

Daniel Ender  
**Olga Neuwirth – «Nova Mob»**  
 Kompositionsauftrag 1997

Die geläufige Meinung, Olga Neuwirth sei eine Komponistin der schrägen Klänge, des provozierenden, frechen Tons und des schwarzen Humors, wurzelt in einem Klischee.<sup>1</sup> Wie die meisten Klischees hat zwar auch dieses einen wahren Kern, beruht aber auf einer Mischung aus Missverständnissen, Vereinfachung und verkürzter Darstellung. Es vernachlässigt nicht nur andere Aspekte, die im Werk von Olga Neuwirth zumindest gleich wichtig sind, sondern es verdrängt auch die Tatsache, dass die Komponistin weder Schrägheit nur um der Schrägkeit willen sucht, noch eine Haltung der Provokation oder Verweigerung um ihrer selbst willen einnimmt.

Vielmehr geht es ihr stets darum, verschiedene Anliegen zu artikulieren, sei es künstlerisch auf zuweilen indirekte und nicht immer unmittelbar zuordenbare Weise, sei es verbal, wo sie demgegenüber immer sehr klare Formulierungen findet: Im Gegensatz zu jener Mehrdeutigkeit, mit der die Komponistin in ihrem musikalischen Schaffen bevorzugt operiert, lässt ihre Deutlichkeit bei öffentlichen Wortmeldungen nichts zu wünschen übrig, etwa bei ihrer Rede anlässlich der Regierungsbeteiligung der FPÖ im Jahr 2000<sup>2</sup>, wenn sie über die Rolle von Komponisten in der Gesellschaft reflektiert oder der Vereinnahmung als komponierende Frau mit berechtigtem Widerstand begegnet.

Ist ihr Komponieren selbst in einem hohen Ausmaß reflexiv und vielgestaltiger, als das gängige Bild nahelegen würde, so ist darin stets das Spiel mit Bedeutungen und Assoziationen zentral. Das Aufbrechen von Vorgegebenem und das Freilegen neuer Sinngehalte – unter diese Klammer ließe sich das gesamte, oberflächlich betrachtet denkbar heterogene Schaffen von Olga Neuwirth bringen. «Alles zerlegen»<sup>3</sup> lautet ihr erstaunlich früh – bereits mit 23 Jahren – formuliertes ästhetisches Programm, dem die Komponistin bis heute treu geblieben ist. Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, dass den Zersetzungs- und Analyseprozessen stets als weitere Schritte das Schaffen neuer Sinnzusammenhänge und -synthesen folgt.

Bei solcher Montage heterogener, in ihre Partikel aufgelöster Elemente stammen die Ausgangsmaterialien nicht nur aus der Musik und Musikgeschichte selbst, sondern ebenso aus Wort, Bild und Film, während die Konzeptionen häufig philosophischen oder literarischen Modellen folgen oder sich von diesen inspirieren lassen. Die Auseinandersetzung mit anderen Kunstgattungen beschreibt Olga Neuwirth selbst auch für den Entstehungsprozess ihrer Werke als entscheidend:

«Oft ist es ja so, dass man durch eine andere Kunstsparte, durch Film, Literatur oder auch eine Ausstellung, zu einer kompositorischen Lösung kommt. Indem ich beim Lesen oder Betrachten etwas entdeckte, woran ich zuvor nicht gedacht hatte, und das Gesehene oder Gelesene dann bei mir ein musikalisches Problem löst. Daher beschäftige ich mich eigentlich gerne mit anderen Künsten, um diese aufgesaugten Ideen aus einem anderen Kunstwerk sozusagen in mein Eigenes zu übersetzen.»<sup>4</sup>

Neben diesem «Übersetzungsprozess» stellt ihre Arbeit für die Komponistin den ständigen Versuch dar, «gegen die Absurditäten des Alltags anzulaufen»<sup>5</sup> und damit mit der ihr eigenen Ausdrucksweise zu reagieren. Dabei treten rein musikalische Aspekte zwar zuweilen etwas in den Hintergrund, während aber auch das aus anderen Kunstformen stammende Material wie Texte, Bilder oder Filme einerseits in vielfache Interaktion mit der Musik tritt, andererseits selbst häufig analog zu musikalischen Prozessen organisiert sind. Dennoch greifen nicht nur in jenen Werken von Olga Neuwirth, die sich an traditionellen Besetzungen und Gattungstraditionen abarbeiten, stets auch absolut-musikalische Kategorien, auch wenn sie vielleicht nicht alles an einem Werk begreifen lassen oder selbst durch den gestaltenden Eingriff durch die Komponistin von Veränderungen durchdrungen werden.

