



# OLGA NEUWIRTH (\*1968)

## Lost Highway (2002/03) Musiktheater

Libretto Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth nach einem Drehbuch von David Lynch und Barry Gifford

### CD 1

1	Begin	1:04	10	Scene 3	2:24
2	Intro	2:26	11	Scene 4	2:26
3	Scene 1	9:53	12	Scene 5	2:11
4	Scene 1	2:40	13	Scene 5	1:10
5	Scene 2	1:33	14	Scene 5	1:28
6	Scene 2	1:39	15	Scene 5	5:08
7	Scene 2	2:16	16	Scene 5	0:33
8	Scene 3	3:37	17	Scene 6	2:51
9	Scene 3	6:32			

### CD 2

1	Scene 6	0:56	10	Scene 9	3:56
2	Scene 6	2:12	11	Scene 9	2:47
3	Scene 6	3:23	12	Scene 10	3:04
4	Scene 6	2:03	13	Scene 10	1:46
5	Scene 7	2:24	14	Scene 11	2:43
6	Scene 7	1:46	15	Scene 11	0:47
7	Scene 8	2:04	16	Scene 11	5:08
8	Scene 8	2:14	17	Scene 12	3:04
9	Scene 9	2:47			

TT: 49:58

TT: 43:12

Sounddesign: Olga Neuwirth and IEM\* - Markus Noisternig, Gerhard Nierhaus, Robert Höldrich  
Audiotechnical concept: IEM\*

Sound engineer: Johannes Egger, Markus Noisternig (IEM\*)

Pre-recordings: Franz Hautzinger Quartertone-trumpet, Carsten Svanberg trombone,  
Robert Lepenik electronic guitar

Publisher: Boosey & Hawkes. Bote & Bock GmbH & Co, Libretto © Rowohlt Theater Verlag

Postproduction and mastering (IEM): Markus Noisternig, Olga Neuwirth

Live-electronics, sound projection (IEM): Markus Noisternig, Thomas Musil, Robert Höldrich,  
Gerhard Nierhaus

\*IEM - Institut für Elektronische Musik und Akustik der Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz.

Sound engineer Helmut-List-Halle Graz: Franz Josef Kerstinger (ORF)

Sound technician: Norbert Stadlhofer, Jürgen Schweitzer (ORF)

Co-production steirisc[:her:]bst, Theater Basel, Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas

## Notiz zur Hybrid-CD / Notes on the Hybrid CD

*Lost Highway* ist eine Komposition, die entscheidend von der Umsetzung psychischer Räume und diverser Innen- und Aussenräume in Klangräume lebt. Dies wird bei einer Aufführung unter anderem durch verschiedenartige dreidimensionale Klangprojektionen erreicht, die das Publikum mit Zuspiegelungen, Live-Elektronik und virtueller Akustik umfassen und damit verschiedene Beziehungsebenen zwischen Innen und Außen, zwischen Nähe und Distanz hervorruft. Die Abbildung dieser Klangräume auf Tonträger stellt naturgemäß nur eine Annäherung dessen dar, was im Theater erlebbar war. Glücklicherweise kommen uns hier die Möglichkeiten der Surround-Technik zu Hilfe, die den Hörer einhüllt in die wechselseitige Überlagerung der Klangschichten. Die vorliegende Produktion wurde daher bewusst für 5.1-Surround gemischt. Die zusätzlich vorliegende zweikanalige Stereoversion ist nur ein Zugeständnis an ein – zumindest für Werke wie *Lost Highway* – hoffentlich bald aussterbendes Format. Die Stereofassung könnte man damit vergleichen, sich Claude Monets Seerosen in schwarz-weiß ansehen zu müssen...

*Lost Highway* is a composition that decidedly lives from the transformation of physical spaces, diverse inner and outer spaces, into sound spaces. In performance, this is achieved through various, three-dimensional sound projections, which surround the audience with playing, live-electronics, and virtual acoustics, resulting in different experiential relationships from within and without, close by, and from a distance. The illustrations of these sound spaces and notes naturally are only an attempt to approach the experience in the theater. Fortunately, the possibilities of surround-techniques have come to our aid, which envelop the listener with alternating, overlaying sound-strata. Thus, the present production was intended to be mixed for 5.1 surround. The dual channel stereo version which is included in addition is only a concession to a format – at least as far as works such as *Lost Highway* are concerned – that hopefully is dying out. One could imagine the stereo version as being something like having to look at Claude Monet's Water Lilies in black and white.

Olga Neuwirth, Oktober 2006

Der erste Orchesterschlag ist die lauteste Stelle im Stück.  
Wenn das Lautstärkenmaximum auf diese Stelle eingerichtet wird, erhält man optimale Abhörbedingungen.

*The sound of the orchestra at the beginning is the loudest part.  
The best way to listen to the piece is therefore to turn the CD volume up to maximum at the very start.*

## Klangforum Wien

Solisten:

Krassimir Sterev	Akkordeon
Burkhard Stangl	E-Gitarre
Florian Müller	Keyboard
Ernesto Molinari	Klarinette
Andreas Eberle	Posaune
Gerald Preinfalk	Saxophon
Eva Furrer	Flöte 1
Wolfgang Zuser	Flöte 2
Markus Deuter	Oboe
Judith Lehner	Klarinette 1
Walter Seebacher	Klarinette 2
Lorelei Dowling	Fagott
Gergely Malyusz	Horn
Jef Brothwell	Trompete 1
Mathias Gunnarsson	Trompete 2
Georg Gappmayer	Posaune
Hannes Haider	Tuba
Sophie Schafleitner	Violine 1
Ivana Pristasova	Violine 2
Dimitrios Polisoidis	Viola
Andreas Lindenbaum	Violoncello 1
Herwig Tachezi	Violoncello 2
Uli Fussenegger	Kontrabass
Lukas Schiske	Perkussion 1
Andreas Moser	Perkussion 2
Deniz Braun (IEM*)	Sampler

## ***Lost Highway***

### **SZENARIO**

I

Bei den MADISONS

Fred und Renée in modernem coolen zu Hause. Plötzlich eine Stimme aus der Gegensprechanlage:

AT MADISON'S

Fred and Renée in a cool modern home. Suddenly a voice comes over the intercom:

CHEZ LES MADISON

Fred et Renée dans un intérieur moderne et froid. Soudain une voix retentit à travers l'interphone :

«Dick Laurent is dead.»

Nach dieser anonymen Todesanzeige: Kalte Dialoge zwischen Fred und Renée.

Following this anonymous announcement of death: cold dialogue between Fred and Renée.

La mort annoncée anonymement est suivie par un dialogue froid entre Fred et Renée.

«Were you reading the other night? / What night? / When you didn't come to the club. / Oh.

Oh yeah. No.»

Freds rasendes Trompeten-Solo in einer Bar. Sein Telefonanruf ins Leere. Ein anonym zugestelltes Video.

Renée und Fred beim hilflosen Versuch, miteinander zu schlafen. Dann Freds schreckliche Vision im Traum: Renées Gesicht in der Maske des Mystery Man. Am nächsten Morgen wird ein anderes anonymes Video vorgefunden: Fred und Renée, nächtens im Schlafzimmer heimlich gefilmt. Freds Polizeinotruf:

Fred's rapturous trumpet solo in a bar. His telephone call into the void. An anonymously delivered video. Renée and Fred in a helpless attempt to sleep with each other. Then Fred's terrifying vision in a dream: Renée's face wearing the mask of the Mystery Man. Next morning another anonymous video is found: Fred and Renée, secretly filmed at night in the bedroom. Fred's emergency call to the police:

Fred au son d'un solo de trompette tonitruant dans un bar. Appel téléphonique dans le vide. La réception d'une cassette vidéo anonyme. Renée et Fred tentent en vain de faire l'amour. Puis la vision terrifiante de Fred en rêve : le visage de Renée derrière le masque du Mystery Man. Le lendemain matin, ils tombent sur une autre cassette vidéo anonyme : Fred et Renée, filmés en cachette la nuit dans leur chambre à coucher. Fred appelle la police :

«7035 Hollis ...».

Zwei Detektive treffen ein, ohne viel zu (er)klären.  
Fred besitzt selbst keine Videokamera.

Two detectives enter, without explaining much. Fred  
doesn't own a video camera.

L'arrivée de deux détectives sans apporter la moindre  
lumière. Le couple ne possède pas de caméra vidéo.

**Fred:** <I like to remember things my own way.  
/ How I remember them. Not necessarily the way  
they happened. / Renée: I don't know if I want to  
stay here. I don't feel safe./ Fred: Where would  
you feel safe? / Renée: I don't know. Maybe a  
hotel.>

#### ANDYS HAUS. PARTY

Renée flirtet mit Andy. Seltsamer Dialog des Mystery  
Man mit Fred:

#### ANDYS HOUSE. PARTY

Renée flirts with Andy. Strange dialogue between the  
Mystery Man and Fred:

#### CHEZ ANDY. UNE SOIRÉE.

Renée flirte avec Andy. Dialogue étrange entre le Mys-  
tery Man et Fred :

**<We've met before, haven't we? / I don't think so.  
Where was it? / At your house. Remember? / No,  
no I don't. / In fact. I'm there right now. /How did  
you get into my house? / You invited me. / Who  
are you?>**

Andy meint, der mysteriöse Fremde wäre ein Freund  
von Dick Laurent.

Andy believes that the mysterious stranger is a friend  
of Dick Laurent's.

Andy prend le mystérieux étranger pour un ami de  
Dick Laurent.

**Fred:** <But Dick Laurent is dead, isn't he?>

Fred und Renée verlassen die Party:

Fred leaves the party with Renée:

Fred et Renée quittent la soirée:

**<How did you meet that asshole Andy? / It was  
a long time ago ... I met him at this place called  
Moke's ... he told me about a job ... I don't  
remember ...>**

Bei Madisons zu Hause scheint zunächst alles in Ord-  
nung. Fred allein nimmt ein weiteres anonym zuge-  
schicktes Video aus einem Umschlag und sieht darin  
sich mit Renées blutüberströmter Leiche.

Back at Madison's everything at first seems to be  
okay. Fred on his own takes another video tape sent to  
him anonymously from its cover and in it sees himself  
together with Renée's blood-covered corpse.

Chez les Madison, tout semble à première vue en or-  
dre. Seul Fred sort une nouvelle cassette vidéo d'une  
enveloppe envoyée anonymement et se voit avec le  
cadavre inondé de sang de Renée.

## IM GEFÄNGNIS

In PRISON

EN PRISON

**Fred:** <I didn't kill her! Tell me I didn't kill her!>

Fred wird verhaftet und zum Tode verurteilt. Unvorstellbare Kopfschmerzen (<Erinnerungs-Visions-Bruchstücke>).

Fred is arrested and sentenced to death. Pete Dayton is now sitting in for him instead. He has traumatic headaches. (<fragments of memories and visions>).

Fred est arrêté, tabassé et condamné à mort. Maux de tête atroces. ( < bribes de visions souvenirs > ).

## DIE VERWANDLUNG

THE TRANSFORMATION

LA MÉTAMORPHOSE

II

ZELLE. TAG

Fred ist spurlos verschwunden. Statt ihm sitzt nun Pete Dayton ein. Auch er hat traumatische Kopfschmerzen. Muss freigelassen werden.

(Das Geschehen wird nunmehr stets von zwei Detektiven verfolgt.)

CELL. DAYTIME

Fred has disappeared without trace. Pete Dayton is now sitting in for him instead. He too has traumatic

headaches. Has to be allowed to leave.

(Events are now being constantly monitored by two detectives.)

DANS LA CELLULE. JOUR

Fred a disparu sans laisser de traces. À sa place, c'est Pete Dayton à présent qui purge la peine. Lui aussi souffre de maux de tête traumatisants. Il doit être libéré.

( Deux détectives suivent constamment le déroulement de l'affaire. )

## BEI DAYTONS

Mutter und Vater:

AT DAYTON'S

Mother and father:

CHEZ LES DAYTON

La mère et le père:

<Pete, what happened to your face?>

Pete: <I don't know.>

<You have been acting strange lately ...>.

Pete: <I don't remember...>.

## ARNIES GARAGE

Pete kehrt an seinen Arbeitsplatz, eine Werkstatt, zurück.

ARNIES GARAGE

Pete returns to his place of work, a garage.

## LE GARAGE D'ARNIE

Pete revient sur son lieu de travail, un garage automobile.

«If anybody's givin'you trouble, Pete, I can take care of the problem ... like that.»

Mr. Eddy will einen Check up seines Motorrads. Gemeinsame Probefahrt.

Ein Mann, der das Rauchverbot in der Werkstatt ignoriert, wird von Mr.Eddy zur Rede gestellt und brutal zusammengeschlagen.

Mr. Eddy wants his motorbike checked. They go for a test ride together.

A man who ignores the ban on smoking in the garage, is taken to task by Mr. Eddy and brutally beaten up.

Mr Eddy souhaite faire réviser sa moto. Ils la testent ensemble.

Des comptes sont demandés à un homme qui ne respecte pas l'interdiction de fumer dans le garage et l'homme est violemment tabassé.

«Hey, didn't you see the sign? It says no smoking.»

(Der Mann raucht weiter, provokant und schaut sich die Maschinen an.)

( The man continues to smoke, provocatively and looks at the machines. )

( L'homme continue à fumer d'un air insolent - il regarde les engins. )

Mr. Eddy: «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. They just don't think. Don't think about others. 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. No smoking here. It's written clearly on the signs. Or can't you read? You see them, don't you?»

(Der Mann hat schwach genickt)

(The man nods weakly)

(L'homme opine faiblement de la tête)

«Good. Okay, you see them. That makes matters



worse. You can see the signs, but you ignore them intentionally. Listen, for the very last time, won't you finally get it through your head that rules are there to be obeyed? We gotta deal with people like you. 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.›

(Er schlägt den Mann)

(He hits the man)

( Il frappe l'homme )

‹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. Unbelievable. You coulda killed us all. We're gonna deal with you. Allright now, will you pick up your cigarette? Let's go! Put it out. Now!›

(Der Mann bückt sich blutüberströmt und hebt den Stummel auf.)

(Covered in blood, the man bends down and picks up the butt.)

( L'homme, couvert de sang, se baisse pour ramasser le mégot. )

Mr. Eddy: ‹Okay. And now you go over to the ashtray there and put it out in a proper way.

C'mon, let's go!›

(Der Mann stolpert zu einem mit Sand gefüllten großen Aschenbecher und drückt seine Zigarette aus, die schon ausgegangen ist. Er torkelt, schwer angeschlagen.)

(The man stumbles to a large ashtray filled with sand and stubs out his cigarette, which has already gone out anyway. He staggers, badly beaten.)

( L'homme s'avance en titubant vers un grand cendrier rempli de sable et écrase son mégot, de toute façon déjà éteint. Il chancelle, complètement sonné. )

Mr. Eddy: ‹And now I want ya to say: I'm never gonna smoke again where it's not permitted.›

Der Mann stammelt:

The Mann stammers:

L'homme balbutie :

I'm never gonna ...

Mr. Eddy: ‹Louder! I can't hear anything. Let's go! I'm not gonna wait forever ...›

Der Mann (stammelnd):

The Mann (stammering):

L'homme ( en balbutiant ) :

‹... gonna smoke again ...›

Mr. Eddy: ‹... where it's strictly prohibited.›

**Der Mann:** <... where it's strictly prohibited.>

(Mr. Eddy schlägt ihn kurz und rasch zusammen, bis er liegenbleibt, tritt noch einmal gegen ihn.)

