidaten“⁹, dann „Schüler“¹⁰, „vier junge Komponisten“¹¹ und von Henze ausdrücklich gewünschte „Nichtköpfer“, die drei jungen Männer und die heranwachsende Frau Olga Neuwirth. Noch ist diese „einer davon“. Noch ist die Kompositionslehre etwas, in das sie „eingeweiht wird“¹².

Personen:

L: Charles Lindbergh

F: Frau Anna Lindbergh

M 1:Männerstimme

M 2:Männerstimme

D: Dirigent

B: Ballettänzerin

T: Tarzan

J: Jane

K1: Lindberghs Sohn (Kinderstimme, jünger)

K2: Tarzans Sohn (Kinderstimme, etwas älter)

Wenn im Text die Anmerkung: STIMMENTAUSCH steht, dann müssen die jeweils handelnden Personen ihre Stimmen vertauschen, so daß also eine Frauenrolle von einem Mann gesprochen wird und umgekehrt bis zum Widerruf. In der stereophonischen Anordnung vertauschen die männliche und weibliche Stimme ihre Position.

Die Geräusche müssen scharf gegeneinander abgesetzt werden, z.B. Geschirrkloppern bei Tarzan/Jane, Propellerlärm bei den Lindberghs und Schwanenseemusik beim Dirigenten. Sie können aber beliebig abgewandelt werden.

Das Tempo gehört ziemlich rasch.

Elfriede Jelinek: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Unveröffentlichtes Hörspieltypskript, unpag.

Die Figuren Tarzan und Jane entsprechen zunächst den traditionellen Rollenbildern, nach dem Stimmentausch geraten diese Rollen aber ins Schwanken.

So subversiv die Idee Henzes eines Kompositionsabends „mit Erstlingswerken von kompositorisch nicht ausgebildeten Jugendlichen“ war, wie sie jeglichen Kompositionsunterricht und praktizierte Methoden der Tonsatzlehre in Frage stellte, so ideologisch begründet und utopisch die Idee eines kommunalen schöpferischen Prozesses war, in dem es Henze um Ermutigung und Förderung ging und 1984 ausdrücklich nicht darum, „tausende von Genies und Berufskünstlern zu entdecken oder zu erfinden“,¹³ die Subversivität einer Genderbalance, einer gleichberechtigten Teilnahme von Frauen und Männern, von Mädchen und Jungen war kein ausdrückliches und ausgedrücktes Ziel des Jugendmusikfestes. Trotzdem – sie war bereits ein zentrales Thema in der Arbeit Elfriede Jelineks, sowohl für das Jugendmusikfest, wie für ihre anderen Arbeiten zu dieser Zeit: Für den Südwestfunk arbeitet Elfriede Jelinek 1984

mit Patricia Jünger an der Klang- und Textmontage *Muttertagsfeier oder die Zerstückelung des weiblichen Körpers*. Die Form des Trash-Romans in Fortsetzungsfolgen stellt die Monumentalität des Heldenepos schon rein formal in Frage, die Sprache wird in ihrer „harmlosen Verfügbarkeit und verlogenen Wahrheitsgarantie“¹⁴ dekonstruiert und entstellt.

Bevor Jelineks Einflüsse auf Neuwirth weiter dargelegt werden, soll bemerkt werden: Olga Neuwirth hatte die Ideen des Künstlers und Ideologen Henze sowohl erfüllt wie übersprungen. Sie ist Berufskünstlerin geworden, wenn ihr auch der unorthodoxe Einstieg in die Kompositions-

laufbahn teilweise ein Hemmschuh wurde oder gar – was Bewerbungen bei universitären Institutionen als Lehrende betrifft – zum Vorwurf gemacht wurde. Auch die Sprache wird ihr zum Vorwurf gemacht: Olga Neuwirth bezeichnet sich nahezu konsequent als Komponist, als Künstler, als Österreicher. Das mag aber auch ein Rollenspiel sein. Etwas, dass man einer Lady Gaga wenn Sie als Sir Gaga auftritt, durchgehen lässt, einer Komponistin der Opernmusik nicht.

