

# MULTIPLE IDENTITÄTEN

OLGA NEUWIRTH HAT DIE NEUE MUSIK GEGEN DEN STRICH GEBÜRSTET  
UND KONSEQUENT MEHRDIMENSIONAL INS 21. JAHRHUNDERT GEFÜHRT

von Dirk Wieschollek



■ «Das Einbeziehen der verschiedenen Künste heute bedeutet für mich aber nicht eine Synthese der Künste, eine Vereinheitlichung, ein Gesamtkunstwerk, sondern Raum 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, gegen sie einschlagen kann.» Was Olga Neuwirth hier bereits 1994 in ihrem Text «Überlegungsfragmente zu einem Musiktheater» anmerkte, klingt aktueller denn je. Die ästhetischen und medialen Ressourcen, über die Olga Neuwirth seit nun mehr als drei Jahrzehnten mit ungebrochenem Ideenreichtum verfügt, dienen von Beginn an weniger der Verschmelzung einer oft ausgeprägt divergenten Sprach-, Klang- und Bildmaterie zum geschmeidig ausbalancierten Werkzusammenhang als der Vervielfachung der Wahrnehmungsperspektiven, Reibungsflächen und Energiefelder.

Die sinnliche (und semantische) Komplexität mehrdimensionaler, oft ausgesprochen unwirtlicher Erfahrungsräume verweigert sich eindimensionalen oder polarisierenden Welterklärungsmodellen – schon darin ist Olga Neuwirths Musik Spiegel und Gesellschaftskritik zugleich. Das Problem der Identität ist ein Kardinalthema der kosmopolitischen Künstlerin und der damit verbundene Schrecken in den Kollisionen von Individuum und Gesellschaft gleich mit. Ein Komponieren zwischen Daseinsbewältigung und Utopie in einer genuin kunstfeindlichen, immer deprimierender funktionalistischen und auch heute noch patriarchalischen Gesellschaft.

Sucht man nach Konstanten im fast unüberschaubar vielfältigen Schaffen Neuwirths, sind diese nicht in stilistischen oder formalen Kategorien zu finden, sondern in einer grundsätzlichen Haltung zur Kunstform Musik: Abenteuerlust und Unangepasstheit (auch im künstlerischen Biotop namens «Neue Musik») haben Neuwirth zu einer der eigenständigsten und wagemutigsten Vertreterinnen zeitgenössischer Komposition gemacht, die lange vor aktuellen Diskursen über Diesseitigkeit, Konzeptualismus und Transmedia den Begriff von Komposition fundamental erweitert hat. Die Inspirationsquellen sind universal: unterschiedlichste Phänomene aus Kunst,

Architektur, Literatur und Musik, Geistesgeschichte, Psychologie, Naturwissenschaft und Alltagswirklichkeit finden sich in eine Poesie des Schrägen und Abgründigen transformiert, die stets um den Menschen und seine Befindlichkeiten, Widersprüche, Ängste und Ambivalenzen kreist.

Verfahren verschiedenster geistiger Disziplinen werden zur generativen Grundlage klanglicher Prozesse und darin selbst zu Poesie. In *Kloing!* (2006/07) hat Neuwirth geophysikalische Messdaten einer Triester Grotte auf ein computergesteuertes Klavier übertragen, mit welchem ein Live-Pianist einen virtuosen Wettstreit abliefern muss. Für *Composer as Mad Scientist* (2007) hat die Komponistin ihre eigenen Gehirnströme verwendet. *torsion: transparent variation* (2001) integrierte «Feldaufnahmen» aus den «Voids» des Jüdischen Museums Berlin, um Klanginteraktionen von Fagott und Ensemble mit akustischen Leerstellen der Architektur Daniel Libeskind zu konfrontieren. *Le Encantadas* (2014/15) für sechs im Raum verteilte Ensembles und Live-Elektronik, in Anlehnung an Herman Melville eine Hommage an Venedig (wo die Komponistin von 1997 bis 2001 lebte), nimmt substanziellen Bezug auf die Klanglichkeit der Chiesa di San Lorenzo. Deren spezielle Akustik fing Neuwirth ein, um sie am jeweiligen Aufführungsort des Stücks neu abzubilden. «Akustische Denkmalpflege»? Vielleicht, wichtiger aber, dass reale und fiktive Klang-Konstellationen sich in Neuwirths Stücken zu Hörräumen vermischen, deren Wirkungskraft gerade in der Un-

greifbarkeit und Doppelbödigkeit ihrer Wahrnehmung liegt – eine ambivalente Gemengelage, die schon früh vom Element des Visuellen noch weiter aufgefächert wurde.

