

Paradoxien. In Szene gesetzt. Zur (Selbst)Darstellung der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth

Melanie Unseld

„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.“ – „Den Mann nenne mir, Muse, den vielgewandten, der gar viel umgetrieben wurde, nachdem er Trojas heilige Stadt zerstörte.“ – „Eigentlich hat diese Geschichte mehrere Anfänge. Ich kann mich schwer für einen entscheiden. Da sie alle den Anfang ergeben.“... Im Beginn eines Buches zeigt sich bestenfalls der Nukleus des Ganzen: In Kafkas Roman *Die Verwandlung* das unvermittelt Unfassbare ebendieser; in Homers *Odyssee* Vorgeschichte und Plot gleichermaßen, in Nino Haratischwilis *Das achte Leben* die Verwobenheit aller individuellen Frauen-Lebensläufe, die den Mehrgenerationen-Roman durchzieht ... Schriftsteller_innen wissen um die Bedeutung, mehr noch, die unmittelbare Wucht des ersten Satzes. Autobiograf_innen nicht minder.

Auf den ersten Eindruck kommt es an, und daher auf den ersten Satz, ja möglicherweise auf die ersten Worte: „Der Schweiß strömt an dir nieder – in breiten glitschigen Bächen.“¹ Auf diesen ersten Satz könnten die Autobiografie eines Boxers oder auch die Memoiren eines Fabrik- oder Saisonarbeiters folgen. Dass dies der erste Satz einer Komponisten-Autobiografie ist, stellt klar, dass der Autor nicht beabsichtigt, Genre-Erwartungen zu erfüllen. Im Gegenteil: Er zertrümmert mit dem ersten Satz gründlichst das auch 1945 noch erwartbare Bild des Komponisten als entkörperlichtes Genie, setzt zu Beginn seiner Autobiografie eine Paradoxie, die den gesamten Text durchzieht: George Antheil,

1 George Antheil, *Bad Boy of Music*. Autobiographie, Hamburg: Europ. Verl.-Anst. 2000, S. 9. Die erste deutsche Übersetzung der Autobiografie erschien 1960 unter dem Titel *Enfant terrible der Musik*.

der „bad boy of music“ (so auch der amerikanische Originaltitel, 1945), reiht in seinen Erinnerungen Skandal-Details aneinander, wobei der Schweiß dabei auch im Folgenden immer wieder eine besondere Rolle spielt, oft sehr konkret beschrieben, zuweilen ins Metaphorische überhöht. Deutlich zielt der Text darauf ab, das Skandalon der unverstandenen Moderne mit einer Selbstinszenierung zu verbinden, die auf dem Bruch mit einem herkömmlichen Komponisten-Image basiert. Denn mit dem auffallend starken Verweis auf den Körper desjenigen, der Skandale verursacht und aushält, rückt das Körperliche so dicht an die Lesenden heran, wie das Komponisten-Image zuvor eben jenes wegzurücken versucht hatte.

Was also heißt es, wenn der von Stefan Drees 2008 herausgegebene Band *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang* mit dem zitierten Satz „Olga Neuwirth ist ein hellwacher Kopf.“ beginnt?² Steckt hierin der Nukleus des Ganzen? – Und wenn ja, was wäre dieser Nukleus? Wie unterscheidet er sich von jenem, den Antheil als Startpunkt seiner Autobiografie vorsieht?