„Ich las und ich las, ich liebte sie und haßte sie und begann mit der Arbeit“¹⁵ – das schreibt Neuwirth 1985. *Robert der Teufel*, die Kommunaloper für das Jugendmusikfest Deutschlandsberg 1985, nach einem Textbuch in vierfacher Ausfertigung von Elfriede Jelinek, lässt einer Prinzessin die Rolle der Spielmacherin, sie gibt ihr eine Stimme, die sie in der Sage, der Vorlage, nicht hatte; sie macht sie zur „aktiven Kämpferin gegen Militarismus, Profitmachertum und Kriegstreiberei“¹⁶. Neben dem sprachlichen Diskurs, den Elfriede Jelinek ihrer jungen Kollegin angedeihen ließ – das sprachliche Talent stellt die Teenager-Komponistin mit klaren, fantasievollen musikanalytischen Texten zu ihren Werken in den

J: Hast Du mich denn kein bißchen lieb, Tarzan?

T: Ich liebe in Dir die Hausfrau und Mutter, Jane, aber ich liebe auch die Jane, die meine Frau und Gattin ist.

aus: Elfriede Jelinek: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Unveröffentlichtes Hörspieltyposkript, S. 7-8.

T: Erst sag, ob Du mich noch ein bißchen lieb hast, Jane!

J: Ich hab dich leider gar nicht lieb, Tarzan. (Tarzan schluchzt)
Ach Gottchen!

T: Meine Jane hat mich, den athletisch gebauten Mann, nicht mehr lieb. (Weint)

aus: Elfriede Jelinek: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Unveröffentlichtes Hörspieltyposkript, S. 43.

- 21 -

D: Wenn die Tänzerin in Dir die Oberhand behielte,
wärest Du keine richtige Frau mehr. Du wärest immer
noch schön, nur wärest Du keine Frau mehr, keine
richtige, echte.

B: Ich glaube, ich fühle, daß ich immer noch schön bin,
nur bin ich keine Frau mehr, keine richtige echte.

STIMMENTAUSCH

D: Du bist schön und menschlich wertvoll. Doch das Berufs-
leben wird bald seine Spuren in Dein Gesicht ziehen
und es hart und bitter machen.
Alles weibliche Weiche wird verschwinden.

B: Ist denn gar nichts mehr vorhanden von meiner früheren
Weiblichkeit und Weichheit?

D: Sowohl Weiblichkeit wie Weichheit sind nicht mehr das,
was sie einmal waren. Trotzdem bin ich selbst noch
viel härter und menschlicher noch weniger wertvoll,
was ein Mann und Künstler sein darf. Auch bin ich,
glaube ich, innerlich zerissen.

Elfriede Jelinek: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Unveröffentlichtes Hörspieltypskript, S. 21

Olga Neuwirth hat auf der Grundlage von Jelineks Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* eine Oper mit dem Titel *Körperliche Veränderungen. Eine satirische Handtelleroper* (1990/91) komponiert. Die Oper wurde von keinem Verlag angenommen und liegt im Eigenverlag von Olga Neuwirth.

Programmbüchern unter Beweis -, wird, dürfen wir annehmen, es auch die vergebene Chance der Komponistin Jelinek sein, die ihre Kompositionskarriere wenig unterstützt aufgegeben hat und dem einzigen Mädchen des Kompositionsworkshops der Jahre 1984 und 1985 besondere Ermunterung angedeihen ließ. Signifikant auch, dass die Teenager-Komponistin schon in ihren Texten das - ihr - Publikum direkt anspricht.

Wie die Musik des 20. Jahrhunderts Musik über Musik ist, so sind einzelne Musikstücke Codes geworden, sie codieren das Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* für ein musikgebildetes Hörpublikum. Der Walkürenritt als Ermunterung und Erhärtung der Willenskundgebung des Fliegers Charles Lindhberg, die Schlusstakte von *Der Feuervogel* Igor Strawinskys - als Untermauerung der verdienten Erschöpfung des Dirigenten, *Schwanensee*, die Verwandlung der Frau in den Schwan, begleitet die künstlerischen Ambitionen der Frau, das Zitat des quasi unendlich wiederholten Schlussakkords.

