

Elfriede Jelinek

Verschlossene Abfolge

(ein paar Anmerkungen zu Schuberts und Olga Neuwirths Musik)

Schuberts Töne versuchen, heiter oder wehmutsvoll hintereinander herzueilen. Die Gefühle werden im zeitlichen Ablauf geradezu verzweifelt zur Ordnung gebracht, so wie man Perlen auffädelt, und trotzdem laufen diese Gefühle, während sie noch erzeugt werden, schon wieder in die Irre und müssen mühsam wieder eingefangen werden. Bis sie vergehen. Das ist das Schicksal aller Gefühle, aber auch aller Gefüge. Sie sind keineswegs wild, diese Töne, und doch ist das Einfangen eine schwierige Aufgabe. Sie weinen nicht, sie lachen nicht, dafür weinen und lachen wir, die ihnen zuhören. Das ist das erstrebte Ziel des romantischen Komponisten. Aber irgendwann findet er selbst nicht mehr aus den Gefühlen heraus, und er kann sich auch selbst nicht mehr heraushalten. Jedenfalls versucht er nicht, an den Tönen zu zerren, er reiht sie eben auf, wie er sie findet, und dann findet er selbst nicht mehr den Weg. Zuviele Brösel, die Wegweiser sein sollen für die verirrtten Kinder. Alles übersät damit. Man hört das Schwirren von Gefieder in der Luft, die Vögel wollen diese Körner und Brösel, die Krumen, die man hinwirft, auch haben, das Hauptthema und das Seitenthema haben sich ebenfalls dorthin erhoben, eins fliegt hinter dem anderen her, wir fühlen uns selbst erhoben, sie umkreisen einander jetzt flatternd, und wir umkreisen sie, alle sind jetzt in der Luft, wir und die Konkurrenten für die Beute. Die Schwingen flattern verzweifelt, sie sollen das Thema vorwärtsbringen, die Gefühle dürfen nicht stocken, es muß ja weitergehen, denn Musik läßt uns ständig Begeisterung gebären, ist aber vom Komponisten penibel ausgerechnet worden und muß in die Aneinanderfolge, die Abfolge gebracht werden, der wir zuhören können, von oben, wo wir verzweifelt auf ein Ziel herunterzustoßen versuchen, doch das Ziel rückt immer in die Ferne, manchmal ist es greifbar nah, dann wieder weit weg. Wären Propeller besser als Flügel? Wäre eine Maschine überhaupt besser für diese Bewegung? Schubert wollte etwas entlocken, von dem er wußte, daß es da sein mußte, wenn auch irgendwo gefangen. Es soll ein Befreiungsschlag werden, sobald es endlich erscheint. Gefühle sollen aufkommen wie Wind, sie sollen sich steigern, dann sollen sie irgendwann, nachdem sie den Scheitelpunkt ihrer Flugbahn erreicht haben werden, sich senken und zur Ruhe kommen. (Wir verlangen aber von den Gefühlen, daß sie uns auch im Ruhezustand gefälligst aufwühlen sollen!) Bei Schubert flattern sie einfach immer, alles schwirrt, ein undefinierbares Geräusch kommt über den Himmel; kaum glaubt man, sie hätten sich zur Ruhe begeben, schwingen sie sich wieder hoch, die Gefühle, die den Tönen hinterherjagen, und wir, die Zuhörer sind, mit ihnen, sie lassen sich nicht beruhigen, schon gar nicht durch uns. Dabei ist dieser Komponist keineswegs unruhig, er kommt nur nicht zur Ruhe in der