

Die Herausforderung des Paria: Ein ‚surface reading‘ von Olga Neuwirths Fotoserien *Quiet on the desk, Everyday Olga* und *O Melville!* (2010–2011) im Kontext von *The Outcast* (2012)

Christine Ivanovic

Olga Neuwirths Arbeit an der Oper *The Outcast* (2012) wurde vorbereitet oder begleitet von einer Reihe weiterer musikalischer Kompositionen, einem Film, Essays sowie mehreren Fotoserien, in denen die Künstlerin ihre intensive Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Autor Herman Melville in den Jahren 2007–2011 dokumentiert und reflektiert: Zuerst verfasste Neuwirth das nicht publizierte Drehbuch *Call me Ishmael. Songs of the unleashed ocean* (2008). Ein Jahr später entstanden das Ensemblestück *Un posto nell'acqua – Melville-Skizze* für Ensemble (2009) und die Komposition *In the realms of the unreal* für Streichquartett (2009). Parallel zu ihrer Arbeit an *The Outcast* produzierte Neuwirth während ihres Aufenthalts in New York 2010–2011 die beiden Fotoserien *Quiet on the desk* und *Everyday Olga*. Eine dritte Fotoserie von Neuwirth, *O Melville!*, nahm die Kunsthistorikerin Katherine Jászky Michaelsen zur selben Zeit ebenfalls in New York auf; hier posiert die Komponistin mit einer Maske des amerikanischen Autors. Die Fotoserien inspirierten Elfriede Jelinek, mit der Olga Neuwirth wiederholt zusammengearbeitet hat, zu dem Text *Das Fallen. Die Falle*. Jelinek veröffentlichte diesen Text in Verbindung mit 25 Fotos aus Neuwirths Serien und einem abschließenden Foto aus der *O Melville!*-Serie am 2.2.2013 auf ihrer Homepage.¹ Aus beiden Arbeiten – den Fotoserien und

1 Elfriede Jelinek, *Das Fallen. Die Falle*, www.elfriedejelinek.com/folgan.htm (23.05.2019). Auf Jelineks wichtigen Text wird hier nicht weiter eingegangen; siehe dazu meinen Beitrag „Falling. The Trap“. Jelinek's reading of „Everyday Olga“ Neuwirth's photo series

dem darauf bezogenen Text von Jelinek – wurde zusammen mit Filmmaterial, das Neuwirth ebenfalls während ihres Aufenthaltes im Winter 2010/11 selbst aufgenommen hatte, ein Kurzfilm komponiert, der unter dem Titel *Das Fallen. Die Falle – Komponieren in New York* im Rahmen einer gemeinsam mit den Fotoserien und mit früheren Arbeiten von VALIE EXPORT von 21.11. bis 7.12.2012 gezeigten Ausstellung in der Wiener Galerie Charim zu sehen war.² Und schließlich verfasste Neuwirth mehrere Texte, die sich auf ihre Auseinandersetzung mit Melville während ihrer New Yorker Aufenthalte zwischen 2007 und 2011 beziehen, darunter der längere Essay *Notizen zu Melvilles Universum* (2011). Sie wurden neben den Fotoserien, dem Film, dem Text von Jelinek sowie weiteren Beiträgen von Stefan Drees und von Katherine Jánzsky Michalisen in der Dokumentation *Olga Neuwirth: O Melville!* 2016 im Verlag Müry Salzmann publiziert.³ Nicht zuletzt anhand dieses Buches lässt sich Neuwirths über mehrere Jahre sich hinziehende und ein weites Spektrum künstlerischer Medien und Ausdrucksformen umfassende Auseinandersetzung mit Melville heute visuell wie akustisch ebenso präzise wie anschaulich nachvollziehen (der Kurzfilm ist als DVD in dem Buch enthalten).

Im folgenden Beitrag sollen aus dem umfangreichen, die Arbeit an der Oper flankierenden Material vor allem die in diesem Zusammenhang entstandenen Fotoserien einem ‚surface reading‘ unterzogen werden, um herauszuarbeiten, inwiefern diese die musikalische Komposition nicht nur dokumentarisch begleitet, sondern auch strukturell beeinflusst haben. Zu den Berührungspunkten gehören wesentliche Elemente wie das Spiel mit der Komplementarität von Wahrnehmen und Wahrgenommenwerden, das Konzept der Serie sowie die Überblendung verschiedener Aufzeichnungs- und Repräsentationsmedien.

Das von Stephen Best und Sharon Marcus erstmals 2009 in die literaturwissenschaftliche Methodendiskussion eingebrachte Verfahren des ‚surface reading‘⁴ soll die methodische Zugangsweise leiten. Dabei geht es um ein streng deskriptives Erfassen von Texteigenschaften mit dem expliziten Ziel „to say anything accurate and true about them“.⁵ Diese Intention ist weder in geschichtskritischem noch in metaphysischem Sinne (als Suche nach ‚der Wahrheit‘ in Texten), sondern eher in mathematischem Sinne zu verstehen (wahre Aussagen machen über Texte). Mit dem ‚close reading‘ teilt es die strenge Orientierung am einzelnen Text; mit aktuellen Ansätzen in den Medien- und

[<http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/home/>] (30.01.2020).

2 www.charimgalerie.at/rueckschau_wien_kuenstler_vae_neuwirth12.htm (23.05.2019).

3 Olga Neuwirth, *O Melville!*, Salzburg: Müry Salzmann 2016.

4 Stephen Best / Sharon Marcus: *Surface Reading: An Introduction*. Reading “The Way We Read Now”, in: *Representations* 108 (Fall 2009), S. 1–21.

5 Ebd., S. 16.

Kulturwissenschaften verbindet es die Aufmerksamkeit für die Materialität der Textoberfläche („literal readings that take texts at face value“⁶), mit Linguistik und Kognitionswissenschaft das Interesse an der Performanz.⁷ Im Abtasten von Textflächen will ‚surface reading‘ deren immanente kritische Instanz nachvollziehbar machen und in actu offenlegen – eine Art Möbiusband, indem das Rezipieren und das Produzieren von Texten wiederholt ineinander übergehen. Ziel des ‚surface reading‘ ist es, „accurate accounts of surfaces“⁸ hervorzubringen, wobei Best und Marcus ihr Verständnis von ‚surface‘ folgendermaßen beschreiben:

„we take surface to mean what is evident, perceptible, apprehensible in texts; what is neither hidden nor hiding; what, in the geometrical sense, has length and breadth but no thickness, and therefore covers no depth. A surface is what insists on being looked *at* rather than what we must train ourselves to see *through*.“⁹

Als Verfahren lässt sich ‚surface reading‘ im Verständnis der AutorInnen folgendermaßen zusammenfassen:

(1) Die visuell, akustisch, ja, unter Umständen sogar taktil wahrnehmbaren Qualitäten eines Textes sind auf allen Ebenen möglichst genau zu erfassen; sie betreffen die sprachliche Manifestation ebenso wie die Materialisierung auf dem Papier oder im Buch.

