

## Der Reiz am sprachlichen Vorantasten: Gina Mattiello

Text: [Ruth Ranacher](#), [Michael-Franz Woels](#) | 17.04.2015

Es ist der Reiz des Angedeuteten, des nicht ganz Ausgesprochenen, des sprachlichen Vorantastens, der die österreichische Stimmperformerin und Schauspielerin Gina Mattiello antreibt. In Bern studierte sie »Théâtre Musical/ Neues Musiktheater« und »Literarisches Schreiben«. An ihrer Werkliste lässt sich der Stellenwert, den Literatur dort einnimmt, gut erkennen.



Gina Mattiello (c) Franz Reiterer

beschäftigen. Damit meine ich beispielsweise Bernhard Langs »ICHT II« und »ICHT III«. Interessant sind für mich auch Kurzopern »fremd körper« von Reinhold Schinwald und »hystéra« von Zesses Seglias.

### **skug: Sie bezeichnen sich als Stimmperformerin. Können Sie Ihren Zugang und Ihre Entwicklung zum Performen mit Stimme näher ausführen?**

*Gina Mattiello:* Mein Interesse für Stimmperformance wurde durch Kurse in Belgien geweckt, die ich in dem von David Moss geleiteten Institute for Living Voice besuchte. Ich lernte PerformerInnen kennen, die unterschiedliche Zugänge zur Stimme hatten – von der klassischen Musik über Musiktheater, von improvisierter Musik bis hin zur Pop-Musik und Noise (Nicholas Isherwood, Omar Ibrahim, Phil Minton, Meredith Monk, Lydia Lunch). Als ich später Werke im Kontext der Neuen Musik und des zeitgenössischen Musiktheaters zur Uraufführung brachte, wurde ich mit verschiedenen Ansätzen der Stimmbehandlung konfrontiert: Kompositionen, die sich im Sinne einer *écriture automatique* mit klanglichen Aspekten der Stimme, wie deren Geräuschhaftigkeit

### **Bei Elfriede Jelineks Sprechoper »KEIN LICHT« zeichnen Sie mitverantwortlich für die musikalische Konzeption, die InterpretInnen hatten in den Proben ein eigens dafür konzipiertes Sprech- und Körpertraining. Wie verlief diese Produktion und was waren Anforderungen an DarstellerInnen und die weiteren Beteiligten?**

Diese Arbeit zeigte die Schwierigkeiten und Umwege auf, die man nehmen muss, um gewisse Verdoppelungen zu vermeiden. Keinesfalls wollten wir, dass die Musik den Text illustriert. Es musste also ein ganz eigener Klangraum geschaffen werden, der mit dem Text eine zwingende Beziehung eingeht. Diesen Klangraum realisierte der Komponist und Akkordeonist Jonas Kocher, dessen Arbeiten ich in der Schweiz kennengelernt hatte und spannend finde, weil er dem Akkordeon unerwartete Klänge abringt. Zentral war bei »KEIN LICHT« die Arbeit am chorischen Sprechen, wobei Jelineks Sprache in einem dreimonatigem Probenprozess, fast wie unter einer Lupe, auf seine Rhythmik und Struktur hin abgehört und durch den gemeinsamen Duktus des Sprechens in den Raum übersetzt wurde. Wir hatten beispielsweise eine zwanzigminütige, durchgehende Chorpassage. Der Text wurde so zur Sprachmusik: musikalisch-rhythmische Prinzipien, die dem Text innewohnten, erarbeiteten wir im Sinne einer Musikalisierung der Rede – einer skulpturalen Arbeit am Text. Wegweisend hierzu war Einar Schleefs Inszenierung von Elfriede Jelineks »Ein Sportstück«. Diese Arbeit ging auch aufgrund der langen Chorpasagen und der extremen Körperlichkeit in die Theatergeschichte ein. In unserer Chorarbeit hatte es sich zufällig so ergeben, dass sich die natürlichen Klangfarben der einzelnen fünf SchauspielerInnen-Stimmen sehr gut mischten. Es entstand eine Vielstimmigkeit, in welcher aber jede einzelne Stimme in ihrer Besonderheit zu hören war. Zu der textuellen Ebene fanden wir individuelle Gesten, die einen zusätzlichen Strang bildeten. Der Chor kann auch politisch gelesen werden. Die Bündelung einzelner Stimmen, ohne dass die jeweilige Besonderheit im Kollektiv verloren geht, dient als Metapher eines möglichen sozialen Gefüges.