Abfolge seiner Töne. Er findet ja selbst nicht mehr aus ihnen heraus. Es gibt zwar Regeln dafür, doch die kennt er nicht, je mehr er sie kennenlernen möchte, umso entschlossener entziehen sie sich, auch wenn der Komponist noch auf dem Totenbett den Kontrapunkt studiert. Er will sich vielleicht nicht beruhigen, aber wenigstens seine Melodielinien sollten das können, doch auch die kann er nicht beruhigen. Er bringt sie allerdings auch nicht zum unkontrollierten Toben und Brüllen, er bringt sie zum Fliegen, vielleicht zum Schwimmen, die lineare Abfolge, die nicht gestillt werden kann, wie auch keine Sehnsucht je gestillt werden kann, auch wenn sie, aus welcher Brust auch immer, ab und zu gestillt wird, noch bevor das Geschrei sich erhebt, das wir gar nicht hören wollen. Das Ziel der Töne, der Endpunkt der musikalischen Linie, nach langem Kampf oder nach langem Schwimmen oder nach langem Fliegen, egal, das Ziel ist nicht ein, irgendein Gestilltwerden (natürlich nicht, schon gar nicht von einer Mutter!). In Schuberts letzter Klaviersonate, die im zweiten Satz so lange unentschlossen und unentschieden eben: herumgeflattert ist, bis alle Linien tot zu Boden gefallen sind, stellt sich das Ziel nachträglich als etwas heraus, das nicht erreicht werden konnte, auch wenn es am Ende anscheinend erreicht wurde. Dieses Ende kann nur ein vorläufiges sein, denn es ist sich selbst vorausgelaufen und auf seinen Platz, am Ende, verwiesen worden. Selbst wenn der Vogel sich setzt, weiß man, er wird sofort wieder aufflattern, aber das wird man dann nicht mehr hören können. Das geht im Jenseits weiter, hinter dem Ende der Musik, welche die Verfehlbarkeit des Ziels bedeutet, auch wenn sie ein Ziel erreicht. Ein Ziel, das es nicht gibt, ein Ende, das keinen Anfang hat, denn vor dem Anfang muß bei Schubert, der schon in Unentschlossenheit beginnt, natürlich auch irgendetwas gewesen sein. Was man hört, ist nur ein Ausschnitt. Man weiß, man wird nie das Ganze hören können, aber es gibt ein Ganzes, das nicht überstiegen werden kann. Man hört eben immer nur: einen Ausschnitt, der nicht aus seinem Schnitt herausfindet, aber auch der Schnitt ist da. Kein goldener Schnitt in seiner ausgeklügelten Ausgewogenheit, sondern ein Schnitt in der Unendlichkeit. Vor allem in den Klaviersonaten wird von Schubert das Ganze so lang auseinandergezerrt, bis es sich fraktal «zerfranst» und nicht mehr gefaßt werden kann als ein Ablauf von Momenten. In jedem Partikel des Ablaufs ist auch dieses Gleichzeitig. Je näher man hinschaut, desto weniger einfach wird es, auch wenn es einem einfach erscheint. In jedem noch so kleinen Stück ist die Struktur des Gesamtobjekts. Das Fortschreiten von Schuberts musikalischen Linien könnte genauso gut ein Allesaufeinmal sein, was bei Olga Neuwirth dann, gerade im Fortschreiten, auch wirklich erreicht wird, das Allesaufeinmal, aber auch wieder hintereinander. Doch zuerst kommt bei ihr dieses Allesaufeinmal.

