

Stefan Drees,  
**Am Rande der Katastrophe**  
Olga Neuwirths Musik

Die Musik der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth steckt voller Verschiebungen, Brüche, Deformationen und assoziativer Bezüge. Ausgangspunkt ihrer Arbeiten sind Klang-, Bild- und Sprachmaterialien unterschiedlichster Herkunft und Beschaffenheit, die sie verbindet, ohne deren jeweilige Eigenschaften einander anzugleichen; meist geprägt durch unvorhersehbare Formverläufe, in denen sich die Musik wie in einem Prozess organischen Wachstums verästelt, erweist sich das Komponierte als Abbild dieses heterogenen Ausgangsmaterials. Hinzu tritt ein wachsendes Interesse an Literatur, Philosophie, bildender Kunst und Film, dessen Spuren sich bis in die Musik hinein verfolgen lassen, und das sich in den Werktiteln häufig zu einer knapp gefassten Chiffre für das musikalische Geschehen selbst kristallisiert. So beruft sich etwa das Orchesterstück *Cthulhu-Ludium. Vor der Dunkelheit* (1991) auf die verworrenen Angstwelten der Erzählungen Howard Phillip Lovecrafts; das Ensemblewerk *Vampyrotheone* (1994/95) beschwört jenes krakenähnliche Tiefseemonster, das Vilém Flusser als Metapher für die unersättliche Gesellschaft unserer Zeit geprägt hat; die Komposition *Hooloomooloo* für drei Ensemblegruppen und Zuspieldband (1996/97) ist nach einem Triptychon des amerikanischen Malers Frank Stella benannt; das Werk *Construction in Space* für vier Solisten, vier Orchestergruppen und Live-Elektronik (2001) bezieht die Anregung für seine skulpturhafte Gestaltung des Klangraums aus den plastischen Arbeiten des Konstruktivisten Naum Gabo, und *locus...doublure...solus* für Klavier und Ensemble oder Orchester (2001) verweist auf ein Buch des französischen Schriftstellers Raymond Roussel.

Ihren Stücken legt die Komponistin in der Regel ein präzises Zeitraster zugrunde, das die verschiedenen Elemente, Phasen und Zustände der Musik fixiert. Dem jeweiligen Material wird so ein bestimmter Rahmen zugewiesen, in dem es sich unter bestimmten Voraussetzungen frei entfalten kann. Angeregt durch einen initialen Impuls folgt die Erzeugung formaler Strukturen zunächst den natürlichen Entfaltungsprozessen der einzelnen Klangpartikel. Indem Olga Neuwirth sich jedoch die Option offen hält, zu früh verdichtete Texturen aufzulockern oder komplexe Entwicklungen einfach zu beenden, bewahrt sie die Kontrolle über das Material und ermöglicht damit den Ansatz neuer Prozesse. Aus solchen Eingriffen in vorstrukturierte Abläufe resultieren die mannigfaltigen Schnitte, Brüche und Verwerfungen der Musik, die in neueren Kompositionen wie *ecstaloop* für Sopran, Sprecher, Sampler und Ensemble (2001) oder *torsion : transparent variation* für Fagott und Ensemble (2002) gar zu klaffenden Löchern werden, in denen die Klänge ins Leere zu kippen scheinen.

Das komplexe Klangbild der Werke resultiert jedoch nicht nur aus den formalen Eigenheiten, sondern verdankt sich zu einem großen Teil auch Olga Neuwirths spezifischem Umgang mit den verwendeten Musikinstrumenten, der auf eine Modifikation tradierter Klangeigenschaften abzielt. Ein grundlegendes Verfahren ist hierbei die Deformierung von Klangräumen, bei der die natürlichen Obertonverhältnisse der beteiligten Klangerzeuger durch Einführung minimaler Verstimmungen – etwa bei Saiteninstrumenten durch die Skordatur – verändert werden. So sind in der Komposition *...?risonanze?...* für Viola d'amore (1995/96) die sieben Spielsaiten nicht nur untereinander, sondern auch gegenüber den normalerweise mitklingenden Resonanzsaiten verstimmt, wodurch sich die charakteristische Resonanzfähigkeit des Instruments erheblich verändert. Zu solchen Maßnahmen gesellen sich in vielen Stücken – durch Präparationen dem herkömmlichen Instrumentalklang angelagert oder auf der Anwendung eines umfassenden Repertoires ungewöhnlicher Klangerzeugungsarten und Spieltechniken basierend – exakt ausgearbeitete Klang- und Geräuschwertigkeiten, die zur Schaffung präzise durchgehörter Klangstrukturen eingesetzt werden. Exemplarisch treten sie etwa in den beiden Streichquartetten *Akroate hadal* (1995) und *settori* (1999) hervor, in denen der Streicherklang durch differenzierte Präparierungsvorgänge und Geräuschaktionen quasi von innen heraus aufgebrochen wird, sodass innerhalb der resultierenden Klangmischungen die traditionellen Spielweisen den klanglichen Ausnahmezustand darstellen.