Olga Neuwirth vertieft in der Vertonung *Körperliche Veränderungen* die Technik des Zitierens: Einerseits werden nun Textzitate gesungen - „Ich küsse ihre Hand, Madame“ (16:00, 22:20) oder „Du hast Glück bei den Frauen“ (21:25), es wird von Melodiezitaten gesprochen - „Schwanensee kommt mir immer bekannter vor“ (20:30) - andererseits ist die Stimmfachbesetzung mit einer Stimmgattung ebenfalls ein Zitat. So hoch die Leistung Elisabeth Wägers eingeschätzt werden muss, der jungen Komponistin Olga Neuwirth in ihrer Festwochen-Funktion einen Kompositionsauftrag erteilt zu haben - so nahe liegend ist die Idee. Olga Neuwirth komponiert Oper aus dem Hörspiel: Szenen, Ensembles, Rezitative, Arien, ein Nachspiel. Sie komponiert das Making-of mit, die Rollen auf der Bühne helfen der anonymen Regiestimme weiter oder aus der Patsche - das sind die komödiantischen Intermezzi, die die Opera seria des 18. Jahrhunderts kennt.

Das Hörspiel macht deutlich, dass es nicht nur eine Frauen- und eine Männersprache gibt, sondern dass derselbe Begriff aus Frauen- oder Männermund eine andere Bedeutung hat. Die Subtöne der deutschen Sprache, das, was man nicht hören soll, was aber gesagt wird und zu hören ist, werden inszeniert, dringt aber auch in den Text ein. Die Unbalanciertheit, die Unumkehrbarkeit der Begriffe wird durch Musik erhöht und verstärkt. Bis Minute 14:59 ist die Welt in Ordnung, die „richtig echte Frau“ zweifelt, jemals das Mittelmaß überschreiten zu können. Jetzt tritt eine Männerstimme auf, die über Weiblichkeit und Weichheit spricht - die

Haben Sie jetzt endlich irgendwelche körperlichen Veränderungen an sich bemerkt? Wenn ja, so waren diese schon immer an Ihnen vorhanden. Sie sind völlig natürlichen Ursprungs und beeinflussen Ihren Organismus nur insofern, als sie über Sieg oder Niederlage Ihrer Person entscheiden. Sie sind daher kein Grund zur Besorgnis.

aus: Elfriede Jelinek: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Unveröffentlichtes Hörspieltyposkript, S. 53.

Männerstimme wird zur zärtlichen Frau. Im Stimmentausch bemerkt die Frauenstimme einen harten, männlichen Zug, sie bemängelt bei einem Titelvorschlag, er sei zu weiblich. Aus der Frauenstimme strömen die Melodien, auch wenn sie aus *Schwanensee* sind. Bei Minute 18:38 sind wir wieder bei Tarzan und Jane, die Stimmen sind wieder passend den Geschlechtern zugeordnet. Neben den Dschungelgeräuschen erwacht die Sexualität der Dschungeldame, tabubrechend trotz der erfüllenden Arbeit mit Haushalt und Kindern. Mit den Stimmen und dem offen geäußerten Verlangen nach Sexualität hat sich die Welt wieder zu verkehren begonnen. In Minute 20:00 tauschen Tarzan und Jane ihre Stimmen, wir besuchen die Szenen des Stücks – die Lindberghs kurz vor Charles' Abflug, den Dschungel Janes und Tarzans, die aristokratische Balletttänzerin und den heroischen, einsamen, erschöpften Dirigenten. Der Stimmenwechsel treibt die Frauen- und Männersprache auf die Spitze. Es gibt sie also nicht nur im Japanischen, wo sie lexikalische und grammatikalische Unterschiede hat, sondern auch im Deutschen. Der Stimm- und Rollentausch wird zu einem Furioso, einem Ensemble, einer Partitur aus gesprochener Sprache, alles steigert sich zu einer gefährlichen Höhe in Lautstärke, Tonhöhe und Dichte. Diese Höhe kann der männliche Held gleich welcher Branche nicht mehr überschreiten und übersteigen, eine männliche Horrorvision erscheint: Der Mann, der von der Frau, seiner Frau „natürlich“, zum Vollzug des angekündigten Heldentums gedrängt werden muss, der Mann, der alle Ausflüchte für eine Karriere sucht und von der Frau zum Aufstieg, zur Avantgarde gepeitscht wird, er, der das Tempo und den Maßstab bestimmen will, wird zum Gejagten, in den Erwartungen gesetzt werden.