Olga Neuwirth ist das Gegenteil im Gleichen, vielleicht das Selbstähnliche?: Ihre Aufeinanderfolge ist Gleichzeitigkeit. Und diese Art Gleichzeitigkeit ist ein Gebilde, das eben nicht nur im musikalischen Ablauf der Zeit, sondern in jedem Moment dieses Ablaufs, auf jeder Stufe dieses Ablaufs eine komplexe und detaillierte Struktur besitzt. Das kann sich in hartnäckigen Ton-Repetitionen äußern (als müßte sich der Ton jeweils versichern, daß er noch da ist, grade weil er so kurz nur angeschlagen wurde), in Trillern, in herumgeworfenen Klangfetzen. Als wollte man irgendwelche kleinen Tiere, die einem entkommen sind, mit einem Glas einfangen und bändigen. Beim Hütchenspiel weiß man nie, wo das Dings gerade ist. Was sieht man? Nichts. Aber plötzlich sieht man (vielleicht bildet man es sich in seiner Verzweiflung auch nur ein), daß das Hütchen selbst aus Glas ist, unter dem der Gegenstand in diesem Falle (in dieser Falle?) ist, und es scheint zwar durchsichtig, man müßte das Ding darunter also sehen, aber man sieht es nicht. Man sieht nichts. Statt daß da Melodien herumirren (und unter einen Hut gebracht werden können), schiebt dieses Nacheinander des musikalischen Materials sich übereinander wie Eisschollen (nicht von ungefähr hat sie die Schnee-, die Eis-Metaphorik für die konzertante Fassung ihrer Oper *Bählamms Fest* gewählt). Es muß also die Füllung der Zeit, der man auf den Zahn fühlt, eingefangen werden und immer, auch wenn es eine Aufeinanderfolge von Klängen gibt, in eine Gleichzeitigkeit gebracht werden. Wenn das aber einmal möglich ist, dieses Allesaufeinmal, dann wird es sofort wieder auseinandergerissen. Die Cluster werden auseinandergefetzt, zu einem Hintereinander förmlich gezwungen, und bleiben doch komplex und kompakt an einem Ort. Auch wenn sie rennen mögen wie wild. Die liebe Elektronik sorgt dann noch dafür, daß diese aufgeschichtete Masse bis zur Rauheitsgrenze (unter Einbeziehung auch der natürlichen Obertonreihe, die das Unhörbare verstärkt, mitschwingen läßt, denn die Obertöne sind ja immer da, was man halt so tut, sie sind im Preis des Tons inbegriffen) aufgewühlt, bis sie zu einem wütenden Insekten-Sirren verzerrt wird. Aus diesem Sirren wird dann wieder etwas herausgerupft, mit großer Entschlossenheit, denn nicht einmal das Sirren darf in dieser tonlosen Gleichzeitigkeit verharren, es muß sein Inneres nach außen kehren und bleibt doch in jedem Augenblick in diesem Stapel, auch in den Melodiefetzen, die Olga Neuwirth oft mit großer Ironie, wie herausgestoßene Kinderliedfetzen, in die Schlacht wirft. Es entsteht eine Menge selbstähnlicher Mengen, die nie bleiben, wo sie sind (auch nicht bleiben, wo sie sollen), sondern sich selbst immer wieder bloßstellen, indem sie gleichzeitig fortlaufen und jeden Moment eben: da sind, zur Stelle. Es muß dabei von Olga Neuwirth mit höchster Eindringlichkeit gesprochen werden, graviert sozusagen, es muß einem eingebleut werden, daß für das Wesentliche das Eindringlichste gerade gut genug (und überhaupt: genug!) ist. Wir haben jetzt nicht die Zeit, dieses herrenlose Thema hochfliegen zu lassen, es beim Fliegen zu beobachten und zu warten, bis es sich wieder hinsetzt, das denkt sich Olga Neuwirth vielleicht. Wir müssen alles gleichzeitig haben, aber in diesem Augenblick der mächtigen Gleichzeitigkeit wollen wir alles bis ins kleinste unterscheiden und auseinanderhalten können. Was, das geht nicht? Dann zeigen wir es ihm, diesem Augenblick werden wir es schon noch zeigen! Dann zeigen wir zumindest, wie es gehen könnte, wie der Augenblick weitergehen könnte, und nähern uns dem Ziel immer mehr an, bis wir das Ziel selber sind. Als das Gehörte, als das Unerhörte und als derjenige, der das hört. Was unwesentlich ist, wird dabei natürlich abgedrängt, bleibt aber trotzdem