

leykam:



Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten

Zum künstlerischen
Schaffen Olga Neuwirths

Stefan Drees, Susanne Kogler (Hrsg.)

Stefan Drees, Susanne Kogler (Hrsg.)
Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten
Zum künstlerischen Schaffen Olga Neuwirths

Fokus Musik

Musikwissenschaftliche Beiträge
der Kunstuniversität Graz
Klaus Aringer, Susanne Kogler (Hrsg.)

Band 1

Wissenschaftlicher Beirat:

Anna Dalos (Budapest)
Alberto Fassone (Bozen)
Marta Grabosz (Straßburg)
Wolfgang Gratzer (Salzburg)
Kordula Knaus (Bayreuth)
Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg)
Zuzana Martináková (Banská Štiavnica)
Thomas Schmidt (Manchester)
Gesine Schröder (Leipzig)
Leon Stefanija (Ljubljana)
Nikolaus Urbanek (Wien)

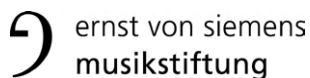
Stefan Drees, Susanne Kogler (Hrsg.)

Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten

Zum künstlerischen
Schaffen Olga Neuwirths

leykam:

Die Drucklegung dieses Bandes wurde ermöglicht durch:



This work is licensed under a Creative Commons attribution 4.0 international license (CC BY 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Coverfoto: Harald Hoffmann

Covergestaltung: Anna Kleindinst

Lektorat, Satz und Layout: www.zwiebelfisch.at

Gesamtherstellung: Leykam Buchverlag

ISBN 978-3-7011-0449-9

eISBN 978-3-7011-0532-8

DOI <https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0532-8>

www.leykamverlag.at

Inhaltsverzeichnis

Georg Schulz	
Geleitwort	7
Gerd Grupe	
Zum Geleit	9
Stefan Drees und Susanne Kogler	
Vorwort	11
Literarische, philosophische, klangräumliche und visuelle Perspektiven und ihre Interaktion im Oeuvre Olga Neuwirths	
Susanne Kogler	
Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten: Aspekte des Politischen im Schaffen Olga Neuwirths	17
Pia Janke	
„(Liebesduett; kitschig, künstlich)“ – Olga Neuwirths Opernlibretti.	35
Álvaro Oviedo	
Die Abweichung, der Raum, das Simulacrum: Olga Neuwirth und die Praxis einer anexakten Wissenschaft in der Musik	47
Christine Ivanovic	
Die Herausforderung des Paria: Ein ‚surface reading‘ von Olga Neuwirths Fotoserien <i>Quiet on the desk</i> , <i>Everyday Olga</i> und <i>O Melville!</i> (2010–2011) im Kontext von <i>The Outcast</i> (2012)	59

Ästhetische Konzeptionen und kompositorische Strukturelemente

Saskia Jaszoltowski
„Ich muss den akustischen Horror liefern [...]“ –
Olga Neuwirths Komponieren mit Film 79

Martina Bratić
On Musical Appropriation, Deconstruction and Re-creation:
Olga Neuwirth's *Nomi* pieces 93

Elisabeth van Treeck
Intermediale Strukturen in Olga Neuwirths Musiktheater 107

Nina Noeske
Die ewige Wiederkehr des Anderen: Zirkulation und Übermalung
in Olga Neuwirths Filmkompositionen 121

Nadine Scharfetter
Olga Neuwirths *American Lulu* und die Frage der Darstellung
eines soziohistorischen Kontextes. 133

Die Rolle von Kunst und Künstlerin in der Gesellschaft

Melanie Unseld
Paradoxien. In Szene gesetzt. Zur (Selbst)Darstellung
der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth 149

Stefan Drees
„Musik – überall Musik –“: Olga Neuwirth als Performerin. 165

Daniel Ender
„[E]ine der Lichtgestalten der Avantgarde“ im „alptraumartige[n]
Spiegelkabinett der Klänge“ – Olga Neuwirth im Spiegelkabinett
der Rezensenten.. .. . 185

Podiumsdiskussion 197

Abstracts 215

Biografien 227

Geleitwort

Dass der erste Band einer geplanten neuen Reihe der Kunstuniversität Graz (KUG) das künstlerische Schaffen Olga Neuwirths zum Thema hat, ist nicht zuletzt dem fruchtbaren Boden geschuldet, der in der jüngeren Geschichte unseres Hauses breiten Raum für eine Forschung bietet, die eben auch Genderaspekte in den Fokus stellt, und daher freut es mich besonders, hier das Werk einer Komponistin beleuchtet zu sehen. Seit 2009 widmet sich mit dem Zentrum für Genderforschung (ZfG) eine eigene Organisationseinheit dem Auf- und Ausbau der musik- und theaterwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung an der KUG, eine Arbeit, die sichtbare Früchte trägt, wofür ich im Besonderen der Leiterin des ZfG, Christa Brüstle, herzlich danken möchte!

Nicht unerwähnt möchte ich an dieser Stelle lassen, dass Olga Neuwirth seit 1997 immer wieder die Expertise des Instituts für Elektronische Musik und Akustik gesucht hat, daraus entstanden Kooperationen bei so bahnbrechenden Werken wie *Lost Highway* und *Bählamms Fest*. Durch diese Zusammenarbeit wurde wohl jene Vertrauensbasis geschaffen, die letztlich dazu geführt hat, dass es 2015 – nach fast eineinhalbjähriger Vorbereitungszeit und dank der intensiven Bemühungen Robert Höldrichs – gelungen ist, einen Teil des Vorlasses an die KUG zu holen. „Die amerikanischen Werke“ wurden vom Land Steiermark finanziert, wofür wir zu großem Dank verpflichtet sind.

Last but not least ist die herausgeberische Leistung von Stefan Drees und Susanne Kogler zu würdigen, herzlichen Dank! Das von den beiden organisierte Symposium steht in der Tradition der großen Symposien an der KUG, aus denen heraus auch immer wieder wesentliche Publikationen entstehen können. Herausheben möchte ich die Tatsache, dass im hier vorliegenden Band besonders viele Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen; ihnen allen und deren

Georg Schulz

Kollegen danke ich für ihre Beiträge. Klaus Aringer – der essenziell an der Begründung und Fortführung der neuen Reihe beteiligt ist – sowie Susanne Kogler wünsche ich viel Erfolg für „Fokus Musik“.

Georg Schulz
Rektor

Zum Geleit

Warum jetzt eine neue musikwissenschaftliche Buchreihe? Die Kunstuniversität Graz (KUG) ist stolz auf ihre schon seit langer Zeit breit aufgestellte Musikforschung. Diese reicht von naturwissenschaftlich-technischen über sozial- und geisteswissenschaftliche bis zu pädagogisch orientierten Ansätzen und musikwissenschaftlicher Genderforschung. In jüngster Zeit ist auch künstlerische Forschung hinzugekommen. Diese Teilgebiete sind an der KUG in wissenschaftlichen Fachbereichen organisiert, um – gegebenenfalls über historisch gewachsene Institutsgrenzen hinweg – fachspezifische Aktivitäten zu vernetzen. Letzteres gilt insbesondere für den Fachbereich Historische Musikwissenschaft und Musiktheorie, der an mehreren KUG-Instituten verankert ist. Dies mag ein Grund sein, warum – anders als in manchen anderen wissenschaftlichen Fachbereichen der KUG wie z.B. der Musikästhetik, der Jazz- und Populärmusikforschung oder der Ethnomusikologie, aber auch den Teilgebieten Aufführungspraxis und Musiktheorie – bisher keine eigene musikhistorische Buchreihe existierte, die Forschungsergebnisse der an der KUG auf diesem Gebiet aktiven Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler in gebündelter Form präsentieren und dabei auch deutlich machen würde, wie sehr hier auf wissenschaftlichen Austausch mit in- und ausländischen Kolleginnen und Kollegen Wert gelegt wird.

International besetzte Symposien und Forschungsprojekte stellen dies immer wieder eindrucksvoll unter Beweis und so kann man den ersten Band der neuen Reihe *Fokus Musik* durchaus als programmatisch betrachten. Er beruht auf Beiträgen zu einem Symposium aus Anlass des 50. Geburtstages der Komponistin Olga Neuwirth, das 2018 an der KUG stattgefunden und in mehrfacher Weise ein breites Spektrum von Perspektiven einbezogen hat: fachlich von literaturwissenschaftlichen und musikhistorischen bis zu spezifisch film- und musiktheaterbezogenen, personell von heute oft als Early Stage Researchers bezeichnetem wissenschaftlichen Nachwuchs bis zu ausgewiesenen Forscherinnen

Gerd Grupe

und Forschern aus den genannten Fachgebieten. Als klares Signal lässt sich auch vermerken, dass im ersten Band zeitgenössische Musik thematisiert und dabei das Schaffen einer Komponistin behandelt wird.

Ich wünsche der neuen Reihe einen erfolgreichen Start, eine positive Resonanz in der Fachwelt und weitere Bände, die das Anliegen, „Schnittpunkte von Wissenschaft und Kunst, von Forschung und (re)produktiver Musikausübung“ zu beleuchten – so der Klappentext –, in gleich gelungener Weise umsetzen wie dieser nun vorliegende erste.

Gerd Grupe
Vizektor

Vorwort

Die Beiträge dieses Bandes sind das Ergebnis eines Symposions, das anlässlich des 50. Geburtstages von Olga Neuwirth unter dem Titel *Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten – Zu Olga Neuwirths künstlerischem Schaffen* vom 9. bis 10. Juni 2018 an der Kunstuniversität Graz stattfand.

Der Gegensatz zwischen realen und virtuellen Welten prägt unsere globalisierten und mediatisierten Gesellschaften zunehmend, wobei die unterschiedlichen Lebenswirklichkeiten zugleich konfliktreich aufeinanderprallen und sich bis zur Ununterscheidbarkeit vermischen. Dem schönen Schein und der Kritik verpflichtet, lädt sich die Kunst mehr und mehr intermedial auf und wird zum Spiegel dieser Wirklichkeit. Unterschiedliche Werkentwürfe loten den Spannungsraum von Imagination und Realität in je individueller Weise aus und tragen damit zur Reflexion darüber bei, was real, was virtuell, was natürlich und was künstlich ist. Dieser Situation entsprechend haben die Kunstwissenschaften in den vergangenen drei Jahrzehnten das Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film zunehmend aus inter- und transdisziplinärer Sicht diskutiert und Themen wie Sinneserfahrung, Kommunikation, Subjektivität und Öffentlichkeit in den Mittelpunkt gestellt. In der Musikwissenschaft trugen Gender- und Performance-Theorien dazu bei, das Phänomen der Entgrenzung in all seinen Facetten in den Fokus zu rücken, wobei künstlerische Positionen an den Schnittstellen unterschiedlicher Genres und Kontexte besondere Aufmerksamkeit erfuhren. Nichtsdestotrotz tut man sich nach wie vor schwer mit Ansätzen, die sich den in der Fachdisziplin traditionell gängigen Fragestellungen und Theorien entziehen.

Das Werk der Künstlerin Olga Neuwirth ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. Zu den Charakteristika ihrer Arbeit zählt zweifellos, dass sie sich nicht einordnen lässt. Wird sie auch häufig im institutionell etablier-

ten Bereich neuer Musik rezipiert, sind für ihr Œuvre jenseits des Klanglichen zahlreiche weitere Dimensionen bedeutsam, die bislang weder bei der Realisierung noch bei der Rezeption von Werken genügend Aufmerksamkeit erfuhren. Mit Installationen, Videos, Opern, Schauspielmusiken, Filmen, Fotografien, vokaler, instrumentaler und elektronischer Musik bedient sie eine Fülle von Genres, deren Grenzen jedoch permanent erweitert und überschritten werden. Von ihren frühesten Werken an haben Film, Video, Elektronik und installative Elemente Eingang in Gattungen wie Kammermusik, Oratorium oder Oper gefunden, sodass die Stücke häufig die Grenzen des im Musikbetrieb Machbaren herausforderten. Darüber hinaus wurden Teile des klassischen Kanons ebenso wie Anregungen aus populärer Musik von Neuwirth aus kritischer Sicht aufgegriffen, kommentiert, verändert und bearbeitet. Bei alledem setzt Neuwirth vielfältige Beziehungen zur Realität: Sie greift Themen wie Natur und Endzeit ebenso wie die Fragen nach dem Stellenwert der Kunst und der Zukunft der Zivilisation auf, erkundet die Rolle von Zufall und Vorhersehbarkeit. Neuwirths Werke fordern zur Auseinandersetzung mit Identität und Erinnerung, Stabilität und Prozessualität sowie Utopie und Dystopie auf. Damit spiegeln sich in ihrer künstlerischen Arbeit viele aktuelle ästhetische und philosophische Diskussionen.

Das Symposium zielte darauf ab, das Œuvre Neuwirths in seiner Vielschichtigkeit und seinem Beziehungsreichtum auszuleuchten und unterschiedliche – intermediale, musikhistorische und gesellschaftskritische – Kontexte zu erkunden, die sich aus den Arbeiten selbst ergeben. Den roten Faden dafür bildet die für Neuwirths Werk zentrale Frage nach dem Realitätsbezug von Kunst. Oder anders gesagt: Welche Perspektiven entwirft die zeitgenössische Musik für das Verständnis der Welt heute?

Literarische, philosophische, klangräumliche und visuelle Perspektiven und ihre Interaktion im Œuvre Olga Neuwirths behandelten u.a. die Beiträge von Susanne Kogler, Pia Janke, Álvaro Oviedo und Christine Ivanovic. *Ästhetische Konzeptionen und kompositorische Strukturelemente* wurden u.a. von Saskia Jaszoltowski, Martina Bratić, Elisabeth van Treeck, Nina Noeske und Nadine Scharfetter ausgelotet. *Die Rolle von Kunst und Künstlerin in der Gesellschaft* thematisierten u.a. Melanie Unseld, Stefan Drees und Daniel Ender. In einer abschließenden *Podiumsdiskussion* u.a. mit Rosemarie Brucher und Jürg Stenzl wurden mit dem Werk Olga Neuwirths verbundene Herausforderungen und zukünftige Forschungsdesiderata aus interdisziplinärer Perspektive diskutiert.

Konzerte mit Studierenden der Grazer Kunstuniversität, organisiert von Dimitrios Polisoidis, boten klingende Einblicke in Olga Neuwirths Werk. Die Mitschnitte sind auf einer Dokumentations-CD nachzuhören sowie auf Anfra-

ge im Universitätsarchiv erhältlich (universitaetsarchiv@kug.ac.at). Eine Ausstellung in der Universitätsbibliothek präsentierte die in der dortigen Sonder-sammlung verwahrten Autographen Olga Neuwirths.

Wir danken der Kunstuniversität Graz sowie allen Sponsoren, ohne deren Förderungen diese Veranstaltung und die Publikation nicht möglich gewesen wären:

Das Land Steiermark, Abteilung 8 Gesundheit, Pflege und Wissenschaft,

Referat Wissenschaft und Forschung

Das Land Steiermark, Abteilung 9 Kultur, Europa, Sport

Stadt Graz

Ernst von Siemens Musikstiftung

Mariann Steegmann Foundation

Des Weiteren gilt unser Dank allen an der Veranstaltung Mitwirkenden: den Referentinnen und Referenten für ihre Referate, Statements und schriftlichen Beiträge, den Künstlerinnen und Künstlern für die Einstudierung und Präsentation der Kompositionen sowie dem Organisationsteam des Universitätsarchivs, im Besonderen Julia Fuchs für die organisatorische Betreuung, Wolfgang Madl und Korbinian Wegler für die Tontechnik. Allen Peers danken wir für die kritischen Reviews der Manuskripte, den Mitgliedern des wissenschaftlichen Beirats für ihre Unterstützung bei der Abwicklung der Peer Reviews, Jelena Čupić und Markus Helmut Lenhart für die Einrichtung und Korrektur der Texte, Brian Questa für die englischsprachige Korrektur, Elisabeth Stadler für das Layout, Lektorat und Satz sowie Wolfgang Hölzl für die Betreuung vonseiten des Verlages.

Stefan Drees und Susanne Kogler

Graz, im Februar 2020

**Literarische, philosophische, klangräumliche
und visuelle Perspektiven und ihre
Interaktion im Œuvre Olga Neuwirths**

Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten: Aspekte des Politischen im Schaffen Olga Neuwirths

Susanne Kogler

Das künstlerische Werk der am 4. August 1968 in Graz geborenen Olga Neuwirth zählt zweifellos zu den bedeutendsten der Gegenwart. Es zeichnet sich durch multimediale gesellschaftspolitische Stellungnahme und künstlerische Genrengrenzen überschreitende Offenheit aus, wie bereits mehrfach gewürdigt wurde, unter anderem anlässlich des Lucerne Festival 2016:

„Das Ausloten von neuen Klangmöglichkeiten, die Verbindung analoger und digitaler Klangerzeugung, die Kombination unterschiedlichster Klangfarben und -räume, all dies zieht sich wie ein roter Faden durch Neuwirths Werk, das oft waghalsig innovativ, aber nie ‚l’art pour l’art‘ ist. Vielmehr reflektiert sie in ihrem Schaffen permanent die sozialen, politischen, kulturellen und insbesondere auch Gender-Fragen der Gegenwart.“¹

Für das Lucerne Festival entstand *Trurljade – Zone Zero* für Schlagzeug und Orchester. Das zum selben Themenkomplex gehörende Klavierstück *Trurl Tichy Tinkle*, inspiriert vom polnischen Autor Stanisław Lem, ist dem Pianisten Christopher Park gewidmet. Dessen Beschreibung des Stücks verweist auf zwei grundlegende Charakteristika des Neuwirth’schen Œuvres: „Es hat zwei Extreme: etwas sehr Menschliches, sehr Emotionales und etwas Maschinell-Kaltes, sehr Automatisiertes. Und diese beiden Kontraste stoßen aufeinander.“ Auch Park sieht eine Verbindung zwischen Musik und Gesellschaft und betont Bezüge zu anderen Künsten:

1 Vorwort, in: Lucerne Festival, Roche (Hg.), Olga Neuwirth – 2016, Basel: Roche 2016, S. 6–9, hier S. 8.

„Trurl baut in der Geschichte immer irgendwelche Maschinen, die am Ende sich selbst oder die Welt zerstören. Genau das passiert im Prinzip in der Musik auch: Da steckt ein unglaublicher Konflikt drin, eine Grundstimmung der Gesellschaft. Wir laufen heute mit unseren Handys und Tablets herum und haben ganz andere Seh- und Hörgewohnheiten entwickelt, als das noch vor 50 Jahren der Fall war. All das spiegelt sich in diesem Werk wieder [sic!]. Aber auch Neuwirths Begeisterung für Bildende Kunst, für Skulpturelles, für die Schrottmaschinen des Schweizer Künstlers Jean Tinguely beispielsweise. Auf den ersten Blick wirken die witzig, haben aber einen ernsten Hintergrund. Genauso ist es mit dieser Komposition.“²

Der Grazer Kunstuniversität ist Neuwirth mehrfach verbunden: Tochter von Harry Neuwirth, Professor für Jazz an der Kunstuniversität und Nichte des Komponisten Gösta Neuwirth, der ebenfalls hier Musiktheorie und Komposition lehrte, kooperierte sie mehrfach mit dem Institut für Elektronische Musik, wobei bahnbrechende multimediale Werke wie etwa *Bählamms Fest (An Animation-Opera)* (1992/93–1997/98), *Lost Highway (A Video-Opera)* (2002/2003), uraufgeführt in Graz 2003, oder *Kloing!* (2007) for live pianist, computer-aided CEUS-piano and interactive live-video entstanden.³ Bereits diese drei Werke zeigen, wie sehr Neuwirth bis heute neue Wege beschreitet: auf künstlerisch-technischer Ebene, aber auch als Komponistin in einer Männerdomäne. Dies spiegelt auch die Liste der Preise und Aufträge wider, vom Großen Österreichischen Staatspreis für Musik 2010 und dem Erste Bank Kompositionspreis 1997 – beide erhielt sie als erste Frau – bis zum ersten Kompositionsauftrag der Wiener Staatsoper für eine Komponistin: *Orlando* (2019).⁴

Neuwirths Inspiration liegt in ihrer Leidenschaft „gegenüber allem“: Kunst, Film, Fotografie, Comic und Populärmusik. „Ich lasse mich von den kleinen und den großen Dingen in der Welt [...] gleichermaßen inspirieren, eben von der wunderbaren Vielfalt des Lebens.“⁵ Neuwirths Kompositionstechniken beruhen auf innovativem Medieneinsatz, der mit Film, Elektronik, Audio- und Video-Zuspelungen, Live Elektronik sowie neuen Transformationstechniken wie dem für *Bählamms Fest* entwickelten Klangmorphing immer der Zeit voraus war. „Jahrzehnte lang ging es mir um Verstimmungen, Verzerrungen, Or-

2 Fantastische Welten. Christopher Park spricht im Interview über das Stück Trurl-Tichy-Tinkle, in: *Rising Stars – die Stars von morgen*. Christopher Park, Kölner Philharmonie 22. Januar 2017 (Programmheft), S. 7–9, hier S. 8.

3 Vgl. u.a. Susanne Kogler, *Aufbruch ins Offene*. Zu Olga Neuwirths audiovisuellen Arbeiten, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6 (2014), S. 40–43, und Stefan Drees, *Olga Neuwirth und die Idee des Mechanischen*. Einige Überlegungen zu *Kloing!* (2008) für Disklavier und Live-Pianist, in: Stefan Drees (Hg.), *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen: A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, Salzburg: Anton Pustet 2008, S. 362–365.

4 Vgl. *Österreichische Musikzeitschrift* 72 (2017), H. 3, S. 101.

5 Stefan Drees, *Olga Neuwirth: Ein Porträt*, verfügbar auf der Homepage des Verlages Ricordi, <https://www.ricordi.com/de-DE/Composers/N/Neuwirth-Olga.aspx> (21.12.2018).

chestration mit E-Gitarren, als diese noch nicht so Usus waren, Video, Barockinstrumente, Jazz und Pop usw.“, betont die Komponistin.⁶ Dabei stand immer eine Frage im Zentrum, die heute im sogenannten Zeitalter des Postfaktischen, einer Fake-Welt alternativer Fakten⁷, zweifellos vermehrt an Aktualität gewonnen hat: „Was ist wahr und was irreal“.⁸

Die Themen Realitätsbezug, Spannung von Utopie/Dystopie und die Suche nach Identität charakterisieren ihre Stücke, prägen Selbstdarstellung und Kommentare zu gesellschaftspolitischen Fragen und künstlerischen Anknüpfungspunkten und bilden Bezüge zwischen einzelnen Werken. Damit greift Neuwirth gerade jene Fragen auf, die, bereits in der Ästhetik der Moderne aktuell, in der Postmoderne erneut an Brisanz gewannen: Autonomie, Fortschritt und Subjektivität. Die zentrale Frage nach der Beziehung der neuen Musik zur Realität reicht dabei über Neuwirths Œuvre hinaus, vollzieht es doch gerade durch seine Vielschichtigkeit, Welthaltigkeit und seinen Beziehungsreichtum eine in der neuen Musik einzigartige politische Stellungnahme, die, mit der österreichischen Literatur der Nachkriegszeit vergleichbar, postmoderne Belieblichkeit ebenso wie politischen Aktionismus hinter sich lässt. Damit stellt Neuwirth auch die Frage nach Qualitätskriterien und künstlerischem Wert im Kulturbetrieb des 21. Jahrhunderts neu und fordert auch die Wissenschaft zu tiefergehender Stellungnahme heraus.

I. Realitätsbezug oder die Frage nach Autonomie der Kunst

Seit der Antike wird die Kunst als die Realität widerspiegelnd gedacht – eine Beziehung, die im Laufe der Zeit immer wieder unterschiedlich und kontrovers definiert wurde, wobei auch politische Aspekte eine Rolle spielten. Während (neu)platonische und hegelianische Ansätze die utopisch-ideelle Seite betonten, ist Kunst mit Georg Lukács' „Eigenart des Ästhetischen“ (1963) als Spiegel des Alltäglichen diskutiert worden. In unterschiedlichen Ausprägungen ersetzt die Konfrontation der Kunst mit der Realität auch die Funktion der Jenseitsbindung und -reflexion der Religion.⁹ In ihrer Rede bei den Salzburger Festspielen

6 Olga Neuwirth in einem Mail an die Autorin vom 14. März 2018.

7 Vgl. u.a. Dirk Helbing, Datensammelwut gefährdet die Demokratie, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 69, 25. März 2018, S. 2, und Charles Lane, Nach der Wahrheit, in: Die Zeit Nr. 43, 13. Oktober 2016, S. 3.

8 Olga Neuwirth in einem Mail an die Autorin vom 14. März 2018.

9 Vgl. u.a. Konrad Lotter, Art. Georg Lukács, in: Julian Nida-Rümelin / Monika Betzler (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart: Kröner 1998, S. 518–524, sowie Helga de la Motte-Haber, Transzendenz – Imagination – Musik, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), Musik und Religion, Laaber: Laaber 2003 [zweite erweiterte Auflage], S. 9–11.

2006 hat Olga Neuwirth selbst die Metapher „Hinter den Spiegeln“ für die Existenz des Künstlers heute gewählt und damit Kritik geübt an der Undurchschaubarkeit einer Welt, die sprachlos macht:

„Man kommt sich vor wie Alice, die wieder in fremde Gegenden ausgeschickt wurde. Aber diesmal ist irgendetwas Beklemmendes, Aufsässiges mit dabei. Hinter den Spiegeln stößt man auf Sätze, zu denen es nie die richtigen Worte gegeben hat und nie geben wird. Die Regeln dieses neuen Wunderlandes sind kompliziert und starr und undurchsichtig. Die Landschaft ‚Hinter den Spiegeln‘ ist nicht mehr harmlos.“¹⁰

Im Besonderen die zunehmend kapitalistische Ausrichtung des Kulturbetriebes, verbunden mit Oberflächlichkeit und einem Mangel an Qualität, ist Ziel ihrer Polemik:

„Es ist kein Weg mehr durch Gärten, der den Künstler in die Irre führt, sondern die selbstverständliche Verquickung von Macht und Wirtschaft, die nun auch kaltblütig in den Kunstbereich eingezogen ist. [...] Erfolg und Macht lassen eben die Abgründe der menschlichen Seele aus den Löchern kriechen und nur mehr nach dem Populären, instant-Wirkenden schon Bekannten und nach Events schreien [...].“¹¹

Neuwirths Kapitalismuskritik ist jedoch nicht nur auf den Kulturbetrieb beschränkt, sondern stellt auch die Idee der Autonomie der Kunst infrage. Auch *THE OUTCAST – Homage to Herman Melville, A musicstallation-theater with Video* (2008–10) nach Herman Melvilles *Moby Dick* behandelt diese Thematik, ging es dem Autor doch darum, die ruinösen Finanzkräfte zu entlarven.¹² Zusätzlich zur Titelfigur ist Ishmaela – wie auch die Figur der Alice in *Lost Highway* – als Alter Ego der Künstlerin anzusehen, die wie ihr Vorbild auf Imagination als politische Wirkungsmacht setzt, um irritierende Fragen aufzuwerfen und in die Welt zu setzen: „Ich glaube, dass der Wohnsitz des Künstlers mitten in der Welt ist und dass das künstlerische Ich zwischen Weltflucht und Weltbindung hin- und herwandern muß.“¹³ Ihre Kritik an Gesellschaft und Kunstbetrieb verbindet sie mit einem Plädoyer für die subversive Kraft der Imagination. Diese fordert genaues Hinsehen und Zuhören und stellt gewohnte Wahrnehmungsmuster infrage:

10 Olga Neuwirth, *Hinter den Spiegeln*. Vortrag für das Eröffnungs-Symposion 2006 der Salzburger Festspiele: Die Festspiele – Visionen, Wünsche, Wirklichkeit – Festspiele im Spiegel des Künstlers, in: Drees (Hg.), Anm. 3, S. 292–297, hier S. 295.

11 Ebd.

12 Vgl. Bernhard Günther, Olga Neuwirth: *The Outcast*. Zur Dramaturgie und Handlung, in: Bernhard Günther / Jim Igor Kallenberg (Hg.), *Wien modern 31: Sicherheit*. 28.10.–30.11.2018, Festivalkatalog Bd. 2 – Essays, Wien: Musikverein Wien Modern 2018, S. 137–141.

13 Neuwirth, Anm. 10, S. 295.

„Natürlich setzt das wirkliche Hinhören und Zuhören meist mit einem Zögern ein. Wo wir auf neue Ansprüche und Herausforderungen treffen, sind wir nie völlig bei Sinnen. Aber darum geht es mir, um eine intelligente Infragestellung der Sinne.“ Ziel ist, „irritieren zu dürfen, um Nachdenken anzuregen“.¹⁴

Anspielungen an literarische Werke, Filme und Musikstücke binden Neuwirths Kunst an die Realität und lassen durch Verschmelzung von Realem und Imaginiertem deren Vielschichtigkeit erfahren. Dafür ist das Musiktheater prädestiniert, wo sich unterschiedliche Realitäts- und Wahrnehmungsebenen kreuzen, wozu bei Neuwirth zusätzlich unkonventionelle und mehrschichtige Libretto-Vorlagen, Live-Elektronik, elektronische Instrumente wie das Theremin sowie Morphingtechniken beitragen. So wird z.B. in *Bählamms Fest* in Video-Zuspielungen von Mrs. Carnis Erinnerung als imaginierte Vergangenheit in die Gegenwart geholt. Mitunter kommt es zu einer ununterscheidbaren Verknüpfung realer und imaginer Handlungsabläufe, zu einer Verwischung der „Grenzen zwischen Realität und Virtualität auf allen Ebenen des Werkes“,¹⁵ wie Stefan Drees in Hinblick auf *Lost Highway* formulierte: eine Beobachtung, die auf Neuwirths Gesamtwerk ausgedehnt werden kann, geht es ihr doch darum, „keine ‚echten‘ Menschen“ zu inszenieren, „sondern anstelle der Repräsentation einer bestehenden Wirklichkeit eine eigene [zu] kreieren, die im besten Fall befremdet“:

„Einen hohen Grad an Künstlichkeit erreichte ich ja auch durch das Playback der Sprechstimmen – besonders eben in ‚Lost Highway‘, aber schon in ‚Bählamms Fest‘ [...]. Das verschafft den Arbeiten sozusagen beckettthafte bis lynchhafte Züge; und deswegen heißt ja ‚The Outcast‘ auch ‚A Music-installation-theater‘“.¹⁶

Werktitel wie *Sans soleil – Zerrspiegel für 2 Ondes Martenot, Orchester und Live Elektronik* (1994) weisen auf das spannungsgeladene Verhältnis zur Wirklichkeit hin, das Nähe zum Surrealismus erkennen lässt. Konkrete politische Implikationen zeigt die Beschreibung des Sujets von *Bählamms Fest* durch die Komponistin.

„In den Tagen, in denen Leonora Carrington ‚Das Fest der Lämmer‘ schrieb, ein wildes Epos über ein perverses Familiengeflecht, in dem Liebe mit Herrschaft einhergeht, wurde nicht nur ihr Freund Max Ernst in ein französisches Konzentrationslager abgeführt, sondern in diesen Tagen erlebte Frankreich das größte Desaster seiner Geschichte: Hunderttausende Tote forderte der Krieg allein im Juni 1940, doppelt so viele Verwundete, die Eroberung von zwei Drittel

14 Ebd., S. 294.

15 Stefan Drees, *Komponieren der visuellen Dimension. Zum Video- und Filmgebrauch in Werken Olga Neuwirths*, in: Drees (Hg.), Anm. 3, S. 209–218, hier S. 216.

16 Olga Neuwirth in einem Mail an die Autorin vom 30. Mai 2018.

seines Territoriums und die totale Demütigung des französischen Volkes. Die deutschen Truppen stießen bedrohlich rasch gegen Süden vor, die Gerüchte über das Näherrücken jagten über die Dörfer und Städte des Südens.“¹⁷

Kunst wird hier zum Erinnerungsmedium an geschichtliche Katastrophen. Der zeitgeschichtliche Kontext beeinflusste auch die musikalische Materialwahl, wie Neuwirth erläuterte:

„Im Vorspiel, im kurzen Nachspiel und manchmal, blitzartig, während des fünften Bildes selbst wird neben vielen Kinderspielzeuginstrumenten, Tröten und Klappern, chorischem Kichern und Glucksen über Lautsprecher, auch ein zeitlich verändertes Kinderlied vom Orchester wiedergegeben. Dazu kommt als Tonbandeinspielung eine verzerrte und mit Glasklängen überlagerte Spieluhrmelodie. Diese verzerrte Melodie wirkt schrill und symbolisiert die verlorene Kindheit. Zu diesen Fragmenten wird zur Verdeutlichung eines unklaren Erinnerungsalmagams eine live-elektronisch veränderte und in den Raum projizierte Tuba herangezogen.“¹⁸

Neben innerkünstlerischen Bezügen zur Romantik wie dem Motiv der verlorenen Kindheit oder der Symbolik der Tuba setzt die Musik auch real Verlorenes bruchstückhaft wieder in Klang, indem „aus all diesen Überlagerungen [...] schattenhaft zwei fragmentierte jiddische Kinderliedermelodien von Mordejchaj Gebirtig“ auftauchen: „Symbol für eine durch äußerste Brutalität für immer zerstörte Welt“ und „Widerspiegelung des Zeitbezugs, nämlich 1940“.¹⁹ Mit der Erinnerung möchte die Komponistin einen Gegenentwurf zur Realität, Hoffnung und ein neues Schönheitsideal verbunden wissen:

„Durch die eine Melodie ‚Huljet, huljet kinderlech, kolsmar ir sent noch jung, wajl fun friling bis zum winter is a kaznsprung‘ und die andere, in der die süßen Kinderjahre besungen werden, die ewig in Erinnerung bleiben, möge eine gewisse Art von Hoffnung als Gegensatz zur Barbarei und zur brutalen Außenwelt vermittelt werden. Obwohl gerade die Wahl zweier Kinderlieder von Gebirtig ein Paradoxon darstellt, weil ja gerade die Kultur des osteuropäischen Judentums durch Terror zerstört wurde, hoffe ich, daß die beiden Melodien durch ihre Klarheit und Zartheit der musikalischen Umgebung eine zerbrechliche Schönheit geben.“²⁰

Neuwirths Spiel mit Überlagerungen und Fragmenten ist auch Skepsis gegenüber authentischer Kommunikation anzumerken, die bereits ein Zeichen der Moderne, viel mehr aber postmodernen künstlerischen Ausdrucks ist.

17 Olga Neuwirth, *Music and Peace*, in: Drees (Hg.), Anm. 3, S. 107–112, hier S. 108.

18 Ebd., S. 111.

19 Ebd.

20 Ebd.

„Natürlich weiß ich, dass [...] wir mit ‚zeitgenössischer Musik‘ keine besseren Menschen kreieren können. Leider. Wir können vielleicht nur den Hass verringern ... Niemand kann heute noch einen globalen Sinn formulieren. Genau diese Krise des Nicht-Wissens-Wohin – die ja in allen künstlerischen Disziplinen aufscheint – steht im Mittelpunkt meines Interesses.“²¹

Allerdings zeichnet die Komponistin dabei ihr bewusst politisches Engagement aus. Trotz aller Skepsis muss Kunst für sie etwas bewirken: „Vielleicht kann man aus dieser Krise eine Ur-Kraft oder besser eine Un-Kraft ziehen, obwohl es ein Leben und Arbeiten in ständiger Unruhe und Unsicherheit bedeutet.“²² Voraussetzung ist, sich nicht dem vom Markt Gewünschten anzubiedern: „Wir können nicht der Mainstream sein wollen, weil diese Art von Musik nun mal kein Wirtschaftsfaktor ist.“²³

Musik zu schreiben richtet sich „gegen ein Zurecht-Lügen des Lebens“: „Dieser Kraftakt, sich den gesellschaftlich eingeschränkten Normen des ‚Immer-funktionieren-Müssens‘ und stets ‚Heitersein-Müssens‘ entgegenzutreten, ist notwendig.“²⁴ Solches Komponieren erfordert in ästhetischer wie praktischer Hinsicht eine kritische Einstellung zu zeitgenössischen Haltungen:

„Wenn man den Forderungen, die die Königin in Lewis Carrolls Alice hinter den Spiegeln formuliert: ‚Du musst so schnell rennen wie du kannst, wenn Du am gleichen Fleck bleiben willst‘, entgegentritt, entstehen eben jene widerborstigen, widerständigen Geräusche und Klänge, um die es immer wieder in den Visionen gehen möge.“²⁵

Es sollten nicht nur neuartige musikalische Strukturen entstehen, sondern letztlich eine veränderte Lebenseinstellung. Sinn von Musik ist, gegen „Selbstbespiegelung und Machtdemonstration“ einzutreten. In diesem Sinn erlegt sich die Komponistin gewissermaßen auch ein Bilderverbot auf: „Da ich keinen schönen Schein, keine Ziel-, keine Wunschvorstellung konkret in Musik umsetzen kann, kann ich persönlich nur das Nicht-ankommen-können, das Zögern vor dem Ziel, jene Angst vor dem endgültigen Anfang komponieren.“²⁶ Ziel ist Bewusstseinsbildung, größere Toleranz, die in der Kunst beginnen sollte: „Es geht mir um einen Hör- und Sehraum mit höherer Toleranz für Individualität und um ein Infragestellen der normativen Modelle des Alten, aber auch der Moderne.“²⁷ Wenn Neuwirths Musik als emphatisch „zeitgenössische“ auch nie

21 Neuwirth, Anm. 10, S. 295.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 296.

25 Ebd.

26 Neuwirth, Anm. 17, S. 108.

27 Ebd.

„zu einer allgemeinen gesellschaftlichen Sache“ werden könne, sollte sie „wenigstens zum Unbegrenzten, Unbekannten, Leicht-Schwebenden führen, ohne Bombast und Sentimentalität“ und damit einer Musikkultur widersprechen, der es „heute hauptsächlich nur mehr um Spaß, Vergnügen und Zerstreuung zu gehen scheint“: „Man kann sich [...] nur der Lust am Paradox verschreiben und eine Haltung gegen falsche Harmoniesucht einnehmen.“²⁸ Das Unvorhergesehene und Unbestimmte ist zu akzeptieren: „jede Kunst hat den Moment eines unbestimmbaren, unbekanntens Faktors in sich, sonst wäre sie ja nicht Kunst. [...] diese unbestimmbaren Momente muss man zulassen.“²⁹

Neuwirths Kritik an der gesellschaftlichen Realität ist mit der Frage nach der Rolle der Kunst in ihr verbunden. Sie geht Hand in Hand mit der Reflexion der Verstrickung von Kunst in Politik wie mit einer Auseinandersetzung mit Geschichte und Gegenwart.

„Gerade Musik wurde allzu oft in all den Jahrhunderten manipuliert und als Propagandamittel eingesetzt. Wenn sogar in einem demokratischen Staat wie Österreich zur Angelobung des Präsidenten noch ein Marsch in Auftrag gegeben wird, dann bezweifle ich überhaupt, daß Musik mit Frieden zusammengebracht werden kann.“³⁰

Anstelle solcher Funktionalisierung will Neuwirth Manipulationen kenntlich machen, womit sie einmal mehr ein aktuelles Problem aufgreift.³¹

II. Dystopie/Utopie oder das Problem des Fortschritts

Boris Groys hat sich kunsttheoretisch mit der Frage auseinandergesetzt, inwieweit die Avantgarde mit ihrer Forderung nach Ästhetisierung heute politische Relevanz und Autonomie behaupten kann. Aus seiner Sicht ist entscheidend, ob die Gegenwart als zu stabilisierende oder als vergehende und daher bereits vergangene, tote, vorgestellt wird. Mit der Fähigkeit, die Welt vom Ende her, post mortem, zu betrachten, eröffne sich erst die Freiheit zu radikalem Umdenken und zur Veränderung des Status quo.³² Bei Neuwirth sind es dystopische Momente, die dieses In-Frage-Stellen der Gegenwart bewirken. Dabei ist im Besonderen das Thema Natur wichtig, das die Frage nach der Zukunft der Zivilisation einschließt. Über die Grenzen der einzelnen Stücke hinweg entsteht ein Gesamtkunstwerk, dessen Konstanten nicht zuletzt latent autobiografische

28 Ebd.

29 Neuwirth, Anm. 10, S 294.

30 Neuwirth, Anm. 17, S. 107.

31 Vgl. u.a. Adrian Lobe, Big Data und Big History, in: Neue Zürcher Zeitung, 9. Mai 2018, S. 21.

32 Vgl. Boris Groys, In the Flow, London [u.a.]: Verso 2016, S. 54ff.

Züge erkennen lassen, für die exemplarisch die Trompete steht – Neuwirth erhielt schon als Siebenjährige Trompetenunterricht in der Musikschule Deutschlandsberg. Naturbilder wie Meer, Schnee, Eis und Regen sind weitere symbolträchtige Konstanten in ihrem Œuvre.³³ Ágnes Heller zufolge zeigt die aktuelle dystopische Literatur Widerstandsmöglichkeit auf, ohne Illusionen zu nähren. „Heute meinen Dystopien, man solle keine Garantien, keine Sicherheit verlangen. [...] Es ist eine Utopie der Verantwortlichkeit als Zivilcourage.“³⁴ Sich der Unsicherheit der Existenz bewusst zu sein und diese bewusst zu machen, ist ein Anliegen Neuwirths. Zufall wird strukturell als Erforschung von Vorhersehbarkeit, Identität, Stabilität und Prozessualität ins Werk gesetzt. Wiederholt hat Neuwirth ihre Sichtweise als typisch für eine Generation bezeichnet,

„[...] in der die Hoffnung auf ‚give peace a chance‘ sowie die Konzepte eines friedlichen zwischenmenschlichen und globalen Zusammenlebens nicht eingelöst wurden und das Er kämpfte und Erarbeitete der 60er und 70er Jahre eher wieder Stück für Stück rückgängig gemacht werden, Mega-Konzerne und Medien auch schon den Alltag des kleinen Mannes diktieren, Kriege und Flüchtlingsströme all überall zu beobachten sind [...]“.³⁵

Aus der mit diesen Erfahrungen einhergehenden „Perspektivenlosigkeit“ resultiere ihre künstlerische Vorliebe für uneindeutige Aussagen, „Schnappschüsse“, „nicht-lineare Abfolgen“, „nicht-aufklärerische Schlussfolgerungen“ und „nicht-kausale Verknüpfungen“.³⁶

Bereits in der Ästhetik der Moderne ist mit der Frage nach Utopie die nach technischem Fortschritt verbunden. So hielt Ernst Bloch an der Idee eines Fortschritts zum Bessern fest, allerdings unter der Bedingung, dass das „Dunkel des gelebten Augenblicks“ nicht ausgeblendet wird – als Gegengewicht zu Weltfluchtendenzen und allzu großem Zukunftsenthusiasmus.³⁷ Auch für Groys steht die Frage nach dem technischen Fortschritt im Zentrum der Kunstreflexion, dienen doch einerseits die Reproduktionsmöglichkeiten der Stabilisierung der Idee der Neuheit und des Originals, insofern, als es darauf abgelegt ist, seinerseits reproduziert zu werden. Andererseits hat die digitale

33 Vgl. u.a. Stefan Drees, Zwischen Metapher und Utopie. Zu Naturbezügen im Schaffen Olga Neuwirths, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Ins Offene? Neue Musik und Natur*, Mainz: Schott 2014 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 54), S. 172–191.

34 Ágnes Heller, *Von der Utopie zur Dystopie. Was können wir uns wünschen?*, Wien [u.a.]: Edition Konturen 2016, S. 94.

35 Neuwirth, Anm. 17, S. 107.

36 Ebd.

37 Robert J. J. M. Plum, *Die Bestimmung des Seins. Leitbild für eine Politik des 21. Jahrhunderts?*, in: Hans-Ernst Schiller (Hg.), *Staat und Politik bei Ernst Bloch*, Baden-Baden: Nomos 2016, S. 155–170, hier S. 162.

Reproduktionsmöglichkeit das Verschwinden des Originals befördert, indem jede Reproduktion auf Basis des Datenfiles ein performativer Akt, ein unvorhersehbares situationsgebundenes Ereignis geworden ist, ähnlich der Musik.³⁸ Fortschritt berührt dabei wesentlich den Stellenwert des Subjekts. Einerseits vom Verschwinden bedroht durch die technische Reproduzierbarkeit, hinterlässt es andererseits in der digitalen Welt Spuren in einem anonymen, alles beobachtenden Umfeld, wofür es ein spezielles virtuelles „Ich“, eine eigene Identität im Cyberspace, kreiert.³⁹ Diesbezüglich kritische Stimmen haben von einer „Totalisierung des Imaginären“ gesprochen.⁴⁰ Realität und Imagination, das Virtuelle und das Reale: Olga Neuwirth vermittelt in ihrem Œuvre die Einsicht, dass jedwede Normierung konstruiert ist, und stellt Polarität infrage. Das Imaginäre erscheint als eine reale Ebene, die sich mit anderen kreuzt. An den Schnittstellen wird der Zufall wirksam. Imagination und Realität treffen sich als physische Voraussetzung für Kunst und Wissenschaft im Funktionieren des Gehirns, aber auch als Voraussetzung für die Gestaltung des menschlichen Zusammenseins. Die Fähigkeit, für Unvorhergesehenes offen zu sein, ist daher, wie Neuwirth betont, in beiden Bereichen unabdingbar.

„Immer wieder müssen sowohl Künstler als auch Wissenschaftler unvorhergesehene Wege einschlagen, um sowohl unsere eigenen petrifizierten Hirne als auch die anderer aufzubrechen: nämlich mit unkonventionellen Herangehens- und Denkweisen sowie mit Leidenschaft und Mut – auch zum Scheitern – innovative Ideen entwickeln und Lösungen für bestehende und auftauchende Probleme finden.“⁴¹

Ein Beispiel für ihre künstlerische Beschäftigung mit der Unwägbarkeit der Natur auf Basis wissenschaftlicher Daten ist *Kloing!*. Der Titel spielt auf „das immer verstimmte Lyra-Spiel des Barden Troubadix in Asterix und Obelix, dem keiner zuhören will“, an. Inspiriert von der Erdbebenstation der Universität Triest liegt dem Stück die „Aufzeichnung der Daten des verheerenden Erdbebens von Sumatra im Jahr 2004“ zugrunde. Diese Daten wurden „mit Informatikern des Grazer Instituts für Computermusik (IEM) wieder mittels eines ‚Mappings‘ auf den computergesteuerten Bösendorfer Flügel CEUS übertragen“.⁴² Per Vi-

38 Groys, Anm. 32, S. 143.

39 Ebd., S. 146.

40 Vgl. u.a. Ralph-Miklas Dobler, Visueller Diskurs in Sozialen Medien. Vortrag bei der Tagung „Audiovisuelle Rhetorik brisanter Diskurse“ an der Universität Koblenz-Landau, 8.–10. Juni 2018. Eine Zusammenfassung ist online zugänglich unter <https://audiovisueller-rhetorik.wordpress.com/2018/06/17/visueller-diskurs-in-sozialen-medien-vortragzusammenfassung/> (21.12.2018).

41 Olga Neuwirth, Musik und Wissenschaft. Rede anlässlich der Übergabe der Roche Commissions, in: Lucerne Festival (Hg.), Roche Commissions. Olga Neuwirth – 2016, Basel: Roche 2016, S. 10–17, hier S. 12.

42 Ebd., S. 14.

deo tritt ein Welte-Mignon-Klavier von 1904 hinzu, von Neuwirth im Hotel Waldhaus in Sils Maria entdeckt. Durch diesen innovativen Einsatz eines der ersten mechanischen Musikautomaten werden einander „Innovation heute und gestern“ gegenübergestellt.⁴³ Historischer Blick und die Auseinandersetzung mit Naturgewalten paaren sich hier mit Humor.

Beispielhaft zeigt dieses Stück auch die Herausforderungen, die sich angesichts von Neuwirths Werken der Musikwissenschaft stellen, im Besonderen der traditionellen Analyse. Wie Wolfgang Rüdiger u.a. an *Lonicera Caprifolium* (1993) für Ensemble mit Tonband dargelegt hat, legt eine Begegnung mit Neuwirths Musik ein Aufbrechen alter Denkmuster nahe, führt doch das Werk weg von „der falschen Frage nach dem ‚Was‘, nach Sinn und Gehalt eines in sich geschlossenen Ganzen, [...] hin zu den körperlichen Bruch- und Fluchtlinien der Erfahrung jenseits traditioneller Hermeneutik“.⁴⁴ Wie Rüdiger bemerkt, weist Neuwirth „die konsequenzlogische Analyse und ihre hermeneutische Entsprechung: die Interpretation des Werks als integrales Ganzes in ihre Grenzen“, „indem sie gesetzte Klangmittel und Formprozesse strukturell bricht, dekonstruiert, in Unschärfe überführt und der ‚Lesbarkeit‘ entzieht. [...] Dieses Verfahren verwirrt und verändert das Hören und Denken.“⁴⁵ Die geforderte Rezeptionshaltung ist die der Wachsamkeit und damit eine eminent politische.

III. Künstlerische Suche nach Identität

Identitätssuche stellt eine weitere Konstante in Neuwirths Schaffen dar. Sie ist mit ihrer Auseinandersetzung mit der österreichischen Herkunft verbunden, wobei die unbewältigte Vergangenheit betreffend Österreichs Beteiligung am Nationalsozialismus und der Schoah eine wichtige Rolle spielt.

„Between 1983 and 1993 I was intensely searching for my identity. Therefore, in the late 1980s, I went on a private guided tour through the Museum of Natural History in Vienna, which I had succeeded in arranging when I was doing some research into my family’s past. During the tour, I noticed some neglected looking objects in the museum’s collections. It turned out I had stumbled upon the suppressed story of a collection of human remains of murdered Jewish citizens who had died as subjects of ‚anthropological research‘. I shall never forget the stench of the formaldehyde!“⁴⁶

43 Ebd.

44 Wolfgang Rüdiger, Den Pflanzen folgen. Ein Analyse- und Interpretationsansatz zu Olga Neuwirths *Lonicera Caprifolium* und verwandten Werken, in: Hiekel (Hg.), Anm. 33, S. 192–213, hier S. 201f.

45 Ebd.

46 Zur neuen Filmmusik „Die Stadt ohne Juden“. Olga Neuwirth im Gespräch mit Jérémie Szpirglas, in: Bernhard Günther / Jim Igor Kallenberg (Hg.), Wien modern 31: Sicherheit.

Auch Neuwirths Zusammenarbeit mit Elfriede Jelinek beruht auf dieser gemeinsamen kritischen Identitätssuche.

„Shocked, I told Elfriede Jelinek of my discovery. She incorporated what I had told her into a chapter of one of her books, which got the ball rolling: it came to the first public debates on the subject, as well as restitution proceedings and the burial of the remains.“⁴⁷

Die für die österreichische Geschichte zentralen Themen Vertreibung und Antisemitismus stehen auch in Neuwirths Filmmusik zur revidierten Fassung des restaurierten Stummfilms *Die Stadt ohne Juden* (1924) (2017) im Vordergrund. Der Film, eine „satirische Dystopie“, handelt von der Vertreibung der Juden aus dem fiktiven Staat Utopia und nahm den Holocaust vorweg.⁴⁸ Die Restaurierung trug dem heute wieder vermehrt zu beobachtenden Antisemitismus Rechnung.⁴⁹ Auch Neuwirth interessiert die Aktualität, was die Botschaft des Films heute bedeutet. In einem Interview mit Jérémie Szpirglas anlässlich der Aufführung des Films 2019 in Paris wies sie auf die Aktualität des Sujets hin und nützt damit das Interview einmal mehr für ein politisches Statement:

„In the book and hence also in the film, the people demand the expulsion of the Jews whom they hold responsible for all the negative developments. By now we should have learned that human rights are not something to be regarded abstractly but very concretely and require constant checking, as they are what determine our lives. But apparently some people still haven't learned from history, or don't want to acknowledge how problematic acute nationalism is. [...] I am baffled by the fact that populism, racism, hatred against foreigners and anti-Semitism are still being practiced and re-used today in election campaigns to divide society around the globe. In this sense, the film is topical.“⁵⁰

Persönliche Betroffenheit erschwert die notwendige künstlerische Distanz, wie Neuwirth betont:

„I have tried to retain a liveliness by being touching and tough, heart-warming and open, amusing and angry, involved and aloof, humorous and sad – but this was very very difficult for me. It is not only about the deeply rooted anti-Se-

28.10.–30.11.2018, Festivalkatalog – Essays, Wien: Musikverein Wien Modern 2018, S. 131–134. Die hier angeführten Zitate sind dem Typoskript des in Englisch geführten Gesprächs entnommen, das der Autorin von der Komponistin zur Verfügung gestellt wurde. Anlässlich der Wiener Aufführung des Films wurde der Text in deutscher Übersetzung publiziert.

47 Ebd.

48 Peter Münch, Vertreibung aus Utopia, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 69, 23. März 2018, S. 11.

49 Vgl. u.a. Arnfrid Schenk, „Hitler war ein guter Mann“, sagt die Mitschülerin, in: Die Zeit Nr. 17, 19. April 2018, S. 65.

50 Zur neuen Filmmusik „Die Stadt ohne Juden“, Anm. 46.

mitism of the Austrian spirit, but also about identity and Otherness, a sense of home and exile.“⁵¹

Wie bereits in *Bählamms Fest* beeinflusst auch hier das Sujet die musikalische Materialwahl. Transformierte Jodler dienen als Basis für das den ganzen Film begleitende Sample und für einige der Instrumentalstimmen. Des Weiteren sind kurze Ausschnitte von Aufnahmen mit Hans Moser, der Wiener Heurigenliedler singt, verarbeitet. „Hans Moser, who plays the anti-Semitic Rat Bernard in the film, was already quite famous from his appearances in Vienna’s cabarets and revues following World War I. and became the icon of the typical wine-loving, melancholy Austrian who drinks to forget.“⁵² Auch fand eine von Ruth Beckermann gemachte Live-Aufnahme einer Band, die auf politisch rechten Veranstaltungen und Wahlkampfveranstaltungen auftritt, in transkribierter und gesampelter Form Eingang in die Musik.

„I don’t want to be more specific. I transcribed the music and the text, and used excerpts from them on the sample. Of course, I disguised them somewhat. It was frightening for me to hear how devoutly people joined in the nationalist lyrics and manipulative music: ‚Immer wieder Österreich, für immer und ewig...‘ Austria, time and again, always and forever. Yes, sadly, time and again, Austria has been a trailblazer of right-wing movements.“⁵³

Die Musik soll durch die mit Ironie und klanglich ausgedrückter Wut kombinierten Camouflage-Techniken produktive Unsicherheit hervorrufen: „Let us be afraid of humans, for in us there is plenty that should frighten us!“⁵⁴ Neuwirths Auseinandersetzung mit der österreichischen Geschichte kam bereits 2000 in ihrer Rede vor der Staatsoper zum Ausdruck:

„Das österreichische Problem ist nicht Schuld, sondern der Glaube, sich um das Eingeständnis der Schuld und des Schuldig-Geworden-Seins herumdrücken zu können. Der Glaube, dass es da eine Hintertür gibt, war immer da, und jetzt will er wieder herrschen.“⁵⁵

In ihren Notizen zu *American Lulu* erinnert die Komponistin an die Aufführungsgeschichte von Bergs Musik in Berlin 1934, die von einer nationalsozialistischen Presse-Kampagne gegen den Komponisten, den Dirigenten Erich Kleiber und das jüdische Publikum geprägt war und die Pläne zur Uraufführung

51 Neuwirth, Anm. 46.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Olga Neuwirth, „Ich lasse mich nicht wegjodeln.“ Rede bei der Großdemonstration in Wien am 19. Februar 2000 gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ, in: Drees (Hg.), Anm. 3, S. 128–129, hier S. 128.

der *Lulu* 1934/35 zunichtemachte.⁵⁶ Seit damals entstanden mehrfach Werke, die auf die noch aufzuarbeitende Geschichte rekurreren. Neuwirth verteidigt damit auch ihren Heimatbegriff als einen integrativen. Für die Kunst beinhaltet das eine Überarbeitung des Kanons, wie sie unter anderem auch *American Lulu* deutlich prägt.

Harald Schlierhofer hat auf die Bedeutung der Installationen bei Neuwirth hingewiesen.⁵⁷ Auch dabei kommt ihr politisches Engagement nicht zuletzt in der Auswahl der Sujets zum Ausdruck. Als Ruth Beckermann 2015 das von Alfred Hrdlicka geschaffene *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*, das einen die Straße waschenden Juden zeigt, unter dem Titel *The missing image* um Amateur-aufnahmen einer sogenannten „Reibpartie“ ergänzte, die die aktive Rolle der Wiener Bevölkerung als lachende Zuseher demonstrierten, steuerte Neuwirth die Sounds bei. Über Ruth Beckermann schreibt sie, damit wohl zugleich ihre eigene Position einer kritischen Verbindung von Kunst und Leben, Imagination und Realität, umreißend: „Nichts wird ausgegrenzt. Alles ist Teil des Lebens. Es geht ihr nie darum, die Differenz durch Generalisierung zu eliminieren. Sie öffnet stets einen magischen Raum fürs Denken und Fühlen.“⁵⁸ Unzweifelhaft ist Beckermann als Vorbild für Neuwirths eigenes Engagement anzusehen. Dazu passt auch, dass Beckermanns künstlerischer Zugang mit dem einer Wissenschaftlerin verglichen wird, die sich mit modernsten Methoden auf die Suche nach Verdrängtem und Vergessenem begibt:

„Aber es darf keinen Staub geben. [...] Sie verabscheut Staub. Insbesondere den seelischen Staub, den Staub der Verdrängung, der absichtlich den Blick verstellt. Einer Wissenschaftlerin gleich versucht Ruth den Staub der Welt zu enträt-seln. Mithilfe von sogenannten Lidargeräten kann man herausfinden, wie viele Staubkörner sich in der Atmosphäre befinden, in welcher Höhe sie schweben. Ruth nimmt solche Messungen in ihren Filmen vor.“⁵⁹

Neuwirths Identitätssuche ist auch vom Selbstverständnis als Komponistin geprägt. „Alles wird zu einer Frage der Identität. Einer Suche nach Identität“, schreibt sie in „Notizen zu Melvilles Universum“, wobei sie im Besonderen die Figur der Ishmaela hervorhebt. Dass sie sich dafür entschied, „Ishmael zu Ishmaela zu machen“, ist mit Neuwirths eigenen Erfahrungen als Frau im Kom-

56 Vgl. Olga Neuwirth, Notizen zu *American Lulu* (2006–2011), in: Komische Oper Berlin Dramaturgie (Hg.), *Olga Neuwirth. American Lulu* (Programmheft), S. 8–13, hier S. 12.

57 Vgl. Harald Schlierhofer, *An Essay on Olga Neuwirth and Her Oeuvre Since the Late 1980s*, verfügbar auf der Homepage der Komponistin: <http://www.olganeuwirth.com/about.php#a1> (22.12.2018).

58 Olga Neuwirth, *Gegen die Verstaubung*, in: Alexander Horvath / Michael Omasta (Hg.), Ruth Beckermann, Wien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien 2016, S. 120.

59 Ebd.

positionsbetrieb in Verbindung zu bringen, mit ihrem Bemühen, einengende Begrenzungen und Normierungen hinter sich zu lassen. Diese verleihen Frauen letztlich eine ambivalente Stellung, eröffnen ihnen einen quasi unreal-mythischen Raum inmitten des Realen:

„Frauen durften nicht auf Schiffe gehen, und wenn sie es wagten, dann mussten sie sich verkleiden, ihre Identität verheimlichen. Dieses Moment der Metamorphose, des Übergangs machte sie zu rätselhaften Figuren zwischen Mythos und Wirklichkeit. So heißt ein Bild von G.F. Watts z.B. ‚She shall be called Woman‘. Eine Eva im Augenblick ihrer Erschaffung aus einem Gemisch von Blumen, Vögeln, Wasser und Wolken ...“⁶⁰

Neben der Erinnerung an historische und nach wie vor aktuelle Emanzipationsbestrebungen, denen sich Neuwirth als Komponisten zugehörig fühlt, verkörpert die Frau hier auch den Nicht-Ort, den Utopos eines besseren Lebens für alle jenseits von Stereotypen und Fremdzureisungen.

„Der Traum davon, dass jede Frau das Recht auf ein gutes, erfülltes Leben in Freiheit hat, ist schon immer wichtig für mich gewesen. Das habe ich auch immer wieder versucht, durch meine Musik auszudrücken. Es ist für mich wichtig, daran zu glauben, dass jeder Mensch ein lebenswertes Leben verdient.“⁶¹

Neuwirths künstlerische Identitätssuche, die den Blick auf Verborgenes und Verdrängtes lenkt sowie Polaritäten und Ambivalenzen ermöglicht, verbindet sich mit politischem Engagement für ein Leben in Freiheit für alle. „Für dieses Ziel muss man den Mund aufmachen. Melville hat es getan, gegen die Beengung einer Zuordnung zu einer einzigen Identität.“⁶²

Künstlerisches Schaffen ist für Neuwirth dabei immer auch Selbstreflexion. „Im Sinne der 68er“ aufgewachsen, war für sie als Kind selbstverständlich, was in der „männlich dominierten Musikwelt (speziell in den 1980er und 1990er) undenkbar“ erschien. Es ging ihr „um Veränderung – eben auch im Umgang mit dem Komponieren als Frau“, was sie immer auch als „einen politischen Akt“ ansah.⁶³ Es ging ihr „um die Veränderungen einer ganzen Haltung gegenüber dem Werk einer Frau in der Musikwelt. In der Literatur und der bildenden Kunstwelt wurde das ja schon viel früher thematisiert.“⁶⁴ Im gemeinsam mit Elfriede Jelinek zum Haydn-Jahr 2010 gestalteten Kurzfilm *Die Schöpfung* verweist, so Jenny Schrödl, „der gezogene Revolver in Gottes Hand“ auf die nach

60 Olga Neuwirth, Notizen zu Melvilles Universum, in: Olga Neuwirth, O Melville!, Salzburg: Müry Salzmann 2016, S. 48–71, hier S. 66.

61 Olga Neuwirth in einem Mail an die Autorin vom 23. Mai 2018.

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Ebd.

wie vor umkämpfte Frage nach dem weiblichen Schöpfertum.⁶⁵ Die fehlende weibliche Tradition ist für Neuwirth problematisch. „Es gibt kein wirkliches Vermächtnis [...]. Gedanken und Ideen müssen übernommen werden, damit sich etwas ändert“.⁶⁶ Im feministischen Engagement treffen sich die bisher angesprochenen Themen Utopie und Kritik. Mit Eleanor in *American Lulu* und Theodora in *Bählamms Fest* sind Frauen als positive Emanzipationsfiguren gestaltet. Allerdings gibt es keine Schwarz-Weiß-Zeichnung, sondern auch Kritik an weiblichen Protagonistinnen wie Lulu oder Alice und René, die als männliche Projektionsfiguren entlarvt werden. Dekonstruktion des Konstruierten wird auch in der Verflüssigung der Geschlechtertrennung deutlich, die in der Vorliebe für Countertenöre und Transgenderfiguren sowie der Adaption von Männerrollen für Frauen und umgekehrt zum Ausdruck kommt. Die Figur der Ishmaela ist ein Beispiel dafür, und auch *Orlando* nach Virginia Woolf behandelt dieses Thema der Transformation. Natur wird hier letztlich – durchaus auch im Sinne der Kritischen Theorie – als das Imaginäre entlarvt.⁶⁷

IV. Conclusio – Rezeption und Forschungsdesiderata

Die Rezeption, die sich die Komponistin wünscht, ist, dass das Publikum Kunst als Spiegel des eigenen Suchens betrachtet. Sie will „[...] bewusst denkende Menschen, Selberdenker, als Zuhörer haben, die in der Musik und in der Kunst allgemein die Widerspiegelung des suchenden Menschen sehen.“⁶⁸ Adressat der Kunst ist „[D]er suchende Mensch, der entschlossen ist, das Gewohnte zu begreifen, das blind Herrschende zu überwinden und ins Unbekannte vorzustoßen und daher offener und toleranter seiner Umgebung gegenüber ist.“⁶⁹ Dem stehen allerdings Rezeptionskonstanten gegenüber, die einerseits mit tradierten Rollenbildern in Verbindung stehen dürften – „als Frau zu früh, zu modern, zu elitär, zu altmodisch, aggressiv“⁷⁰ –, andererseits wohl aber auch der Unbequemheit ihres Werkes geschuldet sind. Denn gerade die politische Dimension, die insbesondere in Filmen, Installationen und Reden, aber auch im Musiktheater zutage tritt, erscheint bislang merkwürdig unterbelichtet. Die von ihr selbst gewählte Spiegelmetapher setzt sich dagegen auch in Beschreibungen

65 Jenny Schrödl, Stimmlichkeit und Weiblichkeit bei Valie EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, in: Pia Janke (Hg.), Jelinek[Jahr]Buch 2013, Wien: Praesens 2013, S. 229–241, hier S. 232.

66 Neuwirth, Anm. 61.

67 Vgl. u.a. Konstantin Rantis, Geist und Natur. Von den Vorsokratikern zur Kritischen Theorie, Darmstadt 2004, S. 129–150.

68 Neuwirth, Anm. 17, S. 107f.

69 Ebd., S. 108.

70 Olga Neuwirth in einem Mail an die Autorin vom 18. Mai 2018.

ihres Werkes fort. Max Nyffeler hat von einem „Spiegelkabinett der Klänge“ gesprochen und betont, dass sich in Neuwirths Œuvre auch die Situation der Kunstschaffenden und ihre Schwierigkeiten spiegeln. Kennzeichnend für die dritte Generation nach dem Krieg sei weder der Fortschrittsoptimismus noch die selbstbewusste Subjektivität der 1970er-Jahre, sondern nur „Subjektivität hinter der Glaswand“.⁷¹

Ein weiterer Topos in der Literatur über Neuwirth ist, dass ihre Pionierleistungen der 1980er- und 1990er-Jahre heute Mainstream geworden sind.⁷² Wenn auch von der Komponistin selbst oft betont, steht diese Behauptung im Gegensatz zur nach wie vor anhaltenden Individualität und Innovationskraft ihres Œuvres. Dabei mag auch mitspielen, dass im Besonderen Neuwirths Neuerungen im Bereich Musiktheater gewürdigt wurden,⁷³ ihre Filme, Videos und Installationen hingegen vergleichsweise weniger kommentiert sind. Zu große „Bildlichkeit“ von Musik ist noch heute ein Angriffspunkt, wie etwa ein Beitrag Lothar Knessls in der Österreichischen Musikzeitschrift 2017 zeigte.⁷⁴

Eine weitere Rezeptionskonstante ist, dass das Österreichische im schwarzen Humor gesehen wird, wobei Thomas Bernhard und Karl Kraus zum Vergleich herangezogen werden.⁷⁵ Die politische Dimension der Erinnerung, das Gedächtnis an die Verbrechen des Nationalsozialismus, das einen weiteren inhaltlich-thematischen Vergleichspunkt u.a. zu Bernhard, aber auch zu Gösta Neuwirth, und damit einen wichtigen Österreich-Bezug bildet, wird hierbei nicht erwähnt. Das ist umso erstaunlicher, als sich viele Stücke diesbezüglich als Beispiele anbieten. Neben den bereits erwähnten gehören auch *torsion : transparent variation* (2001) und *Zefirro alleggia ... nell'infinito* (2004) zu dieser Werkgruppe. Beide Stücke sind mit dem von Daniel Libeskind gestalteten jüdischen Museum in Berlin innovativ verbunden, indem sie die in den leeren Räumen vor der Museumseröffnung aufgenommene Stille sowie Fragmente von historischen Aufnahmen von Klezmer Musik elektronisch verarbeiten.⁷⁶

71 Max Nyffeler, Im Spiegelkabinett der Klänge. Die Komponistin Olga Neuwirth, in: Drees (Hg.), Anm. 3, S. 123–126, hier S. 126.

72 Vgl. z.B. Schlierhofer, Anm. 57.

73 Catherine Saxon-Kerkhoff beispielsweise würdigt im Besonderen die Innovationskraft von *Bählamm's Fest* sowohl inhaltlich als auch musikalisch. Vgl. Catherine Saxon-Kerkhoff, about olga neuwirth, verfügbar auf der Homepage der Komponistin: <http://www.olganeuwirth.com/about.php#a1> (22.12.2018).

74 Vgl. Lothar Knessl, Visueller Vormarsch, in: Österreichische Musikzeitschrift 72 (2017) H. 4, S. 33–35.

75 Vgl. u.a. Saxon-Kerkhoff, Anm. 73, sowie Gerold W. Gruber, Wort und Ton bei Olga Neuwirth, in: Hartmut Krones (Hg.), Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts, Wien: Böhlau 2001, S. 249–258.

76 Vgl. Saxon-Kerkhoff, Anm. 73, und Stefan Drees, Wie ein Windhauch aus der Ferne. Zu Olga Neuwirths *Zefirro alleggia... nell'infinito*, in: Drees (Hg.), Anm. 3, S. 266–267, hier

Aber auch weitergehende Kontextualisierung sowohl im Bereich der neuen Musik als auch der Literatur und bildenden Kunst fehlt. Bezüge zur Literatur, die die Komponistin selbst setzt, lassen ihrer Musiksprache politische Stoß- und Aussagekraft zukommen. Damit steht Neuwirth beispielsweise in der Tradition Ingeborg Bachmanns, die im Zuge ihrer Zusammenarbeit mit Hans Werner Henze dieses ästhetische Ideal in ihrem Essay „Musik und Dichtung“ zum Ausdruck brachte. Nähe zu Bachmann belegt u.a. auch ihre Theatermusik zu *Undine geht* (2009). Als weiterer Vergleichspunkt hinsichtlich der Manifestation des Politischen in der Musik, dem sich nachzugehen lohnte, wäre unter anderem Luigi Nono zu nennen. Angesichts dieser vielen offenen Desiderata scheint es, dass gerade die Aspekte des Politischen und der Weltbezug in Neuwirths Œuvre letztlich auch die Musikwissenschaft als akademische Disziplin an ihre Grenzen führen.

S. 266. Beide Texte erwähnen diese Bezüge, gehen jedoch nicht weiter auf den damit angerissenen zeitgeschichtlichen und werkübergreifenden Kontext ein.

„(Liebesduett; kitschig, künstlich)“ – Olga Neuwirths Opernlibretti

Pia Janke

Beginnen möchte ich mit einem Befund von Klaus-Peter Kehr, der als Dramaturg und Intendant in den letzten 40 Jahren zahlreiche neue Musiktheaterwerke initiiert und begleitet hat, u.a. von Salvatore Sciarrino, Adriana Hölszky, Steve Reich, Bernhard Lang, Lucia Ronchetti – und von Olga Neuwirth; nämlich mit folgendem Befund: Das Problem der zeitgenössischen Oper sei das Libretto, und Kehr fragt, wie der Text in der Oper wieder zu einem starken Element, zu einem eigen- und widerständigen Part im Spannungsfeld von Sprache, Musik und Szene werden könnte.¹

Kehrs Befund korrespondiert mit Analysen, die konstatieren, dass sich zwar viele Musiktheaterwerke nach 1945 durch eine komplexe Inter- bzw. Plurimedialität, durch eine vielschichtige, vernetzte Textur unterschiedlicher Medien auszeichnen, dass dabei aber die Sprache, wenngleich als akustisch-klangliches Phänomen von besonderem Interesse, nicht mehr den integralen Zusammenhang des Werkes vermitteln würde,² der Text also nicht mehr werkkonstituierende Funktion habe und das Wort sich, wie es Nike Wagner formuliert hat, „aus der obligaten Trias der Opernparameter [und damit meint sie Wort, Bild und Ton, Anm. d. Verf.] davon gestohlen“³ habe.

Gerne wird in diesem Zusammenhang auf Musiktheaterwerke wie Adriana Hölszkys *Tragödia* verwiesen, eine Oper, die völlig ohne Text auszukommen

1 Klaus-Peter Kehr im Gespräch mit der Verfasserin im Jahr 2018.

2 Vgl. Corina Caduff [u.a.], *Die Künste im Gespräch. Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2007, S. 116.

3 Nike Wagner, *Oper: „Musik in Bildern“?*, in: Bettina Knauer / Peter Krause (Hg.), *Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst. 21 Perspektiven zum Musiktheater*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2006, S. 75–83, hier S. 80.

scheint – wobei übersehen wird, dass es zu dieser Oper sehr wohl ein Libretto als Impuls für die Komposition und die theatrale Form gab (und dann, angeblich, vernichtet wurde). Systematisierungsversuche zu experimentellem Musiktheater und Literatur, wie etwa im „Handbuch Literatur & Musik“ aus dem Jahr 2017, hingegen versuchen aufzuzeigen, dass Texte auch aktuell in Musiktheaterwerken Verwendung finden und die gesamte Literaturgeschichte das Archiv bildet, aus dem sich die KomponistInnen bedienen.⁴ Die Formen der Textverwendung divergieren aber offensichtlich stark, folgt man diesen Bestandsaufnahmen, wobei die Tendenz zum Anti-Narrativen, zur Fragmentierung vorzuherrschen scheint, oft mittels Potenzierung von Bedeutung durch die Interferenz unterschiedlicher Texte, die miteinander kombiniert werden. Auch die sogenannte ‚Literaturoper‘ scheint es immer noch zu geben wie auch das Wiederaufgreifen narrativer Elemente oder eine prinzipielle strukturelle Orientierung an literarischen Vorlagen.

Aber kann man dabei durchwegs noch von einem ‚Libretto‘ sprechen? Und wie analysiert man diese Formen, welches Instrumentarium gibt es, Texte in Opern heute in ihrer spezifischen Form und Funktion zu beschreiben? Ich vermisse Arbeiten, die darauf eine ausführliche Antwort geben.

Die Libretto-Forschung, die sich ab den 1970er-Jahren formiert und mit Albert Giers Studie „Das Libretto“ 1998 einen Höhepunkt gefunden hat, hilft wenig weiter. Giers Studie – methodisch letztlich eine Kompilation von Thesen, die bereits andere vor ihm formuliert hatten⁵ – versuchte überzeitliche Konstanten des Librettos (normativ) festzuschreiben und orientierte sich dabei primär an der italienischen und französischen Oper des 19. Jahrhunderts. Er war bemüht, das Libretto als dezidiert literarische, und zwar offene, anti-aristotelische dramatische Gattung zu definieren, auf der Folie der klassischen Dramatik also. Das Libretto nach 1945 blieb – konsequenterweise, würde ich sagen – möglichst ausgespart, hier würden, so Giers Befund, „Sprache, Musik und Szene in einem radikal anderen Verhältnis stehen wie in der konventionellen Oper“.⁶

Betrachtet die Germanistik das Libretto immer noch als minderwertige Gattung und die Beschäftigung mit ihm als wenig prestigeträchtig, so interessiert sich die aktuelle Forschung, die nun auch die Oper in ihrer performativen Dimension entdeckt hat, erst recht nicht für das Libretto. Nicht um die Partitur

4 Lore Knapp, II.24. Experimentelles Musiktheater mit Literatur, in: Alexander Honold / Nicola Gess (Hg.), Handbuch Literatur und Musik, Berlin: De Gruyter 2017, S. 577–587.

5 Klaus Günther Just, Das deutsche Opernlibretto, in: Poetica 7 (1975), S. 203–220; Harald Fricke, Schiller und Verdi, in: Jens Malte Fischer, Oper und Operntext, Heidelberg: Winter 1985, S. 95–115; Dieter Borchmeyer, Libretto. Textform, in: MGG. Sachteil 5, Kassel: Bärenreiter 1996, S. 1115–1223, hier S. 1116.

6 Albert Gier, Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 231.

(und mit ihr um den Text) hat es länger zu gehen, sondern um die Auseinandersetzung mit der Produktion von Theatralität und Präsenz. Die Intermedialitätsforschung wiederum fokussiert bevorzugt Audiovisuelles, die Oper findet hier zwar stereotyp als Prototyp einer ‚plurimedialen‘ Gattung Erwähnung, viel mehr Platz räumt man ihr – und mit ihr dem Libretto – aber nicht ein. Dafür scheint sich heute durchgesetzt zu haben, dass das Libretto keine autonome literarische Gattung, sondern immer in Bezug auf die anderen Medien zu denken ist.

Hoffnung in Hinblick auf neue methodische Ansätze macht die Philologie. Die 2017 erschienene Publikation „Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte“ differenziert in Hinblick auf das Libretto zwischen „Literaturtext“ und „Partiturtext“, klassifiziert hier zwei, oft „inkongruente“⁷ Textebenen und nimmt damit die Bearbeitungsvorgänge der Textschicht einer Oper in den Blick.

Der langen Einleitung kurzer Sinn: meine Frage an Olga Neuwirths Opern lautet, ob es hier – im Sinne von Klaus-Peter Kehr – ‚schwache‘ oder ‚starke‘ Texte gibt, und in diesem Kontext, welche Texte sie auswählt, wie sie diese bearbeitet, welchen Stellenwert sie dem Text im Spannungsfeld der Medien zuspricht und ob sich die Texte auch auf der Folie der Libretto-Tradition lesen lassen. Ich werde alle diese Fragen, die zu viele und zu groß gestellt sind, nur ansatzweise streifen können. Ich wage hier also primär einen Einstieg in das Themenfeld und habe mich dafür mit essayistischen Äußerungen Olga Neuwirths zu ihrem Musiktheater und mit *Bählamms Fest* beschäftigt, auf weitere Opern Neuwirths werde ich immer wieder verweisen.

Befasst man sich mit Neuwirths Opern in Hinblick auf die Texte, fällt sofort eines auf: alle Opern haben Libretti im Sinne einer durchgängigen Textebene. Wiederholt hat Neuwirth ihre Vorstellungen, ja Forderungen an diese Textebene formuliert: kurz, prägnant, wie ein „Skelett“ soll das Libretto sein, denn, so Neuwirth, „sonst hat die Musik keinen Platz mehr“⁸. Die Verwendung der englischen Sprache in *Lost Highway* begründet sie auch in dieser Hinsicht. Das Englische, das kurz und prägnant sei, passe für ein Libretto gut, und das Lapidare dieser Sprache unterstreiche die Kommunikationslosigkeit der Figuren.⁹

7 Thomas Betzwieser / Andreas Münzmay / Norbert Dubowy, Vorwort, in: Thomas Betzwieser / Andreas Münzmay / Norbert Dubowy (Hg.), *Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte*, Berlin: De Gruyter 2017 (editio / Beihefte 43), S. VII–X, hier S. VIII.