### **Als Interpretin bewegen Sie sich in den Bereichen Neue Musik und Theater. Wo liegen dabei die Unterschiede in der Annäherung, wenn Sie sich ein Stück erarbeiten?**

Ich finde vor allem Gemeinsamkeiten. Bei Texten und Partituren sind ähnliche Methoden der Auseinandersetzung am Wirken: das Betrachten und Übersetzen des Schriftbildes, das Aufspüren und Erschließen der Bedeutungsschichten. Ich kann den Text als Musik und die Musik als Text lesen. Es ist ein andauernder Prozess des Dechiffrierens und Interpretierens. Im Theater hilft mir dabei die RegisseurIn, in der Musik die KomponistIn. In meinem Kopf irrlichtern oft Sätze wie jener von Georg Büchner: »Jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagener Kopf«. Jedes Satzzeichen, jeder Zeilenumbruch – jedwede Schreibweise – erzählt mir etwas über den Text. Unterschiede liegen für mich darin: Bei der Neuen Musik brauche manchmal Monate für den Entzifferungsprozess, beim Text geht es schneller. Wobei am Ende dieser Prozesse immer noch Rätsel bleiben.



»Kein Licht« (Kessler, Mattiello, Reichert), dramagraz 2013 (c) Ernst Marianne Binder

**Sie haben bereits einige Arbeiten mit dem dramagraz realisiert. Rund um Ernst Marianne Binder, legt diese Institution ihren Fokus auf die Aufführung zeitgenössischer Literatur. Was verbinden Sie mit dramagraz?**

Ernst Marianne Binder macht AutorInnentheater, kein Regietheater. Er gehört sicher zu den radikalen Theatermachern, Obsessionalisten und Querdenkern. Texten werden keine Ideen übergestülpt, da er ihnen vertraut. Sein Ansatz trifft sich mit folgender Aussage Jelineks über das Sprechen im Theater: »Ich will, dass die Sprache kein Kleid ist, sondern unter dem Kleid bleibt. Da ist, aber nicht vorschaut unter dem Kleid«. AutorInnen sind oftmals in die Probenprozesse eingebunden und so wesentlich am Entstehungs- und Inszenierungsprozess beteiligt – wie auch zuletzt im Singspiel »feminin/masculin« von Bodo Hell. Ich habe an Theatern ja auch schon das genaue Gegenteil erlebt, dass RegisseurInnen AutorInnen gar nicht dabei haben wollten, weil sie ihnen »zu viel drein redeten«.

**Sie treten im gesamten deutschsprachigen Raum auf. Unterscheidet sich das Publikum in Bern, Stuttgart oder Wien? Wie wichtig ist die Kommunikation mit dem Publikum für Sie generell?**

Das Publikum ist immer präsent, immer spürbar. Die Kommunikation mit dem Publikum ist mir sehr wichtig. Die Stimmung überträgt sich unmittelbar. So ist jede Vorstellung anders, die ZuseherInnen, ZuhörerInnen ändern sich mit jeder Vorstellung und so auch das Spiel. Texte werden auch abhängig vom Kulturkreis sehr unterschiedlich rezipiert. Während bei den Wiener Aufführungen die Lust des Publikums an Jelineks Sprache spürbar wurde, stießen wir in der Schweiz auf eher zurückhaltende Reaktionen, was uns überrascht hat. Es geht mir letztlich ja darum, dem Publikum Texte zu erschließen; wobei Publikums- und Werkstattgespräche auch hilfreich sein können.



Gina Mattiello (c) Reinhold Schinwald

**Sie schreiben gerade das Libretto »Ungeduld«, basierend auf der literarischen Vorlage von Stefan Zweigs Roman »Ungeduld des Herzens«. Worauf haben Sie im Schreibprozess geachtet?**

Ausgehend von »Ungeduld des Herzens« und den zentralen Motiven der Liebe, des Mitleids und des Freitods unternehme ich eine Art Überschreibung, oder wenn man so will, eine Art Übermalung mit Texten ausgewählter Autorinnen und erzeuge so einen neuen Text vor gegenwärtigen Hintergründen des Handelns oder Nichthandelns. Ich habe mich im Wesentlichen auf die beiden Protagonisten Edith Kekesfalva und Anton Hofmiller konzentriert. Wichtig war für mich klarzumachen, dass sich die Figur der Edith nicht mit ihrer Opferrolle abfindet und sich durch den Freitod als autonomes Subjekt behauptet. Vor diesem Hintergrund habe ich den von Jean Améry aufgeworfenen Diskurs über den Freitod als zusätzlichen Erzählstrang eingeflochten. Entscheidend war für mich zudem, die Verbindung der gelähmten Edith mit einer sich im Zerfall und Umbruch befindlichen Gesellschaft herauszustellen.