da. Bedeutet Schubert endlosen Übergang (in der letzten Klaviersonate eben: Auf der Stelle Treten und gleichzeitig Davonrennen) in ein Ichweißnichts, vor dem man sich entsetzlich zu fürchten hat (das weiß ich immerhin), sonst würde man es ja ohne Umschweife endlich erreichen, so ist Olga Neuwirths Musik, und darin ist sie Schubert ähnlich und gleichzeitig sein Gegenteil (sowas passiert ja öfter), ein endloses Erreichen des Ziels, in dem Angst gebündelt ist, aber es muß in jedem Augenblick, alles auf einmal, alle Klänge, alle Töne auf einmal, da sein und gleichzeitig fort. Ihr Übergang, den Schubert, ohne Anfang und Ende, vor uns ausbreitet, ist das Erreichen, in dem Anfang und Ende und das Dazwischen – nicht zu verwechseln mit dem Zwischendurch wie z. B. im Zwischenspiel einer Bach'schen Fuge – eingefangen sind. Schubert ist vielleicht Auslegware, auf der man herumirrt und die selbst unter den Füßen herumirrt, sich immer irrend und doch Recht habend, ohne je rechthaberisch zu sein. Olga Neuwirth zieht einem gleich die Auslegware unter den Füßen weg. Die Folge: bodenloses Schleichen, Gehen, Getrampel, egal was, denn unter der Auslegware war kein Boden, so wie unterm Pflaster nie ein Strand war, im Hören kann man es auseinanderhalten, was da im Abstürzen weitergeht bzw. im Weitergehen abstürzt, aber es folgt uns immerhin brav, wenn auch über einen Abgrund hinweg, indem es, wie soll ich sagen, in Einem gemündet ist, in einem Punkt eingefangen. Die Auslegung (Schuberts Auslegware) kann niemals bewältigt werden, weder in Schuberts Unentschlossenheit, noch in Neuwirths gleitendem glissierendem Eingefangensein, in dem in jedem Augenblick Alles ist. Es wird etwas erweckt, es soll, nachdem es endlich aufgestanden ist, sich auch durchsetzen, aber Neuwirths Musik ist dabei genauso ungreifbar wie die Schuberts, sie ist immer schon auf der Anderen Seite drüben. Bei Schubert denkt man, diesen fahrenden Zug könne man noch erwischen, er scheint ja recht langsam zu fahren und immer wieder an derselben Station anzuhalten, daß man noch ganz gemütlich einsteigen kann, aber wenn man nach dem Haltgriff faßt, um sich hochzuziehen, erweist er sich als das Unfaßbare schlechthin. Man kommt nicht hinein, obwohl man jeden Augenblick denkt, das Einsteigen müsse doch ganz leicht sein. Man könne selbst entscheiden, wann man sich die paar Stufen hochzieht. Doch es geht nicht. Bei Olga Neuwirth steigt man in Wirklichkeit immer aus, wenn man gera-

de geglaubt hat, eingestiegen zu sein. Ich kann es nicht anders sagen. Man denkt, man ist drinnen, aber man ist: irgendwo und irgendwie daneben. Man muß nicht laufen, denn es findet ja alles gleichzeitig und im selben Moment statt, also müßte man doch rein können. Dieser Zug fährt einem schon nicht davon, wir haben noch Zeit! Wenn er eh nicht abfährt, können wir uns ja aussuchen, wo und wann wir einsteigen. Aber wir kommen nirgendwohin. Das einzige, das wir bekommen können, in das wir geraten können, ist der sausende Fahrtwind, in dem schon alles gebündelt ist. Wir sind in seinem Sog drinnen, und gleichzeitig fährt er an uns vorbei, der Wind, und bläst uns dabei etwas ins Gesicht, vor dem wir ganz schön erschrecken können. In einem sausenden Schwindel erfassen uns Klänge, die aus dem Nichts dahergeweht wurden und im nächsten Moment schon wieder weg sind, während was anderes dahergebraust kommt und uns gleichzeitig mitreißt wie stehenläßt. Wir stehen im Geräusch, das doch von unserem eigenen dahintobenden Luftzug kommt. Unsere Schuld, wenn wir gleichzeitig drinnen und draußen sein wollen, es von innen und von außen sehen und hören, bis uns Hören und Sehen vergehen. Das steht, und das fährt gleichzeitig. Da kann uns jemand einweisen, ein Schaffner, ein Zugsführer, ein Lokführer, ein Pilot, wir finden unseren