(2) ‚Surface reading‘ widmet den performativen und autopoetischen Qualitäten eines Textes mehr Aufmerksamkeit als seinem sprachlichen Verweischarakter. Am Text selbst sei zu erkennen, welche kritischen Modelle in Bezug auf Sprache und Text ihm inhärent seien, d.h. von ihm praktiziert werden: „The purpose of criticism is [...] to indicate what the text says about itself. [...] Here, depth is not to be found outside the text or beneath its surface (as its context, horizon, unconscious, or history); rather, depth is continuous with surface and is thus an effect of immanence.“¹⁰

(3) ‚Surface reading‘ wird von Marcus als „just reading“¹¹ bezeichnet, und von beiden AutorInnen immer wieder als ein Verfahren „to describe texts accurately“¹² identifiziert. Die von ihnen propagierte Rückkehr zur Text(ober)-fläche zielt auf äußerst genaue Texterfassung im Sinne einer – nachprüfbaren,

6 Ebd., S. 12.

7 Vgl. auch den im selben Jahr wie das Themenheft von *Representations* erschienenen Band Angelika Linke / Helmuth Feilke (Hg.), *Oberfläche und Performanz: Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*, Tübingen: Max Niemeyer 2009.

8 Best / Marcus (Anm. 4), S. 18.

9 Ebd., S. 9.

10 Ebd., S. 11.

11 Ebd., S. 12.

12 Ebd., S. 16.

objektivierbaren – Beschreibung von Texteigenschaften und deren interner Relationen und Funktionen.

Obwohl es sich nicht um Texte, sondern um Bilder handelt, bietet sich auch im Hinblick auf die von Olga Neuwirth im engsten Kontext ihres Opernprojekts erstellten Fotoserien ein ‚surface reading‘ an, um mittels einer genauen Beschreibung der Konstellationen, in die die Fotos später gebracht wurden, die autoreflexive Funktion der Serien in Bezug auf den künstlerischen Arbeitsprozess, den sie begleiten, aber nicht abbilden, genauer zu erfassen.

I. Konzept und Entstehung der Fotoserien

Im Winter 2010/11 lebte Olga Neuwirth erneut für einige Wochen in New York, um an dem geplanten Melville-Musiktheaterstück zu arbeiten. Während dieses Aufenthalts entstehen drei Fotoserien: *Quiet on the desk*, *Everyday Olga* und *O Melville!*. Sie werden hier als Serien bezeichnet, weil sie jeweils ein gleichbleibendes, nur wenig variierendes, stets auf dieselbe Weise inszeniertes und konsekutiv generiertes Motiv repräsentieren: *Quiet on the desk* den Schreibtisch und *Everyday Olga* ein Halbporträt der Komponistin, *O Melville!* Aufnahmen von Olga Neuwirth mit einer Gesichtsmaske von Herman Melville im Stadtraum New Yorks bzw. an für den Autor wichtigen Orten.

Die beiden zuerst genannten Serien hat die Komponistin mit einer Polaroidkamera selbst hergestellt. *Quiet on the desk* porträtiert den Arbeitstisch von Olga Neuwirth, wobei die Tageszeit der Aufnahme, der Winkel der Aufnahme, der Bildausschnitt und der jeweils erfasste Zustand des Schreibtisches variieren. Obwohl es sich um ein vergleichsweise unspektakuläres Motiv handelt, entwickelt die Serie eine eigene Dynamik nicht ohne dramatische Momente. Wichtige Elemente, die die Choreografie der Schreibtischdarstellung regulieren, sind das Licht (Tageszeit mit wechselnder Beleuchtung), der jeweils gewählte Ausschnitt des Fensters, vor dem der Schreibtisch steht, wodurch die Außenwelt in unterschiedlichem Maße einbezogen oder ausgeschlossen wird, sowie die Tiefe des Raumeindrucks, die durch den gewählten Bildausschnitt bestimmt wird. Das Bild präsentiert manchmal eine flache Sicht von oben auf die Schreibtischfläche, ein anderes Mal eine Aufsicht. Dabei werden das Zusammenspiel von horizontaler Schreibtischfläche und der Vertikalen, die das Fenster und die dahinter liegende Gebäudefront mit ihrem schachbrettartigen Fenstermuster bilden, immer wieder durchkreuzt durch die Diagonale der Schreibtischlampe (bzw. den Schatten des Fensterrahmens) oder punktiert durch das Rund des sich im Fensterglas spiegelnden Blitzlichts bzw. des mehr oder weniger hervortretenden Lampenschirms. Einen weiteren dynamisierenden Effekt hat die Lichtregie in Bezug auf den Schreibtisch selbst. Das Variieren zwischen Helligkeit oder

Dunkelheit oder einer expliziten Betonung der Farbe setzt punktuelle Akzente; mal sind es nur diffuse Andeutungen, mal erscheint das Bild durch Farbbänder in horizontale Flächen zerteilt. Schließlich variieren die Aufnahmen durch die Nähe oder Ferne, in die der Betrachter zu den abgebildeten Objekten gerückt wird. All diese Momente werden als gleichzeitig bestehende und in ein produktives Spannungsverhältnis gerückte Oppositionen erst wahrnehmbar in der seriellen Wiederholung und dabei sich verändernden Konstellation des Schreib-tisches, auf dem es nur insofern ‚ruhig‘ ist, als weder der hier tätige Akteur, die Komponistin, noch das hier generierte ‚Klangprodukt‘ je sichtbar werden. Man könnte, wenn man metaphorisch argumentieren wollte, *Quiet on the desk* als Pendant zum ‚Meer‘ bei Melville als den bestimmenden Aktionsraum sehen.¹³

Dem Schreibtisch als Ort und Medium des täglichen Schöpfungsprozesses komplementär zugeordnet ist die zweite Serie, die die tägliche Verfassung der ‚Schöpferin‘ dokumentiert: *Everyday Olga*. Jeden Morgen schlüpft sie in einen eigens dafür hergestellten amerikanischen Arbeitsoverall, auf dessen Brusttasche ihr Vorname ‚Olga‘ gestickt ist, und dokumentiert ihren Arbeitsantritt mit einem Polaroidfoto und einer Stechkarte, wie sie in manchen Betrieben immer noch gebraucht werden, um die tatsächliche Arbeitszeit zu registrieren. Diese Serie weist weit weniger Varianten auf als die Schreibtischserie: Der Arbeitsanzug bleibt stets derselbe, Position und Gesichtsausdruck der Komponistin sind grundsätzlich die gleichen (Frontalaufnahme mit geschlossenem Mund), variieren aber ebenfalls deutlich, sobald man die Bilder in Folge betrachtet. Erst dann lernt man die unterschiedlichen Verfassungen der ‚in ihrem Alltag‘ Porträtierten genauer wahrzunehmen, die an jedem neuen Morgen anders sein kann. Alternierend dazu lassen sich die seriell reproduzierten Stechkarten mit ihren unterschiedlichen Einträgen zur Arbeitszeit entziffern. In dieser Anordnung werden dann auch, im Gegensatz zur Darstellung auf Jelineks Homepage, dichtere Arbeitsphasen oder Pausen als Leerstellen sichtbar.