Heutzutage stellt die Einbeziehung visueller Ebenen ins kompositorische Metier eine weitestgehend akzeptierte Selbstverständlichkeit dar. Das war nicht immer so. Während eine junge Komponistengeneration inzwischen digital aus dem Vollen schöpfen kann, musste sich Neuwirth die Akzeptanz medialer Erweiterungen zu Beginn der 1990er Jahre noch hart erkämpfen. Zu einer Zeit, als der Einsatz außermusikalischer Medien (jenseits der Opernbühne) noch dem Generalverdacht ausgesetzt war, einen Mangel an «Metier» zu kaschieren, entwarf Neuwirth Klangarchitekturen, die für eine Welt der «Fluid Form», eine «Fluid Identity» einstanden, bevor derartige Schlagworte in aller Munde waren. Wegweisend in dieser Hinsicht ist das frühe *!dialogues suffisants!? – Hommage à Hitchcock (Portrait einer Komposition als junger Affe I)*, wo ein Cellist, umgeben von neun Video-Screens und Lautsprechern, mit einem Schlagzeug interagiert, der nur per Bildschirm wahrnehmbar wird. Nachvollziehbare Klangidentitäten der Instrumente lösen sich in dieser frühen Thematisierung medialer Vermittlungsprozesse ebenso auf wie die Unterscheidbarkeit von Live-Spiel und vorproduzierten Zuspelungen. Aber auch die heute allgegenwärtige Deformation des tradiert-akademischen Instrumentalklangs hat Neuwirth von den ersten Stücken an durch Verfahren gezielter Ver- und Um-

**Geschichtsträchtige Klangaura, die Olga Neuwirth in andere Konzertsäle transferiert | Die Akustik der Chiesa di San Lorenzo in Venedig als live-elektronische Klangtransformation in Neuwirths Komposition «Le Encantadas» (2014/15).**



© Creative Commons

«Für mich kann der Sinn von Musik nicht darin liegen, Menschen mit Verheißungen einer alle Grenzen überbrückenden Gemeinsamkeit einzulullen und gefügig zu machen.» | Olga Neuwirth

stimmung, Präparationen, vielfältige Verfahren elektronischer Manipulation, Verfremdung und Verstärkung und nicht zuletzt die Einbeziehung kunstferner Klangobjekte und ausgesuchten Low Tecs umfassend durchgespielt und nicht selten initiiert. Besonders eindrucksvoll hat sich Neuwirths hybride «Art-in-between» in ihren großen Musiktheaterarbeiten niedergeschlagen: *Bählamms Fest* (1993/97–99) und *Lost Highway* (2002/03) nach dem gleichnamigen Film (1997) von David Lynch (geb. 1946) stellten beeindruckende Zeugnisse eines zeitgenössischen Musiktheaters dar, das im Sinne eines mehrdimensionalen Spiels mit Wirklichkeiten optisch und akustisch in die Vollen griff, ohne vordergründige Effekte zu bedienen.

Eine ganz besondere Rolle im interdisziplinären Œuvre der Komponistin spielt seit jeher die intensive Auseinandersetzung mit dem Medium Film. Dies betrifft nicht nur Partituren für Dokumentarfilme und Spielfilme zwischen Stummfilm und Horror-Movie (*Ich seh, ich seh* von Veronika Franz und Severin Fiala, 2014), sondern auch experimentelle Eigen-Produktionen. Dass Neuwirth 1986 zunächst Malerei und Film in San Francisco studierte, bevor sie sich endgültig aufs Komponieren verlegte, ist bezeichnend. Vielfach wurden filmische Techniken wie Close-ups, Morphing und Montage auch aufs Komponieren übertragen, ganz zu schweigen von der integralen Verwendung von Video in unzähligen ihrer Werke. Ja, selbst das subversive Jonglieren mit musikgeschichtlichen Versatzstücken hat einen filmischen Bezugspunkt in Neuwirths

Affinität zum Underground-Filmer Jack Smith, mit dessen Werk sie sich während ihrer Studienzeit in San Francisco stark beschäftigte. Seither durchdringen sich das Banale und das Sublime in ihrem Werk in ständigen Transformationen gegenseitig.