Von Olga Neuwirth häufig verwendete Stilmittel sind unter anderem plötzliche Schnitte und abrupte Kontraste, Überblendungen und Überlagerungen oder unerwartet ins Nichts führende Gesten.<sup>6</sup> Die ebenso häufigen Anspielungen auf Bekanntes, die sowohl mit Allusionen und Zitaten verfahren als auch an das Grundarsenal der Ausdrucksmittel der Neuen Musik anschließen, verfügen über dessen Vokabular, bauen aber nur insofern auf diesem auf, als sie dessen Sprachlichkeit aufbrechen. Anders gesagt: Während die verwendeten Vokabeln selten außergewöhnlich sind, ist es deren Anordnung fast immer. Denn während das Material verwendet wird, wird es zugleich auch verändert, indem es einer Entwicklung unterworfen ist, die seinen eigenen Eigenschaften nicht selten im Grunde zuwiderläuft.

Beim Verfahren, den verwendeten Grundelementen dadurch eine andere Bedeutung zu geben, die Gebrochenheit ihrer musikalischen Sprache, die auf «das nicht Erklärbare»<sup>7</sup> abzielt, ist es eigentlich zweitrangig, ob das rein mit musikalischen

<sup>1</sup> Vgl. zu diesen «Rezeptionskonstanten» Stefan Drees, Artikel Olga Neuwirth, *Komponisten der Gegenwart*, 30. Nachlieferung 2005, S. 3.

<sup>2</sup> Olga Neuwirth, «Ich lasse mich nicht wegjodeln»: Rede bei der Großdemonstration in Wien am 19.2.2000 gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ, [www.olganeuwirth.com](http://www.olganeuwirth.com) (Stand: August 2007).

<sup>3</sup> Zitiert nach Christian Baier, Olga Neuwirth, *Österreichische Musikzeitschrift* 1991, 7-8, S. 386.

<sup>4</sup> Olga Neuwirth, *Bärlamms Fest. Ein venezianisches Arbeitsjournal 1997-1999*, Graz / Wien 2005, S. 115.

<sup>5</sup> Olga Neuwirth, *Lachen. Ausnahmezustand*, Booklet zur CD von *Bärlamms Fest*, Kairos 12342KAI, S. 4-7, hier S. 4.

<sup>6</sup> Vgl. ebd.

<sup>7</sup> Olga Neuwirth im Gespräch mit dem Autor, 24.5.2007.

Mitteln geschieht oder mittels anderer Ebenen. Indessen bringt dieses bevorzugte Verfahren das Schaffen von Olga Neuwirth dem eigenen Verständnis der Komponistin nach in eine gewisse Nähe zur literarischen Arbeit von Elfriede Jelinek, mit der zusammen zahlreiche Projekte entstanden. Dieser Zusammenhang reicht quer durch die Gattungen vom frühen Musiktheater *Körperliche Veränderungen* (1990/91) und dem Oratorium *Aufenthalt* (1992/93) bis zum Hörstück *Der Tod und das Mädchen II* (2000) und umfasst auch die großen Musiktheaterentwürfe *Bählamms Fest* (1997/99) und *Lost Highway* (2002/03).

Spielen filmische Mittel auch im späteren Werk von Olga Neuwirth eine immer differenziertere und elaboriertere Rolle, so bezieht sich die Komponistin schon in *!?! dialogues suffisants!?!* für Violoncello, Schlagzeug, elektronische Zuspelungen und neun Videomonitor (1991/92) mit dieser Hommage à Hitchcock auf den Film und «konfrontiert den Konzertbesucher mit einer eigentümlichen Aufführungssituation»<sup>8</sup>: Während der Cellist im Zuschauerraum sitzt, wird das Spiel des Schlagzeugers akustisch und visuell aus einem anderen Raum übertragen; zugespielte Klänge geben dem Verwirrspiel eine weitere Dimension. Solche Formen von Medienübertragung und die Frage «Was ist wahr, was ist falsch?»<sup>9</sup> bilden eine Konstante im Schaffen von Olga Neuwirth, die durch Verschiebung eine Veränderung der Wahrnehmungsperspektive bewirken soll.