(Mr. Eddy beats him up quickly but briefly, until he stays lying on the ground, then kicks him once more.)

( Mr Eddy assène un coup rapide à l'homme jusqu'à ce que ce dernier reste étendu à terre et lui donne un nouveau coup de pied. )

**Mr. Eddy:** <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. Well, he'll keep that in mind.>

**Die Detektive vor der Werkstatt:**

The detective in front of the workshop:

Les détectives devant le garage :

<You recognize that guy?> – <Yeah ... Dick Laurent.>

Dann Mr. Eddys Auftritt mit seiner Geliebten Alice (das Aussehen: Renée, jünger, blond). Das Mädchen starrt Pete unverwandt an, und der starrt sie an.

Then Mr. Eddy appears with his lover Alice (like Renée, younger and blonde). The girl stares at Pete steadfastly, and he stares at her:

Entrée en scène de Mr Eddy avec sa maîtresse Alice ( qui ressemble à Renée, en plus jeune et blonde ). La fille et Pete se fixent du regard.

<This magic moment.>

**BEI DAYTONS**

Pete in seinem Zimmer. Klaustrophobische Szenerie.

**AT DAYTON'S**

Pete in his room. Claustrophobic scenery

**CHEZ LES DAYTON**

Pete dans sa chambre. Ambiance étouffante.

**GARAGE**

<Hi, I'm Alice. Would you like to take me to dinner?> / **Pete:** <I don't know.>

Es kommt zu einer erotischen Szene zwischen Alice und Pete. Einer der beiden Detektive:

There is a erotic scene between Alice and Pete. One of the two detectives:

Suit une scène érotique entre Alice et Pete. L'un des deux détectives :

<This fucker gets more pussys than a toilet-seat.> / **Pete** <I want more ... Me too.>

**Mr. Eddy** ahnt sehr deutlich etwas.

**Mr. Eddy** definitely senses something.

Mr Eddy a le net pressentiment que quelque chose se trame.

Mr. Eddy: «I'm sure you noticed that girl that was with me the other day...You should know I love that girl to death..... If I ever found out... I'd pull the trigger and shoot him right between the eyes.»

#### STARLIGHT MOTEL

Alice verführt Pete und schlägt einen Deal vor: Geldraub zwecks gemeinsamer Flucht:

#### STARLIGHT MOTEL

Alice seduces Pete and proposes a deal: stealing some money in order to flee together:

#### STARLIGHT MOTEL

Alice séduit Pete et lui propose un deal : voler de l'argent pour prendre ensemble le large :

«I know a guy ... He always has alotta cash ... He makes films for Mr. Eddy. Pornos.»

Pete and Alice: «How'd you get in with these fuckin'people? / It was a long time ago ... I met this guy at a place called Moke's ... he told me about a job. / In Pornos? / No ... a job ... I didn't know what.»

Rückblende. Wie Alice bei Mr.Eddy zu einem knallharten Porno-Casting vorgeführt wurde.

Flashback. How Alice was presented to a hardcore porno casting-session at Mr. Eddy's.

Flashback. La présentation d'Alice à Mr Eddy pour le casting d'un porno.

Alice: «If you want me to go away...»

Pete: «I love you.»

Alice und Pete:

Alice and Pete:

Alice et Pete :

«So, should I call Andy? / Andy? / That's his name ... Our ticket out of here. / Call him.»

Der Coup wird geplant:

The coup is planned:

Ils préparent leur coup :

«It's 2224 Deep Dell Place.»

#### BEI DAYTONS

Pete erhält einen bedrohlichen Anruf von Mr. Eddy. Dazwischen: die Stimme des Mystery Man

#### AT DAYTON'S

Pete receives a threatening phone call from Mr. Eddy. In between: the voice of the Mystery Man

#### CHEZ LES DAYTON

Pete reçoit un coup de téléphone menaçant de Mr Eddy. Entre temps : la voix du Mystery Man

«We've met before, haven't we? At your house.  
Don't you remember ...?»

mit einer unmissverständlichen Todesankündigung.  
Pete hat Angst.

with an unmistakable announcement of death. Pete  
is scared.

avec l'annonce sans équivoque d'une mort. Pete a  
peur.

#### ANDYS HAUS

Andy, der gerade mit Alice geschlafen hat, kommt in  
den Partyroom, wo ein Porno (mit Alice) läuft. Kampf  
auf Leben und Tod mit Pete.

#### ANDY'S HOUSE

Andy, who has just slept with Alice, comes into the  
party room, where a porno (featuring Alice) is running.  
Fight to the death with Pete.

#### LA MAISON D'ANDY

Andy qui vient de coucher avec Alice arrive dans le  
salon dans lequel un film porno ( avec Alice ) est en  
train de passer à la télévision. Suit un combat à mort  
avec Pete

Pete: «We killed him.» Alice: «You killed him ...  
It was an accident ...».

Die Photographie: Andy / Renée / Mr. Eddy / Alice

The photograph: Andy / Renée / Mr. Eddy / Alice

La photographie : Andy / Renée/ Mr Eddy / Alice

Alice: «That's me ... We gotta get out of here ...»

Die Beute wird eingesammelt. Alice gibt Pete eine Pis-  
tole und will falsche Papiere besorgen.

Wie in einer Vision taumelt Pete durch den Korridor  
eines schäbigen Hotels. Irre Kopfschmerzen. Zimmer  
Nr. 27. Ein Paar, das vögelt, die Frau: eine nuttige Ver-  
sion von Alice.

The booty is gathered together. Alice gives Pete a pis-  
tol and wants to obtain false papers.

As if in a vision, Pete stumbles along the corridor of  
a shabby hotel. Dreadful headaches. Room No. 27. A  
couple, screwing, the woman: a slutty version of Alice.

Ils ramassent le magot. Alice donne un pistolet à Pete  
et cherche à se procurer de faux papiers.

Comme sous l'effet d'une vision, Pete titube à travers  
le couloir de l'hôtel miteux. « Il souffre d'un mal de  
tête infernal. La chambre 27. Un couple en train de  
baiser. La femme: une version pute d'Alice. »

«Did you want to talk to me ...?»

#### AUSFAHRT. NIEMANDSLAND

#### CAR TRIP. NO-MAN'S-LAND

#### SORTIE. NO MAN'S LAND

Alice: «Look at all this shit ... I know a guy ... he'll  
give us money und get us passports in exchange

for this and a car ... We can go anywhere...>.

Pete: <Wh're the hell are we going?>

Alice: <We have to go to the desert.>

#### IN DER WÜSTE

Vor der Hütte des Mystery Man. Verzweifelter Beischlafversuch Petes mit Alice. Sie steht auf und läßt ihn liegen.

#### IN THE DESERT

In front of the Mystery Man's hut. Pete's tries to sleep with Alice. She gets up and leaves him lying there.

#### DANS LE DÉSERT

Face à la cabane du Mystery Man. Pete et Alice tentent vainement de faire l'amour. Elle se lève et le laisse en plan.

**Alice:** <You'll never have me.>

Alice verschwindet. Pete in völliger Auflösung.

Alice disappears. Pete utterly distraught.

Alice disparaît. Pete complètement désesparé.

#### DIE ZWEITE VERWANDLUNG.

#### THE SECOND TRANSFORMATION.

#### DEUXIÈME MÉTAMORPHOSE.

Pete ist plötzlich wieder Fred Madison. Der sieht sich völlig unvermutet dem Mystery Man gegenüber

Pete is suddenly Fred Madison once again. Complete-

ly unexpectedly, he finds himself facing the Mystery Man

Soudain, Pete redevient Fred Madison. Celui-ci, tout à fait surpris, se retrouve face au Mystery Man

<Hello – here I am.>

Fred fragt völlig desorientiert:

Completely disoriented, Fred asks:

Fred, complètement désorienté, demande :

<Where's Alice?> – **Mystery man:** <Alice who? Her name is Renée. If she's told her name is Alice, she's lying. What the fuck is your name?>

Fred in totaler Verstörung. Todesangst.

Fred in a state of total confusion. Fear of death

Fred profondément perturbé. Angoisse mortelle.

#### ANDYS HAUS

Die Detektive sichern am Mordschauplatz die Spuren von Pete und sehen – die Photographie – Mr. Eddy / Renée / Andy. – Alice ist verschwunden.

#### ANDY'S HOUSE

The detectives secure the evidence at the scene of the murder of Pete and see – the photograph – Mr. Eddy / Renée / Andy. – Alice has disappeared.

#### LA MAISON D'ANDY/ CHEZ ANDY

Les détectives relèvent les traces de Pete sur le lieu

du crime et aperçoivent la photographie – Mr Eddy / Renée/ Andy. – Alice n'apparaît plus sur la photo.

#### LOST HIGHWAY MOTEL

Fred im Korridor an Zimmer Nr. 27 vorbei, worin Renée gerade mit Mr. Eddy / Dick Laurant geschlafen hat. Als Renée das Hotel verlässt, schlägt Fred mit einer Pistole Mr. Eddy nieder.

#### LOST HIGHWAY MOTEL

In the corridor, Fred passes Room No. 27, in which Renée has just slept with Mr. Eddy / Dick Laurent. As Renée leaves the hotel Fred knocks Mr. Eddy down with a pistol.

#### LOST HIGHWAY MOTEL

Fred est dans le couloir et passe devant la chambre 27, dans laquelle Renée vient de coucher avec Mr Eddy / Dick Laurent. Lorsque Renée quitte l'hôtel, Fred assomme Mr Eddy avec un pistolet.

«What the fuck? What's going on?»

Der Mystery Man filmt bis zuletzt alles heimlich mit.

To the very end, the Mystery Man secretly films everything.

Le Mystery Man filme le tout en cachette.

#### WÜSTE / NIEMANDSLAND

Kampf auf Leben und Tod zwischen Fred und Mr. Eddy. Fred schneidet ihm die Kehle durch. Ehe er stirbt, überreicht der Mystery Man ihm die Kamera, worin Mr.

Eddy sich selbst mit Renée in einer geilen Szene sieht, einen Porno betrachtend, in dem sie zugleich agiert. Mr. Eddys letzte Worte

#### DESERT / NO-MAN'S-LAND

Fight to the death between Fred and Mr. Eddy. Fred cuts his adversary's throat. Before he dies, the Mystery Man gives him the camera, in which Mr. Eddy sees himself in a lecherous scene with Renée, watching a porno, in which she also appears. Mr. Eddy's last words

#### DÉSERT/ NO MAN'S LAND

Lutte de vie et de mort entre Fred et Mr Eddy. Fred lui tranche la gorge. Avant de mourir, le Mystery Man lui tend une caméra dans laquelle Mr Eddy se voit lui-même avec Renée dans une scène scabreuse en train de visionner un film porno dont elle est la protagoniste. Le Mystery Man répond aux dernières paroles de Mr Eddy

«You and me, mister, we can really out-ugly the sumbitches»

quittiert der Mystery Man mit dessen Liquidation.

the Mystery Man answers by liquidating him.

en l'achevant. Le Mystery Man disparaît à son tour.

## VOR MADISONS HAUS

Fred allein. Er spricht in die Gegensprechanlage:

## IN FRONT OF MADISON'S HOUSE

Fred alone. He speaks into the intercom:

## DEVANT LA MAISON DES MADISON

Fred seul. Il parle dans l'interphone :

◀**Dick Laurent is dead.**▶

Von Detektiven verfolgt, entschwindet er im Dunkel.

Zwischenblende auf der Flucht: Wie in einer Vision springen die Gesichter von Fred und Pete hin und her. Fred Madison schreit lauter und lauter. Zuletzt in vollkommener Stille: der *Lost Highway*.

Pursued by detectives, he vanishes into the darkness. Insert on the run: The faces of Fred and Pete leap about, as in a vision. Fred Madison screams louder and louder. Finally in complete silence: the *Lost Highway*.

Les détectives à ses trousses, il disparaît dans la nuit. Images insérées d'une fuite : comme lors d'une apparition, les visages de Fred et de Pete apparaissent en alternance. À la fin le *Lost Highway* plongé dans un silence absolu.

## **Lost Highway – vollkommen elektronisch** **Robert Hödrich (IEM)**

*Lost Highway* basiert auf dem gleichnamigen Film, in dem – wie bei David Lynch üblich – der Sound fast jede Szene in ein bestimmtes klangliches Licht taucht. Wenn sich Musiktheater ereignet, als Gemeinschaftsproduktion mit mehr als hundert Beteiligten, ist normalerweise die klanglich-gestalterische Bewegungsfreiheit – im Vergleich zum Film und dessen Machart – relativ eingeschränkt. Die Frage ist: Wie kann man dem Film etwas entgegenhalten in der zeitlichen Flüchtigkeit, der nicht beliebigen Wiederholbarkeit der musikalischen Verlaufsform? Da tritt nun der Wunsch auf, den Raum konkret zu gestalten, ihn kompositorisch dreidimensional auszuloten.

Wir haben zunächst die reale Klangerzeugung durch das Geschehen und die Ereignisse auf der Bühne und im Orchester. Die sich zwischen Bühne und Publikum ergebende „unsichtbare Wand“ wird nun mittels Elektronik aufgehoben. Über, unter dem und um das Publikum herum wird ein Klangraum etabliert, der das Auditorium an manchen Stellen in die Szene hineinzieht. Das Publikum wird gleichsam in eine riesige Klangdecke hineingezogen, hineingekippt.

Es gibt zunächst einmal Klänge mit klar dramaturgischer Funktion, zum Beispiel das Trompeten-Solo von Fred, das aus unterschiedlichen Richtungen eingeblendet wird oder ein etwas befremdlich klingendes Telefon. Dann gibt es die Raumklang-Projektion: Während der Szenenwechsel wird das Publikum in ein starres Niemandsland des Klanges eingehüllt. Als Ausgangs-

material für diese Zuspielungen fungieren großteils verfremdete Instrumentalklänge, beispielsweise der tiefen Blasinstrumente, die ein besonders reichhaltiges und modulationsfähiges Klangrepertoire aufweisen. Deren farbige Mikrofluktuationen ermöglichen auch mobile-hafte Kuppelklänge, die vorwiegend in den Momenten des scheinbaren Stillstands hörbar werden und in denen der klangliche Ausdruck der Solo-Instrumente live-elektronisch modifiziert wird. Olga Neuwirth hat übrigens auch eine Vorliebe für den spielerischen Umgang mit einer gewissen „Trash“-Ästhetik, arbeitet kompositorisch bewusst auch mit „low tec“, indem etwa 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.

Ein wesentlicher und prägender Aspekt in *Lost Highway* ist das live-processing mit den Akteuren, die direkte Arbeit mit dem gesprochenen oder gesungenen Live-Material. Was zum Beispiel Mr. Eddy betrifft: Sein Sprech-Duktus wird bereits kompositorisch in vokalakrobatische Deklamationsgestik verwandelt. Doch dann wird darüber hinaus die Stimme künstlich noch weiter zertrümmert, zerschnitten, bis die Partikel fast wie Schüsse wirken. So kommt der Charakter der Figur durch die elektronische Transformation genau zum Ausdruck. Die Konnotation und Symbolik, die eine Figur umgibt, lassen sich durch Elektronik besonders fokussieren. Nehmen wir auch etwa die Figur der Alice: Sie hat an manchen Stellen der



Partitur so einen silbrig-metallischen Klang, als ob sie gar nicht von dieser natürlichen Welt wäre. Da muss man ganz direkt mit dem stimmlichen Material arbeiten. Nur ein kleiner Teil wird vorproduziert, vorwiegend für Momente, die im akuten Geschehen auf der Bühne nicht realisierbar sind – um dennoch auf eine Aktion oder Situation ein bestimmtes Schlaglicht werfen zu können.