8 Pia Janke, *Spiel mit Formen und Bedeutungsebenen*. Olga Neuwirth (Wien) im Gespräch mit Pia Janke, in: Pia Janke (Hg.), *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen, Wien: Praesens Verlag 2007 (DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 3), S. 410–422, hier S. 410.

9 Stefan Drees, *Auf dem Weg zu „Lost Highway“* (2002/03) [2002]. Stefan Drees und Olga Neuwirth im Gespräch, in: Stefan Drees (Hg.), *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen*, Salzburg: Pustet 2008, S. 176–180, hier S. 178.

Elfriede Jelineks ‚dichte‘ Texte, mit denen sich Neuwirth mehrfach auseinandergesetzt hat, stellen somit eigentlich ein Problem dar, werden aber auch genau aus diesem Grund für Neuwirth zum Material, das in der eigen-, ja widerständigen und radikalen Bearbeitung („Mit dem Rasenmäher über den Text rasen. Die Aushöhlung der Vorgabe.“¹⁰) produktive Kraft erhält.

In Hinblick auf das komplexe Spannungsfeld von Text und Musik betont Neuwirth die Eigengesetzlichkeit der beiden Künste („Die Logik der Musik ist eine andere als die der Literatur“¹¹.) und widersetzt sich damit der Vorstellung, Sprache könnte oder sollte einfach komponiert werden. „Durch die Musik entsteht etwas Anderes, Neues“¹², meint sie. Die Musik, die durch den Text evoziert wird, transformiert diesen also, laut Neuwirth, zugleich und erzeugt etwas Neues – etwas Drittes, könnte man sagen. In einem Gespräch hat Neuwirth auf Analogien zwischen Text und Musik hingewiesen und auch auf die Möglichkeit, sich gegenseitig „zu durchdringen und dadurch zu einer neuen, anderen Form, zu einem Hyper-Text bzw. einer Hyper-Musik“¹³ zu werden.

Neuwirths intensive Beschäftigung mit Literatur, die zu Beginn jeder ihrer Opern stand, zeigt etwas deutlich: die Texte fungieren bei ihr als Impulsgeber, aus der Reibung mit ihnen entstehen die Opern, und die Texte werden dabei auch selbst verändert und bearbeitet, wobei die Komponistin gegenüber ihren LibrettistInnen immer das letzte Wort hat. Im frühen Essay *Überlegungsfragment zu einem Musiktheater* (1994) hat Neuwirth ihre Verfahren in Hinblick auf Jelineks Texte reflektiert. Nicht um ein „Vertonen“ dieser Texte gehe es ihr, sondern ihre Umgangsweise mit diesen sei folgende: „a) vergessen, b) sie als unüberwindbares Hindernis betrachten, an denen man sich ständig reibt, c) sie als Anregung und Assoziationsmaterial betrachten und d) als zweites Stadium der Textauflösung, sie an bestimmten Stellen zerstäuben“.¹⁴ Ziel dieses Abarbeitens an ihnen ist jedoch nicht deren Zerstörung, sondern eine Art Wiedergeburt auf neuer Ebene, nämlich, wie Neuwirth es formuliert, ihnen „in einer virtuellen Neuerschaffung und musikalischen Überhöhung – also einer neuen Aura des Gesamten – die Vielfalt, Musikalität, Komplexität und Schärfe der Jelinekschen Sprache wiederzugeben“.¹⁵ Neuwirth schreibt in diesem Essay auch, dass der „planmäßige Einsatz von Bühne (also Räumen), Tonband, Sängern, Instrumentalisten, Film bzw. Videogroßprojektionen, Ausstattung und Licht schon

10 Olga Neuwirth, *Überlegungsfragment zu einem Musiktheater*, www.olganeuwirth.com/text8.php (07.06.2018).

11 Janke, Anm. 8, S. 411.

12 Ebd., S. 410.

13 Ebd., S. 412.

14 Neuwirth, Anm. 10.

15 Ebd.

im Libretto beginnen“¹⁶ könne und spricht damit dem Libretto die Funktion einer Art Initialzündung im komplexen Spiel der Medien zu.

Beschäftigt man sich mit den konkreten Texten, die Neuwirth für die Libretti ihrer Opern verwendet hat, fällt auf, dass alle Libretti auf Prätexten, auf vorgeformten Texten, beruhen und sich im Bearbeitungsvorgang bzw. durch die Kombination mit weiteren Texten mehrschichtige Texturen ergeben. Waren es bei den frühen Opern *Der Wald* und *Körperliche Veränderungen* ein Kurzdrama bzw. ein Hörspiel von Elfriede Jelinek, die Neuwirth selbst weiter bearbeitete, so war es bei *Bählamms Fest* ein Theaterstück (von Leonora Carrington), das zunächst Jelinek zu einem Libretto einrichtete, das dann Neuwirth modifizierte. Bei *Lost Highway* war es das Drehbuch des gleichnamigen Films von David Lynch, das Jelinek und Neuwirth gemeinsam umarbeiteten, bei *American Lulu* Alban Bergs Oper *Lulu*, bei *The Outcast* Herman Melvilles Roman *Moby Dick*. Kurzdrama, Hörspiel, Theaterstück, Drehbuch, Oper und Roman, ganz unterschiedliche literarische Gattungen, bilden also die zentralen Textvorlagen für Neuwirths Libretti. Doch es waren ähnliche Faktoren, die Neuwirth an diesen Werken interessierten, nämlich die vielschichtigen, oft anti-narrativen Strukturen, die Auflösung von Kausalität, der Überschuss an Information sowie komplexe Raum-Zeit-Gefüge. Nicht die Kategorie des Dramatischen im Sinne eines logisch entwickelten, auf Rede und Gegenrede beruhenden dramaturgischen Verlaufs war das Entscheidende, sondern mehrsträngige und aufgebrochene Erzählweisen, multiple Perspektiven bzw. Perspektivwechsel, Mehrdeutigkeiten und heterogenes Erzählmaterial – das, wie es Neuwirth in Bezug auf *The Outcast* formulierte, zum „Generator meiner musikalischen Fantasie“¹⁷ wird.

Auch thematisch interessierte Neuwirth an den scheinbar so unterschiedlichen Vorlagen Ähnliches, nämlich Aspekte von Widerständigkeit, die Möglichkeit von etwas Anderem sowie Momente von Freiheit und Utopie.

Neuwirths Libretti enthalten neben dem Haupttext, der mehrfachen Bearbeitungsvorgängen unterworfen wurde, immer stärker auch weitere Texte. Auch immer mehr MitarbeiterInnen an den Libretti werden angeführt, wobei auch ÜbersetzerInnen, und zwar vom Deutschen ins Englische, mitwirkten. Das englische Libretto von *American Lulu* enthält so auch Reden von Martin Luther King und Gedichte von June Jordan (an einer Stelle verschränkt mit den letzten Zeilen von Djuna Barnes' Roman *Nightwood*), das Libretto zu *The Outcast* auch Monologe von Anna Mitgutsch („eingerrichtet und adaptiert von Olga

16 Ebd.

17 Olga Neuwirth, Notizen zu Melvilles Universum, in: Programmheft des Nationaltheaters Mannheim zu Olga Neuwirths *The Outcast*, Mannheim 2012, S. 35–44, hier S. 37.

Neuwirth¹⁸, wie im Programmheft der Uraufführung angeführt wird) und zusätzliche Texte von Lautréamont, Lewis Carroll, Herman Melville, Edward Lear, Walt Whitman sowie Grabsteininschriften der Seamen' Bethel in New Bedford, „ausgesucht von Olga Neuwirth“¹⁹, wie erneut hervorgehoben wird.

Diese Kombinationen ermöglichen auch Formen der Dialogizität zwischen den Texten und erweitern das Spektrum der Perspektiven. So versprachlichen die Gedichte in *American Lulu* Einsamkeit, Ausweglosigkeit, aber auch Infragestellung, während die Martin-Luther-King-Reden die politischen Kontexte fokussieren, als Kommentar-Ebene fungieren und auf der Hoffnung auf eine bessere Zukunft, auf Freiheit von Unterdrückung beharren und das Engagement dafür einfordern. In *The Outcast* haben Anna Mitgutschs Monologe des Old Melville, die von einem Schauspieler gesprochen werden sollen – die Sprache bleibt hier also das primäre Medium –, nicht nur gliedernde Funktion (diese Funktion haben übrigens auch die Zusatztexte in *American Lulu*), sie bilden auch die zentrale Reflexionsebene. Der „Bewusstseinsstrom“²⁰ des Old Melville retardiert und initiiert die Bilder und das Geschehen und gerät auch in sie hinein. Im Libretto zu *Bählamms Fest* fehlen solche weiteren Texte, hier gibt es aber das Moment der Text-Dialogizität im Libretto selbst, das permanent mit Folien und Zitaten spielt.

Neuwirths Libretti unterscheiden sich somit deutlich von solchen, die primär ‚Texträume‘, wie ich es nennen möchte, erzeugen, die narrative Strukturen völlig verweigern, sich aus der Kombination, Konfrontation und Interaktion heterogener Textpartikel, oft losgelöst von ihren historischen Kontexten (von der Antike bis zur Gegenwart) konstituieren und eine Vervielfältigung von Bedeutung intendieren. Geht es in Neuwirths Libretti zwar immer auch um die Produktion von Polyvalenz und Offenheit, ja ist die Herstellung von Polyvalenz und Offenheit sogar eine grundlegende Maxime ihres Musiktheaters, so haben alle verwendeten Texte ihre klar erkennbare Funktion in einem Gesamtzusammenhang, in dem es immer auch einen „roten Faden“²¹ gibt, wie es Neuwirth in Hinblick auf *Bählamms Fest* formuliert. Nichts wird hier zufällig verwendet, und nicht Heterogenität oder Collage sind das eigentliche Ziel, sondern Neukonstituierung durch Bearbeitung und Kontextualisierung. Die Dekonstruktion intendiert die schon erwähnte ‚Neuerschaffung‘, die auch bewusstseinsstiftend wirken soll. So greift auch der Begriff „Literaturoper“²², der

18 Ebd., S. 4.

19 Ebd.

20 Neuwirth, Anm. 17, S. 38.

21 Olga Neuwirth, Lachen. Ausnahmezustand. „Bählamms Fest“, in: Programmheft der Wiener Festwochen zu Olga Neuwirths *Bählamms Fest*, Wien 1999, S. 8–9, hier S. 9.

22 Karin Hochradl, Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen, Bern: Peter Lang 2010 (Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung 4), S. 472.

auf Neuwirths Opern angewendet wurde, zu kurz. Keine vorgegebenen Theaterstücke werden einfach vertont, sondern eine komplexe Textur wird hergestellt, die Weiteres evoziert bzw. Offenheit ermöglichen soll.

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf die Umarbeitung von Leonora Carringtons Drama *The Baa-Lamb's Holiday* zu dieser Textur eingehen. Jelineks Libretto beruht auf Heribert Beckers deutscher Übersetzung des Stücks – auch zu diesem Libretto gibt es also mehrere Vor- und Zwischenstufen. Die vom Surrealismus und von der Schwarzen Romantik geprägte Atmosphäre von Carringtons Stück mit seinen Untoten und Werwölfen, seinen mythologischen Splintern und biblischen Zitaten entsprach dabei Jelineks und Neuwirths Vorliebe für Gothic Novels, Horror-, Vampir- und Gespenstergeschichten, wobei Jelinek in ihrem Libretto die Obsessionen, die sadomasochistischen Verstrickungen der (spieß-)bürgerlichen Welt, die Carrington gestaltete, verstärkt. Ihre Libretto-Bearbeitung betont durch Verknappung und Fragmentierung der Vorlage, durch eine diskontinuierliche dialogische Form die A-Logik und Offenheit der Handlungssequenzen. Momentaufnahmen reihen sich aneinander, Schnitte entstehen, die die Spannungsbögen innerhalb der einzelnen Bilder akzentuieren. Jelinek hat die Geschehnisse in einer Inhaltsangabe beschrieben. Darin betont sie die Offenheit der Deutungsmöglichkeiten, unterstreicht die vielen Leerstellen und Fragezeichen des Werkes: „Draußen, in der Landschaft, im Schnee, gehen seltsame Dinge vor sich, die sich jeder Logik entziehen, es ist, als brächen Bilder aus wie Krankheiten.“²³

Jelinek war auch darum bemüht, das, wie sie in einer Regieanweisung schreibt, „Naturalistisch-Kitschig-Romantische“ aus Carringtons Drama durch „Elemente der Stilisierung“ „in den Griff zu kriegen“²⁴. Das Surreale und Bizarre, das bei Carrington noch einer Illusionserzeugung diene, wird bei Jelinek in Distanz gerückt. Elemente aus Slapstickkomödien, TV-Serien, Grusel- und Stummfilmen geben die Folien für bestimmte Handlungsabschnitte und bilden die Versatzstücke theatraler bzw. medial produzierter Klischee-Welten.

Jelinek spielt dabei auch mit tradierten Elementen der Oper. Die Leidenschaftsausbrüche der zentralen Figuren Theodora und Jeremy werden als kitschige Opernzitate kenntlich gemacht. „(Liebesduett; kitschig, künstlich)“²⁵, lautet die Regieanweisung, die Jelinek in ihrem Libretto dem Dialog zwischen Theodora und Jeremy im 5. Bild (im Kinderzimmer) voranstellt. Das überlieferte Pathos der Oper sowie eine konventionelle Nummer, das Liebesduett, werden von Jelinek in ihrem Libretto ironisch aufgegriffen, um den Zitatcharakter

23 Elfriede Jelinek, o.T., in: Programmbuch der Wiener Festwochen 1999, S. 14–16, hier S. 13.

24 Elfriede Jelinek, Bählamms Fest, in: Booklet zur CD Olga Neuwirth: Bählamms Fest, Kairos: 0012342KAI, 2003.

25 Ebd., S. 12.

der Szene auszustellen und zugleich eine tradierte musikalische Form der Oper neu zu installieren. So wird, vorgegeben durch das Libretto, in *Bählamms Fest* auch die Gattung Oper selbst zu einer Folie – eine für Jelinek und Neuwirth „künstliche“ Gattung, die sie ironisch infrage stellen und zugleich fortschreiben. Neuwirth hat mehrfach betont, dass für sie das Musiktheater eine besondere Künstlichkeit hat, ja dass es für sie „überhaupt das Künstlichste“ ist, „was es gibt“²⁶. Ihr Anspruch ist es, das Musiktheater als etwas Gemachtes kenntlich zu machen, seine Künstlichkeit auszustellen und zugleich produktiv zu nutzen. Dass das Libretto von seiner Sprache und Struktur her solche Momente initiieren soll, forderte Neuwirth explizit von ihrer Librettistin ein. „Oder ich habe ihr gesagt: ‚Hier will ich eine kitschige quasi-Arie, die gereimt sein muss‘“²⁷, erzählt sie über ihre Zusammenarbeit mit Jelinek an *Bählamms Fest*.

Neuwirths Opern zeichnen sich durch unterschiedliche Wahrnehmungsebenen und ein vielschichtiges Beziehungsgefüge von Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem sowie komplexe Raum-Zeit-Strukturen aus, auch durch die Interaktion von live stattfindendem, Projektionen und Filmeinspielungen. In Hinblick auf die Einbeziehung der verschiedenen Künste hat sich Neuwirth gegen eine „Synthese“, gegen eine „Vereinheitlichung“, gegen ein „Gesamtkunstwerk“²⁸ ausgesprochen. Ziel der Kombinationen und Interaktionen ist für sie vielmehr, wie sie schreibt, „einen Raum zu schaffen für die schöpferische Phantasie, um meiner Sprachlosigkeit über die Irrationalität des menschlichen Daseins zu entkommen, damit ich diese Irrationalität in gewisser Weise für mich enthüllen kann, auf sie einschlagen kann“²⁹. In Neuwirths essayistischen Äußerungen trifft man immer wieder auf die Intention, mittels intermedialer Formen und Verfahren etwas zu enthüllen oder auf etwas zu verweisen, eine Art Möglichkeitsraum zu eröffnen.

Die traditionelle Trias der Oper, das Spannungsgefüge von Text, Musik und Szene, wird von Neuwirth produktiv genutzt und medial erweitert, wobei der Einsatz der verschiedenen Medien bereits vom Libretto vorgegeben bzw. in ihm angesprochen wird. Ein genauer Vergleich der verschiedenen Text-Stufen des Librettos von *Bählamms Fest* macht deutlich, wie sehr Neuwirth selbst dem Text im Spannungsfeld der Medien Funktionen zuweist und ihn auch in dieser Hinsicht bearbeitet, umstellt, erweitert, reduziert, modifiziert, präzisiert, ausformuliert sowie die Regieanweisungen und die Art und Weise, wie etwas gesprochen oder gesungen werden soll, konkretisiert. Es handelt sich dabei um viele kleine, scheinbar minimale Detail-Änderungen, die, aus der Perspektive

26 Janke, Anm. 8, S. 413.

27 Ebd., S. 411.

28 Neuwirth, Anm. 10.

29 Ebd.

der Komponistin, bereits im Libretto die musikalische und theatrale-mediale Realisierung angeben und das Spannungsgefüge von Text, Musik und Szenisch-Medialem im Auge haben.

Neuwirth interessiert sich auch für unterschiedliche Sprachformen, auch für solche, die einfache Sinnstiftungen verweigern. In *The Outcast* verwendet sie u.a. Nonsense-Gedichte von Edward Lear und begründet die Auswahl damit, dass aus dem scheinbar Sinn-Losen, Unverständlichen, durch den Schwachsinn, „das Andere, das Fremde spricht“³⁰. Sie unterstreicht damit ihren Anspruch, Beschränkungen mittels Uneindeutigkeiten zu überwinden.

Sprache fungiert in Neuwirths Opern nicht nur als Bedeutungsträger, die Komponistin nutzt auch das klanglich-akustische Potenzial von Sprache, zerreißt, verfremdet und transformiert sie. Unterschiedliche Register der Sprachklangfarbe werden eingesetzt, tradierte Singweisen ironisiert, aber auch ‚neu erschaffen‘. Das gesamte Spektrum von Möglichkeiten des Umgangs mit der menschlichen Stimme und ihrer elektronischen Bearbeitung wird genutzt und erweitert.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwieweit in Neuwirths Libretti ‚Figuren‘ als konsistente, psychologisch fundierte und sich entwickelnde Charaktere angelegt sind, oder ob es sich eher um Diskurs- bzw. Sprechinstanzen im Kontext „postdramatischer“ Theatralität handelt, die zu Wort kommen. Die letztere Form wäre ja insbesondere bei den Libretti, an denen die „postdramatische“ Autorin par excellence, Elfriede Jelinek, beteiligt war, naheliegend, wobei ich persönlich dem Begriff „Postdramatik“, der in letzter Zeit mehrfach auch auf die Oper als „Prototyp des postdramatischen Theaters“³¹ angewendet wurde, kritisch gegenüberstehe (und wir in einem Forschungsschwerpunkt versucht haben, ihn einer Revision zu unterziehen). In Neuwirths Libretti wird die Figur keineswegs verabschiedet, wobei es bei ihr unterschiedliche Formen der Figurenkonzeption gibt. In Bezug auf die frühen Kurzopern *Der Wald* und *Körperliche Veränderungen* spricht Neuwirth von „cut outs“, von „Symbolbildern von Umgangsformen, von bestimmten Arten von Menschen und ihren zwischenmenschlichen Problemen, wie sie miteinander umgehen, also bestimmte, klischierte Topoi“³². Geht es Neuwirth in diesen Werken um menschliche Grundformen, um Klischees, die aufgezeigt und entlarvt werden sollen, und

30 Neuwirth, Anm. 17, S. 44.

31 Arne Stollberg mit Bezug auf Herbert Lindenberger, II.2.1. Kombination von Literatur und Musik, in: Thomas Betzwieser / Andreas Münzmay / Norbert Dubowy (Hg.), Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte, Berlin: De Gruyter 2017 (editio / Beihefte 43), S. 58–77, hier S. 70. Siehe auch Regine Elzenheimer, Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 581).

32 Janke, Anm. 8, S. 416.

nicht um individuelle Charaktere, so beschreibt sie die ProtagonistInnen in *Bählamms Fest* und *Lost Highway* als „Personen“, die „bestimmte, für mich persönlich ‚reale‘ psychologische Kategorien aufzeigen sollen“, wobei sie zugleich auf einer grundsätzlichen Künstlichkeit beharrt.³³ Jelineks lustvolles Spiel mit Figur und Folie im *Bählamms Fest*-Libretto scheint in Neuwirths essayistischen Reflexionen nicht auf. In Hinblick auf *American Lulu* betont Neuwirth die Suche der Figuren nach Selbstbestimmung. Die ‚Figur‘-Werdung auch im Sinne (weiblicher) Selbstbehauptung ist hier zentrales Thema. Im *The Outcast*-Libretto weist die einleitende Regiebemerkung darauf hin, dass sich alles, was passiert, in Old Melvilles Kopf abspielt³⁴, sein Bewusstsein bringt also quasi das gesamte Stück hervor.

Dialogizität gibt es in Neuwirths Libretti also nicht nur im Aufeinandertreffen unterschiedlicher Texte, sondern auch in Form zwischenmenschlicher Konstellationen und Konflikte. Das Geflecht von zerstörerischen und ersehnten Beziehungen beschreibt Neuwirth als das Hauptthema von *Bählamms Fest* und *Lost Highway*. Subjekthaftigkeit und zwischenmenschliche Kommunikation, die in diesen Werken als gestört oder unmöglich gezeigt werden, sind letztlich (immer noch) das Ziel. In Bezug auf die Figur existiert somit ein fundamentaler Unterschied zwischen Jelinek und Neuwirth. Während Jelinek das Subjekt als Kategorie des (Post-)Dramas längst verabschiedet hat, ist es Neuwirths Intention, es zu (re-)konstituieren bzw. das Ringen um dessen (Re-)Konstituierung zu zeigen. Die Musik eröffnet ihr vielfältige Möglichkeiten, dieses Ringen und das emotionale Spektrum zum Ausdruck zu bringen.

In der Behandlung der Figur lässt sich auch ein inhaltlicher Hauptaspekt von Neuwirths Libretti ablesen, nämlich der Impuls zur Selbstermächtigung, der Ausbruch aus Konventionen und Repression zu einem „anderen“, selbstbestimmten Leben. In *Bählamms Fest* und *American Lulu* sind es Frauen, die diesen Schritt wagen, hier stehen dezidiert weibliche Befreiungsversuche aus gesellschaftlicher Enge, Unterdrückung und patriarchalen Strukturen im Zentrum. Neuwirth beschreibt in *Bählamms Fest* Theodoras Hinwendung zum potenten Werwolf Jeremy als Suche nach dem Unorthodoxen, Offenen, Neuen, Friedlichen, nach dem „erhofften Andren“³⁵. Am Ende der Oper versucht sich Theodora auch der männlichen Festschreibung zu entziehen. Im letzten Bild, und dieses Bild ist eine Neuerung Neuwirths gegenüber Jelineks Libretto-Fassung, sehen wir Theodora auf der Bühne, während ihr Gesicht auf der Leinwand mittels Morphing zu dem einer alten Frau wird. Behauptet wird hier der

33 Ebd.

34 Vgl. Olga Neuwirth / Barry Gifford, *The Outcast*, in: Programmheft des Nationaltheater Mannheim zu Olga Neuwirths *The Outcast*, Mannheim 2012, S. 75–91, hier S. 76.

35 Olga Neuwirth, *Das Lachen ist der Ausnahmezustand*. Zu *Bählamms Fest*. Unveröffentlichtes Typoskript, o.J.

Widerstand Theodoras gegen den männlichen Blick, der sie auf unvergängliche Schönheit festschreiben wollte, und die Möglichkeit einer Emanzipation: Theodora wird über das Stattgefundene hinaus weiterleben, in der Zeit existieren und sich verändern. In *American Lulu* zeigt Neuwirth aus der Perspektive einer Frau, und zwar jenseits von Lulu, die Neuwirth als inhaltlich leere und kalte Frau, als Narzisstin interpretiert, die von und durch Männer lebt³⁶, eine weitere Frau, Eleanor, die, wie Neuwirth schreibt, „auf der Unaufhebbarkeit des Schmerzes und auf ihrer Subjektivität“ beharrt. „Sie ringt um Freiheit, geht einen schweren, aber selbstgewählten Weg. Sie sucht selbstbewusst ihren eigenen Ausdruck, ihre eigene Identität.“³⁷

Diese Suche nach Autonomie und Identität ist bei Neuwirth letztlich etwas, was den Künstler, die Künstlerin ausmacht, und so ist Eleanor auch Bluessängerin, und Old Melville, das Zentrum von *The Outcast*, steht für den Künstler, der zwar scheinbar scheitert, aber zugleich das „Andere“ behauptet, nämlich Offenheit, Imagination und Fantasie, ja die Kunst, die sich gegen eine Welt der Normierung, Uniformierung, der einfachen Antworten, der Repression und des Kapitals zu behaupten versucht und Hoffnung verspricht.

Der Anspruch, den Neuwirth mit ihren Opern verfolgt und der in ihren Libretti angelegt ist, ist somit ein großer. Es geht um Auflösung von scheinbaren Gewissheiten und um Schaffung eines neuen Bewusstseins. Die Offenheit, die durch die Dekonstruktion hergestellt werden soll, meint keine Beliebigkeit, sondern hat utopischen Charakter.

Neuwirths Libretti sind also ‚starke‘ Texte im Sinne Klaus-Peter Kehrs, solche Libretti gibt es also heute, und zwar bei Olga Neuwirth. Diese Libretti sind ein starker Faktor von ihrer Konzeption her, sie haben werkkonstituierende und -strukturbildende Funktion, sie geben Impulse für die musikalische, theatrale und mediale Realisierung, und sie sind inhaltlich stark, weil sie Themen exponieren, die politisch und gesellschaftlich hochbrisant sind, und weil sie Gegen-Welten behaupten.

Es lohnt sich also, sich mit ihnen zu beschäftigen, auch weiterhin – und mehr als bislang.

36 Vgl. Olga Neuwirth, Notizen zu *American Lulu* (2006–2011), in: Programmheft der Komischen Oper Berlin zu Olga Neuwirths *American Lulu* 2012, S. 8–12, hier S. 11.

37 Ebd.

Die Abweichung, der Raum, das Simulacrum: Olga Neuwirth und die Praxis einer anexakten Wissenschaft in der Musik

Álvaro Oviedo

Obwohl Olga Neuwirth ihre Musik seit jeher in einem engen Verhältnis zur Technologie entwickelt, was ihr erlaubt, hybride Klangräume über die einfache analoge Klangproduktion hinaus zu kreieren, bezieht sie sich in den Titeln ihrer Stücke nicht so häufig auf wissenschaftliche Fakten, wie es unter Komponistinnen und Komponisten ihrer Generation üblich ist.

Im Werkkatalog Olga Neuwirths findet sich allerdings eine Referenz auf eine besondere Form der Wissenschaft: *Clinamen/Nodus* bezieht sich auf das, was man mit Michel Serres als eine „anexakte“ Wissenschaft bezeichnen könnte.

Dieser Bezug macht es möglich, die Beziehung zwischen der Musik und anderen Künsten, der Philosophie und der Wissenschaft unmetaphorisch zu denken. Das musikalische – kinetische, zeitliche und energetische – Bild stellt eher eine Metamorphose dar als eine Metapher, eher ein Simulacrum als eine Abbildung, welche zwangsläufig zwischen Modell und Kopie angesiedelt wäre.

Die Fragestellung des Beitrages wird sein, was mit der Musik geschieht, wenn sie mit einem Konzept wie dem des Clinamen konfrontiert wird, wie dies ihre Verhaltensweisen beeinflusst. Die Begegnung von Musik und Clinamen ermöglicht es, uns der Einzigartigkeit von Neuwirths Schreibweise zu nähern, der Kreation neuer Klangräume, ihrer Vielfältigkeit und Variation im Verlauf des Werkes. Das Konzept des Clinamen erschließt der Musik diese Dimension, lässt sie als eine Abweichung entstehen, die in einem Differenzierungsprozess in Raum und in Zeit zur Variation führt.

I. Die Abweichung

In Michel Serres Lesart von Lukrez erhält *De rerum natura* einen neuen Status. Was man als „unreine Mischung aus Metaphysik, politischer Philosophie und Träumerei über individuelle Freiheit, welche auf die Dinge selbst übertragen werden“¹, ansah, wird so zur Abhandlung über Physik. Der Begriff Clinamen findet sich bei Epikur und Lukrez, Atomisten, die sich im 4. und 1. Jh. v. Chr. auf Demokrit beriefen. Nach der Lehre des Atomismus besteht die Welt aus Atomen und aus Leere. Die Atome sind unteilbare Teilchen, die die Materie bilden, indem sie sich in kontinuierlicher Bewegung zusammensetzen und wieder auseinanderfallen. Die Atome fallen aufgrund ihres Gewichts parallel zueinander nach unten, ohne in Kontakt miteinander zu treten. Damit sich jedoch Materie bildet, müssen die Atome in Kontakt kommen, durch Komposition und Dekomposition Verbindungen eingehen. Am Ursprung ihrer Begegnung, und somit von Materie, steht das Clinamen, eine geringfügige Abweichung des Atoms von seiner Fallgeraden. Lukrez führt dieses Konzept im Buch 2 von *De rerum natura* ein und definiert es als eine minimale Ablenkung von der Vertikalen, so klein, dass man sie als Abweichung, als Differenz, bezeichnen kann.

„Wenn die Körper durchs Leere nach unten geradewegs stürzen mit ihrem eignen Gewicht, so springen zu schwankender Zeit und an schwankendem Ort von der Bahn sie ab um ein Kleines, so, dass du von geänderter Richtung zu sprechen vermöchtest. Wären sie nicht gewohnt sich zu beugen, würde alles nach unten, wie die Tropfen des Regens, fallen im grundlosen Leeren, wäre nicht Anstoß entstanden noch Schlag den Körpern geschaffen worden. So hätte nichts die Natur je schaffend vollendet.“²

Diese Abweichung des Atoms von seiner Fallgeraden wurde bis zu Serres aus physikalischer Sicht als absurd betrachtet; nicht nur, weil sie nicht durch Erfahrung bewiesen werden kann, sondern auch, weil sie den Gesetzen des freien Falls zuwiderläuft: Dass ein Atom geringfügig von der Vertikalen abweicht, es die Richtung seiner Laufbahn ändert, ist eine Absurdität für die Festkörpermechanik. Um für Lukrez' Text einen wissenschaftlichen Status einzufordern, beschreitet Serres zwei prinzipielle Wege: Der erste besteht darin, das Clinamen von der Festkörpermechanik auf die Strömungslehre zu verlagern. Zwar ist es auch unwahrscheinlich, dass ein kleiner Festkörper seine Fallbahn verlässt, dies ist es aber nicht in gleichem Maße, wenn die Katarakte herabfallender Atome als fließende Ströme betrachtet werden, zumal es bei Lukrez außer den Atomen

1 Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Paris: Minuit 1977, S. 10.

2 Lucrèce, *De la nature*, Paris: GF-Flammarion 1964, S. 58. (Lukrez, *De rerum natura*. Welt aus Atomen, Buch 2, Vers 217–224, Stuttgart: Reclam 1986.)

nichts Festes gibt, alles fließt, alles Fluss ist. In diesem Rahmen gibt es keine Parallelität mehr, oder zumindest ist diese nur noch von ideeller Natur, von lediglich theoretischem Wert. Die Erfahrung mit Flüssigkeit zeigt, dass selten alle Ströme an einem Ort parallel verlaufen, im Gegenteil, sie werden immer mehr oder weniger turbulent sein. Die Lukrez'sche Physik befasst sich also weniger mit der Fallgeraden fester Körper als mit der Entstehung von Wirbeln in flüssigem Milieu. Schon vor ihm, bei Epikur und Demokrit, war der Wirbel die einfache Bewegung bei der Entstehung der Dinge, der Natur. Nach dieser Lehre sind das Clinamen und die von ihm gezeichnete Krümmung primär, existieren vor der Geraden. Wie Gilles Deleuze schreibt, ist das Clinamen nicht eine Bewegung, die den vertikalen Fall zufällig, zu einem gegebenen Zeitpunkt verändern würde, es ist immer gegenwärtig. „Es gibt keine nachrangige Bewegung, auch keine nachrangige Bewegungsausrichtung, die zu einem beliebigen Zeitpunkt eintritt. Das Clinamen bestimmt die Bewegungsrichtung des Atoms primär, von Anfang an.“³ Die Welt ist vor allem diese offene Bewegung, bestehend aus Rotation und Translation, wobei das Clinamen die kleinste Bedingung für die Entstehung eines Wirbels ist.

Zweitens verweist Serres auf Zusammenhänge zwischen Minimalwinkel des Clinamen und Elementen der Infinitesimalrechnung. Lukrez schreibt, dass die Atome kaum von ihrer Bahn abweichen, dass ihre Abweichung minimal ist, so klein, dass man kaum von Richtungsänderung sprechen kann. Serres zufolge kann man im Lukrez'schen Text bereits die Problemstellungen der Differentialrechnung erkennen, die im 17. und 18. Jahrhundert formuliert wurden. Es existiert ein roter Faden von Demokrit und Lukrez, wo man schon formuliert findet, was später als Differenzial bezeichnet wird, bis zu den ersten Versuchen der Infinitesimalrechnung. Das Clinamen ist der Minimalwinkel, der sich zwischen Kurve und Tangente bildet. Im Verhältnis zur angenommenen geradlinigen Laufbahn ergibt sich eine unendlich kleine Abweichung, eine Krümmung; das Clinamen ist der Beginn dieser Krümmung und der Spirale, die sich daran anschließt.

Den Serre'schen Begriff der anexakten Wissenschaft aufgreifend, definieren Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Tausend Plateaus* eine nomadische Wissenschaft der Kriegsmaschine, die sich der Ortsgebundenheit des Staatsapparats widersetzt. Es ist eine andere Wissenschaft, deren Konzepte unschlüssig sind, nicht aufgrund ihrer Mangelhaftigkeit, sondern von Natur aus: streng, aber unpräzise, anexakt oder nicht exakt bzw. inexakt.⁴ Deleuze und Guattari for-

3 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris: Minuit 1969, S. 311. (Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.)

4 Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris: Minuit 1980, S. 446–450. (Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin: Merve Verlag 1992.)

mulieren vier Eigenschaften dieser Wissenschaft, die mit denen des Clinamen korrespondieren:

1. Sie ist keine Theorie der Festkörper, in der Flüssigkeiten nur eine Besonderheit darstellen würden, die Konsistenz der Dinge ist vielmehr fließend, es ist eine hydraulische Wissenschaft.
2. Das Werden und die Heterogenität haben Vorrang vor dem Beständigen und dem Identischen. Das Werden ist kein Unfall des Seins, es ist primär, das Werden ist eine Eigenschaft des Seins.
3. Es geht um einen Raum aus Spiralen und Wirbeln, nicht aus Geraden und Parallelen, um einen eher glatten als gekerbten Raum.
4. Diese Wissenschaft befasst sich mit Deformations- und Umwandlungsprozessen, wobei Form eher als Geschehen verstanden wird, nicht als Essenz. Daher geht es in dieser Wissenschaft weniger um Theoreme als um Probleme.

Das Clinamen entspricht dem Auftauchen einer Differenz, einer Abweichung in einem offenen Raum in der Zeit, die im flüssigen Milieu der Ursprung von Wirbeln ist.

Wir kommen nun auf die anfängliche Frage zurück: Was geschieht mit der Musik, wenn sie über das Clinamen auf eine Wissenschaft des Fließens, des Werdens und des Heterogenen trifft? Wie beeinflusst dies die Musik und ihr Verhalten? Inwiefern zeitigt diese Begegnung auf Ebene der Erfindung Simulacra, die man nicht aus Bequemlichkeit auf einfache Abbildungen reduzieren sollte? Diese Fragestellungen erlauben uns im Folgenden, die Kreation von Klangräumen als Gegenstand der Komposition bei Neuwirth zu betrachten.

II. Der Raum

Olga Neuwirth komponierte *Clinamen/Nodus* im Jahr 1999 als Hommage zum 75. Geburtstag von Pierre Boulez, einem jener Komponisten, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Verständnis von Raum in der Musik neu geprägt haben. In *Musikdenken heute* definiert Boulez das zukünftige Ziel von Komposition: „eine Relativität der verschiedenen verwendeten Klangräume schaffen und umsetzen“.⁵ Die Zeit sei reif, schreibt der Komponist, „veränderliche Räume zu erschließen, mit wechselbaren Definitionen, die sich im Ver-

5 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève: Gonthier 1964, S. 94. [Pierre Boulez, *Musikdenken heute*. Teil 1, Mainz [u.a.]: Schott 1963 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 5), und Pierre Boulez, *Musikdenken heute*. Teil 2, Mainz [u.a.]: Schott 1985 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 6).]

lauf eines Werkes (durch Mutation oder schrittweise Umwandlung) frei entwickeln“.⁶ Die Variabilität des Klangraums lässt sich mit einem vorgegebenen Raster an Frequenzen und Tondauern wie chromatische Stimmung und Oktavabstand, regelmäßige Metrik, Pulsieren und isochrome rhythmische Werte nicht vereinbaren. Damit sich ein Klangraum von einem Werk zum anderen oder innerhalb eines Werkes entfalten kann, muss er als frei unterteilbares Kontinuum gedacht werden, das sich in seiner jeweils spezifischen Form konkret manifestiert.

Der Raum ist demnach gekerbt oder glatt, wobei die gekerbte Form einer bestimmten Gestaltung und die glatte deren Variation entspricht.⁷ Diese Unterscheidung greifen Deleuze und Guattari auf, um zu beschreiben, wie der Raum in beiden Wissenschaftsformen gedacht wird: auf der einen Seite ein glatter, offener Raum, den man ohne zu zählen einnehmen kann, in dem sich fließende Objekte und Kurven verteilen; auf der anderen Seite ein gekerbter, geschlossener Raum, der erst vermessen wird, um anschließend eingenommen zu werden, wo man feste Körper und die Geraden verteilt.⁸

In der Realität ist der Raum immer eine Mischung aus glatt und gekerbt. Wie auch immer, ob überwiegend glatt oder gekerbt, ist er in der Musik künftig ein Objekt der Kreation, muss komponiert werden, ist Gegenstand kompositorischer Arbeit. Die Komposition sieht sich nicht mehr einer vorangegangenen Verteilung von Frequenzen und Tondauern gegenüber, sie taucht in ein a-strukturelles Aktionsfeld ein, von dem ausgehend Töne und Tondauern ungeachtet jedes transzendent und a priori gegebenen Prinzips verteilt werden. Es geht also darum, in jedem Werk einen spezifischen Raum zu konstruieren, der sich durch seine Variationen manifestiert, welche keine nachrangigen Eigenschaften sind, sondern die ursprüngliche Bestimmung des Raumes ausmachen. Die Entwicklung geht nicht auf einen ‚Unfall‘ des musikalischen Raums zurück, sondern ist primär vorhanden: Das Werden ist das Eigentümliche des musikalischen Raums.

Zwei Elemente in *Clinamen/Nodus* weisen in Richtung der Erschaffung eines musikalischen Raums durch Variation: der Viertelton als andere, kleinere Teilung als die der Chromatik und das Glissando als Parcours zahlreicher Stufen des Tonhöhenkontinuums. Zum einen wurde die Besetzung von *Clinamen/Nodus* im Vergleich zu Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* um zwei Instrumente erweitert, welche die bereits durch die Saiteninstrumente gegebenen Glissando-Möglichkeiten vergrößern: eine mit Bottleneck zu spielende Hawaiigitarre und zwei mit E-Bow zu spielende Zithern. Zum

6 Ebd.

7 Ebd., S. 98–100.

8 Deleuze / Guattari, Anm. 4, S. 447 und S. 596f.

anderen werden die zweiten Geigen sowie bestimmte Saiten der Hawaiigitarre und der Zithern einen Viertelton tiefer gestimmt als die restlichen Instrumente.

Die Abweichung des Clinamen lässt eine Differenz entstehen, die den Ursprung der Variation bildet. In Neuwirths *Clinamen/Nodus* ist es die Komposition mit Viertelönen, die diese Differenz hervorbringt, deren Bewegung die allgegenwärtigen Glissandi fortsetzen. Das Werk beginnt mit einer komplexen Textur, in der die Saiten- und Schlaginstrumente die von der Komponistin vorgegebenen Patterns frei aneinanderreihen. Diese Textur wird langsamer und erlischt nach und nach, um von einer Zither mit E-Bow ein *d* erklingen zu lassen, woran die zweite Zither einen Viertelton höher anschließt. Die beiden Zithern führen so die kleinstmögliche Abweichung ein und aus ihrer Beziehung zueinander entsteht eine kaum wahrnehmbare Differenz, die Schläge zwischen den beiden Noten. Auf diesen „Differenzialklang“ (die Schläge) folgt eine chromatische, absteigende Crescendo-Bewegung der Celli, die sich vom *d* entfernt und eine Flut an Auf- und Abwärtsbewegungen in den Saiteninstrumenten und der Celesta in einer neuen Textur auslöst, welche durch schockartige, traumatische Schläge der Perkussionsinstrumente unregelmäßig akzentuiert wird.

Von dieser Textur überlagert, spielen beide Zithern weiterhin die beiden Noten in einem Viertelton-Abstand, und sobald die Textur endet, hört man die Zithern erneut, jetzt allerdings als Resonanz der Turbulenz, angereichert durch die Klänge anderer Instrumente, immer im Umkreis des Vierteltons. Nach wiederholtem Wechsel zwischen verwobenen Texturen und Viertelönen beginnt eine Sektion, in der die Glissandi der Hawaiigitarren und der Saiteninstrumente dominieren.

Im Werk von Neuwirth materialisiert sich der Raum mittels der Textur, indem er die linearen Dimensionen von Melodie und Akkord überschreitet. In den theoretischen Schriften von Boulez taucht diese andere Dimension des Raums auf, wenn er auf die Überwindung der vertikalen und horizontalen Dimensionen der Musik Bezug nimmt. Bei Anton Webern hat Boulez eine Kompositionsweise entdeckt, die mit der Linearität der Grundkategorien des Komponierens wie Motiv, Thema, Entwicklung usw. bricht. Traditionell mit Sprache assoziiert, lässt die Musik ihre Linearität hinter sich und wird von nun an räumlich konzipiert. Jenseits der beiden Dimensionen der Ebene, horizontal und vertikal, die mit Melodie und Akkord korrespondieren, entsteht eine neue, diagonale Dimension, wo sich Punkte, Blöcke und Figuren im Klangraum bilden.⁹

9 Webern „hat eine neue Dimension geschaffen, die man als diagonale Dimension bezeichnen könnte, eine Art Verteilung der Punkte, Blöcke oder Figuren, nicht in der Fläche, sondern im Klangraum“. Pierre Boulez, Anton Webern, in: Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris: Éditions du Seuil 1966, S. 367–379, hier S. 372.

Die für die Kompositionsweise in *Clinamen/Nodus* charakteristische Textur entspricht einer solchen Verteilung der Töne im Raum. Unabhängig davon, ob die Textur kontinuierlich oder pointilistisch ist, eher zu Homogenität tendiert oder offenkundig heterogen ist, entscheidend sind nicht die Linien, aus denen sie besteht, sondern der Klangkomplex, der aus den Beziehungen zwischen ihren konstituierenden Elementen resultiert. Das Ergebnis ist die diagonale Dimension der Textur, keine Synthese, sondern eine Differenz, die aus der Multiplizität der miteinander in Spannung tretenden Elemente im gegebenen Rahmen entsteht.

Die Textur korrespondiert mit dem Pluralismus bei Epikur und Lukrez, denen es darum geht, das Verschiedene als verschieden zu denken, die Welt als eine unendliche Summe, die nicht aus dem Einen hervorgeht, sondern aus einer Vielfalt an Ursachen, die man unmöglich zu einem Ganzen vereinen könne. Diese Produktion des Verschiedenen zeigen sie anhand des *Clinamen* als unendliche Diversität an möglichen Atomkombinationen. Während die Linearität der musikalischen Kategorien der Einheit und Hierarchie der Elemente (Melodie und Begleitung, melodische Linien in der Polyphonie) entsprach, ermöglicht die Textur die Koexistenz des Heterogenen als solches, jenseits aller Hierarchie. Das Prinzip dieser Diversität ist im *Clinamen* zu finden.

In *Clinamen/Nodus* hört man Unisono-Klänge, Viertelton-Abstände zwischen zwei Tönen, Glissandi, komplexe Texturen, kreisende Figuren, die am Ende des Stückes durch eine Spiralbewegung zu einem Glissando werden. Im Prozess der Formung finden sich vielerlei Arten, das Material zu differenzieren. Durch die Dynamik der Form charakterisiert und in ihr verarbeitet, konstituieren diese ebenso viele ‚Bilder‘: nicht visuelle Bilder, sondern Klangbilder, nicht fixierte Momentaufnahmen, sondern Prozesse. Die drei Dimensionen des musikalischen Bildes sind die Kinetik, die Zeitlichkeit und die Energie: Ein Bild entfaltet sich entsprechend einer bestimmten Bewegung, erzeugt eine Dauer gemäß spezifischer Kräfte. Ein solches musikalisches Bild ist nicht auf das Regime der Abbildung zu reduzieren, es entzieht sich ihr, es folgt der Ordnung der Erfindung. Unreduzierbar auf die Begriffe Modell und Kopie, ist es ein Simulacrum.

III. Das Simulacrum

Die musikalischen Bilder wurden oft unter dem Aspekt der Ähnlichkeit oder als Metapher gedacht, was sehr vereinfachend ist, im Besonderen für eine Kunst des Werdens. Es ist ein ‚Gemeinsinn‘ des Hörens, der das Gleiche als Fundament der Begegnungen zwischen Musik und Wissenschaft, Philosophie und den anderen Künsten inthronisiert. Deleuze und Guattari kommen mehrfach

auf die Problematik der Metapher zurück und warnen uns: nicht nur sind ihre Konzepte keine Metaphern, man muss sogar so weit gehen, die gute Fundierung des Metaphernbegriffs zu bestreiten. Wie François Zourabichvili erklärt, liegt das Problem in der die Metapher definierenden Dualität von wörtlichem und übertragenem Sinn, welche Deleuze und Guattari ablehnen.¹⁰ Das Schaffen in Philosophie, Literatur und Musik erfolgt auf einer Ebene, die keine Trennung zwischen wörtlichem und übertragenem Sinne kennt, es vollzieht sich auf einer Ebene der Immanenz, die von dieser Unterscheidung nicht betroffen ist, die nicht mit der wörtlichen Bedeutung korrespondiert, sondern mit dem, was jenseits der Trennung von Wörtlichem und Übertragenem liegt. Die Metapher impliziert die Interpretation als Mittel, um sich der Kunst zu nähern, obwohl es eigentlich darum geht, ein Werk zu erleben, von ihm berührt zu werden, sich damit auseinanderzusetzen, die Wirkungen dieses Zusammentreffens zu erfahren.

Wie Zourabichvili schreibt, ist die Sinnproduktion bei Deleuze und Guattari eine Frage des Transports und dieser Transport gehört weder der Ordnung der Mimesis noch der Abbildung an.¹¹ Die Metapher beschränkt den Transport, indem sie zum einen den Weg in eine einzige Richtung geht, vom wörtlichen zum übertragenen Sinne, und zum anderen dies an eine Bedingung knüpft, nämlich Ähnlichkeit. Bei Deleuze und Guattari wird dieser Transport als „das Werden“ bezeichnet und beinhaltet dagegen die Heterogenität beider Begriffe sowie eine Veränderung. Werden bedeutet verändern, genauer noch, sich nicht mehr auf die gleiche Art verhalten oder Dinge auf die gleiche Art wahrnehmen. Damit diese Veränderung stattfindet, braucht es eine Begegnung: Werden bedeutet, sich infolge einer Begegnung zu ändern.

Zwischen Musik und Wissenschaft, zwischen Musik und Philosophie erfolgen Begegnungen, welche die Musik dazu zwingen, sich anders zu verhalten. Dies kommt weder einer Zusammenlegung noch einer Kommunikation gleich. Zwischen zwei getrennten Erfahrungen, die weder zusammengeführt noch auf Identität reduziert werden können, zirkuliert dennoch etwas. Genau in diesem Spannungsfeld zwischen Heterogenem vollzieht sich das Werden als das, was beiden gemeinsam ist.

In einem Gespräch antwortet Deleuze auf die Frage nach den angeblich metaphorischen Beziehungen zwischen Wissenschaft und Philosophie in *Tausend Plateaus*, einem Buch, in dem wissenschaftliche Kategorien zu philosophischen Konzepten werden. Hier findet sich erneut die Möglichkeit einer nicht-me-

10 Vgl. François Zourabichvili, *Les concepts philosophiques sont-ils des métaphores?*, in: François Zourabichvili, *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris: PUF 2011, S. 63–72.

11 François Zourabichvili, *Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze?*, Vortrag in Horlieu (Lyon), vom 27.03.1997. <http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf> (04.03.2020).

taphorischen Begegnung zwischen den Künsten oder der Philosophie und der anexakten Wissenschaft, die bereits anfangs erwähnt wurde:

„Tausend Plateaus bedient sich einer Reihe von Konzepten mit wissenschaftlichem Anklang oder sogar wissenschaftlicher Entsprechung: Schwarze Löcher, unscharfe Mengen, benachbarte Zonen, Riemannsche Flächen [...] Dazu muss ich sagen, es gibt zweierlei Arten wissenschaftlicher Begriffe, selbst wenn sie sich konkret miteinander vermischen. Es gibt die von Natur aus exakten Begriffe, quantitative, Gleichungen, die eben nur diese exakte Bedeutung haben. Philosophen oder ein Schriftsteller können sich ihrer nur mittels der Metapher bedienen; das ist problematisch, denn sie gehören der exakten Wissenschaft an. Aber es gibt auch grundlegend inexakte Begriffe, die dennoch absolut streng gefasst sind, die Wissenschaftler nicht entbehren können und die zugleich den Gelehrten, den Philosophen und den Künstlern gehören. Es gilt in der Tat, ihnen eine Strenge zuzuteilen, die nicht direkt wissenschaftlich ist, genau so, wie ein Gelehrter, wenn ihm dies denn gelingt, auch Philosoph oder Künstler ist. Nicht aus Unzulänglichkeit sind diese Konzepte un schlüssig, sondern natur- und inhaltsbedingt [...] Es geht nicht darum, eine falsche Einheit herzustellen [...]. Es geht darum, dass die Arbeit eines Jeden unerwartete Konvergenzen erzeugen kann und neue Auswirkungen, Relaisfunktionen für jeden. Diesbezüglich sollte niemand ein Vorrecht haben, weder die Philosophie, noch die Wissenschaft, noch die Kunst oder die Literatur.“¹²

Neuwirth setzt keine Metaphern ins Werk, sie erzeugt, erfindet Bilder, von ihrer Begegnung mit dem Begriff Clinamen ausgehend. Die Bilder treten wie eine Differenz zwischen heterogenen Erfahrungen hervor, einer inexakten Wissenschaft und der musikalischen Komposition, ein bisschen so, wie ein Differenzialklang zwischen zwei nahe beieinanderliegenden Frequenzen entsteht. Das Bild ist die aufblitzende Differenz zwischen beiden Erfahrungen, die sich fortan nicht mehr auf die Begriffe des Modells, der Ähnlichkeit oder der Kopie reduzieren lässt.

Eine solche Definition des Bildes übt Kritik an der Etablierung des Gleichen als Fundament musikalischen Hörens. Die Aufgabe der zukünftigen Philosophie nach Nietzsche, erklärt Deleuze, besteht darin, den Platonismus zu stürzen und damit die Ambition der Identität, Vielfalt und Verschiedenheit der Lebewesen zu reduzieren.¹³ Die Ideenlehre bei Platon funktioniert wie die Selektion und Hierarchisierung derer, die – wie Penelopes Freier – um die Idee werben. In *Politikos* geben alle – der Arzt, der Händler, der Landarbeiter – vor, „Hirte der Menschen“ zu sein; sie sind Prätendenten zweiten, dritten und vierten Ran-

12 Gilles Deleuze, Entretien sur *Mille Plateaux*, in: Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972–1990*, Paris: Minuit 1990/2003, S. 39–52, hier: S. 44f.

13 Vgl. Gilles Deleuze, *Platon et le simulacre*, in: Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris: Minuit 1969, S. 292–307.

ges im Vergleich zum Politiker, der als erster Anspruch auf die Idee erhebt.¹⁴ Doch auch dieser erste Anwärter ist bereits zweitrangig in Hinblick auf die Idee. Wie die der anderen auch, fußen seine Ansprüche auf einer Ähnlichkeit, die sich unendlich verringert und nicht auf einer äußeren Beziehung zwischen zwei Dingen beruht, sondern verinnerlicht ist: Der Anwärter nimmt eine bestimmte innere Haltung an, um der Idee ähnlich zu sein. Die Anwärter, die selbst Kopie-Bilder der Idee sind, bestätigen dadurch die Idee als reine Identität, im Verhältnis zu der sie selbst in Hinblick auf den Grad der Übereinstimmung beurteilt werden.

Im *Sophistes* geht es jedoch nicht mehr darum, auszuwählen und einzuordnen, sondern darum, den falschen Prätendenten zu entlarven, das Simulacrum, das auf der untersten Stufe der Hierarchie über hinterlistige Umwege Anspruch auf die Idee erhebt. Fortan werden zwei Bild-Typen unterschieden: das Kopie-Bild, das sich auf die Idee bezieht, indem es Ähnlichkeit verinnerlicht, und das Simulacrum-Bild, das aus einer ursprünglichen Ungleichartigkeit entsteht. Das Simulacrum ist nicht einfach die letzte Stufe der Verschlechterung der Kopie im Vergleich zum Modell; es verinnerlicht den Unterschied, ist auf einer Ungleichartigkeit aufgebaut und berührt die Idee nicht. Der Umsturz des Platonismus bestehe darin, das Simulacrum wieder an die oberste Stelle zu setzen und dem hohen Stellenwert von Modell und Kopie sowie den daraus abgeleiteten Hierarchien ein Ende zu setzen.

Die Welt in Form von Kopien oder Simulacra zu denken bedeutet, diese Welt auf zwei unterschiedliche Arten zu sehen, zu hören, zu lesen. Diese kommen in zwei Formulierungen zum Ausdruck: „einzig was sich ähnelt, unterscheidet sich“ und „einzig die Unterschiede ähneln sich“. Die erste Sichtweise, die der Kopien, „lädt uns ein, den Unterschied von einer Gleichartigkeit oder einer vorausgehenden Identität aus zu denken“. Die zweite, die der Simulacra, „lädt uns dagegen ein, die Gleichartigkeit und sogar die Identität als Ergebnis einer grundlegenden Verschiedenheit zu denken“¹⁵. Es handle sich darum, in Hinkunft das musikalische Bild als Simulacrum zu betrachten und die Differenz als primäre Kraft, nicht mehr hinsichtlich einer vorausgehenden Identität. In diesem Rahmen kann Ähnlichkeit fortbestehen, jedoch als Wirkung des Simulacrum, sie wird simuliert sein.

Diese aus Ungleichartigkeit erzeugte Ähnlichkeit könnte etwa einem Kräftegewinn einer Erfahrung durch die andere entsprechen. Das Simulacrum könnte jene allen Künsten gemeinsame Kräftebewegung sein, die nicht darstellbar ist. Gilles Deleuze schreibt über die Malerei Francis Bacons:

14 Gilles Deleuze, Platon und das Trugbild, in: Emmanuel Alloa, Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie, München: Fink 2011 (eikones), S. 119–135.

15 Ebd., S. 302.

„In der Kunst, in der Malerei, wie in der Musik, geht es nicht darum Formen wiederzugeben oder zu erfinden, sondern darum, Kräfte einzufangen. Genau deshalb ist keine Kunst gegenständlich. Der berühmte Satz von Klee ‚Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar‘ besagt nichts Anderes. Die Aufgabe der Malerei wird definiert als der Versuch, Kräfte sichtbar zu machen, die nicht sichtbar sind. So bemüht sich die Musik, Kräfte hörbar zu machen, die nicht hörbar sind.“¹⁶

Neuwirths Arbeit besteht darin, Flächen und Räume hörbar zu machen: die Malerei von Frank Stella in *Hooloomooloo*, die Skulpturen von Naum Gabo in *Construction in Space*, die des Clinamen und des Wirbels in *Clinamen/Nodus*, die der Kirche San Lorenzo in Venedig in *Le Encantadas*. Einen Raum hörbar zu machen, ob durch die musikalische Schrift oder mithilfe der Informatik, bedeutet, die von Koordinierung und Entbündelung bestimmten Kräfte zu erfassen, die in diesem plastischen Raum in vielerlei Variationen wirken.

Von Clinamen und Wirbeln in Neuwirths Werk zu sprechen, kommt nicht einer Metapher gleich, sondern bezeichnet jene tonlosen Kräfte, die die Musik mit den ihr eigenen Mitteln erfasst und zur Darstellung bringt: unterschiedliche Kräfte zweier Noten im Viertelton-Abstand, die sich reiben und Schwebungen erzeugen, jene eines Glissandos, das einen Wirbel einleitet, jene, die auseinanderstreben und einer Textur Halt verleihen, welche das Diverse in seiner Vielfalt und Verschiedenartigkeit bestätigt.

Der gesamte Text inklusive aller Zitate wurde von Marie-Thérèse Schmidt aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt.

16 Vgl. Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris: Le Seuil 2002 (*L'Ordre philosophique*), S. 57. (Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logik der Sensation*, München: Fink 1995.)

Die Herausforderung des Paria: Ein ‚surface reading‘ von Olga Neuwirths Fotoserien *Quiet on the desk*, *Everyday Olga* und *O Melville!* (2010–2011) im Kontext von *The Outcast* (2012)

Christine Ivanovic

Olga Neuwirths Arbeit an der Oper *The Outcast* (2012) wurde vorbereitet oder begleitet von einer Reihe weiterer musikalischer Kompositionen, einem Film, Essays sowie mehreren Fotoserien, in denen die Künstlerin ihre intensive Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Autor Herman Melville in den Jahren 2007–2011 dokumentiert und reflektiert: Zuerst verfasste Neuwirth das nicht publizierte Drehbuch *Call me Ishmael. Songs of the unleashed ocean* (2008). Ein Jahr später entstanden das Ensemblestück *Un posto nell'acqua – Melville-Skizze* für Ensemble (2009) und die Komposition *In the realms of the unreal* für Streichquartett (2009). Parallel zu ihrer Arbeit an *The Outcast* produzierte Neuwirth während ihres Aufenthalts in New York 2010–2011 die beiden Fotoserien *Quiet on the desk* und *Everyday Olga*. Eine dritte Fotoserie von Neuwirth, *O Melville!*, nahm die Kunsthistorikerin Katherine Jászky Michaelsen zur selben Zeit ebenfalls in New York auf; hier posiert die Komponistin mit einer Maske des amerikanischen Autors. Die Fotoserien inspirierten Elfriede Jelinek, mit der Olga Neuwirth wiederholt zusammengearbeitet hat, zu dem Text *Das Fallen. Die Falle*. Jelinek veröffentlichte diesen Text in Verbindung mit 25 Fotos aus Neuwirths Serien und einem abschließenden Foto aus der *O Melville!*-Serie am 2.2.2013 auf ihrer Homepage.¹ Aus beiden Arbeiten – den Fotoserien und

1 Elfriede Jelinek, *Das Fallen. Die Falle*, www.elfriedejelinek.com/folgan.htm (23.05.2019). Auf Jelineks wichtigen Text wird hier nicht weiter eingegangen; siehe dazu meinen Beitrag „Falling. The Trap“. Jelinek's reading of „Everyday Olga“ Neuwirth's photo series

dem darauf bezogenen Text von Jelinek – wurde zusammen mit Filmmaterial, das Neuwirth ebenfalls während ihres Aufenthaltes im Winter 2010/11 selbst aufgenommen hatte, ein Kurzfilm komponiert, der unter dem Titel *Das Fallen. Die Falle – Komponieren in New York* im Rahmen einer gemeinsam mit den Fotoserien und mit früheren Arbeiten von VALIE EXPORT von 21.11. bis 7.12.2012 gezeigten Ausstellung in der Wiener Galerie Charim zu sehen war.² Und schließlich verfasste Neuwirth mehrere Texte, die sich auf ihre Auseinandersetzung mit Melville während ihrer New Yorker Aufenthalte zwischen 2007 und 2011 beziehen, darunter der längere Essay *Notizen zu Melvilles Universum* (2011). Sie wurden neben den Fotoserien, dem Film, dem Text von Jelinek sowie weiteren Beiträgen von Stefan Drees und von Katherine Jánoszky Michalsen in der Dokumentation *Olga Neuwirth: O Melville!* 2016 im Verlag Müry Salzmann publiziert.³ Nicht zuletzt anhand dieses Buches lässt sich Neuwirths über mehrere Jahre sich hinziehende und ein weites Spektrum künstlerischer Medien und Ausdrucksformen umfassende Auseinandersetzung mit Melville heute visuell wie akustisch ebenso präzise wie anschaulich nachvollziehen (der Kurzfilm ist als DVD in dem Buch enthalten).

Im folgenden Beitrag sollen aus dem umfangreichen, die Arbeit an der Oper flankierenden Material vor allem die in diesem Zusammenhang entstandenen Fotoserien einem ‚surface reading‘ unterzogen werden, um herauszuarbeiten, inwiefern diese die musikalische Komposition nicht nur dokumentarisch begleitet, sondern auch strukturell beeinflusst haben. Zu den Berührungspunkten gehören wesentliche Elemente wie das Spiel mit der Komplementarität von Wahrnehmen und Wahrgenommenwerden, das Konzept der Serie sowie die Überblendung verschiedener Aufzeichnungs- und Repräsentationsmedien.

Das von Stephen Best und Sharon Marcus erstmals 2009 in die literaturwissenschaftliche Methodendiskussion eingebrachte Verfahren des ‚surface reading‘⁴ soll die methodische Zugangsweise leiten. Dabei geht es um ein streng deskriptives Erfassen von Texteigenschaften mit dem expliziten Ziel „to say anything accurate and true about them“.⁵ Diese Intention ist weder in geschichtskritischem noch in metaphysischem Sinne (als Suche nach ‚der Wahrheit‘ in Texten), sondern eher in mathematischem Sinne zu verstehen (wahre Aussagen machen über Texte). Mit dem ‚close reading‘ teilt es die strenge Orientierung am einzelnen Text; mit aktuellen Ansätzen in den Medien- und

[<http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/home/>] (30.01.2020).

2 www.charimgalerie.at/rueckschau_wien_kuenstler_vae_neuwirth12.htm (23.05.2019).

3 Olga Neuwirth, *O Melville!*, Salzburg: Müry Salzmann 2016.

4 Stephen Best / Sharon Marcus: *Surface Reading: An Introduction*. Reading “The Way We Read Now”, in: *Representations* 108 (Fall 2009), S. 1–21.

5 Ebd., S. 16.

Kulturwissenschaften verbindet es die Aufmerksamkeit für die Materialität der Textoberfläche („literal readings that take texts at face value“⁶), mit Linguistik und Kognitionswissenschaft das Interesse an der Performanz.⁷ Im Abtasten von Textflächen will ‚surface reading‘ deren immanente kritische Instanz nachvollziehbar machen und in actu offenlegen – eine Art Möbiusband, indem das Rezipieren und das Produzieren von Texten wiederholt ineinander übergehen. Ziel des ‚surface reading‘ ist es, „accurate accounts of surfaces“⁸ hervorzubringen, wobei Best und Marcus ihr Verständnis von ‚surface‘ folgendermaßen beschreiben:

„we take surface to mean what is evident, perceptible, apprehensible in texts; what is neither hidden nor hiding; what, in the geometrical sense, has length and breadth but no thickness, and therefore covers no depth. A surface is what insists on being looked *at* rather than what we must train ourselves to see *through*.“⁹

Als Verfahren lässt sich ‚surface reading‘ im Verständnis der AutorInnen folgendermaßen zusammenfassen:

(1) Die visuell, akustisch, ja, unter Umständen sogar taktil wahrnehmbaren Qualitäten eines Textes sind auf allen Ebenen möglichst genau zu erfassen; sie betreffen die sprachliche Manifestation ebenso wie die Materialisierung auf dem Papier oder im Buch.

(2) ‚Surface reading‘ widmet den performativen und autopoetischen Qualitäten eines Textes mehr Aufmerksamkeit als seinem sprachlichen Verweischarakter. Am Text selbst sei zu erkennen, welche kritischen Modelle in Bezug auf Sprache und Text ihm inhärent seien, d.h. von ihm praktiziert werden: „The purpose of criticism is [...] to indicate what the text says about itself. [...] Here, depth is not to be found outside the text or beneath its surface (as its context, horizon, unconscious, or history); rather, depth is continuous with surface and is thus an effect of immanence.“¹⁰

(3) ‚Surface reading‘ wird von Marcus als „just reading“¹¹ bezeichnet, und von beiden AutorInnen immer wieder als ein Verfahren „to describe texts accurately“¹² identifiziert. Die von ihnen propagierte Rückkehr zur Text(ober-)fläche zielt auf äußerst genaue Texterfassung im Sinne einer – nachprüfbaren,

6 Ebd., S. 12.

7 Vgl. auch den im selben Jahr wie das Themenheft von *Representations* erschienenen Band Angelika Linke / Helmuth Feilke (Hg.), *Oberfläche und Performanz: Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*, Tübingen: Max Niemeyer 2009.

8 Best / Marcus (Anm. 4), S. 18.

9 Ebd., S. 9.

10 Ebd., S. 11.

11 Ebd., S. 12.

12 Ebd., S. 16.

objektivierbaren – Beschreibung von Texteigenschaften und deren interner Relationen und Funktionen.

Obwohl es sich nicht um Texte, sondern um Bilder handelt, bietet sich auch im Hinblick auf die von Olga Neuwirth im engsten Kontext ihres Opernprojekts erstellten Fotoserien ein ‚surface reading‘ an, um mittels einer genauen Beschreibung der Konstellationen, in die die Fotos später gebracht wurden, die autoreflexive Funktion der Serien in Bezug auf den künstlerischen Arbeitsprozess, den sie begleiten, aber nicht abbilden, genauer zu erfassen.

I. Konzept und Entstehung der Fotoserien

Im Winter 2010/11 lebte Olga Neuwirth erneut für einige Wochen in New York, um an dem geplanten Melville-Musiktheaterstück zu arbeiten. Während dieses Aufenthalts entstehen drei Fotoserien: *Quiet on the desk*, *Everyday Olga* und *O Melville!*. Sie werden hier als Serien bezeichnet, weil sie jeweils ein gleichbleibendes, nur wenig variierendes, stets auf dieselbe Weise inszeniertes und konsekutiv generiertes Motiv repräsentieren: *Quiet on the desk* den Schreibtisch und *Everyday Olga* ein Halbporträt der Komponistin, *O Melville!* Aufnahmen von Olga Neuwirth mit einer Gesichtsmaske von Herman Melville im Stadtraum New Yorks bzw. an für den Autor wichtigen Orten.

Die beiden zuerst genannten Serien hat die Komponistin mit einer Polaroidkamera selbst hergestellt. *Quiet on the desk* porträtiert den Arbeitstisch von Olga Neuwirth, wobei die Tageszeit der Aufnahme, der Winkel der Aufnahme, der Bildausschnitt und der jeweils erfasste Zustand des Schreibtisches variieren. Obwohl es sich um ein vergleichsweise unspektakuläres Motiv handelt, entwickelt die Serie eine eigene Dynamik nicht ohne dramatische Momente. Wichtige Elemente, die die Choreografie der Schreibtischdarstellung regulieren, sind das Licht (Tageszeit mit wechselnder Beleuchtung), der jeweils gewählte Ausschnitt des Fensters, vor dem der Schreibtisch steht, wodurch die Außenwelt in unterschiedlichem Maße einbezogen oder ausgeschlossen wird, sowie die Tiefe des Raumeindrucks, die durch den gewählten Bildausschnitt bestimmt wird. Das Bild präsentiert manchmal eine flache Sicht von oben auf die Schreibtischfläche, ein anderes Mal eine Aufsicht. Dabei werden das Zusammenspiel von horizontaler Schreibtischfläche und der Vertikalen, die das Fenster und die dahinter liegende Gebäudefront mit ihrem schachbrettartigen Fenstermuster bilden, immer wieder durchkreuzt durch die Diagonale der Schreibtischlampe (bzw. den Schatten des Fensterrahmens) oder punktiert durch das Rund des sich im Fensterglas spiegelnden Blitzlichts bzw. des mehr oder weniger hervortretenden Lampenschirms. Einen weiteren dynamisierenden Effekt hat die Lichtregie in Bezug auf den Schreibtisch selbst. Das Variieren zwischen Helligkeit oder

Dunkelheit oder einer expliziten Betonung der Farbe setzt punktuelle Akzente; mal sind es nur diffuse Andeutungen, mal erscheint das Bild durch Farbbänder in horizontale Flächen zerteilt. Schließlich variieren die Aufnahmen durch die Nähe oder Ferne, in die der Betrachter zu den abgebildeten Objekten gerückt wird. All diese Momente werden als gleichzeitig bestehende und in ein produktives Spannungsverhältnis gerückte Oppositionen erst wahrnehmbar in der seriellen Wiederholung und dabei sich verändernden Konstellation des Schreib-tisches, auf dem es nur insofern ‚ruhig‘ ist, als weder der hier tätige Akteur, die Komponistin, noch das hier generierte ‚Klangprodukt‘ je sichtbar werden. Man könnte, wenn man metaphorisch argumentieren wollte, *Quiet on the desk* als Pendant zum ‚Meer‘ bei Melville als den bestimmenden Aktionsraum sehen.¹³

Dem Schreibtisch als Ort und Medium des täglichen Schöpfungsprozesses komplementär zugeordnet ist die zweite Serie, die die tägliche Verfassung der ‚Schöpferin‘ dokumentiert: *Everyday Olga*. Jeden Morgen schlüpft sie in einen eigens dafür hergestellten amerikanischen Arbeitsoverall, auf dessen Brusttasche ihr Vorname ‚Olga‘ gestickt ist, und dokumentiert ihren Arbeitsantritt mit einem Polaroidfoto und einer Stechkarte, wie sie in manchen Betrieben immer noch gebraucht werden, um die tatsächliche Arbeitszeit zu registrieren. Diese Serie weist weit weniger Varianten auf als die Schreibtischserie: Der Arbeitsanzug bleibt stets derselbe, Position und Gesichtsausdruck der Komponistin sind grundsätzlich die gleichen (Frontalaufnahme mit geschlossenem Mund), variieren aber ebenfalls deutlich, sobald man die Bilder in Folge betrachtet. Erst dann lernt man die unterschiedlichen Verfassungen der ‚in ihrem Alltag‘ Porträtierten genauer wahrzunehmen, die an jedem neuen Morgen anders sein kann. Alternierend dazu lassen sich die seriell reproduzierten Stechkarten mit ihren unterschiedlichen Einträgen zur Arbeitszeit entziffern. In dieser Anordnung werden dann auch, im Gegensatz zur Darstellung auf Jelineks Homepage, dichtere Arbeitsphasen oder Pausen als Leerstellen sichtbar.

Die dritte Fotoserie, *O Melville!*, ist eine Folge von Aufnahmen, die Katharine Jänszky Michaelsen von Olga Neuwirth während ihres New Yorker Aufenthalts gemacht hat, die meisten davon im Außenraum. Auch hier gibt es Konstanten in der Darstellung des ‚Motivs‘: Immer wird die Komponistin mit einer gleich bleibenden ‚Maske‘ abgebildet, die sie aus dem Schwarzweißfoto eines berühmten Porträts von Melville (1860)¹⁴ gefertigt hat. Das auf die Dimensio-

13 Stefan Drees arbeitet in seiner Skizze zu „Stationen des Unterwegsseins. Olga Neuwirths Musiktheater *The Outcast*“ (in: Neuwirth, Anm. 3, S. 136–153) an erster Stelle die dominante Rolle heraus, die „der Klang des Meeres“ in der Komposition spielt. Neuwirth habe versucht, „den Ozean in Gestalt unterschiedlich ausgeformter ‚Klangbilder‘ zu beschwören“; den Einsatz des zweiten Teils des Stücks beschreibt er als „eine[r] Art ‚Seebild‘“ (S. 138).

14 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Herman_Melville#/media/File:Herman_Melville_1860.jpg (23.05.2019). Der Fotograf ist unbekannt. Das Foto erschien als Titelbild des Journal Up

nen ihres eigenen Körpers zugeschnittene Porträtfoto zeigt den Autor in etwa demselben Alter wie Neuwirth selbst zu diesem Zeitpunkt. Auch hier lässt sich eine den beiden von Olga Neuwirth selbst hergestellten Fotoserien vergleichbare Dynamisierung der merkwürdig statischen Porträtaufnahmen beobachten. Wie bei den Schreibtischbildern verdankt sie sich einer entsprechenden Lichtregie, dem Spiel zwischen Schwarz und Weiß sowie farbigen Akzenten und unterschiedlichen Raumperspektiven.

Die drei Fotoserien erweisen sich als eng aufeinander bezogen, ja geradezu komplementär: In *Quiet on the desk* und *Everyday Olga* wird der dynamische Arbeitsprozess durch die doppelte Fotoserie von Schreibtisch und Komponistin–Arbeiterin gleichsam festgehalten; in *O Melville!* führt die Annäherung der Komponistin Neuwirth an den historischen Autor nicht zu einer Identifizierung. Durch das mit der Maske erzielte *crossfading* der beiden Persönlichkeiten (das Übereinanderblenden von Gesicht und Körper, Geschichte und Gegenwart) bleibt ihre Verschiedenheit sichtbar. Vergleicht man *Everyday Olga* und *O Melville!*, dann erkennt man auch in diesen Serien ein komplementäres Verhältnis von Körper und Gesicht: In *Everyday Olga* leuchtet über dem konstant im selben Arbeitsanzug und Halbporträt versteckten bzw. unvollständig wiedergegebenen Körper der Frau das daraus hervortretende lebendige Gesicht der Komponistin immer anders, während es in *O Melville!* gerade das Gesicht ist, das durch die Maske verdeckt und im darübergelegten Porträt Melvilles gleichsam stillgestellt wird. Demgegenüber erscheint der darunterliegende Körper in immer anderen Positionen an wechselnden Orten wie vor einer Kulisse.

Die Fotoserien begleiten Neuwirths Kompositionsarbeit nicht allein, sie skandieren und organisieren sie auch bis zu einem gewissen Grad. Keineswegs sind sie nur Nebenprodukte oder schlichte Dokumentationen der musikalisch-kompositorischen Arbeit. Vielmehr fungiert das kalkulierte Zusammenspiel von fotografischer Inszenierung und serieller Aufzeichnung als Simulation der zur Institution gewordenen Kontrollorgane der täglichen Arbeit einerseits, als Medium der Annäherung und Auseinandersetzung mit Melville andererseits.

Als Simulation der zur Institution gewordenen Kontrollorgane der täglichen Arbeit regulieren die täglich gemachten Fotos der Serien *Quiet on the desk* und *Everyday Olga* vorgeblich den Arbeitsprozess und initiieren andererseits (beim Betrachter) einen Reflexionsprozess über die Tätigkeit des Künstlers als Arbeiter (anstelle des ‚Schöpfers‘). Diese Inszenierung ist Teil der anhaltenden – und ihr Interesse an Melville mitbestimmenden – Auseinandersetzung Neuwirths

the Straits um 1860. Zur Herstellung der Maske und zu den Hintergründen der Fotoserie *O Melville!* vgl. den Beitrag von Katherine Jászky Michaelsen, *O Melville! – Eine Fotoserie*, übersetzt von Silke Dürnberger, in: Neuwirth, Anm. 3, S. 72–79, hier S. 74–76.

mit Politik und Ökonomie der USA, für die einst der Taylorismus symbolhaft geworden ist, auf den Neuwirth mit Stechkarte und Arbeitsanzug auch anspielt.