Die dritte Fotoserie, *O Melville!*, ist eine Folge von Aufnahmen, die Katherine Jänzky Michaelsen von Olga Neuwirth während ihres New Yorker Aufenthalts gemacht hat, die meisten davon im Außenraum. Auch hier gibt es Konstanten in der Darstellung des ‚Motivs‘: Immer wird die Komponistin mit einer gleich bleibenden ‚Maske‘ abgebildet, die sie aus dem Schwarzweißfoto eines berühmten Porträts von Melville (1860)¹⁴ gefertigt hat. Das auf die Dimensio-

13 Stefan Drees arbeitet in seiner Skizze zu „Stationen des Unterwegsseins. Olga Neuwirths Musiktheater *The Outcast*“ (in: Neuwirth, Anm. 3, S. 136–153) an erster Stelle die dominante Rolle heraus, die „der Klang des Meeres“ in der Komposition spielt. Neuwirth habe versucht, „den Ozean in Gestalt unterschiedlich ausgeformter ‚Klangbilder‘ zu beschwören“; den Einsatz des zweiten Teils des Stücks beschreibt er als „eine[r] Art ‚Seebild‘“ (S. 138).

14 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Herman_Melville#/media/File:Herman_Melville_1860.jpg (23.05.2019). Der Fotograf ist unbekannt. Das Foto erschien als Titelbild des Journal Up

nen ihres eigenen Körpers zugeschnittene Porträtfoto zeigt den Autor in etwa demselben Alter wie Neuwirth selbst zu diesem Zeitpunkt. Auch hier lässt sich eine den beiden von Olga Neuwirth selbst hergestellten Fotoserien vergleichbare Dynamisierung der merkwürdig statischen Porträtaufnahmen beobachten. Wie bei den Schreibtischbildern verdankt sie sich einer entsprechenden Lichtregie, dem Spiel zwischen Schwarz und Weiß sowie farbigen Akzenten und unterschiedlichen Raumperspektiven.

Die drei Fotoserien erweisen sich als eng aufeinander bezogen, ja geradezu komplementär: In *Quiet on the desk* und *Everyday Olga* wird der dynamische Arbeitsprozess durch die doppelte Fotoserie von Schreibtisch und Komponistin–Arbeiterin gleichsam festgehalten; in *O Melville!* führt die Annäherung der Komponistin Neuwirth an den historischen Autor nicht zu einer Identifizierung. Durch das mit der Maske erzielte *crossfading* der beiden Persönlichkeiten (das Übereinanderblenden von Gesicht und Körper, Geschichte und Gegenwart) bleibt ihre Verschiedenheit sichtbar. Vergleicht man *Everyday Olga* und *O Melville!*, dann erkennt man auch in diesen Serien ein komplementäres Verhältnis von Körper und Gesicht: In *Everyday Olga* leuchtet über dem konstant im selben Arbeitsanzug und Halbporträt versteckten bzw. unvollständig wiedergegebenen Körper der Frau das daraus hervortretende lebendige Gesicht der Komponistin immer anders, während es in *O Melville!* gerade das Gesicht ist, das durch die Maske verdeckt und im darübergelegten Porträt Melvilles gleichsam stillgestellt wird. Demgegenüber erscheint der darunterliegende Körper in immer anderen Positionen an wechselnden Orten wie vor einer Kulisse.

Die Fotoserien begleiten Neuwirths Kompositionsarbeit nicht allein, sie skandieren und organisieren sie auch bis zu einem gewissen Grad. Keineswegs sind sie nur Nebenprodukte oder schlichte Dokumentationen der musikalisch-kompositorischen Arbeit. Vielmehr fungiert das kalkulierte Zusammenspiel von fotografischer Inszenierung und serieller Aufzeichnung als Simulation der zur Institution gewordenen Kontrollorgane der täglichen Arbeit einerseits, als Medium der Annäherung und Auseinandersetzung mit Melville andererseits.

Als Simulation der zur Institution gewordenen Kontrollorgane der täglichen Arbeit regulieren die täglich gemachten Fotos der Serien *Quiet on the desk* und *Everyday Olga* vorgeblich den Arbeitsprozess und initiieren andererseits (beim Betrachter) einen Reflexionsprozess über die Tätigkeit des Künstlers als Arbeiter (anstelle des ‚Schöpfers‘). Diese Inszenierung ist Teil der anhaltenden – und ihr Interesse an Melville mitbestimmenden – Auseinandersetzung Neuwirths

the Straits um 1860. Zur Herstellung der Maske und zu den Hintergründen der Fotoserie *O Melville!* vgl. den Beitrag von Katherine Jászky Michaelsen, *O Melville! – Eine Fotoserie*, übersetzt von Silke Dürnberger, in: Neuwirth, Anm. 3, S. 72–79, hier S. 74–76.

mit Politik und Ökonomie der USA, für die einst der Taylorismus symbolhaft geworden ist, auf den Neuwirth mit Stechkarte und Arbeitsanzug auch anspielt.

Komplementär zu der gegenstandsneutralen Regulierung des Arbeitsprozesses, wie er in den zuerst genannten beiden Serien thematisiert wird (was hier produziert wird, bleibt so gut wie unsichtbar, als musikalische Komposition buchstäblich ‚quiet‘), fungieren die von Katherine Jánoszy Michaelsen gemachten Aufnahmen der Serie *O Melville!* als semantisch übercodierte Medien der Annäherung und der Auseinandersetzung mit Herman Melville. Auf diesen Aufnahmen ist die Komponistin zwar körperlich im Hier und Heute anwesend (wir vermuten sie zumindest hinter der Maske), tritt aber konsequent hinter Melville zurück. Neuwirth erprobt damit einerseits das Konzept von ‚Identität‘, wenn sie die *persona* Melvilles annimmt und sich an für den Menschen Melville biografisch wichtigen Orten ablichten lässt. Andererseits stellt sie das Prinzip der ‚Anschauung‘, der Wahrnehmung und Identifikation des Autors/der Komponistin durch ihre Betrachter infrage. Das Wechselspiel von Person und historischem wie aktuellem, topografischem Außen- wie intmem Innenraum und die daraus hervorgehende ‚Definition‘ der (kreativen) Person durch die sie umgebenden, umhüllenden oder verhüllenden Objekte prägt alle drei Fotoserien in gleichem Maße (in *Quiet on the desk* wird die Person selbst zwar nicht abgebildet, sie bleibt aber anwesend in der ‚Spur‘ ihres Arbeitstischs, der sie definiert). Die lebendige Figur vor dem gleichbleibenden neutralen Hintergrund in *Everyday Olga* wird in *O Melville!* gleichsam gespiegelt in eine stillgestellte Gestalt, die nun vor dem aktuellen Hintergrund des heutigen New York wie ein nur kurzzeitig hier hineingerückter Pappaufsteller wirkt.¹⁵ Die Fotoserie gerinnt – ganz im Unterschied zu Melvilles Romanen, im Unter-