Mit diesen Fragen ist das Thema der (Selbst)Modellierung bzw. (Selbst)Inszenierung von Komponist_innen der Moderne umrissen: Welche Formen der Subjektivität, welche Lebenslaufmodelle stehen zur Verfügung, um sich selbst als eine Person zu zeigen, die an Moderne partizipiert, sie mitgestaltet? Auf welche greifen Akteur_innen zurück, die Komponist_innen für die Aufnahme in das kulturelle Gedächtnis – nicht zuletzt in die Musikgeschichtsschreibung – vorbereiten? Denn diese beiden Ebenen sind sorgfältig zu unterscheiden: Komponist_innen einerseits und Akteur_innen der Erinnerungskultur andererseits, etwa Musikjournalist_innen, Musikwissenschaftler_innen, die über jene berichten, schreiben etc. und damit Quellen für zukünftige Musikgeschichtsschreibung produzieren. Zu unterscheiden ist aber auch, was an dieser Stelle der (Selbst)Aussage verhandelt wird: Subjekt, Figur, role model, Image?³ Um die Frage: wer *ist* Olga Neuwirth? kann es an dieser Stelle nicht gehen: Dies entzieht sich grundsätzlich einer musikwissenschaftlichen Betrachtung. Wohl aber ist in der Analyse von Selbstaussagen, Interviews, Filmen, eigenen und fremden Texten u.v.m. zu erkennen, welche Modelle, welche ‚Schattenfugenrahmen‘ gewählt werden, die für ein Komponistin-Sein im 20./21. Jahrhundert zur Verfügung stehen. Als ‚Schattenfugenrahmen‘ verstehe ich dabei nicht nur

2 Das Zitat ist der Laudatio von Max Nyffeler entnommen (Im Spiegelkabinett der Klänge. Die Komponistin Olga Neuwirth). Vgl. Stefan Drees, *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, Salzburg [u.a.]: Pustet 2008, S. 9. Die gesamte Laudatio ist ebendort abgedruckt, S. 123–126.

3 Vgl. zur kulturwissenschaftlichen Image-Analyse von Musikerinnen auch Sandra Danielczyk, *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*, Bielefeld: transcript 2017, S. 33–53.

Lebenslaufmodelle und deren Narrative,⁴ sondern auch Ereignisse und institutionelle Settings, Dokumente, Quellen und mediale Präsentationen etc., die das Image eines Komponisten oder einer Komponistin prägen bzw. dieses formen. Mit Christian von Zimmermann könnte man hier auch von anthropologischen Voraussetzungen sprechen, die eine „Erzählbarkeit“ des Subjekts ermöglichen: Lebenslaufkonzepte, auto|biografische Darstellungsformen und diskursive Aussagebedingungen.⁵ Dass jene ‚Schattenfugenrahmen‘ im Falle Olga Newirths aufs Engste mit Diskursen von Moderne, Komponistin (der Generation um 1968) bzw. Gender, Österreich u.a.m. liiert sind, steht dabei ebenso außer Frage, wie die Beobachtung, dass die ‚Schattenfugenrahmen‘ sowohl selbstgestaltet sind, als auch von Akteur_innen der Wissenschaft, des Journalismus etc. aktiv mitgestaltet werden. Dabei interessieren mich an dieser Stelle vor allem auch die Interdependenzen: Nicht nur, weil wir über kulturwissenschaftliche und kultursoziologische Instrumentarien verfügen, die uns befähigen, über Image und Imagekonstruktionen nachzudenken, sondern vor allem auch, weil – zumindest seit der Schönberg-Schule und ihrem Austausch mit der zeitgenössischen Musikwissenschaft – die individuelle Image-Konstruktion seitens der Komponisten kaum von musikwissenschaftlichen Vorstellungen vom Komponisten – etwa als autonomem Kunst-Schaffenden – zu trennen sind. Musikwissenschaftler_innen betrachten nicht nur Musikkulturen von außen, sondern sind, zumal in der Beschäftigung mit zeitgenössischen Phänomenen, auch selbst Aktive der Musikkultur. Als solche stellen sie, nicht selten im regen Austausch mit Komponist_innen, Denk-Modelle bereit, wie Entstehungsprozesse, Inspiration, Werk und Urheber von Musik etc. zu verstehen seien. Dahinter aber steht eine übergeordnete Vorstellung vom Komponist_in-Sein, die Komponist_innen ihrerseits aufgreifen und individuell adaptieren oder aber verwerfen können.

I. ‚Schattenfugenrahmen‘

Reale ‚Schattenfugenrahmen‘ gibt es in vielerlei Formen, Größen und Materialien, sie bilden eine mit dem Bild unverbundene, dennoch dem Bild Kontur gebende Rahmung. Metaphorisch gewendet stellen ‚Schattenfugenrahmen‘ eine Rahmung dar, die die Sichtbarkeit einer Person – erinnerungskulturell be-

4 Vgl. dazu Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln [u.a.]: Böhlau 2014 (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3).