Komplementär zu der gegenstandsneutralen Regulierung des Arbeitsprozesses, wie er in den zuerst genannten beiden Serien thematisiert wird (was hier produziert wird, bleibt so gut wie unsichtbar, als musikalische Komposition buchstäblich ‚quiet‘), fungieren die von Katherine Jánoszy Michaelsen gemachten Aufnahmen der Serie *O Melville!* als semantisch übercodierte Medien der Annäherung und der Auseinandersetzung mit Herman Melville. Auf diesen Aufnahmen ist die Komponistin zwar körperlich im Hier und Heute anwesend (wir vermuten sie zumindest hinter der Maske), tritt aber konsequent hinter Melville zurück. Neuwirth erprobt damit einerseits das Konzept von ‚Identität‘, wenn sie die *persona* Melvilles annimmt und sich an für den Menschen Melville biografisch wichtigen Orten ablichten lässt. Andererseits stellt sie das Prinzip der ‚Anschauung‘, der Wahrnehmung und Identifikation des Autors/der Komponistin durch ihre Betrachter infrage. Das Wechselspiel von Person und historischem wie aktuellem, topografischem Außen- wie intmem Innenraum und die daraus hervorgehende ‚Definition‘ der (kreativen) Person durch die sie umgebenden, umhüllenden oder verhüllenden Objekte prägt alle drei Fotoserien in gleichem Maße (in *Quiet on the desk* wird die Person selbst zwar nicht abgebildet, sie bleibt aber anwesend in der ‚Spur‘ ihres Arbeitstischs, der sie definiert). Die lebendige Figur vor dem gleichbleibenden neutralen Hintergrund in *Everyday Olga* wird in *O Melville!* gleichsam gespiegelt in eine stillgestellte Gestalt, die nun vor dem aktuellen Hintergrund des heutigen New York wie ein nur kurzzeitig hier hineingerückter Pappaufsteller wirkt.¹⁵ Die Fotoserie gerinnt – ganz im Unterschied zu Melvilles Romanen, im Unter-

15 Diese Anordnung erscheint zugleich wie die Inversion jener frühen Praxis von Studiopor-träts vor eingefrorenen Kulissen, wie sie zum Beispiel Walter Benjamin mehrfach beschreibt, etwa in seiner Analyse eines Porträts von Franz Kafka: „Es gibt ein Kinderbild von Kafka, selten ist die ‚arme kurze Kindheit‘ ergreifender Bild geworden. Es stammt wohl aus einem jener Ateliers des neunzehnten Jahrhunderts, die mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien so zweideutig zwischen Folterkammer und Thronsaal standen. Da stellt sich in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Wintergartenlandschaft dar. Palmenwedel starren im Hintergrund. Und als gelte es, diese gepolsterten Tropen noch stickiger und schwüler zu machen, trägt das Modell in der Linken einen übermäßig großen Hut mit breiter Krempe, wie ihn Spanier haben. Unermesslich traurige Augen beherrschen die ihnen vorbestimmte Landschaft, in die die Muschel eines großen Ohrs hineinhorcht.“ Walter Benjamin, *Franz Kafka – Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *ders., Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 416. Das Arrangement von Neuwirths *O Melville!*-Serie lässt sich auch im Hinblick auf die Synästhesie des hier generierten *Geschichtsbilds* mit der Lesart des Kafka-Fotos bei Benjamin vergleichen, worauf hier die Autorin leider nicht weiter eingehen kann.

schied aber auch zur musikalischen Komposition *The Outcast* – gerade nicht zu einer Geschichte.

Die im Rahmen ihres täglichen Arbeitsprogramms seriell vorgenommenen Aufzeichnungen, die Neuwirth mit fotografischen und filmischen Medien während ihres New Yorker Aufenthalts macht, sind integraler Teil des musikalischen Kompositionsprozesses, nicht aber der Komposition selbst. Sie korrespondieren mit dem Aufzeichnungssystem der Notation, dem sukzessiven Hervorbringen der Partitur auf dem immer wieder abgelichteten Schreibtisch. Am Ende ist es aber allein diese Partitur, welche die Komposition einmalig bezeugt, dauerhaft festhält, authentifiziert und garantiert und als verbindliche Grundlage für ihre musikalische Realisation gilt. Sind die Aufzeichnungen in den Bildmedien demnach bloße Begleiterscheinung, die die abgeschlossene Komposition hinter sich gelassen hat?

II. Präsentation der Fotoserien

Die täglichen Aufnahmen strukturieren Neuwirths Annäherung an Melville wie ein Metronom, sie takten den Arbeitsprozess und dokumentieren die dafür aufgewandte Zeit. Ihnen ist der Fortgang der Arbeit, das Entstehen der Partitur und der Abschluss der Komposition ebensowenig abzulesen, wie sie deren eigentliche Konzeption sichtbar machen. Als manifesten Dokumenten der Reflexion auf den Arbeitsprozess der Komponistin wurde den Fotoserien im Nachhinein durch die Präsentation in unterschiedlichen Medien und Anordnungen künstlerischer Eigenwert zugemessen: Zunächst als integraler Bestandteil eines Films von Neuwirth, der im Dezember 2012 im Rahmen einer Ausstellung der Galerie Charim in Wien gemeinsam mit Werken von VALIE EXPORT gezeigt wurde.¹⁶ Teil dieses Films war auch der anlässlich dieser Ausstellung erstmals öffentlich präsentierte Text, in dem Elfriede Jelinek die Fotoserien kommentiert. Unter dem Titel *Das Fallen. Die Falle* ist er seit 2.2.2013 auf der Homepage von Elfriede Jelinek,¹⁷ und seit 2016 in der zugehörigen zweisprachigen Buchdokumentation *O Melville!* zugänglich.¹⁸

Alle drei Formate vermitteln einen je anderen Eindruck von denselben Bilddokumenten. Schon das jeweils gewählte Medium als Vermittler der Dokumente generiert andere Bedingungen ihrer Wahrnehmung. Dies betrifft die Zugriffsmöglichkeit der Betrachter auf die Dokumente; die jeweils andere Art der Performativität; die unterschiedliche Dauer ihrer Sichtbarkeit; Statik oder

16 Vgl. Anm. 2.

17 Vgl. Jelinek, Anm. 1.

18 Vgl. „Das Fallen. Die Falle / Falling. The trap“, in: Neuwirth, Anm. 3, S. 18–30. Englische Übersetzung von Penny Black.

Bewegtheit der Präsentation; Anwesenheit oder Abwesenheit von (kommentierender) Stimme und Musik. Alle drei Varianten bilden somit je andere ästhetische Konstellationen.

Im Film dominieren Bewegung und Kontraste. Durch die Einbeziehung einer akustischen Ebene werden diese verstärkt wahrnehmbar. Olga Neuwirth erscheint nicht nur festgehalten in der Momentaufnahme, sondern tritt wiederholt als sich bewegende Figur aus dem Bildausschnitt des jeweiligen Fotos der *Everyday Olga*-Serie heraus, wenn sie die Kamera abstellt; die Innenaufnahmen aus den Fotoserien werden teils kontrastiert, teils überlagert mit Außenaufnahmen einer stummen Landschaft von New York (Fluss und Meer; Schnee und Wolken; Herbstlaub gegen den blauen Himmel; Straßenzüge: Blick von oben aus dem Fenster hinunter auf einen Laster an einer Straßenkreuzung, die im Schnee versinkt; schaukelnde Taxifahrt mit den irisierenden Lichtern der Straße in der Nacht). Zur Stille im Außenraum, der Stummheit Olga Neuwirths und der ‚Ruhe‘ auf ihrem Schreibtisch (*Quiet on the desk*) bilden nun die dem Film unterlegte leise Musik (von Neuwirth¹⁹) sowie die beiden Stimmen, die abwechselnd den Text *Das Fallen. Die Falle* von Elfriede Jelinek lesen, einen deutlichen Kontrast. Die eine Stimme der Autorin des Textes wird dabei in zwei verschiedene Sprechstimmen zerlegt; auch hier also wieder die Konstellation einer Gegenüberstellung respektive eines antagonistischen ‚Paares‘. Die beiden Sprechstimmen (es sind die der Schauspielerin Sophie Rois und die Stimme von Elfriede Jelinek selbst) agieren zudem in zwei verschiedenen Sprechmodi: einer ‚normalen‘ Tonlage und Flüstern. Der Film war bis zur Publikation im Rahmen der Dokumentation nur für wenige Wochen Ende 2012 in der Wiener Galerie Charim zu sehen. Hier wurde die bewegte Bild-Ton-Konstellation des Films zusätzlich in Kontrast gerückt zu den Video-Arbeiten *The Power of Language* (Installation, 2002) und *Turbulences of breath* (Fotoserie, 2007) von VALIE EXPORT. Die Fotoserie *O Melville!* von Katherine Jánzsky Michaelsen andererseits war nicht Teil des Films, wurde aber in der Ausstellung vollständig gezeigt.

Deutlich anders präsentiert Elfriede Jelinek Teile der Fotoserien *Quiet on the desk* und *Everyday Olga* auf ihrer Homepage. Im Kontext ihrer Website erscheinen sie auf den ersten Blick wie Illustrationen, die den Text *Das Fallen. Die Falle* von Jelinek nur begleiten.²⁰ Erst beim genaueren Lesen bemerkt man, dass die Fotos der eigentliche Gegenstand von Jelineks Ausführungen sind. Jelinek bespricht genau das experimentelle Konzept des Aufzeichnungsprojekts von

19 Auf der der Dokumentation beigelegten CD ist lediglich vermerkt: „Musik und Film von Olga Neuwirth“.

20 Dabei weicht der auf Jelineks Webpage verzeichnete Wortlaut des Textes von der im Film wiedergegebenen Version ab.

Neuwirth und nimmt dieses zum Ausgangspunkt allgemeiner Betrachtungen zur Arbeit der Komponistin als ‚Schöpferin‘. Es ist eine sehr persönliche Lesart dieses *settings*, die letztlich die in diesem Prozess entstandene Komposition wie auch die darüber hinausgehende Bezugnahme Neuwirths auf Melville als Motivation des ganzen ‚Experiments‘ unberührt lässt. Andererseits findet sich auch in Jelineks Text jenes Olga Neuwirths Arbeiten zu Melville bestimmende, mit Dichotomien arbeitende Kompositionsprinzip insofern wieder, als Jelinek ihre Auseinandersetzung mit einem Projekt des Fotografen Sewerin Koller kontrastiert. Dieser hatte sich ebenfalls eine ‚Arbeitsuniform‘ übergestreift, als er an einer Reportage über das österreichische Bundesheer arbeitete.²¹ Jelineks Kommentar ist eng an ihre eigene frühere Kooperation mit Neuwirth und mit VALIE EXPORT gebunden – ein kreatives Dreieck oder Dreigestirn, das schon mehrfach produktiv zusammengewirkt hatte.²² Auffällig in dem hier interessierenden Zusammenhang erscheint, dass Jelinek die Titel der Fotoserien nicht nennt und dass sie auf die Serie *O Melville!* nicht eingeht. Von Letzterer setzt sie nur eine einzige Aufnahme wie einen Schlussstein (in abweichendem Querformat) ans Ende der auf ihrer Seite reproduzierten Folge. Der Wechsel von der Serie zur Bilderfolge entsteht in der Präsentation auf Jelineks Website durch die Anordnung von Bildern und Text in zwei Spalten. Beim Scrollen laufen die Bilder von Neuwirth dementsprechend wie ein Film ab – und laufen noch eine ganze Weile über den Texttrand von Jelineks Beitrag hinaus weiter. Die Anordnung der Fotos ist stark rhythmisiert. Sie bilden fest gefügte Gruppen zu jeweils zwei, drei oder vier Aufnahmen, die durch einen etwas größeren Abstand voneinander getrennt sind. Immer beginnt eine neue Gruppe durch die Kombination einer Aufnahme aus *Everyday Olga* mit einer Stechkarte. Dieses Foto wird dann gefolgt von Aufnahmen aus *Quiet on the desk*, und zwar mit einem deutlichen Bezug auf die wechselnden Tageszeiten (Tag und Nacht). Die erste Gruppe enthält nur ein Tag-Bild, dann folgen drei Gruppen jeweils mit Tag/Nacht-Wechsel. In der zweiten Hälfte dominieren die Tag-Bilder (Tag/Tag/Nacht; Tag mit Wolken/Nacht; Tag/Tag/Tag mit Wolken). In der letzten Gruppe hingegen ist die Reihenfolge umgekehrt: Sie endet mit einem Tag-Bild und auch das abschließende Foto aus der *O Melville!*-Serie ist am Tag aufgenommen worden. Jelineks Text begleitet nur die erste Hälfte der Bilder und endet kurz nach Beginn der zweiten Hälfte.

21 „Der Fotograf Severin Koller hat, sehe ich gerade, seine Zeit als Grundwehrdiener beim österreichischen Bundesheer festgehalten. Eine Fotoreportage seiner selbst (und seiner Kameraden) geschaffen.“ Kollers Fotos erwecken bei Jelinek den Eindruck, dass der Alltag der Rekruten „aus winzigen Ordnungssystemen“ besteht, die ihre Welt strukturieren. Diese Situation vergleicht sie dann mit der von Olga Neuwirth durch Arbeitsuniform und Stechkarte inszenierten Ordnung des Kompositionsalltags. Vgl. Jelinek, Anm. 1.

22 Vgl. Ivanovic, Anm. 1.

Die Jelineks Homepage zur Verfügung stehende Fläche ist für diesen Text in zwei gleich breite Kolumnen aufgeteilt worden. Die linksbündig angeordneten Abbildungen füllen aber nicht die ganze Kolumne; die Bildbreite ist um etwa ein Drittel geringer als der Satzspiegel von Jelineks Text, sodass ein deutlich wahrnehmbarer Leerraum zwischen beiden Reihen entsteht und trotz der farbigen Bildflächen auf der linken Seite das Gewicht auf der rechten, der Textseite lastet. Die dann ab der Hälfte der Bilderfolge rechts sich einstellende ‚Leere‘ macht ‚Das Fallen‘ im ‚Abfallen‘ der Bildfolgen und dem vorzeitigen Textende deutlich spürbar. Sowohl das Ende des Textes von Jelinek wie auch der ‚Schlussstein‘ der Bilderfolge stellen diesem Eindruck die These des ‚Aufgehobenseins‘ gegenüber, die Jelinek in ihrer Argumentation entwickelt: „Das Foto ist die Falle. Aber dadurch, daß die Komponistin es selbst macht und ihr eigener Gegenstand ist, kann sie dieser Falle entkommen. Und damit wird sie gehalten, die Komponistin, indem sie es hält. Festhält. Für keinen. Für sich.“²³

Nach dieser Lesart motivieren und authentifizieren die Fotos also nicht allein die Arbeit der Komponistin. Sie haben auch die Funktion im und durch den kreativen Prozess eine Art Autonomie zu generieren, die die Schöpferin, den Arbeitsprozess und ihre Schöpfung gleichermaßen umfasst – festhält.

Die Präsentation desselben Bildmaterials in den verschiedenen Medien bewirkt allerdings unterschiedliche Wahrnehmungen: Indem der Film Bild und Stimme/Ton, Statik und Bewegung kontrastiert, hält er den Entstehungsprozess der Komposition gleichzeitig fest und bewahrt den *status nascendi*; auf der Webpage hingegen verleiht der Kommentar der Autorin Jelinek der von Neuwirth fotografisch festgehaltenen ‚Versuchsanordnung‘ im Nachhinein Gewicht. In der Buchpräsentation schließlich wird diese dokumentarisch vollständig erfasst und gewissermaßen neutralisiert. Als Dokumentation nimmt das Buch eine mittlere Stellung ein zwischen dem Anliegen, das zum Melville-Projekt gehörige Material zu bewahren und verfügbar zu machen auf der einen Seite, und der Generierung einer eigenständigen ästhetischen Repräsentationsform auf der anderen. Es ermöglicht damit eine wiederum andere visuelle Wahrnehmung als die Galerieinstallation, der Film und die Homepage von Jelinek. Im Zentrum steht hier die Reproduktion der Fotoserien *Quiet on the desk / Everyday Olga* und einer Auswahl aus *O Melville!* Sie werden strikt voneinander getrennt wiedergegeben. Im Anhang findet sich zusätzlich der Film als DVD. Das von Jelinek als Abschluss eingesetzte Foto wird zum Auftakt des Buches; drei weitere Aufnahmen aus der *O Melville!*-Serie werden ebenfalls zur Gliederung verwendet und trennen die verschiedenen Abschnitte des Buches voneinander. Im Gegensatz zur *O Melville!*-Serie wird die konzeptuelle Geschlossenheit der von Neuwirth selbst verantworteten Fotoserien *Quiet on the desk* und *Everyday*

23 Vgl. Jelinek, Anm. 1.

Olga eigens betont. Hingegen werden die Bilder aus *O Melville!* mit Texten oder Textpartikeln kombiniert und fungieren so eher als Kommentare oder Dialogelemente innerhalb des gesamten Projekts – dem Aufenthalt in New York und der Spurensuche nach Melville.

Vergleicht man die 17 Seiten des Buches umfassende Wiedergabe der Serien *Quiet on the desk* und *Everyday Olga* mit der Präsentation einzelner Aufnahmen daraus bei Jelinek, so erkennt man deutliche konzeptionelle Unterschiede. Im Buch werden zu Beginn in Großaufnahmen eine Schreibtischszene (im Morgenlicht), zwei Stechkarten und eines der täglichen Porträts der Komponistin im Arbeitsanzug gezeigt; in der Vergrößerung sind Datum und Unterschrift erkennbar: die beiden Karten markieren den Beginn (17.09.[2010]) und das Ende (30.01.[2011]) der hier dokumentierten Arbeitsphase. Die folgenden Seiten geben die Fotos wieder, die Neuwirth während der 21 Wochen ihrer Arbeit in New York nach den selbst auferlegten Vorgaben gemacht hat. Jeweils drei aufeinander folgende Wochen werden auf einer Doppelseite dokumentiert, indem jeweils sieben Porträtfotos und Schreibtischaufnahmen (für sieben Wochentage) in einer Doppelreihe von links nach rechts angeordnet werden. Sie finden ihren Abschluss in der angehängten, beide Aufnahmen verbindenden Stechkarte, die jeweils eine Arbeitswoche registriert durch handschriftliche Einträge der Komponistin, oben datiert und unten signiert. Im Gegensatz zur Darstellung auf der Website Jelineks wird die Karte hier in einer Größe reproduziert, die es ermöglicht, beide Fotos und schließlich die gesamte Folge (eine Arbeitswoche) zusammenzulesen. Bei Jelinek hingegen wird die Karte durch Anordnung und Format auf *Everyday Olga* bezogen. Anzahl und Auswahl der Aufnahmen aus *Quiet on the desk* erfolgen bei ihr tageszeitbezogen und lassen die der Karte ablesbare Chronologie des Arbeitsrhythmus der Komponistin unberücksichtigt. Die Porträtfotos mit der Karte und die Schreibtischporträts sind im Buch annähernd in derselben Größe wiedergegeben, obwohl sie nicht dasselbe Format haben. Auf der Homepage Jelineks werden als strukturierende Einheiten Arbeitstage und -nächte durch entsprechende Abstände voneinander getrennt. In der Buchdokumentation reihen sich die Tage zu Arbeitswochen, wobei ausgefallene Tage durch entsprechende Leerstellen explizit markiert sind – was der Gesamtpräsentation wiederum eine eigene Dynamik verleiht. Die unterschiedliche Größe der Bildformate wird hier dadurch ausgeglichen, dass das Schreibtischfoto auf die Kantenlänge des Porträtfotos (ein Polaroidformat) beschränkt wird, sodass dieses proportional viel größer erscheint und die tageszeitbedingte Veränderung auf dem Schreibtisch, die die Anordnung bei Jelinek so stark betont hatte, weit weniger in den Blick fällt. Die Choreografie der Schreibtischbilder in ihrem wechselnden Bildausschnitt (Sicht nach draußen oder Arbeitsfläche) sowie in den wechselnden Tageszeiten scheint stattdessen tendenziell eher darauf

abzuzielen, die zunehmende Verdichtung der Komposition im fortschreitenden Arbeitsprozess sichtbar zu machen.

Was anhand der Ausgangskonzeption der täglichen Aufnahmen sowie im Vergleich der unterschiedlichen Anordnung und Präsentation des daraus gewonnenen Bildmaterials deutlich wird, sind Kompositionsprinzipien, die Performativität und Choreografie in die Zweidimensionalität der Bilddokumentation als dynamisierende Elemente mit einzubringen versuchen. Vor allem aber ist durchgängig ein Spiel mit Komplementarität zu beobachten, das eines der wichtigsten Kompositionsprinzipien in der Beschäftigung Neuwirths mit Melville darstellt. In Verbindung mit dem Konzept der Serie und dem Wechsel der Aufzeichnungsmedien ist es ein Setting, das die Grundparameter der Auseinandersetzung Neuwirths bestimmt. Ihm liegt ein in der Gegenüberstellung und der gleichzeitigen Überblendung sich immer wieder von Neuem bestätigendes Spiel mit komplementären Konstellationen zugrunde, das an diesen spezifischen Ort, den New Yorker Innenraum und Außenraum, gebunden bleibt: Herman Melville – Olga Neuwirth; Mann – Frau; Autor – Komponistin; Amerikaner im eigenen Land – Österreicherin im fremden Land; Künstler des 19. Jahrhunderts – Künstlerin des 21. Jahrhunderts.

III. ‚Out-casting‘ als Verfahren

Dieses Kompositionsprinzip geht unter anderem zurück auf jenes medial vermittelte Initiationserlebnis, von dem Neuwirths spätere Beschäftigung mit Melville ihren Ausgang nahm. Ihre *Notizen zu Melvilles Universum* (2011) beginnt sie mit der Reminiszenz an eine „zerknüllte Zeitung“, die ihr vier Jahre zuvor, 2007, auf der Rückfahrt von Montauk nach Manhattan zufällig in die Hand gefallen sei.²⁴ In dieser Zeitung habe ein Artikel Herman Melville und Walt Whitman einander gegenübergestellt, zwei große Vertreter der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts, die im selben Jahr geboren wurden und zeitweise in derselben Stadt unweit voneinander gelebt hätten, die einander schätzten und doch nie persönlich kennengelernt hätten: „Das erregte meine Neugier“, so Neuwirth. „Whitman identifizierte sich mit dem amerikanischen Volk, Melville aber wurde heimatlos im eigenen Land und dessen Gesellschaft.“²⁵ Für Olga Neuwirth entspringen aus dieser Gegenüberstellung

24 Olga Neuwirth, „Notizen zu Melvilles Universum“, in: Neuwirth, Anm. 3, S. 48-72, hier S. 48.

25 Ebd. Stefan Drees weist darauf hin, „dass die Old-Melville-Szenen in konzeptioneller und kompositorischer Hinsicht den eigentlichen Kern der Komposition darstellen“. Auf einen Satz der von Anna Mitgutsch formulierten Monologe von Old Melville geht dann auch der Titel des Stückes zurück: „Let my name be that of an outcast in the desert“ (zitiert bei Drees, Anm. 13, S. 140).

zwei kreative Momente, ein antagonistisches: die Suche nach dem Anderen, der da in derselben Stadt lebt, ungesehen und doch allgemein verehrt; und ein identifikatorisches: die Erfahrung der „Heimatlos[igkeit] im eigenen Land und dessen Gesellschaft“. Möglicherweise generierte Neuwirth in dieser Zuschreibung und der daraus resultierenden Wiederholung der antagonistischen Konstellation nicht allein das Moment, an dem ihre Sympathie für Melville anknüpfte, sondern über das sie die eigene Freisetzung im Akt des Komponierens verwirklichen konnte. Ausgehend von der imaginären Begegnung vermittelt des Zeitungsartikels reiste Olga Neuwirth dann zunächst als Drehbuchautorin und potenzielle Filmautorin mit der Kamera an alle Orte, an denen Herman Melville gelebt hatte, und plante ihr erstes Melville-Projekt, den Film *Call me Ishmael. Songs of the unleashed ocean* (2008), der nicht realisiert werden konnte.²⁶ Stattdessen bekam Neuwirth vom Nationaltheater Mannheim einen Kompositionsauftrag, aus dem schließlich *The Outcast* hervorging.

Und hier finden wir nun das Organisationsprinzip der Komplementarität als Basis der Komposition wieder. Neuwirths Musiktheaterstück *The Outcast* erinnert, wiederholt und arbeitet die Geschichte der Jagd auf Moby Dick noch einmal aus der Perspektive zweier Erzähler durch – dem Ich-Erzähler des Romans und der Perspektive des Autors. Beide Figuren werden von Neuwirth neu entworfen: Aus Ishmael wird Ishmaela, aus dem Autor wird der monologisierende ‚Old Melville‘. Wiederum sind es komplementäre Konstellationen, die ihre Positionierung bestimmen: Indem Neuwirth für den Autor die Figur des ‚Old Melville‘ erfindet, kann sie dessen Blick auf die von ihm erzählte Geschichte erarbeiten und ihn zugleich in einer weiteren Romanfigur Melvilles spiegeln, Bartleby, ‚the Scrivener‘. Dabei stammen die Monologe des ‚Old Melville‘ nicht vom amerikanischen Autor selbst, sondern bestehen aus einzelnen Sätzen, die von der österreichischen Autorin Anna Mitgutsch für diese Rolle formuliert und Melville zugeschrieben wurden – wiederum eine Doppelkonstellation.²⁷ Diese Sätze spiegeln ihrerseits Mitgutschs jahrelange eigene Auseinandersetzung mit Melville, aus der unter anderem das Buch *Zwei Leben und ein Tag* (2007) hervorging, auch dies eine komplementäre (antagonistische) Verschach-

26 Vgl. Neuwirth, Anm. 3, S. 50.

27 Vgl. dazu Neuwirth, Anm. 3, S. 56. Das Libretto verfassten Barry Gifford und Olga Neuwirth, die Monologe für ‚Old Melville‘ Anna Mitgutsch. Vgl. auch den Nachweis in Neuwirth, Anm. 3, S. 155. Das Libretto wurde 2011 im Bühnen- und Musikverlag G. Ricordi & Co. verlegt. Hier lauten die Angaben auf der Titelei: „Olga Neuwirth: THE OUTCAST. Homage to Herman Melville. A musicstallation-theater. Libretto by Barry Gifford and Olga Neuwirth with monologues for Old Melville by Anna Mitgutsch (Additional texts by Lautréamont, Lewis Carroll, Herman Melville, Edward Lear, Walt Whitman selected by Olga Neuwirth)“. Das Libretto wurde der Autorin für diese Arbeit freundlicherweise von Carmen Ohles (Ricordi) zur Einsicht zur Verfügung gestellt.

telung von männlicher und weiblicher Autorschaft und Perspektive.²⁸ Andererseits wird in Neuwirths Komposition die Geschichte der Jagd auf Moby Dick wie im Roman erzählt von Ishmael, einem Seemann, der auf der Suche nach Arbeit eher zufällig und zum ersten Mal auf einem Walfänger angeheuert hat, und der am Ende als der einzige Überlebende des Dramas um Captain Ahab die Geschichte von dessen Wahn und Untergang erzählt. Ahab und Ishmael – beides symbolträchtige Namen aus dem Alten Testament – sind schon bei Melville als Antagonisten entworfen worden. Der Name Ishmael verweist auf den von seinem Vater verstoßenen erstgeborenen Sohn Abrahams, der mit seiner Mutter Hagar dennoch in der Wüste überlebt und zum Stammvater eines anderen Geschlechts, der Muslime, wird. Bei Melville ist er ein rasonierender Charakter und repräsentiert als solcher das mystische und spekulative Bewusstsein, das der zerstörerischen Wut des monomanen Captains gegenübergestellt wird. Neuwirth hatte schon im ersten Entwurf ihrer Auseinandersetzung mit Melville an die Stelle des antagonistischen Paares Ahab und Ishmael die Konstellation Melville – Ishmael gesetzt; sie wurden, so Neuwirth, zu den „zentralen Figuren für ein ‚rethinking‘“.²⁹ Das ursprüngliche Drehbuch hatte sie verfasst, „da ich meine eigenen Vorstellungen von Einsamkeit, Hass, Sehnsucht, Trauer und Identitätssuche in Bilder [sic!] bringen wollte“.³⁰ Aus dieser Ausgangssituation heraus hatte sie „Ishmael, de[n] Identitätssuchende[n] [...] zu einer Frau umgestaltet[,], die einsam und depressiv durch die Strassenschluchten von New York wandert – denn alle Figuren in Moby Dick sind Wanderer“.³¹ Es ist genau diese Konstellation, mit der wir in der Fotoserie *O Melville!* konfrontiert werden. Und diese Konstellation wird von Neuwirth auch für die Komposition des Musiktheaters beibehalten.

Die Figur Ishmael (Ishmaela) als Outcast zu denken, entspricht der biblischen Tradition, die mit diesem Namen zitiert wird. Schon bei Melville aber wird die Rolle des passiv Verstoßenen – und letztlich mit dem Leben Davongekommenen – neu konzipiert in seiner Funktion, dem wahnsinnigen Zorn des Captains den Spiegel vorzuhalten. Dies geschieht auch bei Melville nicht auf der Ebene der erzählten Handlung – der Charakter Ishmael ist, obwohl ein Anwesender, kaum selbst in das Geschehen involviert. Ishmael findet seine Rolle erst und allein im Moment und im Medium des Zeugnisses, das sein Überlebensbericht ablegt. Als einziger Überlebender ist Ishmael auch der einzige Zeuge dessen, was er schildert. Wir müssen ihm ebenso unbedingten Glauben schenken wie beispielsweise den Schilderungen von den Irrfahrten des Odysseus, der, nicht

28 Anna Mitgutsch, *Zwei Leben und ein Tag*, Roman, München: Luchterhand Literaturverlag 2007.

29 Neuwirth, Anm. 3, S. 48.

30 Ebd.

31 Ebd.

anders als Ishmael, bei Homer der einzige Zeuge und Überlebende der von ihm erzählten Abenteuer ist.

Was diesen Werken gemeinsam ist, ist nicht allein das paradigmatische Erzählen spannender, letztlich fataler Geschichten von Menschen, deren Gesinnung und Verhalten sie in Extremsituationen gebracht und das den Tod einer Menge anderer Beteiligten verursacht hat. Gemeinsam ist ihnen, dass Homer wie Melville wie auch Neuwirth in ihren Werken ihr Augenmerk darauf richten, aufzuzeigen, wie die Kulturtechnik des Aufzeichnens das Geschehen nicht nur dokumentiert, sondern immer zugleich reflektiert, ja, möglicherweise als solches erst eigentlich generiert (in beiden Fällen, den Homerischen Epen wie der Geschichte des Moby Dick werden ja nicht unbedingt realitätskonforme Ereignisse wiedergegeben). In der Art und Weise der Darstellung des (vorgelichen) Geschehens liegt aber der eigentliche Wahrheitsgehalt der Werke begründet. Olga Neuwirth versucht dem in ihrer Auseinandersetzung mit Melville – sei es im Drehbuch, in den Fotoserien, oder im *opus magnum* ihrer Auseinandersetzung mit Melville, dem Musiktheaterstück *The Outcast* – in ihren diversen medialen Zugängen zu entsprechen.

Im Titel des Beitrags habe ich anstelle des englischen Begriffs ‚outcast‘ auf das ältere, traditionellere Konzept des Paria verwiesen und gleichzeitig von einer Herausforderung gesprochen. Im 19. und 20. Jahrhundert (zuletzt vermittelt durch Hannah Arendt) findet sich der Begriffsgebrauch weitgehend eingeeengt in Bezug auf das in der Diaspora lebende jüdische Volk.³² In der von Arendt diskutierten Tradition lässt sich zumindest potenziell die Möglichkeit erkennen, die Existenz des Ausgeschlossenen zur Basis für eine kritische Reflexion – und damit zum Ausgangspunkt für politisch relevantes Handeln zu machen: „Der Paria wird in dem Moment zum Rebell, wo er handelnd auf die Bühne der Politik tritt“, heißt es bei Arendt.³³ Es scheint, dass der berühmte Eingangssatz von Herman Melvilles Roman *Moby Dick*, „Call me Ishmael“³⁴, für die Komponistin in diesem Sinne wie eine Art Initialzündung für Neuwirths eigenes – künstlerisches, und damit immer auch politisch motiviertes – Handeln gewirkt hat. Keineswegs ist der Satz „Call me Ishmael“ identisch mit der schlichten In-

32 So bei Max Weber, „Das eigentümliche religionsgeschichtlich-soziologische Problem des Judentums lässt sich weitaus am besten aus der Vergleichung mit der indischen Kastenordnung verstehen. Denn was waren, soziologisch angesehen, die Juden? Ein Pariavolk.“, aus: *Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 3, Tübingen: Mohr (Siebeck) 1986, S. 2.

33 Hannah Arendt, *Die verborgene Tradition. Acht Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 58.

34 Herman Melville, *Moby Dick, or The Whale*, New York: Harper & Brothers, Publishers / London: Richard Bentley 1851, S. 1. Die Ausgabe trug die Widmung: „In token of my admiration for his genius this book is subscribed to Nathanael Hawthorne“.

formation „My name is Ishmael“ – Ich heiße Ishmael. Es steckt ein gutes Stück Provokation darin, den Leser im ersten Satz des Romans dazu aufzufordern, den Erzähler bei genau *diesem* Namen zu nennen, ihm die damit (historisch respektive mythisch) bezeichnete Position *zuzuweisen*, ihn also als Ausgestoßenen zu *identifizieren*. Melville überträgt diese Rolle dem Leser, der dazu gebracht werden soll, den Erzähler Ishmael zu nennen – letztlich eine Strategie, um die Position des Erzählers aus der Sicht des Lesers als eine Randfigur zu definieren und zu legitimieren. Es ist genau diese Position des Outsiders, die Ishmael im Romangeschehen einnimmt, die ihm letztlich (anders als Odysseus) die kritische Reflexion auf den der Hybris anheimgefallenen Anderen ermöglicht.

Indem Olga Neuwirth den Eröffnungssatz des Romans zum Titel ihres geplanten Films macht, dreht sie diese Rollenverteilung in mehrfachem Sinne um: einmal, indem sie die Erzählerrolle aufteilt in zwei ‚Medien‘ und zwei Geschlechter: Old Melville und die weibliche Instanz Ishmaela, die „identitätssuchende [...] Frau [...], die einsam und depressiv durch die Strassenschluchten von New York wandert“. Zum anderen, indem sie sich ihrer eigenen Rolle als Erzählerin und als Medium des Erzählten bewusst wird – wofür sie anschließend eine autonome Darstellungsform sucht. Erst ganz zuletzt ist sie nicht mehr die vom Erzähler des Melville’schen Romans Angesprochene, die ihn Ishmael nennen soll, eine Leserin, Hörerin oder Zuschauerin des Geschehenen, die zwischen Subjekt und Objekt der Darstellung unterscheiden soll. Vielmehr erkennt sie sich selbst als Medium der Observation, in welchem die beiden Instanzen Erzähler und Betrachterin, der amerikanische Autor und die österreichische Komponistin, Autor(in) und Werk, übereinandergeblendet werden.

Die drei Fotoserien, die nach dem ersten Entwurf, dem Filmscript *Call me Ishmael*, und parallel zur Erarbeitung des Musiktheaters *The Outcast* entstanden sind, artikulieren genau diesen Übergang: die Aufzeichnungen ihrer selbst als Subjekt der Auseinandersetzung mit Melville und gleichzeitig als Objekt der Aufzeichnung im Medium der Fotografie, die in den Zeugenstand ihres Arbeitsprozesses gerufen wird wie Ishmael.

Im Projekt der mehr als fünf Jahre währenden Auseinandersetzung von Olga Neuwirth mit Herman Melville bewahrt das Bildmedium das, was als Überschuss im Prozess der Auseinandersetzung mit der Sprache (Melvilles) und der Musik (Neuwirths) vorhanden ist oder freigesetzt wurde, und was nicht zum Narrativ gerinnt. Die Regelmäßigkeit der Herstellung der Fotos, die Generierung einer möglichst gleichförmigen Serie, deren unterschiedliche Blickpunkte genaue Betrachtung verlangen, gewähren ‚Halt‘, wie es Jelinek formulierte, garantieren Stetigkeit und schaffen Ordnung im ‚Meer‘ der literarischen und musikalischen Komposition. Der alltägliche Zwang im Arbeitsanzug wird ebenso wie die Ortstermine mit der vors Gesicht gezogenen *persona* des amerikanischen

Erzählers zu einer Herausforderung. Beide ‚erden‘ die Kompositionsarbeit aber auch wieder und binden sie zurück an den realen Raum und die Zeit, in der Melville *und* in der Neuwirth leben. Am Ende erweist sich das fotografisch aufgezeichnete (re)enactment als das entscheidende Medium, das der Künstlerin die gesuchte Distanzierung, und damit eine Freisetzung im Künstlerischen ermöglicht, gleichsam ein ‚Out-casting‘ neuer Ordnung.

Ästhetische Konzeptionen und kompositorische Strukturelemente

„Ich muss den akustischen Horror liefern [...]“ – Olga Neuwirths Komponieren mit Film

Saskia Jaszoltowski

I. Musik als Spiegel der Künstler-Biografie?

Um Musik besser verstehen zu können, scheint ein probates Mittel darin zu bestehen, den Urheber des Werks zu befragen, was sie oder er uns damit mitteilen wollte. Auch allgemeinere Erklärungen oder (möglicherweise gesellschaftliche und politische) Kommentare des Komponisten, die sich nicht notwendigerweise direkt auf die im Fokus des Verstehens stehende Musik beziehen, werden herangezogen, um durch einen sich eröffnenden, breiteren Kontext zu Erkenntnissen zu gelangen. Darüber hinaus – vor allem, aber nicht nur, wenn der Urheber bereits verstorben ist – dient ihre oder seine Biografie als hoffnungsvolle Quelle für ein besseres Verständnis des musikalischen Werks, von dem angenommen wird, dass sich seine Bedeutung im persönlichen Ausdruck des Künstlers erschöpfe. Diese Herangehensweise durchzieht die wissenschaftliche wie auch die journalistische Ebene, ist in der Beschäftigung mit Literatur, Musik, Film, Kunst verbreitet und bedarf als eine von vielen Möglichkeiten, zur Erkenntnis zu gelangen, keineswegs einer Legitimierung. Betont sei, dass diese Methode im Bereich der Musik nicht auf eine bestimmte Gattung, ein bestimmtes Genre, eine bestimmte Epoche oder einen bestimmten Stil beschränkt ist, sondern sowohl bei Beethoven als auch in der Avantgarde, sowohl bei Bruce Springsteen und Beyoncé als auch im HipHop Anwendung findet. So ist die Verstrickung von Werk und Biografie im Falle Beethovens genauso üblich und scheinbar unauflösbar geworden, wie sie kritisch hinterfragt wird.¹ Ebenso ist

1 Bezüglich einer traditionellen Biografie sei aus dem umfangreichen Angebot exemplarisch auf Maynard Solomon, Beethoven, New York: Schirmer ²1998 [1977], verwiesen. Problematisiert wird diese Herangehensweise von Carl Dahlhaus, Beethoven und seine Zeit, Laaber: Laaber 1987.

die Historiografie der HipHop-Kultur von einer Durchdringung des künstlerischen Werks mit den Biografien der Akteure geprägt.² Diese Musik gilt als Ausdruck einer hauptsächlich afroamerikanischen, gettoisierten Gemeinschaft und die Rap-Texte werden als Schilderungen der persönlichen Erfahrungen darin (zum Teil miss)verstanden. Insbesondere im Subgenre des Gangsta Rap ist die Verschmelzung von juristischer Person und Künstler-Persona, von Realität und Fiktion virulent – sie liefert gewissermaßen die Basis, auf der sich die Genrecharakteristika von Gangsta Rap entwickeln. Wenn Ice-T 1986 seinen Rap beginnt mit „Six in the mornin’ police at my door / Fresh Adidas squeek across the bathroom floor / Out my back window I make my escape“³, wenn Eazy-E 1987 rappt, wie er „Cruisin’ down the street in my 6-4 / Jockin’ the freaks clockin’ the dough“⁴, handelt es sich um lebendige Beschreibungen einer fiktiven Geschichte aus der Ich-Perspektive im Präsens, die aufgrund der Autorität des (kriminellen) Erzählers als dessen tatsächlich erlebter Alltag im Getto verstanden wird – die Narrative im Rap und die audiovisuelle Darstellung der Akteure im Musikvideo sind als kristallklarer Spiegel der realen Welt inszeniert. Vor allem N.W.A. lieferten 1988 mit *Fuck tha Police* oder *Gangsta Gangsta*⁵ wenn nicht den akustischen Horror, dann doch den akustischen Terror zu den allzu realen Schießereien und Drogengeschäften, zu der übermäßigen Polizeigewalt und der alltäglichen Diskriminierung in den überwiegend afroamerikanisch bevölkerten Gettos der Großstädte, wie Compton und South Central in Los Angeles oder die Bronx in New York, wo HipHop im Jahrzehnt zuvor als gemeinschaftsstiftende, aber auch wettbewerbsorientierte Partykultur entstanden ist. N.W.A. und in deren Gefolge die Solo-Karrieren von Dr. Dre und Ice Cube prägten außerdem das Vokabular für eine frauenverachtende, sexistische und homophobe Ausdrucksweise.

Ausgerechnet N.W.A. sind es, die Olga Neuwirth in einem Interview 2016 als eines ihrer „großen Vorbilder“⁶ deklariert. Sie bewundere den Umgang

2 Aus der nicht minder umfangreichen Literatur über HipHop seien an dieser Stelle die beiden Monografien von Tricia Rose erwähnt, die die soziokulturelle Bedeutung der Kultur in ihrer Geschichte behandelt und zugleich die Entwicklungen reflektiert, die zum globalen Erfolg von Gangsta Rap geführt haben: Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown: Wesleyan University Press 1994; und Tricia Rose, *The Hip Hop Wars. What We Talk about when We Talk about Hip Hop – and Why It Matters*, New York: Basic Books 2008. Für eine musiktheoretische Auseinandersetzung mit dem Thema Sampling im HipHop eignet sich Joseph Schloss, *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop*, Middletown: Wesleyan University Press 2014 [2004].

3 Ice-T, *6 in the Mornin’*, Single Techno Hop Records THR-13, Los Angeles 1986.

4 Eazy-E, *The Boyz-n-the Hood*, Single Ruthless Records R.R001, Los Angeles 1987.

5 Beide Songs enthalten auf dem Album: N.W.A., *Straight Outta Compton*, LP Ruthless/Priority Records SL57102, Los Angeles 1988.

6 Olga Neuwirth im Interview mit Stefan Niederwieser, *Heimat bist du großer*, in: Wie-

der Rapper mit der Sprache sowie das Sampling im HipHop.⁷ Unweigerlich drängt sich die Frage auf, warum die Komponistin aus der Vielzahl der Hip-Hop-Künstler nicht etwa die Sample-reiche Musik von A Tribe Called Quest, die Wortgewandtheit von E-40, den Frauenrechte-stärkenden Rap von Queen Latifah oder die experimentellen Musikvideos von Missy Elliott auswählt, zumal sie im gleichen Interview Kritik am frauendiskriminierenden Kulturbetrieb übt. Dass Sexismus und die Diskriminierung von Frauen nicht nur ein virulentes Problem bei N.W.A. oder beim Gangsta Rap sind, sondern den gesamten Musikbetrieb, die gesamte Unterhaltungsindustrie von der Filmbranche bis zum Hochleistungssport betreffen, verdeutlichen die #MeToo-Bewegung und ähnliche öffentlich geführte Debatten in all ihrem Ausmaß. Umso verwunderlicher sind Neuwirths widersprüchliche Äußerungen, die allein durch ein gezieltes Nachfragen bei der Komponistin geklärt werden könnten.⁸ Doch gerade in diesen Sackgassen von Widersprüchlichkeiten werden konventionelle Strategien des Verstehens herausgefordert, indem die Frage provoziert wird, inwiefern Kommentare der Künstler überhaupt relevant für das Verständnis ihrer Musik sind – das gilt sowohl für N.W.A. als auch für Neuwirth und berührt in beiden Fällen den Diskurs einer wünschenswerten, aber oftmals nicht klar zu treffenden Unterscheidung zwischen Künstler-Persona und tatsächlicher Biografie. In dieser Hinsicht kann Kunst einerseits als Spiegel realer Welten, andererseits als eine real anmutende Fassade fiktiver Welten gelten.

Es kann nur als Ironie der Geschichte gedeutet werden, dass der Spielfilm, über den Neuwirth im oben genannten Interview spricht, 2015 in den USA unter dem Titel *Goodnight Mommy* durch die Produktionsfirma von Harvey Weinstein auf den Markt kam – jenes Hollywoodmoguls, der 2018 wegen sexueller Belästigung und Vergewaltigung verhaftet wurde.⁹ Zum österreichischen Horrorfilm/Psychothriller mit dem deutschen Titel *Ich seh Ich seh* unter der Regie von Veronika Franz und Severin Fiala komponierte Neuwirth die Filmmusik, von der allerdings ein Großteil nicht für die Endfassung genutzt wurde.¹⁰ Neuwirth sieht die Ursache dafür darin, dass dem männlichen Sound-

ner Zeitung Online, 29. November 2016, www.wienerzeitung.at/themen_channel/musik/klassik_oper/859151_Heimat-bist-du-grosser.html (31.01.2019).

7 Vgl. ebd.

8 Unter den unterschiedlichsten Motivationen könnte ein möglicher, ganz banaler Grund für das Nennen gerade dieser HipHop-Gruppe darin liegen, dass N.W.A. im April 2016, also ein paar Monate vor dem Interview, in die Rock and Roll Hall of Fame aufgenommen wurde, womit Neuwirth einen aktuellen Bezug zur populären Kultur herzustellen beabsichtigt haben könnte.

9 Vgl. die deutsche Version: *Ich seh Ich seh*, DVD Koch Media 1009257, München 2015.

10 Vgl. Stefan Drees, Erschütterung des Urvertrauens und Einbruch des Unheimlichen. Zur Funktion der Liedmelodien in der filmischen Narration von *ICH SEH ICH SEH* (Ö 2014, Veronika Franz und Severin Fiala) sowie in Olga Neuwirths Filmmusik, in: Kieler Beiträge

Designer-Team mehr vertraut worden sei als einer komponierenden Frau.¹¹ Ihre Musik hat sie daraufhin als Soundtrack-Album veröffentlicht.¹²

II. Genre und Tradition

Neuwirths original komponierte Musik zu *Ich seh Ich seh* folgt einer filmmusikalischen Tradition, wie sie seit Stummfilmzeiten besteht: der akustischen Darstellung des Horrors durch dissonante Klänge, atonale Musik und später durch elektronisch erzeugte Sounds, die zum Geräuschhaften tendieren. Erinert sei an Stanley Kubricks *The Shining* von 1980 mit einer Filmmusik, die hauptsächlich aus neu-kontextualisierten und neu-zusammengesetzten Exzerpten aus Kompositionen von György Ligeti und Krzysztof Penderecki besteht.¹³ Auch original komponierte Musik von beispielsweise Hans Zimmer zu Gore Verbinskis *The Ring* aus dem Jahr 2002 kommt einem in den Sinn, ebenso wie viele weitere Assoziationen zur Geschichte des Horrorfilms – Kakerlaken und Atonalität, Zwillingsgeschwister und Schlaflieder scheinen sich besonders gut zu eignen, um den Horror audiovisuell darzustellen.¹⁴ Denn in der dargestellten Diegese über die Beziehung von Zwillingssöhnen zu ihrer alleinstehenden Mutter nach einer Gesichtsoperation spielen die Lieder *Guten Abend, gut' Nacht* und *Weißt du, wie viel Sternlein stehen* eine wichtige Rolle, und ebenso prominent sind sie in Neuwirths Musik in bearbeiteter Form wiederzufinden.

Neuwirth reiht sich auch deswegen in eine filmmusikalische Tradition ein, weil sie wie viele ihrer Vorgänger den Anspruch auf Eigenständigkeit ihrer Musik im Film erhebt. Seit Hollywoods Golden Age existieren je nach Perspektive Anekdoten über Minderwertigkeitskomplexe oder Kompromisslosigkeit der Komponisten im Filmgeschäft, über die unmögliche Zusammenarbeit eines Komponisten, der am Autonomieanspruch seiner Musik festhält,¹⁵ und eines Produzenten, der einen Moll-Akkord, also einen „minor chord“¹⁶ für

zur Filmmusikforschung 14 (2019), S. 9–33, www.filmmusik.uni-kiel.de/KB14/KB14-Drees.pdf (31.01.2019).

11 Vgl. Neuwirth im Interview mit Niederwieser, Anm. 6.

12 Vgl. Olga Neuwirth, Original Soundtrack to *Goodbye Mommy – Ich seh Ich seh*, CD Kairos 0015009KAI, Wien 2016.

13 Vgl. zu diesem Film: Kate McQuiston, *We'll Meet Again. Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*, New York et al.: Oxford University Press 2013, S. 65–86.

14 Einen guten Überblick dazu liefert Frank Hentschel, *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin: Bertz und Fischer 2011.

15 So wie Bernard Herrmann, vgl. seine Biografie: Steven C. Smith, *A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 2002 [1991].

16 Nach André Previns Darstellung in seiner Autobiografie habe der Chef der MGM Studios, Louis B. Meyer, nach einem missglückten Screening eines Films (möglicherweise mit Kom-

minderwertig hält. Doch davon abgesehen hat die Geschichte auch zahlreiche gelungene Kollaborationen hervorgebracht, bei denen sich die Musik in das Sounddesign einfügt und ihren essenziellen Beitrag zum Gesamtkonzept des Films liefert.

Filmmusik im Allgemeinen ist diskontinuierlich und eklektisch. Das Komponieren von Musik für den Film¹⁷ beruht darauf, mit modulierbaren musikalischen Einheiten zu arbeiten, die aus unterschiedlichen Stilen, Genres, Gattungen, Kulturen und Epochen kommen können. Kurze Melodien, Motive, Ostinati, rhythmische Patterns, Klänge und Geräusche können wie das Material beim Sampling kombiniert, verbunden, verändert und transformiert werden. Damit weist das Komponieren für den Film eine gewisse Nähe zur Sampling-Praxis im HipHop auf. Ähnlich wie manche Regisseure mit ihren Musikexperten für die Filmmusik auf prä-existentes Material zurückgreifen, bedienen sich auch die DJs und Produzenten im HipHop bestimmter Exzerpte, den Breaks, d.h. den rhythmusbetonten Übergängen von Schlagzeug und Bass, aus bereits vorhandenen Aufnahmen, um daraus den Breakbeat, also die gesampelte Begleitung des Rap zu kreieren. Der Breakbeat entsteht durch das Looping der Samples, d.h. die ununterbrochene Wiederholung des Breaks, sowie durch die Manipulation und Überlagerung mehrerer Samples. Eine ähnliche Sampling-Technik, wenn auch ohne jenen gleichbleibenden, zirkulierenden Rhythmus im Vierertakt wie im HipHop, findet sich bei Neuwirths Verwendung der beiden Schlaflieder, bei der die tonale Musik wie ein Sample, d.h. als eigenständige und identifizierbare musikalische Einheit, genutzt, manipuliert und dissonant überlagert wird.

Aufgrund dieser Kompositionsweise mit Versatzstücken erscheint Neuwirths Vorliebe für HipHop (wenn auch nicht konkret für N.W.A.) verständlicher. In beiden Fällen wird musikalisches Material exzerpiert, bearbeitet und wiederholt, Samples werden wie Bausteine neu zusammengesetzt und überlagert. Begriffe des HipHop wie Cuts, Loops und Breaks, also Schnitte, Schleifen und Brüche, erweisen sich generell für die Auseinandersetzung mit Neuwirths Kompositionen als hilfreich. Sampling als Kompositionspraxis hat seinen Ursprung in der New Yorker DJ-Kultur, die Mitte der 1970er-Jahre entstand,

positionen in Moll) angeordnet, „no minor chords“ mehr zu komponieren. Diese Notiz habe im Music Department gehangen, während Previn dort angestellt war, und inspirierte ihn zum Titel seiner Autobiografie, vgl. André Previn, *No Minor Chords: My Days in Hollywood*, New York: Doubleday 1991.

17 Dies bezieht sich nicht nur, aber in erster Linie auf jene Kompositionspraxis, die in Hollywoods Goldenem Zeitalter etabliert wurde und die seither vor allem im Bereich des narrativen Spielfilms dominant geblieben ist, vgl. Saskia Jaszoltowski / Albrecht Riethmüller, *Musik im Film*, in: Holger Schramm (Hg.), *Handbuch Musik und Medien*, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 95–122.

als der DJ nicht einen ganzen Song, sondern nur die rhythmusbetonten Überleitungstakte auf zwei Plattenspielern aneinanderreichte, woraus sich zunächst mit Drum Machines und Synthesizern, später mit den digitalen Möglichkeiten eine Art der Musikproduktion im Tonstudio entwickelte, die neu eingespieltes, elektronisch generiertes oder von existenten Aufnahmen exzerpiertes musikalisches Material bearbeitet und zusammensetzt, sodass eine homogene Komposition entsteht, in der diese Materialien, d.h. die einzelnen Samples, weiterhin differenziert werden können. In Neuwirths Kompositionen, die im Folgenden besprochen werden, können diese Merkmale des Samplings nachgewiesen werden: Heterogene, instrumental oder elektronisch produzierte Einheiten werden überlagert und aneinandergereiht, sie werden variiert, technisch verändert oder manipuliert und ergeben zusammen mit dem Filmmaterial ein homogenes Ganzes.

III. Intermediales Sampling und retrospektives Recycling

Sampling-Strukturen, sofern man diesen Begriff verwenden möchte, sind bei Neuwirth nicht nur für die Musik konstituierend. Wenn das Medium Film Teil ihrer Kompositionen ist, agieren diese Strukturen auf intermedialer Ebene. Dabei spiegelt sich das Potenzial des Films, durch seine Schnitttechnik Linearität und Kontinuität zu vermeiden, in der musikalischen Form wider. Neben diesem intermedialen Sampling ist als weiteres Merkmal ein retrospektives Recycling zu erkennen, bei dem prä-existentes Material zitiert und der historische Bezug aktualisiert wird.

Besonders deutlich wird dies bei Neuwirths Beschäftigung mit alten Stummfilmen. (Als Nebenbemerkung sei festgestellt, dass sich auch darin eine Vereinbarkeit von Gegensätzen herauskristallisiert, wie sie bei der Vorliebe einer Feministin für Rap-Musik erkennbar ist: Neuwirth ist sprachgewandt und betont die Wichtigkeit von Sprache, präferiert gleichzeitig jenes Medium, das sich gerade durch die Absenz von Sprache auszeichnet.) 2014 beispielsweise komponierte Neuwirth Musik für den Stummfilm *Maudite soit la guerre* von Alfred Machin.¹⁸ Davor verarbeitete sie in ... *disenchanted time* ... (2005) den Kurzfilm *Paris qui dort* von René Clair und schrieb Musik für den Experimentalstummfilm *Symphonie Diagonale* von Viking Eggeling (2006).¹⁹ Während *Maudite soit la guerre* und *Ich seh Ich seh* zwar narrativ-lineare Filme sind, d.h. jeder auf seine Art

18 Vgl. die Information dazu aus einem Interview mit Neuwirth auf www.ricordi.com/de-DE/News/2014/10/Olga-Neuwirth-Maudite.aspx (31.01.2019).

19 Beide Filme sowie *Canon of Funny Phases* und *The Long Rain*, die weiter unten besprochen werden, sind erhältlich auf der DVD Olga Neuwirth, Music for Films, Kairos 0012772KAI, Wien 2008.

Erzählkino über Horror, Grausamkeit und Verlust, zeichnen sich die früheren Projekte gerade dadurch aus, dass sie nicht zielgerichtet oder erzählend, sondern experimentell sind. Bei diesen Experimentalfilmen treten retrospektives Recycling von prä-existentem Material und intermediales Sampling von Rhythmus, Tempo und Form besonders deutlich hervor und das Looping von Sequenzen wird zum Werk-konstituierenden Faktor. Mit dem endlosen Wiederholen und dem unaufhörlichen Zirkulieren des audiovisuellen Materials und dessen gradueller Transformation entsteht der Eindruck von Unausweichlichkeit der Veränderung bei gleichzeitiger Suspension der Zeit – ein Eindruck, dem etwas Unheimliches und eine Art von Horror anhaftet.

Dies wird in der Filmfassung der Installation mit dem Titel ... *disenchanted time* ... besonders eindrücklich umgesetzt. Denn als Ausgangspunkt für ein retrospektives Recycling dient René Clairs Stummfilm *Paris qui dort* über das Anhalten der Zeit, was in sich bereits ein Schreckensszenario birgt, woraufhin sich der Film durch intermediales Sampling mit neuem visuellen und akustischen Material entfaltet. Darin werden Samples von Bildern und Musik in ihrem Tempo verändert und miteinander kombiniert, sodass die Gegensätze von Verlangsamung und Beschleunigung auf repetitive Weise audiovisuell dargestellt werden.²⁰ Das visuelle Material besteht aus mehreren statischen Kamera-Einstellungen von Plätzen, Kreuzungen und Sehenswürdigkeiten in Paris, die in unterschiedlichem Tempo die aufgenommenen Bewegungen der Menschen und des Verkehrs in der Stadt zeigen. Jede Einstellung beginnt zunächst als Standbild und geht dann über in eine Zeitlupe der Bewegungen, wobei parallel dazu die Bilder von Schwarzweiß zu Farbe wechseln. Die Bildersequenz wird daraufhin beschleunigt, bis die Bewegungen im Zeitraffer zu sehen sind. Ähnlich wird auf akustischer Ebene das Tempo verändert bzw. die Bewegung intensiviert: In jeder Einstellung sind zunächst leise und dumpfe Klänge zu hören, die sich parallel zur Einfärbung der Bilder mit einem Crescendo und einer Erhöhung der Frequenz zu einem grellen und lauten Klang entwickeln. Tonhöhe und Lautstärke werden intensiviert, die Frequenz des Klangs wird beschleunigt, weitere Klangstrukturen werden hinzugefügt. Im Gesamtaufbau des Films findet ebenso eine Verdichtung statt, indem die einzelnen Einstellungen in immer kürzeren Loops wiederholt werden, was zu einer zweifachen audiovisuellen Beschleunigung führt. Schließlich werden kurze Bild-Ton-Samples innerhalb einer Einstellung mit schwindelerregendem Effekt bis zur Klimax wiederholt. Am Höhepunkt überlagern sich die Klänge und ebenso die Bilder: Die Farbe

20 Für eine strukturelle Übersicht des Films vgl. Stefan Drees, Filmmusik – Film|Musik – Musik-Film. Zum Wechselverhältnis zweier Medien im Schaffen Olga Neuwirths, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), Wechselwirkungen. Neue Musik und Film, Hofheim: Wolke 2012, S. 94.

des Bildes wird weiß, die Klangfarbe entwickelt sich zu hohen, gleißenden Frequenzen, die, würde es sich um einen visuellen Eindruck handeln, als blendend beschrieben werden könnten. Die darauffolgende Verlangsamung geht den umgekehrten Weg, d.h. von den Farbbildern in einem schnellen Tempo und dem grellen, lauten Klang in der Musik zu den Schwarzweißbildern in Zeitlupe und den dumpfen, leisen Klangflächen, bis am Ende die Bewegungen des Stadtlebens in einem normalen Tempo zu sehen und die gewöhnlichen Stadtgeräusche zu hören sind.

In der *Symphonie Diagonale* sind die Abstraktion und das Fehlen einer Narration besonders stark ausgeprägt. Denn das visuelle Material besteht aus dem Experimentalfilm von Eggeling aus den 1920er-Jahren. Er ist einzuordnen in die Avantgarde-Bewegung um Hans Richter und Walter Ruttmann, die das neue Medium Film zum Experimentieren von Licht und Schatten, zur Darstellung von abstrakten Figuren und Formen in Bewegung nutzten. Diese visuelle Repetition von Transformationen läuft parallel zum Sampling der rhythmusbetonten Musik, sodass sich auf intermedialer Ebene eine Überlagerung von rhythmisch-klanglichen und rhythmisch-visuellen Bausteinen ergibt.

Ein basales Sampling liegt der Filmfassung von *Canon of Funny Phases* von 2007 zugrunde. Wie der Titel bereits preisgibt, wird retrospektiv auf die Anfänge des Zeichentrickfilms verwiesen und dabei das Formprinzip des Kanons sowohl auf die Filmmusik als auch auf die gezeichneten Bilder angewandt. Die einzelnen, nacheinander einsetzenden Stimmen bestehen aus einer animierten Bilderfolge mit Musik und Soundeffekten. Wie bei einem Kanon entsteht dabei der Effekt einer sukzessiven Verdichtung und einer zirkulierenden Wiederholung auf audiovisueller Ebene. Visuell gelingt das durch die Unterteilung des Bildes in sechs unabhängige Ausschnitte neben- und untereinander, wobei das gleichzeitige und überlagernde Hören mehrerer Kanonstimmen nur bedingt auf das klar differenzierbare Sehen der parallel gezeigten Bildabfolgen übertragbar ist.

IV. Horror und Erlösung in *The Long Rain*

Diese Möglichkeit des Split Screen wird ebenso im Film *The Long Rain* (2000, Regie: Michael Kreihsl) angewandt, wobei wiederum stärker auf das Narrative fokussiert wird. Die Unterteilung der visuellen Ebene dient hier nicht bloß dem formalen Aufbau, sondern erfüllt wahrnehmungsästhetische und narrative Funktionen. Auf narrativer Ebene werden dadurch unterschiedliche Perspektiven und die Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Erinnerung dargestellt. Zugunsten des Erzählens einer trotz Brüche linearen und zielgerichteten Handlung erscheint das Sampling auf visueller oder akustischer Ebene weniger präsent als

in den oben beschriebenen Beispielen. Denn bei *The Long Rain* handelt es sich um ein wenn auch kryptisches Erzählkino im Genre der Science Fiction. Es geht um die Suche nach Erlösung von der Folter durch anhaltenden Regen und vom Horror des Verloren-Seins in einer bedrohlichen Natur. Vier uniformierte Männer, die offensichtlich mit ihrer Flugmaschine in einem Wald gestrandet sind, kämpfen sich zu Fuß durch unwegsames Gelände. Völlig durchnässt und dem Regen schutzlos ausgeliefert suchen sie den Sundome – einen trockenen und wärmenden Ort, den am Ende nur einer von ihnen erreichen wird. Der dreigeteilte Split Screen der Filmfassung imitiert die Live-Aufführung des Projekts, bei der die Leinwände an drei Seiten des Raumes angebracht werden, um das Publikum einer ähnlich unausweichlichen Situation wie jener der Protagonisten auszusetzen. Dieses simulierte Gefangensein wird auf akustischer Ebene durch die Verteilung der Lautsprecher bzw. die Aufteilung des Orchesters im Raum intensiviert.²¹ In Neuwirths Komposition ist die Sampling-Technik vor allem durch die Überlagerung der akustischen Ereignisse erkennbar, das sind die einzelnen Stimmen der Orchesterinstrumente, die Stimmen der Protagonisten, elektronische Klänge und die Geräusche des Regens. Samples kontrastierender Klangfarben und rhythmischer Patterns in unterschiedlichen Tempi und repetierenden Motivstrukturen sind differenzierbar, führen aber nicht zu audiovisuellen Loops (wie bei den oben beschriebenen Beispielen). Dennoch entsteht auch hier ein Gefangensein in der Zeit bzw. in der Zeitlosigkeit und in der Ausweglosigkeit der dargestellten Situation. Desorientierung und ein Gefühl des Unausweichlichen werden audiovisuell kommuniziert und auf das Publikum übertragen.

In der Diegese des Films werden die Protagonisten durch den Dauerregen malträtiert, ihre Kleidung ist nass bis auf die Haut, ihre Haare kleben am Schädel, Wasser rinnt ihnen das Gesicht hinunter, tropft von ihren Nasenspitzen und läuft in ihre Ohren hinein – in die Ohren, die man nicht verschließen kann, weder vor dem Wasser noch vor der Musik. Und genau diese der Folter ähnliche Situation führt zu Wahnsinn, Mord und Selbstmord. Die Musik übernimmt die für das Medium Film konventionellen Funktionen der Spannungsteigerung und Verdeutlichung der Stimmung. Sie unterstreicht den emotionalen und geistig-körperlichen Zustand der gepeinigten Protagonisten. Die Eskalation des allmählichen Verrücktwerdens geht einher mit einer Verdichtung der akustischen Ereignisse. Körperliche Schmerzen, psychische

21 Zur Live-Aufführung des Films, vgl. ebd., S. 88ff.; Drees weist in diesem Aufsatz außerdem darauf hin, dass Neuwirth eine adaptierte Version dieser Filmmusik als eigenständige Komposition unter dem Titel *Construction in Space – Hommage à Naum Gabo* (2001) veröffentlicht hat, S. 91, und argumentiert in seiner Analyse, S. 87–92, dass die Musik im Film ihre Eigenständigkeit beibehalte und eine Funktionalisierung bzw. Hierarchisierung vermieden werde. Die hier folgende Analyse kommt allerdings zu einem zuweilen gegenteiligen Ergebnis.

Verwirrung und Orientierungslosigkeit werden in der durch Bilder erzählten Handlung dargestellt und auf akustischer Ebene durch rhythmisch variierende Tonrepetitionen, schnell gespielte Skalen und vielschichtig dissonante Klangflächen wiedergegeben. Der Horror der Diegese wird in der Musik gespiegelt.

In der Tat liefert Neuwirth hier den „akustischen Horror“²², der vor allem im Kontrast zu den Szenen im Sundome deutlich wird. Sie stellt den „akustischen Horror“ aber auch infrage, wie sie in einem Gespräch mit Ernst Naredi-Rainer anlässlich der Uraufführung des Film-Musik-Projekts in Graz erklärt.²³ Dieser Horror besteht in der musikalischen Ausdruckskraft, mit der die Auswirkungen des Dauerregens und der Desorientierung klanglich dargestellt werden. Kurze Staccato-Motive in den Holzbläsern, fanfarenähnliche Einwürfe in den Blechbläsern, rhythmische Patterns des hohen Glockenspiels werden wiederholt, überlagert, von anderen Motivkombinationen abgelöst. Insgesamt erfolgt eine akustische Verdichtung bis hin zum ersten narrativen Höhepunkt des Films, der darin besteht, dass die Protagonisten im Dauerregen zu schlafen versuchen, sich erfolglos die Ohren zuhalten, in die das Wasser unaufhaltsam rinnt. Das Crescendo der Klangflächen und die Repetition der Staccato-Figuren versinnbildlichen in dieser Szene zum einen die Überflutung durch die Wassermengen und zum anderen jeden einzelnen Regentropfen, der ins Ohr fällt. Einer der Protagonisten verliert dabei den Verstand und wird von seinem Kollegen erschossen. Dieser wird als Nächster verrückt, da er von all dem Wasser in seinen Ohren quasi schwerhörig geworden ist – die Worte seines Gegenübers sind für ihn (wie auch für den Zuschauer) nur schwer verständlich. Kurz bevor er Selbstmord begeht, sagt er: „Ich kann Sie nicht hören“, woraufhin er sich mit einem Messer die Schläfenarterie durchtrennt, was zunächst aussieht, als wolle er sich ein Ohr abschneiden, und sich schließlich erschießt. Die Musik liefert den akustischen Horror, stellt ihn aber auch infrage – sie steigert die Spannung über den Zeitpunkt des Schusses hinweg, d.h. der musikalische Höhepunkt erfolgt erst nach dem narrativen. Konventionell würde der Eintritt des visuellen Horrors mit einem lauten akustischen Ereignis synchronisiert und damit musikalisch verstärkt oder verdoppelt werden – hier erreicht die Musik ihre Klimax erst nach dem Schuss.

Diese Szenen im Wald kontrastieren mit den Szenen im Sundome, also dem warmen, trockenen Ort der Erlösung, auf visueller und akustischer Ebene. Statt der kalten Grau-Blau-Grün-Töne dominieren im Sundome gelbe-orangebraune, kräftige Farben; mit weniger Schnitten bleibt die Kamerabewegung

22 Neuwirth im Interview mit Ernst Naredi-Rainer, *Kein Mitläufertum*, in: Stefan Drees (Hg.), *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen: A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, Salzburg: Anton Pustet 2008, S. 142.

23 Vgl. ebd.

hier ruhiger und gleitet durch den aufzunehmenden Raum, wobei die Bewegungen der gezeigten Musiker des Klangforums Wien fließend sind und gelegentlich in Zeitlupe wiedergegeben werden. Parallel dazu, aber nicht synchron zu den Bewegungen, breiten sich deckende Klangflächen in der Musik aus. Die erste Darstellung des Sundomes besteht hauptsächlich aus Nahaufnahmen der Instrumentalisten in Zeitlupe, während im weiteren Verlauf fließende Raumaufnahmen des Orchesters im normalen Tempo gezeigt werden. In beiden Fällen ist die hörbare Musik nicht mit den sichtbaren Bewegungen der Musiker identisch.

Hinsichtlich des Auftretens von Musikern in der Diegese des Films ist auf ein wichtiges Detail der Handlung hinzuweisen. Während der Suche der vier Protagonisten im Wald taucht ein Trompeter auf, dessen solistisches Spiel auf der Trompete synchron mit der hörbaren Musik verläuft, wobei eine unsichtbare zweite Trompetenstimme mit ihm in einen Dialog tritt. Ausgerechnet dieser Trompeter, der den Hoffnungslosen wie eine Chimäre erscheint, wird dem letzten Überlebenden quasi den Weg zum Sundome weisen – am Ende leitet bzw. treibt er ihn zum Ort der Wärme, indem er ihn mit seiner Trompete (wie mit einem Gewehr im Anschlag) und den Tönen als akustische Signale bis zum Eingang des erlösenden Zufluchtsortes verfolgt. Mit dem Öffnen der Tür und dem Eintreten des letzten Protagonisten ändert sich schlagartig die audiovisuelle Szene und der Trompeter erscheint schließlich als einer der Ensemblemusiker im Sundome.

Im weiteren Verlauf des Films, der ab diesem Zeitpunkt ausschließlich im Sundome spielt, meint man am Ende sogar eine vage Jazz-Melodie in der Trompete zu erkennen²⁴ – möglicherweise stammt sie von der Schallplatte, die in einer späteren Szene sichtbar ist und vom Protagonisten aufgrund des Hörschadens nur noch undeutlich wahrgenommen werden kann, oder eben von jenem Weg-weisenden Trompeter aus dem Wald, der dann im Orchester sitzt. Der Sundome als Ort der Wärme und Erlösung beherbergt jedenfalls dieses Orchester, dessen Musik, so könnte eine Deutung lauten, erlösende Zuflucht bietet. Dem Trompeter bzw. der Trompetenstimme wird damit tatsächlich visuell und akustisch eine „zentrale[...] Bedeutung“²⁵ beigemessen, womit Neuwirths Anspruch an ihre Arbeit mit Film erfüllt wird und Verbindungslinien zu ihrer Biografie²⁶ leicht zu ziehen wären.

24 Es lässt sich die Melodie aus dem Musical-Song *Here's That Rainy Day* von Jimmy van Heusen und Johnny Burke aus dem Jahr 1953 heraushören, was als ironischer filmmusikalischer Kommentar verstanden werden könnte, vgl. die wenn auch teils inkorrekten bzw. nicht verifizierbaren Angaben bei Drees, Anm. 20, S. 89.

25 Neuwirth im Interview mit Stefan Drees, *Ausnahmestand und Überhöhung*, in: Drees (Hg.), Anm. 22, S. 139.

26 In ihrer Jugend wollte Neuwirth bekanntlich Jazztrompeterin werden, vgl. Neuwirth im

V. Eigenständigkeit der Filmmusik?

Die Konzeption des Films sieht vor, dass die Bilder und die Musik gleichberechtigt das Gesamtwerk konstituieren, „da Regisseur und Komponistin die Geschichte [...] aus einer jeweils eigenen künstlerischen Perspektive behandeln.“²⁷ Dennoch agieren Musik und Bild nicht unabhängig voneinander, sondern entlang von Kulminationspunkten und Schnittwechseln in der Handlung. Zwar mag weder eine klare hierarchische Bedingtheit noch eine direkte synchrone Widerspiegelung festzustellen sein, also das, was Adorno und Eisler als Mickey-Mousing im Hollywood-Kino ihrer Zeit kritisierten.²⁸ Aber ein eindeutig kontrapunktischer Ansatz, wie er von jenen Autoren verfochten wird, ist ebenso wenig erkennbar.

Auch wenn sich Neuwirth auf Eisler als Ausgangspunkt beruft, wie sie selbst sagt,²⁹ scheint dies weniger im Umsetzen seiner Theorie präsent zu sein, als vielleicht vielmehr von einer ähnlichen politisch-künstlerischen Einstellung herzurühren oder als musikalische Inspiration zu verstehen sein. (Es sei an Hanns Eislers op. 70 erinnert, an die *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*.) In Gesprächen äußert sich Neuwirth zur Schwierigkeit der Kombination von Film und Musik und bemerkt über *The Long Rain*: „[...] im Idealfall sind Musik und Film eben zwei unabhängige, verschiedenartige Ausdrucksbereiche, die sich hier ergänzen oder auch auslöschen.“³⁰ Doch wenn sich das Musikalische und das Visuelle ergänzen oder sich gegenseitig auslöschen, fragt man sich, ob dann tatsächlich noch von einer Unabhängigkeit der Bereiche die Rede sein kann und ob solch eine Unabhängigkeit in einem zusammengesetzten Medium wie dem Film überhaupt sinnvoll wäre. Die musikalische und die visuelle Ebene mögen gleichberechtigt im Gesamtkonzept agieren, verfolgen aber doch das gleiche Ziel und sind aufeinander abgestimmt. Auf beiden Ebenen werden Terror und Folter durch die Natur und die Erlösung im Sundome dargestellt. Die musikalische Sprache zur Darstellung von Orientierungslosigkeit im Film, wie sie hier verwendet wird, ist fest in der Tradition der Filmmusikgeschichte verankert. Die Filmmusik liefert den akustischen Horror, sie ist aber genauso ein Teil des Ortes der Erlösung, und indem der letzte Protagonist durch die Figur des Trompeters zum Zufluchtsort geführt wird, mag auf ein ebenso traditio-

Interview mit Reinhard Kager, „Ausgefrante Ränder, stiebende Partikelchen“, in: Drees (Hg.), Anm. 22, S. 42.

27 Stefan Drees, Klang und Bild im Dienst des Ausdrucks, Booklet zur DVD *Music for Films*, Anm. 19, S. 8.

28 Vgl. Theodor Adorno / Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München: Rogner & Bernhard 1969 [1949 bzw. auf Englisch 1947].

29 Vgl. Neuwirth im Interview mit Katja Kralj, Triest: Ideal zum Komponieren?, in: Drees (Hg.), Anm. 22, S. 182.

30 Neuwirth im Interview mit Drees, Anm. 25, S. 140.

nelles Deutungsmuster der Musik als erlösende Kunst zurückgegriffen worden sein.

VI. Widerspruch als Weg zur Erkenntnis

Im Zuge einer musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Filmmusik, bei der die Interaktion des Visuellen mit dem Akustischen im Fokus steht, taucht sporadisch die Frage nach dem Sinn der Musik ohne die Bilder auf, nach der Austauschbarkeit des Soundtracks bzw. nach der Bedingtheit der musikalischen und visuellen Ebenen. Für Neuwirth steht fest: „Beide [Künste] sind völlig eigenständig und können ohne die andere auskommen, und jede hat ihre eigene Ausdruckskraft, während man aber in der Kombination beider eine Hierarchie benötigt [...]“³¹ Andernorts stellt sie fest: „[...] sie [die Musik] kann auch ohne Bilder auskommen.“³² Dem Urteil der Urheberin ist wohl kaum zu widersprechen, doch das Verstehen der Musik und konsequenterweise ihre Bedeutung ändern sich, sobald sie nicht eigenständig, sondern in Bezug zum Visuellen steht. Möglicherweise verändert sich auch der Ansatz des Komponisten beim Komponieren der Musik, je nachdem, welche Funktion ihr zuteilwerden soll. Ob dabei gleich eine Hierarchie entsteht oder nicht vielmehr eine gegenseitige und wechselwirkende Beeinflussung von Bild und Ton, eine ganz andere Ausdruckskraft als jene, die jeweils dem Visuellen und dem Musikalischen allein innewohnt, ist sowohl abhängig von der Zusammenarbeit der Beteiligten im Entstehungsprozess als auch von der Wahrnehmung des Publikums.

Hier lässt sich eine letzte Analogie zwischen Filmmusik und HipHop ziehen: Sicherlich könnte man sich die Musik im HipHop ohne den Text anhören, also nur den Beat ohne den Rap, was im Grunde die Basis für das Genre der elektronischen Tanzmusik ist. Ebenso kann man sich den Rap pur anhören, den Text also ohne die Beats wie ein Gedicht lesen. Aber die Durchschlagkraft von HipHop liegt gerade in der nicht-hierarchischen, aber voneinander abhängigen Kombination von Beats und Rap. *The Long Rain* zeichnet sich ebenso gerade dadurch aus, dass die Bilder und die Musik nicht unabhängig, sondern aufeinander bezogen sind, dass der eine Ausdrucksbereich ohne den anderen nicht an die Intensität der Kombination beider heranreichen würde.

In ähnlicher Weise, wie sich ein Querstand ergibt, wenn eine Feministin die Wortgewandtheit frauenfeindlicher Rapper bewundert, widerspricht Neuwirths Beharren auf der Emanzipation ihrer Filmmusik von den Bildern ihrem filmkompositorischen Schaffen, das gerade von einem überaus hohen Maß an Bezogenheit und Abhängigkeit zwischen der musikalischen und der visuellen

31 Neuwirth im Interview mit Kralj, Anm. 29, S. 182.

32 Neuwirth im Interview mit Drees, Anm. 25, S. 140.

Ebene geprägt ist. Dabei verwehren sich die Filme nicht zuletzt aufgrund ihres manchmal ambivalent oder ironisch zu verstehenden Inhalts einer eindeutigen und letztgültigen Sichtweise und liefern stattdessen ein verblüffendes Vexierbild. Nicht immer mögen Kommentare von Künstlern beim Verstehen ihrer Werke weiterhelfen, manchmal behindern sie sogar die eigene Wahrnehmung und Interpretationsfähigkeit. Manche Aussagen mögen mehr als Provokationen zu verstehen sein und geben Aufschluss darüber, wie sich der Künstler selbst in ihrem oder seinem Spiegel sieht oder gesehen werden möchte. Letzten Endes, ob bei Neuwirth oder N.W.A., spiegeln sich in ihrer Kunst reale und zugleich fiktive Welten, doch welche Ausschnitte davon sichtbar werden, liegt nicht zuletzt im Auge des Betrachters, d.h. ist abhängig vom eigenen Standpunkt und der Perspektive, mit der man auf diesen Spiegel blickt.

On Musical Appropriation, Deconstruction and Re-creation: Olga Neuwirth's *Nomi* pieces

Martina Bratić

I.

To talk about the œuvre of Olga Neuwirth, one will necessarily have to refer to practices of quotation, pastiche, mimesis, as well as to crossover, or even masquerade. In any case, the idea of synthesis seems to be a rather frequent or repeated modus in Neuwirth's work. In this particular paper, the focus is put on one of her works which emerges in the field of artistic citation, personal memory and specific crossover procedure; a work that is still rather unique in terms of its thematic spectrum and the way which the composer went about it. Namely, it is a piece that celebrates, that points towards someone, that reveals, that reminds us of one unique individual, a representative of one unique moment in time, of one unique aesthetic and one unique influence that it would later generate. It is a piece dedicated to the memory of Klaus Nomi, a true representative of his time.