15 Diese Anordnung erscheint zugleich wie die Inversion jener frühen Praxis von Studiopor-träts vor eingefrorenen Kulissen, wie sie zum Beispiel Walter Benjamin mehrfach beschreibt, etwa in seiner Analyse eines Porträts von Franz Kafka: „Es gibt ein Kinderbild von Kafka, selten ist die ‚arme kurze Kindheit‘ ergreifender Bild geworden. Es stammt wohl aus einem jener Ateliers des neunzehnten Jahrhunderts, die mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien so zweideutig zwischen Folterkammer und Thronsaal standen. Da stellt sich in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Wintergartenlandschaft dar. Palmenwedel starren im Hintergrund. Und als gelte es, diese gepolsterten Tropen noch stickiger und schwüler zu machen, trägt das Modell in der Linken einen übermäßig großen Hut mit breiter Krempe, wie ihn Spanier haben. Unermesslich traurige Augen beherrschen die ihnen vorbestimmte Landschaft, in die die Muschel eines großen Ohrs hineinhorcht.“ Walter Benjamin, *Franz Kafka – Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *ders., Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 416. Das Arrangement von Neuwirths *O Melville!*-Serie lässt sich auch im Hinblick auf die Synästhesie des hier generierten *Geschichtsbilds* mit der Lesart des Kafka-Fotos bei Benjamin vergleichen, worauf hier die Autorin leider nicht weiter eingehen kann.

schied aber auch zur musikalischen Komposition *The Outcast* – gerade nicht zu einer Geschichte.

Die im Rahmen ihres täglichen Arbeitsprogramms seriell vorgenommenen Aufzeichnungen, die Neuwirth mit fotografischen und filmischen Medien während ihres New Yorker Aufenthalts macht, sind integraler Teil des musikalischen Kompositionsprozesses, nicht aber der Komposition selbst. Sie korrespondieren mit dem Aufzeichnungssystem der Notation, dem sukzessiven Hervorbringen der Partitur auf dem immer wieder abgelichteten Schreibtisch. Am Ende ist es aber allein diese Partitur, welche die Komposition einmalig bezeugt, dauerhaft festhält, authentifiziert und garantiert und als verbindliche Grundlage für ihre musikalische Realisation gilt. Sind die Aufzeichnungen in den Bildmedien demnach bloße Begleiterscheinung, die die abgeschlossene Komposition hinter sich gelassen hat?

II. Präsentation der Fotoserien

Die täglichen Aufnahmen strukturieren Neuwirths Annäherung an Melville wie ein Metronom, sie takten den Arbeitsprozess und dokumentieren die dafür aufgewandte Zeit. Ihnen ist der Fortgang der Arbeit, das Entstehen der Partitur und der Abschluss der Komposition ebensowenig abzulesen, wie sie deren eigentliche Konzeption sichtbar machen. Als manifesten Dokumenten der Reflexion auf den Arbeitsprozess der Komponistin wurde den Fotoserien im Nachhinein durch die Präsentation in unterschiedlichen Medien und Anordnungen künstlerischer Eigenwert zugemessen: Zunächst als integraler Bestandteil eines Films von Neuwirth, der im Dezember 2012 im Rahmen einer Ausstellung der Galerie Charim in Wien gemeinsam mit Werken von VALIE EXPORT gezeigt wurde.¹⁶ Teil dieses Films war auch der anlässlich dieser Ausstellung erstmals öffentlich präsentierte Text, in dem Elfriede Jelinek die Fotoserien kommentiert. Unter dem Titel *Das Fallen. Die Falle* ist er seit 2.2.2013 auf der Homepage von Elfriede Jelinek,¹⁷ und seit 2016 in der zugehörigen zweisprachigen Buchdokumentation *O Melville!* zugänglich.¹⁸

Alle drei Formate vermitteln einen je anderen Eindruck von denselben Bilddokumenten. Schon das jeweils gewählte Medium als Vermittler der Dokumente generiert andere Bedingungen ihrer Wahrnehmung. Dies betrifft die Zugriffsmöglichkeit der Betrachter auf die Dokumente; die jeweils andere Art der Performativität; die unterschiedliche Dauer ihrer Sichtbarkeit; Statik oder

16 Vgl. Anm. 2.

17 Vgl. Jelinek, Anm. 1.

18 Vgl. „Das Fallen. Die Falle / Falling. The trap“, in: Neuwirth, Anm. 3, S. 18–30. Englische Übersetzung von Penny Black.

Bewegtheit der Präsentation; Anwesenheit oder Abwesenheit von (kommentierender) Stimme und Musik. Alle drei Varianten bilden somit je andere ästhetische Konstellationen.

Im Film dominieren Bewegung und Kontraste. Durch die Einbeziehung einer akustischen Ebene werden diese verstärkt wahrnehmbar. Olga Neuwirth erscheint nicht nur festgehalten in der Momentaufnahme, sondern tritt wiederholt als sich bewegende Figur aus dem Bildausschnitt des jeweiligen Fotos der *Everyday Olga*-Serie heraus, wenn sie die Kamera abstellt; die Innenaufnahmen aus den Fotoserien werden teils kontrastiert, teils überlagert mit Außenaufnahmen einer stummen Landschaft von New York (Fluss und Meer; Schnee und Wolken; Herbstlaub gegen den blauen Himmel; Straßenzüge: Blick von oben aus dem Fenster hinunter auf einen Laster an einer Straßenkreuzung, die im Schnee versinkt; schaukelnde Taxifahrt mit den irisierenden Lichtern der Straße in der Nacht). Zur Stille im Außenraum, der Stummheit Olga Neuwirths und der ‚Ruhe‘ auf ihrem Schreibtisch (*Quiet on the desk*) bilden nun die dem Film unterlegte leise Musik (von Neuwirth¹⁹) sowie die beiden Stimmen, die abwechselnd den Text *Das Fallen. Die Falle* von Elfriede Jelinek lesen, einen deutlichen Kontrast. Die eine Stimme der Autorin des Textes wird dabei in zwei verschiedene Sprechstimmen zerlegt; auch hier also wieder die Konstellation einer Gegenüberstellung respektive eines antagonistischen ‚Paares‘. Die beiden Sprechstimmen (es sind die der Schauspielerin Sophie Rois und die Stimme von Elfriede Jelinek selbst) agieren zudem in zwei verschiedenen Sprechmodi: einer ‚normalen‘ Tonlage und Flüstern. Der Film war bis zur Publikation im Rahmen der Dokumentation nur für wenige Wochen Ende 2012 in der Wiener Galerie Charim zu sehen. Hier wurde die bewegte Bild-Ton-Konstellation des Films zusätzlich in Kontrast gerückt zu den Video-Arbeiten *The Power of Language* (Installation, 2002) und *Turbulences of breath* (Fotoserie, 2007) von VALIE EXPORT. Die Fotoserie *O Melville!* von Katherine Jánzsky Michaelsen andererseits war nicht Teil des Films, wurde aber in der Ausstellung vollständig gezeigt.