Olga Neuwirth hat eine sehr große Erfahrung mit Elektronik. Wesentlich erscheint mir dabei: Sie schafft eine Eleganz und ein Raffinement, auch indem sie sich beschränkt, in der Reduktion. Auf solch avanciertem Niveau mit einer Künstlerin zusammenzuarbeiten, ist meist auch aus wissenschaftlicher und technischer Sicht eine große Herausforderung. Wir entwickeln zum Teil neue Verfahren, um Olga Neuwriths Vorstellungen und Anforderungen umzusetzen. Um diesen elaborierten Kunstanspruch zu erreichen, braucht es eigentlich immer einen mehrstufigen Iterationsprozess zwischen der Komponistin und uns.

## **Vom Film zum Musiktheater**

### **Stefan Drees**

Dass sich die Möglichkeiten der filmischen Umsetzung eines Stoffes grundlegend von denen einer Bühnenrealisierung unterscheiden, dient Olga Neuwirth und Elfriede Jelinek als Leitgedanke für die Umarbeitung des originalen Drehbuchs in ein Libretto. Im Falle der dramaturgisch wichtigen Szene auf dem Mulholland Drive, während derer sich Mr. Eddy als Machtmensch erweist, der mithilfe von Gewalt seine Sicht der

Welt durchzusetzen bereit ist, war eine Adaption unumgänglich: Die Unkontrollierbarkeit seines Protagonisten zeigt Lynch durch eine Autofahrt, die sich zur Verfolgung steigert und schließlich in körperlicher Aggression endet. Der alltägliche Verhaltenskodex kippt unversehens in exzessive Gewalt um, die ihr Ventil im hilflosen Gegenüber findet. Dazu tritt in dem von Angelo Badalamenti komponierten Soundtrack „Mr Eddy’s Theme“, das mit coolen Jazzklängen die Autojagd kontrastiert, während der Prügelsequenz jedoch schweigt. Als Ersatz konzipieren Jelinek und Neuwirth eine Szene, in der die Nichtbeachtung eines „no smoking“-Schildes in der Autowerkstatt als Anlass zum Gewaltausbruch dient. 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 zugrundeliegende 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“ zuschreibt.

Neuwirths Bühnenwerk bezieht einen großen Teil

seiner Wirkung aus dem immer wieder anders geregelten Zusammenspiel äußerst heterogener Klangmaterialien und visueller Komponenten. Einen dramaturgischen Höhepunkt erreicht dieses Verfahren zu Beginn der Szene in der Wüste: Lynch entfaltet hier das komplexe Zusammenwirken von Bild und Ton als Verweiszusammenhang, der zahlreiche irritierende Bilder des vorangegangenen Filmverlaufs aufschlüsselt. Dabei fokussiert er auf den Liebesakt von Pete und Alice, der sich auf der Seite von Alice als Folge eiskalter Berechnung entpuppt, was in ihrer Aussage „You'll never have me“ gipfelt und ein für alle mal die Verhältnisse klarstellt. Die Komponistin transformiert die visuelle Komplexität des Films in ein dichtes Geflecht aus Klang- und Bildmomenten, die als intertextuelle und intermediale Verweise fungieren. Das Libretto entlarvt den Charakter der Szene, indem es explizit deren Artifizialität und Doppelbödigkeit hervorhebt: „Von nun an alles eher kitschig“, heißt es da, und kurz darauf vergleicht die Regieanweisung die Beleuchtung mit dem gleißenden Licht eines Gefangenenlagers, „wo Leute an der Flucht gehindert werden sollen“. An die Stelle des im Film verwendeten Songs tritt über einem flirrenden Klanggewebe des Ensembles die Einspielung der verhallten Klänge von Claudio Monteverdis Madrigal „Ecco mormorar l'onde“ aus dem „Zweiten Madrigalbuch“ (1590), dessen Text mit dem Mittel der Naturbeschreibung eine durch den Blick des Liebenden gefilterte Wahrnehmung von Welt benennt. Der trügerischer Charakter dieser Wahrnehmung zeichnet sich bereits im grell beleuchteten Bühnengeschehen und seiner Lokalisierung in der Wüste ab, noch bevor sich Alice zu

ihrer Täuschung und ihrem Spiel bekennt und für immer verschwindet. Damit steht die Einspielung für die betrogene Hoffnung im Umgang mit dem Anderen, die als roter Faden das gesamte Musiktheater durchzieht.

### **Nachgedanken zu *Lost Highway* „Warten Auf Godot“ der Leidenschaft und Nähe – Eine Versuchsanordnung der Vergewisslichkeit.**

#### **Olga Neuwirth**

Motti aus der Partitur:

*Auf dem Lost Highway durch eine „nuit sans fin“, wo Zeit zum Raum wird, wo alles endet und alles anfängt...*

*„La création poétique, c'est la creation de l'attente“ (Paul Valéry)*

*„Die Macht der Verkleidung ist auch die der Missverständnisse und der steten Enttäuschung“  
(nach Sacher Masoch)*

Warum *Lost Highway* als Vorlage für ein Musiktheater? Heute, nachdem es seit mehreren Monaten fertig ist, frage ich mich das häufiger als damals, als ich mich für diesen Stoff entschieden habe.

Zunächst faszinierte mich, abgesehen davon, dass *Lost Highway* mich ganz unmittelbar berührte, Lynchs und Giffords radikale Abrechnung mit der Erzählung als einer fortschreitenden Handlung. Dieses Nicht-Entkommen-Können aus einer Situation, diese unbarmherzigen (Zeit-) Schleifen,

die einen verrückt machen können, wenn man einmal auf ihnen „drauf“ ist, waren eine grundsätzliche kompositorische Herausforderung. Es war die Demontage des alles überblickenden und vereinheitlichenden voyeuristischen Blickes. Dieser andere Blick, der keine Verweiskfunktion hat, sondern reines ästhetisches Ausdrucksmittel ist, regte mich an, darüber nachzudenken, was dies musikalisch bedeuten könnte. Da es nämlich ein Blick ist für Etwas, das nicht ausgesprochen werden kann. Dieser Gedanke ist mir für die Musik, im Gegensatz zum Leben, sehr nahe. Auch die unterschiedlichen Register der „Sprach-Klangfarben“ bei Lynch, vom Geflüsterten bis zum Losprusten, schienen mir sofort geeignet für ein Musiktheater, wie ich es mir vorstelle: kein Anfang, keine Mitte, kein Ende; unzählige (architektonische und seelische) Innen- und Außenräume; was ist real und was ist phantomhaft? Alltägliches neben Mystischem; alle menschlichen Äußerungen zwischen Geheul und Geschrei, zwischen Lachen und Verzweiflung existieren nebeneinander. All das, sowie das „nihil firmum“ und die existentielle, unumgehbare Frage nach der Fragwürdigkeit, nach dem Grund der menschlichen Existenz waren ausschlaggebend, um mich an diese verstörende Vorlage zu wagen.

Auch die bei Lynch sich unmittelbar und sehr schnell ändernden visuellen und auditiven Perspektiven sowie das „Thema“ der Verwandlung (diese war schon in *Bählamms Fest* ein Symbol für einen Versuch des Ausbruchs aus den eigenen und fremdbestimmten Normen und der Suche nach etwas Neuem) als ersehnte, erhoffte Veränderung im Leben, waren und sind mir sehr nahe,

sodass es mir zunächst gar nicht in den Sinn kam, mich zu fragen, ob ich mich hier auditiv mit einem filmischen Meisterwerk zu messen habe. Eine masochistische Lust am Untergang, in dem der alternative Lebensentwurf zur Vergeblichkeit, erst recht zum Horrortrip wird, als musikalisches Schauspiel? *Lost Highway*: das Zersplittern, Zerbrecen und Versinken; die vielfältigen Verneinungen, deren Kälte das ästhetische Spannungsfeld bestimmt; die Dimensionen des Phantasmas als Hoffnung; die Macht der Verkleidung, die erst recht zu Missverständnissen führt. Ging ich deswegen nach Triest, um in Ruhe an dieser Aussichtslosigkeit vom Anfang bis zum Ende, dieser „nuit sans fin“ arbeiten zu können, um, wie Umberto Saba schrieb, die Unordnung der eigenen Existenz ins Werk einzubringen? Um auf der Bühne, wie schon Bresson warnte, nicht in Repräsentation zu verfallen, war für mich von vornherein klar, dass ich sowohl Musik als auch Video (diese beiden Zeit-Kunstsparten) von vornherein gemeinsam zu konzipieren habe, damit ich dem berühmten Film durch ein neues Ton/Bildverhältnis etwas entgegen zu setzen habe. Auch damit kein konventionelles Bühnenbild die Bewegungen der agierenden Personen in einem sich konstant verändernden Klang/Bildraum hemmt.

Bei Überlegungen für die visuelle Umsetzung, kam ich auf die Idee der „suture“, der „Naht“, welche den Unterschied zwischen dem Bild des Bühnengeschehens und der Absenz des Bildes (also der Leere) auf der Leinwand – beziehungsweise umgekehrt – also der Differenz zweier Wahrnehmungsarten, verdeutlichen soll. Dasselbe gilt für livegespielte Musik und aufgenommene, um eine

gewisse Art der Kontinuität in der Heterogenität zu erzeugen. Aber das System ist kein starres, sondern die „Naht“ kann auch auseinander fallen. Es ist nur eine Methode, mit Hilfe der „Naht“ die Bedrohlichkeit, die scheinbar abwesende Ursache der Angst, das Phantasma quasi zu überbrücken. Es mag auch ein „Trick“ sein, um die unterschiedlichen Ebenen (Bühnenraum und Personen „gegen“ Video-Projektion, narrative Fiktion „gegen“ nichtnarrative Fiktion, Livegespieltes „gegen“ Aufgenommenes, Objektives „gegen“ Subjektives), also die Lücke zwischen den Elementen zu schließen, zu überspielen. Die „Naht“ dient als Platzhalter für eine scheinbar abwesende Ursache, die Unheimlichkeit erzeugt. Die Methode, die mich interessiert, ist die, Bilder und Klänge/Musik durch einen Diskurs der Wahrnehmung zu dekonstruieren, um zu zeigen, dass es Bilder und Klänge sind, die nach einer bestimmten Logik funktionieren und auch manipulierbar sind. Wir können dann vielleicht erkennen, dass die Phantasmen (einer der wichtigsten „Inhalte“ in diesem Musiktheater) eine Geschichte bzw. einen Kern haben. Das Problem von Bildern und Klängen ist, dass sie etwas Metaphorisches an sich haben: Sie verdichten einen ganzen Vorstellungskomplex und werden zu einem Ton/Bild-Geflecht für ein ganzes Bedrohungsszenarium. Da es in *Lost Highway* vom Anfang bis zum Ende keinen Ausweg gibt, soll das Video in Korrelation mit dem Ton einen konstant flackernden Klang-Bild-Raum bilden. Obwohl die Komponistin nicht mehr viele Anweisungen gibt, da mit einer Musiktheaterpartitur ohnehin gemacht wird, was gewollt wird – das hat die Komponistin gelernt – muss eines unbe-

dingt erfüllt werden, nämlich eben der Einsatz von Video. Und zwar aus folgendem Grund: 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. Auch soll das Video den Blick einer unmöglichen Subjektivität, die nicht innerhalb eines erzählenden Raumes lokalisiert werden kann, übernehmen. Die Videobänder laufen das gesamte Stück lang durch, auch wenn Blackout oder Abblende/Aufblende in der Partitur angegeben sind. Es bedeutet, dass an diesen Stellen das Video nicht ausgeschaltet wird.

Es bleibt als Textur (keine realen Motive, die auf etwas verweisen, sondern nur Farben bzw. Lichtflackern als eine Art von Stillstand der Zeit und ein Raum ohne Ausdehnung) stehen.

Da *Lost Highway* für mich als eine Versuchsanordnung eines existentiellen menschlichen Problems anzusehen ist, muss der Bühnenraum für mich aseptisch sein und leer. Daher ist der gewünschte Einsatz von Video nicht als Dekor gedacht, sondern als integrativer Bestandteil des Bühnenraumes. Beziehungsweise kreieren die Videos erst den Bühnenraum! Das heißt: die Dreidimensionalität des Raumes wird durch Videoleinwände, Gaze und das Videobild selbst gestaltet. Die Videos sind für die schnellen Ortswechsel (Au-

ßen- und Innenräume) sowie für die Wunsch-, Sehnsuchts- und Angststräume im Kopf von Fred und Pete „zuständig“. Die Sänger und Schauspieler haben sich durch dieses schreckliche Raumgefühl, nämlich dem Nirgendwo-Zu-Sein, dem Ortlosen, dem Nicht-Realen, Nicht-Greifbaren zu bewegen. Die Videos könnten den U-topos, einerseits das Verlorene aber andererseits auch das erträumte, unerreichbare Ideal thematisieren. Die von mir eingeführten Abblenden/Aufblenden sollen menschenleere Bilder erzeugen, die den Handlungsablauf für kurze Zeit unterbrechen. Während der visuellen Abblenden kommt es zur akustischen Expansion des Raumes (schnelle Blende auf alle Lautsprecher im Raum), während der visuellen Aufblenden hingegen zur Kontraktion des akustischen Raumes (zurück zu den Bühnenlautsprechern).

Da der Traum oft das Wesen der Dinge offenbart, war es für mich als Komponistin wichtig, Hörbilder zu erzeugen, damit ich nicht vom Bild abhängig werde. Unterschiedliche hörspielartige Sequenzen mögen selbstständige Bilder quasi im Kopf des Zuhörers entstehen lassen.

Eine einzige Szene wurde von Elfriede Jelinek und mir genau deswegen verändert, da sie eine besondere filmische Qualität aufweist, der man auf der Bühne auf keinen Fall nachkommen kann. Es ist die Sequenz der Autoverfolgungsjagd am Mullholland Drive und dem daraus resultierenden Gewaltausbruch von Mr. Eddy. Mr. Eddy/Dick Laurent und der Mystery Man repräsentieren auf verschiedene Weise die Maskeraden des Bösen. Mr. Eddy, dieser Pornoproduzent in der Maske des sozial-populären Saubermannes, wird in un-

serem Fall nicht wirklich physisch brutal, sondern verletzt und zerstört durch Sprache an sich. Das Aussprechen wird zum Handeln, es kommt zu einem Diskurs des Grauens durch die Vergegenwärtigung einer Banalität, nämlich dem Rauchen in einer Garage. Der sprachliche Horror entsteht durch die aus dem spezifischen Kontext entthobenen Wiederholungen und der Atomisierung der Sprache analog zu: „I can kill with words.“ Die Betonung liegt in dieser längsten Szene von *Lost Highway* auf der populistischen Manipulierbarkeit und Gewaltausübung durch Sprache, daher wird Mr. Eddy/Dick Laurent am Ende des Stückes auch die Kehle durchgeschnitten, es wird ihm sozusagen die Macht der Sprache genommen.