Indicatively enough, the work is titled *Hommage à Klaus Nomi*, and was composed in 1998, originally comprising of four songs taken from Klaus Nomi's performing repertory. The four songs collected by Neuwirth's *Hommage* are: *So Simple*, based on Kristian Hoffmann's *Simple Man*; then *Remember*, a rework of a song Nomi titled *Death* (originally *Dido's Lament* from Henry Purcell's opera *Dido and Aeneas*); *Can't Help It*, inspired by Nomi's *Falling in Love Again*¹, and the last one: *The Witch*, which was made after the song *Ding Dong, The Witch is Dead*, from *The Wizard of Oz*. The *Hommage à Klaus Nomi* was premiered at the Salzburger Festspiele in 1998, and was performed by the Klangforum Wien

1 This song is in fact a combination of two versions of one song; namely, it brings together the songs *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, written and composed by Friedrich Hollaender in 1930, and the English-text version *Falling in Love Again (Can't Help It)*, written by Sammy Lerner.

ensemble, together with the countertenors Andrew Watts and Kai Wessel, and with Johannes Kalitzke conducting.

In 2007/08, Neuwirth decided to extend the existing cycle to a total of nine songs and set the entire work up as a songplay for a countertenor and an actor, together with a (spoken) theatrical text by Thomas Jonigk, with Ulrike Ottinger as director. In this further reworked version, Neuwirth chooses to realize the piece with a closer connection to musical theatre. Together with five new songs which were once again taken from Klaus Nomi's performing set, the work now included textual sections.² This production introduces two solo performers, who are both acting as alter egos of Klaus Nomi. Namely, alongside the singer, we now have an actor on the stage as well, one who tells us the story of "himself" – Klaus Nomi; the vocal performer sings the songs, which provide a kind of commentary to the actor's text. Furthermore, in between the songs, Neuwirth decides to imbed instrumental baroque sequences taken from compositions by Bach, Vivaldi, Händel or Telemann, among others, over which the actor Nomi continues with the telling of his life story.

But what is indeed the story of Klaus Nomi, or better said: who in fact was this person? Born as Klaus Sperber (January 24, 1944 – August 6, 1983) in Immenstadt, Bavaria, Klaus Nomi was a German countertenor whose vocal abilities and peculiar stage persona made him a well-known figure among the attendants of the 1980s NYC's West Village scene.

His musical path begins in his early twenties while he was working as an usher at the Deutsche Oper in West Berlin. This was a fertile ground for his teenage musical tastes and one where his tendencies towards opera could catch roots and really develop. According to Nomi himself, he was tormented in having to choose between his love for opera and pop music.³ However, working in the opera house, every opportunity for him to sing and dance was a gift to be wholeheartedly used, at least in the sense of performing in front of his coworkers. Additionally, this was the point in time when he started performing at a gay Berlin discotheque called Kleist Casino, where his genre of choice became operatic arias.

Regardless, according to testimonies of his friends and contemporaries, Nomi also felt as if the socio-cultural state of where he grew up was not really fitting him, or was simply not offering him enough openness that was not contaminated with any sort of restrictions or regulations in the matters of artistic creation.⁴ Therefore, as possibly the utmost logical progression, Klaus Nomi

2 For more detail on the songs see: www.olganeuwirth.com/works.php.

3 <http://brightestyoungthings.com/articles/after-the-fall-remembering-klaus-nomi-30-years-later> (04.05.2018)

4 Ann Magnuson, performance artist and Klaus Nomi's friend, admits: "a lot of us came here to become stars, but on our own terms, on our own turf." *The Nomi Song* (2004) Documentary, www.youtube.com/watch?v=NySeTvdNtEw, 03'30"–03'37" (13.10.2018).

decided to move to New York in the mid-1970s, amidst this specific moment in time when the city was living an economic downturn, with some of the darkest and bleakest years in its history, but a period where many important sociocultural occurrences started coming about. “This was the last period in American culture when the distinction between highbrow and lowbrow still pertained, when writers and painters and theater people still wanted to be (or were willing to be) ‘martyrs to art’.”⁵

In the article called *Why Can't We Stop Talking About New York in the Late 1970s?*, an American novelist and essayist on literary and social topics, Edmund White, describes how the city's limits encapsulated the artistic frenzy of the time. He states how New York City, “while at its worst, was also more democratic: a place and a time in which, rich or poor, you were stuck together in the misery (and the freedom) of the place, where not even money could insulate you”.⁶ It was indeed a city where the New Wave tendencies started taking place, a specific symbiosis of music, performance, film and art, which was a sure reflection of the frenzied times. “It was a time of rebellion, of experimentation and of artistic freedom. New York may have been heading for bankruptcy, but the underground scene didn't let this spoil the mood.”⁷ Over and above, the New York City of that time was really considered to be an oasis of freedom and undisturbed creation, which in the eyes of the artistic thrill-hunters stood as the Promised Land. Maria Popova explains it as the following:

“This notion of the 1970s as having an identity crisis permeated all aspects of culture, from politics to fashion, but something extraordinary was afoot in New York City, a kind of parallel universe of invention and reinvention that not only defined the identity of the decade but also laid the foundation for cultural eras to follow.”⁸

In such a climate, where cultural attainments could be disseminated and bolstered in their growth, aspects of identity inevitably became more and more prominent. A stronger presence and awareness of racial, sexual and gender identities as being the creators and conditioners of our society's everyday, was com-

5 Edmund White, *Why Can't We Stop Talking About New York in the Late 1970s?*, in: *The New York Times*, 10 September 2015, www.nytimes.com/2015/09/10/t-magazine/1970s-new-york-history.html (10.05.2018).

6 Ibid.

7 Darja Zub, *New York/New Wave: The Legendary Exhibition at the P.S.1 Opened Up the New York Art Scene of the Young Jean-Michel Basquiat in 1981. The Schirn Has Reconstructed the Arrangement of His Works, True to the Original*, 2018, www.schirn.de/en/magazine/context/new_yorks_new_wave/ (10.05.2018).

8 Maria Popova, *How 1970s New York Shaped Music for Decades to Come*, in: *The Atlantic*, 21 February 2012, www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/02/how-1970s-new-york-shaped-music-for-decades-to-come/253394/ (10.05.2018).

ing about, with “the swirl of black, Latin, and gay subcultures [...] at legendary New York dance clubs like the Paradise Garage”. Farber further explains how “[g]ay men of colour ruled that scene, giving that demographic a dominance”.⁹

Consequently, in such 1970s New York City Klaus Nomi could have easily established and developed an artistic notion of himself that he had tentatively started creating in his homeland. According to the data presented in *The Nomi Song*, a 2004 documentary by Andrew Horn, while supporting himself as a pastry chef, Nomi also took singing lessons. During this time he also became more and more involved with the art scene in the East Village, a New York City neighborhood still known today for its “diverse community, vibrant nightlife and artistic sensibility”.¹⁰

The year 1972 marked the very beginning of Klaus Nomi’s international walk of life, as he appeared in a satirical camp production of *Das Rheingold*, at Charles Ludlam’s Ridiculous Theater Company, known for its production of the Theatre of the Ridiculous, a specific theatre genre that emerged in New York City in the 1960s. What ridiculous theatre called together were elements of queer and/or camp performance with the postulates of the experimental theater. Cross-gender casting was rather common; as were non-professional actors, where especially drag queens or various street performers were favored.¹¹ In terms of the content, the plays of the Ridiculous were mostly parodies or adaptations of popular and high culture. In this sense, its subtext was used as agency for social commentary and humor.¹²

With the above mentioned instances, Theatre of the Ridiculous thus became the ignition point in Klaus Nomi’s constitution of the aesthetical, narrative and imaginative landscape from within which he shaped a unique vanguard personality which bundled together the dominant artistic occurrences of New York City of that time. His off-Broadway theater work was principally focused on vaudeville type performances, of principally unrelated acts, brought about through cross-gender casting, and in 1978, one particular performance soared him into the stars. It was his singing of the aria *Mon cœur s’ouvre à ta voix* (*My heart opens to your voice*) from Camille Saint-Saëns’ opera *Samson et Dalila*, which propelled him into the stellar peak of the city’s theatrical camp production. This

9 Jim Farber, What We Can Learn From the Lawless Cool of 70s New York, in: i-D, 29 February 2016, http://i-d.vice.com/en_us/article/wj5aqn/what-we-can-learn-from-the-lawless-cool-of-70s-new-york (10.05.2018).

10 www.mas.org/events/walk-with-a-librarian-tompkins-square/ (04.05.2018).

11 Kelly Aliano, Ridiculous Geographies: Mapping the Theatre of the Ridiculous as Radical Aesthetic, doctoral dissertation, Graduate Center, City University of New York 2014, p. 30. http://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=http://www.google.com/&httpsredir=1&article=1312&context=gc_etds (12.05.2018).

12 Cf. *ibid.*, p. 59ff.

was the performance Nomi's friends and colleagues, as well as Steven Hager, agree was decisive in what the future artistic trajectory of Nomi's would be.¹³ Namely, after that performance, he was invited to perform at clubs all over New York City,¹⁴ and one important shift in Klaus Sperber's life took place at that moment. "People saw him different[ly], or they saw him for the first time, as he became this artificial personality", said Nomi's friend, actress Gabriele Lafari.¹⁵ And that was the moment he chose the name Klaus Nomi for himself, an anagram of the Latin word *omni(s)*, meaning "all, every".

Typically, such psychogeographical effect that New York City indubitably generated, led these artists to somehow gather and interbreed their artistic outputs.¹⁶ In case of Klaus Nomi, this meant becoming a member of the East Village art collective project called The New Wave Vaudeville, "[where] participants sang, acted in skits, and generally embodied the punk and post-punk ethos bubbling up throughout New York at the time".¹⁷

In terms of his performance style, the first element to notice and discuss was surely his peculiar vocal range, which was a combination of a counter tenor – with its soprano range – and a baritone, and he indeed used both, often within one specific song. In general – genre-mixing, combining, borrowing and pastiching were Nomi's principle elements – in terms of both style and repertory. In his later phase, he would wisely use the elasticity of this synth-driven New Wave aesthetic in order to create a performing arena for himself, wherein he would mix pop-rock and opera with the synthesizer soundframe.¹⁸

What he predominantly went with when it comes to repertory were pop covers, and developed a closer artistic collaboration with the singer and song-

13 For more detail see chapter two "New Wave Vaudeville" in: Steven Hager, *Art After Midnight: The East Village Scene*, New York: St. Martin's Press 1986.

14 This particular performance can be found on YouTube: www.youtube.com/watch?v=I4sMKzT1uME (12.05.2018).

15 *The Nomi Song* (2004) Documentary, www.youtube.com/watch?v=NySeTvdNtEw, 13'13"-13'28" (13.10.2018).

16 "We were misfits and the only place misfits could go was New York City, and find other misfits." *Ibid.*, 03'08"-03'20".

17 <http://brightestyoungthings.com/articles/after-the-fall-remembering-klaus-nomi-30-years-later> (04.05.2018).

18 To summarize the sound notion of Klaus Nomi's oeuvre, the words of Kembrew McLeod could pinpoint some important components: "Featuring soaring operatic vocals, pumping synthesizers, thumping dance beats and the strangest arrangements you're likely to ever hear, songs such as *Simple Man* are impossible-to-categorize towering monuments of weirdness that lay waste to all other genre-mixers who came before and after him. You haven't lived until you've heard Nomi speak/sing his way (with his thick German accent) through a cover of *The Wizard of Oz's Ding Dong (The Witch is Dead)*, complete with high, piercing female vocals and electronically treated background chants celebrating the death of that aforementioned witch." <http://keepkey.yochanan.net/nomi2.htm> (12.05.2018).

writer, Kristian Hoffmann. As a composer and arranger, Hoffmann is the author of some of Nomi's most popular songs, such as *The Nomi Song* (1981), *Total Eclipse* (1981), *After the Fall* (1982), and *Simple Man* (1982) (also the title song of Nomi's second LP).¹⁹ Finally, this fruitful collaboration was also important in terms of Nomi's ever-growing popularity, which would even exceed the borders of New York City's artistic oasis. As the article on the Brightest Young Things website underlines: "While he was celebrated in art circles in New York, Klaus Nomi would obtain gold-record status in France and start to appear on pop charts throughout Europe in the early 1980s."²⁰

His ascending popularity led to him contributing to David Bowie's *Saturday Night Live* performance in 1979 as a backup singer, a performance that would generate some significant elements for Nomi's stage persona.²¹ That is to say, after the show his plastic tuxedo-lookalike suit became this iconic, quintessential add-on to his performing attire. Namely, Nomi became mesmerized by this avant-garde piece and had one commissioned for himself. Alongside wearing it for the cover of his self-titled album, he also shot some of his videos wearing the same outfit.²² It was a monochromatic black-and-white wide-shouldered tux variant with spandex underneath and with spikey hairdo over a receding hairline; what made his look even more exuberant and lavish was some exaggerated classic Hollywood signature lip contour in dark color. Later on he would add the oversized white gloves, just like the ones the Mickey Mouse character wore, which resulted in a loud visual clash between two different personalities: the dark and gloomy figure against the playful, almost child-like creature with angelic vocal expression.

In the last months prior to his early death, Nomi redirected his focus to operatic music, to Henry Purcell's music mainly, and adopted a more theatrical apparel. It was mostly a variant of the Baroque operatic outfit with the typical ruff collar. The collar also had a role in covering the outbreaks of Kaposi's sarcoma on Nomi's neck, one of the AIDS-related diseases he developed toward the end of his life, which resulted in purple lesions on the skin. Nomi died in 1983 at the age of 39 as a result of complications from AIDS, having been one of the first prominent persons to die of the disease, as AIDS was named and medically identified as such around 1986.²³ The city in which he was (re)born

19 Nomi released three albums, one of which was issued posthumously in 2007.

20 <http://brightestyoungthings.com/articles/after-the-fall-remembering-klaus-nomi-30-years-later> (04.05.2018).

21 What this one-night artistic exchange with David Bowie also brought him was a record deal with Bowie's label RCA.

22 Some of these videos are: *Total Eclipse*, *Lightning Strikes* (1981) and *The Nomi Song*.

23 "It was so new, that it hadn't yet been given a name – other than 'gay cancer'. It wasn't that there was misinformation out there. There was no information. Klaus Nomi had become

became a place of his final rest, with his ashes being scattered by his friends over New York City.

II.

Decisively, what can be said in terms of Olga Neuwirth's authorial approach to the mentioned *Nomi* songs? For this occasion I conducted a small-scale analysis of the 2010 chamber orchestra version, to exemplify what the composer's suppositions and her meta-reading of this pre-existing material resulted in, in terms of both re-viving the character and significance of Klaus Nomi, as well as her setting-out the framework within which this material is generated and, consequently, her creating a new, culturally equally telling work.²⁴

On that account, the first piece of the cycle, the song *Simple Man*, which Neuwirth literally appropriated from Nomi's repertory, could shed some light on one of the angles Neuwirth employed in creating this piece. Namely, the treatment of the material on Neuwirth's part, seems to further amplify the very identity traits Klaus Nomi so carefully cherished – gender ambiguity and the artificiality of expression, in the first line. Stefan Drees has insightfully warned of these two elements in his 2012 article, underlining the importance of the vocal register shifts Nomi employs interchangeably during his performance. The songs are opened with “a fully-toned, sometimes even baritone-colored tenor range, only to be shifted to the countertenor register at certain points, and to then swing up to the highest heights, which not uncommonly, are reached at points of melodic and harmonic peaks [translation MB]”.²⁵ In the original *Simple Man's* refrain, Nomi even went for the multi-track recording, which then delivered both of his registers simultaneously.

one of the first celebrities to die of the disease and no one even knew what was going on.” <http://brightestyoungthings.com/articles/after-the-fall-remembering-klaus-nomi-30-years-later> (04.05.2018).

24 As merely one facet of illustration for the purpose of this analysis, some available YouTube videos could serve well: www.youtube.com/watch?v=w9TPkZQpBOI; www.youtube.com/watch?v=E2ctfocMqHs (16.05.2018).

25 „Wie im Beispiel von *Simple man* beginnt der Sänger viele seiner Titel im Kontrast zu seinem artifiziiellen Äußeren in der volltönenden, manchmal sogar baritonale eingefärbten Tenorlage und lässt diese dann an bestimmten Stellen ins Countertenor-Register umschlagen, um sich dort in höchste Höhen aufzuschwingen, die nicht selten auf melodischen und harmonischen Höhepunkten eines Songs erreicht werden.“ Stefan Drees, *Musikalische Repräsentation des „Anderen“*. Der Countertenor als Klangchiffre für Androgynie und Artifizialität bei Olga Neuwirth, in: Corinna Herr / Arnold Jacobshagen / Kai Wessel (Ed.), *Der Countertenor: Die männliche Falsetstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Mainz [u. a.]: Schott 2012, p. 251–268, here p. 257.

In resurrecting her Klaus Nomi, Olga Neuwirth respected his vocal architecture, and also adopted the sampling principle, but decided however to introduce the countertenor register even earlier, in the stanza, for example, further intensifying the elements of androgyny, estrangement and artificiality.²⁶

Additionally, her instrumental arrangement also helped in this conceptual transposition. With a typical New Wave instrumental setting, with electric guitar and drums combined with synthesizers, the composer does a specific translocation to this mish-mash space in-between. With a chamber orchestra consisting of flutes, clarinets, trumpets, trombone, violins, cellos and double bass, she combines parts of the synthesizer together with a sampler, and an electric guitar, as well. Interestingly however, she decides to omit the background vocals, as one of the essential elements in the pop music soundscape, and recreates her own notion of Nomi's (pop) universe in a more caricatural way.²⁷ The sound effect, I believe, which is achieved here is rather parodic, as it imitates to a certain extent, but also comments upon the original. However, what Neuwirth does, unlike the Nomi's interpretation, is that she uses the full potential of the 'living instrument'. As Nomi's vocal part has stayed more-or-less untouched, the in-between instrumental episodes are telling some other story, which moves Neuwirth's treatment of the material away from mere appropriation. Her instrumentation is sometimes quite screeching and noisy, and as if it does not mind 'to march to its own drum', literally.

Serving as another reference material in this inquiry, I decided to confront two versions of the song which Klaus Nomi chose from the classical repertory, Henry Purcell's *Dido's Lament*. Once again, in Nomi's case, the vocal part is supported mainly by the arpeggiated harpsichord part as the synthesizer provides the harmonic background with an ostinato pattern and various sound effects. On the other hand, Neuwirth's 'cover of the cover' once again goes a step further. In the act of utmost artistic freedom, the author decided to play with the very framework of the piece itself. Namely, its harmonic tectonics are destabilized and completely called into question. The 'whining' violins sound as if they are performing a lament of their own, while the suspended chords are resolved rather unconventionally, to say the least, repeatedly sounding off-key, and the ultimate pier for all the strands of forces of one musical piece, the final tonic – is here a dissolved landscape of the evaporating sounding.

The author is deliberately playing with the musical setting of both pop songs, as well as the classical repertory, with the affected and the frighteningly pompous ritornellos, and the orchestra of dead players, adding another layer

26 See: *ibid.*, p. 259ff.

27 Such approach is evident in her uninterrupted use of *glissandi*, for example, in the *Simple Man* stanzas.

of re-interpretation. But, what is important, is – the figure, or, better said, the vocal character of Klaus Nomi – stays the same. He becomes this temporally and historically transgressive figure, an immortal symbol of individualism, freedom and performative act as the living path, while everything else around him changes or dies. The piece was read by the critics as being an eclectic attempt to fight for the re-acknowledgment of Nomi as a vanguard figure of even the contemporary pop culture, but even more, as a strong statement against stylistic purity as the utmost ideal in the realm of classical music.²⁸

Gerold Gruber points out in his review of the premiere how the *Nomi* pieces are in fact a paraphrase, as Neuwirth deals, for the first time, with musical adaptation of some sort. On the one hand, it is a work that conveys the issues of “polystylism”, but on the other, it profoundly shakes up some “narrow-minded” aesthetical postulates, as he explains.²⁹ These pieces embody a specific language of irony and overturn. “An overturn of the stylistic one-wayness” [translation MB], is how Gruber puts it.³⁰ In this sense he also believes that Olga Neuwirth is close to the experimental ways of art of the 1960s and 1970s, and fortunately fills those shoes after a long hiatus of anything similarly audacious in regards to ‘serious’ art. Therefore, in the *Nomi* pieces “the known sound situations are deformed and developed into nervous sounding complexes [translation MB]”.³¹ But this ‘musical countdown to death’ – since the narrative itself spreads from Nomi telling us about his childhood and his identity, to his success and premature death (towards the end, the orchestra plays *Requiem* for Nomi) – tells a

28 See: Paul Kilbey, *Knowing Nomi, Knowing Olga Neuwirth: ‘In Portrait’* with London Sinfonietta, 2012, <http://bachtrack.com/review-london-sinfonietta-in-portrait-olga-neuwirth>; Bernhard Günther, *Hommage à Klaus Nomi. Zu Olga Neuwirth’s Zyklus*, in: Berno Odo Polzer / Thomas Schäfer (Ed.), *Katalog Wien Modern 2004*, Saarbrücken: Pfau 2004, p. 91–93; Gerold Gruber, *Olga Neuwirth: Hommage à Klaus Nomi*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53 (1998), H. 7/8, p. 70–71.

29 Gruber, fn. 28, p. 70.

30 „[...] deren ironische Facette die Farce der Stil-Einbahnen entlarvt.“ *ibid.*

31 „Bekannte Klangsituationen werden verformt und entwickeln sich zu nervösen Klangkomplexen.“ Steffen Kühn, *The Nomi Opera?*, 2008, www.leipzig-almanach.de/musik_the_nomi_opera_-_olga_neuwirth_zur_maerzmusik_2008_steffen_kuehn.html (18.05.2018).

Similar understanding of Neuwirth’s authorial signature was delivered by Stefan Drees: “Many tiny events culminate in turbulent sound units and nervous, glimmering textures that are constantly changing shape and volume. [...] The confusing effect of Olga Neuwirth’s works is founded on shiftings and deformations. Deviations from a norm considered traditional are a means for the composer to develop the elements of an intensely personal musical language. This begins with the very specific use of spatially deformed sounds and the manipulation of instrumental sound.” Stefan Drees, *Equivalencies, shiftings and fractures. Notes on the music of Olga Neuwirth*, www.boosey.com/downloads/NeuwirthWVZ2010.pdf (12.05.2018), p. 8.

story not only about the protagonist, but also points to particularities of Neuwirth's writing and its poetical and aesthetical viewpoints. In connection to the points earlier presented, I extracted five aspects to discuss in regards to Olga Neuwirth's approach to the figure and work of Klaus Nomi: identification, appropriation, deconstruction, reinvention and the aspect of homage.

The facet of **identification** was for Olga Neuwirth undoubtedly important in creating this work. "Since the age of 12, his songs have been following me", the composer confesses.³² She later on also explained, saying "when I heard Klaus Nomi on an LP in 1982 for the first time, I immediately felt close to him. The musical impetus came from New York's punk and no wave scene, which I admired so much."³³ In explaining what moved her especially close to Nomi was a similar tendency to pastiche, irony, Dadaist practices and dramatic combination of classical and pop. And in her œuvre, Neuwirth expressed affinity to androgynous vocal register even before writing the *Nomi* pieces.³⁴ To continue, what Klaus Nomi offered to the world was this "exhilarating prospect of total freedom – freedom to build one's own identity independently of any models or of any preexisting normative identities".³⁵

In the musical sense Olga Neuwirth is no less brave; her creative position is assuredly a transgressive one. As she is willingly overstepping those narrow-minded boundaries of the prescribed creative principle, the artistic extremes are brought together at once.³⁶ Further, Nomi was an embodiment of this grandiloquent amalgam of high and low, of artificial and tentatively natu-

32 Günther, fn. 28, p. 92.

33 <http://van-us.atavist.com/playlist-neuwirth> (16.05.2018).

34 "The composer herself described her efforts in this regard at the beginning of the 1990s as a quest for 'the manufacture of hypersounds', and for 'the generation of androgynous sounds', referring to a process of flexibly wielded amalgams of different sources of sonority [...]" Stefan Drees, *Artificiality as an Aesthetic Principle: Some Basic Reflections on the Work of Olga Neuwirth*, in: Lucerne Festival, Roche (Ed.), *Olga Neuwirth – 2016*, Basel: Roche 2016, p. 97–115, here p. 109.

For example, in her two works composed before the *Nomi* pieces Neuwirth reached out for the countertenor part; these are *Five Daily Miniatures* (1994) and *La vie ... ulcérant(e)* (1995). For more detail see: www.olganeuwirth.com/works.php.

35 Žarko Cvejić, "Do You Nomi?" Klaus Nomi and the Politics of (Non)identification, in: *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 13 (2009), p. 66–75, here p. 66.

36 The composer herself discloses on her authorial approach, by stating that the *Nomi* pieces "[s]hould not be like a revival attempt of an icon, which – although ethically considered – is honorable, but artistically rather a risk [translation MB]". („Soll nicht wie ein Wiederbelebungsversuch einer Ikone sein, der zwar – ethisch betrachtet – ehrenwert ist, aber künstlerisch eher ein Risiko bedeutet.") Olga Neuwirth, *Gedankenskizzen zum Projekt Hommage à Klaus Nomi – a songplay in nine fits* [New York, März 2007], in: Stefan Drees (Ed.), *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, Salzburg: Verlag Anton Pustet 2008, p. 349–353, here p. 349.

ral, of high-tech and avant-garde vs. corporeal, mundane and traditional, and as Žarko Cvejić points out – he embodied this mixture of both “fascination and anxiety” for the one who was to watch or listen to him, just as Olga Neuwirth’s procedure suggests, likewise.³⁷

Nevertheless, where do these ‘strange’ and ‘unearthly’ notions in fact come from? Since, in both Nomi’s and Neuwirth’s case, none of these elements themselves were really new or original: “Nomi’s audiences clearly recognized all of them as stylistic (and stylized) borrowings.”³⁸ In a similar manner, Olga Neuwirth’s authorial gesture is also a “stylistic and stylized borrowing”, but her interventions into the already existing musical tissue, as, once again – a cover of a cover – with its audibly peculiar slips and rather obvious allusions to the life ‘beyond’, rather loudly imply the ‘otherworldly’.

Another element employed in Olga Neuwirth’s *Nomi* work is the element of **appropriation**, a word which, in the artistic and cultural sense, implies many often contradictory positions, but will generally suggest “taking something and making or claiming it as one’s own, or using it as if it was one’s own”,³⁹ generally in the artistic or at least, cultural sense.

Still, in the *Nomi*-Neuwirth case this causality is not so straightforward. Namely, even though Neuwirth’s work is her own artistic creation, with all its associated rights, this appropriation element becomes fairly multifaceted. Neuwirth, particularly, does not omit the real author in any possible sense (in case we consider *Nomi* to occupy this grandiose realm of ‘the author’), quite the contrary, the body itself embodies the author, reclaiming his own authorial position.

The next element which arose in this comparative study is that of **deconstruction**. In this work the deconstructive aspect becomes perhaps conceptually ‘the loudest’. The composer dissects not only *Nomi*’s vision of those specific songs, in both an aesthetical and conceptual way, but her intervention crosscuts the whole historically and stylistically conceived trajectory of music of the West and our notions of these narratives, of what ‘the real’ Baroque sound should sound like, or what the performing instances should entail, or what in fact ‘a serious’ classical music performance calls for. Olga Neuwirth builds her creative space around the principle of deconstruction rather prominently, deliberately playing with those notions and ring a specific ‘knowingness’ and familiarity.⁴⁰ As Edward Campbell indicates: “she states that her interest lies in

37 Cvejić, fn. 35, p. 67.

38 Ibid., p. 70.

39 Marcus Boon, *On Appropriation*, in: *The New Centennial Review* 7/1 (2007), p. 1–14, here p. 2.

40 In describing Olga Neuwirth’s work *Lost Highway*, the booklet text claims: “The search for landmarks goes nowhere. Behind the dense abundance of sound patterns hides a systematic

the deconstruction of ‘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’.⁴¹ When these vistas are employed in the *Nomi* pieces, such procedures become most obvious in Neuwirth’s deconstruction principle of the baroque harmonic postulates and instrumentation.

Finally, by employing her personal, as well as the collective, generational memory, Neuwirth revives and **reinvents** her childhood hero. She gives him some new and different visual components, but with the focal point remaining the same. In the end, the songs themselves, or these ‘covers of the covers’ become almost irrelevant. The reworked material becomes a byproduct in the composer’s aim to reinvent or to relive one persona.

This brings me to the very last aspect, of course, that of **homage**, evident from the title alone. What is, in fact, the idea of homage, in itself? – It presumes the idea of continuation and resumption, of celebration and of an uninterrupted course of one’s path. In Neuwirth’s piece Klaus Nomi is not only honored, but he continues to live. In one of the textual sequences of the *Hommage*, the actor Nomi transcends his own death and comments on his life, on his work, on his death, and on his self-notion, from a position of immortality, claiming how he “never disappears”. And this idea of continuation took place in the composing process of Olga Neuwirth’s, too, coming back in four more transfigurations and redos after the initial 1998 concept.⁴²

deconstruction of acoustic everyday experiences [translation MB].” („Die Suche nach Orientierungspunkten läuft ins Leere. Hinter der dicht gedrängten Fülle von Klangmustern verbirgt sich eine systematische Dekonstruktion akustischer Alltagserfahrungen.“) www.graz03.at/servlet/sls/Tornado/web/2003/content/3007E171F65170A7C1256D48003E2907 (24.10.2018).

41 Edward Campbell, *Music after Deleuze*, London [u. a.]: Bloomsbury 2013 (Deleuze Encounters), p. 60.

42 Other than the 2007/08 songplay version, an adaptation without the spoken text (and without the actor) was later introduced, alongside a video by the video artist Lillevan. A third version was inaugurated in 2011, when Neuwirth presented the work together with another piece for piano solo (*Kloing!*), calling this composite “A music-theatrical evening assembled and staged by Olga Neuwirth”, and linking the two with a short intertext by Elfriede Jelinek (written for that occasion). Finally, the fourth resurrection of the original piece takes a form of a chamber orchestra version with the soloist, containing all nine songs and serving as a kind of enhanced concert version of the songplay; the piece now mostly takes on this form of the repertoire living (for more detail see: www.olganeuwirth.com/works.php, <http://www.olganeuwirth.com/projects.php>).

As some of these different approaches Neuwirth has taken on over a 20-year time period have kindly been brought to my attention by a colleague, I must forewarn about the important aspect of shift (and subsequently vanishing) of the performing subject, namely, Klaus Nomi. As Neuwirth omitted the spoken text and the actor, a specific identity rift took place,

Finally, it is important to notice that Klaus Nomi and Olga Newirth also share a similar authorial standpoint, with their artistic endeavors appropriating a particular ductus, translating it to their artistic and socio-cultural conditionality, and taking it somewhere else.

“[T]he appropriations and resignifications of musics by urban subcultures themselves embody their own complex and often internally contradictory senses of symbol and simulacrum. These expressive works at once celebrate meaning and meaninglessness, play and nostalgia, pathos and jouissance, in a synthesis that goes much deeper than the paradigmatic dualities of ‘tradition and innovation’, or ‘commercialism and authenticity’.”⁴³

In conclusion, the same could be said for Olga Newirth’s undertakings, with the fusing of many different sound components, paired with some impossible-to-classify genre traits. Such approach takes us much farther than the mere artistic eclecticism or heterogeneity. Such approach directs us towards something which Bernhard Günther described altogether adequately:

“Signs of a generation change in contemporary music – this is not infrequently mentioned in connection to Olga Newirth – but what this underlines even more is this: traditional dividing lines and taboos are [hereby] playfully forgotten. That a strange pioneer of pop culture suddenly [‘slips’] into a concert with music by Olga Newirth, not only gives us an insight into the collection of records of the young composer, but also shows that it is time, for those solidified stereotypes of ‘new music’ to undergo a revision [translation MB].”⁴⁴

summing up the real, biographically constituted persona of Nomi and the meta-embodiment of him: the one who speaks through the lyrics of the songs about Nomi himself. Additionally, in this version the video materials took on a more active, metaphorical role, which nowadays, as the *Hommage* is almost exclusively being performed in a concert adaptation, is annulled, as well. Therefore, bringing closer together these different versions of the *Nomi* pieces and the question of the (performing) subject I strongly believe will provide further new angles to the parameters set in this analysis: that of *identification, appropriation, deconstruction, reinvention* and *homage*.

43 Peter Manuel, Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics, in: *Popular Music* 14/2 (1995), p. 227–239, here p. 228f.

44 „Anzeichen eines Generationenwechsels in der zeitgenössischen Musik – davon ist gerade im Zusammenhang mit Olga Newirth nicht selten die Rede – ist wohl vor allem dies: Überlieferte Trennlinien und Tabus geraten spielerisch in Vergessenheit. Dass ein seltsamer Pionier der Popkultur unversehens in ein Konzert mit Musik von Olga Newirth gerät, gibt nicht nur Einblick in die Plattensammlung einer jungen Komponistin, sondern zeigt auch, dass es längst an der Zeit ist, erstarrte Klischeebilder von ‚Neuer Musik‘ einer Revision zu unterziehen.“ Günther, fn. 28, p. 92.

Intermediale Strukturen in Olga Neuwirths Musiktheater

Elisabeth van Treeck

Mit der Rede von „Whiteouts“, einem „flackernde[n] Klang-Bild-Raum“ und „musikalische[n] Seelen-Gewässer[n]“ beschreibt Olga Neuwirth grundlegende musikdramaturgische, szenografische oder kompositorische Qualitäten ihrer Musiktheaterwerke: Die Zwischenspiele in *Bählamms Fest*¹, die klanglich-visuelle Raumgestaltung in *Lost Highway*² und die musikalisch-szenische Gestaltung unterschiedlicher Facetten des Meeres³ in *The Outcast*⁴. Diese zentralen

- 1 Olga Neuwirth, *Bählamms Fest* (1997–99), Musiktheater in 13 Bildern nach Leonora Carlingtons Theaterstück *The Baa-Lamb's Holiday*, Libretto nach der deutschen Übersetzung von Heribert Becker von Elfriede Jelinek, Partitur: Ricordi Sy 3356 (UA am 19.06.1999 im Rahmen der Wiener Festwochen).
- 2 *Lost Highway* (2002/03), Musiktheater nach dem Drehbuch von David Lynch und Barry Gifford zu David Lynchs gleichnamigem Film, Libretto von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, Partitur: Boosey & Hawkes (UA am 31.10.2003 im Rahmen des steirischen herbstes in Graz).
- 3 Vgl. Stefan Drees, Stationen des Unterwegsseins. Zur vielschichtigen Konzeption von Olga Neuwirths Musiktheater *The Outcast* (2009–11), in: Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart 16 (April 2018), S. 4–19.
- 4 *The Outcast* (2009–11). Musiktheater nach Herman Melvilles *Moby Dick* für fünf Solisten, zwei Schauspieler, Knabenchor, Männerchor und Mozartorchester, E-Gitarre, Akkordeon, Sampler. Text von Barry Gifford mit Monologen für Old Melville von Anna Mitgutsch, zusammengestellt und adaptiert von Olga Neuwirth und Helga Utz. Zusätzliche Texte von Lautréamont, Lewis Carroll, Herman Melville, Edward Lear, Walt Whitman, ausgewählt von Olga Neuwirth, Partitur: Ricordi Sy. 4117/01 (UA am 25.05.2012 am Nationaltheater Mannheim). Die revidierte Fassung (2012) mit dem veränderten Titel *The Outcast. Homage to Herman Melville. A musicstallation theater*. Libretto by Barry Gifford and Olga Neuwirth with monologues for Old Melville by Anna Mitgutsch (Additional texts by Lautréamont, Lewis Carroll, Herman Melville, Edward Lear, Walt Whitman selected by Olga Neuwirth) gelangte konzertant am 14.11.2018 im Wiener Konzerthaus erstmals zur Aufführung.

Komponenten der jeweiligen Kompositionen, die sich als multimediale Erfahrungsräume präsentieren, resultieren aus einem intermedialen Strukturgeflecht, das Klang-, Bild-, Text- und Raummedien miteinander verwebt. Neuwirths Formulierungen tangieren mit ihren Wahrnehmungsempfindungen beschreibenden Begriffen auch wirkungsästhetische Aspekte. So übernimmt sie den Terminus „Whiteout“ aus dem Bereich der Meteorologie, wo er eine bestimmte Konstellation aus hellem Licht und schneebedeckten Weiten bezeichnet, der für eine extreme Verringerung von Kontrasten der visuellen Wahrnehmung sorgt.⁵ Auch die Rede von einem „flackernden Klang-Bild-Raum“ beschreibt einen Wahrnehmungseffekt. Flackern und Rauschen sind als Störgrößen wahrgenommene Schallwellen, die, physikalisch gesehen, auf unregelmäßigen Schwingungen beruhen. Wie die „Whiteouts“ enthält auch dieses Flackern einen Hinweis auf das vermeintlich Diffuse, Konturlose und Ungenaue. Dass auch die Formulierung „musikalische Seelen-Gewässer“ auf einen Wahrnehmungseffekt zielt, verdeutlicht der Kontext der Formulierung.⁶ Davon berichtend, wie Herman Melvilles Roman *Moby Dick* „zum Generator [ihrer] musikalischen Fantasie“⁷ wurde, beschreibt Neuwirth die Komposition als eine Art Evokationsgenerator:

„Ein Aufeinandertreffen von Liebe und dem Verlust von Liebe, Traumata, Schmerz, Sehnsucht, Tod, Entgrenzung und Verzweiflung – die den Zuhörer in verschiedenen Abschnitten und musikalischen Perspektiven zu eigenen Assoziationen anregen mögen. Denn die Bilder im Geist jedes Menschen werden vielleicht während der Aufführung durch ‚musikalische Seelen-Gewässer‘ erzeugt ...“⁸

Diese begrifflichen Konzepte – „Whiteouts“, „Flackernde Klang-Bild-Räume“, „musikalische Seelen-Gewässer“ – prägt Neuwirth während der Entstehungsphasen der jeweiligen Kompositionen. Aus diesem Grund liegt die Annahme nahe, dass die Komponistin mögliche Wirkungseffekte auf die sinnliche Wahrnehmung der Rezipienten bereits konzeptionell mitdenkt. Der folgende Beitrag befragt die intermedialen Strukturen dieser Kompositionen daher auf zwei Ebenen, indem sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetische Aspekte in den Blick genommen werden. Bei den produktionsästhetischen Aspekten gilt das Interesse dem kompositorischen Einbezug von technischen Medien einer-

5 Vgl. Katja Bammel [u.a.], *Der Brockhaus, Wetter und Klima. Phänomene, Vorhersage, Klimawandel*, Mannheim: Wissenmedia 2009, S. 358.

6 Vgl. Olga Neuwirth, *Notizen zu Melvilles Universum*, in: Dies., *O Melville!*, Salzburg [u.a.]: Müry Salzmann 2016, S. 54.

7 Ebd.

8 Ebd.

seits und semiotischen Systemen andererseits.⁹ Der rezeptionsästhetischen Ebene versucht sich der Beitrag mithilfe des Atmosphäre-Begriffs Gernot Böhmes anzunähern.

I. Atmosphärische Zwischenspiele: „Whiteouts“

Als „ruhevolle Inseln im Tohuwabohu aus Küssen, Beißen und Schlagen“¹⁰ beschreibt Olga Neuwirth die musikdramaturgische Funktion der „Eis/Schnee-Inseln“ oder „Whiteouts“ als Zwischenspiele in *Bählamms Fest*. Dieses Musiktheater und insbesondere die „Whiteouts“ sind von einer klangräumlichen Disposition gekennzeichnet, in der Publikumsraum und Bühnenraum einerseits und Klänge unterschiedlicher Quellen andererseits zu hybriden Sounds und virtuellen Klangräumen fusionieren. *Bählamms Fest* beginnt mit einem „Whiteout“: Das Publikum betritt einen akustischen Raum aus Glasklängen und hohen Vokalstimmen, die mit live-elektronischen Strategien der Raumimitation, wie Hall- und (teilweise) Delay-Schleifen eine Raumkonstellation generieren, sodass zur konkreten Dreidimensionalität ein zusätzlich erzeugter Räumlichkeitseffekt auf das körperlich-situative Erleben eindringt. Diese technisch-medial hergestellten Klangraumphänomene verschränken sich dergestalt ineinander, dass sie Identifikation und Ortung der Klangquelle erheblich erschweren. Verdichtet wird dies durch die, für eine Guckkastenbühne¹¹ konzipierte, szenische Gestaltung mittels Licht und Bühnenbild, wie es beispielsweise das „Whiteout“ zwischen 7. und 8. Bild, vorsieht:

„Das Kinderzimmer/der Salon wird ganz versenkt, nur mehr die Landschaft bleibt übrig. Romantische, aber etwas unheimliche Stimmung. Nacht. Der Vollmond steht am Himmel. Schneebedeckte Berge und Felsen, die Landschaft ist von beunruhigender Fremdartigkeit, wie ein ferner Planet. Die Bäume tragen Eiszapfen in extravaganten Formen.“¹²

9 Die literaturwissenschaftliche Intermedialitätsforschung spricht bei intermedialen Phänomenen von Kommunikationsdispositiven, die ein oder mehrere semiotische Systeme verwenden. Vgl. Werner Wolf, *Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, in: Herbert Foltinek / Christoph Leitgeb (Hg.), *Literaturwissenschaft – intermedial, interdisziplinär*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002 (Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft 22), S. 165.

10 Surrealismus und aufgebrochenes Musiktheater, Stefan Drees im Gespräch mit Olga Neuwirth über das Musiktheater *Bählamms Fest* [1998], in: Stefan Drees (Hg.), *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen: A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, Salzburg: Anton Pustet 2008, S. 96f.

11 Vgl. ebd., S. 98.

12 Neuwirth, Anm. 1, S. 137.

Schnee und Eis verweisen indexikalisch auf winterliche Temperaturen. Die Lichtgestaltung unterstützt einen kalten Eindruck. Eine Videoprojektion auf Leinwand erzeugt ein Als-ob-Mondlicht¹³ mit mäßigem Helligkeitsgrad, das klare Umrisse trübt. Diese Lichtkonzeption zwischen Hell und Dunkel fusioniert mit dem Hybridsound im Klangraum. Whistle Tones der Piccoloflöte vermengen sich mit Kontrabassklarinette und Tuba, die mit zwei Delay-Schleifen und Hall live-elektronisch bearbeitet und verräumlicht werden.¹⁴ Dazu mischen sich aus dem Instrumentalensemble u.a. Motivfragmente im Sopran-saxophon, Akkordeon und den Streichern sowie Triller der Kinderokarina. Als (wieder)erkennbar gestaltete Melodiefolge tritt lediglich der schwebend anmutende Klang des Thereminvox hervor, der als akustische Markierung eines „fernen Planeten“ ein Motivzitat aus der Titelmelodie der Fernsehserie *Raumschiff Enterprise* beinhaltet.¹⁵

Vergleichbar mit dem meteorologischen Effekt des „Whiteouts“, der visuell wahrgenommene Umrisse und Distanzen drastisch relativiert, verwischt die intermediale Komposition die Konturen von Klang, Raum und Licht zugunsten einer „unheimlichen Stimmung“¹⁶. Einzig das wiedererkennbare Melodiezitat versprache einen sicheren Anker, verwiese dieses musikalische Zeichen nicht auf die fremde Weite eines fernen Planeten.

Die in der Partituranweisung beschriebene „unheimliche Stimmung“ wird hergestellt durch ein auskomponiertes intermediales Netz aus Hybridsounds, technisch-akustischen Raumeffekten, Bühnenbild und Lichtdramaturgie und situiert sich in enger Verwandtschaft zu Gernot Böhmes Theorie der Atmosphären und seiner These von ihrer Herstellbarkeit. Böhme formuliert seinen Atmosphäre-Begriff im Kontext einer allgemeinen und nicht ausschließlich ästhetischen Wahrnehmungslehre. Er geht davon aus, dass Atmosphären, als Stimmung oder Tönung, die den Wahrnehmenden leiblich spürbar anmuten, zwar einerseits gegeben sein können (etwa als Sonnenuntergang oder Morgendämmerung), aber andererseits auch machbar sind – und zwar sowohl im öffentlichen Raum (Stadtarchitektur) als auch in Räumen der Kunst wie dem

13 Vgl. ebd., S. III: „die Filmleinwand muß ein integrativer Bestandteil des Bühnenbildes sein“.

14 Zu den zwei Delays (6 und 11 Sekunden), Spatialisation und Hall der drei Instrumente wird der luftige Klang der Whistle Tones vom Piccolo zusätzlich mit zwei Harmonizern (+1250 / +1900 cent) verändert. Vgl. ebd., S. 137.

15 Vgl. ebd., S. 137, Takt 610–613. Das Melodiezitat erklingt gleich am Anfang dieses „Whiteouts“, das sich von Takt 610–628 erstreckt. Vgl. Olga Neuwirth, *Bählamms Fest*. Ein venezianisches Arbeitsjournal 1997–1999, Graz [u.a.]: Droschl 2003, S. 194f. Der Zusammenhang zwischen dieser Monografie und dem Musiktheater *Bählamms Fest* schafft eine weitere Verknüpfung verschiedener Medien, wobei die Buchpublikation nicht nur Text, sondern auch Fotografien beinhaltet, also ihrerseits wieder intermedial gestaltet ist.

16 Neuwirth, Anm. 1, S. 137.

Theater. Vor allem Licht, Sound und Bühnenbild spricht er besondere Qualitäten zu.¹⁷ Neuwirths Licht- und Tonraum der „Whiteouts“ sind dann im Sinne Böhmes „nicht mehr etwas, daß [sic!] man nur distanziert wahrnimmt, sondern etwas, in dem man sich befindet“¹⁸. Atmosphärische Erfahrungsräume provozieren potenziell ein Erleben zusätzlich oder abseits von Bedeutung im Diesseits des Körpers. Der Atmosphäre-Begriff fasst Neuwirths „Whiteouts“ als Erfahrungsräume körperlicher Wahrnehmung.

II. Mediale Bedrohung: „Flackernder Klang-Bild-Raum“

„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.“¹⁹ Auf die intermediale Struktur von *Lost Highway* als „Ton-/Bild-Geflecht“²⁰ verweisend, berührt Neuwirth eine wirkungsästhetische Komponente: „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.“²¹ Dieser kompositorische Grundgedanke zielt auf ein „schreckliches Raumgefühl“²² für Sänger- und Darstellerensemble. An Böhme anknüpfend wird der „flackernde Klang-Bild-Raum“ als bedrohliche Atmosphäre denkbar, potenziell erfahrbar als unangenehme Raumerfahrung, erzeugt von einer komplexen Klangraumkomposition. Eine dichte, auf den dreidimensionalen Raum verteilte Lautsprecherdisposition mit Subwoofern und Monitoren sieht Variationen in der räumlichen Gestaltung vor. Bei Abblenden beispielsweise, die eine szenische Sequenz beenden, weitet sich der akustische Raum über die gesamte Fläche, inklusive Publikumsraum, aus. Bei Aufblenden hingegen zieht sich der Klang auf den Bühnenbereich zusammen.²³ So wandern etwa bei der Abblende in Takt 62 im Ensemble Mundharmonikas, Triangel und Becken, tremolierende und glissandierende Streicher und Sopransaxophon mit Vibrato, Hall, Delay- und Modulationsschleifen durch den Raum; hinzu kommen Ein-

17 Vgl. Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische, Ostfildern vor Stuttgart*: Edition Tertium 1998, S. 41f., 73.

18 Gernot Böhme, *Die Kunst des Bühnenbildes als Paradigma einer Ästhetik der Atmosphären*, in: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 107.

19 Olga Neuwirth, *Nachgedanken zu Lost Highway (2002/03). Warten auf Godot der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit* [2003], in: Drees (Hg.), *Anm. 10*, S. 205. Vgl. auch Neuwirth, *Anm. 2*, o.S.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Vgl. Neuwirth, *Anm. 2*, o.S.

spielungen zweier vorproduzierter Geräusche, eines tieffrequenten Brummens, das den Eindruck eines großen, metallenen, hallenden Raumes evoziert, und einer Art Kratzgeräusch mit fließenden Übergängen ins Klirren und Rascheln. Nach rund zwölf Sekunden zieht sich bei der folgenden Aufblende (Takt 63) der akustische Raum auf die Bühne zusammen, die Einspielungen enden und das Geschehen setzt sich mit den genannten Instrumentalklängen fort.

Mit dieser Beweglichkeit des Klangraums korreliert ein aus Leinwänden und permanenten Projektionen gebildeter Bild- oder Lichtraum: „Der Einsatz von Video ist *nicht* als Dekor gedacht, sondern als integrativer Bestandteil des Bühnenraumes bzw. das Video kreiert erst den Bühnenraum! [...] Das heißt: die Dreidimensionalität des Raumes wird durch Videoleinwände, Gazen und das Videobild selbst gestaltet.“²⁴ Abblende „heißt aber nicht Video aus²⁵, sondern nur plötzliches Flimmern (Textur)! – gilt für alle Abblenden/Aufblenden“. Für diese (Takt 62) und alle folgenden Abblenden sollen Videos durchgehend bestehen bleiben: „[...] als TEXTUR“, ohne „reale Motive, die auf etwas verweisen, sondern nur Farben bzw. Lichtflackern“.²⁶ Ein fortdauernd projiziertes Flackern grundiert die optische Gestaltung eines flimmernden Raumes. Der Begriff der Textur verweist auf den optischen Wahrnehmungsprozess dieser Helligkeitsvariationen.

Dieses intermediale Geflecht begegnet der ästhetischen Wahrnehmung als ein „arrangiertes“²⁷ akustisches und visuelles Rauschen. Mit Martin Seel ließe sich dieses beschreiben als „Geschehen ohne ein phänomenal bestimmbares Etwas, das geschieht“²⁸. Hier emergiert eine gestaltete, „gestaltlose [...] Wirklichkeit“²⁹. Das kann ängstigen, weil es Wahrnehmungskonventionen unterläuft, die auf Mustererkennung und Sinnverarbeitung geschult sind. Bilder, auch Licht- und Klanggestalten, identifizieren und benennen zu können, beruhigt, weil wir sie so unter Kontrolle zu haben glauben.³⁰ An dieser Verunsicherungsstrategie zugunsten eines Bedrohungsszenariums arbeiten die Ensembleklänge und die tieffrequenten Geräuscheinpielungen mit. Denn tiefe Frequenzen, wie Brummen oder Dröhnen, haben eine suggestive Wirkung, die sich etwa das Sounddesign im Film zunutze macht. Dort finden nach Barbara Flückiger Bassfrequenzen in Zusammenhang mit Angst, Bedrohung oder Anspannung

24 Vgl. ebd.

25 Gemeint ist das Video, das für den vorausgehenden Takt vorgesehen ist. Vgl. ebd., S. 13, Anweisung zu den Abblenden in Takt 60 und 62.

26 Ebd., o.S.

27 Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁵2016, S. 237.

28 Ebd., S. 233.

29 Ebd.

30 Thomas Elsaesser / Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius ⁴2013, S. 116.

derart häufig Verwendung, dass durchaus von einem Stereotyp gesprochen werden kann. Diese Wirkung des tiefen und am Rande der Hörwahrnehmung liegenden Frequenzspektrums kommt nach Flückiger durch eine Überlappung von auditiven und taktilen Reizen zustande, die „den Körper als Ganzes erfassen“.³¹ Neuwirth komponiert, was Seel als „Auflösung oder als Nichteintreten von klanglichen, sprachlichen, figuralen, choreographischen Gestalten“³² beschreibt: „ein Gestalten über das Bilden von Gestalten hinaus“.³³ Das Metaphorische, das Bilder und Klänge laut Neuwirth an sich haben, meint dann vielleicht genau das: mediale Gestaltungsmöglichkeiten jenseits des Gestalthaften.

Wie diffizil Neuwirth intermediale Strukturen in *Lost Highway* mitunter zu einer atmosphärischen Stimmung verwebt, zeigt auch die Liebeszene zwischen Pete und Alice in der Wüste, wohin das Liebespaar nach dem Raubmord an Andy flüchtet. Ab Takt 1168 („Von nun an alles eher kitschig“³⁴) nähern sich Pete und Alice tanzend einander, gleichzeitig beginnt die Einspielung des Madrigals *Ecco mormorar l'onde* von Claudio Monteverdi. Das Geschehen verdichtet sich zusehends:

„Beginnen sich gegenseitig auszuziehen und Alice zieht Pete zu Boden. Büsche fliegen über sie hinweg, es tasten sich Scheinwerfer (rötlich) über das Liebespaar auf dem Boden, sie fangen sich an zu lieben. Die Scheinwerfer, die zuvor noch kein wirkliches Ziel hatten, beginnen jetzt, das Liebespaar auf dem Boden ins Visier zu nehmen, sie zielbewußt in Licht zu tauchen, sehr hell, wie in einem Gefangenenlager, wo Leute an der Flucht gehindert werden sollen. Das Licht wird so unerträglich hell, daß man die Personen auf der Bühne kaum mehr sehen kann und das Publikum geblendet wird. Pete – so gut wie unsichtbar durch das grelle Licht – arbeitet sich verzweifelt an Alice ab. Krallt sich an ihr fest. – BITTE keine *maximum visibility!* –“³⁵

31 Vgl. Barbara Flückiger, Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, Marburg: Schüren Verlag 2017 (Zürcher Filmstudien 6), S. 208–211. Diese Wirkung macht sich auch der Film *Lost Highway* von David Lynch und Barry Gifford zunutze. Im Drehbuch heißt es beispielsweise zu einer Szene im Wohnzimmer der Madisons: „The eerie droning sound goes throughout.“ Vgl. David Lynch / Barry Gifford, *Lost Highway*, London: Faber and Faber 1997, S. 15. Nach Martin Seel fungiere „der Leib der Betrachter im Kino als ein Resonanzkörper für eine Fülle von visuellen und auditiven Impulsen, die synästhetisch auch mit den anderen Sinnen verbunden sind“. Seel knüpft hier an den phänomenologischen Ansatz einer verkörperten Filmwahrnehmung von Vivian Sobchack an. Vgl. Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 205f.

32 Seel, Anm. 27, S. 244.

33 Ebd.

34 Vgl. Neuwirth, Anm. 2, S. 204.

35 Vgl. ebd., S. 205. Die Anweisung „BITTE keine *maximum visibility!*“ beinhaltet einen impliziten intermedialen Verweis auf die Ästhetik des Pornofilms, wo „maximale Sichtbarkeit“ das deutliche Präsentieren von Körpern und Geschlechtsorganen bezeichnet. Vgl. Linda Williams, *Hard Core. Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films*, Basel [u.a.]: Stroemfeld 1995, S. 82ff.

Was mit Tanzbewegungen beginnt, mündet in einen unlockeren Liebesakt. Damit übereinstimmend verändert sich die Lichtgestaltung von einem warmen Rot zu einer blendenden Helle, die nicht nur in den Augen schmerzt, sondern mittels Überbeleuchtung das Paar optisch verschwinden lässt. Je mehr sich der Liebesakt verkrampft, desto extremer strahlt das Scheinwerferlicht. Diesen Stimmungswechsel von einer warm und romantisch anmutenden zu einer unangenehm grellen Atmosphäre überträgt Neuwirth mit Ausschnitten aus Monteverdis Madrigal ins Medium des gesungenen Textes.³⁶ So lässt sie den fünfstimmigen Chor mit dem dritten Vers „A l’aura matutina, e gl’arborseli“ einsetzen, wodurch das Wort „l’aura“ betont wird, das über die italienische Sprache hinaus als Synonym für den Begriff Atmosphäre verstanden werden kann.³⁷ Das geforderte rote Scheinwerferlicht geht zunächst mit der Metapher vom Sonnenaufgang als lächelnder Osten im Madrigaltext „A l’aura matutina, e gli’arborseli, e rider l’Oriente“ überein.³⁸ Die zur Zumutung werdende Helle der Scheinwerfer verzerrt allerdings die pittoresken Naturbilder des folgenden Textes (ab Takt 1174–75) „E si specchia nel mare, E rasserena il cielo“. In den letzten sieben Takten des Madrigals (Takt 1175–1182) fügt Neuwirth Wiederholungen der Verszeilen „E rasserena il cielo“ und „E imperla il dolce gelo“ ein, wodurch die Begriffe „cielo“ (Himmel) und „gelo“ (Frost) aus dem polyvokal gesetzten Madrigal besonders heraustreten, was ihre phonetische oder wortklangliche Nähe intensiviert. Wo der Nachtfrost eigentlich dem warmen Sonnenstrahl weichen sollte, verstärken die Textwiederholungen im Zusammenspiel mit dem grellen Scheinwerferlicht den Eindruck einer unangenehmen Kälte. Die Betonung des Wortes „cielo“ scheint dann auch Neuwirths Anweisung zum Verschwinden Alices im Schlitz einer Leinwand textlich vorwegzunehmen,³⁹ während der Frost („gelo“) sinnbildlich für Petes gefrierende Bewegungen entsteht.

36 Das vollständige Gedicht Torquato Tassos, das Monteverdi vertont, lautet (die von Neuwirth übernommenen Verse wurden hervorgehoben):

Ecco Mormorar l’Onde e tremolar le fronde / A l’aura matutina, e gl’arborseli, / E sovra i verdi rami vagh’augelli / Cantar souavemente, e rider l’Oriente. / Ecco gia, l’alb’appare ! E si specchia nel mare

E rasserena il cielo, e imperla il dolce gelo / E gl’alti monte indora. / O bella vagh’ Aurora, l’aura e, tua messagiera, / e tu de l’aura ch’ogni arso cor ristaura.

Vgl. Karin Hochradl, Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheater-schaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption, Bern [u.a.]: Lang 2010, S. 582.

37 Gernot Böhme zum Begriff der Aura, insbesondere zu Walter Benjamin: Gernot Böhme, Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, in: Böhme, Anm. 18, S. 25–28.

38 Die Büsche (gli’arborseli) kommen ab Takt 1165 nicht nur im Text vor, sondern werden mittels Dekoration und Geräuscheinpielung intermedial verdreifacht. Vgl. Neuwirth, Anm. 2, S. 203, Anhang Liste der Samples.

39 Ebd., S. 212: „Alice verschwindet – wie in einem Riß in der Wand – durch die Leinwand hindurch“.

Der Eindruck eines äußerst angespannten Verhältnisses zwischen den sich Liebenden wird in der Gestaltung der Singstimmen zu Beginn des Madrigals vorbereitet. Der Einsatz des Madrigals (Takt 1168) schließt direkt an Petes Gesangslinie⁴⁰ an. Dabei treffen das von Pete abschließend gesungene gis mit dem d in der Bassstimme (verstärkt von d¹ im Alt und d² im Sopran) und dem a¹ im Tenor und Mezzosopran zusammen, was im Zusammenklang einer kleinen None gis–a¹ und vor allem durch den Tritonus d–gis zwei scharfe Dissonanzen ergibt, die weniger für das belebende, im Text besungene frische Licht eines neuen Tages eintreten, als eine verhängnisvoll getrübe Morgenröte charakterisieren, noch bevor diese Stimmung und damit auch die Gefühle zwischen Pete und Alice von der Lichtgestaltung als Blendwerk enthüllt werden. Die Komponistin fügt dem Madrigaltext an zwei Stellen (Takt 1174, 1179–1180) Wiederholungen des Begriffes „l’aura“ hinzu,⁴¹ wodurch auch dieser Wortklang deutlich aus dem Gesamtzusammenhang hervortritt. So endet das Madrigal nicht nur mit dem Wort, mit dem es begann, sondern überschneidet sich an dieser finalen Stelle erneut mit Petes Gesangslinie: Im letzten Takt des Madrigals (Takt 1182) verklingt die zweite Silbe von „l’aura“ im Mezzosopran und Tenor auf a¹ und d²,⁴² während Petes in Takt 1181 wieder einsetzende Gesangslinie⁴³ auf d verbleibt. Das Madrigal schließt damit in einer reinen Quinte (d–a), also einer perfekten Konsonanz, die als tröstendes Detail der verkraampften Liebesszene diametral gegenübersteht.

Die intermedialen Strukturen in *Lost Highway* zielen aber nicht nur auf Stimmungs- oder Atmosphärenenerzeugung. Über diese funktionalisierende Medienverwendung hinaus wird auch ein Interesse an den Medien selbst evident. Neuwirth:

„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.“⁴⁴

40 Ebd., S. 204, Takt 1167: „Why choose me?“ auf a – d – (glissando) – gis.

41 Eine weitere, äußerst ausgeklügelte intermediale Verweisstruktur wird deutlich, wenn man die Zueignung der Komposition *Lost Highway* „A LAURA“, auf die mich Stefan Drees hingewiesen hat, mit der Betonung von „l’aura“ in Zusammenhang bringt. Denn schon die beiden Autoren von *Ecco mormorar l’onde* haben das Madrigal einer Person namens Laura gewidmet. Tasso hat den Gedichtzyklus, zu dem der Madrigaltext gehört, in den 1560er-Jahren einem jungen Mädchen namens Laura Peperara zugeeignet. Lorenz Welker hat herausgearbeitet, wie Monteverdi in der Vertonung des 1590 veröffentlichten Madrigals einen Zusammenhang zwischen „cantar“ und „l’aura“ herstellt und so musikalisch eine weitere Ehrerbietung an die nunmehr in Oberitalien geschätzte Sängerin Peperara hinzufügt. Vgl. Lorenz Welker, Monteverdi, Tasso und der Hof von Mantua: *Ecco mormorar l’onde*, in: *AfMW* 3/53 (1996), S. 196–206.

42 Dazu verklingt in Sopran, Alt und Bass die Silbe „-lo“ auf e², f¹ und d.

43 Mit dem klingenden Vokal „a“ als Vokalise des Wortes „I“ (Satzbeginn von „I want you“), Takt 1181–1186.

44 Neuwirth, Anm. 2, o.S., und Neuwirth, Anm. 19, S. 205.

In Neuwirths Musiktheater werden auch die Medien zur Botschaft, die sie, deren Materialität ausstellend, mitkomponiert. Der „flackernde Klang-Bild-Raum“ verlangt der ästhetischen Wahrnehmung die Auseinandersetzung mit Störgrößen ab. Das gezielte Rauschen und Flackern unterläuft die muster- und bedeutungsübermittelnde Funktion von Medien und verweist damit auf nichts anderes als auf diese selbst. VHS-Kassetten, die in *Lost Highway* innerdiegetisch mehrfach eine Rolle spielen, geben zwischen und vor den Inhalten zunächst ein Flackern des Kanals wieder, die Visualisierung der Materialität des Magnetbandes. In der Regel liegt die Aufmerksamkeit aber nicht auf dem Kanal, sondern auf den „menschlichen“ Informationen, den Botschaften, die er überträgt. Das „bloße Rauschen“⁴⁵ des Kanals wird erst wahrgenommen, wenn der erwartete Inhalt ausbleibt. Ähnlich verhält es sich beim Licht. Es braucht Beleuchtung, um Gegenstände sichtbar zu machen.⁴⁶ Allerdings kann zu viel Licht Sichtbarkeit auch einschränken, wie dies etwa bei „Whiteouts“ und bei blendendem Scheinwerferlicht der Fall ist. In Neuwirths Musiktheater geht mit den intermedialen Strukturen auch eine Desillusionierungstaktik einher, eine Strategie, Medien nicht hinter einem Gehalt, den sie zwischen Sender und Empfänger übertragen, verschwinden zu lassen, sondern ihre eigenen Funktionen, akustischen und visuellen Eigenschaften zum Thema zu machen. So wohnt auch den Hybridsounds ein selbstreflexives Potenzial inne. Denn diese Sounds weichen mittels technisch-medialer Verschleierungs- und Verschmelzungsstrategien ab von einer bestimmten Norm, wenn man vertraute, daher wiedererkennbare Klangfarben und Gestaltungsmuster so nennen möchte. Stattdessen verunsichern diese Hybridsounds, weil sie ebenso wie das Flackern und Rauschen automatisierte Wahrnehmungsmuster durchbrechen und autoreferenziell ihren eigenen medialen Status ins Spiel bringen.

III. Unsinn und hörbares Schreiben: „Musikalische Seelen-Gewässer“

Böhmes Atmosphäre-Begriff auch für eine rezeptionsästhetische Betrachtung von *The Outcast* heuristisch produktiv zu machen, erscheint naheliegend, spricht doch die Komponistin davon, „musikalische Seelen-Gewässer“⁴⁷ erzeugen zu wollen, die beim Zuhörer Assoziationen hervorrufen, also auf ihn einwirken sollen. In Bezug auf die musikalische Ebene hat Stefan Drees herausgearbeitet,

45 Seel, Anm. 27, S. 229.

46 Gernot Böhme, Abschnitte „Licht als Atmosphäre“, „Licht sehen“, in: Böhme, Anm. 18, S. 134–158.

47 Neuwirth, Anm. 6, S. 54. Auch die Publikation *O Melville!* präsentiert sich mit einer beigelegten DVD mit dem Film *Das Fallen. Die Falle.* und Abdrucken der Fotoserien *Everyday Olga / Quiet on the Desk* und *O Melville!* als intermediales Paket.

wie unterschiedliche klangliche Bewegungen, instrumentale Farben und harmonische Verläufe das Meer musikalisch charakterisieren.⁴⁸ So spricht er etwa von der Musik zu Beginn des dritten Teils von *The Outcast* – in der Partitur überschrieben mit „The Black Sea“ – als Sturmmusik, die auf den finalen Kampf zwischen Ahabs Crew und dem weißen Wal vorbereitet und in der sich über instrumentale Meeresstürme (vor allem Dreiklangszerlegungen in Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen) gestaltete Vokalisen des Knabenchores und der hohen Sopranstimme Ishmaelas und der Countertenorstimme Queequegs legen. Dieser Gesang von wortlos aber nicht stimmlos gewordenen Seelen (Ishmaela und Queequeg sind „nicht auf der Bühne sichtbar“⁴⁹), deren lebende Körper der Ozean möglicherweise schon verschluckt hat, legt sich an die instrumentalen Wellenfiguren. Hinzu kommt die szenografische Gestaltung des dritten Teils „The Black Sea“ mit einer völlig dunklen Bühne und „nur Video“, das einen Ozean bei Nacht zeigen soll.⁵⁰ Die musikalisch aufbrausenden Meereswellen steigern sich, bis die instrumentalen Wellenklänge das Orchester-Tutti erreichen, die sich in Takt 768 auf den Streichersatz verengen, ehe der Knabenchor mit einem vertonten Gedicht aus dem *Book of Nonsense* von Edward Lear einsetzt (Takt 769):

„There was an Old Man of the Isles;
Whose face was pervaded with smiles;
He sung ‘High dum diddle,’ and played on the fiddle,
That amiable Man of the Isles.“⁵¹

Der durch turbulente Streicher-Wellen provozierten Rastlosigkeit stellt die Komponistin mit der Versvertonung eine achttaktige Melodielinie an die Seite. Die unisono-Gesangslinie des Knabenchores zieht sich an den Versenden („Isles“ / „Smiles“) mit einem Glissando von gis bis c nach oben und betont darüber hinaus mittels rhythmischer Gestaltung durch Achtelnoten die Wörter „diddle“ und „fiddle“ zu einer Art quasi-Reim. Diese eingängige Versvertonung verhält sich gegensätzlich zum unberechenbar tobenden Meer. Mit der Rede von einem fröhlich singenden und spielenden Mann, der dem rachsüchtigen Ahab diametral gegenübersteht, findet der ironische Kommentar auf der Textebene zusätzlich Bestätigung.

Doch die kommentierende Funktion des Knabenchores, der mit grün bemalten Köpfen und blau bemalten Händen Edward Lears Jumblies, die titel-

48 Drees, Anm. 3, S. 5.

49 Vgl. Neuwirth, Anm. 4 (2012), S. 169, online: <https://issuu.com/casariacordi/docs/4117-outcast-ua-partitur-a3> (17.02.2020).

50 Vgl. ebd., S. 182.

51 Edward Lear, *The Book of Nonsense*, London 1846.

gebenden Figuren eines seiner bekannten Nonsense-Gedichte, repräsentiert,⁵² geht über diese Brechung hinaus. *The Outcast* beginnt und endet mit dem Knabenchor und rahmt auf diese Weise mit Lears Gedicht über die Jumblies, die eine zum Scheitern verurteilte Schiffsreise antreten, Ahabs Jagd auf Moby Dick. Im Gegensatz aber zur Besatzung der Pequod, von der nur Ishmaela den fatalen Kampf überlebt, kehren die Jumblies nach zwanzig Jahren wieder an den Ausgangsort zurück, wie es in der finalen sechsten Strophe heißt. Sinn und Unsinn sind zwei Seiten einer Medaille, in Sinn und Unsinn steckt schließlich gleich viel Sinn. Ließen sich Ahab und seine Crew auch als Jumblies interpretieren? Das erscheint möglich, beginnt *The Outcast* doch mit den Versen

„They went to sea in a Sieve, they did,
In a Sieve they went to sea:
In spite of all their friends could say,
On a winter’s morn, on a stormy day,
In a Sieve they went to sea! [...]“

von Lears Nonsense-Gedicht und endet daraus mit den Versen:

„Far and few, far and few,
Are the lands where the Jumblies live;
Their heads are green, and their hands are blue,
And they went to sea in a Sieve“⁵³

Wie der Knabenchor steht auch die Figur Old Melvilles, der den gealterten Schriftsteller Melville repräsentiert und an einem Schreibtisch platziert als Autor- und Erfinderfigur des Bühnengeschehens eingeführt wird, kommentierend außerhalb des Geschehens: „Alles was auf der Bühne stattfindet, [ist] quasi in Old Melvilles Kopf“, so die Komponistin in der Partitur.⁵⁴ Folgerichtig erscheint daher die akustische Verstärkung seines Schreibens per Pick-up-Mikrophon auf einer Tischplatte.⁵⁵ Das Schreibgeräusch, ein flüchtiges, das kreative Schaffen begleitendes akustisches Ereignis, wird so gezielt als Klangebene eingesetzt.⁵⁶ Hierdurch entsteht der Eindruck, als ob Old Melville in seinen Monologen mit dem Aufschreiben des nachfolgenden Geschehens beschäftigt wäre.⁵⁷ Dieser selbstreferenzielle Moment wird verstärkt durch mehrere, in den

52 Neuwirth, Anm. 4 (2012), S. X.

53 Ebd., S. 2–5.

54 Ebd., S. X.

55 Ebd., S. VI.

56 Vgl. ebd., S. 63. Auch Tippen auf der Computertastatur erzeugt Klänge, was bei der konzertanten Aufführung der revidierten Fassung von *The Outcast* als Klangspur berücksichtigt wurde.

57 Für Stefan Drees stellen die Old Melville-Szenen „in konzeptioneller und kompositorischer Hinsicht den eigentlichen Kern“ des Musiktheaters dar, weil in diesen Szenen das musikalische Material für die folgenden eingeführt wird. Vgl. Drees, Anm. 3, S. 9.

Old-Melville-Szenen angelegte Metalepsen, wie sie etwa in der 6. Szene aus dem ersten Teil „The White Sea“ vorgesehen sind. Schon sieben Takte vor Beginn der Szene wird Old Melvilles Schreiben hörbar. Die Pequod ist in See gestochen und über die instrumentalen Wellen legt sich, immer lauter werdend, die akustische Spur des Schreibgeräusches. Old Melville tritt in Dialog mit Bartleby, einer von ihm erschaffenen, fiktiven Romanfigur. Auch in der 12. (mit Ahab) und der 13. Szene (mit Ishmaela) spricht Melville mit seinen Figuren, durchbricht so die Trennlinie zwischen den Erzählebenen des Erzählens und des Erzählten⁵⁸ und gibt ihren Status als Konstrukt seiner schriftstellerischen Einbildungskraft preis.

Mit dem Knabenchor und Old Melville gibt es in *The Outcast* zwei Stimmen mit kommentierender Funktion. Im Medium der Sprache erzeugen sie durch episierende Nonsense-Gedichte und metaisierende Monologe Effekte der Verfremdung und durchbrechen so potenzielle atmosphärische Stimmungen „Musikalischer Seelen-Gewässer“, wodurch erneut intermediale Strukturen selbst zum Vorschein gelangen, indem Nonsense-Gedichte als ironischer Kommentar das Uneigentliche zu Wort kommen lassen und Metalepsen eine Ebene zwischen den Erzählebenen einziehen. Wie Licht, wenn es zu grell wird, und Sound, wenn seine Herkunft verschleiert wird, autoreferenziell in ihrer eigenen Materialität auf den Plan treten, verweist hier auch die Sprache als ein weiterer Baustein im intermedialen Gefüge auf sich selbst.

Mit dem Schreibgeräusch aber steht nichts Geringeres als der mediale Status des Musiktheaters selbst auf dem Spiel. Dem klingenden Aufführungsereignis geht die Partiturniederschrift voraus, in die sich zwei Spuren des Klanglichen einschreiben: die schon vergangene des Schreibaktes und die noch zukünftige der Partiturwiedergabe.⁵⁹

Verweist Neuwirth in *The Outcast* durch das Schreibgeräusch selbstreferenziell auf das Musiktheater im Spannungsfeld von Niederschrift, Speicherung und Wiedergabe, so thematisieren auch die intermedialen Strukturen in *Bählamms Fest* und *Lost Highway* bereits den medialen Status der Komposition. Wie die Beispiele zeigen, speichern die Partituren im Medium der (Noten)Schrift eine Vielzahl von medialen Informationen, etwa zu vorproduzierten Einspielungen,

58 Vgl. Matias Martinez / Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, München: C. H. Beck 2009, S. 79.

59 Darauf, dass Olga Neuwirth schon 2006 „den mühsamen und langwierigen Vorgang des Niederschreibens von Musik“ thematisierte, als sie gemeinsam mit dem Theaterstück *Der Don Giovanni-Komplex* von Erwin Riess die Ouvertüre zu Mozarts *Don Giovanni* abschrieb, weist Stefan Drees hin. Vgl. Drees, Anm. 3, S. 10, Fußnote 17. Die in Zusammenhang mit der Arbeit an der Partitur entstandene Bildstrecke *Quiet on the Desk / Everyday Olga* zieht im ebenfalls stillen Medium der Fotografie eine weitere Ebene ins intermediale Gefüge ein. Vgl. dazu den Beitrag von Christine Ivanovic in diesem Band.

zu visueller Szenengestaltung mittels Licht- und Videoeinsatz und technisch-medial zu erzeugenden Raumeffekten und Hybridsounds. Angesichts dessen mag es kaum überraschen, dass in der Analyse intermedialer Strukturen zutage tritt, dass es sich bei Neuwirths Kompositionen für Musiktheater um Werke mit Medien, durch Medien und – nicht zuletzt – der Medien handelt.

Die ewige Wiederkehr des Anderen: Zirkulation und Übermalung in Olga Neuwirths Filmkompositionen

Nina Noeske

I.

Bereits die erste Filmvertonung Neuwirths, jene für den kurzen Animationsfilm *The Calligrapher* (1991) der Brothers Quay,¹ 1989 für einen Coca-Cola-Werbespot entstanden,² weist eine zirkuläre Struktur auf. Im Mittelpunkt des – inklusive Abspann – nicht einmal einminütigen Filmes steht ein sich selbstständigender Schreibprozess. Insgesamt ist der Film in drei Phasen von jeweils ca. 14 Sekunden gegliedert, die durch Ab- und Aufblenden voneinander getrennt sind; in jeder Phase erklingt nahezu identische Musik. Phase 1: Ein vornehm-barock gekleideter Herr in ebensolcher Umgebung greift zu einem von sechs sich ihm aus der Zimmerdecke anbietenden Federkielen und tunkt diesen in sein Tintenfass. Phase 2: Er setzt zum Schreiben an, Stift und Federkiel versiebenfachen sich jedoch wie durch ein Wunder und bringen – unabhängig vom verhinderten Autor, der dem Treiben lediglich verdutzt zusieht – etwas zu Papier. Phase 3: Ergebnis der Zeichnung ist ein Flügel; die sieben Federkiele samt Händen verschwinden ihrerseits im Tintenfass. Der Flügel löst sich aus dem Papier und wird zum dreidimensionalen Federkiel, den der Schreiber sich ins Haar steckt; er schaut nach oben und erblickt an der Decke weitere Federn dieser Art, die sich teilweise subtil bewegen, mithin: ebenfalls lebendig zu sein

1 Animation: Brothers Quay, Producer: Keith Griffiths. Der Film befindet sich auf der DVD Olga Neuwirth: Music for Films, Kairos 0012772KAI, 2008.

2 Stefan Drees, Künstlichkeit als ästhetisches Prinzip. Einige grundlegende Überlegungen zur Arbeit Olga Neuwirths, in: Lucerne Festival (Hg.), Roche Commissions. Olga Neuwirth – 2016, Basel: Roche 2016, S. 96–115, hier S. 96.

scheinen. Dieses Bild war bereits zu Beginn zu sehen, von hier aus könnte die Handlung wieder von vorne losgehen.

Der Film gibt dann Rätsel auf, wenn man in ihm eine konkrete Bedeutung sucht. Ohne Weiteres erkennbar ist die bereits erwähnte zirkuläre Struktur, versinnbildlicht durch die Kreisbewegungen der Federkiele und die kreisförmigen Muster auf der Tapete, auf Möbeln und Kleidung. Die Grundidee erinnert an M. C. Eschers berühmte Zeichnung *Zeichnende Hände* (1948), denn auch im Film scheint alles aus Papier zu bestehen oder zumindest aus Papierzeichnungen hervorgegangen zu sein – einschließlich des männlichen Protagonisten, des verhinderten Akteurs selbst. Die Emanzipation eines Schreibprozesses gegenüber dem ‚Ich‘ eines Autors wiederum lässt an Roland Barthes’ im post-strukturalistischen Kontext vielzitierten *Tod des Autors* (*La mort de l’auteur*, 1968) denken, demzufolge alles Text ist, nichts diesem Gewebe entkommt und kein Außerhalb der Verweise auf andere Texte existiert – ad infinitum.