Deutlich anders präsentiert Elfriede Jelinek Teile der Fotoserien *Quiet on the desk* und *Everyday Olga* auf ihrer Homepage. Im Kontext ihrer Website erscheinen sie auf den ersten Blick wie Illustrationen, die den Text *Das Fallen. Die Falle* von Jelinek nur begleiten.²⁰ Erst beim genaueren Lesen bemerkt man, dass die Fotos der eigentliche Gegenstand von Jelineks Ausführungen sind. Jelinek bespricht genau das experimentelle Konzept des Aufzeichnungsprojekts von

19 Auf der der Dokumentation beigelegten CD ist lediglich vermerkt: „Musik und Film von Olga Neuwirth“.

20 Dabei weicht der auf Jelineks Webpage verzeichnete Wortlaut des Textes von der im Film wiedergegebenen Version ab.

Neuwirth und nimmt dieses zum Ausgangspunkt allgemeiner Betrachtungen zur Arbeit der Komponistin als ‚Schöpferin‘. Es ist eine sehr persönliche Lesart dieses *settings*, die letztlich die in diesem Prozess entstandene Komposition wie auch die darüber hinausgehende Bezugnahme Neuwirths auf Melville als Motivation des ganzen ‚Experiments‘ unberührt lässt. Andererseits findet sich auch in Jelineks Text jenes Olga Neuwirths Arbeiten zu Melville bestimmende, mit Dichotomien arbeitende Kompositionsprinzip insofern wieder, als Jelinek ihre Auseinandersetzung mit einem Projekt des Fotografen Sewerin Koller kontrastiert. Dieser hatte sich ebenfalls eine ‚Arbeitsuniform‘ übergestreift, als er an einer Reportage über das österreichische Bundesheer arbeitete.²¹ Jelineks Kommentar ist eng an ihre eigene frühere Kooperation mit Neuwirth und mit VALIE EXPORT gebunden – ein kreatives Dreieck oder Dreigestirn, das schon mehrfach produktiv zusammengewirkt hatte.²² Auffällig in dem hier interessierenden Zusammenhang erscheint, dass Jelinek die Titel der Fotoserien nicht nennt und dass sie auf die Serie *O Melville!* nicht eingeht. Von Letzterer setzt sie nur eine einzige Aufnahme wie einen Schlussstein (in abweichendem Querformat) ans Ende der auf ihrer Seite reproduzierten Folge. Der Wechsel von der Serie zur Bilderfolge entsteht in der Präsentation auf Jelineks Website durch die Anordnung von Bildern und Text in zwei Spalten. Beim Scrollen laufen die Bilder von Neuwirth dementsprechend wie ein Film ab – und laufen noch eine ganze Weile über den Texttrakt von Jelineks Beitrag hinaus weiter. Die Anordnung der Fotos ist stark rhythmisiert. Sie bilden fest gefügte Gruppen zu jeweils zwei, drei oder vier Aufnahmen, die durch einen etwas größeren Abstand voneinander getrennt sind. Immer beginnt eine neue Gruppe durch die Kombination einer Aufnahme aus *Everyday Olga* mit einer Stechkarte. Dieses Foto wird dann gefolgt von Aufnahmen aus *Quiet on the desk*, und zwar mit einem deutlichen Bezug auf die wechselnden Tageszeiten (Tag und Nacht). Die erste Gruppe enthält nur ein Tag-Bild, dann folgen drei Gruppen jeweils mit Tag/Nacht-Wechsel. In der zweiten Hälfte dominieren die Tag-Bilder (Tag/Tag/Nacht; Tag mit Wolken/Nacht; Tag/Tag/Tag mit Wolken). In der letzten Gruppe hingegen ist die Reihenfolge umgekehrt: Sie endet mit einem Tag-Bild und auch das abschließende Foto aus der *O Melville!*-Serie ist am Tag aufgenommen worden. Jelineks Text begleitet nur die erste Hälfte der Bilder und endet kurz nach Beginn der zweiten Hälfte.

21 „Der Fotograf Sewerin Koller hat, sehe ich gerade, seine Zeit als Grundwehrdiener beim österreichischen Bundesheer festgehalten. Eine Fotoreportage seiner selbst (und seiner Kameraden) geschaffen.“ Kollers Fotos erwecken bei Jelinek den Eindruck, dass der Alltag der Rekruten „aus winzigen Ordnungssystemen“ besteht, die ihre Welt strukturieren. Diese Situation vergleicht sie dann mit der von Olga Neuwirth durch Arbeitsuniform und Stechkarte inszenierten Ordnung des Kompositionsalltags. Vgl. Jelinek, Anm. 1.

22 Vgl. Ivanovic, Anm. 1.

Die Jelineks Homepage zur Verfügung stehende Fläche ist für diesen Text in zwei gleich breite Kolumnen aufgeteilt worden. Die linksbündig angeordneten Abbildungen füllen aber nicht die ganze Kolumne; die Bildbreite ist um etwa ein Drittel geringer als der Satzspiegel von Jelineks Text, sodass ein deutlich wahrnehmbarer Leerraum zwischen beiden Reihen entsteht und trotz der farbigen Bildflächen auf der linken Seite das Gewicht auf der rechten, der Textseite lastet. Die dann ab der Hälfte der Bilderfolge rechts sich einstellende ‚Leere‘ macht ‚Das Fallen‘ im ‚Abfallen‘ der Bildfolgen und dem vorzeitigen Textende deutlich spürbar. Sowohl das Ende des Textes von Jelinek wie auch der ‚Schlussstein‘ der Bilderfolge stellen diesem Eindruck die These des ‚Aufgehobenseins‘ gegenüber, die Jelinek in ihrer Argumentation entwickelt: „Das Foto ist die Falle. Aber dadurch, daß die Komponistin es selbst macht und ihr eigener Gegenstand ist, kann sie dieser Falle entkommen. Und damit wird sie gehalten, die Komponistin, indem sie es hält. Festhält. Für keinen. Für sich.“²³

Nach dieser Lesart motivieren und authentifizieren die Fotos also nicht allein die Arbeit der Komponistin. Sie haben auch die Funktion im und durch den kreativen Prozess eine Art Autonomie zu generieren, die die Schöpferin, den Arbeitsprozess und ihre Schöpfung gleichermaßen umfasst – festhält.

Die Präsentation desselben Bildmaterials in den verschiedenen Medien bewirkt allerdings unterschiedliche Wahrnehmungen: Indem der Film Bild und Stimme/Ton, Statik und Bewegung kontrastiert, hält er den Entstehungsprozess der Komposition gleichzeitig fest und bewahrt den *status nascendi*; auf der Webpage hingegen verleiht der Kommentar der Autorin Jelinek der von Neuwirth fotografisch festgehaltenen ‚Versuchsanordnung‘ im Nachhinein Gewicht. In der Buchpräsentation schließlich wird diese dokumentarisch vollständig erfasst und gewissermaßen neutralisiert. Als Dokumentation nimmt das Buch eine mittlere Stellung ein zwischen dem Anliegen, das zum Melville-Projekt gehörige Material zu bewahren und verfügbar zu machen auf der einen Seite, und der Generierung einer eigenständigen ästhetischen Repräsentationsform auf der anderen. Es ermöglicht damit eine wiederum andere visuelle Wahrnehmung als die Galerieinstallation, der Film und die Homepage von Jelinek. Im Zentrum steht hier die Reproduktion der Fotoserien *Quiet on the desk / Everyday Olga* und einer Auswahl aus *O Melville!* Sie werden strikt voneinander getrennt wiedergegeben. Im Anhang findet sich zusätzlich der Film als DVD. Das von Jelinek als Abschluss eingesetzte Foto wird zum Auftakt des Buches; drei weitere Aufnahmen aus der *O Melville!*-Serie werden ebenfalls zur Gliederung verwendet und trennen die verschiedenen Abschnitte des Buches voneinander. Im Gegensatz zur *O Melville!*-Serie wird die konzeptuelle Geschlossenheit der von Neuwirth selbst verantworteten Fotoserien *Quiet on the desk* und *Everyday*

23 Vgl. Jelinek, Anm. 1.

Olga eigens betont. Hingegen werden die Bilder aus *O Melville!* mit Texten oder Textpartikeln kombiniert und fungieren so eher als Kommentare oder Dialogelemente innerhalb des gesamten Projekts – dem Aufenthalt in New York und der Spurensuche nach Melville.

