

# 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.“<sup>1</sup>

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.“<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> 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).<sup>4</sup>

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.“<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> Dabei stand immer eine Frage im Zentrum, die heute im sogenannten Zeitalter des Postfaktischen, einer Fake-Welt alternativer Fakten<sup>7</sup>, zweifellos vermehrt an Aktualität gewonnen hat: „Was ist wahr und was irreal“.<sup>8</sup>

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 Beliebbarkeit 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.<sup>9</sup> 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.“<sup>10</sup>

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 [...].“<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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.“<sup>13</sup> 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“.<sup>14</sup>

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“,<sup>15</sup> 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‘“.<sup>16</sup>

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.“<sup>17</sup>

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.“<sup>18</sup>

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“.<sup>19</sup> 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.“<sup>20</sup>

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.“<sup>21</sup>

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.“<sup>22</sup> 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.“<sup>23</sup>

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.“<sup>24</sup> 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.“<sup>25</sup>

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.“<sup>26</sup> 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.“<sup>27</sup> 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.“<sup>28</sup> 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.“<sup>29</sup>

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.“<sup>30</sup>

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

## 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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.“<sup>34</sup> 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 [...]“.<sup>35</sup>

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“.<sup>36</sup>

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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> Diesbezüglich kritische Stimmen haben von einer „Totalisierung des Imaginären“ gesprochen.<sup>40</sup> 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.“<sup>41</sup>

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“.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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“.<sup>44</sup> 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.“<sup>45</sup> 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!“<sup>46</sup>

---

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.“<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup> Die Restaurierung trug dem heute wieder vermehrt zu beobachtenden Antisemitismus Rechnung.<sup>49</sup> 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.“<sup>50</sup>

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.“<sup>51</sup>

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.“<sup>52</sup> 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.“<sup>53</sup>

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!“<sup>54</sup> 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.“<sup>55</sup>

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.<sup>56</sup> Seit damals entstanden mehrfach Werke, die auf die noch aufzuarbeitende Geschichte rekurrieren. 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.<sup>57</sup> 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.“<sup>58</sup> 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.“<sup>59</sup>

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 ...“<sup>60</sup>

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.“<sup>61</sup>

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.“<sup>62</sup>

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.<sup>63</sup> 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.“<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> Die fehlende weibliche Tradition ist für Neuwirth problematisch. „Es gibt kein wirkliches Vermächtnis [...]. Gedanken und Ideen müssen übernommen werden, damit sich etwas ändert“.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup>

#### 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.“<sup>68</sup> 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.“<sup>69</sup> 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“<sup>70</sup> –, 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“.<sup>71</sup>

Ein weiterer Topos in der Literatur über Neuwirth ist, dass ihre Pionierleistungen der 1980er- und 1990er-Jahre heute Mainstream geworden sind.<sup>72</sup> 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,<sup>73</sup> 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.<sup>74</sup>

Eine weitere Rezeptionskonstante ist, dass das Österreichische im schwarzen Humor gesehen wird, wobei Thomas Bernhard und Karl Kraus zum Vergleich herangezogen werden.<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup>

---

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.