Insgesamt erklingt die von Neuwirth komponierte musikalische Phrase mit leicht verstimmtten Saiteninstrumenten dreimal (fast) unverändert; am Ende des Films wird noch einmal der Triller des Anfangs zitiert, ein kurzer Schlussteil während des Abspanns rundet die Komposition ab. Die Musik verweist auf mehreren Ebenen direkt auf das Bildgeschehen: Bereits die Wahl des Instrumentariums (Cembalo, Gitarre, Kindergitarre) mutet trotz Verfremdung ‚barock‘ an und entspricht damit akustisch der optisch suggerierten Zeit. Der insgesamt viermal erklingende Eingangstriller, der den Film gleichsam als Verzierung einrahmt, entspricht als Ornament den barocken Verzierungen auf Möbeln und Tapete. Die präzise definierten³ Verstimmungen der Instrumente schließlich deuten die Vervielfachung der Schreibgeräte an, denn ein Ton ist gleichsam immer schon mehrere zugleich.

Dreimal mündet die klar definierte Tonart a-Moll am Ende in die Dominante E-Dur, öffnet also das musikalische Geschehen zum jeweils Folgenden hin, ohne sich dabei von der tonalen Konvention zu entfernen. Auffallend ist zudem der an mehreren Stellen – fast mechanisch – sieben bis achtmal hintereinander angeschlagene, teils verstimmtte Ton *a*, der die Sekunden zu zählen, also vergehende Zeit zu markieren scheint; Stefan Drees vergleicht die Musik entsprechend mit den „mechanischen Bewegungen eines mittels Spiralfeder in Gang gehaltenen Aufziehspielzeugs“.⁴ Optisch und akustisch zur Diskussion gestellt wird damit die Position des Autorsubjekts, und damit zugleich: die menschliche Willensfreiheit. Das Geschehen scheint sich eher automatisch abzuspielen, als dass es von souveränen Individuen gestaltet und gesteuert wird.

3 Ebd.

4 Ebd.

II.

Was sich hier zeigt, wiederholt sich in Neuwirths Filmkompositionen in verschiedenen Variationen. Die zirkulär-paradoxe Struktur, in der Verursacher und Verursachtes nahtlos ineinander übergehen, ist auch, um ein prominentes Beispiel zu nennen, für *Lost Highway* – David Lynchs Film wie Olga Neuwirths *Oper* – prägend; um Schreibprozesse geht es auch in dem etwa 18-minütigen Film ... *miramondo multiplo* ..., der 2007 auf der documenta 12 in Kassel im Rahmen einer Installation zu sehen war.⁵ Während – extrem gedehnt – Ausschnitte aus dem zweiten und vierten Satz des gleichnamigen Trompetenkonzerts von 2006, gespielt von den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Pierre Boulez, zu hören sind, sieht man, wie eine Komposition verschriftlicht wird, hervorgebracht von einer (fast) unsichtbaren Komponistin. Das als Schreibunterlage dienende Papier liegt auf einer Glasplatte und wird von unten abgefilmt, wobei dieser sichtbare Prozess im Film gegenüber den realen Bewegungen leicht beschleunigt wird. Akustisch in den Vordergrund treten Schreibgeräusche. Zu dieser Installation Neuwirths haben sich u.a. Susanne Kogler⁶ und Stefan Drees⁷ ausführlich geäußert – beide weisen auf die sicht- und hörbare Mühe hin, mit der hier eine Partitur entsteht: Immer wieder werden ganze Passagen ausradiert, wird Notenpapier neu beschrieben, sodass insgesamt nur sechs Takte (also etwa 20 Sekunden reine Musik) skizziert werden.⁸ Der zweite Satz des Konzerts trägt die Überschrift „aria della memoria“ – das Trompetenkonzert ist nicht zuletzt eine Erinnerung an die eigene, zunächst angestrebte Karriere als Trompeterin, die niemals stattfinden konnte, stellt mithin eine Erinnerung an eine nicht realisierte Möglichkeit dar. Neuwirth erklärte 2007 in einem Interview, dass es ihr in ihren Werken immer auch um „das Erinnern, die Kindheit“ gehe; wichtig sei, „die Notwendigkeit des Erzählens in Frage zu stellen und das Offene an seine Stelle treten zu lassen sowie das orientierungslose Driften durch desolate (Seelen)Landschaften“.⁹

5 Der Film befindet sich auf der DVD Olga Neuwirth: Music for Films, Anm. 1.

6 Susanne Kogler, Aufbruch ins Offene. Zu Olga Neuwirths audiovisuellen Arbeiten, in: Neue Zeitschrift für Musik 6 (2014), S. 40–43, hier S. 42.

7 Vgl. u.a. Stefan Drees, Klang und Bild im Dienst des Ausdrucks. Zur Charakteristik von Olga Neuwirths Filmarbeiten, in: Booklet zur DVD Olga Neuwirth, Music for Films, Anm. 1, S. 7–11, hier S. 10; ders., „... absolute freedom, complete autonomy for my art ...“. Olga Neuwirths Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Rolle und Identität des Künstlers, in: Österreichische Musikzeitung 70 (2015), H. 4, S. 68–71, hier S. 70f.

8 Hierzu Olga Neuwirth, Das wunderbare Labyrinth der Welt. Gerald Matt im Gespräch mit Olga Neuwirth (2007), in: Stefan Drees (Hg.), Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen: A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang, Salzburg: Anton Pustet 2008, S. 344–348, hier S. 345.

9 Ebd., S. 346.

Das, was im Film zu sehen, und das, was zu hören ist, stehen in einem nicht unmittelbar nachvollziehbaren Verhältnis zueinander, wie auch aus Neuwirths Stellungnahme hervorgeht:

„Das Bild versucht [...] den mühsamen Schreibakt zu zeigen und gleichzeitig die Klänge im Hirn. Obwohl es quasi eine ‚vision in motion‘ ist, ein Synonym für Klangsimultaneität im Hirn und von Simultaneität in Raum und Zeit, wirkt letztlich nur die Absenz der Abbildung weiter, weil das, was im Hirn geschieht, während des Komponierens [...] nicht abbildbar ist. [...] Komponieren bewegt sich zwischen voll und leer, zwischen Klang und Stille, zwischen Zahlen und Pausen und in der Kombination all dieser Elemente, und daher schreibt in dieser Zeitkunst die Zeit selbst ihre eigene Zahl, die Totale.“¹⁰

Gezeigt wird also etwas, was streng genommen nicht gezeigt werden kann, nämlich der kreative Prozess, der sich versteckt im Inneren abspielt – und zwar durch asynchrone Bewegungen auf Bild- und Tonebene: Jene wird beschleunigt, diese gedehnt, eine gleichsam ‚reale‘ Zeit als gemeinsamer Nenner existiert im Film nicht bzw. nur als Lücke, auf die implizit verwiesen wird. Auf diese Weise steht das Verhältnis von sichtbarer Bewegung und hörbarem Klang, Äußerem und Innerem, radikal zur Disposition. Zwar muss zwischen beidem eine Beziehung bestehen, doch wie diese beschaffen ist, bleibt offen.

Dass die (Trompeten-)Klänge in der Vorstellung zugleich auf die persönliche Vergangenheit der Komponistin Bezug nehmen, also eine dritte Zeitebene ins Spiel kommt, erweitert das audiovisuelle Geschehen um eine weitere Dimension. Ein möglicher filmtheoretischer bzw. –philosophischer Zusammenhang sei mit Verweis auf das sogenannte ‚Kristallbild‘ angedeutet, das Gilles Deleuze im zweiten Band seiner Studie über das Kino beschreibt und analysiert.¹¹ Deleuze zufolge wird im modernen Film das sogenannte ‚Bewegungsbild‘ durch das ‚Zeitbild‘ abgelöst, wobei nun, im Zeitbild, Erinnerungs- und Gedächtnisbilder in den Vordergrund treten. Grundsätzlich ist Zeit so strukturiert, dass immer bereits eine Zeitspaltung stattgefunden hat; denn, wie es in Oliver Fahles Deleuze-Interpretation heißt, „[j]eder Moment enthält gleichsam zwei Bilder, eines das vorüberzieht und ein anderes, das aufbewahrt wird“.¹² In jedem Augenblick geht eine Gegenwart vorüber und wird zugleich eine Vergangenheit behalten, jeder Augenblick besteht demnach aus Aktualität (Gegenwart) und Virtualität (Vergangenheit). Im Film schließlich ist es just das erwähnte

¹⁰ Ebd.

¹¹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (frz. Original 1985), Kapitel 4: Die Zeitkristalle.

¹² Oliver Fahle, *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, in: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 11/1 (2002, Themenheft: *Erinnern, Vergessen*), S. 97–112, hier S. 102, www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf (02.12.2018).

Kristallbild, das jene Zeit-Struktur filmisch nachvollziehbar macht – indem nämlich Erinnerung inszeniert, ein imaginärer Raum der Möglichkeiten eröffnet wird, sodass Realität gewissermaßen in viele Realitäten aufgespalten wird. Zu denken ist hier etwa an Alain Resnais' berühmten Film *L'Année dernière à Marienbad* von 1961: Hier ist fast durchgehend unklar, ob das, was auf der Leinwand zu sehen ist, sich wirklich so zugetragen hat oder nur im Kopf der Protagonisten existiert.¹³

Etwas ist gleichzeitig an- und abwesend: Die Klänge in ... *miramondo multiplo* ... sind gleichzeitig da und nicht da, das Solo-Trompetenkonzert möglich und unmöglich, Aufgeschriebenes ist im nächsten Moment bereits – palimpsest-artig – überschrieben. Was Fahle mit Blick auf Luis Buñuels Film *Le Fantôme de la liberté* (1974) beschreibt, lässt sich auf Neuwirths Arbeit (übersetzt in etwa: „eine vervielfältigte Welt“) übertragen: „Der Film [*Le Fantôme de la liberté*] artikuliert temporale Schnittstellen, in denen verschiedene Welten gleichzeitig vorkommen, noch bevor die Zeit in die Übersichtlichkeit des sukzessiven Verlaufs geordnet wird.“¹⁴ Wenn Neuwirth selbst mit Blick auf ihren Film auf das imaginäre, gleichwohl aber akustisch wahrnehmbare Tennisspiel am Ende von Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* (1966) verweist und dabei Parallelen zu ihrer eigenen klanglichen Realisierung eines nicht hörbaren kreativen Prozesses zieht,¹⁵ so impliziert dies just jene Gleichzeitigkeit verschiedener Realitätsebenen. Elfriede Jelineks – auf Neuwirths Komponieren zielende – Behauptung, dass „[n]ur Musik [...] sein und gleichzeitig suggerieren [kann], daß es noch viele andere Seins gibt“, ist in dieser Absolutheit gerade mit Blick auf die Gattung Film sicherlich nicht aufrechtzuerhalten, weist jedoch auf grundlegende Dimensionen von Neuwirths kompositorischer Ästhetik hin.¹⁶

Anders als im Film *Le mystère Picasso* (1956) von Henri-Georges Clouzot, in dem ebenfalls Schaffensprozesse – hier: des bildenden Künstlers – gezeigt werden und der sich daher trotz der unterschiedlichen Entstehungsvoraussetzungen und Kontexte zum Vergleich eignet, entstehen bei Neuwirth jene Deleuz'schen Kristallbilder, die den Möglichkeitsraum auffächern. Zwischen beiden Filmen liegt ein halbes Jahrhundert: Bei Clouzot geht es um den vergeblichen Versuch, zu fassen zu bekommen, was das Genie eines (hier: männlichen) Malers ausmacht – vergeblich deswegen, weil die künstlerischen Entscheidungen selbst durch keine Kamera abgebildet werden können, man sich dem Geheimnis der Kreativität also letztlich immer nur annähert. Picasso ist immer wieder sicht-

13 Ebd., S. 104–106.

14 Ebd., S. 105.

15 „Nur die Absenz der wahren Tätigkeit bleibt, denn es gibt kein Abbilden des Komponiervorganges.“ Neuwirth, Anm. 8, S. 345.

16 Elfriede Jelinek, Auf den Raum mit der Zeit einschlagen (Notizen zu Olga Neuwirth) (1995), in: Drees (Hg.), Anm. 8, S. 49–51, hier S. 50.

bar, mit freiem Oberkörper, durch Schatten- und Lichtspiel geschickt in Szene gesetzt. Neuwirth hingegen bleibt in ... *miramondo multiplo* ... fast vollständig unsichtbar. Was bei Picasso gemalt ist, wird grundsätzlich nicht entfernt bzw. ausgeradiert, höchstens übermalt. Auch bei Neuwirth ist letztlich nicht greifbar, weder sicht- noch hörbar, wie sich kreative Prozesse abspielen, doch man hört die Anstrengung durch die kontinuierlichen Stiftbewegungen auf dem Papier; immer wieder wird radiert, nichts wird gleichsam durch ein starkes Autorsubjekt ein für alle Mal gesetzt. Hinzu kommt: Der Geist, mithin das Innere der Komponistin scheint vollständig durch Klänge ‚besetzt‘, man hört gleichsam in ihr Gehirn, ihre Vorstellung hinein, die von Musik heimgesucht und damit nicht mehr vollständig eigenmächtig zu agieren scheint. Bei Picasso hingegen herrscht weitgehend – bis auf einige extradiegetische Musiknummern oder (ebenfalls) leises Stiftgeräusch – Stille: Das Ich scheint über das, was es sich ausdenkt und zu Papier bringt, souverän zu verfügen. Während der Kompositionsprozess durch das beteiligte innere Ohr ohne Klang unvorstellbar ist, ist das Auge des Malers in stille Betrachtung versunken.

Möglicherweise würde es sich außerdem lohnen, entsprechend über die Rolle des Publikums in den beiden Beispielen nachzudenken: Während dieses bei Picasso von außen betrachtend bleibt, nimmt es bei Neuwirth potenziell unzählige Positionen ein, von der – von unten zu sehenden, leicht beschleunigten – Stiftführung bis hin zum musikalischen Subjekt, der ‚Trompete‘. Während also im Picasso-Film ein Malersubjekt inszeniert wird, das niemals das innere Gleichgewicht verliert und, gottgleich im Sinne der Genie-Ästhetik seit dem 19. Jahrhundert, eine zweite Natur schafft,¹⁷ dekonstruiert Neuwirth die vermeintlich zweite Natur der Bilder und Klänge, „um zu zeigen“ – und diese Äußerungen der Komponistin über *Lost Highway* von 2003 lassen sich auf ... *miramondo multiplo* ... übertragen –, „dass es Bilder und Klänge sind, die nach einer bestimmten Logik funktionieren und auch manipulierbar sind“.¹⁸ Implizit grenzt sich die Komponistin damit von der traditionell ‚männlich‘ konnotierten Setzung eines ‚starken‘ Autor-Subjekts ab.

17 Vgl. (mit weiteren Literaturverweisen) u.a. Nina Noeske, Liszts *Faust*. Ästhetik – Politik – Diskurs, Köln u.a.: Böhlau 2017, S. 129–148; S. 449–460.

18 Olga Neuwirth, Nachgedanken zu *Lost Highway* (2002/03). Warten auf Godot der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit (2003), in: Drees (Hg.), Anm. 8, S. 203–208, hier S. 205.

III.

Sowohl in *The Calligrapher* (1991) als auch im 15 Jahre später entstandenen Film ... *miramondo multiplo* ... ist das Moment der Wiederholung entscheidend: Während in Ersterem eine etwa 14-sekündige Phrase insgesamt dreimal hintereinander erklingt (und von da aus wieder von vorne losgehen könnte, denn die Schreibfedern machen sich für ihren nächsten Einsatz bereit), ist der ... *miramondo multiplo* ...-Film als Ganzes insofern ein Loop, als er im Rahmen der Installation nonstop wiederholt wird. Besonders eindrücklich aber ist die Wiederholungsstruktur – hier: als Kanon – in dem Film *Canon of Funny Phases*, den Olga Neuwirth 1992 zusammen mit ihrer Schwester Flora, die für die Bilder verantwortlich zeichnet, entworfen hat.¹⁹ Der Film basiert auf der surrealistisch-makabren Kurzgeschichte *The Debutante* (1939) von Leonora Carrington: Die junge Protagonistin der Erzählung freundet sich im Zoo mit einer sehr klugen Hyäne an, der sie Französisch beibringt. Als sie zur Teilnahme an einem festlichen Ball verpflichtet wird, den zu besuchen sie nicht die geringste Lust hat, bietet ihr die Hyäne an, sie dort zu vertreten; die beiden tauschen ihre Kleider, bemerken allerdings, dass die Verkleidung erst dann perfekt ist, wenn man die Hyäne nicht mehr am Gesicht erkennen kann. Kurzerhand frisst das Tier das eintretende Dienstmädchen und setzt sich dessen Gesicht – gleichsam als Maske – auf. (Der Titel *Canon of Funny Phases* ist entsprechend auch als „Canon of Funny Faces“ lesbar.) Die Geschichte endet damit, dass die Hyäne – nachdem eine Fledermaus zum Fenster hereinfliegt – sämtliche Festgäste inklusive der Mutter der Protagonistin verspeist.

Der Film der Neuwirth-Schwestern war ursprünglich für 16 Videomonitor und sechs im Raum verteilte Musizierende konzipiert; in der Filmfassung von 2007 ist die Leinwand in sechs Sektionen aufgeteilt. Im Laufe der insgesamt etwa acht Minuten wird auf jeder der Sektionen mehrmals der einminütige Film abgespielt, und zwar jeweils drei- bis viermal. Insgesamt ist der Film 22 Mal zu sehen, teilweise gleichzeitig in zwei Sektionen, zumeist aber phasenverschoben. Gegen Ende verdichtet sich das Geschehen, die Einsatzabstände zwischen den einzelnen Filmdurchläufen werden geringer, es kommt zu einer Art Engführung. Da die Musik bei jedem Durchlauf identisch ist, ergeben sich unterschiedliche ‚Kanon‘-Versionen mit verschiedenen Einsatzabständen, d.h., es ist niemals genau dasselbe zu hören. Auf der optischen Ebene hingegen ist die Kanonstruktur kaum erkennbar, da die nebeneinanderliegenden Bildebenen sich im Unterschied zur Musik nicht durchmischen.

Ein Form-, Bild-, Klang- und Bewegungsexperiment dieser Art bietet sich auch in semantischer Hinsicht an, denn der in der Erzählung dargestellte Pro-

19 Der Film befindet sich auf der DVD Olga Neuwirth: Music for Films, Anm. 1.

zess – der häufig zitierte Umschlag von Zivilisation in Barbarei – ist prinzipiell nie abgeschlossen; die Dialektik der Aufklärung ist ein ständig sich wiederholender Prozess. Das Fortschrittsdenken führt, folgt man dieser Interpretation, als dunkles Fatum die Ewige Wiederkehr mit sich, allerdings ermöglichen es die Wiederholungen potenziell Außenstehenden (hier: dem Publikum) zugleich, genauer hinzuschauen, um eventuell den Fehler im System zu finden, den Punkt, an dem Vernunft in Unvernunft bzw. Grausamkeit umschlägt. Erst dann ist es möglich, dem Mechanismus zu entkommen. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Hinweis der Komponistin (2005), dass sie „zunächst immer eine Musik des Vergessens schreiben [wollte]: Nichts kann man festhalten. Ich wünschte mir eine Musik der Amnesie. Man entkommt aber der Zeit nicht, jeder Tag ist im Grunde der gleiche Irrsinn. Aber letztlich beinhaltet dieses Wiederholen immer etwas Neues. Das fasziniert mich. Wiederholen in der Musik ist immer nur eine Pseudo-Erinnerung. Wir können in der Musik nicht einmal, wie im Film, eine Rückblende machen.“²⁰ In der Musik ist der Wunsch zu vergessen somit zum Scheitern verurteilt, die Vergangenheit holt das Subjekt auch hier stets ein und zwingt zur Wiederholung – die aber letztlich, bei genauerer Betrachtung, keine ist. Von dieser – erst später artikulierten, von Neuwirth allerdings in mehreren Werken der 1990er-Jahre thematisierten – Überlegung könnte auch die Komposition von *Canon of Funny Phases* inspiriert sein, doch auch der im Folgenden zu betrachtende Film ist durchdrungen von der Dialektik zwischen Vergessen-Wollen und Wiederholen-Müssen, wobei die Wiederholung neue, andersartige Erfahrungen freisetzt.

IV.

Einen Höhepunkt erfährt die Ästhetik des Loops, der sich gegen jegliche Teleologie (und damit gegen den modernen Fortschrittsglauben) richtet, in Neuwirths Film ... *disenchanted time* ... („Entzauberte Zeit“) (2005).²¹ Die künstlerische Arbeit mit Loops ist, so Tilman Baumgärtel, „der Versuch, aus den maschinellen Wiederholungen von technischen Medien [...], aus dem makellosen und fehlerfreien Ablauf der Maschinenzeit ein Element der Differenz zu entwickeln“.²² Auch Diedrich Diederichsen zufolge ist der Loop nicht einfach mit der ewigen Wiederkehr des Gleichen identisch, denn die Schleife –

20 Olga Neuwirth: „Die Musik sollte Herrin der Zeit sein.“ Peter Weibel im Gespräch mit Olga Neuwirth (2005), in: Drees (Hg.), Anm. 8, S. 272–278, hier S. 274.

21 Der Film befindet sich auf der DVD Olga Neuwirth: Music for Films, Anm. 1.

22 Tilman Baumgärtel, Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops, Berlin: Kadmos 2015, S. 29.

der Loop – sei, so der Autor, „ein Raum in der Zeit“.²³ Während sich im wahrgenommenen Phänomen auf den ersten Blick nichts verändere, werden die Veränderungen der Außenwelt, darunter auch die Wandlungen am und im Wahrnehmenden selbst, umso deutlicher bemerkbar: „[D]ie Welt um den Loop herum wächst; wir sehen uns immer wieder unter den gleichen Voraussetzungen selbst an und sind immer wieder ein bisschen anders geworden.“²⁴ Damit aber – mit der Änderung der Wahrnehmung ebenso wie der Wahrnehmenden – ändert sich letztlich auch das ästhetisch Wahrgenommene. Es geht also darum, der Wiederholung „die Differenz zu entlocken“, und zwar mittels der Einbildungskraft.²⁵ Genau dies lässt sich an ... *disenchanted time* ... zeigen.

Stefan Drees hat das Werk bereits ausführlich analysiert und eine detaillierte Übersicht über dessen einzelne Phasen erstellt,²⁶ sodass der vorliegende Beitrag den Fokus auf den Aspekt des – für Neuwirth seit etwa 2000 als Kompositionsprinzip relevanten – Loops legen kann, der im Mittelteil des insgesamt 33-minütigen Films im Zentrum steht; bei Drees heißt jener Teil passend „Stillstand in der Bewegung“.²⁷ Etwa in der 20. Minute – also ungefähr beim Goldenen Schnitt – ist eine einminütige, sehr „hohe Komplexitätsdichte in allen Bereichen“²⁸ wahrnehmbar; zu sehen sind Überblendungen verschiedener, meist vorher schon gezeigter Bilder durch Mehrfachbelichtungen, Übereinanderlagerungen mehrerer Orte, aber auch unterschiedlicher Zeiten, die zusammen zu einer Art Hyper-Realität potenziert werden. Nach diesem extremen Verdichtungsprozess setzt eine ebenso radikale Verlangsamung ein; zugleich sind die Bilder mit der Zeitlupe nach längerer Zeit wieder durchgehend in Schwarzweiß gehalten. Der Film, der explizit an René Clairs Filmklassiker *Paris qui dort* (1925) anknüpft, in dem ebenfalls mit damals neuen filmtechnischen Mitteln experimentiert wird, weist in seiner Gesamtheit eine klare Dramaturgie auf. Grob gesagt ist folgende Entwicklung erkennbar: 1. Verweis auf die Frühzeit des Filmes (mit Zitaten aus *Paris qui dort*), 2. Stillstand, 3. langsame Bewegung, 4. Beschleunigung, 5. Hyperbewegung und 6. Verlangsamung. Eingerahmt wird der Film vom Pariser Alltag der Gegenwart, zunächst in Standbildern, am Ende in normaler Geschwindigkeit, wobei hier auch die dazugehörigen Alltagsgeräusche ins Spiel kommen. Die hinzutretenden Wind-

23 Diedrich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008, S. 18.

24 Ebd., S. 34.

25 Deleuze, zit. nach Baumgärtel, Anm. 22, S. 30.

26 Stefan Drees, *Filmmusik – Film/Musik – Musikfilm. Zum Wechselverhältnis zweier Medien im Schaffen Olga Neuwirths*, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Wechselwirkungen. Neue Musik und Film*, Hofheim: Wolke 2012, S. 81–97; ders., Anm. 2, S. 106–108.

27 Drees, *Filmmusik*, Anm. 26, S. 94.

28 Ebd.

geräusche transportieren schließlich den Nimbus von ‚Ewigkeit‘. Gleichzeitig spielt der Film optisch mit den Elementen Schwarzweiß bzw. Farbe: Beschleunigung und höhere Geschwindigkeit sind tendenziell farbig markiert, während Stillstand und langsame Bewegungen eher schwarzweiß gehalten sind.

In besagter Phase mit „hoher Komplexitätsdichte“ („Stillstand in der Bewegung“), zeitlich lokalisiert beim Goldenen Schnitt, sind optisch sehr schnelle Bewegungen in Loops zu erleben, die, mit jeweils unterschiedlicher Phasenlänge, simultan übereinandergeschichtet sind; unterschiedliche Zeiten und Geschwindigkeiten werden hier als synchrone Ereignisse veranschaulicht. Die Musik hingegen vollzieht neben ihren Wiederholungsstrukturen eine Art Entwicklung: So wird die viertönige Melodie durch eine sich verändernde Begleitung bzw. Harmonisierung gewissermaßen schrittweise in anderes Licht gerückt. Just an dieser Stelle wird die akustische Schicht also gegenüber der optischen autonom, gleichsam als ob sich ein imaginäres Subjekt von der ewigen Wiederkehr abgekoppelt hätte genau in dem Augenblick, in dem die Simultaneität verschiedener Welten den höchsten Komplexitätsgrad – und damit eine Art Stillstand durch Bewegung, die Eröffnung eines Raumes inmitten von Zeit (Diederichsen) – erreicht. Erst hier, im Quasi-Stillstand, ist es möglich, die (akustische) Imagination real werden zu lassen, während in den vorherigen Loops Klang und Bild voneinander – gleichsam mechanisch – abhängig zu sein scheinen.

Durch die konsequente Etablierung von Bild-Klang-Schleifen passiert also offenbar genau das, was Baumgärtel und Diederichsen – wiederum – mit Deleuze als zentrales Moment des Loops begreifen: „Der Wiederholung etwas Neues entlocken, ihr die Differenz zu entlocken – dies ist die Rolle der Einbildungskraft und des Geistes“ (Deleuze),²⁹ oder anders formuliert: „[I]m Loop kommt man weiter.“³⁰ Jenes Weiterkommen aber lässt sich insbesondere durch Phasenverschiebungen und Überlagerungen veranschaulichen – bis auch hier jenes ‚Kristallbild‘ entsteht, in dem Aspekte erkennbar werden, die vorher versteckt bleiben, wie z.B. Gesten einzelner Passanten, Stimmungen, unscheinbare Gegenstände.³¹ Der Vergleich des Films mit Philipp Glass’ und Godfrey Reggios *Koyaanisqatsi* (1982) drängt sich auf – auch wenn die Wiederholungen hier auf der Bildebene fast al-

29 Deleuze, zit. nach Baumgärtel, Anm. 22, S. 30.

30 Diederichsen, zit. ebd., S. 31.

31 Vgl. auch Drees, Anm. 26, S. 96f.: „Was Neuwirth dabei in der Einheit von Musik und Bild schafft, gleicht in der Wirkung dem, was Gilles Deleuze [...] als ‚Zeit-Bild‘ beschreibt“. Damit werde, so Drees, „die Reglementierung der Aufmerksamkeit des Publikums durch Informationen, deren Auflösung sich bereits im kurzen Filmausschnitt aus *Paris qui dort* ankündigt, endgültig verlassen: Clairs erzählerische Konstruktion einer Situation, in der die Figuren aus dem Rahmen sinnvollen Agierens eines primär im Sinne von Aktionskino verstandenen Handlungskontexts herauszufallen drohen, wird von Neuwirth im Sinne der Loslösung von Raum, Handlung und Bewegung aufgegriffen und im Hinblick auf die Darstellung von Zeit und deren Wahrnehmung weitergedacht.“

lesamt nur Pseudo-Wiederholungen, mithin keine Loops sind. Möglicherweise ist es Zufall, möglicherweise aber auch nicht, wenn auf einem vorbeifahrenden Kriegsschiff in *Koyaanisqatsi* die Formel „ $E = mc^2$ “ zu lesen ist;³² ein vorbeifahrender LKW bei Olga Neuwirth trägt die Aufschrift „G.E.N.I.A.L.“.³³

V.

Abschließend sei in aller Kürze noch auf die Analogie zwischen einer solchen Ästhetik des Loops bzw. der ständigen, akustischen wie optischen ‚Übermalung‘ und Heiner Müllers kurzem Text *Bildbeschreibung* hingewiesen, der 1985 für den steirischen Herbst in Graz verfasst wurde. Ausgehend von einem Bild, das eine Freundin seiner damaligen Frau gezeichnet hatte, verfasste Müller einen kurzen Theatertext, der insofern als ‚postdramatisch‘ zu charakterisieren ist, als hier stets ein Bild „das andere in Frage“ stellt: „Eine Schicht löscht jeweils die vorherige aus, und die Optiken wechseln. Zuletzt wird der Betrachter selbst in Frage gestellt, also auch der Beschreiber des Bildes.“³⁴ Tatsächlich gibt es hier nicht die ‚eine‘ Realität, sondern durch ständigen Gebrauch von Konjunktiven und das Andeuten von Möglichkeiten mithilfe von Begriffen wie „oder“, „vielleicht“ und „zwischen“ wird eine mehrdimensionale Wirklichkeit erzeugt, in der das „Beobachter-Ich die Macht der Zentralperspektive“³⁵ verliert – ähnlich wie in ... *miramondo multiplo* ... die Wahrnehmung des Rezipienten wie des Autorsubjekts mehrperspektivisch ist. In seiner geschichtsphilosophischen „Versuchsanordnung“, so der Autor Heiner Müller, werde „die Lücke im Ablauf“ gesucht, „das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER“.³⁶ Dieser Impuls, der auch als Ausbruchsimpuls beschrieben werden kann, ist bei Olga Neuwirth ebenfalls zu finden – abschließend mit Elfriede Jelinek gesprochen: „Olga N. sucht also den Raum hinter dem Raum, der immer nur in einem weiteren Raum mündet, und alle stecken sie ineinander, diese Räume, bis dann ein letzter Raum kommt, der auf nichts mehr zurückgeführt werden kann, und das ist dieser Tod, vor dem die Komponistin immer wieder die äußerste Kraftanstrengung leisten muß, um sich vor ihm zurückzureißen.“³⁷

32 Godfrey Reggio und Philip Glass (Musik): *Koyaanisqatsi. Life out of Balance*, DVD mgm Home Entertainment 24368 116, 2007, 00:29:15–00:29:21.

33 Olga Neuwirth, ... *disenchanted time* ..., in: dies., Anm. 1, 00:14:38–00:14:50.

34 Florian Vaßen, *Bildbeschreibung*, in: Hans-Thies Lehmann / Patrick Primavesi (Hg.), *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 197–200, hier S. 197.

35 Ebd., S. 199.

36 Müller, in: ebd., S. 198.

37 Jelinek, Anm. 8, S. 50.

Olga Neuwirths *American Lulu* und die Frage der Darstellung eines soziohistorischen Kontextes

Nadine Scharfetter

Inspiziert durch Otto Premingers Film *Carmen Jones* von 1954¹, in welchem Georges Bizets *Carmen* in den Süden der USA verlegt und ausschließlich mit Afroamerikaner_innen besetzt wurde, entschied sich Olga Neuwirth, Alban Bergs unvollendete Oper *Lulu* (1927–1935) in die USA der 1950er- und 1970er-Jahre zu verlegen. Neuwirth stellt das Sujet somit in den Kontext diverser historischer sozialer Bewegungen (u.a. der Bürgerrechtsbewegung, der Black-Power-Bewegung und der Zweiten Frauenbewegung), welche sich mit in der Gesellschaft vorherrschenden Problemen wie Rassismus und Sexismus auseinandersetzten. Zudem sind Lulu, Eleanor (bei Berg Gräfin Geschwitz) und Clarence (Schigloch) in Neuwirths Version Afroamerikaner_innen.² Im vorliegenden Aufsatz wird diskutiert, inwiefern und mit welchen Mitteln dieser neue soziohistorische Kontext in Olga Neuwirths *American Lulu* (2006–2012) einbezogen wird. Relevant ist in diesem Zusammenhang vor allem die Frage, ob der neue soziohistorische Kontext tatsächlich in das vorhandene Sujet integriert wird und dadurch Einfluss auf die Handlung und die Personen hat.

1 Otto Premingers Filmversion basiert auf dem Musical *Carmen Jones* (1943) von Oscar Hammerstein II.

2 Vgl. Olga Neuwirth, Notizen zu *American Lulu* (2006–2011), in: Programmheft Olga Neuwirth: *American Lulu*, Komische Oper Berlin, Uraufführung 30.09.2012, S. 8–10.

I. Neuwirths Änderungen im Überblick

Die erste Änderung nimmt Neuwirth bereits im Prolog vor. Während bei Berg eine Zirkusvorstellung zu sehen ist, in welcher Lulu im Pierrotkostüm auftritt, steigt Neuwirth mit dem Beginn des dritten Aktes ein, der im New York der 1970er-Jahre spielt. Die ersten beiden Akte, deren Handlung im New Orleans der 1950er-Jahre stattfindet, fungieren in Neuwirths Version somit als Rückblick auf die Vergangenheit, während der dritte Akt die Gegenwart zeigt. Zusätzlich zu den bereits eingangs erwähnten Änderungen nimmt Neuwirth im ersten und zweiten Akt größtenteils musikalische und textliche Kürzungen von Bergs Oper vor und reduziert die Anzahl der Figuren, um die Oper zu intensivieren.³ Neuwirth wählt zudem eine neue Instrumentierung, indem sie die bei Berg an einigen Stellen zum Einsatz kommende Jazzband als generelle Instrumentierung verwendet und u.a. um E-Gitarre und Synthesizer erweitert. Bergs Jazzband ersetzt Neuwirth wiederum durch eine Kinoorgel (Wonder Morton Organ), welche auch für die Filmmusik am Ende der 1. Szene des zweiten Aktes zum Einsatz kommt. Eleanor stellt aus kompositorischer Sicht eine Ausnahme dar. Sie wird von Neuwirth als Bluessängerin angelegt, was eine Neukomposition ihrer Gesangspartie erfordert. Eleanor hebt sich somit musikalisch deutlich von den anderen Figuren ab. Gesteigert wird dieser Eindruck, indem ihr Gesang häufig von E-Gitarre, E-Piano und Jazzschlagzeug begleitet wird. Clara Hunter Latham merkt in Bezug auf den gesanglichen Kontrast von Lulu und Eleanor an, dass „Lulu’s style and technique [are] clearly in the white-dominated operatic tradition, while Eleanor’s blues clearly indicate[s] an African American associated technique.“⁴

Den dritten Akt, welcher im New York City der 1970er-Jahre spielt, komponiert und textet Neuwirth vollkommen neu, bis auf wenige Textstellen, die sie von Berg übernimmt. Dies hat grundlegende Änderungen der Handlung zur Folge. Neuwirth streicht die in Paris spielende Szene aus Bergs Oper ersatzlos und steigt stattdessen direkt in die 2. Szene ein, in welcher Lulu als Prostituierte arbeitet. Lulu ist bei Neuwirth jedoch keine verarmte Prostituierte, sondern eine wohlhabende Nobelprostituierte, zu deren Kundenkreis reiche Geschäftsmänner und Politiker gehören. Wie Bergs Geschwitz kommt auch Eleanor am Ende des dritten Aktes zu dem Entschluss, dass sie sich von Lulu lösen muss, um sich selbst verwirklichen zu können. Anders als Geschwitz will sich Eleanor

3 Vgl. Kenan Malik, Behind the scenes of American Lulu: A new interpretation of Alban Berg’s opera Lulu by Olga Neuwirth. Kenan Malik in discussion with Olga Neuwirth/Composer. Bregenz Festival 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=BISjB4ZdAd0> (10.03.2019).

4 Clara Hunter Latham, How Many Voices Can She Have?: Destabilizing Desire and Identification in American Lulu, in: *The Opera Quarterly* 33 (2017), H. 3–4, S. 309.

jedoch nicht für Frauenrechte einsetzen oder in einer anderen sozialen Bewegung aktiv werden – Möglichkeiten gäbe es in den USA der 1970er-Jahre genügend –, sondern sie will sich auf ihr musikalisches Talent fokussieren. Als Eleanor Lulu damit konfrontiert, dass sie Lulu zwar immer geliebt, sich aber nie vollkommen selbst verleugnet habe⁵, wird ihre Aussage durch ihren im Blues verorteten Gesangsstil unterstützt. Eleanors Bluesgesang, welchen sie während der ganzen Oper beibehalten hat, repräsentiert ihren Wunsch nach Selbstverwirklichung und Selbstbestimmung. Obwohl ihr Handeln erst am Ende der Oper ihrem Wunsch nach Selbstverwirklichung entspricht, wird dieser auf musikalischer Ebene schon mit ihrem ersten Auftritt deutlich. Eleanors Gesangsstil bildet demnach nicht nur einen musikalischen Kontrast zu Lulu, sondern verweist zugleich auf die charakterliche Diskrepanz zwischen den Frauen.⁶ Neuwirth beschreibt den Unterschied zwischen Lulu, die scheinbar alles hat, was sie je wollte, und trotzdem unglücklich ist⁷, und Eleanor, die sich letztendlich von Lulu löst und Verantwortung für ihr eigenes Leben übernimmt, folgendermaßen: „Die gequälte und quälende Lulu [...] lebt von Männern und durch Männer. Sie lässt sich auf ein Gewirr zwielichtiger Machenschaften und Machtspiele ein. Die Andere, Eleanor, beharrt auf [...] ihrer Subjektivität. Sie ringt um Freiheit, geht einen schweren, aber selbst gewählten Weg. Sie sucht selbstbewusst ihren eigenen Ausdruck, ihre eigene Identität.“⁸ Zentral ist für Neuwirth die Möglichkeit der Selbstbestimmung, die Eleanor im Gegensatz zu Lulu wahrnimmt, auch wenn dieser Weg mühsam ist.

In Neuwirths Charakterisierung der beiden Frauen liegt wohl auch die Entscheidung für den gravierendsten Unterschied zu Bergs Oper begründet: Nur Lulu wird von einem anonymen Täter/einer anonymen Täterin umgebracht, Eleanor hat bereits vor der Tat Lulus Wohnung verlassen. Eleanor bleibt am Leben und bekommt so die Möglichkeit, sich auf ihr musikalisches Talent zu fokussieren und den Weg der Selbstverwirklichung zu beschreiten. Mögliche Gründe für den Tod von Geschwitz bei Berg, der laut unterschiedlicher Interpretationen beispielsweise als Vergeltung der Männerwelt⁹ gelesen werden könnte oder als Sühne dafür, dass Geschwitz als „Mannweib“ gegen „das

5 Vgl. Olga Neuwirth, *American Lulu*. Musiktheater (2006–2012), Partitur, München: Ricordi o.J., T. 1878–1886.

6 Clara Hunter Latham bemerkt hinsichtlich der unterschiedlichen Gesangsstile von Eleanor und Lulu, dass „[e]ach character remains musically isolated from the other and it is no surprise when Eleanor leaves: musically, she had already left“; Hunter Latham, Anm. 4, S. 315.

7 Vgl. Neuwirth, Anm. 5, T. 1542–1545.

8 Neuwirth, Anm. 2, S. 11.

9 Vgl. Silvio J. dos Santos, *Narratives of Identity in Alban Berg's Lulu*, Rochester [u.a.]: University of Rochester Press 2014 (Eastman Studies in Music 110), S. 171.

Prinzip des Ewig-Weiblichen“¹⁰ verstößt, werden somit in Neuwirths Version obsolet.

II. Darstellung des soziohistorischen Kontextes in *American Lulu*

In einem Interview anlässlich der Aufführung von *American Lulu* bei den Brengener Festspielen 2013 erklärt Olga Neuwirth, dass sie die Handlung von Bergs *Lulu* straffen und in einen komplexeren sozialen Hintergrund setzen wollte. Zugleich sagt sie jedoch, dass in ihrer Version der Oper Handlung und gewählter soziohistorischer Kontext nicht direkt miteinander verknüpft sind. Der soziohistorische Kontext wird laut Neuwirth lediglich durch die Einspielung von in der Partitur vorgeschriebenen Sprachsamples einbezogen.¹¹ Diese sind jedoch von der Handlung auf der Bühne unabhängig und fungieren nicht als Kommentar zur oder Reaktion auf die Handlung. Die beiden Ebenen können laut Neuwirth zwar miteinander in Verbindung gebracht werden, dies hängt aber vom Publikum selbst ab.¹² Neuwirths Ausführungen deuten bereits auf den Montagecharakter von *American Lulu* hin, denn die Sprachsamples werden nicht in die Handlung auf der Bühne integriert, unterbrechen diese sogar und öffnen einen alternativen Ereignisraum. Die beiden Ebenen werden demnach klar voneinander getrennt. Diesen Schnitt verstärkt Neuwirth kompositorisch, indem sie die Musik während der Einspielungen der Sprachsamples mithilfe leiser, lange gehaltener Töne oder Tremoli und sparsamer Instrumentierung wie eine Art Klangteppich in den Hintergrund rückt, wodurch die Sprachsamples im Fokus der Aufmerksamkeit stehen. Die Trennung der beiden Ebenen macht es notwendig, diese auch im Hinblick auf die Darstellung des soziohistorischen Kontextes in *American Lulu* separat zu erörtern.

II.1 Die mediale Ebene

Um einen Bezug zum neu gewählten soziohistorischen Kontext herzustellen, verwendet Neuwirth im ersten und zweiten Akt mehrfach Ausschnitte unterschiedlicher Reden von Martin Luther King Jr. In diesen Ausschnitten werden wesentliche Punkte der Bürgerrechtsbewegung thematisiert wie die Gleichberechtigung aller Menschen bezüglich Bildung, Arbeit und Recht sowie der

10 Melanie Unseld, „Man töte dieses Weib!“, Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2001, S. 62.

11 Im Interview erwähnt Neuwirth nicht, dass im zweiten Akt zusätzlich ein Video eingesetzt wird. Die im Folgenden angestellten Überlegungen zu den Sprachsamples treffen gleichermaßen auf das Video zu.

12 Vgl. Malik, Anm. 3.

gewaltfreie Protest gegen Rassismus und Diskriminierung.¹³ Des Weiteren sieht Neuwirth kurz vor Ende des zweiten Aktes ein Video vor, in welchem Bilder von Emory Douglas, dem Kultusminister der Black Panther Party, gezeigt werden.¹⁴ Als Grafiker griff Douglas in seiner sogenannten „revolutionary art“, welche u.a. in der Parteizeitung *The Black Panther* abgedruckt wurde, immer wesentliche Interessen und Themen seiner Partei auf. Beispielsweise illustrierte er den Aufruf der Black Panther Party zum bewaffneten Widerstand afroamerikanischer Männer gegen Polizeigewalt gegenüber der afroamerikanischen Bevölkerung. Polizisten wurden von Douglas hierbei als Schweine abgebildet.¹⁵ Neuwirth gibt in der Partitur nicht an, welche Bilder gezeigt werden sollen.

Durch die Sprachsamples und das Video stellt Neuwirth einen Bezug zu sozialen Bewegungen in den USA in den 1950er- bis 1970er-Jahren her. Diese sozialen Bewegungen werden jedoch nicht in die Bühnenhandlung einbezogen, weshalb die Ausschnitte aus den Reden Kings und die Bilder von Douglas aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommen und gewissermaßen unkommentiert in den neuen Kontext – Neuwirths Oper – hineingesetzt werden. Ob das Publikum die Sprachsamples und das Video tatsächlich mit dem soziohistorischen Kontext in Verbindung bringen kann, ist demnach vom Vorwissen jedes und jeder Einzelnen abhängig.

Zusätzlich zu den Sprachsamples mit Ausschnitten aus Reden Kings verwendet Neuwirth mehrere Sprachsamples mit Zitaten aus Gedichten der amerikanischen Schriftstellerin June Jordan.¹⁶ Jordan war in unterschiedlichen sozialen Bewegungen aktiv und thematisierte in ihren Gedichten immer wieder soziale Missstände sowie eigene Erfahrungen. In den zitierten Gedichten, welche in den 1970er-Jahren entstanden sind, geht es um die Themen Vergewaltigung (*Rape Is Not a Poem*)¹⁷, die traumatische Beziehung eines Kindes zu seinen

13 Vgl. Neuwirth, Anm. 5, S. 14, 105, 153, 211, 262.

14 Vgl. ebd., S. 260.

15 Vgl. Erika Doss, „Revolutionary art is a tool for liberation“: Emory Douglas and Protest Aesthetics at The Black Panther, in: *New Political Science: A Journal of Politics and Culture* 21 (1999), H. 2, S. 245–259.

16 Vgl. Neuwirth, Anm. 5, S. 40, 83, 136, 371.

17 An beiden Stellen, an denen Ausschnitte aus dem Gedicht zitiert werden, ist zusätzlich ein Video vorgesehen. Die Beschreibung des Videos lautet: „A little girl standing next to a colorful ball in a beautiful sunny garden. The mood changes when a man, who isn't identifiable, sneaks up to her from behind. She whirls around towards him when he touches her. Recoiling in fear, her face becomes unrecognizable. At exactly this moment the image dissolves“; ebd., S. 40, 136. Zudem wird das Gedicht bei der ersten Verwendung mit einem Zitat aus dem Roman *Nightwood* (1936) der amerikanischen Schriftstellerin Djuna Barnes verbunden. Der Roman, in dem Barnes ihre unglückliche Beziehung zu einer Frau aufarbeitet, steht nicht mit Neuwirths gewählttem historischen Hintergrund in Verbindung. Jedoch bietet er mögliche Anknüpfungspunkte zur dargestellten Beziehung zwischen Lulu

Eltern (*One Minus One Minus One*) und den Protest von Frauen gegen Rassismus und Diskriminierung (*Poem for South African Women*). Zwar werden auch diese Sprachsamples nicht in die Handlung integriert, jedoch lassen sich vor allem an zwei Stellen aufgrund der gewählten Ausschnitte aus den Gedichten Verbindungen zur Handlung auf der Bühne herstellen.¹⁸ In der 2. Szene des ersten Aktes erzählt Dr. Bloom dem Painter von Lulus Vergangenheit und ihren Eltern. Als er durch das Sprachsample mit dem Gedicht *One Minus One Minus One* unterbrochen wird, scheint es, als würde Lulu seine Erzählung ergänzen. Zu hören ist: „My mother murdering me to have a life of her own. What would I say if I could speak about it? My father raising me to be a life that he owns. What can I say in this loneliness.“¹⁹ Im dritten Akt sagt sich Eleanor von Lulu los, um sich aus Lulus Machenschaften und ihrer Manipulation zu befreien und sich selbst verwirklichen zu können. Nachdem Eleanor Lulus Appartement verlassen hat, entsteht der Eindruck, als würde ihre Entscheidung durch das Zitat aus *Poem for South African Women* unterstützt und bekräftigt werden. In dem Ausschnitt aus dem Gedicht heißt es: „We will join this standing up and the ones who stood without sweet company will sing and sing back into the mountains and if necessary even under the sea.“²⁰

Durch eine Beschreibung Neuwirths, in welcher Lulu und Eleanor jeweils Vergangene erläutern, lässt sich nicht nur eine Verbindung zu den Gedichten herstellen, sondern auch zur Biografie June Jordans.²¹ Jordan wurde von ihrem Vater streng erzogen, was auch verbale und physische Aggressionen beinhaltete, zudem wünschte er sich einen Jungen und hat seine Tochter dementsprechend als solchen behandelt. Auch außerhalb der Familie war Jordan immer wieder mit sexistischer oder rassistischer motivierter Gewalt konfrontiert. Diese Gewalt erlebte Jordan u.a. durch zwei Vergewaltigungen und rassistisch

und Eleanor. Diese Anknüpfungspunkte gehen allerdings nicht aus dem in der Oper zitierten Absatz hervor; vgl. ebd., S. 40.

18 Heidi Hart stellt am Beginn der Oper eine Korrespondenz zwischen Handlung und Sprachsamples fest. Denn der hier verwendete Ausschnitt aus einer Rede Kings „about socially conditioned loss of initiative in black communities seem[s] right in line with these words of Lulu’s: ‚I can tell from a hundred feet off, if someone is made for me. If not I go ahead anyway. I wake up feeling I’ve trashed my body and soul“; Heidi Hart, *Silent Opera: Visual Recycling in Olga Neuwirth’s American Lulu*, in: *Ekphrasis* 10 (2013), H. 2, S. 130.

19 Neuwirth, Anm. 5, S. 83.

20 Ebd., S. 371. Dieser Eindruck entsteht ausschließlich aufgrund der von Neuwirth ausgewählten Passage und lässt sich bei Betrachtung des gesamten Gedichtes nicht aufrechterhalten.

21 Ob eine solche Verbindung zwischen der Biografie June Jordans und dem biografischen Hintergrund von Eleanor bzw. Lulu intendiert war, ist nicht bekannt. Laut Neuwirth ist der Name Eleanor eine Referenz an Billie Holiday; vgl. Olga Neuwirth, *Gedanken zur Eleanor-Suite*, in: *ProgrammBuch Salzburg Contemporary*, Konzert 7. August 2015, S. 19.

motiviert Anfeindungen aufgrund ihrer Ehe mit einem Weißen Mann (ihre Eltern stammten aus Jamaika bzw. Panama).²² Ähnliche Erfahrungen mit Gewalt beschreibt Neuwirth auch hinsichtlich Lulus bzw. Eleanors Vergangenheit: „Bei mir kommen Lulu und Eleanor aus ähnlichen Lebensverhältnissen: Die Umgebung beider war von Rassismus und weißem wie schwarzem Männlichkeitswahn geprägt. Beide waren Opfer von Missbrauch in Kindheitsjahren, durch den versucht wurde, ihnen ihr Ich zu nehmen, sie zum reinen Objekt zu machen.“²³

II.2 Die Ebene der Bühnenhandlung

Mithilfe der Analyse der medialen Ebene kann basierend auf Neuwirths Aussage, dass der soziohistorische Kontext in *American Lulu* ausschließlich über die Sprachsamples (und das Video) hergestellt wird, ein Rückschluss auf Neuwirths Definition des soziohistorischen Kontextes gezogen werden. Es wird deutlich, dass sich Neuwirth hierbei hauptsächlich auf soziale Bewegungen in den USA in den 1950er- bis 1970er-Jahren und Personen aus deren Umfeld bezieht, welche in der Tat nicht in die Bühnenhandlung einbezogen werden. Bedenkt man, dass sich diese sozialen Bewegungen mit vorherrschenden gesellschaftlichen Problemen wie Rassismus, Sexismus und Gewalt auseinandergesetzt haben, kann festgestellt werden, dass diese sozialen Missstände durchaus in die Handlung integriert werden. Demzufolge ist argumentierbar, dass der neu gewählte soziohistorische Kontext auch in der Handlung von *American Lulu* aufgegriffen wird. Dies wird im Folgenden anhand einiger Stellen erörtert.

In der „Verwandlung“ am Ende der 1. Szene des zweiten Aktes, in welcher in einem Stummfilm²⁴ Lulus Zeit im Gefängnis dargestellt wird, werden die vorherrschenden Machtstrukturen in den USA der 1950er-Jahre am deutlichsten erkennbar. In den Regieanweisungen beschreibt Neuwirth, dass der Commissioner die Gefängniswärter dazu angehalten hat, Lulu schlecht zu behandeln. Grund dafür ist, dass Lulu „[a]s a black woman [...] had dared to

22 Zu Informationen über das Leben und Werk June Jordans vgl. Valerie Kinloch, June Jordan. *Her Life and Letter*, Westport [u.a.]: Praeger 2006 (Women writers of color).

Die Begriffe „Weiß“ und „Schwarz“ werden im Folgenden großgeschrieben, um auf deren politische und soziale Konstruktion hinzuweisen.

23 Neuwirth, Anm. 2, S. 11. Der hier beschriebene biografische Hintergrund Lulus und Eleanors geht aus der Oper selbst nicht hervor.

24 Ein Stummfilm ist bereits bei Berg vorgesehen, hier werden Lulus Zeit in Haft, ihre Erkrankung und ihre Befreiung mithilfe der Gräfin Geschwitz beschrieben; vgl. Alban Berg, *Lulu. Oper in 3 Akten nach den Tragödien „Erdgeist“ und „Büchse der Pandora“ von Frank Wedekind*, Wien: Universal Edition 1977, S. 30. Erst durch Neuwirths Änderungen treten die Themen Rassismus und Sexismus in den Fokus.

be arrogant²⁵ because Dr. Bloom, one of New Orleans' most influential men, was at her side“.²⁶ In Bezug auf Eleanor, welche in Neuwirths Version mit dem Commissioner verhandeln will, um Lulu aus dem Gefängnis zu befreien, geht aus den Regieanweisungen hervor, dass der Commissioner Eleanors Situation ausnutzt und sie schließlich vergewaltigt. Neuwirth bringt die Situation treffend auf den Punkt: „As a black woman, she is powerless, especially because she has overstepped the law.“²⁷ Es zeichnet sich eine klare Machstruktur ab: Der Weiße Mann steht über der Schwarzen Frau. Schwarze Frauen waren demzufolge im vorherrschenden Machtsystem sowohl Sexismus als auch Rassismus ausgesetzt. Kimberlé Crenshaw führte den Begriff „intersectionality“ ein, um die Verschränkung der Kategorien „race“ und „sex“ und damit einhergehende Diskriminierung und Ungleichheit in herrschenden Machtstrukturen zu verdeutlichen.²⁸ Die Problematik der „intersectionality“ blieb für Schwarze Frauen in den USA auch innerhalb vieler sozialer Bewegungen in den 1950er- bis 1970er-Jahren bestehen. Aufgrund ihrer jeweiligen inhaltlichen Ausrichtung und der Strukturen innerhalb der Organisationen wurden soziale Bewegungen wie die Bürgerrechtsbewegung um Martin Luther King Jr., die Black-Power-Bewegung und die Zweite Frauenbewegung von afroamerikanischen Frauen zunehmend als sexistisch bzw. rassistisch empfunden. Folglich gewann der Black Feminism immer mehr an Bedeutung.²⁹ Zudem wird in den beschriebenen Regieanweisungen zum Stummfilm Polizeigewalt gegenüber Afroamerikanerinnen erkennbar. Der Aspekt der Polizeigewalt wird durch einen Ausspruch des Athlete gegenüber Eleanor später noch einmal hervorgehoben: „If dealing with the police, did for her appearance what it's done to your face ...“³⁰ Der Satz wird zwar nicht beendet, trotzdem wird deutlich, dass Eleanor von den Polizisten geschlagen wurde und davon sichtbare Verletzungen im Gesicht erlitt. Die hier verdeutlichte Polizeigewalt gegenüber Afroamerikaner_innen wurde vor allem in Organisationen innerhalb der Black-Power-Bewegung (u.a. der Black Panther Party) immer wieder kritisiert.

Im ersten Akt (3. Szene), in welchem Lulu in einem Club singen soll, kreierte Neuwirth zwar einen rassistischen Unterton, indem der Commissioner mit an-

25 Der Commissioner bezieht sich hier darauf, dass Lulu seine Annäherungsversuche im Club ignoriert und sich nur für Dr. Bloom interessiert hat, vgl. Neuwirth, Anm. 5, T. 723–752.

26 Ebd., S. 211.

27 Ebd., S. 211.

28 Vgl. Kimberlé Crenshaw, Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics, in: University of Chicago Legal Forum (1989), H. 1, S. 149.

29 Vgl. Deborah K. King, Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology, in: Signs 14 (1988), H. 1, S. 51–72, und Ula Taylor, Art. Feminism, in: Black Women in America, Bd. 1, Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2005, S. 437–441.

30 Neuwirth, Anm. 5, T. 1281–1284.

züglichem Blick hervorhebt, dass „[t]he bewitching Lulu sings for an all white crowd“³¹ – eine Textstelle, die bei Berg in dieser Form nicht vorhanden ist. Zugleich entschärft sie die Situation auch, indem sie eine Textstelle von Berg streicht:

Lulu: „Sie haben recht, daß Sie mir zeigen, wo ich hingehöre, indem Sie mich vor Ihrer Braut tanzen lassen.“

Dr. Schön: „Bei deiner Herkunft ist es ein Glück für dich, vor anständigen Leuten aufzutreten.“³²

Diese gestrichene Textstelle würde in Bezug auf die Aussage des Commissioners die Interpretation nahelegen, dass Lulu als afroamerikanische Frau froh sein kann, vor anständigen, das heißt Weißen, Leuten aufzutreten.

Neben Rassismus wird in Lulus Auftritt im Club eine Sexualisierung der Schwarzen Frau deutlich. Aus einer Aussage Lulus gegenüber Jimmy geht hervor, dass sie auf Wunsch von Dr. Bloom halb nackt³³ auftreten soll. Doch obwohl Lulu es als Demütigung empfindet, von allen halb nackt gesehen zu werden, tritt sie dennoch so auf.³⁴ Zudem äußert Lulu bezüglich der Annäherungsversuche des Commissioners, dass Dr. Blooms Bestechungsgeld an den Commissioner für den Auftritt Lulus im Club „made him wonder if a darkie’s worth it“.³⁵ Auch wenn es nicht explizit angesprochen wird, ist erkennbar, dass es hier um die Spekulationen des Commissioners über Lulus „sexuelle Qualität“ geht. Die Sexualisierung Schwarzer Frauen durch Weiße Männer hat in den USA einen langen historischen Hintergrund, der von der Zeit der Sklaverei bis ins 20. Jahrhundert reicht. Hierbei wurden Schwarze Frauen als hypersexuell, promiskuitiv und verführerisch charakterisiert, was u.a. zur Rechtfertigung ihrer sexuellen Ausbeutung durch Weiße Männer herangezogen wurde.³⁶

Abgesehen von Neuwirths eben erörterten geänderten Stellen, ermöglicht der gewählte soziohistorische Kontext in *American Lulu* eine Neudeutung von Passagen, die bereits in Bergs Oper in dieser Form vorhanden sind. So kann Lulus Aussage „I can tell from a hundred feet off, if someone is made for me“³⁷ dahingehend interpretiert werden, dass sich Lulu der gesetzlichen Bestimmungen in vielen Bundesstaaten der USA bezüglich der Beziehung zwischen Weißen und Schwarzen bewusst ist. Aufgrund der Hautfarbe, welche auch schon

31 Ebd., T. 752.

32 Berg, Anm. 24, S. 19.

33 Laut Regieanweisungen trägt Lulu ein Seidenkleid; vgl. Neuwirth, Anm. 5, S. 108.

34 Vgl. ebd., T. 649–656.

35 Ebd., T. 760–762.

36 Diane Miller Sommerville, Art. Rape, in: *Black Women in America*, Bd. 3, Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2005, S. 21–28.

37 Neuwirth, Anm. 5, T. 59–62. Vgl. auch Berg, Anm. 24, S. 38.

von weiter Entfernung erkennbar ist, weiß Lulu deshalb, ob ein Mann für sie „bestimmt“ ist oder nicht. Dennoch ist Lulu dreimal mit einem Weißen Mann verheiratet. Die gesetzlichen Bestimmungen bezüglich Ehen zwischen Weißen und Schwarzen scheinen hierbei kein Problem zu sein und werden auch nicht thematisiert. Immerhin waren in Louisiana, dem Bundesstaat, in welchem die ersten beiden Akte spielen, die „anti-miscegenation laws“ bis zur Aufhebung durch den Obersten Gerichtshof 1967 in Kraft.³⁸ Bei genauerer Betrachtung der Beziehungen Lulus wird jedoch erkennbar, dass Dr. Bloom – wie auch schon Dr. Schön bei Berg – die Affäre mit Lulu zwar aufrechterhalten will, eine Beziehung mit ihr aber lange Zeit ablehnt. Silvio J. dos Santos beschreibt die Beziehung der beiden in Bergs Oper folgendermaßen:

„Dr. Schön provides her with a home and an education but also makes the teenage Lulu his mistress. When his wife dies, his son Alwa begs him to marry Lulu, but the risk of losing his social status is too strong. After all, a wealthy man does not marry a mistress, especially someone with Lulu’s background. If anything, as an ambitious bourgeois, Dr. Schön desires to marry a girl of a higher status than his. For him, arranging for Lulu to marry Dr. Goll and later the Painter is a convenient way to sustain their affair.“³⁹

Dos Santos benennt Lulus sozialen Hintergrund⁴⁰ als Ursache dafür, dass Dr. Schön sie nicht heiraten will. Als Mann mit hohem sozialen Status will Dr. Schön eben diesen nicht durch eine Heirat mit seiner sozial schlechter gestellten Geliebten aufs Spiel setzen. Im Fall von Neuwirths Fassung kann Lulus Hautfarbe als weiterer Grund angesehen werden, warum Dr. Bloom seinen sozialen Status durch eine Heirat mit Lulu bedroht sieht.

Anhand der Analyse der unterschiedlichen Stellen wird erkennbar, dass zumindest ein thematischer Zusammenhang (Rassismus, Diskriminierung, Polizeigewalt etc.) zwischen der Handlung und den zuvor erörterten Sprachsamples bzw. dem Video herstellbar ist, auch ohne Kenntnis über die sozialen Bewegungen.

Im dritten Akt stellt Neuwirth sogar innerhalb der Bühnenhandlung eine Verbindung zur Bürgerrechtsbewegung her, jedoch ohne explizit darauf zu verweisen. Während Eleanor Lulu sagt, dass sie sich von Lulu distanzieren muss, um sich wieder auf ihr musikalisches Talent und somit auf sich selbst konzentrieren zu können, erklingt in der Ferne ein Chor.⁴¹ Wesentlich ist hierbei die

38 Vgl. Roland G. Fryer Jr., *Guess Who’s Been Coming to Dinner? Trends in Interracial Marriage over the 20th Century*, in: *The Journal of Economic Perspectives* 21 (2007), H. 2, S. 73f.

39 Santos, Anm. 9, S. 124.

40 Vgl. Berg, Anm. 24, S. 10, 12f.

41 Der Chor besteht aus Jimmy, dem Painter, Clarence, Dr. Bloom und dem Athlete. In einer

Verwendung von Zitaten aus dem Lied *We Shall Overcome*⁴², welches häufig als Hymne der Bürgerrechtsbewegung bezeichnet wird.⁴³ Aufgrund der Deutungsoffenheit von *We Shall Overcome* – es wird nicht definiert bzw. festgelegt, welches Hindernis oder Problem überwunden werden soll – kann das Lied für die Überwindung von Lulus Einfluss und ihrer Manipulation stehen und erhält für Eleanor⁴⁴ bzw. im Kontext der Oper eine spezifische Bedeutung.

Wenngleich Neuwirth versucht, in Bezug auf *We Shall Overcome* eine spezifische Bedeutung für den Kontext ihrer Oper zu generieren, stellt sich dennoch die Frage, welche Bedeutung Protestlieder außerhalb der jeweiligen sozialen Bewegung überhaupt haben können. William G. Roy stellt diesbezüglich die These auf, dass Bedeutung⁴⁵ weniger durch textliche oder musikalische Aspekte des jeweiligen Liedes entsteht, sondern vielmehr durch den sozialen Kontext, in welchen das Lied eingebettet ist. Wesentlich ist die dabei stattfindende Interaktion zwischen den beteiligten Menschen, egal ob sie selbst musizieren, Musik hören oder über Musik diskutieren. Im Falle von *We Shall Overcome* bedeutet das, dass das Lied für die jeweiligen Rezipient_innen zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung eine andere Bedeutung hatte, als wenn es zum Beispiel heute in einer Dokumentation verwendet wird.⁴⁶ Roys Theorie lässt sich auch auf die Reden Kings oder die „revolutionary art“ von Douglas anwenden.⁴⁷ Folg-

Arbeitsfassung des Librettos notiert Neuwirth, dass der Chor aus dem Off wie in Eleanors Kopf erklingen soll; vgl. Olga Neuwirth, *American Lulu* Arbeitsfassung, Libretto, Typskript, o.S., Vorlass Olga Neuwirth/Archiv Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.

42 Vgl. Neuwirth, Anm. 5, ab. T. 1873.

43 In einer Arbeitsfassung des Librettos verweist Neuwirth lediglich auf die Verwendung von Zitaten aus *We Shall Overcome* (vgl. Neuwirth, Anm. 41), vermutlich wurden jedoch auch kurze Zitate aus *Where Have All the Flowers Gone* (vgl. Neuwirth, Anm. 5, T. 1886f.) und *This Little Light Of Mine* (vgl. ebd., T. 1890–1893) verwendet. Aufgrund der überwiegenden Verwendung von Zitaten aus *We Shall Overcome* wird in der vorliegenden Analyse ausschließlich darauf Bezug genommen.

44 Da der Chor aus Männern besteht, die in irgendeiner Verbindung zu Lulu stehen oder standen, kann diskutiert werden, ob hierbei auch deren Überwindung von Lulus Einfluss und Manipulation angedeutet wird.

45 Bedeutung (meaning) definiert Roy als „system of symbols by which people make sense of the world in the context of interaction. It is more a set of activities – interpretation, exchange, reflection – than a product. Meaning is fundamentally sociological insofar as it happens through interaction and makes interaction possible“; vgl. William G. Roy, *Reds, Whites, and Blues. Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*, Princeton [u.a.]: Princeton University Press 2010 (Princeton Studies in Cultural Sociology), S. 12.

46 Vgl. ebd., S.14. Auf den Ursprung von *We Shall Overcome*, die unterschiedlichen Versionen des Liedes und deren jeweilige Verwendung und Bedeutung innerhalb diverser sozialer Kontexte kann hier nicht eingegangen werden.

47 Abweichend von Roys Theorie wird angenommen, dass die Inhalte der Reden und Bilder für deren Bedeutung innerhalb der sozialen Bewegungen von Relevanz gewesen sind. In

lich stellt sich die Frage, welche Bedeutung diese Protestlieder, Reden und Bilder haben (können), wenn Ausschnitte davon in den Kontext einer Oper gestellt werden. Im Fall von *American Lulu* kann dieser Gedanke noch weitergeführt werden. Hierbei geht es auch um die Überlegung, inwiefern die enorme Bedeutung der Protestlieder, Reden und Bilder innerhalb der sozialen Bewegungen in den USA in den 1950er- bis 1970er-Jahren heute noch verstanden und nachvollzogen werden kann – v.a. im Kontext von *American Lulu*. Denn Neuwirth verlegt Bergs *Lulu* zwar laut eigenen Angaben⁴⁸ in die USA der 1950er- und 1970er-Jahre und stellt sie somit in den realen historischen Kontext diverser sozialer Bewegungen, diese werden aber in der Handlung auf der Bühne nicht thematisiert. Aus der Handlung ist die historische Bedeutung der Reden, Protestlieder und Bilder, die Neuwirth in der Oper verwendet, demnach nicht erkennbar oder ableitbar. Zudem werden die Reden und Bilder nicht nur nicht in die Handlung auf der Bühne integriert, sondern auch nicht kommentiert oder erklärt. Dadurch liegt es nicht nur in der Verantwortung des Publikums, die historische Bedeutung der Reden etc. zu erkennen, sondern auch, die Verbindung dieser zum soziohistorischen Kontext herzustellen bzw. zu kennen. In Bezug auf die Reden Kings sagt Neuwirth, dass diese gegenwärtig noch dieselbe Relevanz haben wie in den 1950er-Jahren, da wir heute noch mit denselben Problemen zu kämpfen haben, wenn auch versteckter.⁴⁹ Diese Aussage Neuwirths legt nahe, dass es in *American Lulu* primär nicht darum geht, die Verbindung zum soziohistorischen Kontext herstellen zu können. Neuwirths Intention scheint es hingegen, Themen wie Rassismus, Sexismus und den Kampf um individuelle Freiheit zu behandeln und gesellschaftliche Missstände aufzuzeigen und dadurch zu kritisieren.⁵⁰ Der gewählte soziohistorische Kontext dient demzufolge lediglich als Ausgangspunkt oder Grundlage für die Auseinandersetzung mit diesen Themen.

Anlehnung an Roy wird jedoch argumentiert, dass auch hier die Einbettung in den jeweiligen sozialen Kontext und die dabei stattfindende Interaktion zwischen den beteiligten Menschen wesentlich zur Bedeutung beigetragen haben.

48 Vgl. Neuwirth, Anm. 2, S. 8f.

49 Vgl. Malik, Anm. 3.

50 Die Problematik von gesellschaftlichen Missständen thematisiert Neuwirth erneut in ihrer 2014/15 entstandenen *Eleanor-Suite*. Hier greift Neuwirth nicht nur die in *American Lulu* verwendeten Ausschnitte aus Reden Kings und Gedichten Jordans auf, sondern lässt Eleanor sozusagen als Solistin auftreten. Die Komposition war zunächst als Tribut an mutige Frauen und Menschen, die trotz sozialer und politischer Widerstände Kritik äußern, gedacht. Als Reaktion auf den Terroranschlag auf die Redaktion von *Charlie Hebdo* in Paris im Januar 2015, welcher während Neuwirths Arbeit an der *Eleanor-Suite* verübt wurde, stellt die Komposition zugleich eine Stellungnahme Neuwirths gegen Gewalt dar; vgl. Neuwirth, Anm. 21, S. 19f.

III. Fazit

In *American Lulu* verlegt Olga Neuwirth Bergs *Lulu* in die USA der 1950er- und 1970er-Jahre und setzt das Sujet dadurch in den Kontext diverser sozialer Bewegungen. Allerdings wird der Bezug zu diesem Kontext laut Neuwirth ausschließlich mithilfe medialer Einspielungen hergestellt, welche jedoch nicht in die Handlung auf der Bühne integriert werden. Indem Neuwirth den soziohistorischen Kontext und die Handlung nicht zusammenführt und es dem Publikum überlässt, eine Verbindung herzustellen, riskiert sie, dass genau diese Freiheit (oder auch Verantwortung) zu Irritation und Unverständnis führen kann – wie aus einigen Aufführungsrezensionen⁵¹ hervorgeht. Wie gezeigt wurde, besteht bei genauerer Auseinandersetzung mit dem Werk durchaus die Möglichkeit, einen Zusammenhang zwischen der Handlung und dem soziohistorischen Kontext herzustellen. Hierfür sind allerdings an manchen Stellen zusätzliche Informationen notwendig, welche nicht aus der Handlung hervorgehen, sondern ausschließlich durch Regieanweisungen in der Partitur, Interviews mit Neuwirth, Werkkommentare Neuwirths und eigenes Wissen über die sozialen Bewegungen in den USA der 1950er- bis 1970er-Jahre geliefert werden. Dies gilt nicht nur für die Handlung, sondern beispielsweise auch für die Sprachsamples, da die Verbindung zur Bürgerrechtsbewegung in der Oper nicht aufgezeigt wird. Wie zuvor diskutiert wurde, kann auch dahingehend argumentiert werden, dass es Neuwirth in *American Lulu* ohnehin nicht primär darum geht, dass vom Publikum eine Verbindung zum soziohistorischen Kontext hergestellt wird. Vielmehr geht es darum, die Themen Rassismus und Sexismus aufzugreifen, um gesellschaftliche Missstände aufzuzeigen und dadurch zu kritisieren.

51 Für Carmen Gräf hat es nach einer Aufführung an der Komischen Oper Berlin 2012 den Anschein, „als ob die Komponistin weder dem Stück noch dem Zuschauer zutraut, den Stoff richtig einzubetten“ (Carmen Gräf, *Femme vitale*. Olga Neuwirth liefert mit „*American Lulu*“ an der Komischen Oper Berlin eine Neuinterpretation von Alban Bergs Opernfragment, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 173 (2012), H. 6, S. 70f). Noch deutlichere Worte findet Walter Weidringer anlässlich einer Aufführung im Theater an der Wien 2014: „Bloße Behauptung allerdings bleibt die beabsichtigte Verankerung im gesellschaftlichen Kontext von Rassendiskriminierung und Bürgerrechtsbewegung [...]. Dass Lulu, Eleanor [...] und Clarence [...] hier dunklere Hautfarbe haben, wirkt wie ein im Besetzungsbüro entstandener, unwesentlicher Zufall, der inhaltlich keine nennenswerten Konsequenzen hat“ [Walter Weidringer, „*American Lulu*“: Wer wird schon mit Lulu fertig?, 08.12.2014, https://diepresse.com/home/kultur/klassik/4614602/American-Lulu_Wer-wird-schon-mit-Lulu-fertig (10.03.2019)].

Die Rolle von Kunst und Künstlerin in der Gesellschaft

Paradoxien. In Szene gesetzt. Zur (Selbst)Darstellung der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth

Melanie Unseld

„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.“ – „Den Mann nenne mir, Muse, den vielgewandten, der gar viel umgetrieben wurde, nachdem er Trojas heilige Stadt zerstörte.“ – „Eigentlich hat diese Geschichte mehrere Anfänge. Ich kann mich schwer für einen entscheiden. Da sie alle den Anfang ergeben.“... Im Beginn eines Buches zeigt sich bestenfalls der Nukleus des Ganzen: In Kafkas Roman *Die Verwandlung* das unvermittelt Unfassbare ebendieser; in Homers *Odyssee* Vorgeschichte und Plot gleichermaßen, in Nino Haratischwilis *Das achte Leben* die Verwobenheit aller individuellen Frauen-Lebensläufe, die den Mehrgenerationen-Roman durchzieht ... Schriftsteller_innen wissen um die Bedeutung, mehr noch, die unmittelbare Wucht des ersten Satzes. Autobiograf_innen nicht minder.

Auf den ersten Eindruck kommt es an, und daher auf den ersten Satz, ja möglicherweise auf die ersten Worte: „Der Schweiß strömt an dir nieder – in breiten glitschigen Bächen.“¹ Auf diesen ersten Satz könnten die Autobiografie eines Boxers oder auch die Memoiren eines Fabrik- oder Saisonarbeiters folgen. Dass dies der erste Satz einer Komponisten-Autobiografie ist, stellt klar, dass der Autor nicht beabsichtigt, Genre-Erwartungen zu erfüllen. Im Gegenteil: Er zertrümmert mit dem ersten Satz gründlichst das auch 1945 noch erwartbare Bild des Komponisten als entkörperlichtes Genie, setzt zu Beginn seiner Autobiografie eine Paradoxie, die den gesamten Text durchzieht: George Antheil,

1 George Antheil, *Bad Boy of Music*. Autobiographie, Hamburg: Europ. Verl.-Anst. 2000, S. 9. Die erste deutsche Übersetzung der Autobiografie erschien 1960 unter dem Titel *Enfant terrible der Musik*.

der „bad boy of music“ (so auch der amerikanische Originaltitel, 1945), reiht in seinen Erinnerungen Skandal-Details aneinander, wobei der Schweiß dabei auch im Folgenden immer wieder eine besondere Rolle spielt, oft sehr konkret beschrieben, zuweilen ins Metaphorische überhöht. Deutlich zielt der Text darauf ab, das Skandalon der unverstandenen Moderne mit einer Selbstinszenierung zu verbinden, die auf dem Bruch mit einem herkömmlichen Komponisten-Image basiert. Denn mit dem auffallend starken Verweis auf den Körper desjenigen, der Skandale verursacht und aushält, rückt das Körperliche so dicht an die Lesenden heran, wie das Komponisten-Image zuvor eben jenes wegzurücken versucht hatte.

Was also heißt es, wenn der von Stefan Drees 2008 herausgegebene Band *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang* mit dem zitierten Satz „Olga Neuwirth ist ein hellwacher Kopf.“ beginnt?² Steckt hierin der Nukleus des Ganzen? – Und wenn ja, was wäre dieser Nukleus? Wie unterscheidet er sich von jenem, den Antheil als Startpunkt seiner Autobiografie vorsieht?

Mit diesen Fragen ist das Thema der (Selbst)Modellierung bzw. (Selbst)Inszenierung von Komponist_innen der Moderne umrissen: Welche Formen der Subjektivität, welche Lebenslaufmodelle stehen zur Verfügung, um sich selbst als eine Person zu zeigen, die an Moderne partizipiert, sie mitgestaltet? Auf welche greifen Akteur_innen zurück, die Komponist_innen für die Aufnahme in das kulturelle Gedächtnis – nicht zuletzt in die Musikgeschichtsschreibung – vorbereiten? Denn diese beiden Ebenen sind sorgfältig zu unterscheiden: Komponist_innen einerseits und Akteur_innen der Erinnerungskultur andererseits, etwa Musikjournalist_innen, Musikwissenschaftler_innen, die über jene berichten, schreiben etc. und damit Quellen für zukünftige Musikgeschichtsschreibung produzieren. Zu unterscheiden ist aber auch, was an dieser Stelle der (Selbst)Aussage verhandelt wird: Subjekt, Figur, role model, Image?³ Um die Frage: wer *ist* Olga Neuwirth? kann es an dieser Stelle nicht gehen: Dies entzieht sich grundsätzlich einer musikwissenschaftlichen Betrachtung. Wohl aber ist in der Analyse von Selbstaussagen, Interviews, Filmen, eigenen und fremden Texten u.v.m. zu erkennen, welche Modelle, welche ‚Schattenfugenrahmen‘ gewählt werden, die für ein Komponistin-Sein im 20./21. Jahrhundert zur Verfügung stehen. Als ‚Schattenfugenrahmen‘ verstehe ich dabei nicht nur

2 Das Zitat ist der Laudatio von Max Nyffeler entnommen (Im Spiegelkabinett der Klänge. Die Komponistin Olga Neuwirth). Vgl. Stefan Drees, *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, Salzburg [u.a.]: Pustet 2008, S. 9. Die gesamte Laudatio ist ebendort abgedruckt, S. 123–126.