Olga Neuwirths jüngste Auseinandersetzung mit dem bewegten Bild ist die Musik zu *Die Stadt ohne Juden*, ein visionärer Stummfilm von Hans Karl Breslauer nach einem Roman von Hugo Bettauer, der 1924 das Schicksal der jüdischen Bevölkerung voraussah. Im November 2018 hatten Film und Musik bei «Wien Modern» Premiere, wurden anschließend auch in London, Hamburg, Paris und Berlin aufgeführt. Wie erschreckend suggestiv der Film die momentanen gesellschaftlichen Verhältnisse in Österreich, Deutschland und anderswo widerspiegelt, ließ sich mit Schaudern feststellen. In der österreichischen Zeitung *Standard* beschrieb Neuwirth die erschreckenden Parallelen so: «Verlustgefühl, drohende soziale Deklassierung und Abstieg, sowie eine Stimmung zwischen Revolutionsgeist, Hetze und Erregungskultur [...]. Populismus wurde und wird eingesetzt, um gesellschaftliche Ungleichgewichte und Bruchlinien zwischen Reich und Arm, Stadt und Land, In- und Ausländern zu schüren. [...] Mich betrübt die Tatsache, dass mit weltweit praktiziertem Populismus, Rassismus, Fremdenhass und Antisemitismus wieder Wahlkampf gemacht und dadurch Gesellschaft gespalten wird. In diesem Sinne ist der Film hochaktuell.» Der abgründigen Ironie des Stoffes entsprach Neuwirth mit einer janusköpfigen

Musik, die Chiffren musikalischer «Heimat» einbezieht: Jodler-Fragmente, Heurigenlieder, nationalistisches Liedgut, Volksmusik-Anklänge, die aus der vermeintlichen Heimeligkeit jederzeit ins Grauen kippen können.

Das Interesse an Ausdrucksformen, Sujets und Figuren, die gesellschaftliche Konventionen und Kategorien hinter sich lassen, zieht sich wie ein roter Faden durch Neuwirths Werk und fand besonders liebevolle Verkörperung in der Auseinandersetzung mit dem Sänger Klaus Nomi, dem Neuwirth als Musterbeispiel einer nicht greifbaren Künstlerpersönlichkeit zwischen den Geschlechtern und den Sphären von Pop und Kunst im Liederzyklus *Hommage à Klaus Nomi* (1998) und dem szenischen *A Song-Play in Nine Fits* (2009) die Ehre erwie.

Olga Neuwirths gesamtes musikalisches und soziopolitisches Denken richtet sich gegen gesellschaftliche Zuschreibungen von Eindeutigkeit, und damit war sie nicht nur ästhetisch ihrer Zeit voraus. Ihr politisches Engagement, das sich in ihrer im Jahr 2000 bei der Großdemo gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ gehaltenen Rede «Ich lasse mich nicht wegjodeln» besonders markant äußerte, und ihre insbesondere in Genderfragen kämpferische Haltung haben zu regelmäßigen Seitenhieben des Betriebs und zu einigen spektakulären Zerwürfnissen geführt. Die fruchtbare Zusammenarbeit der Komponistin mit Elfriede Jelinek (die sie bereits als 16-Jährige kennenlernte) ist auch eine Geschichte dubioser Rückzüge prominenter Auftraggeber.

Die Rolle der Frau in einer männerdominierten Kompositionsszene beschäftigte Neuwirth – im vergangenen Jahrhundert eher einsame Streiterin künstlerischer Gleichberechtigung als Teil eines Gender-Diskurses – zwangsläufig früh zu einer Zeit, die noch viel unverblümter als heute von geschlechtlich motivierten Resentiments geprägt war: «Meine Geschichte des Komponierens ist auch die Geschichte der ständigen Infragestellung des Komponierens einer Frau.» Auch künstlerisch haben sich diese Fragen regelmäßig im Werk niedergeschlagen, besonders prägnant in der kompositorischen Neuinterpretation von Alban Bergs *Lulu*: Neuwirths *American Lulu* (2006/11) verlegte Bergs Vorlage ins New Orleans der 1950er und New York der 1970er Jahre und verband die Themen von Rassen- und Frauendiskriminierung als «Re-Komposition», die eine gehörige Portion Blues und Jazz ins Spiel brachte.

**Olga Neuwirth komponierte schon mit 23 Jahren hybride Stücke wie «!?dialogues suffisants!?**  
**– Hommage à Hitchcock (Porträt einer Komposition als junger Affe I)» (1991/92)**  
**mit Video, Live-Elektronik und Raumkonzept, hier: das Ensemble PHACE**  
**bei einer Aufführung im Wiener Konzerthaus 2019.**