5 Vgl. dazu Christian von Zimmermann, *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2006, hier insbes. das Kapitel „Grundlagen der Biographik“, S. 10–53.

trachtet auch die Erinnerbarkeit, die Historiografierbarkeit, Biografiewürdigkeit etc. – mit einer Kontur (z.B. einem Lebenslaufmodell) versehen, die für die Betrachtenden eine Sinneinheit ergibt und ausgestellt wird:⁶ der Komponist als ‚Enfant terrible‘, ‚Bad Boy‘ oder als ‚junge Wilde‘, der ‚Prinzipal‘, das ‚Avantgarde-Genie‘, der Künstler oder die Künstlerin in der ‚Doppelrolle‘ (komponierend/interpretierend), das Modell des ‚Andersseins‘ (Alterität) u.a.m. Auch wenn konsequenterweise eine systematische Auswertung der unterschiedlichen ‚Schattenfugenrahmen‘ an dieser Stelle notwendig wäre, muss dies hier unterbleiben. Wohl aber sollen knapp einige Konturen jener Modelle beschrieben werden, die sich aus dem Diskurs um Moderne entwickelt haben, und die dabei ältere Modelle (etwa die des Genies oder des Meisters) über Bord werfen oder auch weiterführen bzw. transformieren. Dabei ist zu betonen, dass jene ‚Schattenfugenrahmen‘ nicht als klar abgegrenzte (oder abzugrenzende) Modelle zu verstehen, sondern vielfach Hybridisierungen sowie auch Veränderungen im Verlauf einer individuellen Karriere zu beobachten sind. Dennoch lohnen sich stichprobenartige Beobachtungen, insbesondere auch vor dem Hintergrund, welche der ‚Schattenfugenrahmen‘ sich für eine Komponistin besonders gut bzw. nicht eignen.

II. ‚Enfant terrible‘

Der ‚Schattenfugenrahmen‘ als ‚Enfant terrible‘ hat mehrere Wurzeln und ist damit keineswegs auf das 20. Jahrhundert beschränkt, hat allerdings im 20./21. Jahrhundert eine im Zusammenhang mit dem Avantgarde-Diskurs stehende Bestärkung erfahren. Es beruht auf der seit dem 18. Jahrhundert immer wieder aufgekommenen Wunderkind-Idee⁷ einerseits – also den altersunabhängigen, herausragenden künstlerischen Fähigkeiten –, und auf der Genie-Idee andererseits, insofern ebendiese in der Ablehnung alles Schul- und Regelmäßigen einen dezidierten Bruch mit Traditionen bedeutet. Dem Modell ist somit eine stark temporale Idee eigen, vor allem in Form der ‚Widerständigkeit gegen das Kontinuum‘: das frühe Ausprägen einer besonderen Form von künstlerischer Fähigkeit, das Überspringen einer als kontinuierlich angenommenen Generationenabfolge und die Konfrontation einer als ‚stream‘ angenommenen ästhetischen Entwicklung, für die diese Fähigkeiten unzeitgemäß, da zu früh, in Er-

6 Der Begriff ‚Schattenfugenrahmen‘ erweitert den Begriff des Modells insofern, als er die unmittelbare Sichtbarkeit, das Ausgestelltsein, hervorhebt: Rahmen verbergen sich nicht, sondern sind wahrnehmbar; Modelle können auch implizit zugrunde liegen, ohne dass ihre Sichtbarkeit unmittelbar hervortritt. Die folgenden ‚Schattenfugenrahmen‘ sind mithin solcherart Modelle, die sich (über)deutlich – etwa durch Schlagworte – zu erkennen geben.