Platz nicht, weil es ihn nicht gibt und in uns also auch keine Frage erweckt werden kann, deren Antwort durchgesetzt werden könnte. Denn Frage und Antwort finden gleichzeitig statt. Die Frage ist gleichzeitig eine nach dem Anfang und dem Ziel. Beides werden wir bei Neuwirth nicht kennenlernen, wir werden nicht einmal unterwegs sein können. Wir werden bloß da sein dürfen, während es uns ins Gesicht bläst, alles auf einmal. Wir stehen im Wind und im Gegenwind gleichzeitig und taumeln. Wir taumeln dermaßen, daß wir schon wieder still stehen können. Wir sind das, was gegeben ist und was uns gleichzeitig begegnet. Das Sprechen und das Gesprochene. Olga Neuwirths Musik ist eine Aufeinanderfolge, die gar keine ist. Der gebündelte Klang, der Cluster, den sie erzeugt, die Übergänge, die keine sind, weil das Glissando-Heulen sie alle in eins zusammenfaßt und darin einschließt, ist ein Einschließen, das gleichzeitig auch das Herauskommen ist. Es ist alles da, es wird alles offengelegt, alles gleichzeitig, aber hinein kommt man nicht. Würde man hineinkommen, könnte man sprechen wie die Komponistin. Deshalb kann man nie hineinkommen, denn man ist nicht sie. Es gibt, obwohl alles gleichzeitig da ist, gefangen in Klängen, eine Lage, in die wir durch diese Komponistin geraten sind, die uns doch nirgends unterbringen kann, auch nicht in sich selbst. Denn könnte uns diese Lage, dieser Lagenwechsel irgendwo unterstellen, wären wir zu etwas imstande, im Stande, im Stehen, und das wäre wahrscheinlich furchtbar. Das wäre eine Gewißheit, die uns nicht zusteht. Wir sind nicht imstande, ein anderer zu sein, wir können uns natürlich auch nicht an die Stelle der Komponistin setzen, wir bleiben immer außen vor und sind nicht in der Lage, in ihre Klänge hineinzukommen, nicht einmal dann, wenn sie uns bekannt geworden sind oder bekannt scheinen. Wir verlieren uns im Ansturm dieser Klänge sofort. Wir sind drinnen und draußen gleichzeitig, aber das denken wir nur, in Wirklichkeit sind wir eben gar nie: hineingekommen. Wir haben uns, indem Neuwirths Klänge auf uns eingestürmt sind, in ihnen verloren, nein: wir haben uns darin verloren. Nicht, weil wir dort nichts verloren hätten (vielleicht haben wir das ja sogar, was verloren, und suchen es jetzt grimmig, je weniger wir es finden, umso dringender wollen wir es haben), sondern weil diese Musik, indem sie soviel gleichzeitig sagt, sie hat eben soviel zu sagen, und das ist das Gegenteil von «uns etwas zu sagen haben», was brünftige Musikhörer sich ja so gern ersehnen, auch jeden Augenblick, in dem sie alles bündelt, auch völlig verstummen könnte, aufhören, etwas zu sagen, vollkommen freiwillig, weil sie eben alles sagen kann und alles auch noch gleichzeitig. Und das mit dem Sagen Aufhören geschieht nur, weil etwas ganz Bestimmtes gesagt werden kann, das im Schweigen dann umso lauter sprechen würde. Es spricht aber auch sehr laut, wenn es alles zugleich sagt. So, wir sind jetzt vom Griff abgerutscht. Bei Schubert fahren wir mit und verstehen nichts. Bei Olga Neuwirth sind wir nie drinnen, obwohl wir in jeder Sekunde glauben, gleich haben wir uns hochgezogen und können unser Gepäck verstauen. So wie wir das bewerkstelligen, wird uns noch alles auf den Kopf fallen. Wenn es aber fällt, werden wir schon den Bruchteil einer Sekunde weitergerückt sein. Es wird uns nicht treffen. Es wird uns erst recht treffen, und recht geschieht uns, wir wollen ja auch immer alles auf einmal und möglichst sofort haben.

Der vorliegende Text von Elfriede Jelinek wurde in der von der Autorin bevorzugten alten Rechtschreibung belassen.

Elfriede Jelinek: Verschlossene Abfolge (ein paar Anmerkungen zu Schuberts und Olga Neuwirths Musik), in: Katalog Wien Modern 2004, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 39-41.