Ähnliches kann auch allein durch die Besetzung eines Werks erreicht werden: Der Umstand, dass die Komponistin Countertenöre eingesetzt hat, lange bevor diese in der Neuen Musik en vogue waren, mag als repräsentatives Beispiel dafür gelten, da sowohl in *Five Daily Miniatures* für Countertenor, Bassklarinette, präpariertes Klavier, Violine und Violoncello (1994) als auch in *La vie ... ulcérant(e)* für zwei Countertenöre, Viola d'amore, Violoncello, Kontrabass, E-Gitarre und Bassklarinette (1995) die Singstimmen im Bewusstsein ihrer Differenz zum normalerweise Erwarteten eingesetzt sind.

Am spektakulärsten ist dies in der *Hommage à Klaus Nomi* (1998) der Fall, wo Olga Neuwirth mit Arrangements von vier Songs des Pop-Barden vokale Travestie mit einer hybriden Mischung der satztechnisch kaum angetasteten Vorlagen und klanglicher Zuspitzung einiger isolierter musikalischer Aspekte durch das Ensemble verbindet. Die Instrumentation steht mit ihrem bewussten Herausschälen klanglicher Momente damit in der Tradition der Bearbeitungen etwa von Strauß-Walzern durch Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern und ist wie diese analytisch – ein Zugriff, der bei Olga Neuwirth stets das Fundament ihrer Arbeiten ausmacht und auf der einen oder anderen Ebene durchschlägt.

Zerlegen und neu zusammensetzen – so verfährt die Komponistin auf wechselnden Ebenen, sei es im mikroklanglichen Bereich oder aber im dramaturgischen Gesamtprozess eines Stückes. So beginnt *Clinamen / Nodus* für Streichorchester, Schlagzeug und Celesta (1999) mit einem chaotisch anmutenden Klangbild, realisiert durch ein Mobile, in dem alle Elemente der Komposition gleichzeitig anwesend sind, aber nur insofern koordiniert werden, als der Dirigent ihre Dichte und dynamische Entwicklung steuert. Im weiteren Verlauf des mit einigen irritierenden Farbtupfern wie Sirenen, Almglocken, Hawai-Gitarren und bayerischen Zithern versehenen Werks schälen sich immer wieder Einzeltöne als klangliche Achsen heraus – auch das ist ein bei Olga Neuwirth häufig anzutreffendes Phänomen und einer jener Prozesse, die immer wieder unvermittelt abbrechen, sich verdichten und verebben. All dies geschieht in einem hohen Ausmaß unvorhersehbar, zumal bei Olga Neuwirth generell «Labilität als Formprinzip»<sup>10</sup> angesehen werden kann, durch die die ausgeprägte Sprachlichkeit des auf ein an sich übersichtliches Reservoir des Materials immer wieder entortet wirkt.

Auch mit direkten Manipulationen der Instrumente findet eine solche Entortung statt, wenn etwa *...?risonance!...* für Viola d'amore (1995/96) auf andere als die gewohnten Resonanzen zielt, da die Verstimmung der Saiten im Verhältnis zu den Resonanzsaiten die natürlichen Schwingungsverhältnisse des Instruments verändert. Eine ähnliche Funktion hat die Präparation von Instrumenten etwa in *Quasare/Pulsare* für Violine und Klavier (1996), wo das Klavier mit Silikon und Schaumstoff wattige Verstimmungseffekte hervorbringt, oder in *Akroate Hadal* für Streichquartett (1995), in dem Büroklammern und andere Utensilien zur klanglichen Verfremdung eingesetzt werden.