Im so genannten illusionslosen, realen ersten Teil, in dem nur geflüstert bzw. gesprochen wird, erkennt man, dass ein erstarrter Alltag in die Beziehung eines gut situierten Paares eingetreten ist. Fred, der Renee sehr liebt, wird über der Angst, diesen geliebten Partner wegen dessen unausgesprochener Vergangenheit nicht wirklich zu „besitzen“, mehr und mehr verunsichert. Sie ist, wie später Alice auch, ein Fetsch, der nicht reagiert. Sowohl Renee als auch Alice sind Meisterinnen der ewigen Ausreden, der scheinbaren Beantwortungen, die Interpretationsbedarf hervorrufen. Sie wirken wie ein Vertuschen von Lügen. So entstehen frei im Raum herumschwebende Spekulationen. Live-Elektronik im gesamten Aufführungsraum bestimmt diesen ersten düsteren, rätselhaften Teil. Das Publikum ist sozusagen integriert in das Nicht-Funktionieren der Beziehung dieses Paares. Durch das Nicht-Umgehen-Können mit der ständig präsenten Enttäuschung und der

daraus resultierenden Unsicherheit entsteht Impotenz und Aggression, da das Wirkliche konstant in Schwebelag bleibt. Am Höchststand der Desexualisierung zwischen Fred und Renee kommt es zur Resexualisierung durch Mord. Fred verwandelt seine Ausschließung aus dem Wissen von Renee und die Verzweiflung über die Ermordung seiner geliebten Frau in traurige Bilder, in Phantasmen. Er setzt sich die Maske des jungen, virilen Mannes auf, in der Hoffnung, von Neuem beginnen zu können, um mit Kraft, Leidenschaft, Liebe und Unbekümmertheit die Kälte der Frau zum Einsturz zu bringen. Pete erliegt Alices scheinbarer Unverstelltheit und Hingabe, da es das ist, was er sich erträumte. Über Alices Täuschungsmanöver und dem Warten auf Nähe wird Pete ungeduldiger und ungeduldiger und gleichzeitig gewinnt sie immer mehr Kontrolle über ihn. Er, der leidenschaftlich liebt, wird von Alice für die Lösung ihres Lebens funktionalisiert und wird durch diesen Umstand sprachlos und sprachlos, da er merkt, dass sie letztlich nichts für ihn fühlt und nur mit ihm spielt. Der Lösungsversuch durch die Flucht ins Phantasma wird erst recht zum Horrortrip, da es kein Entkommen gibt vor der kalten Frau und ihrem Schweigen, welches Macht bedeutet. Absolute Vergeblichkeit! In dem Moment, in dem die Entfremdung von Alice für Pete endlich klar wird, erhält die Sopranistin (ein hoher Sopran ohne bzw. mit sehr wenig Vibrato) eine metallische Veränderung ihrer Stimme durch Live-Elektronik. Alice entzieht sich ihm mit den Worten „you will never have me“ und verschwindet wortwörtlich von der Bildfläche durch einen Schlitz in der Leinwand. Die seelische Katastrophe hat zum zweiten Mal ih-

ren Lauf genommen. Die Ohnmacht und Hilflosigkeit sowie der daraus resultierende Verlust bzw. die Zerstörung des Ichs führen wieder zu Mord in der Verlorenheit dem Unbegreiflichen gegenüber. Diesmal in der Weite der Wüste, dem Ort des Todes bei Lynch.

Das Unausgesprochene wird zum Alptraum und das Warten und falsche Hoffen setzen sich in jedem Hautpartikel fest, wenn offene Fragen totgeschwiegen werden. Wenn man nämlich weiß, womit man konkret rechnen muss, kann man gefasster sein, das wurde aber sowohl Fred als auch Pete nicht ermöglicht. Es kann aber nur Gleichheit in einer Beziehung geben, wenn man auch versucht, das Gegenüber ernst zu nehmen und einzubeziehen. Daher wird das scheinbar so neutrale Schweigen zu einer unerträglichen Demonstration von Macht über einen anderen Menschen. Davon erzählt *Lost Highway*.

Das vibrierende, un stabile Feld zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen Lebendigem und Totem und zwischen Form und Formaflösung möge uns in einen beängstigenden und gleichzeitig faszinierenden Strudel zwischen Traum und Wirklichkeit versetzen. Am Ende bleibt alles als eine Chronik von Gewalt, Liebe, Verlust und Schmerz zurück. Vielleicht vermittelt aber gerade dieser Endpunkt die Ahnung von einem anderen Lebensentwurf ...

*Mit besonderem Dank an:  
Markus Noisternig, das IEM Graz, David Lynch,  
Barry Gifford, Elfriede Jelinek und Slavoj Žižek*



© steirisc[her:]bst / Peter Manninger

## **Lost Highway, or, the art of the ridiculous sublime Slavoj Žizek**

The first clue to *The Lost Highway* is provided by the two sexual acts depicted in the film, the first (silent, aseptic, cold, half-impotent, „alienated“) between Fred and Renee, the second (over-passionate) between Pete and Alice - it is crucial that they both end in failure for the man: the first directly (Renee patronizingly pats Fred on his shoulder), while the second ends with Alice eluding Pete and disappearing in the house, after she whispers into his ear „You'll never have me!“ - significantly, it is at this very point that Pete is transformed back into Fred, as if to assert that the fantasmatic way out was a false exit, that in all imaginable/possible universes, failure is what awaits us.

We thus begin with the „normal“ couple of impotent Fred and Renee, his reserved and (perhaps) unfaithful wife, attractive but not fatal; after Fred kills her (or fantasizes about killing her), we are transposed into the noir universe with its Oedipal triangle: Fred's younger reincarnation is coupled with Alice, the sexually aggressive *femme fatale* reincarnation of Renee, with the additional figure of the obscene father-*jouissance* (Eddy) intervening in-between the couple as the obstacle to their sexual commerce. The outburst of murderous violence is displaced accordingly: Fred slaughters the woman (his wife), while Pete kills Mr Eddy, the intruding Third. The relationship of the first couple (Fred and Renee) is doomed for inherent reasons (Fred's impotence and weakness in the face of his wife with whom he is ambiguously obsessed and traumatized), which is why, in the murderous

*passage à l'acte*, he has to kill her, while with the second couple, the obstacle is external, which is why Fred kills Mr Eddy, not Alice. (Significantly, the figure that remains the same in both universes, is that of the Mystery Man.) - The key point is here that, in this displacement from reality to fantasized noir universe, the status of the obstacle changes: while in the first part, the obstacle/failure is INHERENT (sexual relationship simply doesn't work), in the second part, this inherent impossibility is EXTERNALIZED into the positive obstacle which from outside prevents its actualization (Eddy) - is this move from inherent impossibility to external obstacle not the very definition of fantasy, of the fantasmatic object in which the inherent deadlock acquires positive existence, with the implication that, with this obstacle cancelled, the relationship will run smoothly (like the displacement of the inherent social antagonism into the figure of the Jew in anti-Semitism)?

Patricia Arquette (who plays Renee/Alice) was therefore right when, in an effort to clarify the logic of the two roles she was playing, she produced the following frame of what goes on in the film: a man murders his wife because he thinks she's being unfaithful. He can't deal with the consequences of his actions and has a kind of breakdown in which he tries to imagine an alternative better life for himself, i.e. he imagines himself as a younger virile guy, meeting a woman who wants him all the time instead of shutting him out, but even this imaginary life goes wrong - the mistrust and madness in him are so deep that even his fantasy falls apart and ends in a nightmare.<sup>1</sup> The logic here is precisely that of Jacques Lacan's reading of Freud's dream



„Father, can't you see I'm burning?“ in which the dreamer is awakened when the real of the horror encountered in the dream (the dead son's reproach) is more horrible than the awakened reality itself, so that the dreamer escapes into reality in order to escape the real encountered in the dream.<sup>2</sup> And the key for the confusing last quarter of an hour of the film is this gradual dissolution of the fantasy: when he - still as the young Pete - imagines his „true“ wife Renee making love with Eddy in the mysterious room 27 of the motel, or when, later, he turns back into Fred, we are still in fantasy. So where does fantasy begin and reality end? The only consequent solution is: fantasy begins immediately after the murder, i.e. the scenes in the court and death-row are already fantasized. The film then returns to reality with the other murder, with Fred killing Eddy and then running away on the highway, tailed by the police.

In a closer analysis, one should focus on the film's three most impressive scenes: Mr Eddy's (Dick Laurent's) outburst of rage at the fellow driver; Fred's phone conversation with Mystery Man at the party; the scene in Andy's house in which Alice is confronted with the pornographic shot of herself copulating a *tergo*. Each of these scenes defines one of the three personalities to whom the hero relates: Dick Laurent as the excessive/obscene superego father, Mystery-Man as timeless/spaceless synchronous Knowledge, Alice as the fantasy-screen of excessive enjoyment.

- In the first scene, Eddy takes Pete to a ride with his expensive Mercedes to detect what is wrong with the car; when a guy in an ordinary limo over-

takes them unfairly, Eddy pushes him off the road with his stronger Mercedes, and then gives him a lesson: with his two tuggish body-guards, he threatens the stiff-scared ordinary guy with a gun and then lets him go, furiously shouting at him to „learn the fucking rules.“ It is crucial not to misread this scene whose shockingly-comical character can easily deceive us: one should risk and take the figure of Eddy thoroughly *seriously*, as someone who is desperately trying to maintain a minimum of order, i.e. to enforce some elementary „fucking rules“ in this otherwise crazy universe. Along these lines, one is even tempted to rehabilitate the ridiculously-obscene figure of Frank in *Blue Velvet* as the obscene enforcer of the Rules - figures like Eddy (in *Lost Highway*), Frank (in *Blue Velvet*), Bobby Peru (in *Wild at Heart*), or even Baron Harkonnen (in *Dune*), are the figures of an excessive, exuberant assertion and enjoyment of life - they are somehow evil „beyond good and evil.“ Yet Eddy and Frank are at the same time the enforcers of the fundamental respect for the socio-symbolic Law. Therein resides their paradox: they are not obeyed as an authentic paternal authority; they are physically hyperactive, hectic, exaggerated and as such already inherently *ridiculous* - in Lynch' films, the law is enforced through the ridiculous hyperactive life-enjoying agent.

- The second scene occurs when Renee takes Fred to a party thrown by Andy, a shady character: Fred is there accosted by a pale, death-like Mystery Man, who claims to have met Fred at his house, and that he is there right now... This Mystery Man (Robert Blake) is, rather obviously, the

ultimate embodiment of Evil, of the darkest, most destructive and „toxic“ aspect or strata of our unconscious; however, one should be precise here about his status. The obvious Kafkaesque connotation of his self-presentation to Fred is here crucial: when, at Fred's question „How did you get into my house?“, he answers „You invited me. It's not my habit to go where I'm not wanted.“, this obviously echoes the Priest's emphasis to Josef K. in *The Trial* that „the Court makes no claims upon you. It receives you when you come and it relinquishes you when you go.“ This, however, in no way entails that the Mystery Man is, in the Jungian mode, the externalization-projection of the disavowed murderous aspect of Fred's personality, immediately realizing his most destructive impulses; he is, prior to that, the fantasmatic figure of a pure and wholly neutral medium-observer, a blank screen which „objectively“ registers Fred's unacknowledged fantasmatic urges. His timelessness and spacelessness (he can be at two places at the same time, as he proofs to Fred in the nightmarish phone conversation scene) signals the timelessness and spacelessness of the synchronous universal symbolic network of registration. One should refer here to the Freudian-Lacanian notion of the „fundamental fantasy“ as the subject's innermost kernel, as the ultimate, proto-transcendental framework of my desiring which, precisely as such, remains inaccessible to my subjective grasp; the paradox of the fundamental fantasy is that the very kernel of my subjectivity, the scheme that guarantees the uniqueness of my subjective universe, is inaccessible to me - the moment I approach it too much, my subjectivity, my self-ex-

perience, loses its consistency and disintegrates. One should thus conceive the Mystery Man as the ultimate horror of the Other who has a direct access to our (the subject's) fundamental fantasy: his impossible/real gaze is not the gaze of the scientist who fully knows what I am objectively (like, say, the scientist who knows my genome), but the gaze able to discern the most intimate subjective kernel inaccessible to the subject himself. As such, as the being of asexualized, childishy neutral Knowledge, the Mystery Man forms a couple with the obscene/violent paternal figure (Dick Laurent): the obscene *père-jouissance*, standing for the excessive, exuberant Life, and the pure, asexual Knowledge are two strictly complementary figures.

- The third scene occurs in Andy's house when, in its central large hall, Alice is standing opposite to the large screen on which an unending and repetitive pornographic scene is continuously projected showing her penetrated (anally?) from behind, with a face displaying pleasure-in-pain... This confrontation of the real Alice with her interface fantasmatic double produces the effect of „This is not Alice,“ like that of „This is not a pipe“ in the famous Magritte painting - the scene in which a real person is shown side by side with the ultimate image of what she is in the fantasy for the male Other, i.e., in this case, enjoying being bugged by a large anonymous black man („A woman is being bugged“ functions here somehow like Freud's „A child is being beaten“). Is this house of pornography not the last in the series of hellish places in Lynch's films, places in which one encounters the

final (not truth but) fantasmatic lie (the other two best known are the Red Lodge in *Twin Peaks* and Frank's apartment in *Blue Velvet*). This site is that of the fundamental fantasy staging the primordial scene of *jouissance*, and the whole problem is how to „traverse“ it, acquire a distance towards it. And, again, this side-by-side confrontation of the real person with her fantasmatic image seems to condense the overall structure of the film which posits side-by-side the aseptic drab everyday reality and the fantasmatic real of the nightmarish *jouissance*. (The musical accompaniment is here also crucial: that of the German „totalitarian“ punk band Rammstein rendering the universe of the utmost *jouissance* sustained by the obscene super-ego injunction.)

The two parts of the film are thus to be opposed as social reality (sustained by the dialectic of the symbolic Law and desire) and fantasy. The ultimate proof that fantasy sustains our „sense of reality“ is provided by the surprising difference between the two parts of the film: the first part (reality deprived of fantasy) is „depthless,“ dark, almost surreal, strangely abstract, colorless, lacking substantial density, enigmatic as a Magritte painting, with actors acting almost as in a Beckett or Ionesco play, moving around as alienated automata; paradoxically, it is in the second part, the staged fantasy, that we get a much stronger and fuller „sense of reality,“ of depth of sounds and smells, of people moving around in a „real world.“

The topic of “multiple personalities” in *The Lost Highway* (Fred and Pete, Renee and Alice) should therefore be approached against the background of the limit of the „psychological unity“ of the hu-

man person: at a certain level, to perceive the subject as psychological unity of a person becomes wrong. Here we encounter the problem of the „psychological convincing“ status of the story as a form of resistance against its subversive thrust: when someone complains that characters in a story are not „psychologically convincing,“ one should always become attentive for the ideological censorship operative in this dismissal. Recall the way they are shooting soap operas in Mexico: because of the extremely tight schedule (the studio has to produce each day a half hour instalment of the series), actors do not have time to learn their lines in advance, so they simply have hidden in their ears a tiny voice receiver, and a man in the cabin behind the set simply reads to them the instructions on what they are to do (what words they are to say, what acts they are to accomplish) - actors are trained to enact immediately, with no delay, these instructions... a good lesson to those New Agers who claim that we should drop the social masks and set free our innermost true selves... Is the conversation about robins between Jeffrey and Sandy in *Blue Velvet* not acted as if it was shot under the conditions of these soap operas? It is thus as if, in Lynch's universe, the psychological unity of a person disintegrates into, on the one hand, a series of clichés, of uncannily ritualized behaviour, and, on the other hand, the outbursts of „raw,“ brutal, desublimated Real of an unbearably intensive (self)destructive psychic energy.

