

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:

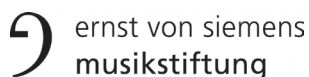
Anna Dalos (Budapest)
Alberto Fassone (Bozen)
Marta Grabosz (Straßburg)
Wolfgang Gratzer (Salzburg)
Kordula Knaus (Bayreuth)
Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg)
Zuzana Martináková (Banská Štiavnica)
Thomas Schmidt (Manchester)
Gesine Schröder (Leipzig)
Leon Stefanija (Ljubljana)
Nikolaus Urbanek (Wien)

Stefan Drees, Susanne Kogler (Hrsg.)

Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten

Zum künstlerischen
Schaffen Olga Neuwirths

Die Drucklegung dieses Bandes wurde ermöglicht durch:



© 2020 by Leykam Buchverlags GmbH Nfg. & Co. KG, Graz – Wien

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Coverfoto: Harald Hoffmann
Covergestaltung: Anna Kleindinst
Lektorat, Satz und Layout: www.zwiebelfisch.at
Gesamtherstellung: Leykam Buchverlag
ISBN 978-3-7011-0449-9
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 „albtraumartige[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 *Bählamm's 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

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 Beliebigkeit 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-Symposium 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 imaginiertes 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 Herrschsucht 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 Erinnerungsmalgams 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 Mordejaj 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 widerborsigen, 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 Zerstreung 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.