Vergleicht man die 17 Seiten des Buches umfassende Wiedergabe der Serien *Quiet on the desk* und *Everyday Olga* mit der Präsentation einzelner Aufnahmen daraus bei Jelinek, so erkennt man deutliche konzeptionelle Unterschiede. Im Buch werden zu Beginn in Großaufnahmen eine Schreibtischszene (im Morgenlicht), zwei Stechkarten und eines der täglichen Porträts der Komponistin im Arbeitsanzug gezeigt; in der Vergrößerung sind Datum und Unterschrift erkennbar: die beiden Karten markieren den Beginn (17.09.[2010]) und das Ende (30.01.[2011]) der hier dokumentierten Arbeitsphase. Die folgenden Seiten geben die Fotos wieder, die Neuwirth während der 21 Wochen ihrer Arbeit in New York nach den selbst auferlegten Vorgaben gemacht hat. Jeweils drei aufeinander folgende Wochen werden auf einer Doppelseite dokumentiert, indem jeweils sieben Porträtfotos und Schreibtischaufnahmen (für sieben Wochentage) in einer Doppelreihe von links nach rechts angeordnet werden. Sie finden ihren Abschluss in der angehängten, beide Aufnahmen verbindenden Stechkarte, die jeweils eine Arbeitswoche registriert durch handschriftliche Einträge der Komponistin, oben datiert und unten signiert. Im Gegensatz zur Darstellung auf der Website Jelineks wird die Karte hier in einer Größe reproduziert, die es ermöglicht, beide Fotos und schließlich die gesamte Folge (eine Arbeitswoche) zusammenzulesen. Bei Jelinek hingegen wird die Karte durch Anordnung und Format auf *Everyday Olga* bezogen. Anzahl und Auswahl der Aufnahmen aus *Quiet on the desk* erfolgen bei ihr tageszeitbezogen und lassen die der Karte ablesbare Chronologie des Arbeitsrhythmus der Komponistin unberücksichtigt. Die Porträtfotos mit der Karte und die Schreibtischporträts sind im Buch annähernd in derselben Größe wiedergegeben, obwohl sie nicht dasselbe Format haben. Auf der Homepage Jelineks werden als strukturierende Einheiten Arbeitstage und -nächte durch entsprechende Abstände voneinander getrennt. In der Buchdokumentation reihen sich die Tage zu Arbeitswochen, wobei ausgefallene Tage durch entsprechende Leerstellen explizit markiert sind – was der Gesamtpräsentation wiederum eine eigene Dynamik verleiht. Die unterschiedliche Größe der Bildformate wird hier dadurch ausgeglichen, dass das Schreibtischfoto auf die Kantenlänge des Porträtfotos (ein Polaroidformat) beschränkt wird, sodass dieses proportional viel größer erscheint und die tageszeitbedingte Veränderung auf dem Schreibtisch, die die Anordnung bei Jelinek so stark betont hatte, weit weniger in den Blick fällt. Die Choreografie der Schreibtischbilder in ihrem wechselnden Bildausschnitt (Sicht nach draußen oder Arbeitsfläche) sowie in den wechselnden Tageszeiten scheint stattdessen tendenziell eher darauf

abzuzielen, die zunehmende Verdichtung der Komposition im fortschreitenden Arbeitsprozess sichtbar zu machen.

Was anhand der Ausgangskonzeption der täglichen Aufnahmen sowie im Vergleich der unterschiedlichen Anordnung und Präsentation des daraus gewonnenen Bildmaterials deutlich wird, sind Kompositionsprinzipien, die Performativität und Choreografie in die Zweidimensionalität der Bilddokumentation als dynamisierende Elemente mit einzubringen versuchen. Vor allem aber ist durchgängig ein Spiel mit Komplementarität zu beobachten, das eines der wichtigsten Kompositionsprinzipien in der Beschäftigung Neuwirths mit Melville darstellt. In Verbindung mit dem Konzept der Serie und dem Wechsel der Aufzeichnungsmedien ist es ein Setting, das die Grundparameter der Auseinandersetzung Neuwirths bestimmt. Ihm liegt ein in der Gegenüberstellung und der gleichzeitigen Überblendung sich immer wieder von Neuem bestätigendes Spiel mit komplementären Konstellationen zugrunde, das an diesen spezifischen Ort, den New Yorker Innenraum und Außenraum, gebunden bleibt: Herman Melville – Olga Neuwirth; Mann – Frau; Autor – Komponistin; Amerikaner im eigenen Land – Österreicherin im fremden Land; Künstler des 19. Jahrhunderts – Künstlerin des 21. Jahrhunderts.

III. ‚Out-casting‘ als Verfahren

Dieses Kompositionsprinzip geht unter anderem zurück auf jenes medial vermittelte Initiationserlebnis, von dem Neuwirths spätere Beschäftigung mit Melville ihren Ausgang nahm. Ihre *Notizen zu Melvilles Universum* (2011) beginnt sie mit der Reminiszenz an eine „zerknüllte Zeitung“, die ihr vier Jahre zuvor, 2007, auf der Rückfahrt von Montauk nach Manhattan zufällig in die Hand gefallen sei.²⁴ In dieser Zeitung habe ein Artikel Herman Melville und Walt Whitman einander gegenübergestellt, zwei große Vertreter der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts, die im selben Jahr geboren wurden und zeitweise in derselben Stadt unweit voneinander gelebt hätten, die einander schätzten und doch nie persönlich kennengelernt hätten: „Das erregte meine Neugier“, so Neuwirth. „Whitman identifizierte sich mit dem amerikanischen Volk, Melville aber wurde heimatlos im eigenen Land und dessen Gesellschaft.“²⁵ Für Olga Neuwirth entspringen aus dieser Gegenüberstellung

24 Olga Neuwirth, „Notizen zu Melvilles Universum“, in: Neuwirth, Anm. 3, S. 48-72, hier S. 48.

25 Ebd. Stefan Drees weist darauf hin, „dass die Old-Melville-Szenen in konzeptioneller und kompositorischer Hinsicht den eigentlichen Kern der Komposition darstellen“. Auf einen Satz der von Anna Mitgutsch formulierten Monologe von Old Melville geht dann auch der Titel des Stückes zurück: „Let my name be that of an outcast in the desert“ (zitiert bei Drees, Anm. 13, S. 140).