Dass das letztere Werk später zu einem weiteren Streichquartett – *settori* (1999) – weiterentwickelt wurde, führt indessen auf eine andere bedeutende Fahrt: Die Ausschnitte aus dem älteren Werk, die im jüngeren anders fortgesponnen werden, zeigen beispielhaft jenes gleichsam organische und dabei doch chaotische Wuchern der Werke, für das die Komponistin in jenem alles verschlingenden Tiefseewesen, das die Medienphilosophen Vilém Flusser und Louis Bec als «Vampyrotheuthis Infernalis» beschrieben haben<sup>11</sup>, eine Metapher fand und auf das der Titel *Vampyrotheone* für drei Ensembleformationen mit drei Solisten (1994/95) direkt verweist. Ähnlich verzweigt wie die Beziehungen innerhalb der Werke sind die Kompositionen auch untereinander, zwar unübersichtlich, aber doch voller Verweise, die der Orientierung dienen können. Die rhizomatische Arbeitsweise bildet überdies eine gewisse Verwandtschaft zu jener von Pierre Boulez, die in beiden Fällen auch auf die Funktionsweise der Musik selbst rückschließen lässt.

Eine Verbindung unvorhersehbarer dramaturgischer Verläufe mit medialer Verfremdung gibt es in *Nova Mob* für sechs Frauenstimmen und sechs Kassettenrecorder (1997; 2. Fassung für Sopran, Mezzosopran, Countertenor, Tenor, Bariton und

<sup>8</sup> Stefan Drees, Artikel Olga Neuwirth, *Komponisten der Gegenwart*, 30. Nachlieferung 2005, S. 11.

<sup>9</sup> Olga Neuwirth im Gespräch mit dem Autor, 24.5.2007.

<sup>10</sup> Max Nyffeler, *Szenarien möglicher Wirklichkeit. Portrait der Komponistin Olga Neuwirth*, Frankfurt / Basel 2002, S. 149-159, hier: S. 150.

<sup>11</sup> Vilém Flusser und Louis Bec, *Vampyrotheuthis infernalis. Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, Göttingen 1987.

Bass, 2005): Während die Ausführenden um das Publikum herum im Raum verteilt positioniert sind, fungiert ein Sopran neben der Mitwirkung bei den Tutti-Stellen auch als Erzählerin und spricht ihren Text aus dem Scienc-Fiction-Roman *Nova Express* von William S. Burroughs über den «Nova Mob», die meistgesuchten Verbrecher des gesamten Universums, in ein Mikrofon. Derweil sie sich hinter dem Publikum befindet, wird sie dann über die seitlich angebrachten Lautsprecher hörbar, während einzelne Worte der nüchtern und distanziert vorgetragenen Erzählung vom Ensemble singend aufgenommen, zerlegt und verformt werden: Einmal findet eine Auflösung der Worte in Klang statt, etwa zu einer Fläche aus an- und abschwellenden Impulsen, oder chromatische Figuren ergeben eine in sich oszillierende, stehend bewegte Textur. Die Umgebung des Publikums mit dem Klang, die in vielen Stücken von Olga Neuwirth anzutreffen ist und bisweilen zu Irritationen führen kann, findet sich auch bei *Construction in Space – Hommage à Naum Gabo* für vier Solisten, vier im Raum verteilte Ensemblegruppen und Live-Elektronik (2001), wo die Monotonie von Regengeräuschen, die Penetranz des Immergleichen durch gleich bleibende Akkorde in anderen Instrumentierungen zum Ausdruck gebracht wird. Von ähnlicher Drastik ist auch das Musiktheater in dreizehn Bildern *Bählamms Fest* (1997-99) mit einem Text von Elfriede Jelinek nach Leonora Carrington, in dem sich schrille Exzentrik mit märchenhafter Entrückung verbindet: Jener Wolfmensch Jeremy, zu dem sich Theodora mehr als zu ihrem sadistischen Ehemann hingezogen fühlt, ist als personifizierte Hybridität dargestellt: als Countertenor, dessen Stimme mittels einem eigens entwickelten Morphing-Verfahren – wie es bei Bildern medial allgegenwärtig ist – allmählich in den Klang eines Wolfs übergeführt wird. Dass dies allerdings zum größten Teil nicht im Studio vorproduziert wurde, sondern aus dem live Gesungenen generiert wurde, war zur Entstehungszeit des Musiktheaters gerade realisierbar<sup>12</sup> und zeigt, dass sich Olga Neuwirth immer am Rand des gerade technisch und infrastrukturell Möglichen aufhält. Dies gilt auch für jene *Eis/Schnee-Inseln*, die in *Bählamms Fest* nach jedem Bild anstatt eines Blackouts als «White-out» stehen und in denen sich unveränderter instrumentaler Ensembleklang, Live-Elektronik und Hybridklänge, die beide Ebenen miteinander verschmelzen, vermischen und in denen die Komponistin das Ziel einer «Generierung von androgynen Klängen, in denen die material-bedingten Grenzen aufgelöst werden»<sup>13</sup>, endgültig eingelöst hat.