3 Vgl. zur kulturwissenschaftlichen Image-Analyse von Musikerinnen auch Sandra Danielczyk, *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*, Bielefeld: transcript 2017, S. 33–53.

Lebenslaufmodelle und deren Narrative,⁴ sondern auch Ereignisse und institutionelle Settings, Dokumente, Quellen und mediale Präsentationen etc., die das Image eines Komponisten oder einer Komponistin prägen bzw. dieses formen. Mit Christian von Zimmermann könnte man hier auch von anthropologischen Voraussetzungen sprechen, die eine „Erzählbarkeit“ des Subjekts ermöglichen: Lebenslaufkonzepte, auto|biografische Darstellungsformen und diskursive Aussagebedingungen.⁵ Dass jene ‚Schattenfugenrahmen‘ im Falle Olga Newirths aufs Engste mit Diskursen von Moderne, Komponistin (der Generation um 1968) bzw. Gender, Österreich u.a.m. liiert sind, steht dabei ebenso außer Frage, wie die Beobachtung, dass die ‚Schattenfugenrahmen‘ sowohl selbstgestaltet sind, als auch von Akteur_innen der Wissenschaft, des Journalismus etc. aktiv mitgestaltet werden. Dabei interessieren mich an dieser Stelle vor allem auch die Interdependenzen: Nicht nur, weil wir über kulturwissenschaftliche und kultursoziologische Instrumentarien verfügen, die uns befähigen, über Image und Imagekonstruktionen nachzudenken, sondern vor allem auch, weil – zumindest seit der Schönberg-Schule und ihrem Austausch mit der zeitgenössischen Musikwissenschaft – die individuelle Image-Konstruktion seitens der Komponisten kaum von musikwissenschaftlichen Vorstellungen vom Komponisten – etwa als autonomem Kunst-Schaffenden – zu trennen sind. Musikwissenschaftler_innen betrachten nicht nur Musikkulturen von außen, sondern sind, zumal in der Beschäftigung mit zeitgenössischen Phänomenen, auch selbst Aktive der Musikkultur. Als solche stellen sie, nicht selten im regen Austausch mit Komponist_innen, Denk-Modelle bereit, wie Entstehungsprozesse, Inspiration, Werk und Urheber von Musik etc. zu verstehen seien. Dahinter aber steht eine übergeordnete Vorstellung vom Komponist_in-Sein, die Komponist_innen ihrerseits aufgreifen und individuell adaptieren oder aber verwerfen können.

I. ‚Schattenfugenrahmen‘

Reale ‚Schattenfugenrahmen‘ gibt es in vielerlei Formen, Größen und Materialien, sie bilden eine mit dem Bild unverbundene, dennoch dem Bild Kontur gebende Rahmung. Metaphorisch gewendet stellen ‚Schattenfugenrahmen‘ eine Rahmung dar, die die Sichtbarkeit einer Person – erinnerungskulturell be-

4 Vgl. dazu Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln [u.a.]: Böhlau 2014 (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3).

5 Vgl. dazu Christian von Zimmermann, *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2006, hier insbes. das Kapitel „Grundlagen der Biographik“, S. 10–53.

trachtet auch die Erinnerbarkeit, die Historiografierbarkeit, Biografiewürdigkeit etc. – mit einer Kontur (z.B. einem Lebenslaufmodell) versehen, die für die Betrachtenden eine Sinneinheit ergibt und ausgestellt wird:⁶ der Komponist als ‚Enfant terrible‘, ‚Bad Boy‘ oder als ‚junge Wilde‘, der ‚Prinzipal‘, das ‚Avantgarde-Genie‘, der Künstler oder die Künstlerin in der ‚Doppelrolle‘ (komponierend/interpretierend), das Modell des ‚Andersseins‘ (Alterität) u.a.m. Auch wenn konsequenterweise eine systematische Auswertung der unterschiedlichen ‚Schattenfugenrahmen‘ an dieser Stelle notwendig wäre, muss dies hier unterbleiben. Wohl aber sollen knapp einige Konturen jener Modelle beschrieben werden, die sich aus dem Diskurs um Moderne entwickelt haben, und die dabei ältere Modelle (etwa die des Genies oder des Meisters) über Bord werfen oder auch weiterführen bzw. transformieren. Dabei ist zu betonen, dass jene ‚Schattenfugenrahmen‘ nicht als klar abgegrenzte (oder abzugrenzende) Modelle zu verstehen, sondern vielfach Hybridisierungen sowie auch Veränderungen im Verlauf einer individuellen Karriere zu beobachten sind. Dennoch lohnen sich stichprobenartige Beobachtungen, insbesondere auch vor dem Hintergrund, welche der ‚Schattenfugenrahmen‘ sich für eine Komponistin besonders gut bzw. nicht eignen.

II. ‚Enfant terrible‘

Der ‚Schattenfugenrahmen‘ als ‚Enfant terrible‘ hat mehrere Wurzeln und ist damit keineswegs auf das 20. Jahrhundert beschränkt, hat allerdings im 20./21. Jahrhundert eine im Zusammenhang mit dem Avantgarde-Diskurs stehende Bestärkung erfahren. Es beruht auf der seit dem 18. Jahrhundert immer wieder aufgekommenen Wunderkind-Idee⁷ einerseits – also den altersunabhängigen, herausragenden künstlerischen Fähigkeiten –, und auf der Genie-Idee andererseits, insofern ebendiese in der Ablehnung alles Schul- und Regelmäßigen einen dezidierten Bruch mit Traditionen bedeutet. Dem Modell ist somit eine stark temporale Idee eigen, vor allem in Form der ‚Widerständigkeit gegen das Kontinuum‘: das frühe Ausprägen einer besonderen Form von künstlerischer Fähigkeit, das Überspringen einer als kontinuierlich angenommenen Generationenabfolge und die Konfrontation einer als ‚stream‘ angenommenen ästhetischen Entwicklung, für die diese Fähigkeiten unzeitgemäß, da zu früh, in Er-

6 Der Begriff ‚Schattenfugenrahmen‘ erweitert den Begriff des Modells insofern, als er die unmittelbare Sichtbarkeit, das Ausgestelltsein, hervorhebt: Rahmen verbergen sich nicht, sondern sind wahrnehmbar; Modelle können auch implizit zugrunde liegen, ohne dass ihre Sichtbarkeit unmittelbar hervortritt. Die folgenden ‚Schattenfugenrahmen‘ sind mithin solcherart Modelle, die sich (über)deutlich – etwa durch Schlagworte – zu erkennen geben.

7 Vgl. dazu Jonas Traudes, *Musizierende „Wunderkinder“*. Adoration und Observation in der Öffentlichkeit um 1800, Wien [u.a.]: Böhlau 2018.

scheinung treten. Insofern steht das Modell für das Aufbrechen von Kontinuität – genealogisch einerseits, ästhetisch andererseits – und damit auch gegen ein als ‚organisch‘ angenommenes Subjekt. Im Anschluss an Andreas Reckwitz' Analyse der modernen Subjektkultur⁸ entspricht das die Kontinuitäten verletzende Modell des ‚Enfant terrible‘ in besonderem Maße jenem modernen Subjekt, das als ‚additiv‘ (und eben nicht ‚organisch‘) beschrieben wird. Es korrespondiert zugleich mit einer Grundfrage der Moderne, der Fragmentierung der Wirklichkeit, die sich in Brüchen, Kontrasten, Unvereinbarkeiten, Subversion etc. ausdrückt – ästhetisch, wie auch die Identität betreffend.⁹ Hierin besteht nicht zuletzt auch der Konnex zur Funktion des Skandals für die Moderne¹⁰ – unabhängig übrigens vom realen Alter der Person –, sodass das ‚Enfant terrible‘ als widerständiger, kämpferischer Vertreter des Neuen aufgefasst werden kann.

Einen solchen Bruch mit dem Organisch-Genealogischen setzt beispielhaft Konrad Boehmer (1941–2014) in einem Interview mit Rolf W. Stoll aus dem Jahr 2008 in Szene, dabei vielfach Metaphern des Temporalen und des Genealogischen verwendend: „die Zeitgenossen [glauben], die Formen und Inhalte des bürgerlichen Musiklebens seien trans-historische, ‚höhere‘ Werte. Wer den Zug verpasst hat, sollte nicht auf den Lokführer schimpfen. Herrlich wäre es, wenn es in der jungen Generation einige gäbe, denen der Schnabel genau so gewachsen wäre wie mir: Nesthäkchen, die sich nicht freiwillig krümmen.“ Und weiter: „Als alle noch stets mehr Parameter permutierten [...] hatte ich der seriellen Musik schon längst Adieu gesagt. Als alle glaubten, Aleatorik, Variabilität oder andere Zufallsoperationen seien der große Befreiungsschlag, habe ich diesem Fetischismus schon 1966 (in meiner Dissertation *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*) auf die Hühneraugen getreten. Selbst von Komponisten, die ich glühend verehere (Varèse, Xenakis, Nono) habe ich nur gelernt, was Freiheit des kompositorischen Handelns bedeutet. Übernommen habe ich deshalb von ihnen nichts.“¹¹ Auffallend ist hier die Selbstverortung als ‚eigentliche‘ Avantgarde, die durch das Modell des ‚Bad Boy‘ legitimierbar scheint: das Aufrufen der Jugend, das Prinzip des Früher-Seins und das Schmerzhaft-

8 Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück Wiss. 2006.

9 Vgl. dazu u.a. Federico Celestini / Gregor Kokorz / Julian Johnson (Hg.), *Musik in der Moderne/Music and Modernism*, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 9–11, sowie besonders auch die Beiträge zum ersten Teil, der mit „Identität und Differenz“ überschrieben ist.

10 Vgl. dazu u.a. Martin Eybl, *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Ästhetik und die Skandale um seine Musik 1907 und 1908*, in: ders. (Hg.), *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation*, Wien [u.a.]: Böhlau 2004, S. 13–82; Anna Schürmer, *Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik*, Bielefeld: transcript 2017.

11 Rolf W. Stoll, „Entmystifizierung! Der Komponist Konrad Boehmer im Gespräch“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (2008), S. 10.

Widerständige gegen Tradition und selbst Vorbilder. Die Entmystifizierung der Moderne, die Boehmer anzustoßen vorgibt, inszeniert dabei selbst aber eine starke Mystifizierung qua Selbstinszenierung als ‚Enfant terrible‘.

Dieser ‚Schattenfugenrahmen‘ ist, nicht nur, da er an das (latent asexuelle) Wunderkind-Modell anknüpft, bedingt gender-flexibel und stellt damit, etwa in einer Adaption als ‚bad girl‘, für Komponistinnen eine, wenn auch doppelbödige Möglichkeit der (Selbst)Modellierung dar: Hierbei spielen nicht nur popkulturelle Phänomene (Madonna, Riot Grrrl/Punk u.a.) eine einflussreiche Rolle, sondern auch spezifische Narrative für junge Frauen, die über die Literatur Einfluss genommen haben.¹² Darüber hinaus lässt sich, wie bei Olga Neuwirth zu beobachten, das Modell erweitern zum ‚Rebellen‘/zur ‚Rebellin‘ bzw. ‚outcast‘. Auf diese Weise beobachtet Kordula Knaus, dass das Arbeitsprotokoll zu Neuwirths gleichnamigem Musiktheaterwerk, der Band *O Melville!*¹³, entsprechend zwischen Sujet und Komponistin vagabundierende Inszenierungsstrategien offenlegt: „Texte von Neuwirth selbst, Elfriede Jelinek, der Fotografin Katherine Jánzsky Michaelsen und dem Musikwissenschaftler Stefan Drees dokumentieren den Entstehungsprozess und kommentieren das Werk, sind aber auch Auseinandersetzungen mit den beiden zentral im Band positionierten Fotoserien. Neuwirth zeigt sich einerseits in täglich selbst geschossenen Fotos uniformiert im Overall und mit Stechuhrkarte als ‚Arbeiterin‘ an der Partitur, andererseits ist sie in den Fotografien von Katherine Jánzsky Michaelsen in einer Melville-Maske an verschiedenen Orten New Yorks zu sehen. Spannend sind dabei Fragen von Identität, Geschlecht und Geschlechterwechsel, Kapitalismuskritik und Außenseiter_innentum in der Chiffre Olga Neuwirth – Herman Melville verhandelt.“¹⁴

III. ‚Prinzipal‘

Arnold Schönberg etablierte einen prägenden, wenn nicht gar als normativ wahrgenommenen ‚Schattenfugenrahmen‘, den des ‚Prinzipals‘ einer Schule (freilich keineswegs als Erster, aber für die europäische Moderne prägend). Gemeint ist damit die Konstellation einer zentralen Komponisten-Figur, die als Lehrer oder charismatische Hauptfigur – durchaus auch in Rückgriff auf Thomas Carlyles „leaders of men“¹⁵ – fungiert, darüber hinaus aber auch Men-

12 Zu denken ist etwa an literarische Figuren unangepasster weiblicher Adoleszenz (von Mignon über Nesthäkchen bis Pippi Langstrumpf).

13 Olga Neuwirth, *O Melville!*, Salzburg [u.a.]: Mury Salzmann 2016.

14 Rezension zu *O Melville!* von Kordula Knaus, <https://weiberdiwan.at/olga-the-outcast/> (21.02.2019).

15 Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* [1840], London 1887, S. 1. Vgl. dazu u.a. Esther Marian, *Zum Zusammenhang von Biographie, Subjektivität*

tor-Funktion für die nächste Generation übernimmt. Im deutlichen Gegensatz zum ‚Enfant terrible‘-Modell liegt der Fokus auf der Generationenfolge, wobei es insbesondere um Kontinuität und Anschlussfähigkeit der Generationen geht. Nicht das ‚Überspringen‘ der genealogischen Reihenfolge steht im Zentrum, sondern das Markieren eines Beginns und dessen Fortspinnung.

Damit ist diesem Modell eine ‚organisch‘ zu nennende Subjekt-Vorstellung eigen, die – trotz aller Avanciertheit in ästhetischen Fragen – den konservativen Gestus des Modells maßgeblich bestimmt: Der Prinzipal steht zwar für Kontinuität und Nachfolgeschafft, beansprucht aber für sich die Funktion der Zentralgestalt. Die Schülerschaft steht in steter Rückbezüglichkeit auf diese Zentralgestalt, damit nur bedingt, d.h. im Moment der Abkehr vom Prinzipal, für Fortschritt, Originalität etc.

Neben Schönberg ist auch Karlheinz Stockhausen als markantes Beispiel für das ‚Prinzipal‘-Modell erwähnenswert. Hans-Klaus Jungheinrich beschreibt Stockhausen in diesem Sinne als „pater familias“, damit auch das latent patriarchale Moment des Modells hervorhebend:

„Aus der Perspektive der späten sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts sah es so aus: Um den berühmtesten und avanciertesten deutschen Komponisten seiner Generation, um Karlheinz Stockhausen, scharte sich ein Ring von künstlerischen Mitarbeitern, die sich hingebungsvoll dem Charisma und der Autorität des Meisters unterordneten und ihm ihre spezifischen Dienstleistungen zukommen ließen. [...] Was dann einmal seinen Niederschlag fand in ausgereiften Stockhausen-Werken, artikuliert sich zunächst als Gruppenimprovisation, gelenkt und gesteuert mit sicherer, starker Hand von einem Präzeptor, der sich in dieser Rolle offenbar an keinem Punkt selbst in Frage stellte. Während ansonsten – wir befinden uns ja im Bannkreis des Jahres 1968 und eines beispiellosen Sturzes angestammter und angemaßter Autoritäten – hierarchische Verhältnisse ins Wanken geraten, etabliert sich um Stockhausen, der ein paar Jahre vorher in Darmstadt als Exponent einer radikalen und radikal den bürgerlichen Musikbetrieb negierenden Avantgarde gefeiert wurde, eine altmodische, eher vorbürgerlich anmutende Werkstatt- oder Bauhütten-Gruppierung, dominiert von einer Zentralgestalt, die psychologisch naiv genug war, dem Gestus eines Menschen und Materialien beherrschenden pater familiae umstandslos zu vertrauen.“¹⁶

Die patriarchale Grundstruktur des Modells macht eine ‚Schattenfugenrahmen‘-Funktion für Komponistinnen schwierig, zumal auch der konkrete Bezugspunkt – eine institutionell gefestigte Existenz als Lehrende – noch selten gegeben ist. Dass auf diese Weise ein ‚Schattenfugenrahmen‘, der noch dazu

und Geschlecht, in: Bernhard Fetz (Hg.), *Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie*, Berlin: de Gruyter 2009, S. 169–197, hier insbes. S. 172–179.

16 Hans-Klaus Jungheinrich, *Eötvös und Stockhausen*, in: ders. (Hg.), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, Mainz: Schott, S. 49.

mit einem hohen Grad an Autorität verbunden ist, für Komponistinnen wenig Anschlusspunkte bietet, wirkt sich unmittelbar auch auf die Historisierung aus: Quellen, die etwa über die Einflussnahme auf folgende Generationen Auskunft geben, sind auf diese Weise rar.

IV. ‚Avantgarde-Genie‘

Trotz zahlreicher und verschieden begründeter Versuche, das romantische Genie-Ideal abzusetzen, zu durchbrechen oder zumindest zu ironisieren, kann von einem Abschied des Genie-Konzepts im 20./21. Jahrhundert keine Rede sein. Es ist hier nicht Raum, das Modell des ‚Genies‘ in seiner historischen Dimension auszuleuchten und die Ausprägungen des romantischen Genie-Begriffs zu diskutieren,¹⁷ stattdessen sei knapp auf jene Teilaspekte fokussiert, die als besonders markant für das 20./21. Jahrhundert gelten können: Künstler der Moderne um 1900 hatten den Genie-Begriff aktiv für sich genutzt, um die eigene Avantgarde-Position – mithin insbesondere die ästhetische Vorreiterrolle, die Widerständigkeit gegen gesellschaftliche Konventionen und das Unverständnis seitens des (bürgerlichen) Publikums – zu argumentieren.¹⁸ Und trotz deutlicher Kritik am romantischen Genie-Begriff ist im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts ein Prozess der Re-Monumentalisierung des Genies erkennbar: insbesondere in populären Medien (Film, Biopic etc.) und innerhalb der Popmusik.¹⁹ Und selbst aus der Kritik (vor allem aus den Reihen der Musikwissenschaft) an der Heroisierung des Genie-Konzepts, die den Künstler-Heroen bürgerlicher Provenienz ablehnt, restituiert sich eine Monumentalisierung anderer Art: eine Exponierung des Künstler-Subjekts unter wissenschaftlichen Prämissen.²⁰

Für Komponistinnen ist dieser ‚Schattenfugenrahmen‘ nur bedingt kompatibel: Dem klassisch-romantischen Genie-Diskurs war bereits eine starke Genderkomponente eigen, die weibliche Genialität nicht (oder nur in Aus-

17 Vgl. dazu u.a. Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, London 1989; Kordula Knaus / Susanne Kogler (Hg.), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln [u.a.]: Böhlau 2013 (Musik – Kultur – Gender 11).

18 Vgl. dazu etwa auch die Bedeutung des Begriffs für das Selbstverständnis der Künstler der Moderne in Wien um 1900: Otto Weiningers viel rezipierte Dissertationsschrift *Geschlecht und Charakter* (1903) stellt hier nur ein, wenngleich exponiertes Beispiel des regen Genie-Diskurses dieser Zeit dar.

19 Vgl. etwa Simon Obert, *Hinter verschlossenen Türen. Anmerkungen zu einer Künstleranekdote im Pop*, in: Sandra Danielczyk [u.a.] (Hg.), *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, Hildesheim [u.a.]: Olms 2012, S. 141–156.

20 Vgl. dazu Unseld, Anm. 4, S. 407–418.

nahmefällen) vorsieht, auch der Genie-Diskurs um 1900 lehnt weibliche Genialität grundlegend ab. Dennoch können verschiedene Strategien gerade diese Zuschreibungen aufbrechen, wie etwa die Konzeption einer Musikgeschichte „à-personelle“²¹ oder die Ironisierung, wie sie auch im Film *Die Schöpfung. Petite Oratoire Filmique* von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth (2010) in Szene gesetzt wird.

V. ‚Alterität‘

Dieser ‚Schattenfugenrahmen‘ lässt Raum für ein breites Spektrum davon, was im 20./21. Jahrhundert als Alterität begriffen wird: sich ästhetisch nicht im Mainstream der Avantgarde zu verorten, gegebenenfalls jenseits distinkter Schulen, als Nicht-Europäer in Europa (oder vice versa), sogenannte U- in E-Musik, oder umgekehrt. Nicht zuletzt lassen sich in diesem ‚Schattenfugenrahmen‘ besonders gut Komponistinnen inkludieren, stellen sie doch für die allgemeine Wahrnehmung noch mindestens im 20. Jahrhundert eine Ausnahmeerscheinung dar.²² Waren in den bisher besprochenen ‚Schattenfugenrahmen‘ hauptsächlich männliche Lebens- und Karriereverläufe einpassbar, bietet das Modell ‚Alterität‘ den Raum, eine Existenz als Ausnahme zu rahmen. Problematisch für Komponistinnen war und bleibt dabei freilich das auf diese Weise unhintergehbare ‚Othering‘: das weibliche Geschlecht steht als Alteritäts-Grund prominent im Vordergrund. Das Modell betont die Alterität qua Geschlecht, was es für Komponistinnen nicht notwendigerweise attraktiv erscheinen lässt, bis hin zur klaren Ablehnung jenes ‚Schattenfugenrahmens‘: Galina Ustvolskaja hatte sich gerade deswegen dagegen verwahrt, in dieses Alteritätsmodell eingepasst zu werden:

21 Vgl. dazu die Strategie Nadia Boulangers, in: ebd., S. 288–296.

22 Andernfalls könnte nicht, wie jüngst in der FAZ geschehen, über das Novum berichtet werden, dass Komponistinnen „ganz selbstverständlich“ Teil eines Festivals für Neue Musik seien: „Noch bevor in Berlin, wie in Darmstadt und Donaueschingen längst geschehen, überhaupt jemand eine Diskussion vom Zaun brechen konnte, dass Frauen im Festivalprogramm unterrepräsentiert seien, haben die Kuratoren Rainer Pöllmann und Andreas Göbel bei ‚Ultraschall‘ einen Proporz erreicht, der geradezu mustergültig ist. Den Namen von vierundzwanzig komponierenden Männern während der vierzehn Konzerte in fünf Tagen stehen zweiundzwanzig Namen von komponierenden Frauen gegenüber – ganz selbstverständlich, ohne laute Manifeste, ohne schulterklopfende Erklärungen.“ Jan Brachmann, Gedichte aus Schüttguttrauschen. Ultraschall Berlin, „das Festival für neue Musik, kreist um das Thema ‚Nostalgie‘. Und ohne sich selbst auf die Schulter zu klopfen, rückt es Kompositionen von Frauen nach vorn ins Programm“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Januar 2019, <http://plus.faz.net/faz-edition/feuilleton/2019-01-22/87831ff5f7a6881bd3649376682eef92?GEPc=s9> (19.02.2019).

„Was das *Festival der Frauenmusik* betrifft, so möchte ich folgendes sagen: Ob wirklich zwischen einer Männer- und einer Frauenmusik unterschieden werden kann? Wenn heute Festivals der Frauenmusik durchgeführt werden, so sollte es mit der gleichen Berechtigung auch Festivals der Männermusik geben. Ich bin aber der Meinung, dass solch eine Trennung nicht existieren darf. Es soll nur die echte und starke Musik erklingen! Eigentlich bedeutet die Aufführung im Rahmen von Frauenmusikveranstaltungen für die dargebotene Musik eine Demütigung.“²³

Auch Neuwirth steht einer solchen Form des Otherings kritisch gegenüber: Angesprochen auf die Sinnhaftigkeit von Frauenförderung äußert sich Neuwirth:

„Das muss es auch geben. Am Beginn von Erfahrungsprozessen ist das wichtig. Doch wenn sich wirklich etwas verändern soll [...], dann sind solche Auszeichnungen und Förderungen nur eine Alibiaktion. Ich finde, das verändert nicht das System. Und das Wichtige wäre ja, dass sich eine Bewusstseinsbildung aufbaut, dass sich etwas tatsächlich zu verändern hat.“²⁴

VI. Rahmen-Bau

„Schattenfugenrahmen“ können sich in einer Vielzahl von Formen und Genres ausprägen und darin – mehr oder weniger deutlich – zum Ausdruck kommen. Wer aber entwirft, konstruiert sie? In Anlehnung an Carl Pletsch kann man zunächst davon ausgehen, dass sich Komponist_innen seit der Sattelzeit durchaus bewusst sind, dass sie ihre eigene Rahmung aktiv und in enger Auseinandersetzung mit der Frage des herausgehobenen Status des Künstlers mitgestalten: Carl Pletsch spitzt dies auf die These zu, dass Künstler und Intellektuelle ihr Leben in Erwartung ihrer eigenen Biografie führen („life lived in anticipation of one’s biographers“²⁵):

„In the whole period during which our thinking about cultural innovation has been located within the discourse on the genius, artists and intellectuals have been aware of the possibility that they might achieve such a status. For the last two centuries [...] artists and intellectuals could aspire to be/become geniuses. And the very existence of the category solicits such aspirations and has naturally affected their lives. [...] it constrains the genius to live a particular type of life, in this case a life suited for inclusion in the canon of geniuses.“²⁶

23 Galina Ustvol'skaja, zit. nach Andreas Holzer / Tatjana Markovic, Galina Ivanovna Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession, Köln [u.a.]: Böhlau 2013 (Europäische Komponistinnen 8), S. 102.

24 Stefan Drees, Ein Gespräch mit Olga Neuwirth, <https://van.atavist.com/olga-neuwirth> (19.02.2019). Gekürzte Fassung eines Gesprächs vom 30. November 2015, inkl. eines Nachgesprächs.

25 Carl Pletsch, On the autobiographical life of Nietzsche, in: George Moraitis / George Pollock (Hg.), *Psychoanalytic Studies of Biography*, Madison: Internat. Univ. Pr. 1987, S. 415.

26 Ebd., S. 413.

Auf diese Weise betrachtet sind nicht nur Leben und Autobiografie als „constantly ‚rewritten‘“²⁷ zu verstehen, sondern auch die Bemühungen um und die Einflussnahme auf den gewählten ‚Schattenfugenrahmen‘, der sich in Biografien, Autobiografien, Texten zur Werkgenese, Interviews etc. niederschlägt.

Olga Neuwirth selbst nutzt eine Vielzahl von Kulturtechniken des Aufzeichnens – von Texten über Videos bis hin zu Bilder-Serien –, die ihr künstlerisches Handeln dokumentieren und damit nicht zuletzt auch musikhistoriografische Quellen generieren. Sie steht dabei nicht selten im Dialog mit anderen Künstler_innen oder Wissenschaftler_innen, sodass die Frage nach der ‚Wahrheit zu zweit‘ relevant wird, die Klaus-Jürgen Bruder im Zusammenhang mit dem Genre Interview aufwirft:²⁸ Unter „Wahrheit zu zweit“ versteht Bruder die aus einem Interview heraus entstandenen Selbstaussagen. Keineswegs seien die Auskünfte, die eine interviewte Person ihrem Gegenüber gibt, unabhängig von dessen Person, dessen Fragen. Die interviewende Person ist damit „Ko-Produzent“ der erzählten Geschichte, wenngleich er oder sie diese Rolle zu minimieren bemüht sein wird, um die Authentizität der Aussagen nicht zu gefährden: Man neige dazu, „von sich zu abstrahieren, als habe die Antwort gerade nichts mit ihm zu tun, als sei sie gerade von ihm unabhängig.“²⁹

Hier erweist sich einmal mehr, dass jene ‚Schattenfugenrahmen‘ nicht nur durch die Selbstdarstellung ausgefüllt werden, sondern insbesondere auch durch die ‚Ko-Produzenten‘ der Geschichte, im Falle Neuwirths häufig Musikwissenschaftler_innen, die in ihrem (Nach)Fragen wesentlich dazu beitragen, es ko-produzieren. Vom Zweifel Philipp Spittas, „Werden und Wirkung von Geschehnissen oder Persönlichkeiten kann man nicht darstellen, wenn man im Strome mitschwimmt“³⁰, sind Musikwissenschaftler_innen des 20./21. Jahrhunderts weit entfernt, im Gegenteil scheint – auch durch die Möglichkeiten der (scheinbaren) Unmittelbarkeit audiovisueller Medien – gerade das Interview (Werkstatt-Gespräche, Radio- oder TV-Porträt u.a.m.) gegenwärtig zentrales Genre der Darstellung von Komponist_innen und ihrem Werk zu sein.³¹ Damit ist das (Expert_innen-)Interview nicht nur als Praxis musikkultureller Kommunikation zu verstehen, sondern auch als Geschichtsmedium.

27 Ebd., S. 415.

28 Klaus-Jürgen Bruder, „Die biographische Wahrheit ist nicht zu haben“ – für wen? Psychoanalyse, biographisches Interview und historische (Re-)Konstruktion, in: ders. (Hg.), Die biographische Wahrheit ist nicht zu haben. Psychoanalyse und Biographieforschung, Gießen: Psychosozial-Verl. 2003, S. 9–37.

29 Ebd., S. 12; vgl. dazu auch Unseld, Anm. 4, S. 427–435.

30 Philipp Spitta, Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Berlin: Paetel 1892, S. 387.

31 Vgl. etwa die quantitative Verteilung in Drees, Anm. 2. Hier stehen 17 eigenen Texten von Neuwirth und 31 Texten anderer Personen über die Komponistin 30 Interview(auszüge) gegenüber.

VII. Neuwirths ‚Schattenfugenrahmen‘: In Szene gesetzte Paradoxien

Wie lässt sich mithilfe dieser Überlegungen der ‚Schattenfugenrahmen‘ von Olga Neuwirth beschreiben? Wie verortet sie sich selbst und wie wird sie verortet als ‚Komponistin, Generation 1968, Österreich‘? Hierzu wären zahlreiche Medien zu befragen: ihre Homepage, die unter biografiethoretischer Perspektive einer durchaus konventionellen Struktur folgt (Chronologie, Leben-Werk-Wirkung, Laudationes und, für das Medium Internet erwartbar, multimedial); ihr Facebook-Account, ihre eigenen Texte, mehrere Arbeitstagebücher (u.a. *Bählamms Fest. Ein venezianisches Arbeitsjournal 1997–1999*), die über Werkprozesse, ästhetische Positionen u.a. Auskunft geben, Texte anderer über sie und ihr Werk (u.a. von Elfriede Jelinek), Laudationes, wissenschaftliche Texte und Bücher, Filme, Videos, verschriftlichte und audiovisuelle Interviews u.a.m.

Um einen Einblick zu geben, sei an dieser Stelle ein „Gespräch mit Olga Neuwirth“ ins Zentrum gerückt, das Stefan Drees am 30. November 2015 mit der Komponistin führte, und das am 9. März 2016 auf *VAN* veröffentlicht wurde.³² Zu den äußeren Merkmalen des Interviews gehört, dass Fotografien in den Dialog interpoliert werden, eine für das Magazin *VAN* gängige Form, die zugleich aber an andere Publikationen von/über Neuwirth erinnern – etwa das Arbeitstagebuch *O Melville!* oder Jelineks damit in Verbindung stehende online-Veröffentlichung *Das Fallen. Die Falle*,³³ in der Jelinek das Fotografieren und Ausstellen des Komponistin-Sein bearbeitet, dabei die Evidenz von Fotografien³⁴ (in diesem Fall: Selbstporträts) gründlich infrage stellend: „Fotos richten sich an jemanden, an eine Öffentlichkeit, egal, welche. Sie werfen den Betrachtern etwas zu, was immer eine Täuschung ist. Nur der Fotograf, die Fotografin, in diesem Fall die Komponistin/Fotografin, weiß, was los ist. Wir täuschen uns darin immer.“³⁵ Diese ‚getäuschte Evidenz‘, oder, um mit Pierre Bourdieu zu sprechen, das „System impliziter Werte“, die mit „Photographierbarem und Nicht-Photographierbarem“ untrennbar verbunden sind,³⁶ lässt sich unmittelbar

32 Drees, Anm. 24, <https://van.atavist.com/olga-neuwirth> (19.02.2019).

33 Elfriede Jelinek, *Das Fallen. Die Falle*, <https://www.elfriedejelinek.com/> (19.02.2019).

34 Zur Evidenzproduktion des Visuellen vgl. auch Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Berlin: Suhrkamp 2015.

35 Jelinek, Anm. 33.

36 „[...] es zeigt sich, daß das Feld dessen, was sich einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse als wirkliche Objekte der Photographie darstellt (d.h. die Teilmenge der ‚machbaren‘ Photographien, im Unterschied zur Universalmenge der Realitäten, die objektiv photographiert werden können, sofern der Apparat die technischen Möglichkeiten hierzu bietet), durch implizite Modelle definiert wird, die sich über die photographische Praxis und ihre Produkte dingfest machen lassen, da sie objektiv den Sinn bestimmen, den eine Gruppe dem photographischen Akt als der fundamentalen Aufwertung eines wahrgenommenen Objekts

auf den Rezeptionsprozess mit dem VAN-Gespräch übertragen: Im Lesen sucht man auch hier unwillkürlich Korrespondenzen zwischen dem Interview-Text und den Fotografien (u.a. von Priska Ketterer und Nicolas Lackner), mit dem Effekt, dass man – da das Interview von Selbstinszenierungsstrategien handelt – in den Fotografien die Posen („Ordnungssysteme“) ebendieser erwartet: „Fotos [sind] immer Beweise [...], daß jemand existiert oder existiert hat, zur Beurteilung freigegeben, ja sogar der Nachwelt preisgegeben, denn jeder, der sich fotografiert oder fotografieren läßt, will für sich ein Stück Ewigkeit, will fortleben, und wäre es in starrer Pose, jeder selber als sein eigenes Ordnungssystem [...]“³⁷. In Ketterers Porträt „Olga Neuwirth im *Lost Highway*-Zimmer im Projekt *The Hotel* des Architekten Jean Nouvel in Luzern“ wird die Komponistin in einem „Ordnungssystem“ gezeigt, das der französische Architekt Nouvel als Gratwanderung zwischen Wirklichkeit und Fantasie entworfen hatte: ein Hotelzimmer mit Deckenbildern aus David Lynchs Film. Die Komponistin wird damit just an dieser Schwelle zwischen Komponistin-der-Oper-*Lost Highway*-Sein und Objekt einer thematisch damit korrespondierenden Rauminstallation zu sehen gegeben. Dass sie als Künstlerin mit Formen solcher Identitätsschwellen umgeht, wird im weiteren Verlauf des Interviews deutlich: Erfahrungen mit Erwartungshaltungen konterkarierende Fotografien der Komponistin veranlassen sie zu der Aussage: „Muss ich ständig ‚mit mir selbst identisch‘ sein?“³⁸

Ein Zweites fällt im VAN-Interview formal auf: die Verwendung der Du-Anrede. Hierdurch vermittelt sich der Eindruck von Vertrautheit und Offenheit, zumal das Thema die (Selbst)Inszenierungen als Komponistin umkreist und damit das Gespräch den Eindruck vermittelt, ‚hinter‘ die (Selbst)Inszenierungsstrategien blicken zu können. Mit dem Ansatz der ‚Wahrheit zu zweit‘ ist gleichwohl zu bedenken, dass die Reflexion über (Selbst)Inszenierung zum Repertoire moderner Künstlerschaft hinzugehört.³⁹ Entsprechend stark (ein)lei-

zu einem Objekt verleiht, das für würdig befunden wird, es zu photographieren, d.h. es festzuhalten, zu konservieren, zu kommunizieren, vorzuzeigen und zu bewundern. Die Normen, welche die photographische Aneignung der Welt entsprechend dem Gegensatz zwischen Photographierbarem und Nicht-Photographierbarem organisieren, sind untrennbar mit dem System impliziter Werte verknüpft, die einer Klasse, einer Berufsgruppe oder einer Künstlervereinigung eigentümlich sind, deren photographische Ästhetik niemals etwas anderes als lediglich einen Aspekt dieses Systems bildet, auch wenn sie für sich in Anspruch nimmt, autonom zu sein.“ Pierre Bourdieu, Einleitung, in: Luc Boltanski [u.a.] (Hg.), *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* [franz. Original: 1965], Hamburg: Europ. Verl.-Anst. 2006, S. 11–21, hier S. 17f.

37 Jelinek, Anm. 33.

38 Drees, Anm. 24.

39 Daran knüpft der Eröffnungssatz von Drees' 2008 erschienenem Band *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen* unmittelbar an: Auf diese Weise ist der Nukleus des Anfangssatzes als Hinweis auf das Modell der (selbst)reflexiven modernen Künstlerin zu verstehen.

tend ist daher die erste Frage Drees' zur geschlechtsspezifischen Selbstpositionierung („Wie nimmst Du das gesellschaftliche Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern in Zeiten von Frauenförderungen und Quotenreglung wahr?“). Die Frage gibt Neuwirth die Gelegenheit, über ihre Haltung zur feministischen Avantgarde Auskunft zu geben, und einen ersten ‚Schattenfugenrahmen‘ anzusprechen, der früh mit ihrem Namen verbunden wurde:

„Und es gab auch immer wieder ein anderes Wort, das mir öfter zugewiesen wurde: ‚Diese freche Göre.‘ Frech ist man, wenn man keinen Machtanspruch hat. Wer sagt schon ‚frech‘ zu einem (jungen) Mann – der ist eher ein ‚wilder Mann‘ und ‚wild‘ heißt, dass man respektiert wird, dass man diesem Mann Achtsamkeit abverlangt. Denn ‚frech‘ ist man hierarchisch betrachtet nur von unten nach oben. Das heißt, wenn man eine ‚freche‘ Frau loswerden will, wird sie am besten respektlos entsorgt von den ‚wilden Kerlen.‘“⁴⁰

Neuwirth greift den ‚Schattenfugenrahmen‘ des ‚Enfant terrible‘ auf, der nicht ihr eigener, sondern ein ihr „öfter zugewiesen[er]“ sei.⁴¹ In der Kritik des Zuschreibens liegen dabei aber nicht so sehr die Abwehr des Provokativen, sondern die Bedingungen des Modells unter Gendergesichtspunkten. Denn das ‚Enfant terrible‘ (als provozierende Frau) stützt hier, in Neuwirths Wahrnehmung, nicht eine für Avantgarde-Komponisten eingeführte Möglichkeit der (Selbst-)Darstellung, sondern, im Gegenteil, befördert Nicht-Wahrnehmung:

„Aber sich als Komponistin in den frühen 1990ern politisch zu äußern, war – auch bei meinen männlichen Kollegen – völlig unpopulär und wurde als Ablenken von den wahren ‚Dingen‘ des Komponierens abgetan. Meine Kollegen waren (und viele sind es immer noch) distanziert und herablassend, gemischt mit Argwohn. Offensichtlich war ich ihnen damals mit meinen Themen und meiner Musik zu ‚populär‘ und als Person zu unkonventionell, und das bedeutet, dass man deswegen nicht ernst genommen werden kann.“⁴²

Damit ruft Neuwirth die unterschiedlichen Bedingungen als Komponistin/als Komponist auf, die Grenze zum ‚Schattenfugenrahmen‘ der Alterität tangierend: Sie verortet sich in der feministischen Avantgarde („Ich habe schon vor über 25 Jahren auf das Thema Gleichbehandlung hingewiesen, als es in

40 Drees, Anm. 24.

41 Im weiteren Verlauf thematisiert Neuwirth gleichwohl ihre Herkunft aus der Punk-Szene, in der sie eine Form des „bad-boy-Images“ als junge Frau gefunden habe: Auf die Frage Drees', ob es „überhaupt ein „bad-girl-Image““ gebe, antwortet sie: „Das gab es eher nur in der Punk-Szene. Daher komme ich. Das hat mich als Fünfzehnjährige interessiert und geprägt. Aber das war ja auch nur am Rande und sozusagen als Subkultur erlaubt. Aber je höher man ins sogenannte Elitäre und die Exklusivität kommt, desto patriarchaler und ausgrenzender werden die Strukturen.“ (Ebd.)

42 Ebd.

unserer Branche noch niemand sonst getan hat im miefigen Österreich. Denn ich war auf einsamer Flur, als ich Ende der 1980er-Jahre als Komponistin in diese (männliche) Szene kam. Mit meinen Aussagen habe ich den Kopf für viele Frauen und Komponistinnen hingehalten“), um auch dann auf die Problematik des Otherings zu sprechen zu kommen: „Meine Geschichte des Komponierens ist jedenfalls auch die Geschichte der ständigen Infragestellung des Komponierens einer Frau. Und das ist zermürbend.“⁴³

Es lässt sich hier, wie an zahlreichen weiteren Beispielen, zeigen, dass sich Neuwirth der Aushandlungs- und Darstellungsmöglichkeiten als ‚Komponistin, Generation 1968, Österreich‘ sehr bewusst ist. Mehr noch: sie thematisiert im *VAN*-Interview die explizite Suche nach einem adäquaten ‚Schattenfugenrahmen‘, wenn sie erzählt, mit „ungefähr 20“ nach Kassel (zu der von Christel Nies organisierten Reihe „Komponistinnen und ihr Werk“) gefahren zu sein, „um *role models* zu finden“⁴⁴. Dass sie sich dabei der für Komponisten der Moderne existierenden ‚Schattenfugenrahmen‘ bewusst ist, zeigt die (kritische) Auseinandersetzung mit ihnen und das Offenlegen ihrer Grenzen bzw. Konfliktfelder. Was aber bleibt Neuwirth, im Bewusstsein, als Komponistin für ihr eigenes ‚Bild‘ mitverantwortlich zu sein, als Handlungsspielraum?

Sie selbst greift zum Begriff der Paradoxie:

„Es geht mir immer auch um eine ironische Brechung. Im Sinne von Thomas Bernhards Aussage über ‚Zwangswitze‘, die man machen müsste, um mit einer aussichtslosen Situation umzugehen: eine *Paradoxie* aus Absurdität und Melancholie, Verzweiflung und Trost. Das Sich-Entziehen, das habe ich eigentlich immer versucht in all meinen Stücken, weil ich keine Einordnungen in Schubladen möchte. Was wiederum, bei mir zumindest, dazu geführt hat, dass ich nicht kategorisiert werden konnte [...]“⁴⁵

Neuwirth nutzt mithin ein Stilmittel, das in der (gerade auch österreichischen) Moderne von Karl Krauss über Thomas Bernhard bis Elfriede Jelinek seine ästhetischen Wurzeln hat. Das Paradoxon ist dabei als stilistische Praxis zu verstehen, die zweckvoll als „Mittel der Verrätselung, der Verfremdung, des Nachdrucks oder einer zunächst widerlogisch erscheinenden Sinnstiftung“ eingesetzt wird, „die vom Rezipienten möglichst kohärent aufzulösen ist.“⁴⁶ Damit ist nicht nur ein kommunikatives Angebot gemacht – das Paradoxon, das sich ‚erst im Rezipieren‘ sinnstiftend auflöst –, sondern insbesondere auch

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Burkhard Moennighoff, Artikel „Paradoxon“, in: Dieter Burdorf / Christoph Fasbender / Burkhard Moennighoff (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart [u.a.]: Metzler ³2007, S. 568–569, hier S. 568.

ein Stilmittel gewählt, das eine spürbare Distanz zwischen dem Sagbaren und dem rational nicht Zugänglichen markiert, mithin Leerstellen des Verstehens und damit Interpretationsspielräume eröffnet, die nicht zuletzt die Relation von Werk („meine[n] Stücken“) und Person inkludiert („... dazu geführt hat, dass *ich* nicht kategorisiert werden konnte“).

Auf diese Weise lassen sich die veröffentlichten Subjektpositionen Olga Neuwirths immer wieder unter der Perspektive von in Szene gesetzten Paradoxien entschlüsseln, die in enger Verbindung zur Reflexion über existente ‚Schattenfugenrahmen‘ und in kritischer Auseinandersetzung mit ihnen – vor allem unter dem Gesichtspunkt des Komponist*in*-Seins – stattfindet. Mit der Beobachtung, dass Neuwirth zwischen den verschiedenen Modellen vagabundiert, sie in Szene setzt und dekonstruiert, sei nicht einem vielförmigen ‚pattern‘ das Wort geredet, das sich, so Esther Marian, der Problematik der diffundierenden, ungeordneten Frauenleben im Gegensatz zum distinkt-individuellen Männerleben aussetzt.⁴⁷ Vielmehr wäre in Anlehnung an Paul John Eakin⁴⁸ zu beobachten, dass Neuwirth eine ‚relationale Subjektivität‘ sichtbar macht, die sich in den Medien der (Selbst)Darstellung der eigenen Relationalität zu anderen (Personen, Gruppierungen, Modellen etc.) bewusst ist, sie thematisiert und als Kommentarebene offenlegt bzw. diskutiert.

47 Marian, Anm. 15, S. 180 et passim. Zum Narrativ des Vielfach-Zusammengesetzten bei zeitgenössischen Komponistinnen vgl. etwa auch das einleitende, nach passenden Modellen fragende Interview von Margarethe Zander mit Jennifer Walshe (Jennifer Walshe – Never Ending. Reimagining the Musical History of Ireland), <https://www.youtube.com/watch?v=xPAvjE97IFI> (19.02.2019), inbes. 0:06:30–0:07:20 et passim.

48 Paul John Eakin, Relational Selves, Relational Lives: Autobiography and the Myth of Autonomy, in: ders., How Our Lives Become Stories: Making Selves, Ithaca [u.a.]: Cornell Univ. Press 1999, S. 43–98.

„Musik – überall Musik –“: Olga Neuwirth als Performerin

Stefan Drees

„Seit Ende der 1980er Jahre entwickle ich, mit oft milder Ironie, Projekte an der Schnittstelle von Literatur, Bildender Kunst, Musik, Video und Architektur.“¹ Mit dieser auf drei Jahrzehnte künstlerische Tätigkeit zurückblickenden Selbstcharakterisierung aus dem Jahr 2017 unterstreicht Olga Neuwirth eine der hervorstechendsten Eigenschaften ihres Schaffens: die Vielfalt, die sich nicht auf eine einzige Kunstsparte reduzieren lässt, sondern durch das Überschreiten von Grenzen ihr besonderes Profil erhält. Zwar möchte sich Neuwirth, wie viele ihrer Wortäußerungen nahelegen, primär als Komponistin verstanden wissen,² doch richtet sie ihre Aktivitäten zugleich über diese Tätigkeit hinaus auf andere Bereiche künstlerischen Schaffens, weshalb ihrer Arbeit auch eine interdisziplinäre Dimension innewohnt.³

- 1 Olga Neuwirth, Räume des Zuhörens, in: Veronika Kaup-Hasler / Christiane Kühl / Andreas R. Peternell [u.a.] (Hg.), *Where are we now? Positionen zum Hier und Jetzt*, Berlin: The Green Box 2017, S. 207–211, hier S. 208.
- 2 Vgl. etwa die Bemerkung der Komponistin, ihr „Terrain“ sei die „Musik“, in: Olga Neuwirth, „Ich lasse mich nicht wegjodeln“. Rede bei der Großdemonstration in Wien am 19. Februar 2000 gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ, in: Stefan Drees (Hg.), *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, Salzburg: Pustet 2006, S. 128–129, hier S. 128.
- 3 So benennt Neuwirth auch im Gespräch mit Gerald Matt die Musik (gegenüber der bildenden Kunst) als ihre eigentliche Domäne, nimmt aber dennoch die Möglichkeit einer Überschreitung dieses Rahmens für sich in Anspruch; vgl. *Das wunderbare Labyrinth der Welt* [2007]. Gerald Matt im Gespräch mit Olga Neuwirth, in: ebd., S. 344–348, hier S. 348: „Nein, ich bin Komponistin und verstehe mich nicht als bildende Künstlerin, aber dennoch möchte ich gerne diese Dinge realisieren, die ich in meinem Kopf habe – unter welchen Bereich sie auch immer fallen mögen – und zwar ohne in einen Rahmen gesteckt zu werden.“

All dies schließt auch eine auf den ersten Blick heterogen anmutende, weil unterschiedliche Aufführungskontexte und Medienkonstellationen umfassende Gruppe von performativen Aktivitäten ein: So tritt Neuwirth über weite Zeiträume ihrer Karriere hinweg immer wieder als ausübende Musikerin in Erscheinung und knüpft damit an ein musikalisches Betätigungsfeld an, mit dem sie bereits vor ihrer Hinwendung zum Komponieren vertraut war.⁴ Darüber hinaus lassen sich aber auch Aktionen ausmachen, die, über das bloße Musizieren hinausgehend, von Inszenierungsstrategien aus dem Umkreis der Fluxusbewegung Gebrauch machen und das Agieren innerhalb des Dispositivs Theaters einbeziehen. All diese Tätigkeiten sind eng mit anderen Aspekten von Neuwirths Schaffens verzahnt: Sie dienen der Entfaltung von Ereignisräumen, in denen die Künstlerin unterschiedliche Fragestellungen erkundet, wobei sie sich aber – wie der im Titel des Aufsatzes zitierte Passus aus dem 2006 aufgeführten *Minidrama*⁵ andeutet – immer auf Aspekte bezieht, die auch in ihren Kompositionen eine wichtige Rolle spielen, und diese aus veränderten Perspektiven sowie unter Einbeziehung alternativer medialer Möglichkeiten verhandelt.

Gegenstand der nachfolgenden Ausführungen ist eine Auswahl von Aktivitäten, die sich drei bisweilen einander überschneidenden Gruppen zuordnen lassen. Es handelt sich dabei 1. um Neuwirths Auftritte als Musikerin in unterschiedlichen Kontexten, 2. um den kommunikativen und künstlerischen Umgang mit Stimme und Sprache sowie 3. um die visuellen Inszenierungen in Happening-ähnlichen Kontexten und auf der Theaterbühne.⁶ Grundlage der Ausführungen ist eine unter gelegentlicher Hinzuziehung von Textquellen vorgenommene Analyse von Tonaufnahmen, Bildmaterialien und Videodokumenten. Um über die hieraus gewonnenen Erkenntnisse hinaus auch die Hintergründe und Entstehungsbedingungen der thematisierten Ereignisse besser verstehen zu können, wurde die Komponistin manchmal um Auskunft zu einzelnen Zusammenhängen gebeten; entsprechende Informationen sind durch Hinweise in den Fußnoten gekennzeichnet.

4 In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass sich Neuwirth als Trompeterin betätigte und bis zu der schweren, durch einen Unfall verursachten Kieferverletzung im Jahr 1983 auf eine entsprechende Karriere hinarbeitete. Vgl. dazu: „Send in the Clowns.“ Über den Musikunterricht für Kinder [2004]. Bernhard Günther im Gespräch mit Olga Neuwirth, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 219–227, insbesondere S. 219–220.

5 Olga Neuwirth, *Ein Minidrama* [2006], in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 372–374, hier S. 372.

6 Thematisch eng verschränkt mit dem Agieren auf der Theaterbühne sind Neuwirths in den Medien Film und Fotografie festgehaltene Selbstinszenierungen. Diese werden ausführlich gewürdigt in: Stefan Drees, „... ein Alien in unserer Gesellschaft“: Olga Neuwirths Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Rolle von Künstlerin und Kunst, in: Vera Grund / Nina Noeske (Hg.), *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2020 (Publikation in Vorbereitung).

I. Auftritte als Musikerin

Neuwirths Agieren als Musikerin umfasst vor allem Auftritte mit Theremin oder Radmaschine, die meist durch Handhabung elektronischer Zuspielungen unterschiedlichster Art und Beschaffenheit ergänzt werden.⁷ Das Interesse der Komponistin am Theremin zeichnet sich nicht allein in der prominenten Verwendung dieses elektronischen Klangerzeugers innerhalb des Instrumentalensembles zum Musiktheater *Bählamms Fest* (1997–99) ab, sondern lässt sich zudem – zeitgleich mit der Arbeit an dieser Komposition beginnend – anhand zahlreicher eigener Auftritte zwischen 1997 und 2010 ablesen. Auf zwei Aspekte des Instruments richtet Neuwirth hierbei vorrangig den Fokus ihrer Aufmerksamkeit: auf den hybriden elektronischen Klang, der in einigen Registern dem Klang einer menschlichen Stimme gleicht⁸, sowie auf den besonderen Modus der Klangerzeugung, die – bedingt durch eine Wechselwirkung elektromagnetischer Felder – ohne sichtbare Verbindung mit dem Instrument durch gleitende Bewegung der Hände im Luftraum erfolgt.

Als früheste Belege für entsprechende musikalische Aktivitäten lassen sich einzelne Eintragungen in Neuwirths venezianischem Arbeitsjournal ausmachen, wo von einem gemeinsamen Auftritt mit dem Komponisten und E-Gitaristen Fred Frith am 18. Dezember 1997 in München sowie von einer Performance mit Burkhard Stangl (Gitarre) und Peter Böhm (Laptop) anlässlich einer Ausstellungseröffnung von Flora Neuwirth am 12. Oktober 1998 in Wien die Rede ist.⁹ Ein weiterer Beleg bezieht sich auf Neuwirths Auftritt beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD während eines Konzerts am 2. Juli 2000 im Rahmen des Festivals „Inventionen“, wo einer Konzertkritik Volker Straebels zufolge die Aufführung der Komposition *Pallas/Construction* für drei Schlagzeuger und Live-Elektronik (1996) um „[d]as kurze, nur grob fixierte“ Stück *Permin III* (1999) ergänzt wurde, in dem die Komponistin am Theremin „die Frische und Spontaneität eines freien ‚call and respons‘“ zum dialogischen Spiel mit den drei PerkussionistInnen (Robyn Schulkowsky, Miguel Bernat und Gerrit Nulens) nutzte, die „mit knappen, zunehmend raumgreifenden Aktionen voll

7 Dass Neuwirth darüber hinaus für die musikalische Koordination bei der Uraufführung des zweiten Teils von Burkhard Stangls und Oswald Eggers Musiktheater *Venusmond* am 21. November 1997 in Krems verantwortlich war, sei hier zumindest erwähnt. Vgl. die Notiz in: Olga Neuwirth, *Bählamms Fest*. Ein venezianisches Arbeitsjournal, Graz und Wien: Droschl 2003, S. 21 und 24–26, sowie die entsprechende CD-Produktion bei Quell Records III (veröffentlicht 2000).

8 Vgl. Surrealismus und „aufgebrochenes Musiktheater“ [1998]. Stefan Drees im Gespräch mit Olga Neuwirth über das Musiktheater *Bählamms Fest* (1997–99), in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 96–106, hier S. 102: „In den höheren Lagen klingt das Theremin ja wie eine menschliche Stimme, während es auf der anderen Seite auch einen heulenden Klang erzeugen kann ...“

9 Vgl. Neuwirth, Anm. 7, S. 49–51 und 215–216.

musikalischer Raffinesse und Sensibilität“ auf die Komponistin reagierten.¹⁰ Mit Partnern wie dem Gitarristen Burkhard Stangl oder dem Klarinettenisten Ernesto Molinari trat Neuwirth in den folgenden Jahren immer wieder in Duo- oder Triobesetzung auf, so beispielsweise am 22. November 2003 im Teatro Fondamenta Nuove in Venedig (mit Stangl und Molinari)¹¹ oder am 5. Dezember 2007 in der Secession Wien¹², am 21. September 2008 in der Österreichischen Filmgalerie Krems¹³ sowie am 18. Dezember 2008 in der Dampfzentrale Bern¹⁴ (jeweils mit Stangl). Eine Besonderheit unter den Auftritten ist die Live-Musik zu den drei Stummfilmen *À Santanotte* (Italien 1922, Regie: Elvira Notari), *Assunta Spina* (Italien 1915, Regie: Francesca Bertini und Gustavo Serena) und *Napoli è una canzone* (Italien 1927, Regie: Eugenio Perego) im Rahmen der Veranstaltung *Töchter des Vesuvs. Frauen im neapolitanischen Stummfilm* am 28. Januar 2007 im VOTIV KINO Wien: Von Neuwirth (Theremin, Zither, electronic devices), Angélica Castelló (Blockflöten, electronic devices) und Stangl (Gitarren, Vibraphon, electronic devices) in Triobesetzung (mit Unterstützung von Christina Bauer, Tontechnik) vorgetragen, basierte sie auf zuvor von Stangl ausgearbeiteten Grundlagen, durch die ein formaler Bezug zu den gezeigten Filmarbeiten gewährleistet wurde.¹⁵ Eine Ausnahmestellung nimmt zudem das am 23. Oktober 2004 beim Herbstfestival in Budapest uraufgeführte, gemeinsam mit Robert Paci Dalò konzipierte Antifaschismus-Projekt *Italia Anno Zero* (2004) ein, gemäß dessen Bezeichnung „staged concert“ es sich um eine intermediale Verschachtelung aus Elementen von Konzert und Musiktheater mit festgelegtem Bühnenaufbau und Filmzuspielungen sowie musikalischen Aktionen auf der Grundlage vorher getroffener Festlegungen handelt.¹⁶

10 Volker Straebel, Berliner „Inventionen“-Festival: Vergangene Zukunft – Olga Neuwirths *Pallas/Construction*“, in: Der Tagesspiegel, 3. Juli 2000, www.tagesspiegel.de/kultur/berliner-inventionen-festival-vergangene-zukunft-olga-neuwirths-pallas-construction/151356.html (21.12.2019). Kurzinformationen zum Programm finden sich auf der Website des Berliner Künstlerprogramms, www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/veranstaltung_detail.php?id=1681 (21.12.2019).

11 Informationen nach der Website <http://vortice.provincia.venezia.it/NeuwirthStanglMolinari.htm> (21.12.2019); vgl. dazu Burkhard Stangl, Neuwirth/Molinari/Stangl, in: ders., *Hommage à moi*, Wien: edition echoraum 2011, S. 75.

12 Informationen nach der Website www.secession.at/event/6-sessions/ (21.12.2019). Eine Fotografie hierzu ist abgedruckt in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 360–361.

13 Der Auftritt fand unter dem Titel „Film, Text, Musik – Performance Olga Neuwirth, Burkhard Stangl“ im Rahmen des Symposiums *Psycho [Film] Analyse* statt. Vgl. die Informationen zum Symposium auf der Website <http://esel.me/termin/18437> (21.12.2019) sowie die Programmankündigung unter www.kakanien-revisited.at/weblogs/kineast/2008/08/kino+im+kopf/ (21.12.2019).

14 Laut Ankündigung aus der Schweizer Musikzeitung Nr. 12, Dezember 2008, S. 33.

15 Vgl. Burkhard Stangl, *Napoli è una canzone*, in: ders., Anm. 11, S. 125–126.

16 Mitwirkende: Donna und Ernesto Molinari (Klarinetten), Olga Neuwirth (Theremin, Elek-

Während die beiden zuletzt genannten Projekte in Bezug auf ihre musikalischen und formalen Rahmenbedingungen stärker durchgeplant waren, wurde bei den übrigen Konzerten weitaus freier, auf der Basis bestimmter – je nach Situation mehr oder weniger strenger – Richtlinien musiziert.¹⁷ Am Beispiel eines auf CD dokumentierten Auftritts von Neuwirth und Stangl in der Konzertreihe *Gürtel ON EAR #1* im Kubus EXPORT am 24. August 2004 soll das hierbei entstehende Ergebnis kurz beschrieben werden.¹⁸ Beim Kubus EXPORT handelt es sich um eine im Mai 2001 am Zwischenstreifen des Wiener Gürtels neben der U-Bahn-Station Josefstädterstraße eröffnete und seither für kulturelle Projekte verschiedenster Art genutzte Installation von VALIE EXPORT in Gestalt eines „transparenten Glaskubus im öffentlichen Raum“, die einen Beitrag zur städteplanerischen Strategie bildete, dieser aufgrund von starkem Verkehrsaufkommen „eher unwirtliche[n] Gegend [...] durch attraktive Lokale und kulturelle Projekte neue urbane Lebensqualität“ zu verleihen.¹⁹ Zu den Veranstaltungen aus der Frühzeit des Kubus gehörte die in den Jahren 2004 bis 2006 von dem Konzept- und Medienkünstler Oliver Hangl kuratierte Konzertreihe *Gürtel ON EAR*, die sich ein ungewöhnliches räumliches Konzept zu eigen machte:

„Während die Musiker live im Glaskubus spielen, wird der Sound ausschließlich über Funkkopfhörer übertragen. Keine Verstärker, keine Lautsprecher. Da vorzugsweise elektronische Musiker eingeladen werden, die keine akustischen Instrumente verwenden, bleibt der Raum still. Das Publikum befindet sich außerhalb des Kubus und lauscht, umgeben vom Lärm des vorbeirauschenden Verkehrs, dem reinen Live-Sound.“²⁰

tronik), Roberto Paci Dalò (Klarinetten, Sampler, Elektronik) und Burkhard Stangl (Gitarren, Elektronik). Vgl. dazu die Materialien auf der Internetseite *Italia Anno Zero*, <http://giardini.sm/projects/iaz/index.htm> (21.12.2019) sowie Roberto Paci Dalò, *Italia Anno Zero*, in: Berno Odo Polzer / Thomas Schäfer (Hg.), Wien Modern 2004. Ein Festival mit Musik unserer Zeit, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 63–67. Von der österreichischen Erstaufführung des Projekts im Rahmen des Festivals „Wien Modern“ am 28. Oktober 2004 existiert ein Rundfunk-Mitschnitt, der erstmals am 21. November 2004 im ORF Kunstradio ausgestrahlt wurde. Folgeaufführungen fanden am 8. März 2005 beim Festival „MaerzMusik“ in Berlin, am 6. Oktober 2005 beim Festival „Musica“ in Strasbourg sowie am 22. November 2005 beim „Huddersfield Contemporary Music Festival“ statt.

17 Vgl. dazu Stangl, Anm. 11, S. 75.

18 Olliwood Records 007 (veröffentlicht 2004).

19 Maria Vassilakou, Vorwort, in: Magistrat der Stadt Wien (Hg.), VERANSTALTUNGSREIHE Kubus EXPORT 2011–2014, Wien 2016, S. 6.

20 Zit. n. den Informationen zu *Gürtel ON EAR #1* auf der Internetseite von Oliver Hangl, www.oliverhangl.com/projects/talks-audioworks-music/guertel-on-ear/guertel-on-ear-1.html (21.12.2019).

Jenseits dieses besonderen Settings, über das eine Fotografie auf der Internetseite des Veranstalters Auskunft erteilt,²¹ gibt die Audiodokumentation des rund 45-minütigen Auftritts die charakteristischen klanglichen Facetten des Ereignisses wieder und rekapituliert damit den über Kopfhörer empfangenen Klangeindruck: Zu den von Neuwirth beigesteuerten Ereignissen gehören neben den immer wieder wahrnehmbaren, die Nähe zur menschlichen Stimme evozierenden Thereminklängen zahlreiche elektronische Einspielungen. Deren klangliche Faktur erinnert einerseits an jene Mischung aus Stimmen- und Glasclängen, die Neuwirth gelegentlich in ihren Filmmusiken verwendet, bezieht aber andererseits auch Bruchstücke aus dokumentarischen Stimmaufnahmen sowie kurze Ausschnitte aus eigenen Kompositionen mit ein; demgegenüber steuert Stangl vor allem Klangkomponenten bei, die sich anhand einer Verwendung unterschiedlicher Gitarrentypen und Effektgeräte identifizieren lassen. Das Zusammenwirken von glasartigen Klängen, Stimmeneinblendungen und gestisch anmutenden Theremineinwürfen²² führt zur Entstehung einer Textur, die auf vielfältige Weise mit Nähe und Ferne zu vokalen Äußerungsformen spielt; die Samples mit Bruchstücken und spezifischen Klangkombinationen aus Neuwirths eigenen Werken verleihen dem Ergebnis zudem ein gewisses Maß an Selbstreferenzialität.

Bezüglich einzelner Details weist Neuwirths Auftritt in einem gemeinsam mit dem ICI Ensemble²³ gestalteten Konzert am 3. Dezember 2007 in der Muffathalle München vergleichbare musikalische Kennzeichen auf (Abbildung 1). Indem die Komponistin die Ergebnisse dieser Zusammenarbeit jedoch mit den Titeln *Who am I?* und *No more* versieht und sie dezidiert als „Hörfilme“ („audio films“) bezeichnet²⁴, akzentuiert sie unmissverständlich deren assoziatives Potenzial. Dass dieses nicht nur aus den anspielungsreichen musikalischen Texturen resultiert, sondern auch ganz konkret im Visuellen verankert ist, lässt sich an der Radmaschine ablesen, die sich Neuwirth für das Projekt hat bauen lassen:²⁵ Sie fungiert als historischer Verweis auf Frank Zappas Auftritt in der Steve Allen Show am 4. März 1963, bei dem der Musiker u.a. unter Verwendung eines Bassbogens und zweier Drumsticks die Hervorbringung unterschiedlicher

21 Vgl. das Hintergrundfoto ebd.

22 Man vergegenwärtige sich hierbei auch die zur Klangproduktion notwendigen Handbewegungen, die auf visueller Ebene die Wahrnehmung der Gestenhaftigkeit musikalischer Ereignisse unterstützen.

23 Als Plattform zur Vernetzung von Aktivitäten in den Grenzbereichen von Jazz und zeitgenössischer Musik steht das seit 1998 bestehende ICI (International Composers & Improvisers) Ensemble aus München in der Tradition von Improvisationskollektiven wie dem Scratch Orchestra oder der Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza.

24 Vgl. CD NEOS 40807 (veröffentlicht 2009).

25 So die Komponistin in einer Mail vom 23. März 2018.



Abbildung 1: Olga Neuwirth und das ICI Ensemble bei der Probe (München 2007). © Hilda Lobinger & Ingo Kohwagner

Klänge auf Fahrrädern demonstrierte, um sie anschließend in eine Improvisation mit Instrumentalensemble und elektronischen Klängen einzubinden. An die Stelle solcher Klangerkundungen setzt Neuwirth nun das feine mechanische Sirren ihres Instruments: Den mittels Geschwindigkeits-Pedal zur Erzeugung verschiedener Tonhöhen kontrollierbar gemachten Klang nutzt sie in *Who am I?* zur Kommentierung von zugespilten Textpassagen aus Franz Kafkas *Brief an den Vater* (1919), die sie zusätzlich mit einer elektronischen Klanghülle umgibt.²⁶ Ergänzend hierzu verwendet sie Allgemeinplätze aus Texten von Popsongs und kombiniert diese verbale Schicht mit diversen musikalischen Zitatelementen – etwa einer an barocke Vorbilder gemahnenden Akkordpassage des Keyboards – und Improvisationsblöcken des Ensembles.

In beiden „Hörfilmen“ folgt das komplexe Miteinander von frei gestalteten Passagen und vorher festgelegten Elementen, von live erzeugten Klängen, Samples und Sprachzuspielungen dem Prinzip einer mosaikartigen „Durchlässigkeit für mögliche Assoziationen“²⁷, was Mark Swed in einer Besprechung der CD unter Anspielung auf die Beschaffenheit der Musik als „amazing aural Rorschachs for each listener“²⁸ bezeichnete. Bei der Suche nach Vorbildern für diese

26 Gesprochen werden die Textpassagen von der Schauspielerin Anne Bennent, deren charakteristische Stimme Neuwirth bereits in *Der Tod und das Mädchen II* (2000) als zentrale Komponente eines Hörstücks benutzte.

27 Gunnar Geisse, Olga Neuwirth & ICI Ensemble, in: Booklet zur CD NEOS 40807, S. 2–3, hier S. 3.

28 Mark Swed, Reviving the best kind of Melodrama, in: Los Angeles Times, 29. August

Art der Montage geraten nicht nur, wie Ken Waxman in einer anderen Rezension festhält, die „styled musical pastiches“²⁹ des Amerikaners John Zorn in den Blick, sondern es wird auch – historisch viel weiter zurückgehend – Walter Ruttmanns gleichfalls als eine Art „Hörfilm“ aus Alltagsklängen zusammengefügte Soundmontage *Weekend* (1930) als Referenz erkennbar.³⁰ Dieser Bezug erscheint umso bedeutsamer, als sich über Ruttmanns Arbeit mit Filmtoneverfahren die für Neuwirth zentrale, im Untertitel „Hörfilm“ manifeste Verbindung zum Medium Film herstellen lässt und es der Komponistin erlaubt, ihre Affinität zu filmischen Gestaltungsweisen zu unterstreichen.

Trotz Unterschieden in den Details verdeutlichen die Aufzeichnungen beider Auftritte, dass es jeweils um eine in ihrer klanglichen Beschaffenheit genau konzipierte Musik geht, deren Anliegen die Realisierung jener „Wunderkammer[n] des Hörens“³¹ ist, die auch für viele von Neuwirths Kompositionen bezeichnend sind. Die Gestaltung damit einhergehender ‚Hörabenteuer‘ steht unter dem Primat einer Rekombination präexistenter Klangobjekte, was Neuwirth 2004 in einem Gespräch im Sinne der Remix-Praxis beschrieb, indem sie ihre Performerinnen-Aktivität „eher in Richtung DJ“ gehend deutete, weil die Anwendung entsprechender Verfahren es ermögliche, „nicht nur fremde, sondern auch meine eigene Musik wie Samples ein[zu]setzen, [zu] bearbeiten und so einen ganz neuen Blick darauf [zu] gewinnen“.³² Sieht man von den spezifischen Schwerpunktsetzungen der einzelnen Projekte ab, stellt die resultierende mosaikartige Beschaffenheit der Ergebnisse in jedem einzelnen Fall ein Angebot zur semantischen Erschließung bereit und eröffnet insbesondere im Hinblick auf Textbruchstücke und Zitatelemente einen immer auch vom Grad der Hörerfahrungen abhängigen Assoziationsraum. Die für Neuwirths gesamte Kunst zentrale Idee vom Hörer als „Selberdenker“³³ und der darin implizierte Gedanke einer – mitunter bewussten Überforderungen ausgesetzten – Wahrnehmung als Prozess ständiger Sinnkonstruktion, bei dem die Musik „eben

2010, zit. n. www.pressreader.com/usa/los-angeles-times/20100829/289927473399750 (21.12.2019).

29 Ken Waxman, Olga Neuwirth and the ICI Ensemble. *Who am I? No More*, in: musikworks, Spring 2010, issue #106, www.musicworks.ca/reviews/recordings/olga-neuwirth-and-ici-ensemble-who-am-i-no-more (21.12.2019).

30 Zu den Hintergründen von Ruttmanns Stück vgl. Wolfgang Hagen, Walter Ruttmanns Großstadt-Weekend: Zur Herkunft der Hörcollage aus der ungegenständlichen Malerei, in: Nicola Gess (Hg.), *Hörstürze: Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 183–200.

31 Helga Utz, „Das Komponieren ist das Gegenteil von Leben.“ Olga Neuwirth zum Vierzigsten, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 14–20, hier S. 19.

32 „Komponieren ist altmodisch.“ [2004] Carsten Fastner im Gespräch mit Olga Neuwirth, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 230–234, hier S. 232.

33 Neuwirth, Anm. 2, S. 128.

erst im Kopf jedes Zuhörers selbst zusammengestellt werden“³⁴ müsse, sind hier immer mitgedacht.

Mit entsprechenden Auftritten schlägt die Komponistin demnach einen vergleichbaren musikalischen Weg ein wie in vielen zeitgleich entstandenen Werken: Ihre Tätigkeit als Musikerin lässt sich als ein die Perspektiven des Komponierens erweiternder Aktionsraum auffassen, in dem wesentliche strukturelle Kennzeichen und ästhetische Prämissen ihrer niedergeschriebenen Partitur rekapituliert und über die eigene instrumentale Praxis vermittelt werden. Die verwendeten Apparaturen und ihre Handhabung spielen dabei insofern eine wichtige Rolle, als sie auf der visuellen Ebene der Auftritte Zusammenhänge zwischen Körperlichkeit und Klang etablieren: Während die Klangerzeugung beim Theremin von der Bildlichkeit des auf den ersten Blick rätselhaften gestischen Zusammenhangs zwischen Bewegung und Tonhöhe geprägt ist, legt die Betätigung der Radmaschine eine Spur zum Moment des Mechanischen als einem wichtigen und dauerhaften Bezugspunkt von Neuwirths Kunst.³⁵

II. Visuelle Inszenierungen I: Happenings

Gegenüber den primär an die Hörwahrnehmung appellierenden Auftritten als Musikerin richten sich Neuwirths in der Tradition des Happenings u.a. in der Nachfolge von John Cage und Nam June Paik angesiedelten Aktivitäten auf eine Inszenierung des performativen Tuns. Dadurch verschieben sich, meist unter verstärkter Einbeziehung ironischer Komponenten, die assoziativen Dimensionen der „Hörfilme“ in den Bereich des Visuellen. Die historischen Bezugspunkte solcher Auftritte erlangen dabei auf unterschiedliche Weise Präsenz, indem sie beispielsweise – so bei Neuwirths Neuinterpretation von Nam June Paiks Aktion *Solo for Violin* beim Festival „Wien Modern“ 2004, bei der die Komponistin „eine todgeweihte Violine [...] wie ein Hündchen an der Leine über die Bühne schliff und zum Finale knallend zerschmetterte“³⁶ – als

34 Olga Neuwirth, Alles ist möglich und tout est mort. Rede zur Eröffnung des „steirischen Herbstes“ 2003, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 195–201, hier S. 199.

35 Zu diesem Themenkomplex vgl. Stefan Drees, Künstlichkeit als ästhetisches Prinzip. Einige grundlegende Überlegungen zur Arbeit Olga Neuwirths, in: Lucerne Festival (Hg.), Roche Commissions. Olga Neuwirth – 2016, Luzern: Lucerne Festival 2016, S. 96–115.

36 Peter Vujica, Ein gutes Tier ist das Klavier. Cage, Nam June Paik und nicht wirklich sehr Neues von Olga Neuwirth, in: Der Standard, 18. November 2004, online unter <http://derstandard.at/1861771/Ein-gutes-Tier-ist-das-Klavier> (21.12.2019). Die hier beschriebene Aktion fand am 16. November 2004 während des Festivals „Wien Modern“ im Kontext der Veranstaltung *Piano Integral* statt, in der neben diversen Stücken von John Cage und Nam June Paik auch Neuwirths *To J. C.* für zwei Performer (mit Klavier, Kinderinstrumenten und Klangobjekten) (1992) und ihre *Masochistic Suite* für zwei Performer, Tonband und

Reenactment inszeniert oder als Sinnschicht mit dokumentarischem Charakter medial in den Performances verankert werden.

Exemplarisch hierfür ist die Performance *Frösche treten und Kaktus zupfen*, die Neuwirth 1996 während ihres Aufenthalts als Stipendiatin beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD gemeinsam mit Christian Scheib in der DAAD Galerie Berlin gestaltete.³⁷ Bezugspunkt ist in diesem Fall ein Video, in dem John Cage „hingebungsvoll“ und „[z]wecks Klangerzeugung“ „einem Kaktus mit einer Feder die Stacheln streichelt“.³⁸ Die darin vollzogene Umdeutung einer Pflanze zum Klangerzeuger wird von Neuwirth aufgegriffen und selbstironisch ins Theatrale gewendet, indem sie sich mithilfe eigens dafür in Auftrag gegebener Utensilien – einem grünen Ganzkörperkostüm und einer aus Metall geschmiedeten Krone mit abstehenden Stacheln – als metaphorisches Abbild einer überdimensionierten Kaktuspflanze inszeniert und von Scheib „klangbearbeiten“³⁹ lässt (Abbildung 2). Kontrastierend zu dieser Aktion wird ein Video zugespielt, auf dem als Loop „[d]ie stille Sanftheit des Performers Cage“ im Umgang mit seinem Kaktus zu sehen ist, während zugleich der „heftig klangverstärkte, und in alle vier Seiten des Raumes projizierte“ Klang, den Scheib durch Traktieren von Neuwirths „Stachelhelm“ mit „einer übergroßen Feile“ erzeugt, als „ganz und gar nicht sanfte Klangangelegenheit“ eine historische wie inhaltliche Distanz zu Cages in sich gekehrter Haltung akzentuiert.⁴⁰ Die Ergänzung dieses Auftritts um „zwei kleine Performance-Stücke“⁴¹ für zwei Ausführende involviert – neben Klavier und Stimmen – eine Gruppe weiterer Klangerzeuger, die sich aus Alltagsgegenständen und mechanischem Spielzeug zusammensetzt, in diesem konkreten Fall „Frösche in allen möglichen Größen und Formen, Materialien und Bauweisen“ sowie „noch viele weitere Geräuschemacher und Spielzeuginstrumente“.⁴²

Nam June Paiks *Piano integrale* (2004) aufgeführt wurden (Marino Formenti, Klavier und Performance; Olga Neuwirth, Performance; Christina Bauer, Sound), vgl. Polzer / Schäfer (Hg.), Anm. 16, S. 180, sowie die Fotostrecke zu diesem Konzert in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 20–21.

37 Die nachfolgenden Ausführungen basieren auf mündlichen Informationen von Julia Gerlach, bis Ende 2018 Spartenleiterin Musik beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD, sowie auf einem Text, den Christian Scheib 2013 im Rückblick auf das Ereignis verfasste; vgl. Christian Scheib, Olga Neuwirth: *Kaktus zupfen und Frösche treten* (1996), in: Internetseite Olga Neuwirth, www.olganeuwirth.com/text31.php (21.12.2019).

38 Scheib, Anm. 37. Möglicherweise ist hier der entsprechende Ausschnitt aus Nam June Paiks *Good Morning, Mr. Orwell* (1984) gemeint.

39 Scheib, Anm. 37.

40 Ebd.

41 Bei einem dieser Stücke dürfte es sich Scheibs Beschreibung zufolge um das in Anm. 36 erwähnte *To J. C.* (1992) gehandelt haben.