In „Le prix du progrès,“ one of the fragments that conclude *The Dialectic of Enlightenment*, Adorno and Horkheimer quote the argumentation of the

19th century French physiologist Pierre Flourens against medical anaesthesia with chloroform: Flourens claims that it can be proven that the anaesthetic works only on our memory's neuronal network. In short, while we are butchered alive on the operating table, we fully feel the terrible pain, but later, after awakening, we do not remember it. For Adorno and Horkheimer, this, of course, is the perfect metaphor of the fate of Reason based on the repression of nature in itself: his body, the part of nature in the subject, fully feels the pain, it is only that, due to repression, the subject does not remember it. Therein resides the perfect revenge of nature for our domination over it: unknowingly, we are our own greatest victims, butchering ourselves alive... However, is it not also possible to read this scene as the perfect staging of the inaccessible Other Site of the fundamental fantasy that can never be fully subjectivized, assumed by the subject? And are we not here in the *Lynch-territory* at its purest? After the release of *Eraserhead*, his first film, a strange rumour began to circulate to account for its traumatic impact:

„At the time, it was rumoured that an ultra-low frequency drone in the film's soundtrack affected the viewer's subconscious mind. People said that although inaudible, this noise caused a feeling of unease, even nausea. This was over ten years ago and the name of the film was *Eraserhead*. Looking back on it now, one could say that David Lynch's first feature length film was such an intense experience audio-visually that people needed to invent explanations... even to the point of hearing inaudible noises.“<sup>3</sup>

The status of this voice that no one can perceive,

but which nonetheless dominates us and produces material effects (feelings of unease and nausea), is *real-impossible*: it is the voice which the subject cannot hear because it is uttered in the Other Site of the fundamental fantasy - and is not Lynch's entire work an endeavour to bring the spectator „to the point of hearing inaudible noises“ and thus to confront the comic horror of the fundamental fantasy?

And this alone, this central position of voice in Lynch's universe, is what makes the idea of an OPERA based on Lynch's *Lost Highway* not only so interesting and provocative, but, in a way, *urgent*, something which HAS TO BE DONE following the inherent artistic logic. In a first approach, it is difficult to imagine a stronger contrast than the one between Lynch's universe and the universe of opera - however, what if, for this very reason, the spectacle of Fred, Renee, Mystery Man and Eddy singing on stage enacts a short-circuit between two incompatible levels? It is only in such explosive encounters that truth itself occurs.

<sup>1</sup> *Lynch on Lynch*, ed. by Chris Rodley, London: Faber and Faber 1997, p. 231-232.

<sup>2</sup> See Chapter IV in Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, New York: Norton 1979.

<sup>3</sup> Yuji Konno, „Noise Floats, Night Falls“, in *David Lynch. Paintings and Drawings*, Tokyo Museum of Contemporary Art 1991, p. 23.

## David Lynch

Death Valley is so beautiful. It just goes on forever. I like the idea of shooting in Death Valley - just the name. It made perfect sense for *Lost Highway*.

Barry Gifford wrote a book, called *Night People*. Two characters mention going down the lost highway, and when I read those words; lost, and highway, it made me dream, and it suggested possibilities and I told that to Barry and he said, „Well, let's write something.“ That started the ball rolling. – I said to Barry, I love those two words together, we should make something called *Lost Highway*. The phrase had a lot of potential for me. The unknown was suddenly pulling me in and I was ready to go into another world. It became about mood and those kinds of things that can only happen at night. It held promise and intrigue and mystery. Sometime during the shooting, the unit publicist was reading up on different types of mental illness, and she hit upon this thing called „psychogenic fugue.“ The person suffering from it creates in their mind a completely new identity, new friends, new home, new everything - they forget their past identity. This has reverberations with *Lost Highway*, and it's also a musical term. A fugue starts off one way, takes up on another direction, and then comes back to the original.

The unit publicist was reading up on certain mental disorders during production, and she came upon this true condition called ‚psychogenic fugue,‘ which is where a person gives up himself, his world, his family - everything about himself - and takes on another identity. That's Fred Madi-

son completely.

You can say that a lot of *Lost Highway* is internal. It's Fred's story. It's not a dream: It's realistic, though according to Fred's logic. But I don't want to say too much. The reason is: I love mysteries. To fall into a mystery and its danger ... everything becomes so intense in those moments. When most mysteries are solved, I feel tremendously let down. So I want things to feel solved up to a point, but there's got to be a certain percentage left over to keep the dream going. It's like at the end of Chinatown: The guy says, „Forget it, Jake, it's Chinatown.“ You understand it, but you don't understand it, and it keeps that mystery alive. That's the most beautiful thing.

The Mystery Man came from an old idea I had. I told Barry a version of what ended up in the film. I was halfway through the story, and it looked like he wasn't listening to me. He just said, „That's it!“ and started writing stuff down. The character came out of a feeling of a man who, whether real or not, gave the impression that he was supernatural.

There's a beguiling and magnetic mood. There's so much darkness, and there's so much room to dream. They're mysteries and there are people in trouble, and uneasiness.

*Lost Highway* is not really a film about dreams. The film is a product of two years of work, and it has to be a certain way. It took a long time to be correct. It's a depressing thought to even try to put that into a sentence.

It's about a man in trouble – a psychogenic fugue is the type of trouble.

It's about a condition, a human sort of condition.

How people can become in trouble, mentally. It's like when you are sitting alone, you sometimes have the feeling that there are different parts of you. There are certain things that you can do and there are certain things that you would never do unless there was a part of you that took over. So, in a way, it's kind of logical.

There's a human condition there - people in trouble, people led into situations that become increasingly dangerous. And it's also about mood and those kind of things that can only happen at night. You can just take that and run with it your own way.

Well, there's a scene in the film that has something to do with rules of the road. And it just strikes me that we could talk about what's happening in Los Angeles and maybe many places in the world: People are going through red lights.

It's a big problem. And I understand the frustration of the light turning yellow and the cars in front are going ahead. But it's extremely important to stop at a red light.

The film deals with time; it starts at one place and moves forward or backwards, or stands still, relatively speaking. But, time marches on and films compact time, or prolong time in different ways. There are sequences built with time in mind, as is the music.

Half of the film is picture, the other half is sound. They've got to work together. I keep saying that there are ten sounds that will be correct and if you get one of them, you're there. But there are thousands that are incorrect, so you just have to keep on letting it talk to you and feel it. It's not an intellectual sort of thing.

There is a key in the film as to its meaning. But keys are weird. There are surface keys, and there are deeper keys. Intellectual thinking leaves you high and dry sometimes. Intuitive thinking where you get a marriage of feelings and intellect lets you feel the answers where you may not be able to articulate them. Those kinds of things are used in life a lot, but we don't use them too much in cinema. There are films that stay more on the surface, and there's no problem interpreting their meaning.

Barry Gifford may have his idea of what the film means and I may have my own idea, and they may be two different things. And yet, we worked together on the same film. The beauty of a film that is more abstract is everybody has a different take. Nobody agrees on anything in the world today. It doesn't do any good to say „This is what it means“. If Barry or anyone else could capture what the film is in words, then that's poetry. I love things that leave room to dream and are open to various interpretations. It's a beautiful thing. Film is what it means.



Olga Neuwirth and David Lynch, Venice 2006 © ORF

1917  
2017

# TEIL I (~30min)

gesprochen

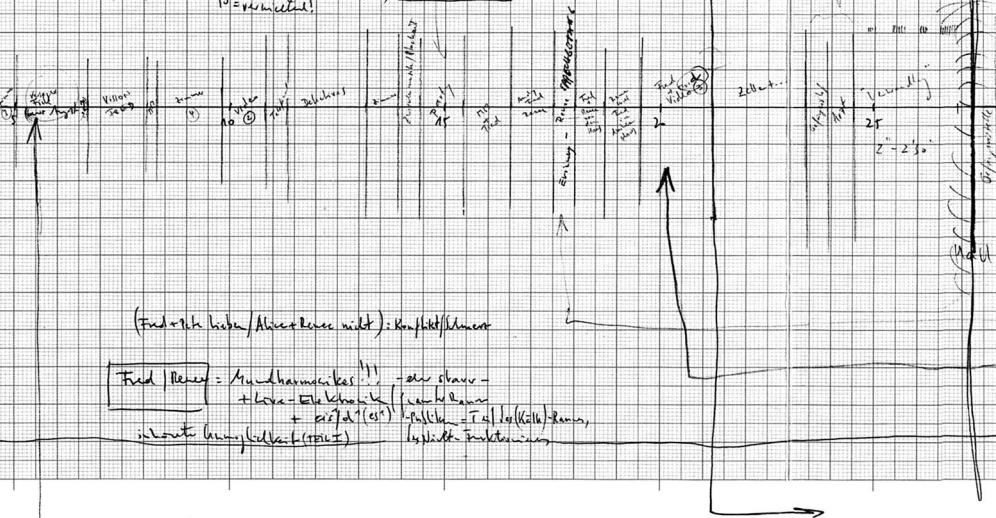
Moos → PHANTASIE I  
Nein, PHANTASMA!  
ist MASKE des  
JUNGEN, nicht

Vergleichsmaß von Aufg. des Dialekts

Scheitern in der Kultur Form  
+ am Nicht-Ausgangspunkt

→ Gleich. Problematik analysiert = Verstehen, d. es ist ein ganz tiefer (Raum) fiktional

→ unge. Stelle (das Konzept der 2. Maschine) Werte-diskursiv  
= vermittelt!



(Friedrich Schlegel / Albrecht Renner nicht): Konflikt / Moment

Fried / Renner = Mucharmes!!! - der starr -  
 + Lore = Elektrizität / Feuer / Wasser  
 + sie / d' (es) = fiktional = Teil der Kultur / Roman,  
 in der Welt / fiktional (1917) / logische Konstruktion



2. TP. US-able - ZEITPROPORTIONEN - TIMING

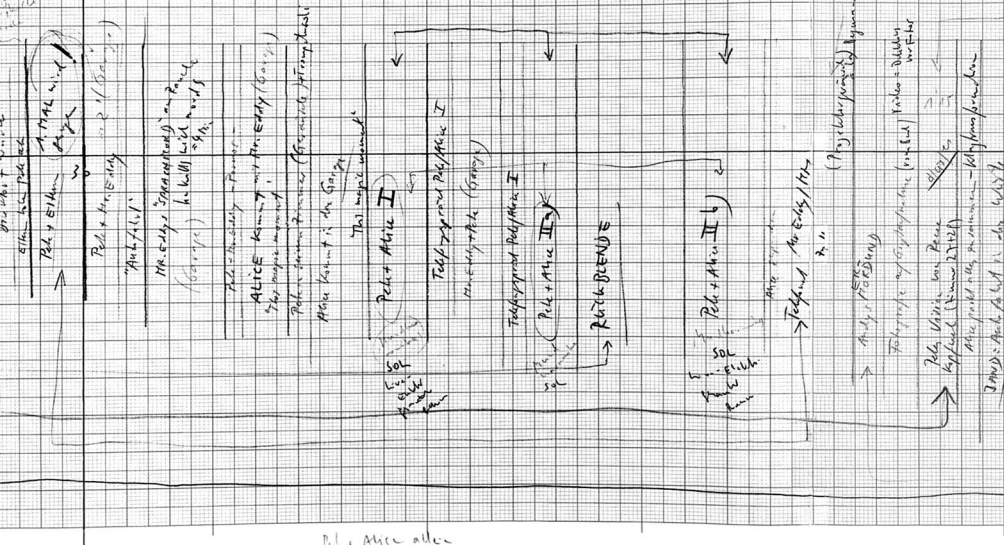
TEIL II →

Kern-Behandl., von Vorkurs (10%) auf variablen Par (Variation der Anzeigebildschirm - Konstant -)

(Kern-segmente sind nicht vollendet) auf ...

was ist wieder, was ist planlos? (was hier speziell, was reproduziert)

Abh



Pete Alice Alice

## ***Lost Highway* – totally electronic** **Robert Höldrich (IEM)**

*Lost Highway* is based on the film of the same name, in which – as is usually the case with David Lynch – the soundtrack bathes almost every scene in a certain tonal light. In a piece of music theatre which is a joint production and involves more than a hundred people, the freedom of movement for the sound design – in comparison to the film and its manner of production – normally becomes relative limited. The question is: how can one create something to contrast with the film by means of the temporal transience and non-arbitrary repetition of a continuous form such as music? Here the wish arises to design the space in a concrete way, plumbing it three-dimensionally as far as the composition is concerned.

Firstly we have the real production of sound which results from the happenings and events on the stage and in the orchestra. The „invisible wall“ that arises between the stage and the audience is here neutralised by means of electronics. A soundspace is established above, beneath and around the audience and at some points this draws the auditorium into the scene. The audience is gradually pulled and then pushed into a huge blanket of sound.

First of all there are sounds with a clearly dramatic function, for example Fred's trumpet solo, which is faded in from various different directions, or the rather strange ring of a telephone. Then there is the spatial sound projection: during changes of scene, the audience is enveloped in a solid no-man's-land of sound. The starting material used

for these inserts is provided by largely defamiliarised instrumental sounds, for example those of deep wind instruments, producing a particularly rich repertoire of sound that is easily susceptible to modulation. The coloured microfluctuations make it possible to produce mobile dome-like sounds, which primarily become audible in the moments of the apparent standstill and in which the expression of the sound of the solo instruments is modified by means of live electronics. Incidentally, Olga Neuwirth has a predilection for a playful approach to a certain „trash“ aesthetics and deliberately works with „low-tech“ equipment in her compositions, for example using sounds produced by a synthesizer, which seem as if they were made by toy instruments. All in all, it becomes evident that, in many of its connections to instrumental music and the vocal levels of expression, the electronic world of sound is derived from the natural one, but then goes beyond this.

An essential and characteristic aspect of *Lost Highway* is live processing with the actors and direct work with the spoken or sung live material. As far as Mr. Eddy, for example, is concerned, the characteristic style of his speech is transformed compositionally into the vocal acrobatics of declaratory gestures. However, above and beyond that, the voice is then artistically split and cut up still further, until the particles almost seem like shots. In this way, the character of the figure is precisely expressed by the electronic transformation. The connotation and symbolism which surrounds a figure can be specially focused by means of electronics. Let us take, for example, the figure of Alice: in some places in the score she

has such a silvery metallic sound that it seems as if she is not from the natural world at all. In such a case it is necessary to work very closely with the vocal material. Only a small part is pre-produced, primarily for the moments which cannot be realised in the acute action on stage – in order to be able to nonetheless cast a certain light on an action or situation.

Olga Neuwirth has a great deal of experience with electronics. Significant, it seems to me, is the fact that she creates an elegance and refinement in reduction, even to the point of imposing restrictions on herself. To work together with an artist at such an advanced level is usually a great challenge from both an academic and a technical point of view. In part, we have to develop new processes in order to put Olga Neuwirth's ideas and requirements into practice. To be able to meet the artistic challenge that she elaborates actually necessitates a process of iteration occurring on many levels and involving both the composer and us.