Ist *Bählamms Fest* auch gattungsmäßig hybrid, da es laut Libretto wie ein Theaterstück beginnt, gilt dies noch viel mehr für das Musiktheater *Lost Highway* (2002/03) nach David Lynchs gleichnamiger Road-Movie-Dekonstruktion, in dem ebenfalls live-generierte Verfremdung des Stimmklangs zur Charakterisierung von Figuren verwendet wird, das aber auch teils sehr illustrative Mittel wie bei einem Hörspiel benutzt. Bei der angestrebten «Umsetzung psychischer Räume und diverser Innen- und Außenräume in Klangräume»<sup>14</sup> dienen Videozuspielungen zu raschen Szenenwechseln ebenso wie als imaginierte Handlungsebenen, etwa Träume oder Erinnerungen und werden wie ein eigenes «Musikinstrument»<sup>15</sup> verwendet, während der Klangraum unterschiedliche Beziehungen zum visuellen Raum eingeht.

Was Musik in Verbindung mit Text und Bild leisten kann, wird auch in ... *ce qui arrive ...* (2004) erneut zur Disposition gestellt: Auch hier kommt es zu mehrdeutigen Interaktionen zwischen den Wahrnehmungsebenen, wenn Texte von Paul Auster, vom Autor gesprochen, vom Tonband erklingen: Die Ausschnitte aus den Büchern *Hand to Mouth* und *The Red Notebook* sind insofern voneinander abgehoben, als die Texte aus ersterem unverändert erklingt, während jene aus dem zweiten Werk immer mit einer Art künstlichem Resonanzraum verbunden sind<sup>16</sup>, die eine vergleichbare Öffnung vornehmen, wie sie als Geste auch in einem absolut-musikalischen Werk wie dem Trompetenkonzert (2006) ganz an dessen Ende vorkommt.

Eine Öffnung in eine ganz andere Richtung unternimmt Olga Neuwirth auch als Performerin, zuletzt, als sie sich bei einem Mozart-Projekt als Komponistin inszenierte und die Ouvertüre von *Don Giovanni* mit kratzender, elektronisch verstärkter Feder abschrieb<sup>17</sup>, nicht als Provokation, sondern um darauf aufmerksam machen, wie viel Zeit das Komponieren und der Schreibprozess in Anspruch nehmen. Ob in ihren Werken, ihren Performances oder ihren Äußerungen – gleichermaßen geht es der Komponistin stets, auch das ist ein gemeinsamer Nenner ihrer Arbeiten, um «das Unbändige im Geiste.»<sup>18</sup>

Textauszug aus: Daniel Ender: *Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank  
Kompositionsauftrag 1989–2007. 18 Porträtskizzen und ein Essay.* Sonderzahl Verlag 2007.  
© Daniel Ender, alle Rechte vorbehalten.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Robert Höldrich, *Klangmorphing*, Booklet zur CD von *Bählamms Fest*, Kairos 12342KAI, S. 40-42.

<sup>13</sup> *Wirklichkeit ohne Sonne*. Olga Neuwirth im Gespräch mit Christian Baier, *Österreichische Musikzeitschrift* 1995, 10, S. 664-667, hier S. 664.

<sup>14</sup> Olga Neuwirth, Notiz zur Hybrid-CD, Booklet zur CD von *Lost Highway*, Kairos 12542KAI, S. 3.

<sup>15</sup> Stefan Drees, Artikel Olga Neuwirth, *Komponisten der Gegenwart*, 30. Nachlieferung 2005, S. 14.

<sup>16</sup> Vgl. Stefan Drees, *Intermediale Konzeption und Dekonstruktion des Wahrnehmungsdiskurses*, *Neue Zeitschrift für Musik* 2005, 4, S. 30-33.

<sup>17</sup> Vgl. *Don Giovanni und Casanova*, Olga Neuwirth / Erwin Riess im Gespräch mit Gerold W. Gruber, *Österreichische Musikzeitschrift* Mai 2006, S. 25-29.

<sup>18</sup> Olga Neuwirth im Gespräch mit dem Autor, 24.5.2007.