Die Erkundung dieses Vokabulars wird in Olga Neuwirths Werken vielfach durch Einbeziehung medialer Technik erweitert. Hierzu gehört zunächst einmal die Verwendung elektronischer Zuspieldungen, die – ganz wie die rein instrumentalen Klänge – zur Schaffung spezifischer Klangwirkungen eingesetzt werden. Aus ihnen resultieren etwa die eigentümlichen Farbmischungen von *incidendo/fluido* für Klavier und Zuspield-CD (2000): Durch Einbeziehung eines im Instrument platzierten CD-Players, über den die obertonlosen, elektronisch generierten Klänge eines Ondes Martenot eingespielt werden, wird das Klavier zum Resonator nicht von ihm selbst erzeugter Klangeignisse; sie treten mit den vom Pianisten erzeugten – durch Präparierungen des Instruments mikrotonal eingetübten – Klangbändern und den im Klavierinnern erzeugten Aktionen in eine ständig sich verändernde Wechselbeziehung, wobei sich die Resonanzen beider Ebenen auf unterschiedliche Weise überschneiden, ergänzen und kommentieren. Neben diesen eher statischen elektronischen Zuspieldungen spielt vor allem die Live-Elektronik, die von der Komponistin seit ihrer frühen Mini-Oper *Der Wald – ein tönendes Fastfoodgericht* (1989/90) als musikimmanentes Ausdrucksmittel verwendet wird, eine zentrale Rolle. Im Zentrum von Olga Neuwirths Interesse steht dabei neben

den Möglichkeiten räumlicher Klangbewegung die Transformation instrumentaler Farben zu androgynen Klangmischungen, die in der Musik häufig dramaturgisch eingesetzt werden. So prallen etwa in *Sans Soleil, Zerrspiegel* für zwei Ondes Martenot, Orchester und Live-Elektronik (1994) drei unterschiedliche elektronische Schichten – die Ondes Martenot, vorproduzierte Soundfiles und Live-Elektronik – aufeinander; hierdurch entstehen ineinander verschachtelte Klangstrukturen unterschiedlichen «Realitätsgrades», die sich wechselseitig überlagern und zunehmend von ihren Ursprüngen entfernen. Ähnliches geschieht in *Pallas/Construction* für drei im Raum verteilte Schlagwerker und Live-Elektronik (1996), wo eine zu Beginn vorgetragene Klangkombination live aufgenommen und anschließend als ständig wiederholte Schleife über die Lautsprecher bewegt wird, wodurch sich ihre anfängliche Präsenz allmählich zum changierenden Untergrund der Musik wandelt.

Bereits in der frühen Komposition *!dialogues suffisants!? – Hommage à Hitchcock* für Violoncello, Schlagwerk, Tonband und neun Videomonitore (1991/92) findet sich zudem eine Konzentration auf die synästhetische Komponente von Musik und Bild, in der beide Elemente gleichwertig behandelt sind – ein «Experiment mit medialer Übertragung» (Neuwirth), dessen Spannung aus der Erschaffung einer fiktiven Realität erwächst: Die titelgebenden «eingebildeten Dialoge» vollziehen sich dadurch, dass beide Musiker in getrennten Räumen unabhängig voneinander ihre Stimmen realisieren und nur über Monitore miteinander kommunizieren; das Publikum wird hier Zeuge einer fiktiven Dialogsituation, deren gemeinsame Schiene – zeitlich wie musikalisch – ein Ausschnitt aus Alfred Hitchcocks Film *Young and Innocent* (1937) ist. Seither ist in Olga Neuwirths Arbeiten vielfach eine kompositorische Integration von Film- oder Videotechnik zu beobachten, wobei sich in Abhängigkeit von der jeweiligen Konzeption sehr unterschiedliche Strategien des Umgangs mit dem Bildmedium herausgebildet haben: Im Musiktheater *Bählamms Fest* (Elfriede Jelinek nach Leonora Carrington, 1996–99) werden etwa vereinzelt visuelle Elemente zur Erweiterung der musikalischen Texturen verwendet; dabei werden – im 13. Bild – mittels synthetischer Computertechnik (Video-Morphing) die visuellen Elemente in Analogie zur eingesetzten Live-Elektronik verändert, wodurch die ursprünglichen Bilder zu einem imaginären «Hyperbild» oder «Hybridbild» (Neuwirth) transformiert werden, dessen Einsatz eng mit den musikalischen Abläufen verflochten bleibt. In dem Film-Musik-Projekt *The Long Rain* für vier Solisten, vier Ensemblegruppen und Live-Elektronik (mit Michael Kreihsl, 1999/2000) sind Bild und Klang als unabhängige Ebenen konzipiert, die lediglich an einigen zentralen formalen Angelpunkten inhaltlich aufeinander treffen. Im Musiktheater *Lost Highway* (Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth nach David Lynch und Barry Gifford, 2002/03) verhalten sich die visuellen Momente hingegen als eine die Musik kontrapunktierende, in Form eines «visuellen Rauschens» fortwährend anwesende Realitätsebene, die an zentralen Stellen der Partitur als handlungsrelevantes Element in den Vordergrund tritt. In dem Werk *...ce qui arrive...* für Ensemble, Tonband, Live-Elektronik und Video (mit Dominique Gonzalez-Foerster, 2003/04) entsteht schließlich aus dem Zusammenwirken von Musik, Bild und Sprache eine komplexe Mehrschichtigkeit der Ausdrucksebenen, deren Wirkung sich im beständigen Wechsel intertextueller Bezüge entfaltet.