zwei kreative Momente, ein antagonistisches: die Suche nach dem Anderen, der da in derselben Stadt lebt, ungesehen und doch allgemein verehrt; und ein identifikatorisches: die Erfahrung der „Heimatlos[igkeit] im eigenen Land und dessen Gesellschaft“. Möglicherweise generierte Neuwirth in dieser Zuschreibung und der daraus resultierenden Wiederholung der antagonistischen Konstellation nicht allein das Moment, an dem ihre Sympathie für Melville anknüpfte, sondern über das sie die eigene Freisetzung im Akt des Komponierens verwirklichen konnte. Ausgehend von der imaginären Begegnung vermittelt des Zeitungsartikels reiste Olga Neuwirth dann zunächst als Drehbuchautorin und potenzielle Filmautorin mit der Kamera an alle Orte, an denen Herman Melville gelebt hatte, und plante ihr erstes Melville-Projekt, den Film *Call me Ishmael. Songs of the unleashed ocean* (2008), der nicht realisiert werden konnte.²⁶ Stattdessen bekam Neuwirth vom Nationaltheater Mannheim einen Kompositionsauftrag, aus dem schließlich *The Outcast* hervorging.

Und hier finden wir nun das Organisationsprinzip der Komplementarität als Basis der Komposition wieder. Neuwirths Musiktheaterstück *The Outcast* erinnert, wiederholt und arbeitet die Geschichte der Jagd auf Moby Dick noch einmal aus der Perspektive zweier Erzähler durch – dem Ich-Erzähler des Romans und der Perspektive des Autors. Beide Figuren werden von Neuwirth neu entworfen: Aus Ishmael wird Ishmaela, aus dem Autor wird der monologisierende ‚Old Melville‘. Wiederum sind es komplementäre Konstellationen, die ihre Positionierung bestimmen: Indem Neuwirth für den Autor die Figur des ‚Old Melville‘ erfindet, kann sie dessen Blick auf die von ihm erzählte Geschichte erarbeiten und ihn zugleich in einer weiteren Romanfigur Melvilles spiegeln, Bartleby, ‚the Scrivener‘. Dabei stammen die Monologe des ‚Old Melville‘ nicht vom amerikanischen Autor selbst, sondern bestehen aus einzelnen Sätzen, die von der österreichischen Autorin Anna Mitgutsch für diese Rolle formuliert und Melville zugeschrieben wurden – wiederum eine Doppelkonstellation.²⁷ Diese Sätze spiegeln ihrerseits Mitgutschs jahrelange eigene Auseinandersetzung mit Melville, aus der unter anderem das Buch *Zwei Leben und ein Tag* (2007) hervorging, auch dies eine komplementäre (antagonistische) Verschach-

²⁶ Vgl. Neuwirth, Anm. 3, S. 50.

²⁷ Vgl. dazu Neuwirth, Anm. 3, S. 56. Das Libretto verfassten Barry Gifford und Olga Neuwirth, die Monologe für ‚Old Melville‘ Anna Mitgutsch. Vgl. auch den Nachweis in Neuwirth, Anm. 3, S. 155. Das Libretto wurde 2011 im Bühnen- und Musikverlag G. Ricordi & Co. verlegt. Hier lauten die Angaben auf der Titelei: „Olga Neuwirth: THE OUTCAST. Homage to Herman Melville. A musicstallation-theater. Libretto by Barry Gifford and Olga Neuwirth with monologues for Old Melville by Anna Mitgutsch (Additional texts by Lautréamont, Lewis Carroll, Herman Melville, Edward Lear, Walt Whitman selected by Olga Neuwirth)“. Das Libretto wurde der Autorin für diese Arbeit freundlicherweise von Carmen Ohles (Ricordi) zur Einsicht zur Verfügung gestellt.

telung von männlicher und weiblicher Autorschaft und Perspektive.²⁸ Andererseits wird in Neuwirths Komposition die Geschichte der Jagd auf Moby Dick wie im Roman erzählt von Ishmael, einem Seemann, der auf der Suche nach Arbeit eher zufällig und zum ersten Mal auf einem Walfänger angeheuert hat, und der am Ende als der einzige Überlebende des Dramas um Captain Ahab die Geschichte von dessen Wahn und Untergang erzählt. Ahab und Ishmael – beides symbolträchtige Namen aus dem Alten Testament – sind schon bei Melville als Antagonisten entworfen worden. Der Name Ishmael verweist auf den von seinem Vater verstoßenen erstgeborenen Sohn Abrahams, der mit seiner Mutter Hagar dennoch in der Wüste überlebt und zum Stammvater eines anderen Geschlechts, der Muslime, wird. Bei Melville ist er ein rasonierender Charakter und repräsentiert als solcher das mystische und spekulative Bewusstsein, das der zerstörerischen Wut des monomanen Captains gegenübergestellt wird. Neuwirth hatte schon im ersten Entwurf ihrer Auseinandersetzung mit Melville an die Stelle des antagonistischen Paares Ahab und Ishmael die Konstellation Melville – Ishmael gesetzt; sie wurden, so Neuwirth, zu den „zentralen Figuren für ein ‚rethinking‘“.²⁹ Das ursprüngliche Drehbuch hatte sie verfasst, „da ich meine eigenen Vorstellungen von Einsamkeit, Hass, Sehnsucht, Trauer und Identitätssuche in Bilder [sic!] bringen wollte“.³⁰ Aus dieser Ausgangssituation heraus hatte sie „Ishmael, de[n] Identitätssuchende[n] [...] zu einer Frau umgestaltet[,] die einsam und depressiv durch die Strassenschluchten von New York wandert – denn alle Figuren in Moby Dick sind Wanderer“.³¹ Es ist genau diese Konstellation, mit der wir in der Fotoserie *O Melville!* konfrontiert werden. Und diese Konstellation wird von Neuwirth auch für die Komposition des Musiktheaters beibehalten.

Die Figur Ishmael (Ishmaela) als Outcast zu denken, entspricht der biblischen Tradition, die mit diesem Namen zitiert wird. Schon bei Melville aber wird die Rolle des passiv Verstoßenen – und letztlich mit dem Leben Davongekommenen – neu konzipiert in seiner Funktion, dem wahnsinnigen Zorn des Captains den Spiegel vorzuhalten. Dies geschieht auch bei Melville nicht auf der Ebene der erzählten Handlung – der Charakter Ishmael ist, obwohl ein Anwesender, kaum selbst in das Geschehen involviert. Ishmael findet seine Rolle erst und allein im Moment und im Medium des Zeugnisses, das sein Überlebensbericht ablegt. Als einziger Überlebender ist Ishmael auch der einzige Zeuge dessen, was er schildert. Wir müssen ihm ebenso unbedingten Glauben schenken wie beispielsweise den Schilderungen von den Irrfahrten des Odysseus, der, nicht

28 Anna Mitgutsch, *Zwei Leben und ein Tag*, Roman, München: Luchterhand Literaturverlag 2007.

29 Neuwirth, Anm. 3, S. 48.

30 Ebd.

31 Ebd.

anders als Ishmael, bei Homer der einzige Zeuge und Überlebende der von ihm erzählten Abenteuer ist.