7 Vgl. dazu Jonas Traudes, *Musizierende „Wunderkinder“*. Adoration und Observation in der Öffentlichkeit um 1800, Wien [u.a.]: Böhlau 2018.

scheinung treten. Insofern steht das Modell für das Aufbrechen von Kontinuität – genealogisch einerseits, ästhetisch andererseits – und damit auch gegen ein als ‚organisch‘ angenommenes Subjekt. Im Anschluss an Andreas Reckwitz' Analyse der modernen Subjektkultur⁸ entspricht das die Kontinuitäten verletzende Modell des ‚Enfant terrible‘ in besonderem Maße jenem modernen Subjekt, das als ‚additiv‘ (und eben nicht ‚organisch‘) beschrieben wird. Es korrespondiert zugleich mit einer Grundfrage der Moderne, der Fragmentierung der Wirklichkeit, die sich in Brüchen, Kontrasten, Unvereinbarkeiten, Subversion etc. ausdrückt – ästhetisch, wie auch die Identität betreffend.⁹ Hierin besteht nicht zuletzt auch der Konnex zur Funktion des Skandals für die Moderne¹⁰ – unabhängig übrigens vom realen Alter der Person –, sodass das ‚Enfant terrible‘ als widerständiger, kämpferischer Vertreter des Neuen aufgefasst werden kann.

Einen solchen Bruch mit dem Organisch-Genealogischen setzt beispielhaft Konrad Boehmer (1941–2014) in einem Interview mit Rolf W. Stoll aus dem Jahr 2008 in Szene, dabei vielfach Metaphern des Temporalen und des Genealogischen verwendend: „die Zeitgenossen [glauben], die Formen und Inhalte des bürgerlichen Musiklebens seien trans-historische, ‚höhere‘ Werte. Wer den Zug verpasst hat, sollte nicht auf den Lokführer schimpfen. Herrlich wäre es, wenn es in der jungen Generation einige gäbe, denen der Schnabel genau so gewachsen wäre wie mir: Nesthäkchen, die sich nicht freiwillig krümmen.“ Und weiter: „Als alle noch stets mehr Parameter permutierten [...] hatte ich der seriellen Musik schon längst Adieu gesagt. Als alle glaubten, Aleatorik, Variabilität oder andere Zufallsoperationen seien der große Befreiungsschlag, habe ich diesem Fetischismus schon 1966 (in meiner Dissertation *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*) auf die Hühneraugen getreten. Selbst von Komponisten, die ich glühend verehere (Varèse, Xenakis, Nono) habe ich nur gelernt, was Freiheit des kompositorischen Handelns bedeutet. Übernommen habe ich deshalb von ihnen nichts.“¹¹ Auffallend ist hier die Selbstverortung als ‚eigentliche‘ Avantgarde, die durch das Modell des ‚Bad Boy‘ legitimierbar scheint: das Aufrufen der Jugend, das Prinzip des Früher-Seins und das Schmerzhaft-

8 Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück Wiss. 2006.

9 Vgl. dazu u.a. Federico Celestini / Gregor Kokorz / Julian Johnson (Hg.), *Musik in der Moderne/Music and Modernism*, Wien [u.a.]: Böhlau 2011, S. 9–11, sowie besonders auch die Beiträge zum ersten Teil, der mit „Identität und Differenz“ überschrieben ist.

10 Vgl. dazu u.a. Martin Eybl, *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Ästhetik und die Skandale um seine Musik 1907 und 1908*, in: ders. (Hg.), *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation*, Wien [u.a.]: Böhlau 2004, S. 13–82; Anna Schürmer, *Klingende Eklats. Skandal und Neue Musik*, Bielefeld: transcript 2017.

11 Rolf W. Stoll, „Entmystifizierung! Der Komponist Konrad Boehmer im Gespräch“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (2008), S. 10.

Widerständige gegen Tradition und selbst Vorbilder. Die Entmystifizierung der Moderne, die Boehmer anzustoßen vorgibt, inszeniert dabei selbst aber eine starke Mystifizierung qua Selbstinszenierung als ‚Enfant terrible‘.