## **From Film to Music Theatre** **Stefan Drees**

As their leitmotif for reworking the original script into a libretto, Olga Neuwirth and Elfriede Jelinek have taken the fact that there is a fundamental difference between the ways in which material can be treated for the cinema and for the theatre. Adaptation was unavoidable in the case of those dramatically important scenes in Mulholland Drive when Mr. Eddy proves himself to be a man obsessed by power, ready to use violence to implement his view of the world: Lynch demonstrates the uncontrollability of his protagonist in a car ride which develops into a chase and culminates in physical aggression. The everyday code of behaviour unexpectedly tips over into excessive violence, which finds a release valve in his helpless vis-à-vis. Furthermore, in the soundtrack „Mr. Eddy's Theme“, composed by Angelo Badalamenti, cool jazz tones provide a contrast to the car chase, while the beating-up sequence is silent. As a substitute, Jelinek and Neuwirth have devised a scene in which the act of ignoring a „no smoking“ sign in the car repair shop serves as the trigger for an outbreak of violence. Although the verbal discourse displays parallels to the film, its use of language reveals a much greater lack of content than in the original. The violation of the smoking ban is judged to be antisocial behaviour, a physical attack on the ruling system, and has to be sanctioned by the use of violence in order to make way for ethical renewal. The fascistoid structures of this argumentation are suddenly illuminated in the repetition of hackneyed phrases and set ver-

bal constructions, condensed to the point of redundancy by the musical assistance of live electronic loops. In this way, the web of language and the basic structures of thinking are exposed step by step, eventually revealing themselves to be the speech of a highly pathological human being, to whom Neuwirth, in a note to her score, attributes a desire „to kill with words“.

This work of Neuwirth's for the stage derives a great deal of its effect from the interplay, repeatedly regulated in different ways, between the extremely heterogeneous sound material and the visual components. The process reaches a dramatic climax at the start of the scene in the desert: here Lynch unfolds the complex combinations of image and sound as a connex of references in order to decipher the numerous irritating images that have occurred in the course of the film up to that point. In doing so, he focuses on Pete und Alice making love, which for Alice's part is shown to be the result of ice-cold calculation, and culminates in her statement „You'll never have me“, thereby clarifying their relations once and for all. The composer transforms the visual complexity of the film into a dense web of moments of sound

and image which act as intertextual and intermedia references. The libretto exposes the character of the scene by explicitly emphasising its artificiality and ambiguity: „From now on everything rather tacky“, it says in the stage directions, and shortly afterwards they compare the lighting to the sweeping light of a prison camp, „where people should be prevented from escaping“. At the place where the song is used in the film there emerges, over a flickering web of the sound of the ensemble, the fading sound of a recording of Claudio Monteverdi's madrigal „Ecco mormorar l'onde“ from his „Second Book of Madrigals“ (1590), the text of which uses a description of nature to describe the perception of the world as it is filtered through the eyes of a lover. The deceptive nature of this perception already emerges in the garishly lit events on stage and their localisation in the desert, even before Alice admits to playing a game of deception and disappears for ever. In this way, the inserted recording stands for the betrayal of hope in one's dealings with others, which runs like a red thread through the whole of this piece of music theatre.

## Afterthoughts on *Lost Highway* „Waiting For Godot“ of passion and proximity – an experimental arrangement of futility

Olga Neuwirth

Why take *Lost Highway* as the basis for a piece of music theatre? Today, several months after it was finished, I ask myself this question more frequently than I did at the time when I was deciding in favour of using this material.

First of all, apart from the fact that *Lost Highway* touched me very directly, I was fascinated by Lynch and Gifford's radical settling of accounts with the narrative as progressive action. This impossibility of escape from a situation, this unmerciful (time) loop that can make one crazy once one gets caught up in it, presented a basic compositional challenge. It was the demontage of a voyeuristic view of things that oversees and unifies everything. This other view, which has no referential function, but is purely an aesthetic means of expression, inspired me to reflect upon what this could mean musically. For it is a way of looking for something that cannot be uttered. With regard to music, as opposed to life, this idea is very close to me. Furthermore, the various registers of the colours of the sound of language in Lynch, from whispering to explosions of laughter, seemed to me to be directly suitable for music theatre as I imagine it: no beginning, no middle, no end; innumerable (architectural and emotional) spaces inside and outside; what is real and what is phantasmal? The mundane alongside the mystical; all human utterances, from a howl to a shout, from laughter to

despair, existing alongside one another. All that, as well as the *nihil firmum* and the existential, unavoidable question concerning doubtfulness and the foundations of human existence were decisive in making me dare to approach this disturbing material.

In Lynch's work one also finds direct and very rapidly changing visual and auditive perspectives, as well as the theme of transformation in the form of a desired and hoped-for change of life (in *Bäh-lamm's Fest* I had already used transformation as a symbol for the attempt to escape both from one's own norms and from those determined from outside, and the search for something new). These aspects were and are therefore very close to me too, so that at first it did not even enter my mind to ask whether here I would have to measure myself auditive against a cinematic masterpiece. Could a masochistic desire for doom, in which the alternative life plan becomes futile and really does become a horror trip, be used for a musical play? *Lost Highway*: splintering, shattering and sinking; the manifold negations, the coldness of which determine the aesthetic field of tension; the dimensions of the phantasm as hope; the power of disguise, which then really does lead to misunderstandings. Did I go to Trieste in order to be able to work in peace on this hopelessness, this *nuît sans fin*, from start to finish, in order, like Umberto Saba wrote, to bring the disorder of my own existence into the work?

In order not to fall into representation on stage, as Bresson warned, it was from the outset clear to me that I would have to conceive of both the music and the video (those two time-art genres)

as being together from the very beginning, so that I would have something to contrast the famous film to by means of a new relation of sound/image. Also, to ensure that no conventional stage design would impede the movement of the persons acting involved in a constantly changing space of sound/image.

When starting to put the idea into practice, I hit upon the idea of creating a 'suture', or a 'seam', which would elucidate the difference between the image of what happens on stage and the absence of the image (i.e. a void) on the screen – or for that matter vice-versa – that is, the difference between two kinds of perception. The same applies to music played live and music that has been recorded so as to produce a certain kind of continuity in heterogeneity. Yet the system is not a rigid one, rather the 'seam' can also fall apart. It is only one method, to use 'seam' as a way of bridging, as it were, the danger, the absent cause of fear, the phantasm.

It may also be a 'trick', in order to play off the various levels against one another (stage area and persons 'against' video projection, narrative fiction 'against' non-narrative fiction, music played live 'against' recorded music, objective 'against' subjective), i.e. closing the gap between the elements. The 'seam' serve to hold the space for an apparently absent cause, which produces a sinister effect. The method which interests me is that of deconstructing images and sounds/music by means of a discourse about perception, as a way of showing that there are images and sounds that work according to a certain logic and can also be manipulated. We can then perhaps recognise

that the phantasms (one of the central 'subjects' of this piece of music theatre) have a history or an essence. The problem with images and sounds is that they have something metaphorical about them: they condense a whole complex of imagination and become a weave of image/sound for a whole threatening scenario. Since in *Lost Highway* there is no escape from beginning to end, the video should create a constant flickering space of sounds and images correlated with the music.

Although the composer no longer gives many instructions, since – in the composer's experience – a score for music theatre is used as people want to use it, one thing must be done without fail, namely use the video. The reasons for this are as follows:

The 'ultimate threat' proceeds from a point-of-view shot (in the case of *Lost Highway* apparently the Mystery Man with a built-in camera eye, who sees everything and therefore perhaps records and manipulates everyone and everything, including desires and yearnings), but which cannot be clearly attributed to one of the main protagonists on stage and therefore evokes the constantly present ghost of a free-floating view. The video was also intended to adopt an impossible subjectivity, which cannot be localised within a narrative space. The video tapes run continuously for the whole length of the piece, even when a blackout or fade-out / fade-in are stated in the score. This means that at these points the video will not be turned off.

It remains as texture (not real motifs, which indicate something, but rather solely colours or the flickering of light, as a kind of standstill in time and

a space without extension).

Since, for me, *Lost Highway* should be regarded as an experimental arrangement of an existential human problem, the stage space has to be aseptic and empty. That is why the desired use of video is not intended as decor, but rather as an integral component of the stage space. Alternatively, it is the videos that actually create the stage space in the first place! The three-dimensionality of the space is therefore created by the video screen, gauze and the video image itself. The videos are 'responsible' for the rapid change of scene (outer and inner spaces) as well as for the wishful, yearning and fearful dreams that go on in the heads of Fred and Pete. The singers and actors have to move within this dreadful spatial feeling, namely of being nowhere, of placelessness, of the non-real, non-tangible. The theme of the videos might be the *u-topos*, on the one hand what has been lost, but on the other hand also the imagined, unattainable ideal.

The fade-out/fade-ins inserted by me should show images devoid of human beings, interrupting the flow of events for a short time. During the visual fade-out there is an acoustic expansion of space (rapid fade to the loudspeakers in the room), during the visual fade-in, on the other hand, there is a contraction of the acoustic space (back to the stage loudspeakers).

Since dreams often reveal the essence of things, it was important for me as a composer to produce acoustic images so that I was not dependant upon the visual image. Varied sequences, similar to those used in a radio play, allow independent images to arise in the mind of the listener.

For that reason, only one scene was altered by Elfriede Jelinek and myself, because it displayed a particular cinematic quality which one could not achieve at all on stage. It is the sequence of the car chase in Mullholland Drive and Mr. Eddy's ensuing outbreak of violence. Mr. Eddy/Dick Laurent and the Mystery Man represent in their differing ways the masquerades of evil. Mr. Eddy, this porn producer who wears the mask of a socially popular Mr Clean, is in our case not really physically brutal, but hurts and destroys by his use of language itself. Utterance becomes action and a discourse of horror occurs through the visualisation of a banality, namely smoking in a garage. The linguistic horror arises through repetitions which have been removed from their specific context and an atomisation of language, as in: „I can kill with words.“ In this, the longest scene of *Lost Highway*, the emphasis lies on the use of language for populist manipulation and as violence, which is why Mr. Eddy/Dick Laurent has his throat cut at the end of the piece: the power of language has, as it were, been taken from him.

In the so-called illusion-less and real first part, in which people only whisper or speak, one realises that a rigidified everyday life has entered into the relationship of a well-situated couple. Fred, who loves Renee greatly, is becoming increasingly uneasy on account of his fear of not really 'possessing' his beloved partner because of her undiscussed past. Like Alice later, she is a fetish, who does not react. Both Renee and Alice are accomplished in the art of the eternal excuse, of apparent responses, which evoke a need for interpretation. It seems as if they are trying to conceal some lie.

This gives rise to a sense of speculation floating free in space. Live electronics in the whole auditorium determine this first gloomy, puzzling part. The audience is, so to speak, integrated into the dysfunctional nature of this couple's relationship. Through the difficulty of being able to deal with the constantly present disappointment and the resulting uncertainty, impotence and aggression arise, because the reality remains in constantly suspended. At the climax of the process of desexualisation between Fred and Renee, a resexualisation occurs through murder. Fred transforms his lack of knowledge about Renee and his despair about the murder of his beloved wife into sad images, into phantasms. He puts on the mask of a young, virile man, in the hope of being able to start again and diminish the coldness of woman by means of energy, passion and carefreeness. Pete is a victim of Alice's apparent straightforwardness and devotion, since that is what he dreams of. Through Alice's ploys and his waiting to get close to her, Pete becomes increasingly impatient, while at the same time she gains more and more control over him. Loving her passionately, he is functionalised by Alice into the solution of her life's problems and

through this circumstance he becomes more and more speechless, since he notices that in the final analysis she feels nothing at all for him and is only playing with him. The attempt to find a solution through fleeing into a phantasm really does become a horror trip, because there is no escape from the cold woman and her silence, which signifies power. Absolute futility! In the moment, in which Alice's alienation at last becomes clear to Pete, the voice of the soprano (a high soprano without vibrato or with very little) is metallically altered by live electronics. Alice withdraws from him with the words „You will never have me“ and literally disappears from the scene through a slit in the screen. Emotional catastrophe has run its course a second time. Powerlessness and helplessness, as well as the subsequent loss or destruction of the ego once again lead to a murder in a state of forlornness towards the incomprehensible. This time in the vast spaces of the desert, the place of death in Lynch.

If open questions are hushed up, then what remains unspoken turns into a nightmare and waiting and false hope become entrenched in every main particle. If one namely knows what one actually



has to reckon with, then one can be more composed, although that was not possible for either Fred or Pete. However, there can only be equality in a relationship if one also tries to take the other person seriously and include them. That is why silence, which may seem to be so neutral, is an unbearable demonstration of power over another person. That is what *Lost Highway* is all about.

The vibrant, unstable field between standstill and movement, between the living and the dead, and between form and the dissolution of form may transport us to a frightening and at the same time fascinating whirlpool between dream and reality. At the end, everything remains behind as a chronicle of violence, love, loss and pain. However, perhaps precisely this end communicates an idea of another life plan ...

*With special thanks to:*

*Markus Noisternig, the IEM Graz, David Lynch, Barry Gifford, Elfriede Jelinek and Slavoj Zizek*

## **Du film au théâtre musical**

### **Stefan Drees**

Lorsqu'Olga Neuwirth et Elfriede Jelinek transforment le scénario original en livret d'opéra, leur idée directrice repose sur les possibilités offertes par la transposition cinématographique d'un sujet qui se distinguent radicalement de celles d'une réalisation scénique. Les scènes du Mulholland Drive, importantes sur le plan dramaturgique et révélant un Mr Eddy en homme de pouvoir prêt à imposer par la force sa vue des choses, nécessitaient inévitablement une adaptation : Lynch met en scène la perte de contrôle de son protagoniste à travers un trajet en voiture, dont le paroxysme est une poursuite en voiture se terminant par une agression physique. Le code d'un comportement au quotidien bascule à l'improviste dans une violence excessive, qui se décharge contre un vis-à-vis désarmé. Vient s'ajouter à cela la bande-son composée par Angelo Badalamenti « Mr Eddy's Theme », en contraste avec cette poursuite en voiture accompagnée d'un air de jazz cool, mais cessant en revanche pendant la scène de la bagarre. À la place de cette scène, Jelinek et Neuwirth conçoivent une scène autour du non-respect d'un panneau d'interdiction « no smoking » dans le garage qui provoque une flambée de violence. Le discours verbal révèle certes des analogies avec le film, mais celui-ci semble dans son rapport au langage bien davantage vidé de son sens que dans le film. La transgression de l'interdiction de fumer est considérée comme un comportement asocial, un passage à l'acte dirigé contre le système dominant et doit être sanctionné

par l'usage de la violence, afin de libérer la voie à un renouveau moral. Les structures pour ainsi dire fascistes de cette argumentation surgissent telles des étincelles dans la répétition de phrases et de formules verbales qui reviennent sans cesse, musicalement à l'aide de loops en électronique live, qui finissent par aboutir et à se densifier. Le tissu du langage et la structure de pensée sur lesquels il repose sont ainsi, petit à petit, mis à nu et mènent, en fin de compte, au discours d'un être fortement atteint sur le plan pathologique, auquel Neuwirth dans ses annotations sur la partition attribue l'envie de tuer par les mots « to kill with words ».