Oper zementiert die männlichen und weiblichen Rollen, manifestiert sie in den zugeordneten Stimmen. Mehr als im Schauspiel ist die Stimmfach-Zuschreibung, wie sie der Opern- und Operettenbetrieb betreibt, unabhängig von Alter und Größe und bleibt von der Ausbildung bis zum Karriereende bestehen. Ausnahmen sind Fachwechsel – fast schon kleine Sensationen. Der Geschlechtswechsel auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts wird vom Publikum als gemeinsames Wissen hingenommen. Die Frage nach Cherubin und Leonore, oder gar, warum Marzelline Leonore nicht erkennt, darf nicht gestellt werden.¹⁷ Das Opernpublikum leidet an Geschlechtsblindheit.

Der Heldentenor ist eine schwere, weit tragfähige, aber eher weniger wendige Stimme und steht damit im Zentrum des so genannten dramatischen Fachs. Seine Stimmeigenschaften sind Programm: Er überschreitet mit seiner Stimme die aller anderen, er steht eisern und unflexibel zu seinen Vorhaben und nur die verdiente Erschöpfung lässt ihn kurz innehalten. Er ist immer mit der Kraft der Jugend und mit Draufgängertum ausgestattet. Er ist der „primo uomo“, der bei Jelinek und Neuwirth in seiner einsamen Vormachtstellung nicht einmal von einer Primadonna gefährdet werden darf. Das Heldische auf der Bühne – Charles Lindbergh, Tarzan und der anonyme Dirigent, der eine Mischung aus Richard Wagner und Strawinsky ist – hat dieses Fach zugeordnet bekommen, dem die (Laut)Stärke über alles geht und

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system includes staves for Tenor (T.), Soprano (S.), Violin (Vc.), Cello (Kb.), and Double Bass (Sb.). The second system includes staves for Tenor (T.), Soprano (S.), Bass (Ba.), Viola (Vo.), and Double Bass (Sb.). The score is written in a historical style with various musical notations, including dynamics like *pp* and *ppp*, and performance instructions such as *leggero* and *lento*. There are also some handwritten annotations and markings above the staves.

Olga Neuwirth: Körperliche Veränderungen. Partiturseite

Die Uraufführung der Oper *Körperliche Veränderungen* fand am 18. Mai 1991 im Rahmen der Wiener Festwochen im Theater im Künstlerhaus statt.

Körperliche Veränderungen

T: ich heiße tarzan, zwischen meiner jane und mir, dem athletisch gebauten mann, gibst es ...



J: die ziegen sind gemolken, tarzan.
T: jane, ruh dich ...
J: ich will auch eine gute gattin sein, trotzdem ist etwas unbefriedigend in mir und bohrt.
T: was ist es, liebe kleine schaffnerin?
J: ich traue mich nicht, es zu sagen.
T: sage es, jane!



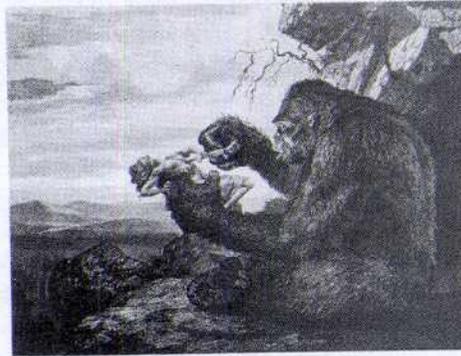
J: hast du mich denn kein bälchen lieb, tarzan? (seufzt) soeben habe ich einen ganz großen wurst.
T: vielleicht kann ich dir mit meiner Mischung aus mut, kraft, energie, ummacht und erklärung helfen.
J: oh tarzan, das wäre herrlich! du weißt doch, wie oft ...
T: sag es wie oft, wie oft, jane? WIE OFT!

D: mein name ist berühmter dirigent, auch reise ich oft und viel.
B: ich bin nur eine kleine ballett-tänzerin, vor mir liegt ein härter weg.
D: wenn ich nicht da giers, rübe ich mich von der überaus anstrengenden dirigententätigkeit aus.