42 Scheib, Anm. 37.



Abbildung 2: Christian Scheib und Olga Neuwirth bei der Probe zur Performance Kaktus zupfen und Frösche treten (DAAD-Galerie, Berlin 1996). © Rüdiger Lange, Berlin

Auch im Rahmen anderer Auftritte spielen solche unkonventionellen Klang-erzeuger eine wichtige Rolle, wobei Neuwirth immer den Umstand nutzt, dass mechanisches Spielzeug nicht nur bestimmte klangliche Eigenschaften mit sich bringt, sondern diese zugleich auch mit charakteristischen Bewegungselemen-ten verknüpft sind, was einer visuellen Inszenierung der fraglichen Objekte damit eine theatrale und vor allem stark humoristische Perspektive verleiht.⁴³ In die Gruppe solcher Happenings fällt ein Auftritt der Komponistin im Rahmen von Nicolas Stemanns Reihe *Gefahr-Bar* im Burgtheater Kasino Wien vom März 2006⁴⁴: Zu Beginn der Veranstaltung betritt Neuwirth „mit Bart als Komponist à la Karlheinz Stockhausen“⁴⁵ die Bühne und zielt mit Kommentaren wie „Es gibt keine Komponistinnen“ auf eine ironische Hinterfragung des Bildes vom männlichen Schöpfer neuer Musik. Im Anschluss vollzieht sich ein Übergang von dieser Persiflage zur Haltung als Interpretin: Neuwirth folgt nun, an die

43 In diesem Zusammenhang sei auf das Nebeneinander aufziehbarer Gebisse, Totenköpfe und diverser Tierchen verwiesen, das Neuwirth 1998 in Salzburg zur Überbrückung von Umbaupausen bei ihren Porträtkonzerten im Rahmen der Reihe „Next Generation“ am 8. und 10. August 1998 auf einer Fläche arrangierte, abfilmte und in Überlebensgröße auf eine Leinwand projizieren ließ.

44 Teile dieser Veranstaltung sind in einem Mitschnitt dokumentiert und veröffentlicht auf der DVD *Olga Neuwirth. Music for Films*, Kairos 0012772KAI, Wien 2008.

45 Utz, Anm. 31, S. 19.



Abbildung 3: Olga Neuwirth als „Komponist“ in der Reihe Gefahr-Bar (Burgtheater Kasino, Wien 2006). © KAIROS, Wien

Kunst der Geräuschemacher (Foley artists) beim Nachvertonen von Geräuschen in Radio und Film anknüpfend, unter Rückgriff auf das zur Verfügung stehende Instrumentarium aus mechanischem Spielzeug, Pfeifen und Gegenständen des täglichen Gebrauchs sowie unter zusätzlicher Einbeziehung illustrierender Stimmenklänge den Schlüsselbegriffen einer erzählten Geschichte und versteht diese – dabei immer wieder durch verbale Kommentare zum Geschehen aus ihrer Rolle herausfallend – mit humoristischen klanglichen Illustrationen (Abbildung 3). Gerade an diesem Beispiel lässt sich beobachten, wie Neuwirth zwischen unterschiedlichen Präsentationsmodi wechselt und das Ergebnis im Sinn eines ironischen Kommentars einsetzt. Dass sie dabei, wenngleich sparsam, auch ihre Stimme verwendet, um Klänge beizusteuern oder die Ereignisse zu kommentieren, macht auf Beispiele aufmerksam, in denen diese Strategien weitaus deutlicher ausgeprägt sind.

III. Stimme und Sprache in rhetorischen Kontexten

Bei der Verwendung des körpereigenen Klangerzeugers Stimme steht für Neuwirth primär der kommunikative Aspekt, also die Mitteilung konkreter Inhalte im Rahmen bestimmter rhetorischer Konventionen, im Vordergrund. Den gedruckten Textgestalten von Vorträgen wie jenem zum Eröffnungs-Symposium der Salzburger Festspiele 2006⁴⁶ oder von Reden wie jener gegen die Regierungsbeteiligung der rechtspopulistischen FPÖ aus dem Jahr 2000⁴⁷ lässt sich entnehmen, dass die Komponistin darin vorrangig Gedanken zur gesellschaftlichen Rolle von Kunst, zur Stellung der Künstlerin in der Gesellschaft oder zum Wesen des Komponierens äußert. Dennoch lässt sich in einzelnen Fällen auch ein künstlerischer Stimmeneinsatz beobachten. Das am besten dokumentierte Beispiel hierfür ist Neuwirths Rede zur Eröffnung des „steirischen herbstes“ 2003, gehalten am 19. September 2003 im Opernhaus Graz: Sie liegt als gedruckter Text mit Anweisungen zur Vortragsart vor, ist aber auch in Form eines Audiomitschnitts überliefert.⁴⁸ Darüber hinaus existiert neben diversen Fotografien noch ein kurzer Filmausschnitt, der vom ORF in den Abendnachrichten gesendet wurde, sodass sich ansatzweise auch die visuelle Ebene der performativen Situation rekonstruieren lässt.⁴⁹ Das Bühnensetting entspricht demjenigen eines konventionellen Vortrags: Neuwirth steht an einem mit Mikrofonen bestückten Pult und liest von ihrem darauf liegenden Manuskript ab. Diese Situation wird abgefilmt und als Brustbild in Vorderansicht auf eine hinter der Komponistin angebrachte Leinwand projiziert.

Bereits anhand der typografischen Gestaltung des publizierten Textes lassen sich Aussagen zur Ausführung treffen, da Neuwirth zwischen Redeteilen in Standardschrift und kursiv gesetzten Passagen unterscheidet (Abbildung 4). In sprachlicher Hinsicht sind dadurch zwei Ebenen markiert: Die erste entspricht einem Vortrag, der sich inhaltlich vor allem mit der Funktion von Kunst und der gesellschaftlichen Position der Künstlerin auseinandersetzt und damit nicht zuletzt die Rahmenbedingungen der eigenen Arbeit umreißt. Der solchermaßen entfaltete Diskurs beginnt mit einer Bestandsaufnahme der Möglichkeiten von Kunst und der historischen Situation von Neuwirths eigener, in ihren

46 Olga Neuwirth, „Hinter den Spiegeln“. Vortrag für das Eröffnungs-Symposium 2006 der Salzburger Festspiele: „Die Festspiele – Visionen, Wünsche, Wirklichkeit – Festspiele im Spiegel des Künstlers“, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 292–297.

47 Neuwirth, Anm. 2, S. 128–129.

48 Neuwirth, Anm. 34, S. 195–201. Ich bin Elisabeth van Treeck außerordentlich dankbar dafür, dass sie den Audiomitschnitt bei ihren eigenen Recherchen im Institut für Elektronische Musik und Akustik der Kunstuniversität Graz entdeckt hat.

49 Ich danke René Mayer vom ORF für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in den fraglichen Filmausschnitt. Laut Auskunft Mayers sind ansonsten keinerlei Audio- oder Videoaufzeichnungen mehr von Neuwirths Rede im ORF-Archiv auffindbar.


Vortragstext (Diskursschicht)		Bello-Passagen (Kommentarschicht)
		(1) <i>live gesprochen</i>
▸ Exposition des Sujets		(2) <i>live gesprochen</i>
▸ Kunst als Irritation		(3) <i>Zuspielung und lippensynchrone Mimik</i>
▸ Positionierung der eigenen Generation		(4) <i>Zuspielung und lippensynchrone Mimik</i>
▸ Tradition, Massengeschmack und ökonomische Erwägungen		(5) <i>Zuspielung ohne Mimik</i>
▸ Mechanismen des Musikbetriebs		(6) <i>Zuspielung ohne Mimik</i>
▸ Potentiale des Komponierens		(7) <i>Zuspielung → Veränderung der Stimme (Absinken im Tonraum)</i>
▸ Stellung der Frau als Künstlerin in der Gesellschaft		(8) <i>Zuspielung → Verwandlung der tiefen Stimme zum Brüllen, mimisch unterstützt</i>

Abbildung 4: Strukturschema der Eröffnungsrede zum „steirischen herbst“ 2003

Worten „zuversichtslosen Generation“⁵⁰ innerhalb der Nachkriegsavantgarde und führt, verknüpft mit einer kritischen Betrachtung der Lebenslage schöpferisch tätiger Frauen, zur Analyse der aktuellen Situation und der Formulierung einer künstlerischen Utopie. Auch die acht hiervon abgesetzten Redeteile beziehen sich auf dieses Sujet, behandeln es jedoch auf alternative Weise: Neuwirth inszeniert sich hier als Kunstfigur, als „Straßenköter“⁵¹ Bello, dessen Sicht auf Kunst und Gesellschaft sich inhaltlich anders darstellt als die Ausführungen im Vortragstext, nämlich als direkte Rede voller Metaphern, wodurch ein teils ausgesprochen bissiger Kommentar zum argumentativ sachlichen Vortragstext geschaffen wird.

Neuwirth bedient sich demnach abwechselnd der Rhetorik zweier unterschiedlicher Sprechakte, die zwar beide ans Publikum adressiert sind, dies aber auf jeweils individuelle Weise tun, nämlich einmal im Sinn eines Vortragsdiskurses und einmal durch den Wechsel in einen alternativen, künstlerisch-per-

50 Neuwirth, Anm. 48, S. 195.

51 Ebd.

formativen Sprachmodus, der es erlaubt, mit Blick auf dieselbe Problematik eine zweite Sinnschicht zu generieren. Dementsprechend setzt die Komponistin ihre Stimme im zweiten Fall klanglich anders ein, wobei eine deutliche Progression hin zur Verfremdung zu bemerken ist: Nach zwei mit konventioneller Sprechstimme vorgetragene Abschnitten („live gesprochen“)⁵² kommen als mediales Surrogat der Körperstimme zwei Sprachzuspielungen zum Einsatz, zu denen die Komponistin synchron ihre Lippen bewegt („vom Band und dazu selbst Lippensynchron“),⁵³ wodurch der Ort der Klangerzeugung bei gleichzeitiger – allerdings nur angedeuteter – Sprechaktivität vom Körper auf die mediale Umgebung der Lautsprecher verlagert wird.⁵⁴ Beim nächsten Einsatz der medial aufgezeichneten Stimme erfolgt die vollständige Trennung von Körper und Stimmklang, da nun zwei Rede-Einschübe eingesetzt werden, die ausschließlich vom Band erklingen und nicht mehr von Aktionen begleitet sind („nur vom Tonband“)⁵⁵, wodurch Neuwirth zur inaktiven ZuhörerIn ihrer aufgezeichneten Worte wird. Schließlich setzt die Komponistin noch zwei durch elektronische Eingriffe in die Stimme gekennzeichnete Zuspielungen ein: Zunächst erfolgt über die gesamte Dauer des vorletzten Einschubs hinweg eine als allmähliches Absinken in die Tiefe erfahrbare Manipulation der Stimme („nur vom Tonband: mit langsamer Stimmveränderung in die Tiefe“)⁵⁶. Der damit erreichte, vollkommen veränderte Stimmausdruck dominiert dann die letzte Bello-Passage, um am Ende, mimisch unterstrichen durch eine stilisierte Gebärde des Brüllens, in einen finalen Verfremdungseffekt zu münden („meine Stimme nicht live; aber in die Tiefe transponiert. Zum Knurren synchron stumm dazubrüllen, nur Mimik“)⁵⁷. Diese Progression innerhalb der Einschübe wird sprachlich durch zunehmende Ironisierung der vorgetragenen Inhalte unterstrichen.

Durch Einsatz elektronischer Manipulationen entwickelt Neuwirth demnach im letzten Drittel ihres Vortrags nicht nur eine zunehmende klangliche Opposition zur diskursiven Schicht ihrer Ausführungen, sondern sie schreibt diesen auch ein den menschlichen Äußerungen entgegengesetztes Element tierhaften Ausdrucks ein.⁵⁸ Damit setzt sie sich dort dezidiert über die herkömm-

52 Ebd.

53 Ebd., S. 196 und 197.

54 Die vorhandenen Bilddokumente geben zwar keinen Aufschluss über die Aufstellung der Lautsprecher, doch kann man von einer Positionierung auf beiden Seiten der Bühne ausgehen.

55 Neuwirth, Anm. 34, S. 198 und 199.

56 Ebd., S. 197.

57 Ebd., S. 201.

58 Der am Ende geschaffene Übergang von der menschlichen zur tierischen Stimme referenziert zugleich Neuwirths eigenes Schaffen, nämlich die Figur des Jeremy aus *Bählamms Fest*, die als Wolfsmensch jenseits der gesellschaftlichen Normen steht und zum Ausgestoßenen

lichen, „mit der Stimme verbundenen Geschlechterstereotypen und Machtstrukturen“⁵⁹ hinweg, wo sie im davon eingeschlossenen Diskurs die Rolle der Frau im patriarchalischen Musikbetrieb beleuchtet. Die zugespielten Einschübe illustrieren die stufenweise Entstehung eines Bewusstseins von den eigenen Stärken, das, ein Sich-Fügen in den Ist-Zustand verweigernd, mit zunehmender Distanz zur eigenen Körperstimme den gesellschaftlichen Voraussetzungen als widerständige Haltung gegenübertritt und schließlich – im Bild von den Werwölfen, die „jetzt das Leben“⁶⁰ anbrüllen – in einem Aufruf zum künstlerischen Widerstand gegen gedankliche Unbeweglichkeit gipfelt.

Ähnlich wie in ihrer Rede von 2003 arbeitet Neuwirth auch im bereits erwähnten *Minidrama*, im Rahmen einer Veranstaltung zur Reihe „Mein Reich ist in der Luft“ anlässlich von Gert Jonkes sechzigstem Geburtstag am 15. Februar 2006 im Akademietheater Wien vorgetragen, mit unterschiedlichen Sprachebenen und medialer Erweiterung, woraus zwei voneinander abgesetzte Ereignisschichten resultieren: Der Geburtstagsansprache samt Würdigung des Schriftstellers Jonke steht ein Block ausführlicher poetisch-reflexiver Äußerungen gegenüber, die durch Klangzuspielungen erweitert und in ihrer Wirkung verstärkt werden. Die Abstrahlung über vier um das Publikum herum aufgestellte Lautsprecher suggeriert hierbei den Eindruck eines allmählichen Vorüberziehens der Klänge.⁶¹ Diese mediale Komponente wird in eingestreuten Regieanweisungen beschrieben, die über die Bewegung des Klangs Auskunft geben und einzelne Stadien von dessen allmählicher Annäherung und erneuter Entfernung umreißen: „Während des Auftritts beginnt der Klang ganz leise, in der Ferne“,⁶² später dann ist „der Klang [...] etwas lauter geworden“ und wird immer „lauter

wird. Für das nicht realisierte Kurzfilmprojekt *Composer as Mad Scientist* (2008) hatte die Komponistin eine vergleichbare Stimmenmanipulation vorgesehen, in diesem Fall auf visueller Ebene mit einer Transformation ihrer Gestalt mittels Videomorphings verbunden. Ich danke Olga Neuwirth für die Möglichkeit, Einblicke in ihre Notizen zu diesem Projekt zu nehmen; vgl. dazu außerdem Utz, Anm. 31, S. 369.

59 Jenny Schroedl, Stimmlichkeit und Weiblichkeit bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, in: Pia Janke (Hg.), JELINEK[JAHRE]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2013, Wien: Praesens 2013, S. 229–241, hier S. 230.

60 Neuwirth, Anm. 34, S. 201.

61 Die Informationen über Anzahl und Aufstellung der Lautsprecher stammen von der Komponistin und gehen nicht aus dem gedruckten Text hervor. Bezüglich der klanglichen Eigenart ihrer Zuspielungen verwies Neuwirth in einem Gespräch auf jene Mischung aus glas- und stimmähnlichen Klängen, die sie beispielsweise in diversen Filmmusiken verarbeitet hat. Das gesamte Setting erinnert an eine klangliche Anordnung, die Neuwirth bereits im Zusammenhang mit ihrer Komposition ... *ce qui arrive* ... (2004) beschrieben hat, vgl. Kunst zwischen Zufall und Identitätssuche. Aus einem Gespräch zwischen Stefan Drees und Olga Neuwirth, in: Polzer / Schäfer (Hg.), Anm. 16, S. 57–59, hier S. 58: „Die klangliche Grundidee ist, dass Klänge auftauchen, als ob sie vom Wind zu uns geweht würden.“

62 Neuwirth, Anm. 5, S. 372.

und lauter“, bevor die Stimme der Vortragenden „vom Klang fast vollkommen übertönt“ wird und schließlich „der Klang [...] im Raum“ verhallt.⁶³

Während Neuwirth die Würdigung des befreundeten Künstlers Jonke direkt an den Geehrten richtet, bilden die poetischen Textpassagen eine stark selbstreflexive Ebene, die – manchmal direkt den „Klang“ adressierend – einerseits konkret auf die Klangbewegung und das Verhältnis der Komponistin zur Natur des Klingenden Bezug nimmt, andererseits aber auch auf eine zentrale Passage aus einem 2001 aufgezeichneten Gespräch zwischen Jonke und Neuwirth verweist. Auf die Frage des Schriftstellers, ob sie „nicht einmal so was wie den ‚fernen Klang‘ gesucht“ oder „ihn irgendwann einmal gefunden habe“, etwas, was sie „noch nie gehört“ habe, und „sei es auch nur zwei Takte lang“⁶⁴, antwortete die Komponistin dort:

„Ich habe ihn noch nicht gefunden, aber ich suche ihn noch immer. [...] Das ist wahrscheinlich überhaupt einer meiner größten Wünsche. Vielleicht ist das naiv, daß ich für mich einen Klang finden will, den ich noch nie gehört habe. Und manchmal, in meinen Stücken kommt es vor: Da, in dieser einen Minute, da ist es. Das Problem ist bloß, daß man diese eine Minute dann verlängern will. Was schon wieder schwierig ist, weil die längere Form wieder etwas anderes ist. Dieses Erhalten von diesem Klang, den man sucht, kann ja auch sehr schnell banal werden.“⁶⁵

Dieser Vorstellung entsprechend thematisiert das *Minidrama* mit seiner Verbindung von Wort und elektronischer Zuspiegelung die Schwierigkeiten des Findens von Klangvorstellungen und verrät daher als Wort-Klang-Kunstwerk letzten Endes genauso viel über die Künstlerin Neuwirth und ihren Umgang mit der Beschaffenheit von Klängen wie über ihr freundschaftliches Verhältnis zum gewürdigten Schriftsteller Jonke.⁶⁶

63 Ebd., S. 374.

64 Die Intelligenz der Empfindungen. Gert Jonke im Gespräch mit Olga Neuwirth, in: Wiener Festwochen (Hg.), Wiener Festwochen 1951–2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Salzburg [u.a.]: Residenz 2001, S. 9–99, hier S. 98.

65 Ebd.

66 Als weitere Referenzen über den hier skizzierten Zusammenhang hinaus sind einerseits Gert Jonkes Roman *Der ferne Klang* (1979) sowie die visionäre Beschreibung von Klangeignissen in seiner vorangehenden Erzählung *Schule der Geläufigkeit* (1978), andererseits aber auch die Figur des Komponisten Fritz und seine Suche nach dem unerreichbaren Klang aus Franz Schrekers 1912 uraufgeführter Oper *Der ferne Klang* zu nennen. Dass Schreker für Neuwirth eine wichtige Rolle spielt, dürfte auch dem Einfluss ihres Onkels Gösta Neuwirth zu verdanken sein, dessen Dissertation (Die Harmonik in der Oper *Der ferne Klang* von Franz Schreker, Regensburg: Bosse 1972) wesentlich zu einer Neubewertung von Schrekers Schaffen und dessen Position innerhalb der Moderne beigetragen hat. Zu Neuwirths Schreker-Auffassung vgl. auch: „Montagetechnik“ und „sinnlicher Klang“. [2004] Lloyd Moore im Gespräch mit Olga Neuwirth über Franz Schreker und die heutige Komponistengeneration, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 258–261.

IV. Visuelle Inszenierungen II: Agieren auf der Theaterbühne

Während Neuwirth die Problematik des Künstlerin-Seins in der heutigen Gesellschaft in ihren Vorträgen argumentativ aus einer allgemeinen Perspektive beleuchtet, verschiebt sie im Rahmen visueller Inszenierungen den Fokus auf die Beschaffenheit der kompositorischen Tätigkeit und nutzt ihre eigene Person als Anknüpfungspunkt. Dabei geht die Wahl der jeweiligen Repräsentationsformen – nämlich Theater, Film und Fotografie – mit unterschiedlichen Graden diskursiver Konkretisierung einher. Im Folgenden werde ich mich auf Neuwirths Agieren auf der Theaterbühne beschränken, weil nur in diesem Fall auch das für die bereits diskutierten Beispiele zentrale Element der Bühnenpräsenz zum Tragen kommt, während in Film und Fotografie die dynamische oder statische mediale Aufzeichnung inszenierter Aktivitäten im Vordergrund steht.⁶⁷ Das bislang einzige Beispiel, der Auftritt der Komponistin in Erwin Riess' Theaterstück *Der Don Giovanni-Komplex*⁶⁸, uraufgeführt am 8. Juni 2006 im Stadttheater Wien als Koproduktion für die Wiener Festwochen zum Wiener Mozartjahr, steht dezidiert im Zusammenhang mit Neuwirths Überlegungen zur Rolle von Künstlerin und Kunst in der gegenwärtigen Gesellschaft.

Dazu greift Neuwirth den kurz zuvor im Rahmen ihrer *Gefahr-Bar-Performance* ironisch kommentierten Topos vom genialen Komponisten auf, erweitert ihre Auseinandersetzung damit aber nun in Richtung einer kritischen Lesart. Indem sie, Inszenierungsstrategien von Künstlerpersönlichkeiten wie Ziggy Stardust (alias David Bowie) oder Klaus Nomi rekapitulierend, über eine Treppe herabsteigend die Bühne betritt, integriert sie zugleich auch populärkulturelle Kontexte in ihre Performance. Die hierin greifbare Idee, „wie ein Alien aus dem All“ aufzutreten und die Künstlergestalt dadurch als außerhalb der sozialen Ordnungen stehende Existenz, als „ein Alien in unserer Gesellschaft“ zu charakterisieren⁶⁹, bildet den Ausgangspunkt für die anschließende Auseinandersetzung mit der Entstehung von Kunst. Indem die Komponistin im Verlauf des Abends an einem Pult stehend Mozarts *Don Giovanni*-Ouvertüre abschreibt, wirft sie ein Schlaglicht auf die „banalen künstlerischen Produktionsbedingungen“ und die „Langsamkeit des schöpferischen Prozesses“⁷⁰. Bei dieser Tätigkeit wird sie gefilmt und „auf eine der Bühne vorgespante Gaze

67 Zum engen Zusammenhang von Bühne, Film und Fotografie vgl. Drees, Anm. 6. Zu den Fotoarbeiten vgl. außerdem den Beitrag von Christine Ivanovic im vorliegenden Band.

68 *Der Don Giovanni-Komplex*, in: Erwin Riess, Stücke 2005–2016, St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich 2017, S. 7–58.

69 Olga Neuwirth, zit. n.: Don Giovanni und Casanova. Olga Neuwirth / Erwin Riess im Gespräch mit Gerold W. Gruber, in: ÖMZ 61 (2006), H. 5, S. 25–29, hier S. 26.

70 Olga Neuwirth, zit. n. N.N., Sechzig Minuten für zwei Verführer, in: diepresse.com, 3. Juni 2006, www.diepresse.com/textversion_article.aspx?id=562783 (03.06.2006).

projiziert⁷¹, während zugleich der Prozess des Schreibens – das Kratzen der Feder auf Papier – akustisch verstärkt und als Klangspur für das Publikum vernehmbar gemacht wird. Dieses Element greift Neuwirth nicht nur kurze Zeit später im Musiktheater *The Outcast* (2009–11) wieder auf, um dort die Selbstreflexionen ihrer Bühnenfigur Old Melville über die schöpferische Tätigkeit zu unterstreichen, sondern sie verknüpft sie zudem mit ihrer Performance *Kaktus zupfen und Frösche treten*, indem sie in einer von Daniel Ender referierten Gesprächspassage darauf hinweist, dass „John Cage einst für eine Choreografie von Merce Cunningham auf einem Kaktus herumkratze und diese Geräusche verstärkte“⁷², wodurch sie die spezifische Klangqualität beider Aktionen zueinander in Beziehung setzt.

Den als „parallele Ebene zum Bühnengeschehen“⁷³ geschaffenen audiovisuellen Aktionsraum nutzt Neuwirth vor allem, um die äußerlichen Kennzeichen des Komponiervorgangs performativ zu umreißen. Sie zielt einerseits darauf, Verständnis für das unzeitgemäße Wesen dieser Tätigkeit und die sie begleitenden Arbeitsprozesse zu wecken, während sie andererseits das „Auf-, An- und Abkratzen eines Mythos“⁷⁴ im Blick hat: nämlich jenes Mythos des „Komponisten als Tonschöpfer, der vor kreativ-musikalischen Ideen sprudelt und diese auf geschickte Weise kunstvoll zu einem neuen, originären Werk formt“⁷⁵ das gleichsam aus ihm heraus aufs Papier drängt.⁷⁶ Auf die Spitze getrieben und künstlerisch überhöht wird diese Zielsetzung dadurch, dass sich die Komponistin am Ende vom Schreibvorgang löst und die zuvor hörbar gemachte Klangspur in eine mediale Vervielfachung transformiert. Weil nämlich beim Abschreiben „[i]n den siebzig Minuten der Aufführung [...] gerade einmal zwei Seiten [der Overtüre] zu schaffen“ sind, gerät „das Schreiben gegen Ende immer emsiger und obsessiver“, bis schließlich „seine Geräusche mithilfe einer Zuspiel-CD

71 Stefan Musil, Off-Theater: Und Frau Neuwirth gibt w. o., in: diepresse.com, 8. Juni 2006, www.diepresse.com/textversion_article.aspx?id=563729 (08.06.2006). Vgl. hierzu das Videostill in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 21.

72 Olga Neuwirth, zit. n. Daniel Ender, Kampf den Verführern. Olga Neuwirth über das Festwochen-Projekt *Der Don Giovanni-Komplex*, in: derStandard.at, 2. Juni 2006, www.derstandard.at/story/2468456/kampf-den-verfuehrern (21.12.2019).

73 Neuwirth, zit. n.: ebd.

74 Neuwirth, zit. n.: ebd.

75 Elisabeth Treydte, Vom Wissen über Komponist*innen: Geschlechterverhältnisse in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, in: Neue Zeitschrift für Musik 178 (2017), H. 1, S. 17–19, hier S. 18.

76 Diesen Diskurs führt Neuwirth in dem unter Mitwirkung von Elfriede Jelinek entstandenen Kurzfilm *Die Schöpfung* (2010) in einer performativ gebrochenen Repräsentation ihrer eigenen Person fort und umkreist dabei zugleich die Frage nach der weiblichen Kreativität; vgl. Drees, Anm. 6.

versiebenfacht⁷⁷ werden. Diese ins Leere laufende klangliche Verdichtung der Schreibaktivität verweist nicht zuletzt auf die Möglichkeit des Scheiterns, die Neuwirth auf der Bühne durch Abkehr von dem im Schreibakt weitgehend stillgestellten Körper zugunsten eines erweiterten Aktionsspektrums überwindet, indem sie – so die Worte eines Rezensenten – „als Komponist zur Tuba“ greift und „wie ein Rumpelstilzchen im Kreis“⁷⁸ hüpfet.

V. Erprobungsfelder

Blickt man von den hier diskutierten Arbeiten auf Neuwirths zur selben Zeit entstandene Kompositionen, lassen sich in vielen Fällen Analogien beobachten. Gelegentlich wirken die performativen Aktionen wie Erprobungsfelder für spezifische Gestaltungsmittel, die – wie das Thereminspiel in *Bählammis Fest* oder das Kratzen der Feder auf Papier in *The Outcast* – in der Folge an weit- aus prominenterer Stelle erneut Verwendung finden; oder aber die Auftritte der Komponistin erweisen sich umgekehrt als ergänzende, unter Bezug auf die Möglichkeiten alternativer medialer Ereignisräume formulierte Kommentare zu anderorts unter anderer Perspektive verhandelten musikalischen und/oder gesellschaftlichen Fragestellungen.

Bei alldem sind unterschiedliche Grade von Konkretheit auszumachen: Die musikalischen Darbietungen setzen vor allem an der Klanggestalt an und lassen sich als aus der eigenen Praxis geschöpfte Exemplifizierungen von Neuwirths Ansprüchen an das vielfach auch verbal eingeforderte Reflexions- und Sinngebungsvermögen des Publikums auffassen. Demgegenüber vermitteln vor allem die mithilfe von Sprache und Stimme geformten Diskurse etwas von den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in denen die künstlerischen Tätigkeiten Neuwirths angesiedelt sind. Diese thematische Ausrichtung spitzt die Komponistin in ihren visuellen Inszenierungen weiter zu, indem sie einerseits – wie im ersten Teil ihrer *Gefahr-Bar*-Performance – gezielt Klischees wie jenes vom genialen männlichen Komponisten zur Sprache bringt und andererseits stärker auf die Voraussetzungen des eigenen Arbeitens verweist. Die Gemeinsamkeit dieser Bemühungen besteht allerdings darin, dass sie sich – wie dies auch in den filmischen und fotografischen Arbeiten Neuwirths der Fall ist – allesamt auf die Musik als spezifische Art der Kunstausübung richten und letzten Endes deren Entstehungsbedingungen beleuchten. Insofern unterstreichen sie die eingangs festgehaltene Beobachtung, dass Neuwirth sich, dem grenzüberschreitenden Charakter vieler ihrer Projekte zum Trotz, primär als Komponistin versteht.

77 Ender, Anm. 72.

78 Musil, Anm. 71.

„[E]ine der Lichtgestalten der Avantgarde“ im „albtraumartige[n] Spiegelkabinett der Klänge“ – Olga Neuwirth im Spiegelkabinett der Rezensenten

Daniel Ender

„Olga Neuwirth ist selbst Leuten ein Begriff, die sich kaum je in ein Neue-Musik-Konzert verirren.“¹ Die von Lena Dražić am 18.10.2012 in der *Wiener Zeitung* formulierte Feststellung der weitreichenden Bekanntheit ihres Namens scheint den Tatsachen zu entsprechen. Ebenso repräsentativ zu nennen ist es, wenn Walter Weidringer in der Tageszeitung *Die Presse* der Komponistin am 21.06.1999 anlässlich der Uraufführung von *Bählamms Fest* „Meisterhaftigkeit“² bescheinigte. Auch wenn hin und wieder ästhetische Irritationen oder Vorbehalte artikuliert wurden, stand in Fachkreisen einschließlich der einschlägigen Medien die Anerkennung ihres handwerklichen Könnens kaum jemals in Frage, sondern wurde vielmehr eher ausdrücklich betont (wie um gegenteilige Vorurteile überzukompensieren).³

-
- 1 Lena Dražić, Fluchten und Auszeichnungen, in: Wiener Zeitung, 18. Oktober 2012.
 - 2 Walter Weidringer, Mythen und Ängste im endenden Jahrhundert, in: Die Presse, 21. Juni 1999.
 - 3 Helga Utz zitiert im Essay zum 40. Geburtstag den Vorwurf des ehemaligen IGNM-Präsidenten von 1991, „durch das Verwenden von Bildern ihr kompositorisches Nicht-Können zu verschleiern“. Um anschließend die Polarität von Ablehnung und Zustimmung nochmals dramatisch zuzuspitzen: „die Genauigkeit [...] und ihr Bestehen auf scheinbar Nebensächlichem brachte ihr Unverständnis, Belächeltwerden und Aggressionen ein, allerdings auch die unbedingte Liebe derer, die sich daran freuen.“ Helga Utz, „Das Komponieren ist das Gegenteil von Leben.“ Olga Neuwirth zum Vierzigsten, in: Stefan Drees (Hg.), Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight Song auf der Suche nach dem fernen Klang, Salzburg: Pustet 2008, S. 14–20, hier S. 17.

In diesem Beitrag wird nach der publizistischen Resonanz Olga Neuwirths gefragt, die als einzige Frau in Österreich und darüber hinaus eine derart weitgehende Präsenz und Anerkennung genießt. Er versteht sich als Versuch einer Bestandsaufnahme des Stimmengewirrs rund um die Komponistin – ein Versuch, der eine Skizze bleiben muss, zumal das Verlagsarchiv von Boosey & Hawkes (bei dem Neuwirths Werk zwischen 2000 und 2008 verlegt wurde) über 350 Artikel aufweist, während beim Verlag Ricordi rund 1.200 Beiträge verzeichnet sind. Dieses große öffentliche Echo lässt sich nicht anders denn als weiteres starkes Zeichen für die breite Wahrnehmung der Komponistin interpretieren.

Die Arbeitshypothesen bei der Entstehung dieses Beitrags, der zuvörderst auf einer Durchsicht der genannten umfangreichen Texte mit dem im Folgenden erläuterten Fokus fußt und der den Charakter eines teilweise frei gesprochenen Vortrags nicht verleugnen möchte, waren folgende:

1. Eine zentrale Denkfigur in der Neuwirth-Rezeption stellt ein Unverständnis im doppelten Wortsinn dar: zum einen hinsichtlich ihrer Akzeptanz (was in einem merkwürdigen Widerspruch zu allen äußeren Zeichen ihres Erfolgs und ihrer Bekanntheit steht), zum anderen hinsichtlich ihrer Zuordenbarkeit. Die Metapher *Zwischen den Stühlen*, die für den Titel eines 2008 von Stefan Drees herausgegebenen Sammelbandes Verwendung fand (dort allerdings zugleich durch das Cover konterkariert wird, auf dem die Komponistin recht komfortabel Platz genommen zu haben scheint)⁴, steht für die Schwierigkeit ein, eine stilistische und ästhetische Verortung des Schaffens Olga Neuwirths vorzunehmen. „Zwischen den Stühlen“ beschreibt einen Un-Ort – und tatsächlich fielen vielen Rezensenten (und den verhältnismäßig wenigen Rezensentinnen) Urteile schwer, die über die Artikulation eines kaum zu fassenden „Dazwischen“ hinausreichten. Exemplarisch für diese Problematik ist eine Formulierung wie jene über „das musikalische Formen- und Gestenrepertoire der österreichischen Komponistin, das in keine Schublade zu pressen ist“⁵, wie es Dirk Wieschollek im *Fono Forum* 2008 beschrieb. Zugleich bildeten sich im publizistischen Echo auf die Künstlerin paradoxerweise besonders stabile Topoi heraus. Ist auch die Bezeichnung des Umstands, dass sich ihre Musik, ihre Kunst, ihre Selbst- und Fremddinszenierung schwer einordnen lassen, etwa bereits selbst zu einem Topos geworden? Diese Frage war der Ausgangspunkt meiner Überlegungen.

2. Es ist anzunehmen, dass Neuwirths Weiblichkeit unausweichlich implizit oder explizit thematisiert wird, sei es, dass ihre „Pionierarbeit in einer Männerdomäne“ (Susanne Kogler)⁶ ausdrückliche Anerkennung findet, oder dass Vor-

4 Drees (Hg.), Anm. 3.

5 Dirk Wieschollek, Rezension *Music for Films*, in: *Fono Forum* 53 (2008), H. 9, S. 95.

6 Siehe den Beitrag von Susanne Kogler in diesem Band.

urteile oder Vorbehalte mitschwingen bzw. ausdrücklich artikuliert werden. Wenn etwa Chefredakteur Detlef Brandenburg in der *Deutschen Bühne* 2012 Neuwirth als „eine Streiterin für den weiblichen Blick auf die Kunst und die Gesellschaft“ bezeichnete und diesen Umstand in Folge als künstlerisch hinderlich darstellte,⁷ wurde damit eine verallgemeinernde Festlegung getroffen und zulasten der Komponistin ausgelegt. Welche Rolle ihr Geschlecht für die Wahrnehmung der Person und ihres Schaffens spielt, kann in diesem Zusammenhang nicht erschöpfend erörtert werden. Doch die Frage ist untrennbar mit dem gesamten Neuwirth-Diskurs verbunden.

3. Im Prinzip nicht anders als bei einer Vielzahl von Komponistinnen und Komponisten des 20. Jahrhunderts, doch in der Intensität deutlich ausgeprägter ist Neuwirths eigener Anteil an ihrer Rezeption hinsichtlich zentraler Themen und Begriffe ungewöhnlich hoch. Inwieweit dadurch von einer Diskurskontrolle gesprochen werden kann, wäre eigens zu untersuchen. Doch hat wohl keine andere Komponistin derart viele Interviews gegeben wie Neuwirth, und es gibt auch keine andere Komponistin der Gegenwart – und auch keinen Komponisten –, bei der bzw. dem biografische Elemente so notorisch repetiert, Charaktereigenschaften und eine anscheinend problematische Rezeption so eingehend diskutiert werden: sei es die Überzeugung von der Schicksalhaftigkeit bestimmter Ereignisse, sei es eine mangelnde Aufmerksamkeit bzw. Anerkennung.

Diese drei Aspekte – Kampf gegen Unverständnis, die Gender-Thematik, eigene Prägung des Diskurses über sie – sind eng miteinander verwoben. In einem Gespräch mit Stefan Drees reflektierte Neuwirth ihre Sicht auf den sprachlichen und faktischen Umgang mit ihr und berichtete von einem im Jahr 2015 bereits ein Vierteljahrhundert andauernden Kampf gegen Dynamiken „in der klassischen Musikwelt, die weiterhin weiß, männlich und patriarchalisch ist, weiterhin in einem hegemonialen System“:

„Als Freischaffender muss man sich ständig neu stimulieren, mir aber wurde meine Selbstachtung genommen, auch der Glaube an mein Können. Ich bin ja als freischaffende, peripatetische Komponistin völlig abhängig vom *good will* der Entscheidungsträger. Und es gab auch immer wieder ein anderes Wort, das mir öfter zugewiesen wurde: ‚Diese freche Göre.‘ Frech ist man, wenn man keinen Machtanspruch hat. Wer sagt schon ‚frech‘ zu einem (jungen) Mann – der ist eher ein ‚wilder Mann‘, und ‚wild‘ heißt, dass man respektiert wird, dass man diesem Mann Achtsamkeit abverlangt. Denn ‚frech‘ ist man hierarchisch betrachtet nur von unten nach oben. Das heißt, wenn man eine

7 Detlef Brandenburg, Crossover!, in: Die Deutsche Bühne 11 (2012), S. 18–21, hier S. 20. „Doch dieser ‚weibliche Blick‘ auf Lulu, den sie im Programmheft ausdrücklich reklamiert, kommt Neuwirth künstlerisch mächtig in die Quere.“ Ebd.

„freche‘ Frau loswerden will, wird sie am besten respektlos entsorgt von den wilden Kerlen.“⁸

In diesem Zitat taucht eine häufige Denkfigur Neuwirths auf, die sich sprachlich im Passiv ausdrückt („mir wurde ... genommen“, „mir ... zugewiesen wurde“) und auch inhaltlich ein Erleiden benennt. Dem gegenüber steht jener „Machtanspruch“, der sich schon darin äußert, dass die erlebten Vorgänge nicht hingenommen, sondern benannt und hinterfragt werden. Sprachliche Zuweisungen wie die hier von Neuwirth genannten („furcht“) durchdringen die publizistische Resonanz auf sie tatsächlich. Dazu gehören auch Epitheta wie der auch einmal von Susanne Kogler zitierte Ruf Neuwirths als „Enfant terrible“⁹ oder der Begriff „Junge Wilde“, welcher der Komponistin zuweilen verliehen¹⁰ oder auch kritisch beleuchtet wurde.¹¹ Individuelle idiosynkratische Wahrnehmungsweisen, wie sie die Komponistin regelmäßig artikuliert – wenn sie etwa bei einem (Podiums-)Gespräch im Rahmen eines Symposions der IGNM 2007 sagte, sie wolle nicht fungieren als „agent provocateur, als der ich immer eingeladen werde“¹² –, lassen sich teils wohl mehr als Reaktion auf frühere biografische Erfahrungen interpretieren, als dass sie mit konkreten Situationen und Anlässen in Verbindung zu bringen sind.

In vielfachen Variationen erscheint das Thema mangelnden gesellschaftlichen Verständnisses und fragwürdiger, existenziell problematischer Voraussetzungen für die künstlerische Tätigkeit in den Äußerungen Neuwirths: So sagte sie in einem Gespräch mit anderen Komponisten über Sinfonik:

„Bei uns ist alles zerbrochen, das gesamte Komponieren ist in Frage gestellt, ich muss mich jeden Tag neu erfinden, als Mensch wie als Künstler in dieser Gesellschaft. In jedem einzelnen Stück.
[...] Dieses ständige In-Frage-Gestellt-Werden: Was soll das, Komponieren? Gibt’s das überhaupt noch? Das ist eine Art Verachtung, Verhöhnung des Künst-

8 „Ich fühle mich wie der Salat in einem Burger: der ist da, aber man schmeckt ihn nicht.“ Ein Gespräch mit Olga Neuwirth (2015), zit.n. www.olganeuwirth.com/text41.php (08.05.2019).

9 Susanne Kogler, Aufbruch ins Offene. Zu Olga Neuwirths audiovisuellen Arbeiten, in: NZfM 175 (2014), H. 6, S. 41–43, hier S. 41: „Olga Neuwirth zählt zu den erfolgreichsten zeitgenössischen Komponisten heute und gilt zugleich als *enfant terrible* der kompositorischen Szene.“

10 Rainer Nonnenmann, Art. Olga Neuwirth, in: Annette Kreuziger-Herr / Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Stuttgart: Metzler 2010, S. 404–405.

11 „[D]ie männlich auftrumpfende Subjektivität der ‚Jungen Wilden‘ der siebziger Jahre ist für sie zu vordergründig. Ihre Subjektivität ist eine hinter der Glaswand.“ Max Nyffeler, Im Spiegelkabinett der Klänge. Laudatio auf Olga Neuwirth zur Verleihung des Plöner Hindemith Preises, 07.08.1999, zit.n. www.olganeuwirth.com/text12.php (16.04.2019). Dieser Text ist auch abgedruckt in: Drees (Hg.), Anm. 3, S. 123–127.

12 [Statement von] Olga Neuwirth, in: ÖMZ 63 (2008), H. 8–9, S. 49.

lers, das klingt pathetisch, ich weiß. Aber immer wieder wird einem entgegengeschleudert: Was soll das überhaupt? Die verschlingen nur unser Geld mit diesen unsinnlichen, abstrakten Klängen usw. Diese negative Haltung schwebt überall in der Luft.“¹³

Sprachlich und inhaltlich lässt sich in Äußerungen wie diesen eine gewisse Nähe zu einem literarischen Tonfall der Übertreibung und Zuspitzung sehen, wie sie etwa das Werk Thomas Bernhards auszeichnen. Zugleich greift Neuwirth hier hypersensorisch Diskurse auf, die sich in Österreich in den 1990er-Jahren gegen Künstler und Intellektuelle formiert und etwa in Wahlkampflogos wie jenem auf einem Plakat der Freiheitlichen Partei Österreichs 1995 gebündelt hatten, das in das kollektive zeitgeschichtliche Gedächtnis einging: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk – oder Kunst und Kultur?“¹⁴

All diese Themenkreise finden einen Widerhall in der publizistischen Resonanz auf die Komponistin. So scheint in Peter Beckers Rezension des Buchs *Zwischen den Stühlen* eine unmittelbare Fortsetzung und Bündelung der Gedanken von ihr selbst anzuklingen:

„Wer wie Olga Neuwirth unablässig die Paradoxien einer heutigen Künstlerexistenz reflektiert, wer wie sie Komponieren als Stellungnahme gegen die Absurditäten des Alltags und das Werk als Spiegel einer komplexen Wirklichkeitserfahrung begreift, dessen Schaffen fordert Interpreten und Publikum gleichermaßen heraus.“¹⁵

Beckers Rezension beinhaltet auch eine partielle Paraphrase eines geradezu kanonisch gewordenen Neuwirth-Texts von Max Nyffeler. In der Laudatio anlässlich der Verleihung des Plöner Hindemith-Preises 1999, von der Teile in der Neuwirth-Diskussion geradezu zu geflügelten Worten geworden sind, heißt es nämlich:

„Sie reflektiert die Bedingungen ihrer künstlerischen Tätigkeit, überhaupt die Paradoxien einer heutigen Künstlerexistenz so gründlich wie kaum jemand aus ihrer Generation. Das hat sich natürlich auch in ihrem Werk niedergeschlagen. Es kann über weite Strecken als Spiegel ihrer komplexen Wirklichkeitserfahrung verstanden werden, als Vexierbild einer Welt, die mehr und mehr virtuelle Züge annimmt und ungreifbar geworden ist. Wo in dieser labyrinthischen

13 Die Kunst, das Rad neu zu erfinden. Olga Neuwirth, Manfred Trojahn und Christian Jost diskutieren [sic] über die Kunst, ein Komponist zu sein. www.kultiversum.de/Musik-Partituren/SINFONIE-HEUTE-Die-Kunst-das-Rad-neu-zu-erfinden (18.01.2010), zit.n. einem gespeicherten Dokument aus dem Verlagsarchiv von Boosey & Hawkes.

14 Rudolf Scholten war damals Bundesminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Michael Häupl Wiener Bürgermeister, Claus Peymann Direktor des Burgtheaters, Ursula Pasterk Wiener Kulturstadträtin.

15 Peter Becker, Rezension zu Drees (Hg.), Anm. 3, in: NZfM 169 (2008), H. 6, S. 74.

Wirklichkeit ist da noch der Ort, an dem sich das künstlerische Subjekt seiner selbst vergewissern kann, wo menschliche Empfindungen noch ungebrochen möglich sind? Olga Neuwirths ganzes bisheriges Schaffen scheint sich der Suche nach diesem Ort verschrieben zu haben. In ihrer Musik findet man auf kleinstem Raum Gratwanderungen am Rande des Absurden, das Anrennen gegen Wände und das In-die-Irre-Laufen, das Ineinander von rauher Widerborstigkeit und schillernder Klangverführung, eine Mischung von Komik und Trauer, von Ironie, Aggressivität und Zärtlichkeit. Und immer wieder jenes Flackern zwischen Schein und Sein, das dem Hörer das Gefühl vermittelt, in einem Spiegelkabinett der Klänge verloren zu sein.“¹⁶

Diese Sprachbilder haben Eingang gefunden in Rezensionen und Kritiken, wobei sie dann weitere metaphorische Metamorphosen durchleben können¹⁷, aber auch in den wissenschaftlichen Diskurs (wie nicht zuletzt Titel und Inhalte der Grazer Tagung zeigen, aus der jedoch ansonsten die zentrale Spiegel-Metapher wie von Zauberhand verschwunden ist). Wörtlich ins Englische übersetzt und mit dem Begriff des Albtraums verbunden taucht das „Spiegelkabinett der Klänge“ in der Rezension einer Aufführung der Oper *Lost Highway* von Bernard Holland in *The New York Times* auf.¹⁸

Ohne das Schicksal der marxistisch-leninistisch fundierten, weit in den ästhetischen Diskurs eingedrungenen (Wider-)Spiegelungsmetapher an dieser Stelle auch nur andeutungsweise nachvollziehen zu können,¹⁹ muss aufgrund der Tatsache, dass Neuwirth selbst solchen Denkmustern verpflichtet ist,²⁰ zu-

16 Nyffeler, Anm. 11.

17 Vgl. z.B. „Die Eingriffe von Simon, so Neuwirth in einem Rundfunkinterview vom 8. Juni, hätten die zentrale Idee des Stücks zerstört. [...] Denn Simon hat mit diesem Eingriff die zentrale Achse verschoben in diesem hochkomplexen Spiegelkabinett der Identitäten“. In: Annette Eckerle, Versuch einer Annäherung an einen Unbequemen. Uraufführung von Olga Neuwirths *The Outcast* am Nationaltheater Mannheim, in: *NZfM* 173 (2012), H. 4, S. 72–73, hier S. 72. Annette Eckerle machte sich in ihrer Besprechung der Uraufführung von *The Outcast* am Nationaltheater Mannheim vollends zur Anwältin der Komponistin, indem sie sich ihre Einschätzung hinsichtlich des Konflikts zwischen ihr und dem Regisseur Michael Simon zu eigen machte.

18 Bernard Holland, Nightmare Sounds of David Lynch in Operatic Translation, in: *The New York Times*, 27.02.2007, <http://nyti.ms/2PSuIL6> (01.05.2019) „Ms. Neuwirth’s music gives us a funhouse nightmare in sound.“ Die Übersetzung „Olga Neuwirth beschert uns ein alpträumartiges Spiegelkabinett der Klänge“ stammt von der Seite: [/www.boosey.com/pages/opera/moreDetails?site-lang=es&musicID=31012&langId=2](http://www.boosey.com/pages/opera/moreDetails?site-lang=es&musicID=31012&langId=2) (01.05.2019).

19 Vgl. dazu für den musikwissenschaftlichen Bereich etwa Albrecht Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität: Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden: Steiner 1976 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 15).

20 Vgl. z.B.: „Ich möchte bewußt denkende Menschen, Selberdenker, als Zuhörer haben, die in der Musik und in der Kunst überhaupt die Widerspiegelung des suchenden Menschen sehen, der entschlossen ist, das Gewohnte zu begreifen, das Herrschende zu überwinden und ins Unbekannte vorzustoßen.“ Olga Neuwirth, *Ich lass mich nicht wegjodeln. Rede*

mindest ein kursorischer Seitenblick auf den Begriff erfolgen: „Wir sehen einen Spiegel *dann und nur dann* als Spiegel, *wenn wir wissen*, daß wir anderes in ihm sehen.“²¹ Spiegelkabinette (nicht im Sinne des Spiegelsaals oder der Spiegelgalerie in herrschaftlichen Paradezimmern, nicht im Sinne des Spiegellabyrinths als Irrgarten oder Jahrmarktattraktion, sondern im Sinne des Lachkabinetts mit seinen Zerrspiegeln) potenzieren diese Eigenschaften: Die gespiegelten Objekte bleiben in der Regel erkennbar – und selbst wo sie zur Unkenntlichkeit verzerrt erscheinen, ist ihre Identität evident, zumal wenn das Wissen vorausgesetzt wird, ‚was‘ jeweils als anders wahrgenommen werden kann.

Bei klanglichen Modifikationen – insbesondere bei Hybriden aus realen und synthetischen Klängen bzw. aus synthetisierten realen Klängen – ist dies nur bedingt gegeben. Die sich daraus ergebenden Schwierigkeiten des Hörens wurden oftmals geschildert²², wobei Nyfflers prägende Sprachbilder häufig Verwendung fanden:

„Olga Neuwirths Musik weist eine Fülle von Klangmustern auf, die verschlungenen Labyrinthen gleichen und sich ständig verändern. Sprache und andere alltägliche Klangerfahrungen werden dekonstruiert und neue, musikalische Kontexte für bekannte Klangelemente gesucht.“²³

Einfacher erscheint die Identifikation von Elementen in dem, was der Untertitel dieses Beitrags das „Spiegelkabinett der Rezensenten“ nennt: Es sind immer wiederkehrende, mehr oder weniger variierte Topoi, welche in diesen „Spiegeln“ mehr oder weniger verzerrt sichtbar werden. Stefan Drees hat 2012 Kritik

bei der Großdemonstration in Wien am 19.02.2000 gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ, zit.n. www.olganeuwirth.com/text5.php (01.05.2019). Abgedruckt in: Drees (Hg.), Anm. 3, S. 128f.

21 Joachim Schickel, *Der Logos des Spiegels. Struktur und Sinn einer spekulativen Metapher*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 24.

22 Z.B. „Was Neuwirth bei dieser Kompositionstechnik gelingt, ist, dass sie damit unseren Hörsinn – komplett hinters Licht führt. Denn es ist für das Publikum nur schwer, bis gar nicht zu erkennen, ob es gerade einer elektronischen Einspielung oder dem Liveact folgt – hätte es die Augen geschlossen. Allein die Bewegungen der Dirigentin sind ein untrügliches Zeichen für den Einsatz der Elektronik – dann nämlich hat sie nicht zu dirigieren, sondern nur den nächsten Einsatz abzuwarten und das tut sie bewegungslos. Der nächste Coup gelingt Neuwirth mit einer Wiederholung, die verblüffend zur Kenntnis genommen wird. In ihr wird deutlich, wie rasch unser Hören und unser Denken auf bereits einmal erfasste Klangeindrücke aber auch Geräuschszenarien reagiert, diese wiedererkennt und im Wiedererkennen auch neu bewertet.“ Michaela Preiner, *Zeitgenössisches mit versteckten historischen Wurzeln*, 08.11.2012, www.european-cultural-news.com/zeitgenossisches-mit-versteckten-historischen-wurzeln/6265 (01.05.2019).

23 Vgl. z.B. die Verlagsseite von Boosey & Hawkes: www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?site-lang=de&composerid=5292&langid=2&tttype=SNAPSHOT&tttitle=Foco (01.05.2019).

an „undifferenzierten Urteilen“ geübt, „plakativen Worthülsen“ nachgespürt und die „Ratlosigkeit der Rezensenten“ angeprangert.²⁴ In der Fülle an Texten, die zu Olga Neuwirth entstanden sind, lassen sich als markante Rezeptionskonstanten die folgenden beschreiben: Intermedialität (von Stefan Drees bereits 2005 als Schlagwort überführt²⁵), Stilpluralismus und Bedeutungsvielfalt, Polyvalenz und Offenheit, Provokation, Erfolg und Bekanntheit bzw. mangelnde Anerkennung, hohe künstlerische Qualität – sowie selbstverständlich die im Zusammenhang mit der Weiblichkeit der Komponistin unausweichlich mit-schwingende Gender-Thematik.

Nehmen wir einen Textausschnitt unter die Lupe einer genaueren Lektüre: Reinhard J. Brembeck sah in der *Süddeutschen Zeitung* vom 03.11.2003 im Musiktheater *Lost Highway* eine „[...] meister(innen)haft gearbeitete Partitur [...]“ und schrieb:

„Olga Neuwirth ist eine der Lichtgestalten der Avantgarde, die sich nach wie vor gegen die gängige Musikverdummung stemmt. Bekannt wurde sie durch ihre Zusammenarbeit mit der Autorin Elfriede Jelinek, die auch bei *Lost Highway* mitgeholfen [sic! :-)] hat. Von Anfang an begeisterte und verstörte die Komponistin durch einen kompromisslos herben Klang, der sich in aufmüpfigen Verästelungen um keine Romantik, keine Sentimentalitäten, keine Psychologie und keine Anbiederung schert, sondern furchtlos direkt dem Hörer Klangwahrheiten an die Ohren schleudert. Doch wer nur einmal in Graz war und erlebt hat, wie unerbittlich die steirischen Berge auf die Stadt herabdrohen, findet sich in Neuwirths Musik problemlos zurecht.“²⁶

In diesem Beispiel finden sich einige der rund um Neuwirth oftmals wiederholten Topoi wie in einem Brennspiegel gebündelt: die – sogar ‚gendergerecht‘ flektierte – Meisterschaft, mit der sich eine Überhöhung zur Lichtgestalt verbindet, ein Engagement gegen „Dummheit“ („Verdummung“) und für „Wahrheit“, eine Teilung der Rezeption in Verstörung und Begeisterung, die auf die „Kompromisslosigkeit“ der Komponistin zurückgeführt wird, welche keine Anbiederung kennt, sondern nur eine unerbittliche Konfrontation der Hörer mit „herbem“ Klang – ein Attribut, das mit einem eindrücklichen Naturbild besonders stimmungsvoll abgerundet wird.

Der Text enthält jedoch auch ein entscheidendes Moment in der Formulierung, Neuwirth sei „bekannt *durch* ihre Zusammenarbeit mit Jelinek“ (Hervorhe-

24 Stefan Drees, Integration harmonischer Spielräume, in: *terz.cc*, 16.01.2012, <http://terz.cc/print.php?where=magazin&id=119> (01.05.2019).

25 Stefan Drees, Intermediale Konzeption und Dekonstruktion des Wahrnehmungsdiskurses. Zu Olga Neuwirths ... *ce qui arrive* ..., in: *NZfM* 166 (2005), H. 4, S. 30–33.

26 Reinhard J. Brembeck, Augen zu und durch! Olga Neuwirths Komposition *Lost Highway* nach dem Film von David Lynch beim steirischen herbst in Graz, in: *Süddeutsche Zeitung*, 03.11.2003.

bung: D.E.): Einen ‚Jelinek-Effekt‘ hat es in der Neuwirth-Rezeption tatsächlich gegeben. Derartig unverhohlene Respektlosigkeit, wie sie in einer Formulierung in „Österreichs rabiatesstes Kunstfrauen-Duo“ zum Ausdruck kommt, wie Manuel Brug unter dem Titel „Pornohühner im Wahrheitsrausch“ in der *Welt* am 03.11.2003 schrieb,²⁷ ist überaus selten geworden. Denn seit der Verleihung des Literatur-Nobelpreises an Jelinek (2004) ist eine positive Wendung in der öffentlichen Wahrnehmung der Schriftstellerin eingetreten, der auch Neuwirth als mit-nobilitiert erscheinen ließ – auch der Tonfall in der Publizistik ihr gegenüber ist seither meist, aber nicht immer anerkennender geworden.

Echte ‚Verrisse‘ sind in den vergangenen anderthalb Jahrzehnten tatsächlich zurückgegangen. Markant bündelten sie sich anlässlich der Uraufführung der *Hommage à Klaus Nomi* 2008, von der Wolfgang Fuhrmann in der *Berliner Zeitung* berichtete, es habe „[v]iel Hohn und Spott“ für die Komponistin gegeben, deren Stück allgemein für „peinlich und hausbacken“ gehalten worden sei. Dabei gab Fuhrmann jedoch bloß ein als allgemein erlebtes Stimmungsbild wieder, ohne sich als Autor dieser Wertung anzuschließen.²⁸ Die Rezensentin des *Tagesspiegels*, Christine Lemke-Matwey, äußerte diese Meinung selbst:

„Eine Verstörung. Die Musik gewordene Müdigkeit. Ein Gesamtkunstwerk, halb lustlos, halb dilettantisch zerlegt. Krachende Peinlichkeit und schallende Ohrfeige zugleich. [...] Eine (vor)programmierte Enttäuschung. Zumindest für jene Festivalfans und Freunde des Aktuellen, die gar nicht erst erforschen wollen, was es heißt, wenn sich eine derart renommierte Komponistin derart eklatant verweigert.“²⁹

Bis auf diese Ausnahme überwiegen anerkennende Formulierungen gegenüber Neuwirth insgesamt bei Weitem: Für Wolfgang Schreiber war sie, wie er 2012 in der *Süddeutschen Zeitung* anlässlich der Uraufführung der *American Lulu* schrieb, „seit Jahren die spannendste Komponistin Österreichs“³⁰, für Alexander Strauch sogar „Mahlers Erbin“, wie er in seiner Rezension der Uraufführung von *Le Encantadas* bei den Donaueschinger Musiktagen 2015 meinte, um diese Qualitäten Neuwirths dezidiert auch im Vergleich mit ihren männlichen Kollegen zu betonen:

„Olga Neuwirth hat allerdings etwas, was sie dieses Jahr über alle Massen [sic!] heraushob, ja, im Vergleich selbst zu den Ideen der Komponisten des Vorjahres,

27 Manuel Brug, „Pornohühner im Wahrheitsrausch“, in: *Die Welt*, 03.11.2003.

28 Wolfgang Fuhrmann, *Der eigene Tod ist die Diva der Angst. Die MaerzMusik begann mit einer Hommage an Klaus Nomi und der Befreiung des Dingosauns*, in: *Berliner Zeitung*, 10.03.2008.

29 Christine Lemke-Matwey, *Narr ohne Hof. Olga Neuwirth eröffnet die „MaerzMusik“ im Haus der Berliner Festspiele*, in: *Tagesspiegel*, 09.03.2008.

30 Wolfgang Schreiber, *Jack the Ripper kommt nicht*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 02.10.2012.

von Ablinger über Kyburz, Walshe, Pauset, Sciarrino bis Adamek: sie hat eine kaum zu bremsende Fantasie! Ich wünschte mir in den siebzig Minuten zwar hier und da einmal ein längeres Verweilen bei einem neuen Sound oder einer neuen Struktur von mehr als meist nur ein bis zwei Minuten. Olga muss aber weiter!³¹

Die bereits oben erörterten allgegenwärtigen Einordnungsschwierigkeiten führen bisweilen zu paradoxen Argumentationsmustern: So hielt Susanne Kübler im *Tagesanzeiger* *Le Encantadas* für „ein typisches Neuwirth-Werk, wenn man in ihrem Fall von typisch sprechen kann“³². Die Schwierigkeit, eine stilistische Typologie zu behaupten, äußert sich auch in einer anlässlich von *Wien Modern 2012* entstandenen Rezension von Michaela Preiner:

„Was das Werk als eines von Neuwirth sofort charakterisiert, ist die Verschachtelung unterschiedlicher Ebenen, die das Hören nicht nur zu einem akustischen Ereignis macht, sondern vielmehr Erinnerungsräume öffnet, ob man will oder nicht. Melodiefetzen – herübergeweht vom Broadway – wie im ersten Satz, oder einige zarte Walzerklänge – wie im letzten Satz –, öffnen Türen zu Assoziationen, welche Musik mit Erlebtem gleichsetzen, wie es für die Komponistin so typisch ist. Ständig wechselnde Klangfarben und -orte ziehen rasch vorbei, bleiben flüchtig und doch im akustischen Gedächtnis verankert.“³³

Auf die Spitze getrieben erscheint das Dilemma, einen musikalischen ‚Stil‘ zwischen den Stühlen zu beschreiben, in einem 2016 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienenen Essay von Corinne Holtz mit dem Titel *Die Unzählbare*, in dem es unter anderem heißt: „Vor Olga Neuwirths Anspruch zittern Intendanten, Regisseurinnen und gelegentlich auch Musiker.“³⁴ Zentral in diesem Porträt ist das Narrativ vom Kampf gegen die feindliche Umwelt:

„Neuwirths Schärfe provoziert, ihr Erfolg weckt Neid und nährt die Phantasien. Zuletzt gab sich der österreichische Komponist Georg Friedrich Haas die Blöße, ihre Musik als ‚männlich‘ zu bezeichnen. Vielleicht auch darum, weil sie als erste Frau im Jahr 2010 den Grossen Österreichischen Staatspreis erhielt? Die Angst vor der Frau und die Macht der Heteronormierung scheinen ungebrochen, während sich die Künste seit Jahrhunderten den fließenden Grenzen zwischen den Geschlechtern widmen.“³⁵

31 Alexander Strauch: Finale Donaueschingen 2015 – Urlaubsfotos und Leichtgläubigkeit, <http://blogs.nmz.de/badblogger/2015/10/19/finale-donaueschingen-2015-urlaubsfotos-und-leichtglaebigkeit> (01.05.2019).

32 Susanne Kübler, *Der Wal passt in die Sardinendose*, in: *Tagesanzeiger*, 22.08.2016.

33 Michaela Preiner, *Konzentrierte Ballung und ephemerer Hauch*, 06.11.2012, www.european-cultural-news.com/konzentrierte-ballung/6257 (01.05.2019).

34 Corinne Holtz, *Die Unzählbare*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Beilage Lucerne Festival, 13.08.2016, S. 72.

35 Ebd.

Dieses Charakterbild wird im selben Text, in dem Eigenschaften der Person und Charakteristika ihrer Werke in eins gesetzt werden, wie sich das seit der musikpublizistischen Prosa über Beethoven im Bereich (klassischer) Musik eingebürgert hat, auch für die Einordnung des kompositorischen Schaffens verwendet („Olga Neuwirth ist unbequem und damit ihrer Musik vergleichbar: labyrinthisch, explosiv, ungezähmt.“³⁶), über das schließlich die These vertreten wird, dass „der Wiedererkennungswert ihrer Musik gerade in der Unvorhersehbarkeit begründet ist und der Ungezähmtheit ihrer Persönlichkeit entspringt.“³⁷

Um abschließend zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen zurückzukehren, lässt sich resümieren, dass Olga Neuwirth hohe Akzeptanz in fachkundigen Rezensionen, selbst in regionalen Tageszeitungen genießt. Obwohl Besprechungen überwiegen, die sich auf musikalische Sachverhalte zu konzentrieren versuchen, steht die Person der Komponistin selbst (sowie ihre Weiblichkeit) durchgehend wenigstens implizit im Fokus. Bereits aufgrund weniger Spuren bestätigt sich die Vermutung, dass ihr eigener Einfluss auf den Diskurs nicht zu unterschätzen ist. Die Wechselwirkungen zwischen Aussagen Neuwriths und publizistischen Stimmen – sowie der Umstand, dass der Blick auf die Komponistin und ihr Werk auch in der Forschung stark von ihr selbst geprägt sind – wären allerdings in einer eigenen, ausführlichen Untersuchung in den Blick zu nehmen.

36 Ebd.

37 Ebd.

Podiumsdiskussion

Rosemarie Brucher (Graz), Stefan Drees (Berlin), Susanne Kogler (Graz),
Jürg Stenzl (Salzburg/Wien), Melanie Unseld (Wien),
Elisabeth van Treeck (Bayreuth)

Susanne Kogler: Wir möchten bei der Diskussion die thematischen Schwerpunkte der Tagung noch einmal Revue passieren lassen. Wir haben uns die erste Runde so gedacht, dass wir eröffnen und Sie am Podium um ein kurzes Statement bitten. Sei es zu einem der Themen oder auch zu etwas anderem, was Ihnen besonders am Herzen liegt. Ich bitte Melanie Unseld zu beginnen.

Melanie Unseld: Was ich in diesen zwei Tagen hier in Graz als besonders präsent empfunden habe, in den verschiedenen Themen, die von den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern präsentiert wurden, war die Frage des *in-between*, des Dazwischen-Seins. Und ich, die sich mit Narrativierung und auch dem Festschreiben, dem buchstäblichen Festschreiben beschäftigt, habe mir daraus immer wieder die Frage gestellt, inwiefern das eine Reibung erzeugt: Zwischen dem, was künstlerisch vorliegt, und dem, wie wir darüber sprechen. Indem wir das immer wieder beschreiben, zu Recht beschreiben, schreiben wir es zugleich auch fest. Das ist eine Reibung, die sehr produktiv sein kann, aber die möglicherweise uns als Reflektierende, über Olga Neuwirth reflektierende Menschen, noch einmal dazu auffordert, auch über unser eigenes Tun, wissenschaftliches Tun, und dann auch über das Kommunizieren darüber neu nachzudenken. Das nehme ich so für mich als starken Impuls mit.

Rosemarie Brucher: Ich hatte eine kurze Einleitung vorbereitet, aber die wurde mir ein bisschen zerschossen. Ich wollte auch über die Kategorien der Performativität bei Olga Neuwirth sprechen. Das hat Herr Drees ganz grandios vorweggenommen. Ich würde trotzdem unterscheiden zwischen den Arbei-

ten, wo sie musikalisch mitwirkt, wo sie dann ja auch sagt, dass sie als DJane arbeitet, und den mehr theatralen Arbeiten, weil hier einerseits Momente der Verkleidung stark hineinkommen, aber auch der Requisite, wie z.B. bei *Masochistic Suite*, wenn dann mit Handschellen, mit Peitsche etc. gearbeitet wird. Die würde ich wiederum stark in der Tradition von Dadaismus und Fluxus sehen, wo auch diese humoristische Zitatebene eine Rolle spielt. Dann gibt es aber natürlich diese Arbeiten, wo sie eben musikalisch arbeitet. Was mich aber vor allem auch interessiert, und das haben wir in den letzten Vorträgen viel gehört, ist diese Performativität in der eigenen Person bzw. Persona, würde ich sagen. Die Kunstfigur Neuwirth, wo sie schon stärker als andere, auch in ähnlicher Weise wie Jelinek würde ich sagen, zu einer Rezeption oder zu einer Inszenierung ihrer eigenen Persönlichkeit beiträgt. Wir haben das gehört, wenn sie auftritt als Komponistin etc. und im Wort. Aber was wir noch ein bisschen wenig beleuchtet haben, was auch interessant wäre, wären z.B. Fragen der Fotografie. Zum Beispiel, man muss nur Olga Neuwirth googeln. Welche Art von Bild-dramaturgie tritt einem sofort ins Auge? Wie wird hier mit Kleidung, Pose, Frisur etc. gespielt? Wie markiert sie sich hier als Künstlerin und wie insgesamt auch in ihrer Geschlechtlichkeit? Das wäre noch interessant. Darauf können wir vielleicht eingehen.

Elisabeth van Treeck: Was ich aus diesen zwei Tagen nochmal um einiges stärker mitnehme, ist, wie vielschichtig sich das Œuvre von Olga Neuwirth gestaltet. Und was mir auffiel, ist, dass wir nicht über Texte gesprochen haben, die sie produziert. Ich spreche jetzt nicht von Interviews oder Ähnlichem, sondern ich spreche von Texten, die meistens in Kombination mit Kompositionen entstanden sind: Gedanken zu *Lost Highway* oder Notizen zu Melvilles Universum, oder eben auch zum Beispiel die beiden Kolumnen, die in dem Melville-Buch abgedruckt sind. Es stellt sich die Frage: Wie drückt sich die Künstlerin als Künstlerin aus in einem Medium abseits der Bühne und abseits einer klanglichen Dimension, egal ob musikalisch oder eben als Performerin in Sprache und Musik? Denn das machen auch andere Komponisten, beispielsweise Heiner Goebbel, mit dem ich mich auch länger beschäftigt habe. Deswegen komme ich auch gerne auf ihn zurück. Er war Professor für angewandte Theaterwissenschaft und deswegen habe ich das Gefühl, spricht man diesen Texten automatisch schon eine jetzt wertend größere Gewichtung zu. Als ob das eine andere Distanz einnehmen würde oder per se schon einen, sage ich mal, wissenschaftlichen Anspruch hätte. Sich auf diese Weise einmal diesen Texten zu nähern und zu fragen: Was tun sie denn für das Werk? Welche Diskursdimensionen kann man daraus ablesen? Wie zirkuliert das insgesamt in Texten über Olga Neuwirth? Dann vielleicht auch noch zurück zu Kritik in Rezensionen. Was

machen auch diese Texte und inwiefern konstituiert sich die Autorin da und wie ist es in einer Kommentarfunktion zu sehen oder vielleicht in einem Interpretationsverhältnis?

Jürg Stenzl: Ich habe zwei Dinge, die ich gerne zur Sprache bringen möchte. Zuerst, dass es nämlich nicht nur eine Komponistin Olga Neuwirth gibt, sondern auch einen Komponisten Gösta Neuwirth, und dass sie genau 30 Jahre auseinanderliegen und aus der gleichen Familie kommen. Die Konfrontation mit den beiden, weil sie so extrem unterschiedlich sind, fände ich doch sehr interessant. Ich möchte ein paar Worte sagen zu dem, was mich überrascht hat. Ich bin mit Abstand der Älteste hier und habe wohl am meisten Komponisten kennengelernt und musikwissenschaftliche Symposien besucht. Was mir aufgefallen ist: Es ist kaum bei jemandem von Noten die Rede gewesen. Und wenn Notenbeispiele zitiert oder projiziert wurden, war es meistens die erste Seite und bis man sich auf dieser ersten Seite orientiert hatte, war das Musikbeispiel wohl schon auf Seite 5. Es gab kaum Analysen einzelner Werke. Und ich dachte jetzt gerade auch wieder bei diesem letzten Klavierstück, das ja anderen, die wir schon gehört haben, doch sehr ähnelt, die wären relativ leicht zu analysieren und auch die Frage zu stellen: Ist das vielleicht kein Zufall, dass sie kein größeres Klavier-Œuvre geschaffen hat? Dann gibt es auch Fragestellungen wie: Woher kommt sie eigentlich? Wohin geht sie? Das ist gerade auch von Herrn Ender angesprochen worden. Dass in der Kritik eigentlich nie versucht wird, sie mit anderen Komponistinnen oder Komponisten der gleichen Generation in eine Beziehung zu bringen oder Unterschiede herauszuarbeiten. Historische Fragestellungen spielten überhaupt keine Rolle. Die Tendenz zur Isolierung, die auch erwähnt wurde, ist eindeutig, also ein geradezu radikales Zurückweisen von allem, auch auf der Seite von Olga selbst, was mit Musikgeschichte zu tun hat. Nicht nur, dass man sie nicht einordnen kann, sondern dass Musikgeschichte, welche auch immer, bei ihr eigentlich überhaupt nie thematisiert wurde. Das ist natürlich der Hauptunterschied zu Gösta Neuwirth, der ein ganz besonders historisierender Musikforscher ist. Das Zurückdrängen der Historie ist für einen Musikhistoriker besonders auffallend. Aber auch die Frage: Woher kommt sie eigentlich? Wer hat sie geprägt in der frühen Zeit? Man weiß, dass sie früher Trompete gespielt hat und mit 15 oder 16 Jahren durch einen Unfall nicht Trompeterin geworden ist. Das ist fast alles, was wir über die Ausbildungszeit wissen. Das Thema Multimedialität wurde gestellt. Wenn diese Multimedialität zentral ist, müssen wir auch fragen: Wie wichtig ist sie denn bei Komponistinnen und Komponisten ihrer Generation und was bedeutet das? Es ist kein Alleinstellungsmerkmal von Olga Neuwirth. Ein letzter Punkt: Ich kenne Olga seit 1989. Wir waren in Villeneuve-les-Avignon mit Nono. Das ist

das letzte Mal gewesen, wo Nono noch ins Ausland gereist ist. Und sie ist wegen Nono gekommen und musste sich dann, weil Nono nur einen Vortrag statt drei Vorträgen hielt, sich noch zwei Stenzl-Vorträge anhören. Da kam Olga auf mich zu und sagte: „Mein Name ist Neuwirth.“ Ich antwortete: „Neuwirth?“ „Ja, wie mein Onkel [der Komponist Gösta Neuwirth, *1937], nur nicht so gut“, war ihre Antwort, gerade 21-jährig ... Ich hatte das Glück, diese Karriere auch weiterhin zu verfolgen und darf ergänzen: Diese Karriere hat sehr schnell begonnen und vor allem im Laufe von 30 Jahren kaum je Unterbrüche gehabt. Außer der Premiere von der *American Lulu* mag ich mich an keine Uraufführung erinnern, die kein Erfolg gewesen wäre. Das ist wirklich erfreulich, wir müssen jedoch auch fragen: Wieso war das eigentlich so?

Susanne Kogler: Bevor Stefan Drees zu Wort kommt, möchte ich kurz noch etwas sagen. Es war natürlich auch ein Teil der Tagung Fragen der Analyse gewidmet. Auch weil Sie, und das wollte ich nämlich auch in die Diskussion einbringen, gerade gesagt haben, Olga Neuwirth ist Komponistin. Das passt jetzt auch zu Ihrem Einwand: Dann schaut bitte die Musik an. Das stimmt sicher, dem würde ich auch beipflichten. Wir sind natürlich in den zwei Tagen, die ohnehin sehr dicht waren, auch hier, um Desiderata zu sammeln. Ich habe zuerst sofort zugestimmt. Ja, sie ist Komponistin, aber eigentlich mit der Idee, dass sie über die Musik hinaus arbeitet. Aber dem würde ich doch die Hypothese gegenüberstellen, dass sie mit Elementen komponiert, die das musikalische Material maßgeblich erweitern. Das ist auch nichts Neues, das gibt es in der Avantgarde nach 1945 schon die ganze Zeit. Aber hier stellt sich eben die Frage und genau diese wollte ich an die Round-Table-Teilnehmer und -Teilnehmerinnen stellen: Wie kann man das analysieren? Wir haben auch einen Beitrag dazu bei der Tagung gehabt und ich habe einen anderen kurz zitiert, der bei der Analyse auch von diesen Denkmodellen, die aus der poststrukturalistischen Philosophie kommen, und von der Hörerfahrung und damit verbundenen Assoziationen her die Analyse angeht. Hier stellt sich mir die Frage durchaus mit der Erweiterung auf Kontexte, auf andere Komponistinnen und Komponisten, die mit Olga Neuwirth vergleichbar sind: Haben wir in der Musikanalyse jetzt Strategien gefunden mit solchen Erweiterungen des Materials und der Perspektiven umzugehen? Eine Analyse, die wir bei der Tagung hörten, war eigentlich sehr traditionell und hat sich hauptsächlich mit Anspielungen und Zitaten beschäftigt. Aber zeigt dieses Defizit jetzt wirklich nur, dass wir die Analyse vergessen haben, sondern nicht viel mehr auch, dass es vielleicht noch nicht wirklich adäquate Analysemethoden genau dafür gibt? Dass wir immer noch in ziemlich traditionellen Kategorien denken? Sie haben jetzt auch gerade gesagt, die Klavierstücke wären zum Analysieren geeignet. Aber bei den Opern wird

es schon schwierig, und da ist die Frage: Ist es eine Flucht, wenn man das jetzt nicht klassisch analytisch thematisiert, oder ist es dem Gegenstand adäquater? Das wäre meine Frage an das Podium und vielleicht danach auch ans Publikum.