Dieser ‚Schattenfugenrahmen‘ ist, nicht nur, da er an das (latent asexuelle) Wunderkind-Modell anknüpft, bedingt gender-flexibel und stellt damit, etwa in einer Adaption als ‚bad girl‘, für Komponistinnen eine, wenn auch doppelbödige Möglichkeit der (Selbst)Modellierung dar: Hierbei spielen nicht nur popkulturelle Phänomene (Madonna, Riot Grrrl/Punk u.a.) eine einflussreiche Rolle, sondern auch spezifische Narrative für junge Frauen, die über die Literatur Einfluss genommen haben.¹² Darüber hinaus lässt sich, wie bei Olga Neuwirth zu beobachten, das Modell erweitern zum ‚Rebellen‘/zur ‚Rebellin‘ bzw. ‚outcast‘. Auf diese Weise beobachtet Kordula Knaus, dass das Arbeitsprotokoll zu Neuwirths gleichnamigem Musiktheaterwerk, der Band *O Melville!*¹³, entsprechend zwischen Sujet und Komponistin vagabundierende Inszenierungsstrategien offenlegt: „Texte von Neuwirth selbst, Elfriede Jelinek, der Fotografin Katherine Jánzsky Michaelsen und dem Musikwissenschaftler Stefan Drees dokumentieren den Entstehungsprozess und kommentieren das Werk, sind aber auch Auseinandersetzungen mit den beiden zentral im Band positionierten Fotoserien. Neuwirth zeigt sich einerseits in täglich selbst geschossenen Fotos uniformiert im Overall und mit Stechuhrkarte als ‚Arbeiterin‘ an der Partitur, andererseits ist sie in den Fotografien von Katherine Jánzsky Michaelsen in einer Melville-Maske an verschiedenen Orten New Yorks zu sehen. Spannend sind dabei Fragen von Identität, Geschlecht und Geschlechterwechsel, Kapitalismuskritik und Außenseiter_innentum in der Chiffre Olga Neuwirth – Herman Melville verhandelt.“¹⁴

III. ‚Prinzipal‘

Arnold Schönberg etablierte einen prägenden, wenn nicht gar als normativ wahrgenommenen ‚Schattenfugenrahmen‘, den des ‚Prinzipals‘ einer Schule (freilich keineswegs als Erster, aber für die europäische Moderne prägend). Gemeint ist damit die Konstellation einer zentralen Komponisten-Figur, die als Lehrer oder charismatische Hauptfigur – durchaus auch in Rückgriff auf Thomas Carlyles „leaders of men“¹⁵ – fungiert, darüber hinaus aber auch Men-

12 Zu denken ist etwa an literarische Figuren unangepasster weiblicher Adoleszenz (von Mignon über Nesthäkchen bis Pippi Langstrumpf).

13 Olga Neuwirth, *O Melville!*, Salzburg [u.a.]: Mury Salzmann 2016.

14 Rezension zu *O Melville!* von Kordula Knaus, <https://weiberdiwan.at/olga-the-outcast/> (21.02.2019).

15 Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* [1840], London 1887, S. 1. Vgl. dazu u.a. Esther Marian, *Zum Zusammenhang von Biographie, Subjektivität*

tor-Funktion für die nächste Generation übernimmt. Im deutlichen Gegensatz zum ‚Enfant terrible‘-Modell liegt der Fokus auf der Generationenfolge, wobei es insbesondere um Kontinuität und Anschlussfähigkeit der Generationen geht. Nicht das ‚Überspringen‘ der genealogischen Reihenfolge steht im Zentrum, sondern das Markieren eines Beginns und dessen Fortspinnung.

Damit ist diesem Modell eine ‚organisch‘ zu nennende Subjekt-Vorstellung eigen, die – trotz aller Avanciertheit in ästhetischen Fragen – den konservativen Gestus des Modells maßgeblich bestimmt: Der Prinzipal steht zwar für Kontinuität und Nachfolgeschafft, beansprucht aber für sich die Funktion der Zentralgestalt. Die Schülerschaft steht in steter Rückbezüglichkeit auf diese Zentralgestalt, damit nur bedingt, d.h. im Moment der Abkehr vom Prinzipal, für Fortschritt, Originalität etc.