D: überall bin ich zu hause, meine musik ist so modern, daß ihr nicht viele folgen können.
B: ich glaube, ich werde mitjedem bleiben.

D: ich bin völlig erschöpft, ausgepumpt und ausgelaugt, aber der applaus tobt.
B: oben habe ich meinen solopart zu ende getanzt.

D: ich bin ganz allein, ich stehe im regen, und sehe in die ferne.



L: my name is charles lindbergh, ich muß bald aufsteigen.



M₁: macht die farbe mich auch wirklich nicht bläß!
M₂: die farbe ist genau richtig.

M₁: friseur, augenfarbe, lippenstift, nagellack, rouge, make up, alle, alle machen sie mich bläß!

der in Olga Neuwirths Oper weder getoppt werden darf, noch übertroffen und schon gar nicht mit einer gleich starken Stimme, also einem dramatischen Sopran balanciert werden darf. Der Heldentenor hat keinen Heldinnen-Sopran zur Seite, sondern einen Hohen Sopran, einen Sopran und Mezzosopran. Er wird aufgewertet durch den Buffo-Tenor, der den Helden in seiner monumentalen heldischen Ernstheit mit seiner Komik umkreist. Die Frauenstimmen stürzen sich in unelegante Koloraturen, die seit der Königin der Nacht als machtloses Wutgeschrei codiert sind, sie zwitschern, schnattern und meckern – nicht nur, wenn sie von Ziegen reden.

Heldentenor, Hoher Sopran, Sopran, Mezzosopran, Hoher Buffotenor, Charakterbariton, Buffobariton – die Fachrollen sind nur jeweils einem Geschlecht zugeordnet: Es gibt keinen Helden- oder Buffosopran, keinen Koloraturtenor und keinen Charaktermezzo. Ohne von Geschlechterdiskriminierung zu reden ist sie gegeben und quasi seit jeher ehernes Gesetz der Oper. So zementiert diese Rollenzuordnung dem Opernpublikum scheint, so wenig ist das historisch belegbar. Es beginnt die Epoche der Rollen- und Stimmenordnung von Helden-Buffos und Charakter-Männerstimmen erst im 19. Jahrhundert. Für das 17. Jahrhundert, die Geburtszeit der Oper, gelten andere Regeln. Kordula Knaus weist in ihrer als Buchpublikation erschienenen Habilitationsschrift darauf hin, dass die Geschichte des Rollentausches und der gegengeschlechtlichen Besetzungspraktiken im 17. und 18. Jahrhundert bisher ungenügend erforscht sind. Sie weist darauf hin, dass einzig die Geschichte der Kastraten in dieser Hinsicht in der Geschichte, in „His-story“, näher erörtert ist. Sie umreißt die Frage der Besetzungskonvention und der Rollenkonzeption:

Verkleidungstraditionen sowohl in der Oper als auch in anderen Kunstformen spielen mit dem Faktum des Wissens des Publikums um die Verkleidung und der Unwissenheit der übrigen Figuren auf der Bühne, die erst im weiteren Verlauf des Handlungsvorganges von der wahren Identität der Sängerin oder des Sängers der Verkleidungsrolle erfahren. Spielt eine Sängerin eine männliche Rolle oder ein Sänger eine weibliche Rolle, so wird der Geschlechtertausch auf der Bühne keineswegs thematisiert. Das Publikum agiert als Mitwissender eines Faktums, das für die Bühnenrealität keinerlei Relevanz hat oder zu haben scheint.¹⁸

Knaus weist auf die subversive Ebene hin, die die stimmliche Andersartigkeit im Gegensatz zur inhaltlichen, dramaturgischen und auch ästhetischen Ebene bildet. Aus außereuropäischen Theaterformen kennt man die Einübung in gegengeschlechtliche Rollen, das japanische Musicaltheater Takarazuka, ein All-Women's-Theatre, erteilt für die Darstellerinnen der Männerrollen, der Mannsbilder, Unterricht im westlichen Männerverhalten. Umgekehrt sind die Aufgaben im männlichen Schauspielensemble des Noh-Theaters oder im Kabuki: Sie sind Schematisierungen japanischer Weiblichkeit.