L'effet produit par l'œuvre scénique de Neuwirth repose en grande partie sur des matériaux sonores et des éléments visuels extrêmement hétérogènes et sans cesse agencés différemment. Cette technique atteint son point culminant dramaturgique au début de la scène du désert : Lynch révèle ici la complexité de l'effet conjoint de l'image et du son et fait de ce procédé un ensemble de références, permettant de décoder les nombreuses images irritantes du film qui vient de se dérouler. Il se focalise ainsi sur l'acte sexuel de Pete et Alice, qui a tout d'un règlement de compte glacial et qui culmine dans les propos « You'll never have me » et clarifie, une bonne fois pour toutes, la nature

des rapports. La compositrice transforme la complexité visuelle du film en un tissu dense, composé de moments sonores et imagés, faisant office d'indications intertextuelles et intermédiales. Le livret démasque le caractère de la scène, en mettant en avant ce qu'elle a d'artificiel et d'équivoque : on y trouve l'annotation « À partir d'ici tout doit être plutôt kitsch », et plus loin encore, une indication scénique comparant l'éclairage à utiliser avec l'éclairage de spots aveuglants du camp d'une prison « afin de dissuader les prisonniers de s'évader ». À la place du song utilisé dans le film, on entend vibrer au-delà du tissu sonore de l'ensemble, et perdu dans le lointain, un enregistrement de sonorités issues du madrigal de Claudio Monteverdi « Ecco mormorar l'onde » tiré du Deuxième livre de madrigaux (1590) dont le texte à travers une description de la nature désigne un monde à partir d'une perception filtrée à travers le regard de l'amoureux. Le caractère trompeur de cette perception est déjà annoncé par l'éclairage tapageur situé dans le désert, avant qu'Alice n'avoue sa supercherie et son jeu et disparaisse pour toujours. Cet enregistrement fait ainsi figure d'espoir trompé dans le rapport à l'autre, sentiment qui, tout au long de ce théâtre musical, déroule sa trame tel un fil rouge.

## ***Lost Highway* – entièrement électronique** **Robert Höldrich (IEM)**

*Lost Highway* repose sur le film homonyme, dont la bande-son – comme toujours chez David Lynch – plonge pratiquement chaque scène dans une lumière sonore précise. Comparée au film et à son mode de fonctionnement, la liberté de mouvement sur plan sonore et formel au cours de la réalisation d'un théâtre musical, sorte de coproduction avec plus de cent participants, comporte certaines limites. La question qui se pose alors est de savoir ce que l'on veut opposer au film, puisque l'évanescence temporelle du déroulement musical ne se laisse répéter à volonté. Survient alors le désir de modeler concrètement l'espace, de l'exploiter par la composition sur le plan tridimensionnel.

Dans un premier temps, il y a la production sonore réelle à travers des événements qui se déroulent sur scène et dans l'orchestre. Le « mur transparent » érigé entre la scène et le public se trouve aboli par l'électronique. Le public est enveloppé dans un espace sonore qui s'installe et attire à certains moments l'auditoire vers la scène. Le public est à la fois entraîné et plongé dans une immense couverture sonore.

Tout d'abord, il y a là des sonorités avec des fonctions dramaturgiques précises, comme le solo de trompette de Fred, enregistré et diffusé à partir de différentes directions ou encore un téléphone qui sonne bizarrement. Il y a aussi les projections d'espaces sonores : au cours des changements de scène, le public est pris dans un no man's land sonore figé. Pour ce matériel sonore de base préenregistré, la compositrice fait intervenir des

sonorités instrumentales fortement modifiées, comme celles d'instruments à vent graves disant d'un registre sonore extrêmement riche et prédestinés aux modulations. Les microfluctuations colorées de ces derniers permettent de mettre en place des sortes de coupoles sonores mobiles, audibles notamment lorsque le temps semble s'immobiliser et que l'expression sonore des instruments solo est alors modifiée en électronique live. Olga Neuwirth a d'ailleurs une prédilection pour le rapport enjoué avec une certaine esthétique du « trash » et élabore délibérément ses compositions avec du « low tech », en produisant, par exemple à partir d'un synthétiseur, des sonorités semblant provenir d'« instruments jouets ».

Dans l'ensemble, on constate qu'à travers ses multiples relations à la musique instrumentale et au niveau de l'expression vocale, l'univers sonore électronique découle d'un monde sonore naturel qu'il dépasse ensuite.

L'un des aspects essentiels et marquants de *Lost Highway* est constitué par le traitement live électronique avec les acteurs et le travail direct avec le matériel live parlé ou chanté. Quant à Mr Eddy, sur le plan de la composition, dès le départ par exemple, le rythme de ses paroles se transforme en diction évoluant sur des acrobaties vocales. Mais au-delà de cet effet, la voix est encore davantage brisée artificiellement, découpée, jusqu'à ce que les particules produisent l'effet de coups de feu. Ainsi, à travers la transformation électronique, le caractère du personnage se précise. La connotation et la symbolique entourant un personnage sont présentées de manière particulièrement ciblée. Prenons le personnage d'Alice : dans

certains passages de la partition, sa voix possède une sorte de sonorité argentée et métallique, elle semble alors venir d'un autre monde. Il s'agit ici de travailler de manière tout à fait directe avec le matériel sonore de la voix. Seule une petite partie est pré-enregistrée, notamment pour les moments cruciaux qui ne peuvent être réalisés sur scène – afin de pouvoir, malgré tout, conférer une certaine lumière à une action ou une situation.

Olga Neuwirth dispose d'une vaste expérience en matière d'électronique. À ce sujet, il me semble essentiel de souligner sa faculté à créer une élégance et un raffinement tout en s'imposant des limites et en travaillant dans la réduction. Réussir une collaboration à un tel niveau de perfection avec une artiste relève également sur le plan scientifique et technique d'un véritable défi. Nous concevons en partie de nouveaux procédés permettant de mettre en œuvre les idées et les exigences d'Olga Neuwirth. Satisfaire un degré d'exigence artistique aussi élaboré nécessite toujours, entre la compositrice et nous, un processus d'itération en plusieurs étapes.

### **Post-pensées à propos de *Lost Highway* Un « en attendant Godot » de la Passion et de la proximité – tentative pour ordonner ce qui est vain.**

#### **Olga Neuwirth**

Pourquoi avoir choisi *Lost Highway* comme idée de départ pour un théâtre musical ? Maintenant que le travail est achevé depuis quelques mois, c'est une question que je me pose

encore plus fréquemment qu'à l'époque, où j'ai fait ce choix.

Ce qui m'a tout d'abord fascinée, hormis le fait que *Lost Highway* m'ait touchée directement, c'était que Lynch et Gifford tournaient résolument le dos à un récit s'appuyant sur une action qui évolue. L'impossibilité de pouvoir échapper à une situation, ces boucles (temporelles) impitoyables à vous rendre fous, une fois que l'on est embarqué, constituaient le défi majeur sur le plan de la composition. Il s'agissait de démontrer ce voyeurisme parcourant et uniformisant tout. Cet autre regard qui ne renvoie à rien, mais qui constitue un moyen d'expression purement esthétique m'a poussée à réfléchir sur le sens que cela pourrait avoir musicalement puisqu'il s'agit d'un regard porté sur quelque chose qui ne peut être dit. Contrairement à ce qui se passe dans la vie, cette idée m'est très proche en musique. Aussi, les différents registres des « couleurs sonores du langage parlé » passant du chuchotement à l'esclaffement, m'ont semblé immédiatement adaptés au théâtre musical tel que je le conçois : ni commencement, ni milieu, ni fin, ainsi que d'innombrables espaces intérieurs et extérieurs (tant sur le plan architectural que psychique) ; qu'est-ce qui est réel et qu'est-ce qui est fantomatique ? Quotidien et mysticisme se côtoient ; entre cris et lamentations, entre rire et désespoir, toutes les formes d'expression humaine coexistent. Tout cela, de même que le « nihil firmum » et l'inévitable questionnement existentiel sur l'aspect problématique et le sens à donner à l'existence humaine ont été décisifs et m'ont poussée à me servir de ce film troublant comme idée de départ.

Depuis toujours, je me sens très proche aussi de ces perspectives auditives et visuelles qui changent abruptement et très rapidement chez Lynch, proche également du « thème » de la métamorphose, d'un changement désiré et espéré dans la vie (la métamorphose symbolisait d'ailleurs déjà dans *Båhllamms Fest* la tentative de se libérer des normes imposées de l'extérieur et de celles que nous nous imposons à nous-mêmes ainsi que la recherche de quelque chose de nouveau). De sorte que dans un premier temps, il ne m'est pas du tout venu à l'esprit de me demander si je devais me mesurer sur le plan auditif à un chef d'œuvre cinématographique. Transformer en théâtre musical le plaisir masochiste à se laisser sombrer, une chute qui rend vain tout projet d'une vie alternative et se transforme même en voyage cauchemardesque ? *Lost Highway* : le morcellement, la rupture et le naufrage ; les négations multiples dont la froideur détermine le champ de tension esthétique, les dimensions du phantasme en guise d'espoir ; le pouvoir du déguisement condamné précisément à créer des malentendus. Est-ce la raison pour laquelle je me suis rendue à Trieste afin de pouvoir y travailler au calme sur cette absence de perspective du début à la fin, dans cette « nuit sans fin », pour reprendre Umberto Saba, afin d'introduire dans l'œuvre le désordre de ma propre existence ?

Afin de ne pas céder à la tentation de la représentation sur la scène, danger évoqué par Bresson, je savais, dès le départ, que je devais concevoir simultanément et dès le début la musique et la bande vidéo (ces deux champs artistiques inscrits dans le temps) afin d'avoir quelque chose à oppo-

ser au célèbre film, donc de trouver un nouveau rapport entre le son et l'image. Ceci aussi afin qu'aucun décor de scène conventionnel ne puisse freiner le mouvement des personnes évoluant au milieu d'un espace sonore et visuel constamment en changement.

Pour la transposition j'eus l'idée de la « suture », destinée à préciser la différence entre l'image de ce qui se passe sur la scène et l'absence d'images (donc du vide) sur l'écran – voire l'inverse – donc de la différence de deux modes de perception. La même chose vaut pour la musique jouée en direct ou enregistrée, afin d'établir une sorte de continuité dans l'hétérogénéité. Mais le système n'est pas figé, car une suture peut aussi se défaire. Ce n'est qu'une méthode destinée à dépasser, pour ainsi dire, une menace, l'origine probablement absente de l'angoisse, le phantasme.

Il peut aussi s'agir d'une « astuce » pour relier les différents plans (espace scénique et personnages contre projection vidéo, fiction narrative du « pour ou contre » d'une fiction non narrative, ce qui est joué en live « en opposition » à ce qui est enregistré, l'objectif « opposé » au subjectif), combler les interstices entre les éléments. La « suture » est donc destinée à marquer le place d'une origine vraisemblablement absente et source d'un sentiment d'inquiétude. La méthode qui m'intéresse consiste à décomposer des images et des sonorités/de la musique à travers un discours de la perception afin de montrer qu'il s'agit d'images et de sonorités qui fonctionnent d'après une certaine logique et qui sont manipulables. Nous pouvons alors peut-être reconnaître que les phantasmes (l'un des « contenus » les plus

importants dans ce théâtre musical) ont une histoire, voire un noyau. Le problème des images et des sons, c'est qu'ils sont la représentation en soi d'une métaphore, la forme concentrée de tout un complexe de représentations et qu'ils deviennent un tissu constitué de sons et d'images de tout un scénario menaçant. Puisque du début à la fin de *Lost Highway* il n'y a point d'issue, la vidéo doit, associée au son, former un espace de sonorités et d'images vacillant en permanence.

Bien que la compositrice ne donne plus beaucoup d'indications dans ses partitions puisque chacun fait, de toutes les manières, ce qui lui plaît avec une partition de théâtre musical – la compositrice en a fait l'expérience – il y a un élément auquel il faut absolument se tenir, c'est justement l'utilisation de la vidéo. La raison en est la suivante. La « menace suprême » part d'un plan subjectif (dans le cas de *Lost Highway* probablement réalisé par le Mystery Man avec son « œil caméra » intégré, qui voit tout et peut donc également enregistrer et manipuler tout le monde et tout, de même que le désir, qui ne peut être clairement attribué à l'un des protagonistes principaux sur la scène et qui est l'invocation donc du fantôme constamment présent, d'un regard qui se promène librement. De même, la vidéo ne doit pas assumer le regard d'une impossible subjectivité non localisable dans un espace narratif. Les vidéos sont projetées pendant toute la durée de la pièce, même si dans la partition, il est fait mention d'un blackout, d'un fondu au noir ou d'une ouverture en fondu. Cela signifie que là, il ne faut pas interrompre la vidéo. Cela est maintenu en guise de texture (pas de motif réel qui ne renvoie à quelque chose, seules

des couleurs, voire des scintillements lumineux, sorte de moment d'arrêt dans le temps, espace sans extension).

Étant donné que *Lost Highway* représente pour moi la tentative d'introduire un ordre dans un problème existentiel et humain, l'espace scénique doit être, à mon avis, stérile et vide. Voilà pourquoi l'usage prévu de la vidéo n'est pas à concevoir comme un décor, mais comme faisant partie intégrante de l'espace scénique. La création de l'espace scénique n'est en fait réalisé qu'à travers les vidéos ! Ce qui signifie que la tridimensionnalité de l'espace est autofaçonnée par les écrans de projection de la vidéo, de la gaze et l'image vidéo. Les vidéos renvoient aux changements rapides de lieux (intérieurs et extérieurs) aux désirs, ainsi qu'aux sentiments de nostalgie et d'angoisse dans la tête de Fred et de Pete. Les chanteurs et les acteurs doivent évoluer au milieu de cette impression spatiale effrayante, celle qui consiste à être nulle part, dans le non-lieu, le non réel, le non tangible. Les vidéos pourraient thématiser d'une part le non-lieu (u-topos), ce qui est perdu, et par ailleurs, un idéal rêvé et inaccessible.

Mes annotations quant aux fondus au noir et aux ouvertures en fondu servent à créer des images sans personne, qui permettent de suspendre l'action, le temps d'un bref moment. Au cours des fondus au noir visuels, se produisent des expansions acoustiques de l'espace (rapide fade out sur tous les haut-parleurs dans la salle), à l'inverse, au cours des ouvertures au fondu visuels, il y a contraction de l'espace acoustique (retour vers les haut-parleurs de la scène).

Étant donné que le rêve révèle souvent l'essence

des choses, il m'importait, en tant que compositrice, de produire des images sonores afin de ne pas être dépendante de l'image. Différentes séquences du genre radiophonique sont appelées à susciter des images indépendantes pour ainsi dire dans la tête de l'auditeur.

Et c'est pour cette même raison que nous avons, avec Elfriede Jelinek, modifié une scène, étant donné qu'elle présentait des qualités cinématographiques particulières, impossibles à égaler sur la scène. Il s'agit de la séquence d'une poursuite en voiture sur le Mulholland Drive et l'explosion de violence de Mr Eddy qui en résulte. Mr Eddy/Dick Laurent et le Mystery Man représentent sous différents jours les métamorphoses du Mal. Dans notre version, Mr Eddy, ce producteur de films pornos sous le masque d'un « M. Propre » socio-populaire, ne passe pas réellement à l'acte, mais devient blessant et destructeur à travers l'usage même de la langue. L'expression verbale se transforme en acte, aboutissant à un discours de l'horreur à travers la mise en présence d'une banalité, à savoir la séance de la cigarette dans un garage. L'horreur, entièrement verbale, naît des répétitions détachées du contexte spécifique et vient de l'atomisation du langage, par analogie au : « I can kill with words. » Dans cette scène, qui est la plus longue de *Lost Highway*, l'accent est mis sur travers le langage, ce qui explique aussi la raison pour laquelle Mr Eddy/Dick Laurent à la fin de l'œuvre aura la gorge tranchée, privé ainsi de tout pouvoir du langage.