Neben Schönberg ist auch Karlheinz Stockhausen als markantes Beispiel für das ‚Prinzipal‘-Modell erwähnenswert. Hans-Klaus Jungheinrich beschreibt Stockhausen in diesem Sinne als „pater familias“, damit auch das latent patriarchale Moment des Modells hervorhebend:

„Aus der Perspektive der späten sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts sah es so aus: Um den berühmtesten und avanciertesten deutschen Komponisten seiner Generation, um Karlheinz Stockhausen, scharte sich ein Ring von künstlerischen Mitarbeitern, die sich hingebungsvoll dem Charisma und der Autorität des Meisters unterordneten und ihm ihre spezifischen Dienstleistungen zukommen ließen. [...] Was dann einmal seinen Niederschlag fand in ausgereiften Stockhausen-Werken, artikuliert sich zunächst als Gruppenimprovisation, gelenkt und gesteuert mit sicherer, starker Hand von einem Präzeptor, der sich in dieser Rolle offenbar an keinem Punkt selbst in Frage stellte. Während ansonsten – wir befinden uns ja im Bannkreis des Jahres 1968 und eines beispiellosen Sturzes angestammter und angemaßter Autoritäten – hierarchische Verhältnisse ins Wanken geraten, etabliert sich um Stockhausen, der ein paar Jahre vorher in Darmstadt als Exponent einer radikalen und radikal den bürgerlichen Musikbetrieb negierenden Avantgarde gefeiert wurde, eine altmodische, eher vorbürgerlich anmutende Werkstatt- oder Bauhütten-Gruppierung, dominiert von einer Zentralgestalt, die psychologisch naiv genug war, dem Gestus eines Menschen und Materialien beherrschenden pater familiae umstandslos zu vertrauen.“¹⁶

Die patriarchale Grundstruktur des Modells macht eine ‚Schattenfugenrahmen‘-Funktion für Komponistinnen schwierig, zumal auch der konkrete Bezugspunkt – eine institutionell gefestigte Existenz als Lehrende – noch selten gegeben ist. Dass auf diese Weise ein ‚Schattenfugenrahmen‘, der noch dazu

und Geschlecht, in: Bernhard Fetz (Hg.), *Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie*, Berlin: de Gruyter 2009, S. 169–197, hier insbes. S. 172–179.

16 Hans-Klaus Jungheinrich, *Eötvös und Stockhausen*, in: ders. (Hg.), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, Mainz: Schott, S. 49.

mit einem hohen Grad an Autorität verbunden ist, für Komponistinnen wenig Anschlusspunkte bietet, wirkt sich unmittelbar auch auf die Historisierung aus: Quellen, die etwa über die Einflussnahme auf folgende Generationen Auskunft geben, sind auf diese Weise rar.

IV. ‚Avantgarde-Genie‘

Trotz zahlreicher und verschieden begründeter Versuche, das romantische Genie-Ideal abzusetzen, zu durchbrechen oder zumindest zu ironisieren, kann von einem Abschied des Genie-Konzepts im 20./21. Jahrhundert keine Rede sein. Es ist hier nicht Raum, das Modell des ‚Genies‘ in seiner historischen Dimension auszuleuchten und die Ausprägungen des romantischen Genie-Begriffs zu diskutieren,¹⁷ stattdessen sei knapp auf jene Teilaspekte fokussiert, die als besonders markant für das 20./21. Jahrhundert gelten können: Künstler der Moderne um 1900 hatten den Genie-Begriff aktiv für sich genutzt, um die eigene Avantgarde-Position – mithin insbesondere die ästhetische Vorreiterrolle, die Widerständigkeit gegen gesellschaftliche Konventionen und das Unverständnis seitens des (bürgerlichen) Publikums – zu argumentieren.¹⁸ Und trotz deutlicher Kritik am romantischen Genie-Begriff ist im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts ein Prozess der Re-Monumentalisierung des Genies erkennbar: insbesondere in populären Medien (Film, Biopic etc.) und innerhalb der Popmusik.¹⁹ Und selbst aus der Kritik (vor allem aus den Reihen der Musikwissenschaft) an der Heroisierung des Genie-Konzepts, die den Künstler-Heroen bürgerlicher Provenienz ablehnt, restituiert sich eine Monumentalisierung anderer Art: eine Exponierung des Künstler-Subjekts unter wissenschaftlichen Prämissen.²⁰

Für Komponistinnen ist dieser ‚Schattenfugenrahmen‘ nur bedingt kompatibel: Dem klassisch-romantischen Genie-Diskurs war bereits eine starke Genderkomponente eigen, die weibliche Genialität nicht (oder nur in Aus-

17 Vgl. dazu u.a. Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, London 1989; Kordula Knaus / Susanne Kogler (Hg.), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln [u.a.]: Böhlau 2013 (Musik – Kultur – Gender 11).