Eine weitere Dimension gewinnt Olga Neuwirths Musik durch die anspielungsreiche Aneignung von Vergangenem, durch Verwendung von Zitaten oder Allusionen, etwa in der von Countertenor und präpariertem Klavier evozierten Anspielung auf Henry Purcell in den *Five Daily Miniatures* für Countertenor und Ensemble (nach Gertrude Stein, 1994), in der Referenz an John Blows *Ode to the Death of Mr Henry Purcell* in den Singstimmen von *La vie ... ulcerant(e)* für zwei Countertenöre und Ensemble (nach Georges Perec, 1995), in den musikalischen Allusionen, die in *locus...doublure...solus* die Gattung Klavierkonzert als Klangschatten im Hintergrund vernehmbar machen oder in den kaum identifizierbaren Klezmerklängen, die in die klaffenden Leerräume von *torsion : transparent variation* eingespielt werden, um sich danach auch in die instrumentalen Texturen einzuschleichen. Von solchen Bezügen ist auch der Rückgriff auf Arrangements des 1983 verstorbenen exzentrischen Falsett-Popsängers Klaus Nomi geprägt: Olga Neuwirths Zugriff auf die Originale – in sich meist bereits eigenwillige Verschnitte mehr oder weniger bekannter Musiknummern – ist ein differenzierter Akt der Re-Komposition, der dem Vorgang des Kopierens einer schon kopierten Vorlage gleicht. Das Original ist gegenüber der Kopiervorlage bereits modifiziert, verändert aber durch den erneuten Kopierprozess weiter seine Konturen, wobei – je nach Art der angewandten Manipulationen – einzelne Details unschärfer oder präziser hervortreten. Die kompositorischen Eingriffe isolieren gleichsam einige Kennzeichen der Musik, um sie wie durch ein Vergrößerungsglas betrachten und anschließend neu lesen zu können. Die Verschränkung von kritisch angewandter Kompositionstechnik und dem Blick zurück auf Historisches führt hier zur Entwicklung musiksprachlicher Elemente, die aus den Mikrostrukturen heraus die Vorlagen zugleich aufweichen und näher umreißen.

Mit ihrer Vermengung von differenzierter kompositorischer Klangausarbeitung, medialer Technik und vielfachem Beziehungsreichtum schafft Olga Neuwirth artifizielle Kunstobjekte, die von der Ambivalenz divergierender Sprachgesten ebenso wie von einer Verneinung etablierter narrativer Gewohnheiten geprägt sind und den Umschlag ins Unvorhersehbare mit all seinen Konsequenzen zum ästhetischen Prinzip erheben. Die Musik wird dabei zu einem Diskurs, der fortwährend die Möglichkeiten und Bedingungen seines Entstehens und Fortfahrens durch Befragung des

ihm zugrunde liegenden Klangmaterials erkundet. Unter seiner Oberfläche verbergen sich freilich meist tiefe Abgründe: Denn das Katastrophische – das zufällige Umkippen ins Unvorhersehbare mit all seinen Konsequenzen – ist eine Grundstimmung, die sich als roter Faden durch diese Musik zieht.

Stefan Drees: Am Rande der Katastrophe. Olga Neuwirths Musik, in: Katalog Wien Modern 2004, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 35-37.