Au cours de la première partie, inscrite en quelque sorte dans le réel et ne contenant aucune illusion et au cours de laquelle les personnages ne font

que chuchoter, voire parler, on s'aperçoit qu'un quotidien stérile s'est instauré dans cette relation du couple « bien situé ». Fred, qui aime profondément Renée est de plus en plus déstabilisé par l'angoisse de ne pouvoir réellement « posséder » la partenaire chérie, en raison de son histoire qu'elle passe sous silence. Elle représente, tout comme Alice par la suite, un objet fétiche immuable. Tant Renée qu'Alice excellent dans les éternelles excuses, des semblants de réponses qui requièrent une interprétation. Le mensonge que l'on cherche à étouffer. Ainsi naissent des spéculations qui semblent planer librement dans l'air. L'électronique live qui investit entièrement la salle, marque de son sceau cette première partie sombre et mystérieuse. Le public est en quelque sorte impliqué dans le dysfonctionnement de la relation du couple. Cette incapacité à gérer une relation ainsi que la déception toujours présente et l'insécurité qui en découle sont source d'impuissance et d'agressivité, la réalité restant constamment en suspens. Au plus haut degré de la déssexualisation entre Fred et Renée, il y a une re-sexualisation à travers le meurtre. Fred transforme en images tristes et en phantasmes, le fait d'être exclu de l'histoire de Renée et son désespoir face au meurtre de sa femme chérie. Dans l'espoir de pouvoir recommencer à zéro, il revêt le masque du jeune homme virile afin de démolir par la force, la passion, l'amour et l'insouciance, l'indifférence de sa femme. Pete succombe à l'insouciance et au dévouement apparent d'Alice, puisque c'est de cela dont il rêvait. Face à la supercherie et à l'attente d'un rapprochement, Pete s'impatiente de plus en plus, tandis qu'Alice a de plus en plus

de pouvoir sur lui. Pete, amoureux passionné, est instrumentalisé par Alice qui cherche une échappatoire à sa vie, et confronté à cette situation, il perd de plus en plus l'usage de la parole, puisqu'il s'aperçoit en fin de compte, qu'elle ne ressent rien pour lui, et qu'elle joue uniquement avec ses sentiments. À la recherche d'une issue, le personnage se réfugie dans ses phantasmes se lançant dans une véritable descente aux enfers étant donné qu'il n'y a plus d'échappatoire face à cette femme froide et à son silence, synonyme de pouvoir. Vaine tentative ! Face à la prise de conscience de l'aliénation qui existe entre Alice et Pete, la voix de soprano (un soprano aigu, sans vibrato ou alors très discret) subit une modification et prend une consonance métallique moyennant l'électronique en live. Alice se soustrait à Pete avec les mots « you will never have me » et disparaît littéralement de l'écran à travers une fente de la toile. Et c'est reparti pour un nouveau désastre sentimental. L'impuissance et le désarroi ainsi que la perte qui en résulte, tout comme la destruction du moi aboutissent une nouvelle fois au meurtre, causé par la désorientation de l'incompréhensible. Cette fois-ci, dans l'étendue du désert, chez Lynch, le lieu de la mort.

Le non-dit devient cauchemar et l'attente et les faux espoirs s'incrustent sur chaque centimètre de peau, lorsque des questions ouvertes sont tuées. Car lorsque l'on sait concrètement à quoi s'attendre, on peut davantage s'y préparer, mais cela, ni Fred ou Pete n'en ont eu la possibilité. En revanche, l'équité dans une relation n'est donnée que si l'on essaie de prendre l'autre au sérieux et de l'impliquer. Voilà la raison pour laquelle ce

silence apparemment si neutre se transforme en démonstration insupportable de pouvoir sur une autre personne. Voilà le sujet dont traite *Lost Highway*.

Que ce champ vibrant et instable situé entre arrêt et mouvement, entre le vivant et le totem, entre forme et dissolution de la forme, puisse nous emporter dans un tourbillon aussi fascinant qu'angoissant entre rêve et réalité. Ce qui reste à la fin, c'est une chronique de la violence, de l'amour, de la perte et de la douleur. Mais peut-être est-ce justement là que se situe le point final annonciateur du pressentiment d'un autre projet de vie...

*Mes remerciements vont tout particulièrement à : Markus Noisternig, l'IEM Graz, David Lynch, Barry Gifford, Elfriede Jelinek et Slavoj Žižek*



## Olga Neuwirth

Wurde 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* (Text Leonora Carrington, Libretto Elfriede Jelinek) der Durchbruch. Sie erhielt für dieses Werk den Ernst-Krenek-Preis. Ihr für Pierre Boulez und das London Symphony Orchestra geschriebenes Werk *Clinamen/Nodus* war nach der Londoner Uraufführung im März 2000 in einer weltweiten Tournee zu hören.

*The Long Rain*, ein Projekt zusammen mit dem Filmemacher Michael Kreihsl, wurde im steirischen Herbst 2000 uraufgeführt. Ebenda 2004 UA der szenischen Musik *ce qui arrive ...* mit dem Ensemble Modern nach Texten von Paul Auster (Europatournee). 2006 Uraufführung des Trompetenkonzerts für Håkan Hardenberg (Wiener Philharmoniker, Pierre Boulez) bei den Salzburger Festspielen.

Olga Neuwirth lebt zur Zeit in Wien.

Was born in Graz and is one of the most progressive and exciting composers in Europe. She was already receiving trumpet lessons as a seven-year old. She studied composition in Vienna and continued her studies at the Conservatory of Music in San Francisco (Composition and Theory) and well as at the Art College (Painting and Film). Olga Neuwirth received vital stimulus through contact with Adriana Hölsky, Luigi Nono and Tristan Murail. She studied with the latter in Paris, where she also took part in the *Stage d'informatique musicale* at IRCAM. She made her breakthrough in 1999 with *Bählamms Fest* (text: Leonora Carrington, libretto: Elfriede Jelinek). For this work she received the Ernst Krenek Prize. Her piece, *Clinamen/Nodus*, which was written for Pierre Boulez and the London Symphony Orchestra, could be heard on a worldwide tour.

*The Long Rain*, a project in collaboration with the film maker Michael Kreihsl, was premiered at steirischer Herbst in 2000. *Ce qui arrive ...* with Ensemble Modern, after texts by Paul Auster, was premiered in the same place in 2004 (European tour). 2006 premiere of the trumpet concert for Håkan Hardenberg (Vienna Philharmonic Orchestra, Pierre Boulez) at the Salzburg festival.

Olga Neuwirth lives in Vienna.

Née à Graz, elle compte en Europe, parmi les compositrices les plus surprenantes et reconnues de sa génération. Dès sept ans, elle apprend la trompette. Elle a étudié la composition à Vienne et poursuivi ensuite ses études au Conservatory of Music à San Francisco (composition et théorie) ainsi qu'au Art College (peinture et cinéma). Ses rencontres avec Adriana Hölszky, Luigi Nono et Tristan Murail furent décisives. Elle a suivi l'enseignement de Tristan Murail à Paris et également participé à cette occasion au *stage d'informatique musicale* de l'Ircam. C'est notamment en 1999, à travers *Bählamms Fest* (texte de Leonora Carrington, livret d'Elfriede Jelinek), qu'elle fut découverte par un plus grand public. Elle a obtenu pour cette œuvre le Prix Ernst-Krenek. Son œuvre symphonique *Clinamen/Nodus* écrite pour Pierre Boulez et le London Symphony Orchestra a été créée à Londres en mars 2000, puis jouée au cours d'une tournée internationale. *The Long Rain*, un projet réalisé en collaboration avec le réalisateur Michael Kreihsl fut créé en 2000 à l'occasion du festival autrichien du steirischer herbst. C'est également à l'occasion de ce festival que fut créée en 2004 la musique scénique « ce qui arrive ... » avec l'Ensemble Modern d'après des textes de Paul Auster (tournée en Europe). En 2006, création à l'occasion du Festival de Salzbourg d'une œuvre pour trompette et orchestre pour Håkan Hardenberg (Orchestre philharmonique de Vienne, Pierre Boulez).

Olga Neuwirth vit actuellement à Vienne.

[www.olganeuwirth.com](http://www.olganeuwirth.com)

## Elfriede Jelinek

Nobelpreisträgerin für Literatur 2004. Lebt in München und Wien. Mit Olga Neuwirth verbindet Elfriede Jelinek eine langjährige künstlerische Zusammenarbeit. So hat sie für *Bählamms Fest* das Opernlibretto nach Leonora Carringtons *Das Fest des Lamms* verfasst, das 1999 bei den Wiener Festwochen uraufgeführt wurde. Erschienen auf KAIROS.

Nobel Prize winner for literature 2004. Lives in Munich and Vienna. Elfriede Jelinek has been associated with Olga Neuwirth in an artistic collaboration for many years, including her composition of the libretto of *Bählamms Fest* after Leonora Carrington's *Das Fest des Lamms*, which was premiered at the Wiener Festwochen in 1999 and has been released on KAIROS.

Prix Nobel de littérature en 2004, Elfriede Jelinek vit à Munich et à Vienne. Depuis de longues années, elle collabore aux projets artistiques d'Olga Neuwirth. Elle est l'auteure du livret d'opéra de *Bählamms Fest*, écrit d'après *Das Fest des Lamms* de Leonora Carrington et créé en 1999 à l'occasion du Festival de Vienne. Œuvre parue chez KAIROS.

## IEM

Das Institut für Elektronische Musik und Akustik an der Grazer Universität für Musik und darstellende Kunst versteht sich als Schnittstelle zwischen Kunst und Technik. Als universitäres Ausbildungszentrum sowie als interdisziplinäre Forschungseinrichtung ist das IEM in seinem Fachbereich eines der führenden Institute in Europa.

The Institute for Electronic Music and Acoustics at the University of Music and Dramatic Arts in Graz sees itself as an interface between art and technology. IEM is one of the leading institutes in its field in Europe as a centre for education as well as for interdisciplinary research.

L'Institut pour la musique électronique et l'acoustique de l'Université für Musik und darstellende Kunst de Graz se veut être un espace situé à la croisée entre art et technique. Centre de formation universitaire autant que centre de recherche interdisciplinaire, l'IEM constitue dans son domaine l'un des instituts de pointe en Europe.

## Constance Hauman

Wurde in Toledo, Ohio, geboren. Absolventin des Interlochen Center for the Arts. Viele Hauptrollen in vielen internationalen Opernhäusern.

Was born in Toledo, Ohio. Graduated from Interlochen Center for the Arts. Many leading roles in international opera houses.

Naissance à Toledo dans l'Ohio. Diplômée du Interlochen Center for the Arts. Nombreux rôles principaux interprétés sur les grandes scènes internationales.

[www.herbertbarrett.com](http://www.herbertbarrett.com) (agent)

## David Moss

In New York geboren, zählt David Moss zu den innovativsten Sängern und Schlagzeugern der zeitgenössischen Musikszene. Als zentrale Figur der Neuen Improvisation, des Art Rock und der Noise Music überschreitet er bewusst die Grenzen der Genres.

Born in New York, David Moss is one of the most innovative singers and percussionists on the contemporary music scene. As a central figure in new improvisation, art rock and noise music, he consciously over-steps the boundaries of genres.

Né à New York, David Moss compte parmi les chanteurs et les batteurs les plus innovateurs dans le domaine de la musique contemporaine. Figure majeure de la nouvelle improvisation, du Art Rock ou de la musique bruitiste (Noise Music), il aime franchir les frontières des genres musicaux.

## Georg Nigl

Der Wiener Bariton arbeitete mit zahlreichen Persönlichkeiten der Originalklang-Szene. Seine Schwerpunkte lagen in den letzten Jahren neben der Musik des Barock in der Wiener Klassik und der Moderne.

The Viennese baritone, Georg Nigl, was a member of the Vienna Boys' Choir. He has worked with many personalities in the *Originalklangszene* (part of the baroque performance practice movement). In recent years he has concentrated on the music of the baroque and new music.

Le baryton Georg Nigl est né à Vienne et fut membre des « Petits chanteurs de Vienne ». Il a collaboré avec de nombreuses personnalités du monde de la musique baroque. Au cours de ces dernières années, il s'est surtout consacré au domaine de la musique baroque, de la « Wiener Klassik » et de la musique contemporaine.

## **Andrew Watts**

Wurde in Middlesex geboren. Stipendium der Royal Academy of Music. Andrew Watts verfügt über ein grosses Konzertrepertoire, das sowohl das barocke als auch das zeitgenössische Counter-Fach abdeckt.

Was born in Middlesex and received a scholarship to study at the Royal Academy of Music. He has a large concert repertoire at his disposal, which encompasses both the baroque as well as contemporary music.

Né dans le Middlesex, boursier de la Royal Academy of Music, Andrew Watts dispose d'un large répertoire couvrant à la fois la musique baroque que les rôles de contre-ténor en musique contemporaine.

## **Kai Wessel**

Wurde in Hamburg geboren und gehört mittlerweile zu den führenden Vertretern seines Fachs. Kai Wessel hat einen Lehrauftrag für Gesang und historische Aufführungspraxis an der Musikhochschule Köln.

Was born in Hamburg and has become one of the leading representatives of his field. Kai Wessel teaches singing and historical performance practice at the Musikhochschule in Cologne.

Né à Hambourg, Kai Wessel compte parmi les éminents représentants de son domaine. Kai Wessel enseigne le chant et donne des cours d'interprétation de musique baroque au Conservatoire de Cologne.

[www.kaiwessel.com](http://www.kaiwessel.com)

## Vincent Crowley

Wurde in Walnut Creek, Kalifornien, geboren und wuchs in Australien auf. Nach dem Studium der Elektrotechnik und einem Jahr Diamantensuche im Northern Territory studierte er Schauspiel in Sydney.

Was born in Walnut Creek, California and grew up in Australia. After studying electrical engineering and a year diamond hunting in the Northern Territory he trained as an actor in Sydney.

Né à Walnut Creek, en Californie, Vincent Crowley a vécu en Australie. Après des études d'électrotechnique et une année consacrée à la recherche de diamants dans les Territoires du Nord australien, il a suivi des études de comédien à Sydney.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter **[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)** / All artist biographies at **[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)**  
/ Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante :  
**[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)**

*English translation: Peter Waugh  
Traductions françaises : Chantal Niebisch*

**BEAT FURRER**

Begehren

Petra Hoffmann  
Johann Leutgeb  
Vokalensemble NOVA  
Beat Furrer  
**0012432KAI**

**ENNO POPPE**

Interzone

Omar Ebrahim  
Neue Vocalsolisten Stuttgart  
ensemble mosaik  
Jonathan Stockhammer  
**0012552KAI**

**BERNHARD LANG**

Das Theater der Wiederholungen

les jeunes solistes  
Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012532KAI**

**OLGA NEUWIRTH**Clinamen / Nodus  
Construction in Space

LSO  
Pierre Boulez  
Klangforum Wien  
Emilio Pomárico  
**0012302KAI**

**CLAUDE VIVIER**Orion  
Siddhartha  
Cinq chansons pour persussion

Christian Dierstein  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Peter Rundel  
**0012472KAI**

**GÉRARD GRISEY**

Les Espaces Acoustiques

Garth Knox  
Asko Ensemble  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Stefan Asbury  
**0012422KAI**

**OLGA NEUWIRTH**

Bählamms Fest

Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012342KAI**

**OLGA NEUWIRTH**Vampyrotheone  
Instrumental-Inseln aus  
„Bählamms Fest“  
Hooloomooloo

Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling  
**0012242KAI**

**REBECCA SAUNDERS**QUARTET  
Into the Blue  
Molly's Song 3 - shades  
of crimson  
dichroic seventeen

musikFabrik  
Stefan Asbury  
**0012182KAI**