© PHACE | Markus Bruckner



Olga Neuwirth gilt als Pionierin intermedialen Komponierens, dennoch bewegt sich ihre Musik regelmäßig höchst fruchtbar im Spannungsfeld der Tradition. In der Vermischung und Metamorphose unterschiedlichster musikalischer Wirklichkeiten sind überkommene Grenzziehungen vermeintlicher E- und U-Musik aufgehoben. Neuwirths hintergründiges Spiel mit bereits existierender Musik ist ein besonders auffälliger und vielfach missverständlicher Aspekt ihres Schaffens und konstituiert anspielungsreiche Klangräume zwischen den Orten und Zeiten. Das Phänomen der Erinnerung im Medium musikalischer Vergangenheit ist dabei ein ebenso zentrales Thema der Komponistin wie der Aspekt des klanglichen und medialen Verdoppelns. *Locus ... doublure ... solus* (2001) für Klavier und Orchester wirbelt, angeregt von Raymond Roussels Roman *Locus Solus*, in sieben Sätzen Idiome und Mechanismen abendländischer Klavierliteratur zu alptraumartiger Virtuosität durcheinander und konfrontiert den Solisten mit mikrotonalen Klangschatten auf einem Sampler-Keyboards. Ein vor heterogener Musik überquellendes «Traum-Gedenken» an Neuwirths Großvater ist *Masaot / Clocks Without Hands*, eine nostalgisch taumelnde Meta-Musik, bei der mechanisch tickende Metronom-Schichten György Ligeti heraufbeschwören, vor allem aber Allusionen, oder besser «Illusionen» der Musik Gustav Mahlers eine tragende Rolle spielen.

Eine ganz persönliche Liebeserklärung an die Trompete und ihre Verheißungen (ursprünglich wollte Olga Neuwirth Jazztrompeterin werden) ist ... *miramondo multiplo ...* (2006), ein Konzert für Trompete und Orchester, das in fünf «Arien» eine imaginäre Vergangenheit bereist. Im kaleidoskopartigen Labyrinth der echten und falschen Zitate gibt sich Miles Davis ebenso die Ehre wie Händel und Strawinsky – kompositorische Räume, die angesichts ihres Beziehungsreichtums den wachen, mitdenkenden Hörer nicht minder herausfordern wie Neuwirths multimediale Klanginstallationen im öffentlichen Raum, beispielsweise 2005 für das Pariser Centre Georges Pompidou (... *le temps déséchanté ... ou dialogue aux enfer*) oder 2006 für die Documenta 12 (... *miramondo multiplo ...*).

In der Vielfalt der Sprachformen und Darstellungsmöglichkeiten steckt für Olga Neuwirth nach wie vor ein utopisches Potenzial: «Für mich als Komponistin kann der Sinn von Musik nicht darin liegen, Men-

MaerzMusik 2019 © Berliner Festspiele, Camille Blake



Filme spielen als Medium in Olga Neuwirths Œuvre eine zentrale Rolle | hier: «Die Stadt ohne Juden» bei der MaerzMusik 2019

schen mit Verheißungen einer alle Grenzen überbrückenden Gemeinsamkeit einzulullen und gefügig zu machen. Ich kann die Wirklichkeit nicht besser machen, als sie ist. 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 – der daher seiner Umgebung gegenüber offener und toleranter ist.» Worte aus der Wiener Rede, die leider dringlicher geworden sind denn je. Virginia Woolfs epochales Freiheitsmanifest *Orlando* scheint mit all seinen zwischenmenschlichen Abenteuern, ästhetischen Kapriolen und Ich-Entdeckungen Neuwirths künstlerisches Credo aufs Schönste und Schillerndste zu illustrieren. Ganz im Sinne von Orlandos Maxime am Schluss von Neuwirths jüngster Oper: «I will continue, because: «Nobody has the right to obey!» My hopes are fading, but my rage remains.» ■

Der Text erschien erstmalig im Programmbuch zur Uraufführung von Olga Neuwirths «Orlando» am 8. Dezember 2019 an der Wiener Staatsoper.

## INFO

### Bücher (Auswahl)



- Stefán Drees (Hg.): *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight Song auf der Suche nach dem verlorenen Klang*, Salzburg 2008
- Olga Neuwirth: *Bählamms Fest. Ein venezianisches Arbeitsjournal*, Graz 2003

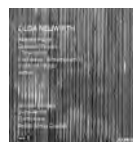
### CDs (Auswahl)



- Olga Neuwirth: *Bählamms Fest*, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke, KAIROS, 0012342KAI



- Olga Neuwirth: *Lost Highway*, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke, KAIROS, 0012542 KAI
- Olga Neuwirth: *Chamber Music (... ad auras ..., in memoriam H., incidendo/fluido, settori)*, Irvine Arditti, Nicolas Hodges, Arditti Quartet, Garth Knox, KAIROS, 0012462KAI



- Elfriede Jelinek / Olga Neuwirth: *Todesraten* (Hörspiel) col legno, WWE 1CD 20033

### Website

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