Elisabeth van Treeck: Es ist die Herausforderung, der ich mich jeden Tag stellen muss, wie ich mich dem nähere. Und eine der großen Herausforderungen ist die Art der Speicherung und die Quellsituation schlechterdings. Immer, wenn ich glaube, ich habe jetzt die Partitur, dann gibt es entweder eine revidierte Fassung. Gut, daran kann man kommen. Oder dann habe ich auch die Sample-Einspielungen und dann erzählt mir Herr Drees, es gibt neue Sample-Einspielungen. Was man braucht, ist schon einmal eine Erweiterung traditioneller Analysemethoden, die sich der Partitur widmen. Diese Audiodateien muss man dann versuchen zu beschreiben oder man fragt Herrn Noisternig nach dem Algorithmus. Da verlangt der Gegenstand eine Erweiterung musikwissenschaftlicher Methoden um z.B. Tontechniker-Know-how oder auch mit der Frage nach einem intensiven Reflektieren von Begriffen. Wie verwendet man das? Wenn ich heute von „Brummen“ gesprochen habe, von einem „brummenden“ Sound, dann habe ich das auch mit Bauchweh getan, weil ich weiß, ich verwende da einen Begriff, der für jeden ein anderes Assoziationsfeld öffnet. Und bin natürlich da in einem total subjektiv schwammigen Bereich. Korrekterweise hätte ich den Algorithmus abbilden müssen oder zumindest z.B. eine Spektralanalyse, um bestimmte Dinge entsprechend ins Visuelle übertragen zu können. Aber selbst das ist schon wieder eine Übersetzungsleistung, wie eben das Übersetzen in die Partitur. Ein anderer Punkt ist der der Speicherung oder der Aufzeichnung, beispielsweise der Opern. Zwei von diesen vier Musiktheaterwerken, von den Großen, sage ich jetzt einmal, sind in einem Studio eingespielt worden. Von *The Outcast* und *American Lulu* gibt es nur Live-Mitschnitte. Das ist schon wieder eine Problematik, wenn man versucht, sich dem zu nähern, auch jetzt z.B. bei *Lost Highway* mit so einer wahnsinnig komplexen Klangdramaturgie. Da ist die Übersetzung auf eine 5.1 Surroundversion in der CD-Version auch nochmal eine Kompromissversion, was Neuwirth auch so beschreibt. Ich gehe da d'accord, dass man in die Noten schauen muss, und man kann bestimmte Klangflächen, über Klangfarben bestimmte Muster erkennen, wo, was, wie zusammengeht oder auch Motive usw. oder Spieltechniken. Aber man ist sehr stark darauf angewiesen, auch zu hören, wie es klingt, um damit etwas zu machen. Dann ist natürlich die Frage: Wie beschreibe ich möglichst objektiv das, was da klingt? Weil dann zu sagen, was weiß ich, das und das Instrument in dem und dem Akkord, wird dann schon schwierig, weil man dann ja auch immer noch schauen muss, wie ist das Instrument verstimmt worden? Bei z.B. *Bählamm's Fest*. Wie sind die Streicher prinzipiell verstimmt

worden, schon von Beginn an? Und wie werden dann andere Instrumente auch noch z.B. live-elektronisch verstimmt? Diese Klangdimension ist es, die meines Erachtens die große Herausforderung darstellt. Und wo mit einer Auseinandersetzung mit solchen Gegenständen auch eine methodische Erweiterung einhergeht.

Jürg Stenzl: Ich will nicht unhöflich sein, aber dass wir beispielsweise bei Uraufführungen mit Live-Elektronik konfrontiert sind, das ist nun seit mehr als 20 Jahren der Fall. Die Partitur kann man trotzdem bekommen. Ich habe auch bei Olga bei mindestens zwei Verlagen eigentlich kaum je ein Problem gehabt, sogar für Uraufführungen die Partitur zu bekommen. Dass da auch noch technische Dinge darin sind und dass die nicht unwichtig sind, das bestreite ich in keiner Weise. Aber wenn man sich ein erstes Bild von einer Partitur machen und dann vielleicht sogar das Stück zweimal hören konnte, dann kann man nicht sagen, dass ihr Werk nicht zugänglich ist.

Elisabeth van Treeck: Das meinte ich auch nicht.

Jürg Stenzl: Und es sind nicht alle Werke mit schwerer Elektronik beladen. Das war das kleinste Problem, das ich mit ihrem Schaffen hatte.

Melanie Unsel: Ich würde gerne nochmal auf diesen Punkt der Materialität eingehen. In die Partituren schauen, das ist die eine Sache. Dazu sind wir Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler auch ausgebildet. Aber gerade der Vortrag von Herrn Noisternig hat uns auch gezeigt, dass das nur ein Teil der Wegstrecke ist und dass man weitere Wegstrecken braucht. Ich nehme sogar an, dass, wenn jemand noch aus der visuellen Perspektive schaut, wir auch da noch weitere Elemente zu berücksichtigen haben. Das heißt, das Material, mit dem wir umgehen, um sich den Werken zu nähern, multipliziert sich auf jeden Fall. Das ist eine Herausforderung. Und jetzt bin ich bei dem Punkt, den Herr Stenzl vorhin berührt hat. Der betrifft nicht nur Olga Neuwirth, und da wäre es spannend, sozusagen Querschnittsthemen zu bilden, aber das würde ich unseren lieben Organisatoren überhaupt nicht vorwerfen wollen. Ich meine, es gibt ja einen Anlass, warum wir hier sitzen. Aber der nächste Anlass könnte sein, sich so ein Thema herauszugreifen und etwa die Fragen nach der Materialität, der Notierbarkeit und der Veränderbarkeit im Notierten, in Kombination mit den technischen Weiterentwicklungen, mit den Inszenierungen etc. zu erarbeiten, um dann auf diese Weise auch Olga Neuwirth mit anderen Kolleginnen und Kollegen ihrer Zeit ins Verhältnis zu setzen. Das, meine ich, ist ein Denkauftrag, den wir von heute mitnehmen können. Denn dass die

Materialität, auf die wir geworfen sind, wenn wir über die Musiktheaterwerke von Neuwirth sprechen, eine zentrale Rolle spielt, dass man da auch mit einem erweiterten Materialbegriff umgehen muss, ist, glaube ich, sinnfälliger.

Susanne Kogler: Stefan, wie würdest du das einschätzen, jetzt sagen wir einmal das Desiderat nach einer adäquaten Analyse? Ist das jetzt wirklich ein Spezifikum bei Olga Neuwirth? Oder gibt es da vielleicht einen vergleichbaren Komponisten ihrer Generation? Wir haben natürlich auch ein paar Desiderata nicht erfüllen können aufgrund von Absagen. Wobei ich vorrangig eher an die Frage, die Sie angesprochen haben, wo kommt sie her, gedacht habe. Ich hätte z.B. schön gefunden, die Arbeitsjournale von Henze mit ihren Dokumentationen zu vergleichen. Zumal sie in Deutschlandsberg ihre erste Kooperation mit Jelinek im Zuge des Musikfests hatte, das von Henzes pädagogischem Engagement geprägt ist. Es ist dieses Musikfest in Deutschlandsberg, wo Kinder und Jugendliche komponiert haben. Da war ein Libretto von Jelinek dabei, das Neuwirth noch als Jugendliche mitkomponiert hat. Ich habe jetzt eher an diese Ecke gedacht oder an Nono. Daher die Frage: Wo kommt sie her? Aber es wäre natürlich auch ein Vergleich mit Zeitgenossen interessant. Da sind jetzt schon sehr gute Vergleichspunkte genannt worden. Wolfgang Rihm und seine Idee der Klangskulpturalität wäre z.B. interessant mit ihrer zu vergleichen. Aber mich würde interessieren, Stefan, wie siehst du das von der Analysierbarkeit her oder von dem, was vorliegt an Analysen? Mein Denkansatz war, dass die Musikwissenschaft sehr analyse- und partiturlastig ist und dass eigentlich oft gerade das Hören fehlt. Und da ist Olga Neuwirth wieder ein Beispiel, die das wirklich zu überdenken herausfordert. Wir haben deshalb den Schwerpunkt bei dieser Tagung einmal anders gelegt.

Stefan Drees: Ich stimme Jürg Stenzl zu. Man könnte zumindest an den Instrumentalwerken viel mehr analysieren. Die Klavierwerke wären ein sehr schönes Beispiel, aber wir haben gestern lauter Beispiele gehört. Es gibt tatsächlich extrem wenige Analysen. Gordon Kampe hat welche gemacht. Ich habe *HOOLOOMOLOO* und Wolfgang Rüdiger hat sich *LONICERA CAPRI-FOLIUM* angeschaut. Aber es sind im Grunde die einzig seriösen Analysen, die ein bisschen darauf eingehen. Da würde ich mir auch mehr wünschen, gerade für die Stücke, die wir gestern gehört haben. Eigentlich kann man das machen, da muss man hingeführt werden. Ich habe das Gefühl, dass es für unser Fach schwierig ist, heute sowas zu verlangen. Die Leute reden lieber, sie gehen lieber in den Diskurs. Sie befassen sich mit Theatralität und lassen sich schwer auf Texte festlegen. Das ist mein Gefühl, dass das in unserem Fach bei den Jüngeren so ist.

Melanie Unseld: Ich bin nicht dabei, die verschiedenen Ansätze gegeneinander auszuspielen. Ich finde das eine so wichtig wie das andere. Zu Musiktheaterwerken gerade dieser Dimension gehört Theatralität ganz essenziell dazu. Das Performative ist wesentlicher Teil des Werkes (das wissen wir mindestens seit der opera buffa). Deswegen finde ich den Vergleich zwischen Instrumental- und Musiktheaterwerken an dieser Stelle schwierig. Bei den Instrumentalwerken völlig d'accord, aber bei den Musiktheaterwerken, worüber Sie gerade gesprochen haben, bleibe ich dabei, dass wir diese Perspektive brauchen, die (Musik-)Theater ernst nimmt. Das würden wir bei jedem anderen Musiktheaterwerk so auch fordern, aber natürlich dort auch besonders, wo es um die metadramatischen Elemente geht. Meta-Opern ergeben sich nur aus ihrem theatralen Moment heraus, sonst funktionieren sie kaum. Und deswegen, glaube ich, kommen wir nicht weiter, wenn wir an dieser Stelle zwei grundlegend wichtige Perspektiven gegeneinander ausspielen. Da glaube ich, ist Olga Neuwirth ein gutes Beispiel, weil sie eben die Hybridität der Gattungen, der Genres, benutzt. Das haben wir gestern bei ihrem Trompetenkonzert so schön gesehen. Sie hat diese Hybridität der Genres, die sie immer wieder aufruft, und das fasziniert uns auch. Daher sollten wir, glaube ich, auch mit unserem Handwerkszeug, wenn wir auf sie schauen, ihr da folgen, und nicht versuchen, sie an dieser Stelle in Kästchen zu packen, wo sie gar nicht in Kästchen will.

Jürg Stenzl: Ich bin einverstanden und gleichzeitig auch nicht einverstanden. Ich verstehe, dass Leute, die aus dem Theaterbereich kommen, sagen, es komme auf die Aufführung an. Doch mit Verlaub, jede Inszenierung einer Oper ist neu. Wir können nicht nur vom beweglichsten Teil einer Oper reden. Dieser ist Teil des Theatralen. Der Unbeweglichste, weil Festgeschriebene, ist die Partitur. Auf der anderen Seite das Dramatische. Es gab die Erstfassung von Luigi Nonos *Prometeo* in Venedig. Ein Jahr später eine Zweitfassung in Mailand, in der ein Drittel des ersten *Prometeo* neu komponiert war. Ich hatte den Auftrag, einen längeren Einführungstext zu schreiben. Die Partitur war so groß, dass man sie nur auf den Knien studieren konnte. Jeder der zwölf Sätze mit Live-Elektronik, die man aus der Partitur nicht erkennen kann, vergleichbar dem Theatralischen. Was Theater wirklich ist, erfährt man nur im Theater, aber bei einem Werk wie *Prometeo* auch nur durch eine Aufführung.

Susanne Kogler: Ich möchte gerne noch etwas aufgreifen und damit das Thema wechseln. Weil Sie gesagt haben, bei Werken mit multimedialen Elementen dann doch oft erkennen zu müssen, dass vieles nicht möglich ist. Und da haben wir uns gedacht, es ist auch ein guter Anlass für die Frage: Was ist in der Musikwissenschaft möglich, was ist in der Analyse möglich? Aber jetzt auch für die

musikalische Praxis gedacht: Wie würden Sie das einschätzen? Was ist möglich im gegenwärtigen Kulturbetrieb? Vor allem wenn es um Grenzüberschreitungen geht. Wir haben die neuen Musikfestivals, aber wir haben auch die Opernbühnen, wo auch immer wieder neue Werke Eingang finden, wo Olga Neuwirth auch Eingang findet. Sie selbst betont immer wieder, dass man vieles nicht realisieren kann, ob das jetzt ihre Inszenierungsstrategie ist oder nicht. Oder ist eben diese Inszenierungsstrategie ein Teil der Wahrheit? Wie schätzen Sie das ein, wie fest sind die Normen? Was ist möglich, inwieweit kann man sich darüber hinwegsetzen oder was ist da schon in Bewegung?

Stefan Drees: Es kommt darauf an, wer den Rahmen setzt.

Suane Kogler: Wer setzt den Rahmen?

Stefan Drees: Bei Olga Neuwirth zeigt sich ganz deutlich, dass sie für ein Profi-Ensemble anders schreibt als für ein institutionalisiertes Orchester. Das ist auch schon ein Rahmen. Wenn ich mir dieses Orchesterstück *Masaot/Clocks without Hands* anschau, das ist fantastisch für Orchester gearbeitet, aber das ist in den Details nicht neue Musik, die für ein Spezialensemble geschrieben ist, nicht so wie z.B. *Bählamms Fest* oder auch *Lost Highway*. Es ist ganz anders gearbeitet, und an einen anderen institutionellen Rahmen angepasst. Einerseits ein Ensemble, mit dem man sehr viel machen kann, mit dem man auch herumexperimentieren kann, andererseits ein traditionelles Orchester, das nur eine begrenzte Anzahl von Proben hat usw. Das zeichnet sich auch im Werk ab.

Jürg Stenzl: Es wird interessant werden, wenn es um die Oper in der Wiener Staatsoper geht, bei der die Musiker identisch sind mit den Wiener Philharmonikern. Nicht alle Musiker dieses Orchesters der Staatsoper sind auch „Philharmoniker“, einem Orchester, das nicht übermäßig große Erfahrung mit Musik des 20. Jahrhunderts hat, zwar mit Werken seit Schönbergs Orchestervariation oder den Orchesterstücken von Alban Berg, jedoch nicht mit Werken von Henze oder Gottfried von Einem. Wie wird Olga wissen, welches Orchester das spielen wird? Ich erinnere mich, als Friedrich Cerha mit seiner letzten Orchesterkomposition in mein Büro in der Universal Edition kam und sagte: „Das ist ein Auftrag der Wiener Philharmoniker. Aber ich bin nicht sicher, ob sie das spielen können und ob sie das spielen wollen.“ Sie haben es dann auch professionell gespielt. So wie ich Olga kenne, nimmt sie Rücksicht darauf, ob es Musik für das Klangforum, das Arditti Quartett oder für andere mit neuer Musik vertraute Klangkörper ist.

Stefan Drees: Wir haben das beim Trompetenkonzert ...*miramondo multiplo*... Das war das erste Stück, das für die Wiener Philharmoniker geschrieben wurde. Ein in spieltechnischer Hinsicht deutlich einfacherer Orchestersatz.

Susanne Kogler: Das heißt, dass die Institutionen doch einen großen Einfluss haben? Sei es jetzt die Institutionen, die die Ausführenden sind, oder die Häuser, in denen das gespielt wird.

Jürg Stenzl: So weit würde ich nicht gehen, sondern von Philharmonikern reden, die Berliner oder die Wiener ... Aber es gibt Orchester, die wenig Erfahrung mit Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben, etwa im Vergleich mit Rundfunkorchestern (auch in Wien).

Stefan Drees: Ja, aber da ist die Frage für einen Komponisten oder eine Komponistin, bleibe ich jetzt bei meinen Texturen und schreibe etwas, von dem ich weiß, sie werden es nicht realisieren können? Oder gehe ich auf sie zu? Ich möchte ja, dass das Stück einigermaßen aufgeführt wird.

Jürg Stenzl: Es ist jetzt noch keine Woche her, dass das riesige Orchesterstück von Helmut Lachenmann, *My Melodies*, uraufgeführt wurde, fabelhaft gespielt vom Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Péter Eötvös. Dieses Werk wird wohl kaum von den Wiener Philharmonikern gespielt werden. Ob die Berliner Philharmoniker unter Leitung von Simon Rattle dieses Werk spielen werden, wollen wir abwarten ...

Susanne Kogler: Ich möchte ganz kurz noch einmal das Thema wechseln. Olga Neuwirth hat manchmal darauf bestanden, dass man als Frau gewisse Themen nicht thematisieren oder schwerer thematisieren kann. Ein Paradebeispiel wäre dafür diese Oper mit Elfriede Jelinek zum Thema des Kindesmissbrauchs, die auf die Don-Giovanni-Thematik abzielte, diesen Missbrauchsfall des Kärntner Arztes Dr. Wurst, die nie aufgeführt wurde. Ihre Darstellung oder ihr Verständnis oder auch, wie sie es aufgefasst hat, war doch, wir haben das auch schon angesprochen, zwei Frauen „im Doppelpack“, die, ich glaube, Daniel Ender hat es auch erwähnt, es da schwieriger haben. Wir haben auch von Rollenbildern gesprochen. Da würde ich dich noch gern fragen, Melanie: Wie schätzt du das jetzt ein? Ist hier auch ein wahrer Kern? Sind auch hier die Rollenbilder so stark, dass man als Frau vielleicht wirklich solche Tabus weniger leicht aufgreifen kann, als es Männer tun? Ich denke an Georg Friedrich Haas. Er hat sehr viele Tabuthemen in den Medien platziert.

Melanie Unseld: Meiner Beobachtung nach ist das, glaube ich, tatsächlich eine generationelle Sache. Da muss man sehr genau schauen, in welcher Generation wir uns bewegen. Daniel Ender hat vorhin sehr schön anhand der Rezensionen herausgearbeitet, dass Olga Neuwirth aus einer Generation kommt, in der das noch sehr starkes Thema ist. Wir dürfen nicht vergessen: die musikwissenschaftliche Frauenforschung ist in den 70er-, 80er-Jahren gestartet. Dann kam die Genderforschung dazu. Das heißt, die in den 1960ern Geborenen gehören zu einer Generation, die ganz stark mit diesen Kämpfen auch konfrontiert war. Und aus dieser Generation kommt Neuwirth als „junges Küken“ mit heraus und ist sehr stark durch diese Diskurse geprägt, die auch in Österreich sehr stark als politische Diskurse mitgeprägt waren durch Waldheim, durch Jelinek usw. Das heißt, wir haben hier schon eine Vermischung des feministischen Diskurses mit einem sehr stark politischen. Auch das gehört zu den Prägungen, über die man auch noch hätte sprechen können, wenn wir noch drei Tage länger Zeit gehabt hätten. Und da spielt der Tabubruch, glaube ich, eine ganz wesentliche Rolle. Aber was wir auch gesehen haben, ist, dass dieses Immer-Wieder-Betonen des Tabus und der Bruch des Tabus auch wiederum zu einem Bild gehören, mit dem man spielen kann, um sich in bestimmte Traditionen einzuschreiben. Dabei dürfen wir nicht außer Acht lassen, dass die Frage des Tabubruchs, wenn man es ganz *à la longue* betrachten möchte, notwendiger Bestandteil des Genies im 19. Jahrhundert ist, mit Moraldispens und allem, was dazugehört. Das prägt sich natürlich in der feministischen Diskussion nochmal anders aus. Und ich behaupte auch nicht, dass Olga Neuwirth einen Tabubruch aufruft, den sie unternehmen möchte, um sich in genau diese Tradition einzuschreiben. Aber wir haben einzelne Komponenten, die sich zu einem Mosaik zusammensetzen scheinen, in dem es dann doch wieder stimmig ist, dass sie etwas aufruft und daran öffentlich scheitert und dieses Scheitern dann wiederum aber thematisiert.

Rosemarie Brucher: Ich habe diesen Vorgang mit diesem Skandal und dem Missbrauchsthema damals medial nicht ganz verfolgt, aber es würde mich insofern nicht wundern, weil diese ganze Anti-Missbrauchsbewegung aus dem Feminismus heraus entstanden ist und in erster Linie von Frauen getragen wurde und dann auch in die künstlerische Auseinandersetzung getragen wurde, und das bereits in den 60er-, 70er-Jahren. Insofern würde es mich wundern, wenn es hier ein größeres Tabu gäbe, wenn Frauen sich diesem Thema widmen, als wenn Männer es tun. Ich glaube, das Tabu ist im Thema selbst und vielleicht in Kombination mit den Salzburger Festspielen und nicht unbedingt an die Komponistin und die Autorin gebunden.

Susanne Kogler: Und die zehn Jahre, die das schon zurückliegt, oder mehr als zehn Jahre, spielen sicher auch eine große Rolle. Denn ich glaube, auch in den letzten zehn Jahren hat sich noch einmal viel geändert.

Jürg Stenzl: Ich wäre sehr glücklich, wenn zwei so kluge Frauen wie Frau Jelinek und Olga einen solchen Plan hätten!

Stefan Drees: Das ist aber leicht gesagt. Wer soll das komponieren, wenn er kein Geld dafür bekommt, um sich die Zeit freizunehmen?

Jürgen Stenzl: Ich bin überzeugt, dass es solche Theater gibt.

Melanie Unsel: Wenn ich dieses Stichwort aufgreifen darf. Ich meine, wir brauchen nur an Strawinsky denken oder an andere Skandale der Musikgeschichte. Das waren wichtige Trigger für den Erfolg dieser Stücke. Deswegen sehe ich auch nicht, wer wirklich ein Interesse hätte, einen Skandal verhindern zu wollen. Sondern der Punkt der Frage ist, glaube ich auch, wie geht eine mediale Öffentlichkeit mit diesen beiden Künstlerinnen um? Und da würde ich der These von Daniel Ender zustimmen, dass sich die öffentliche Wahrnehmung nach dem Literaturnobelpreis stark verändert hat. Das wäre eine spannende Beobachtung, sich das nochmal genauer anzuschauen.

Stefan Drees: Vielleicht. Ich würde jetzt was ganz anderes nochmal ansprechen. Die Frage, die Jürg Stenzl gestellt hat mit der Kontextualisierung, der historischen Kontextualisierung würde ich gern einmal an Daniel Ender richten: Wo findet man Vergleiche? Findet man jemanden, der ähnlich komponiert in ihrer Generation? Wo siehst du da vielleicht Anknüpfungspunkte? Ich persönlich habe mir immer gedacht, wenn ich nach Möglichkeiten suche, bestimmte Einflüsse festzustellen, dann sehe ich natürlich, dass sie sehr viel von Hölszky hat. Und ich sehe auch sehr, dass sich möglicherweise im Rahmen bestimmter Details Einflüsse aus der Wiener freien Szene finden lassen, von Improvisatoren wie Burkhard Stangl beispielsweise, mit dem sie ja häufig zusammen aufgetreten ist. Mir scheinen die Einflüsse nicht speziell aus der Neuen Musik zu kommen. Wie siehst du das so? Du hast dich viel mehr damit beschäftigt.

Daniel Ender: Es ist ein unübersichtliches Feld. Bevor ich es vergesse, noch eine Bemerkung zu dem, was vorher diskutiert wurde. Stichwort Institutionen, also unterschiedliche Orchester, Klangwerke, für die geschrieben wird: Ich habe über Beat Furrer dissertiert und mich da im Wesentlichen schon auf Analysen gestützt, die dann letzten Endes nur partiell veröffentlicht wurden, damals

so die Grundlage der Darstellung. Für mich war das auch ganz schwierig, eine Schneise zu bahnen. Es wurde gesagt, vielleicht gibt es noch nicht die Analysemethoden. Ich glaube, man muss sich für jede zeitgenössische, historische Welt die Methoden wirklich ganz feingliedrig selbst basteln, entwickeln, um da einen Weg zu finden. Für mich waren eigentlich die ersten Punkte keine klassischen, analytischen, methodischen Zugänge, sondern haben sich eigentlich ergeben durch einen Punkt wie den, wo ich mir angeschaut habe, wie schreibt Furrer für die Wiener Philharmoniker? Wie schreibt er für das Klangforum? Aus diesem Vergleich habe ich dann zu verstehen begonnen, wie die Musik selbst funktioniert. Ein anderer Punkt war work-in-progress, den es bei Olga auch sehr stark gegeben hat. Musikalisches Material wird wieder aufgegriffen, wie verändert es sich? Und für mich war auch der Vergleich solcher Phasen von Materialschichten eine Möglichkeit, einen Fuß in die Tür zu bekommen und etwas herauszufinden. Wo kann ich da ansetzen im Verständnis? Das sind wirklich so Punkte, um analytische Wege einfach beschreiten zu können. Es gibt andere auch, was jetzt die Einordnung einer Komponistin in das Zeitgenössische, aber auch ins historische Umfeld, in den Kontext betrifft. Ich habe nicht die Lösung dafür. Wir sind da auch wieder mit rhetorischen Rauchbomben von Olga Neuwirth selbst konfrontiert, weil sie einmal sagt: „Musik hat mich eigentlich nie beeinflusst, sondern immer Anderes: Architektur, Literatur, Film.“ Das stimmt sicher auch und ich glaube, dass man in diesen Bereichen nachforschen müsste und auch noch genauer wissen müsste, was sie rezipiert hat. Ich glaube, da ist sie an der Spitze des Eisberges. Stefan, du weißt da wieder etwas mehr.

Stefan Drees: Der CD-Schrank ist riesig. Man glaubt gar nicht, was sie alles kennt.

Jürg Stenzl: Und es gibt einen Komponisten, den sie auch immer erwähnt hat: Edgard Varèse.

Daniel Ender: Natürlich, dem kann man auch nachgehen. Aber gerade, wo sie etwas bestreitet, wie die Verbindung zur Wiener Schule, ist da die Frage im Raum, Schönberg, Webern, Berg. Sie hat dann Mahler genannt. Ich denke, dass man da noch die Verbindung von Berg zu Neuwirth befragen könnte. Die pluralistischen Ansätze, Brüchigkeit und Tonfall usw., ich glaube, da kommt einiges von Mahler, aber ich vermute auch von Berg. Nachdem sie auch vieles aus historischer Musik hat, Modelle, ich kann nicht sagen kopiert, aber als Muster, als Pattern aufgreift, wäre da noch zu schauen. Ich glaube natürlich auch, das ist jetzt nichts Neues. Man muss da wirklich ein großes Universum von Stil, von

Genres heranziehen. Komponisten müsste man kennen, befragen, erforschen, um diese Verbindungen nachverfolgen zu können.

Jürg Stenzl: Und ich würde gerne Olga Neuwirth mit Hugues Dufourt vergleichen, die nicht derselben Generation angehören. – Ich bin überzeugt, dass Sie sich in der amerikanischen, in der nordamerikanischen und wohl auch in der lateinamerikanischen Musikgeschichte der letzten 50 Jahre besser auskennen als die meisten hier in Europa. Es geht nicht darum, Einflüsse, Beeinflussungen herauszufinden, sondern die Unterschiede genau zu erfassen und damit auch wirklich sinnvoll Komponisten ins Bild zu bringen. Unsere Horizonte sind furchtbar beschränkt.

Markus Schauerermann (Publikum): Entschuldigung, ich wollte jetzt nicht mehr über eine Vermutung von Einflüssen reden, aber gestern, finde ich, ist ein recht interessantes Schlagwort gefallen, was Sie, Herr Drees angesprochen haben, nämlich Olga Neuwirths Begeisterung für Cartoons. Es gibt etwas, das nennt sich einen *Cartoon-Canon*, also was für Stücke aus der klassischen Musik oder aus was für einer Musik auch immer am meisten in diesen Filmen vorkommen. Und diese abrupten Wechsel auch von Klang und Musikelementen, die mit diesem starken Slapstickcharakter dieser Cartoons zusammenhängen, ist nicht nur bei Olga Neuwirths Musik zu finden, sondern vermutlich, soweit ich das gehört habe, beruft sich auch HK Gruber darauf. Und in gewissen Elementen auch John Adams. Nein?

Jürg Stenzl: Nein. Ich habe mir immer die Frage gestellt: Wie steht Olga zur Minimal Music? Die Minimal Music hat ein Prinzip der Repetition eines Gleichen. Olga hat ein Prinzip des Wiederholens mit Varianten. Das ist ein fundamentaler Unterschied.

Markus Schauerermann: Ja, aber ich wollte jetzt eigentlich nur Komponisten nennen, die von dieser, sagen wir mal, Cartoon-Musikästhetik auch in gewisser Weise beeinflusst sind, zumindest, was ich gehört habe. Ich kann auch falsch hören. Es sind auch andere Schlagwörter gefallen wie z.B. John Cage, der auch sehr viel Neues ins musikalische Denken eingebracht hatte. Ich glaube, es ist wahr, wenn Sie sagen, sie hat ein unglaublich großes CD-Regal. Dann kann man sich schon vorstellen, dass sie sehr viel Musik kennt.

Stefan Drees: Und ein großes DVD-Regal, ja.

Susanne Kogler: Ich würde gerne noch ein Thema ansprechen für die letzten paar Runden, das auch über das Werk von Olga Neuwirth hinausweist, überhaupt generell die zeitgenössische Musik betrifft, trotzdem jetzt wieder von Olga Neuwirth ausgeht, nämlich die Gesellschaftskritik. Sie hat vor allem in Installationen wirklich gesellschaftspolitisch mitgewirkt, würde ich einmal sagen, weil da natürlich die Haupt-Message vom theatralischen oder vom verbalen Element kommt, z.B. in der eben schon erwähnten Zusammenarbeit mit Ruth Beckermann. Aber wie schätzen Sie das jetzt ein, politische Implikationen, Gesellschaftskritik? Welche Rolle kann da eigentlich das zeitgenössische Musikschaffen überhaupt einnehmen? Unterscheidet sich das vom Theater? Wo stehen wir hier oder ist es vielleicht unnötig? Das ist auch in unserer Thematik angelegt mit dem Thema Widerspiegeln der Welt. Es ist natürlich auch eine Frage, für die man nicht nur noch drei Tage brauchen würde, sondern noch eine weitere Tagung.

Jürg Stenzl: Bis heute ist noch nicht geklärt, wie wesentlich der Einfluss des späten Nonos für Olga war. Nicht eigentlich der Nono nach dem Streichquartett, sondern vielleicht eher der Nono von *Al gran sole*. Vielleicht auch das Schlagzeugstück für Dallapiccola, vielleicht sogar bis in die 60er-Jahre zurückgehend. Ich nehme auch an, dass auch Luigi Dallapiccola und andere politisch engagierte Komponisten für sie wichtig waren, am wichtigsten fraglos Nono.

Stefan Drees: Da muss ich etwas dazu sagen. Ich stimme dir zu. Der Hinweis auf Nono fällt ja immer wieder, auch in Gesprächen privat. Sie war oftmals sehr beeindruckt von ihm und von seiner künstlerischen und moralischen Integrität. Ich glaube, das findet sich auch in dem einen oder anderen Text. Deswegen denke ich zu Recht, so wie du sagst, der Einfluss von Boulez ist eher der technische oder auch technizistische. Und Nono ist fast eine Art musikalisch-moralische „Vaterfigur“, könnte man sagen.

Susanne Kogler: Meine Frage hat jetzt aber nicht auf Olga Neuwirth gezielt, sondern überhaupt auf diese politische Einbindung der zeitgenössischen Musik, auch den Kontext, die Zeitgenossen von Olga Neuwirth. Wie können wir das einschätzen? Spielt so ein Engagement überhaupt eine Rolle? Ist das überhaupt möglich? Ich meine die 68er und diese Zeit war offen politisch. Wie ist die Lage heute?

Stefan Drees: Ich glaube, unter der jungen Komponistengeneration ist, sagen wir mal etwas provozierend, Hyperpolitisierung zu beobachten, die dann schon

nicht mehr politisch ist. Ich sage nur Johannes Kreidler. Er stellt das als politisch aus, aber wenn man es wirklich anschaut, dann ist ...

Jürg Stenzl: ... ist es eher Show ...

Stefan Drees: Ist es eher Show. Gerade durch das ständige „Ich bin jetzt politisch“. Ich glaube, das ist eine Tendenz der jüngeren Komponistengeneration oder vieler der um 1980 Geborenen. Im Gegensatz dazu ist es bei Olga eher so leise – und es wirkt nachhaltig.

Susanne Kogler: Du würdest sagen, die wollen politisch sein, aber du unterstellst ihnen jetzt, jetzt sage ich es provokant, dass sie dann doch nicht so sind, dass es mehr Show ist? Habe ich das jetzt richtig verstanden?

Jürg Stenzl: Er hat nicht unterstellt. Er hat die Frage gestellt.

Susanne Kogler: Okay, es stellt sich die Frage, ob das dann Show ist. Es ist ein gewisses Misstrauen da vonseiten des Podiums. Wie schaut das eigentlich im Theater aus?

Rosemarie Brucher: Natürlich muss man sich fragen, ob so eine gewisse, aus heutiger Sicht auch naive Gesellschaftskritik, wie sie die 60er-Jahre auszeichnet, auch mit so einem Optimismus und gewissen Vorstellungen von Self-Empowerment, ob das noch heute haltbar und möglich ist, dass man sagt, es gibt die Möglichkeit einer Ermächtigung. Da würde ich sagen, da ist Olga Neuwirth natürlich darüber hinaus wie auch Jelinek. Dennoch sind es hoch politische Künstlerinnen und das würde ich ihnen auch nicht absprechen. Ich fände es auch zutiefst bedenklich, wenn man jetzt sagen würde, nein, es ist alles sinnlos, weil es keine politische Kritik mehr gibt: Man muss nur schauen auf welchen Ebenen, z.B. wenn sie Reden hält – sie ist nun mal auch eine sehr bekannte Person – und für eine Sache eintritt, seien das jetzt Gleichstellungsrechte oder politische Kritik oder wie Frau Scharfetter auch aufgezeigt hat, dabei auch historische Kritikpunkte aufmacht. Wo man natürlich sagt, Polizeigewalt gegen afroamerikanische Bevölkerung ist etwas Tagtägliches, wo sie das zwar historisch situiert, aber gleichzeitig auch in der Gegenwart kritisiert. Ich sehe das sowohl in ihren Werken, vor allem in den Musiktheaterstücken, als auch in diesen Filmbeispielen, die wir gezeigt haben, und auch in ihrem Auftreten und in ihren Selbstinszenierungen als Rebellin unter Anführungszeichen.

Susanne Kogler: Und Sie meinen also, dass das die Form ist, wie das heute möglich ist? Nicht mehr in so einer offenen, wie Sie jetzt gesagt haben, naiven Form, sondern dass es jetzt anders ausschauen muss als in den 68er-Jahren? Das ist logisch.

Rosemarie Brucher: Es muss diffiziler sein, denke ich, und z.B. die ganze Strategie der Dekonstruktion ist eine hoch politische Art des Herangehens an Dinge. Ob das jetzt Dekonstruktion von Identität ist, von gewissen Normen, von Ideologien oder aber von Klangwelten. Letztendlich sind es natürlich hoch politische Momente oder Strategien, und das ist z.B. etwas, wo man sagt, das wäre z.B. eine Möglichkeit des Politischen in der gegenwärtigen Kunst.

Jürg Stenzl: Ich bin überzeugt, dass eine Musik, die ihre Hörer fordert, die von ihnen erwartet, dass sie die Ohren weit auftun, dass diese bereit sind, neue Hörerlebnisse, Hörerfahrungen zu machen, und dass das auch ein politischer Akt sein kann. Das war die Diskussion, die wir mit Nono in den letzten zwei Lebensjahren noch geführt haben. Er sagt auch, dass im ganz leisen Übergang eine Explosivkraft sein könne, gerade in einer Welt, in der wir ständig beschallt werden – und angeschnauzt, wenn wir bitten, das Radio im Taxi oder im Restaurant ein bisschen runterzustellen. Es gibt nicht nur das Mit-der-Fahne-Herumlaufen, in welcher Farbe auch immer. Das Komponieren, von wem auch immer, von politischen Manifesten ist auch nicht die einzige Form, klar Stellung zu beziehen. In dieser Hinsicht hatte Olga noch nie Angst.

Elisabeth van Treock: Weil Sie die Frage sehr allgemein gestellt haben, möchte ich sie gerne auch noch einmal an die Institutionenfrage zurückbinden. Denn vor diesem Hintergrund scheint es mir, zumindest vor allem im deutschsprachigen Raum und gerade auch in Deutschland, der Fall zu sein, dass die Wahl der Institution auch immer eine politische Frage ist, die Frage nach der freien Szene beispielsweise. Und dann ist es oder scheint es mir fast unmöglich zu sein, nicht politisch-künstlerisch zu agieren. Weil die Frage, wo man sich in diesem Institutionenfeld verortet, auch immer eine solche Einordnung ist. Dann sind auch so Fragen wie z.B. große Festivals wie die Ruhrtriennale, die irgendwo dazwischen steht, zwischen freier Szene und Stadttheaterinstitutionen, auch schon eine Entscheidung, die auf eine bestimmte Art und Weise dann zu dem subventionierten Stadttheatersystem eine ablehnende Geste hat, aber trotzdem mit ähnlichen Strukturen arbeitet, auch Subventionsstrukturen wie jetzt die Institutionen, von denen sie sich abgrenzen möchten. Das ist auch noch einmal etwa eine politische Ebene mit Ausdruckskraft.

Susanne Kogler: Wo das dann natürlich höchst konservativ wäre, einen Kompositionsauftrag von der Staatsoper anzunehmen.

Elisabeth van Treeck: Ja, absolut. Gerade Oper ist eine Gattung, die sehr schnell einen reaktionären Stempel bekommt, wirklich sehr schnell und in sehr vielen Fällen auch allzu schnell zweifellos.

Jürg Stenzl: Ich habe noch die Zeit von Michael Gielen in Frankfurt erlebt. Es gibt auch Opernhäuser, die eine Linie fahren, die relativ kompromisslos auf höchste Qualität aus ist – und die sind voll. Das Publikum ist nicht so dumm, wie gewisse Leute glauben.

Elisabeth van Treeck: Ja, auf jeden Fall. Ich spreche jetzt z.B. vom Ruhrgebiet, weil ich da seit einiger Zeit lebe, aber die Ruhrtriennale ist auch voll.

Jürg Stenzl: Ja, ich kenne das.

Elisabeth van Treeck: Ja, Nonos *Prometeo* ist voll. Ich spreche eher jetzt aus Künstlersicht, wo sich Künstler selber verorten und damit die Aussage. Wie voll das dann ist, wie gut das verkauft ist, ist, glaube ich, noch eine andere Frage und da stimme ich Ihnen völlig zu. Ich glaube, da unterläuft sich dann das System manchmal selber.

Susanne Kogler: Gibt es noch Fragen aus dem Publikum? Gibt es noch Wünsche für ein Schluss-Statement ans Podium? Stefan, ein Schlusswort von dir bitte?

Stefan Drees: Es bleibt noch viel zu tun.

Abstracts

Martina Bratić: On Musical Appropriation, Deconstruction and Re-creation: Olga Neuwirth's *Nomi* pieces

„Mich inspiriert, was mich umgibt“, sagt Olga Neuwirth in einem ihrer Interviews.¹ Und tatsächlich scheint eines der Kennzeichen ihres Schaffens genau das Prinzip zu sein, Eindrücke zu sammeln, zu konsumieren und (neu) zu interpretieren, die ihr multisensorisches kreatives Wesen beleben.

Das lässt sich sicherlich für ihre Stücke sagen, die Klaus Nomi gewidmet sind – einem Performer und einer künstlerischen Persönlichkeit, deren vielfältige musikalische und performative Eigenschaften ihn zu einem der Gestalter der (popkulturellen) 1980er-Jahre machten. Diese Werke, die dem Helden aus der Kindheit der Komponistin gewidmet sind, erfassen und bewerten nicht nur Nomis Bedeutung als Performer, sondern spiegeln auch Olga Neuwirths persönliche Vorstellung von Nomis Repertoire, Ästhetik sowie künstlerischen und performativen Prinzipien wider. Dieser Aufsatz untersucht, wie diese eher unkonventionelle Produktion von Musikmaterial – angeeignet, dekonstruiert und schließlich neu erfunden – ein weiteres aussagekräftiges Element im Mosaik von Olga Neuwirths Autorpersönlichkeit darstellt.

“I am inspired by what surrounds me“. So spoke Olga Neuwirth in one of her interviews,² and really, one of the hallmarks of her oeuvre seems to be exactly the principle of gathering, of consuming and (re)interpreting impressions that animate her multisensory creative being.

This surely can be said for her pieces dedicated to Klaus Nomi – a performer

1 Caitlin Smith, 5 questions to Olga Neuwirth (composer), in: I Care If You Listen, 4 December 2012, <https://www.icareifyoulisten.com/2012/12/5-questions-to-olga-neuwirth-composer/> (10.05.2018).

2 Caitlin Smith, 5 questions to Olga Neuwirth (composer), in: I Care If You Listen, 4 December 2012, <https://www.icareifyoulisten.com/2012/12/5-questions-to-olga-neuwirth-composer/> (10.05.2018).

and an artistic persona whose multifaceted musical and performative qualities made him into one of the shapers of the (pop-cultural) 1980s. Dedicated to the composer's childhood hero, these works comprehend and appraise not only Nomi's significance as a performer, but also reflect Olga Neuwirth's personal notion of Nomi's repertory, aesthetics, and artistic and performative principles. This paper examines how this rather unconventional production of the musical material – appropriated, deconstructed and finally reinvented – serves as yet another telling element in the mosaic of Olga Neuwirth's authorial persona.

Stefan Drees: „Musik – überall Musik –“: Olga Neuwirth als Performerin

Dem Komponieren Olga Neuwirths kann man nur gerecht werden, indem man es als Bestandteil eines Genre-übergreifenden, in unterschiedliche Tätigkeitsbereiche hinein verzweigten künstlerischen Wirkens begreift. Der nachfolgende Aufsatz befasst sich mit Neuwirths Tätigkeit als Performerin, die mit Bezug auf die Präsentationsorte Podium und Bühne als Darbietung musikalischer, rhetorischer oder szenischer Kontexte begriffen wird. Einerseits wird herausgearbeitet, dass die Ergebnisse von Neuwirths Auftritten als Musikerin wesentliche strukturelle Kennzeichen der niedergeschriebenen Partituren rekapitulieren und sich demnach als über die eigene musikalische Praxis vermittelte Beispiele ihrer kompositorischen Ästhetik auffassen lassen. Andererseits wird gezeigt, dass sich die Komponistin in ihren rhetorischen und szenischen Diskursen mit jenen gesellschaftlichen und politischen Fragestellungen befasst, die auch Gegenstand ihrer filmischen Arbeiten oder Musiktheaterwerke sind.

One can only do justice to Olga Neuwirth's composing by recognising it as part of a genre-spanning artistic activity that branches out into different spheres of work. The following essay deals with Neuwirth's work as a performer, which is understood as the performance of musical, rhetorical or scenic contexts with reference to the places of presentation – the podium and the stage. On the one hand, it will be revealed and established that the results of Neuwirth's appearances as a musician recapitulate the essential structural characteristics of the written scores, and therefor can be understood as examples of her compositional aesthetics as they are conveyed through her own musical practice. On the other hand, it will be shown that the composer, in her rhetorical and scenic discourses, deals with social and political issues, which are also the subjects of her film or musical theatre works.

Daniel Ender: „[E]ine der Lichtgestalten der Avantgarde“ im „alptraumartige[n] Spiegelkabinett der Klänge“ – Olga Neuwirth im Spiegelkabinett der Rezensenten

Nicht zuletzt aufgrund einer ausgeprägten publizistischen Resonanz gehört Olga Neuwirth zu den zumindest ihrem Namen nach bekanntesten KomponistInnen. In einem gewissen Widerspruch dazu steht ein Unverständnis, mit dem Neuwirth hinsichtlich ihrer Akzeptanz (was in einem merkwürdigen Widerspruch zu allen äußeren Zeichen ihres Erfolgs und ihrer Bekanntheit steht) sowie hinsichtlich ihrer Zuordenbarkeit begegnet wurde – davon spricht zumindest eine Konstante in ihrer Rezeption, die maßgeblich von der Komponistin selbst mitgeprägt wurde. Die Frage, ob die Bezeichnung des Umstands, dass sich ihre Musik, ihre Kunst, ihre Selbst- und Fremdszenierung schwer einordnen lassen, etwa bereits selbst zu einem Topos geworden ist, bildete den Ausgangspunkt der in diesem Beitrag formulierten Überlegungen. Bei Neuwirths „Pionierarbeit in einer Männerdomäne“ (Susanne Kogler) wurde das Geschlecht der Künstlerin – auch von der Künstlerin selbst – wiederholt in den Mittelpunkt gerückt. Im Vergleich von jüngeren mit älteren Publikationen wird deutlich, dass die Akzeptanz und Anerkennung Neuwirths seit der Verleihung des Literatur-Nobelpreises an Elfriede Jelinek (2004) eine positive Wendung genommen hat.

Olga Neuwirth is one of the most well-known composers in public, at least by name, and has received a considerable journalistic response. Meanwhile, there is a certain lack of understanding with which Neuwirth has been confronted: both in regards to her acceptance (which stands in strange contradiction to all outward signs of her success and fame) as well as in regards to her applicability. At least one constant in her reception speaks to this, which, however, has been influenced by the composer herself. The question as to whether the description of her music, her art, and her self-staging make her work difficult to classify, a description which has itself become a topos, was the starting point of the considerations formulated in this article.

With Neuwirth's "pioneering work in a male domain" (Susanne Kogler), the gender of the artist was repeatedly brought to the center, including by the artist herself. In comparison with older publications, it becomes clear that the acceptance and recognition of Neuwirth has taken a positive turn after the Nobel Prize for Literature was given to Elfriede Jelinek (2004).

Christine Ivanovic: Die Herausforderung des Paria: Ein ‚surface reading‘ von Olga Neuwirths Fotoserien *Quiet on the desk*, *Everyday Olga* und *O Melville!* (2010–2011) im Kontext von *The Outcast* (2012)

Während des New York-Aufenthalts 2010–2011 entstanden drei Fotoserien, die Olga Neuwirth als wichtiges Reflexionsmedium während ihrer Arbeit an dem Opernprojekt *The Outcast* nutzte. Sie tragen zur Verschiebung des grundlegenden Antagonismus bei, der den Roman bei Melville prägt, und der in der späteren Oper eine neue Akzentuierung erfährt: reflektiert dort der Antagonismus zwischen dem Protagonisten des Romans, Captain Ahab, und dem von ihm gejagten Wal (unter anderem) das Ringen des Autors um den zu schreibenden Roman, so ‚kämpft‘ die nachgeborene Komponistin um ihr Verhältnis zu dem amerikanischen Autor und um die Erarbeitung von dessen Werk für die Oper. Anstelle einer Identifikation mit dem gewählten ‚Vorbild‘ erfindet Neuwirth mittels der Fotoserien, die ihre Arbeit ‚in statu nascendi‘ strukturierend begleiten, ein Verfahren der Distanzierung, das es ihr ermöglicht, den künstlerischen Prozess selbst festzuhalten, einzuschneiden, und als solchen sichtbar zu machen. Indem sie in den Fotoserien die Selbstbeobachtung und Selbstreflexion zum Gegenstand ihrer ‚Jagd auf Melville‘ macht, werden sowohl das künstlerische Subjekt wie das zu erjagende Objekt dezentriert. Die Taktung des Arbeitsprozesses, das Tag für Tag von Neuem Ansetzen, wird dabei zum Modell für Serialität und Simultaneität, zum strukturellen Rahmen. An die Stelle der symbolischen Identifikation, in der das eine im anderen aufgeht, tritt die Überblendung, die das eine dem anderen zuordnet, es teils überdeckt, teils sichtbar werden lässt; an die Stelle der Reproduktion eines nur allzu bekannten Narrativs, das sich dramatisch zum Ende entwickelt, die Regelmäßigkeit des immer wieder von Neuem Ansetzens, die Gleichzeitigkeit des voneinander Geschiedenen. Im Rückblick haben sich Neuwirths Fotoserien für die Komponistin dann nicht nur als ein konstruktives Mittel erwiesen, um ihre Auseinandersetzung mit Melville zu strukturieren. In unterschiedlichen Konstellationen reproduziert beanspruchen die Serien darüber hinaus auch selbst ästhetischen Eigenwert.

During her stay in New York from 2010 to 2011, Olga Neuwirth produced three series of photographs that would become an important point of reference during her work on the opera project *The Outcast*. They contribute to the shift of the fundamental antagonism that characterizes Melville’s novel, which is newly accented in the opera. While with Melville the antagonism between the novel’s protagonist, Captain Ahab, and Ahab’s whale (among others) reflects the author’s wrestling with the novel he is writing, the composer similarly ‘fights’ for her relation to the American author and the way she seeks to transform his work for her opera. Instead of identifying with her chosen ‘model’, Neuwirth

instead uses her series of photographs to structurally accompany her work *in statu nascendi*, thereby developing a method of distancing that allows her to record, dissect, and make visible the artistic process itself. Her photographs center on self-observation and self-reflection as the object of her own 'hunt for Melville', and thus decentralize both the artistic subject as well as the object of her 'hunt'. The daily rhythms of the work process, repeated again and again, become a model for seriality and simultaneity, a structural framework. Symbolic identifications in which one thing switches to another are replaced by a process of gradual blending in which change partly overlaps, conceals, but can also make other parts visible. Instead of reproducing an all-too familiar narrative that dramatically unfolds towards a known ending, the circular nature of repeated new beginnings emphasizes the simultaneity of things previously considered separate. Neuwirth's photographs thus prove to be more than a mere constructive tool she uses to study her engagement with Melville. Their reproduction in different constellations gives the series their own distinct aesthetic value.

Pia Janke: „(Liebesduett; kitschig, künstlich)“ – Olga Neuwirths Opernlibretti

Konzeption und Funktion von Olga Neuwirths Opernlibretti, unter besonderer Berücksichtigung von *Bählamms Fest* und auf Basis ihrer essayistischen Äußerungen zum Musiktheater, werden im vorliegenden Beitrag kritisch analysiert. Eingebettet in den aktuellen Stand der Forschung zum Libretto nach 1945 sollen mehrere Fragen untersucht werden: Welche Bedeutung hat eigentlich der Text bei Olga Neuwirth? Kommt bei ihr dem Libretto eine ‚starke‘, also werkkonstituierende Funktion im Sinne eines eigen- und widerständigen Parts im Spannungsfeld von Sprache, Musik und Szene zu, wie es Klaus-Peter Kehr formulierte? Welche Stoffe und Themen bevorzugt sie? Wie bearbeitet sie das Textmaterial und welchen Stellenwert hat die Textebene in der intermedialen Gesamtkonzeption einer Oper?

The concept and function of Olga Neuwirth's opera libretti, with special attention to *Bählamms Fest*, are critically analysed in this article, based on the composer's essayistic comments on musical theatre. Embedded in the current state of research on the libretto after 1945, several questions will be raised: What is the significance of the text for Olga Neuwirth's art? Does the libretto have a 'strong', work-constituting function, as formulated by Klaus-Peter Kehr, in the sense of an independent and resistant part at the junction of language, music and scene? Which material and topics does Neuwirth prefer? How does she work with the text and what importance does the level of the text have in the overall intermedial concept of an opera?

Saskia Jaszoltowski: „Ich muss den akustischen Horror liefern [...]“ – Olga Neuwirths Komponieren mit Film

Olga Neuwirths Arbeiten für den Film zeichnen sich durch retrospektives Recycling und intermediales Sampling aus, was anhand einiger Beispiele aus ihrem Œuvre verdeutlicht wird. Sowohl die Übernahme traditioneller Kompositionspraktiken in der Filmmusik als auch Bezüge zur Sampling-Technik des HipHop lassen sich dabei erkennen. Den Ausführungen zugrunde liegt die Frage nach dem Verstehen von Musik im Film: Welche Welten werden darin gespiegelt? Inwiefern lässt sich ein Anspruch auf Eigenständigkeit der Musik aufrechterhalten? Welche Rolle spielen Kommentare der Komponistin für die Interpretation ihres Werks? Inwiefern verändert sich das, was in der Kunst als Spiegel sichtbar und hörbar wird, je nach Perspektive des Betrachters?

Olga Neuwirth's works for film are characterized by retrospective recycling and intermedial sampling, which will be illustrated here by a few examples from her oeuvre. Both the adoption of traditional compositional practices in film music, as well as references to the sampling technique in hip-hop are recognisable. The explanations are based on questions concerning the understanding of music in film: Which worlds are reflected in it? To what extent can a claim to music's independence be maintained? What role do the composer's comments play in the interpretation of her work? To what extent does that, which in art acts as a mirror both visually and audibly, change according to the perspective of the audience?

Susanne Kogler: Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten: Aspekte des Politischen im Schaffen Olga Neuwirths

Der Beitrag widmet sich der politischen Dimension von Olga Neuwirths Schaffen, das sich durch Multimedialität, Werk- und Genre Grenzen überschreitende Offenheit auszeichnet. Vielschichtigkeit und Beziehungsreichtum vermitteln eine in der neuen Musik einzigartige gesellschaftspolitische Stellungnahme.

Die Themen Realitätsbezug, Spannung von Utopie/Dystopie und Suche nach Identität, die nicht nur Neuwirths Stücke, sondern auch ihre Selbstdarstellung und Kommentare zu gesellschaftspolitischen Fragen und künstlerischen Anknüpfungspunkten prägen, betreffen zugleich jene ästhetischen Problemstellungen, die, bereits in der Moderne aktuell, in der Postmoderne erneut an Brisanz gewannen: Autonomie, Fortschritt und Subjektivität der Kunst.

Neuwirth wählte die Metapher ‚Hinter den Spiegeln‘ für die künstlerische Existenz heute, um die Undurchschaubarkeit einer sprachlos machenden Welt

und den zunehmend kapitalistischen Kulturbetrieb zu kritisieren. Ihre Kritik stellt auch die Autonomie der Kunst infrage, wie z.B. *THE OUTCAST – Homage to Herman Melville, A musicstallation-theater with Video* (2008–10) nach *Moby Dick* zeigt.

Dystopische Momente, Auseinandersetzung mit der Natur und der Zukunft der Zivilisation tragen dazu bei, kritisches Bewusstsein für die Unsicherheit der Existenz zu vermitteln. Der Zufall wird strukturell zur Erforschung von Vorhersehbarkeit, Identität, Stabilität und Prozessualität genutzt, z.B. in *Kloing* (2007).

Identitätssuche ist mit der Auseinandersetzung mit ihrer Herkunft, besonders Österreichs unbewältigter nationalsozialistischer Vergangenheit, verbunden und vom Selbstverständnis als Komponistin geprägt. Vertreibung und Antisemitismus fokussiert z.B. Neuwirths Musik zum restaurierten Stummfilm *Die Stadt ohne Juden* (1924) (2017); der mit Elfriede Jelinek gestaltete Kurzfilm *Die Schöpfung* (2010) thematisiert ironisch weibliches Schöpfertum.

Die zentrale Frage nach der Beziehung der neuen Musik zur Realität reicht über Neuwirths Œuvre hinaus und fordert Publikum, Kunstszene, aber auch die Musikwissenschaft dazu heraus, über die gesellschaftliche Relevanz von Kunst nachzudenken, adäquate Analysemethoden zu entwickeln, die dem Gesamtwerk gerecht werden und nicht nur ästhetische und kompositionstechnische Aspekte behandeln. Ein diesbezüglich noch offenes Desiderat ist die umfassende Kontextualisierung ihres Œuvres im Bereich von Musik, Literatur, Philosophie und bildender Kunst.

The article deals with the political dimension of Olga Neuwirth's oeuvre, which is characterized by a multimediality and openness that leads beyond boundaries of work and genre. The complexity and wealth of interconnectedness convey a socio-political statement that is unique in new music.

Topics like correspondence with reality, tension of utopia/dystopia, and the search for identity not only characterise Neuwirth's pieces, but also her self-portrayal, and comment on socio-political questions as well as artistic starting-points. They also concern those aesthetic problems that are already relevant in modernism, and which gained once again an importance in postmodernity: autonomy, progress, and the subjectivity of art.

Neuwirth chose 'Hinter den Spiegeln'/'Behind the mirrors' as a metaphor for the current artistic existence as a way to criticise an increasingly capitalistic cultural activity and the impenetrability of a world that makes one speechless. Her critique also calls the autonomy of art in question, as demonstrated for example in *THE OUTCAST – Homage to Herman Melville, A musicstallation-theater with Video* (2008–10) inspired by *Moby Dick*.

Dystopian moments, the conflict of nature and the future of civilization contribute to a critical awareness of the insecurity of existence. Coincidence itself is structurally used for an exploration of predictability, identity, stability and processuality, e.g. in *Kloing* (2007).

The search for identity is linked with the question of the composer's origins, especially considering Austria's unresolved national-socialist past, and characterized by her self-image as a female composer. Neuwirth's music for the restored silent film *Die Stadt ohne Juden* (1924) (2017) focuses on expulsion and anti-Semitism; the short film *Die Schöpfung* (2010), created in collaboration with Elfriede Jelinek ironically explores female creativity.

The central question on the relation between new music and reality reaches beyond Neuwirth's *œuvre* and challenges audience, art scene, and musicology to think about the sociological relevance of art, as well as to develop adequate methods which bring the work as a whole within focus and not only deal with the aesthetic or the technical aspects of composition. The comprehensive contextualisation of her *œuvre* within the field of music, literature, philosophy and visual arts is still a desideratum.

Nina Noeske: Die ewige Wiederkehr des Anderen: Zirkulation und Übermalung in Olga Neuwirths Filmkompositionen

Olga Neuwirths Arbeiten für den Film erinnern an Heiner Müllers *Bildbeschreibung*: Übermalung findet hier allerdings auch und insbesondere durch Musik bzw. Akustisches statt, Wiederholungen legen Sprünge und Widerhaken in der Realität frei und beinhalten zugleich ein utopisches Moment. Im Zentrum des Beitrags stehen Neuwirths Filmkompositionen. Gefragt wird nach prinzipiellen Analogien zwischen der Komposition von Bildern und Klängen, wobei insbesondere die Rolle des filmisch-musikalischen ‚Loops‘ – Sinnbild gleichsam gefrorener Zeit – in den Blick genommen wird.

Ein Moment kehrt in Olga Neuwirths Filmen und Kompositionen für den Film (kurz: Filmkompositionen) immer wieder: das der Wiederholung, des Loops, der Schleife, aber auch des ständigen Neu-Ansetzens mit Gleichem oder Ähnlichem. Im vorliegenden Text steht dieser Aspekt im Zentrum.

Olga Neuwirth's works for film are reminiscent of Heiner Müller's *Bildbeschreibung*: 'overpainting' also takes place here, and in particular through the music or acoustics, repetitions uncover jumps and barbs in reality while at the same time retaining a utopian moment. Neuwirth's film compositions are at the centre of the article. It reflects on the principal analogies between the composition of images and sounds, with a particular focus on the role of the cinematic-musical 'loop' – a symbol of frozen time.

In Olga Neuwirth's films and compositions for film (in short: film compositions), one topos recurs time and again: that of repetition, of the loop, but also of a constant new approach with the same, or the similar. This aspect is central to the present text.

Álvaro Oviedo: Die Abweichung, der Raum, das Simulacrum: Olga Neuwirth und die Praxis einer anexakten Wissenschaft in der Musik

Obwohl Olga Neuwirth ihre Musik seit jeher in einem engen Verhältnis zur Technologie entwickelt, was ihr erlaubt, hybride Klangräume über die einfache analoge Klangproduktion hinaus zu kreieren, bezieht sie sich in den Titeln ihrer Stücke nicht so häufig auf wissenschaftliche Fakten, wie es unter Komponistinnen und Komponisten ihrer Generation üblich ist.

Im Werkkatalog Olga Neuwirths findet sich allerdings eine Referenz auf eine besondere Form der Wissenschaft: *Clinamen/Nodus* bezieht sich auf das, was man mit Michel Serres als eine „anexakte“ Wissenschaft bezeichnen könnte.

Dieser Bezug macht es möglich, die Beziehung zwischen der Musik und anderen Künsten, der Philosophie und der Wissenschaft unmetaphorisch zu denken. Das musikalische – kinetische, zeitliche und energetische – Bild stellt eher eine Metamorphose dar als eine Metapher, eher ein Simulacrum als eine Abbildung, welche zwangsläufig zwischen Modell und Kopie angesiedelt wäre.

Die Fragestellung des Beitrages wird sein, was mit der Musik geschieht, wenn sie mit einem Konzept wie dem des *Clinamen* konfrontiert wird, wie dies ihre Verhaltensweisen beeinflusst. Die Begegnung von Musik und *Clinamen* ermöglicht es, uns der Einzigartigkeit von Neuwirths Schreibweise zu nähern, der Kreation neuer Klangräume, ihrer Vielfältigkeit und Variation im Verlauf des Werkes. Das Konzept des *Clinamen* erschließt der Musik diese Dimension, lässt sie als eine Abweichung entstehen, die in einem Differenzierungsprozess in Raum und in Zeit zur Variation führt.

Olga Neuwirth always developed her music in close relation to technology, allowing her to create hybrid spaces of sound that go beyond a simple analogue production of sounds. In the title of her pieces, however, she does not often refer to scientific facts, as is usual for both male and female composers of her generation.

There can be found however, in Olga Neuwirth's catalogue of works, references to a special sort of science: *Clinamen/Nodus*, which refers to what Michel Serres called an “anexact” science.

This essay makes it possible to think about the relation between music and the other arts (philosophy and science) as an unmetaphorical one. The musical

(kinetic, temporal and energetic) picture presents more of a metamorphosis than a metaphor, and more of a simulacrum than an image, which would inevitably stand between the model and the copy.

The essay will deal with the question of what happens with music when it is confronted by a concept such as *clinamen*, and how the behaviour of the music is influenced by it. The encounter of music and *clinamen* allows us approach the singularity of Neuwirth's style, her creation of new spaces of sound, as well as her diversity and variation through the course of the work. The concept of *clinamen* opens music up to such a dimension, and allows music to develop as a deviation, one which through a process of differentiation in space and time, leads to variation.

Nadine Scharfetter: Olga Neuwirths *American Lulu* und die Frage der Darstellung eines soziohistorischen Kontextes

In ihrer Neuinterpretation verlegt Olga Neuwirth Alban Bergs unvollendete Oper *Lulu* (1927–1935) in die USA der 1950er- und 1970er-Jahre und stellt das Sujet somit in den Kontext diverser sozialer Bewegungen (u.a. der Bürgerrechtsbewegung, der Black-Power-Bewegung und der Zweiten Frauenbewegung). Zudem sind Lulu, Eleanor (bei Berg Gräfin Geschwitz) und Clarence (Schigloch) in Neuwirths Version Afroamerikaner_innen. Im vorliegenden Aufsatz wird diskutiert, inwiefern und mit welchen Mitteln dieser neue soziohistorische Kontext in Neuwirths Oper *American Lulu* (2006–2012) einbezogen wird, denn laut Neuwirth ist dieser nicht direkt mit der Bühnenhandlung verknüpft. Der Bezug zum gewählten historischen Hintergrund wird lediglich durch die Einspielung von in der Partitur vorgeschriebenen Sprachsamples hergestellt, welche nicht in die Handlung auf der Bühne integriert werden. Die Trennung von Sprachsamples und Bühnenhandlung macht es notwendig, diese auch im Hinblick auf die Darstellung des neu gewählten soziohistorischen Kontextes in *American Lulu* zunächst separat zu erörtern, um anschließend mögliche Verbindungen feststellen zu können. Anhand der Analyse wird zum einen ein thematischer Zusammenhang (Rassismus, Sexismus, Polizeigewalt etc.) zwischen den beiden Ebenen erkennbar. Zum anderen wird deutlich, dass der soziohistorische Kontext durchaus in der Handlung aufgegriffen wird, wenn auch in anderer Form, als es in den Sprachsamples der Fall ist.

In her reinterpretation, Olga Neuwirth transfers Alban Berg's unfinished opera *Lulu* (1927–1935) to the USA of the 1950s and 1970s. Thus, the plot of the opera takes place within the context of various social movements (i. a. the Civil Rights Movement, Black Power Movement and Second Women's Movement).

Moreover, in Neuwirth's *American Lulu* (2006–2012), Lulu, Eleanor (in Berg's opera *Countess Geschwitz*), and Clarence (Schigloch) are all African Americans. This article discusses in what way and through which devices this socio-historical context is represented in the opera, since according to Neuwirth, this social backdrop is not directly linked to the stage action. The reference to this historical background is then solely made through the voice samples that are prescribed in the score, and not integrated to the action onstage. With regards to the representation of the newly chosen socio-historical context in this *American Lulu*, the lack of connection between voice samples and stage action makes it necessary to first discuss them separately, in order to be able to subsequently identify possible connections. On the one hand, the analysis reveals a thematic connection between the two levels (racism, sexism, police violence, etc.). On the other hand, it becomes clear that the socio-historical context is certainly taken up in the plot, albeit in a different form than is the case of the speech samples.

Melanie Unsel: Paradoxien. In Szene gesetzt. Zur (Selbst)Darstellung der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth

Der Beitrag behandelt die (Selbst)Darstellung von Komponistinnen und Komponisten im 20. und 21. Jahrhundert: Welche Lebensentwürfe (und Biografien) standen und stehen zur Verfügung, um zu zeigen, dass man als Künstlerin bzw. Künstler an der Moderne teilhat? Wie präsentieren sich Komponistinnen und Komponisten und welche ‚Akteure‘ verwenden sie, um ihr Image an die Öffentlichkeit zu tragen? Wie helfen diese ‚Akteure‘, die (Selbst)Darstellung zu formen, z.B. durch das Genre des Interviews im Sinne einer ‚Wahrheit zu zweit‘? Welche Narrative werden verwendet? Der Beitrag führt den ‚Schattenfugenrahmen‘ ein, der für die (Selbst)Darstellung der modernen Komponistin bzw. des modernen Komponisten verwendet wird. Dieser wird historisch-kritisch abgeleitet und anhand verschiedener Beispiele (George Antheil, Arnold Schönberg u.a.) erörtert, und seine Eignung für die Darstellung einer zeitgenössischen Komponistin, wie Olga Neuwirth, wird diskutiert.

The text deals with the (self)presentation of composers from the 20th and 21st centuries: which life insights or biographical material were, and still are available that would prove an artist participates in modernity? How do composers present themselves and which personas do they use to present this image to the public? How do these personas help to shape (self)presentation, for example, through the genre of interviews known as the ‘Wahrheit zu zweit’ (truth in togetherness)? Which narratives are used? The text introduces the framings

(‘Schattenfugenrahmen’) used for (self)presentation by the modern composer. The findings of the text are historically-critically derived as well as discussed through the use of various examples (George Antheil, Arnold Schönberg and others). Their suitability for a contemporary female composer, such as Olga Neuwirth, is also discussed.

Elisabeth van Treeck: Intermediale Strukturen in Olga Neuwirths Musiktheater

Dieser Beitrag nimmt Ausschnitte aus drei Musiktheaterwerken Olga Neuwirths in den Fokus, um sie auf ihre intermedialen Strukturen zu befragen: Die „Whiteouts“ aus *Bählamms Fest*, den „flackernde[n] Klang-Bild-Raum“ aus *Lost Highway* und die „musikalischen Seelen-Gewässer“ aus *The Outcast*. Diese Formulierungen der Komponistin beschreiben die Zwischenspiele, die klangliche und visuelle Raumgestaltung und die musikalisch-szenische Gestaltung unterschiedlicher Facetten des Meeres. Der Beitrag fragt nach den produktionsästhetischen Aspekten der intermedialen Verflechtungen, die diesen Ausschnitten kompositorisch zugrunde liegen, und inwiefern sich Neuwirths Musiktheater auch als Musiktheater der Medien begreifen ließe. Darüber hinaus versucht der Beitrag über den Atmosphäre-Begriff Gernot Böhmers eine rezeptionsästhetische Annäherung.

This article focuses on three excerpts from Olga Neuwirth’s musical theatre works in order to explore their intermedial structures: the „whiteouts“ from *Bählamms Fest*, „a space of flickering sounds and images“ from *Lost Highway*, and the „musical waters of the soul“ from *The Outcast*. According to the composer herself, these terminological concepts seek to describe interludes, the composed acoustic and visual space, and the musical and scenic conception of the various facets of the sea. Taking up on these descriptions, this paper seeks to examine the conceptual aspects of the intermedial interdependences of these compositions and raises the question whether Neuwirth’s music theatre can also be regarded as a theatre of media. Furthermore, this article attempts a receptive-aesthetic approach through the concept of atmosphere as found in Gernot Böhme’s work.

Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren

Martina Bratić hat einen Master in Musikwissenschaft und Kunstgeschichte (Musikakademie in Zagreb, Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften in Zagreb, Central European University in Budapest). Sie arbeitete als assoziierte Musikwissenschaftlerin an der Abteilung für Geschichte der kroatischen Musik der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Zagreb und ist jetzt Assistentin und Doktorandin am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität in Graz. Von 2012 bis 2015 arbeitete sie als Chefkuratorin in der Inkubator Gallery in Zagreb und absolvierte ein einjähriges Ausbildungsprogramm für Frauenstudien am Zentrum für Frauenstudien in Zagreb (2011–2012), wo sie auch Vorträge hielt (2014). Ihr Interessensgebiet bezieht sich auf Themen der feministischen Musikwissenschaft und Musik und Subjektivität; der zeitgenössischen Kunst und Theorie mit den Schwerpunkten künstlerischer Aktivismus, feministische Kunst, Gender- und Kulturwissenschaften.

Stefan Drees ist Musikwissenschaftler mit Forschungsschwerpunkten Violinmusik, Musik des 20./21. Jahrhunderts, Musik und Medien, experimentelles Musiktheater und Performance. Er studierte Violine und Musikwissenschaft in Essen und Bochum. In den vergangenen Jahren hat er Lehrtätigkeiten in Münster, Marburg, Gießen, Heidelberg, Wien, Essen und Luzern übernommen. Zum Sommersemester 2016 wurde er als Professor für Musikwissenschaften an die Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin berufen. Er schreibt für diverse Musikzeitschriften, ist Redaktionsmitglied der *Neuen Zeitschrift für Musik* und der *Tonkunst* sowie Mitgründer und Mitherausgeber der Zeitschrift *Seiltanz*.

Daniel Ender war nach seinem Studium der Musikwissenschaft, Philosophie, Germanistik, Linguistik und Instrumental-(Gesangs-)pädagogik (Klavier und Orgel) 2001–2010 redaktioneller Mitarbeiter der *Österreichischen Musikzeitschrift*, 2011–12 deren Chefredakteur sowie 2013–14 Herausgeber; weiters freier Mitarbeiter der Tageszeitung *Der Standard* sowie der *Neuen Zürcher Zeitung*. Lehraufträge an der Universität Klagenfurt, der Musikuniversität Wien, der Universität Salzburg sowie der Universität Wien. 2013–2015 Senior Scientist an der Universität Klagenfurt. Freier Musikwissenschaftler und -publizist. Seit 2015 Mitarbeiter, seit 2018 Generalsekretär der Alban Berg Stiftung Wien.

Christine Ivanovic lehrte als Gastprofessorin Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Tokyo (2001–2003), an der Universität Wien (2010–2018, zuletzt als Berta-Karlik-Professorin) sowie an Universitäten in den USA (zuletzt 2017 an der Brown University). Publikationen zur Literatur des 19., 20. und 21. Jahrhunderts, zu Transkulturalität, Transmedialität und zu translationaler Literatur. Zuletzt erschien: *I Am Beginning to Want What I Am*. Helga Michie. Werke / Works 1965–1995. Wien: Schlebrügge editor 2018.

Pia Janke, Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Arbeitete als Musiktheaterdramaturgin u.a. an der Wiener Staatsoper und an der Oper Bonn. 2006 Habilitation über politische Massenfeste. Ao. Univ.-Prof. am Institut für Germanistik der Universität Wien; Leiterin des Interuniversitären Forschungsverbunds Elfriede Jelinek der Universität Wien und der Kunst und Musik Privatuniversität der Stadt Wien sowie Leiterin des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bücher u.a. zu Elfriede Jelinek, Peter Handke, Thomas Bernhard, zum Libretto und zu interdisziplinären Themen.

Saskia Jaszoltowski ist Assistenzprofessorin am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz. Ihre Forschungen sind im Bereich der Geschichte und Ästhetik der Musik des 19. bis 21. Jahrhunderts angesiedelt mit einem Schwerpunkt auf audiovisuelle und intermediale Phänomene sowie soziologische und politische Aspekte des Musiklebens. Ihr Studium der Musik- und Theaterwissenschaften absolvierte sie an der Universidad de Granada und an der Freien Universität Berlin. Dort wurde sie mit einer Studie über Musik im Zeichentrickfilm (*Animierte Musik – Beseelte Zeichen. Tonspuren anthropomorpher Tiere in Animated Cartoons*, Stuttgart 2013) promoviert, während sie am Exzellenzcluster „Languages of Emotion“ als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig war. Lehraufträge in Berlin und an der Universität zu Köln folgten.

Susanne Kogler studierte Klassische Philologie und Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität und Musikpädagogik an der Kunstuniversität Graz (Mag. art. 1994, Promotion Dr. phil. 2001 zu: Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen, Universal Edition 2003). 1996–2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin bzw. Senior Scientist am Institut für Wertungsforschung bzw. Musikästhetik der Kunstuniversität Graz, 2010–2011 stellvertretende Leiterin des Zentrums für Genderforschung, seit 2012 Leiterin des Universitätsarchivs, 2012 Habilitation am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität (Thema: Adorno versus Lyotard: moderne und postmoderne Ästhetik, Freiburg: Alber 2014), seit 2018 Ao.Univ.Prof. Zahlreiche Publikationen zur Musikästhetik und Musikgeschichte des 19.–21. Jahrhunderts. Lehrtätigkeit an Universitäten im In- und Ausland (Kunstuniversität Graz, Karl-Franzens-Universität Graz, New York City University, Université Paris 8, Universität Wien, Universität Klagenfurt, Universität Ljubljana).

Nina Noeske, Studium (Musikwissenschaft, Philosophie, Musikpraxis u.a.) in Bonn, Weimar und Jena, Magisterabschluss 2001, Promotion 2005 am musikwissenschaftlichen Institut Weimar-Jena (Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR, Köln [u.a.]: Böhlau 2007), Habilitation 2014 an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (Liszts „Faust“: Ästhetik – Politik – Diskurs, Köln [u.a.]: Böhlau 2017). Berufliche Stationen: 2006 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Die Neudeutsche Schule“ (Hochschule für Musik Weimar), 2007–2011 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungszentrum Musik und Gender (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover), 2012 Vertretungsprofessuren in Hannover (Hochschule für Musik, Theater und Medien, HMTM) und Hamburg (Hochschule für Musik und Theater, HfMT), 2012–2014 Assistenzprofessorin für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg. Seit Oktober 2014 Professorin für Musikwissenschaft an der HfMT Hamburg.

Álvaro Oviedo ist Maître de conférences an der Université Paris 8, wo er Analyse und musikalische Kompositionstechniken unterrichtet. Ein weiterer Schwerpunkt in Forschung und Lehre gilt den Beziehungen zwischen Musik und Philosophie. Seine Dissertation war der Kategorie des Gestischen im Werk György Kurtágs und Helmut Lachenmanns gewidmet. Seine Publikationen umfassen zahlreiche Bücher und Aufsätze, u.a. über die Musik von Anton Webern, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Luciano Berio, Pierre Boulez und Olga Neuwirth.

Nadine Scharfetter studierte Musik- und Tanzwissenschaft an der Paris-Lo-dron-Universität Salzburg sowie Musikologie an der Karl-Franzens-Universität Graz und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Zudem schloss sie eine Zusatzausbildung im Bereich Kulturmanagement (Universität Graz) ab. Während ihres Studiums war sie in unterschiedlichen kulturellen Institutionen sowie im universitären Bereich tätig. Derzeit absolviert sie ihr Doktoratsstudium mit einer Arbeit über den Aspekt des Körperlichen in Dieter Schnebels experimenteller Musik an der Kunstuniversität Graz. Für ihr Dissertationsprojekt erhielt sie bereits mehrere Stipendien, u.a. 2015 ein Forschungsstipendium der Paul Sacher Stiftung Basel und 2016 das DOC-Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seit 2017 ist sie als Universitätsassistentin am Zentrum für Genderforschung der Kunstuniversität Graz tätig.

Melanie Unsel ist derzeit Professorin an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (seit 2016). Sie hatte die Professur für Kulturgeschichte der Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg inne (2008–2016), war ebenda Direktorin des Interdisziplinären Zentrums für Frauen- und Geschlechterforschung (2009–2015), vertrat die Professur für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (2011/12), wo sie sich 2013 habilitierte, und war Dekanin der Fakultät III der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (2015/16).

Elisabeth van Treeck ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum tätig und promoviert über das Musiktheater Olga Neuwirths an der Universität Bayreuth. Studium der Musikwissenschaft in Graz und Bern sowie Theaterwissenschaft in Bochum, Studienaufenthalt als Fulbright-Stipendiatin an der Yale University. Forschungsinteressen: Medien und technologische Bedingungen der Oper, Musiktheater der 1920er-Jahre, experimentelles und zeitgenössisches Musiktheater.

FOKUS MUSIK

Musikwissenschaftliche Beiträge der Kunstuniversität Graz

Band 1

Das Werk Olga Neuwirths zeichnet sich durch gesellschaftspolitische Stellungnahme und große künstlerische Offenheit aus. Mit Installationen, Videos, Opern, Schauspielmusiken, Filmen, vokaler, instrumentaler und elektronischer Musik bedient sie eine Fülle von Genres, deren Grenzen jedoch permanent erweitert und überschritten werden. Von Neuwirths frühesten Werken an haben Film, Video, Elektronik und installative Elemente Eingang in Gattungen wie Kammermusik, Oratorium oder Oper gefunden. Neuwirths Werke fordern zur Auseinandersetzung mit Identität und Erinnerung, Stabilität und Prozessualität sowie Utopie und Dystopie auf. Damit spiegeln sich in ihrer künstlerischen Arbeit viele aktuelle ästhetische und philosophische Diskussionen. Die Beiträge des vorliegenden Bandes zielen darauf ab, das Œuvre der Künstlerin in seiner Vielschichtigkeit und seinem Beziehungsreichtum auszuleuchten und unterschiedliche – intermediale, musikhistorische und gesellschaftskritische – Kontexte zu erkunden.

Mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung beleuchten die einzelnen Bände der Reihe Fokus Musik Schnittpunkte von Wissenschaft und Kunst, von Forschung und (re)produktiver Musikausübung, wobei interdisziplinärer Austausch und Praxisbezug im Vordergrund stehen. Musikwissenschaft präsentiert sich als offenes Fach und trägt damit der Notwendigkeit unterschiedlicher Spielarten und Betrachtungsweisen bei der Erforschung aktueller musikalischer Fragen und Phänomene in all ihrer Vielfalt Rechnung. Insbesondere innovative multiperspektivische Forschungsansätze und aktuelle Themen finden Berücksichtigung. Auch der regionale Raum (Graz und die Steiermark) als Ort der Kunst wird in vielfachen Facetten thematisiert.



ISBN 978-3-7011-0449-9
LEYKAMVERLAG.AT