Es stellt sich heraus: Olga Neuwirth und Elfriede Jelinek wenden sich an ein Publikum, das die Codes erkennt, das also so weit bürgerlich gebildet ist, um die Codes und ihre Verknüpfungen wieder zu erkennen. Es ist ein Publikum, das zwar die Codes kennt, diese aber nicht als Codes sondern als (seine) Bildung erkennt. Das Autorinnen-Paar stößt damit das Publikum doppelt vor den Kopf. Dieses sieht das vorhandene Wissen um Stimmrollen und Fachgattungen der Oper als Bildung und als gegeben, es wiegt sich mit dieser Bildung in Sicherheit. Diese Sicherheit, die viel vom Glück des Opernpublikums ausmacht, wird dem Publikum nun geraubt, die Erwartungen, die an die Rollenfächer gestellt werden, werden enttäuscht, die Bildung ist nichts wert. Im Gegenteil – das Publikum wird noch belächelt und auf die Schaufel genommen für sein Wissen.

Olga Neuwirth greift die Tradition des Geschlechtertausches konsequent in ihrem Oeuvre weiter auf, sie führt fort, was sie hier in *Körperliche Veränderungen* beginnt.

Anmerkungen

- 1 Vgl.: Reinhard Kager: *Ausgefranzte Ränder, stiebende Partikelchen* (1995). In: Drees, Stefan (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen*. Salzburg: Verlag Anton Pustet 2008, S. 41-48.
- 2 Vgl.: Deutschlandsberger Musikfibel 1984 – Musikfibel zum 1. Jugendmusikfest Deutschlandsberg 10.-14. Oktober. S. 10.
- 3 Vgl.: Kühr, Gerd: *4 Ursonaten. Von frierenden Kastanienblüten und unerwarteten musikalischen Folgen*. In: Ebd., S. 9-15.
- 4 Neuwirth, Olga: *Sturm (Melodie)*. In: Ebd., S. 11.
- 5 Vgl.: Neuwirth, Olga: *Fünf Stimmungsbilder*. In: Ebd., S. 19-20, S. 19.
- 6 Baier, Christian: *Der Mensch bleibt eine Ratte*. In: Österreichische Musikzeitschrift 5/1991, S. 236-238, S. 236-237.
- 7 Vgl.: Kühr, Gerd: *Über die Komposition von „Robert der Teufel“*. In: 2. Deutschlandsberger Musikfibel – Musikfibel zum 2. Jugendmusikfest Deutschlandsberg 14.-27. Oktober 1985. S. 56-57.
- 8 Henze, Hans Werner: *Zur Einführung*. In: Deutschlandsberger Musikfibel 1984 – Musikfibel zum 1. Jugendmusikfest Deutschlandsberg 10.-14. Oktober. S. 7-8, S. 8.
- 9 Kühr, Gerd: *4 Ursonaten*, S. 9.
- 10 Ebd., S. 10.
- 11 Ebd., S. 13.
- 12 Neuwirth, Olga: *Fünf Stimmungsbilder*, S. 19.
- 13 Henze, Hans Werner. *Zur Einführung*, S. 7.
- 14 Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek*. Paderborn: Wilhelm Funk UTB 2008, S. 24.
- 15 Neuwirth, Olga: *Die Musik der Geister in „Robert der Teufel“*. In: 2. Deutschlandsberger Musikfibel – Musikfibel zum 2. Jugendmusikfest Deutschlandsberg 14.-27. Oktober 1985. S. 58-60, S. 59.
- 16 Jelinek, Elfriede: *Die Figuren in „Robert der Teufel“*. In: Ebd., S. 52-54, S. 53.
- 17 Vgl.: Leopold, Silke: *Frauen in Männerkleidern oder: Versuch einer Antwort auf die scheinbar sinnlose Frage, warum Marzelline Leonore nicht erkennt*. In: Lühning, Helga / Steinbeck, Wolfram (Hg.): *Von der Leonore zum Fidelio. Vorträge und Referate des Bonner Symposiums 1997*. Frankfurt am Main: Lang 2000. S. 147-158.
- 18 Knaus, Kordula: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross Gender Casting in der Oper 1600-1800*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011, S. 15-16.