Was diesen Werken gemeinsam ist, ist nicht allein das paradigmatische Erzählen spannender, letztlich fataler Geschichten von Menschen, deren Gesinnung und Verhalten sie in Extremsituationen gebracht und das den Tod einer Menge anderer Beteiligter verursacht hat. Gemeinsam ist ihnen, dass Homer wie Melville wie auch Neuwirth in ihren Werken ihr Augenmerk darauf richten, aufzuzeigen, wie die Kulturtechnik des Aufzeichnens das Geschehen nicht nur dokumentiert, sondern immer zugleich reflektiert, ja, möglicherweise als solches erst eigentlich generiert (in beiden Fällen, den Homerischen Epen wie der Geschichte des Moby Dick werden ja nicht unbedingt realitätskonforme Ereignisse wiedergegeben). In der Art und Weise der Darstellung des (vorgelieblichen) Geschehens liegt aber der eigentliche Wahrheitsgehalt der Werke begründet. Olga Neuwirth versucht dem in ihrer Auseinandersetzung mit Melville – sei es im Drehbuch, in den Fotoserien, oder im *opus magnum* ihrer Auseinandersetzung mit Melville, dem Musiktheaterstück *The Outcast* – in ihren diversen medialen Zugängen zu entsprechen.

Im Titel des Beitrags habe ich anstelle des englischen Begriffs ‚outcast‘ auf das ältere, traditionellere Konzept des Paria verwiesen und gleichzeitig von einer Herausforderung gesprochen. Im 19. und 20. Jahrhundert (zuletzt vermittelt durch Hannah Arendt) findet sich der Begriffsgebrauch weitgehend eingeeengt in Bezug auf das in der Diaspora lebende jüdische Volk.³² In der von Arendt diskutierten Tradition lässt sich zumindest potenziell die Möglichkeit erkennen, die Existenz des Ausgeschlossenen zur Basis für eine kritische Reflexion – und damit zum Ausgangspunkt für politisch relevantes Handeln zu machen: „Der Paria wird in dem Moment zum Rebell, wo er handelnd auf die Bühne der Politik tritt“, heißt es bei Arendt.³³ Es scheint, dass der berühmte Eingangssatz von Herman Melvilles Roman *Moby Dick*, „Call me Ishmael“³⁴, für die Komponistin in diesem Sinne wie eine Art Initialzündung für Neuwirths eigenes – künstlerisches, und damit immer auch politisch motiviertes – Handeln gewirkt hat. Keineswegs ist der Satz „Call me Ishmael“ identisch mit der schlichten In-

32 So bei Max Weber, „Das eigentümliche religionsgeschichtlich-soziologische Problem des Judentums lässt sich weitaus am besten aus der Vergleichung mit der indischen Kastenordnung verstehen. Denn was waren, soziologisch angesehen, die Juden? Ein Pariavolk.“, aus: *Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 3, Tübingen: Mohr (Siebeck) 81986, S. 2.

33 Hannah Arendt, *Die verborgene Tradition. Acht Essays*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 58.

34 Herman Melville, *Moby Dick, or The Whale*, New York: Harper & Brothers, Publishers / London: Richard Bentley 1851, S. 1. Die Ausgabe trug die Widmung: „In token of my admiration for his genius this book is subscribed to Nathanael Hawthorne“.

formation „My name is Ishmael“ – Ich heiße Ishmael. Es steckt ein gutes Stück Provokation darin, den Leser im ersten Satz des Romans dazu aufzufordern, den Erzähler bei genau *diesem* Namen zu nennen, ihm die damit (historisch respektive mythisch) bezeichnete Position *zuzuweisen*, ihn also als Ausgestoßenen zu *identifizieren*. Melville überträgt diese Rolle dem Leser, der dazu gebracht werden soll, den Erzähler Ishmael zu nennen – letztlich eine Strategie, um die Position des Erzählers aus der Sicht des Lesers als eine Randfigur zu definieren und zu legitimieren. Es ist genau diese Position des Outsiders, die Ishmael im Romangeschehen einnimmt, die ihm letztlich (anders als Odysseus) die kritische Reflexion auf den der Hybris anheimgefallenen Anderen ermöglicht.

Indem Olga Neuwirth den Eröffnungssatz des Romans zum Titel ihres geplanten Films macht, dreht sie diese Rollenverteilung in mehrfachem Sinne um: einmal, indem sie die Erzählerrolle aufteilt in zwei ‚Medien‘ und zwei Geschlechter: Old Melville und die weibliche Instanz Ishmaela, die „identitätssuchende [...] Frau [...], die einsam und depressiv durch die Strassenschluchten von New York wandert“. Zum anderen, indem sie sich ihrer eigenen Rolle als Erzählerin und als Medium des Erzählten bewusst wird – wofür sie anschließend eine autonome Darstellungsform sucht. Erst ganz zuletzt ist sie nicht mehr die vom Erzähler des Melville’schen Romans Angesprochene, die ihn Ishmael nennen soll, eine Leserin, Hörerin oder Zuschauerin des Geschehenen, die zwischen Subjekt und Objekt der Darstellung unterscheiden soll. Vielmehr erkennt sie sich selbst als Medium der Observation, in welchem die beiden Instanzen Erzähler und Betrachterin, der amerikanische Autor und die österreichische Komponistin, Autor(in) und Werk, übereinandergeblendet werden.

Die drei Fotoserien, die nach dem ersten Entwurf, dem Filmscript *Call me Ishmael*, und parallel zur Erarbeitung des Musiktheaters *The Outcast* entstanden sind, artikulieren genau diesen Übergang: die Aufzeichnungen ihrer selbst als Subjekt der Auseinandersetzung mit Melville und gleichzeitig als Objekt der Aufzeichnung im Medium der Fotografie, die in den Zeugenstand ihres Arbeitsprozesses gerufen wird wie Ishmael.

Im Projekt der mehr als fünf Jahre währenden Auseinandersetzung von Olga Neuwirth mit Herman Melville bewahrt das Bildmedium das, was als Überschuss im Prozess der Auseinandersetzung mit der Sprache (Melvilles) und der Musik (Neuwirths) vorhanden ist oder freigesetzt wurde, und was nicht zum Narrativ gerinnt. Die Regelmäßigkeit der Herstellung der Fotos, die Generierung einer möglichst gleichförmigen Serie, deren unterschiedliche Blickpunkte genaue Betrachtung verlangen, gewähren ‚Halt‘, wie es Jelinek formulierte, garantieren Stetigkeit und schaffen Ordnung im ‚Meer‘ der literarischen und musikalischen Komposition. Der alltägliche Zwang im Arbeitsanzug wird ebenso wie die Ortstermine mit der vors Gesicht gezogenen *persona* des amerikanischen

Erzählers zu einer Herausforderung. Beide ‚erden‘ die Kompositionsarbeit aber auch wieder und binden sie zurück an den realen Raum und die Zeit, in der Melville *und* in der Neuwirth leben. Am Ende erweist sich das fotografisch aufgezeichnete (re)enactment als das entscheidende Medium, das der Künstlerin die gesuchte Distanzierung, und damit eine Freisetzung im Künstlerischen ermöglicht, gleichsam ein ‚Out-casting‘ neuer Ordnung.