18 Vgl. dazu etwa auch die Bedeutung des Begriffs für das Selbstverständnis der Künstler der Moderne in Wien um 1900: Otto Weiningers viel rezipierte Dissertationsschrift *Geschlecht und Charakter* (1903) stellt hier nur ein, wenngleich exponiertes Beispiel des regen Genie-Diskurses dieser Zeit dar.

19 Vgl. etwa Simon Obert, *Hinter verschlossenen Türen. Anmerkungen zu einer Künstleranekdote im Pop*, in: Sandra Danielczyk [u.a.] (Hg.), *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, Hildesheim [u.a.]: Olms 2012, S. 141–156.

20 Vgl. dazu Unseld, Anm. 4, S. 407–418.

nahmefällen) vorsieht, auch der Genie-Diskurs um 1900 lehnt weibliche Genialität grundlegend ab. Dennoch können verschiedene Strategien gerade diese Zuschreibungen aufbrechen, wie etwa die Konzeption einer Musikgeschichte „à-personelle“²¹ oder die Ironisierung, wie sie auch im Film *Die Schöpfung. Petite Oratoire Filmique* von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth (2010) in Szene gesetzt wird.

V. ‚Alterität‘

Dieser ‚Schattenfugenrahmen‘ lässt Raum für ein breites Spektrum davon, was im 20./21. Jahrhundert als Alterität begriffen wird: sich ästhetisch nicht im Mainstream der Avantgarde zu verorten, gegebenenfalls jenseits distinkter Schulen, als Nicht-Europäer in Europa (oder vice versa), sogenannte U- in E-Musik, oder umgekehrt. Nicht zuletzt lassen sich in diesem ‚Schattenfugenrahmen‘ besonders gut Komponistinnen inkludieren, stellen sie doch für die allgemeine Wahrnehmung noch mindestens im 20. Jahrhundert eine Ausnahmeerscheinung dar.²² Waren in den bisher besprochenen ‚Schattenfugenrahmen‘ hauptsächlich männliche Lebens- und Karriereverläufe einpassbar, bietet das Modell ‚Alterität‘ den Raum, eine Existenz als Ausnahme zu rahmen. Problematisch für Komponistinnen war und bleibt dabei freilich das auf diese Weise unhintergehbare ‚Othering‘: das weibliche Geschlecht steht als Alteritäts-Grund prominent im Vordergrund. Das Modell betont die Alterität qua Geschlecht, was es für Komponistinnen nicht notwendigerweise attraktiv erscheinen lässt, bis hin zur klaren Ablehnung jenes ‚Schattenfugenrahmens‘: Galina Ustvolskaja hatte sich gerade deswegen dagegen verwahrt, in dieses Alteritätsmodell eingepasst zu werden:

21 Vgl. dazu die Strategie Nadia Boulangers, in: ebd., S. 288–296.

22 Andernfalls könnte nicht, wie jüngst in der FAZ geschehen, über das Novum berichtet werden, dass Komponistinnen „ganz selbstverständlich“ Teil eines Festivals für Neue Musik seien: „Noch bevor in Berlin, wie in Darmstadt und Donaueschingen längst geschehen, überhaupt jemand eine Diskussion vom Zaun brechen konnte, dass Frauen im Festivalprogramm unterrepräsentiert seien, haben die Kuratoren Rainer Pöllmann und Andreas Göbel bei ‚Ultraschall‘ einen Proporz erreicht, der geradezu mustergültig ist. Den Namen von vierundzwanzig komponierenden Männern während der vierzehn Konzerte in fünf Tagen stehen zweiundzwanzig Namen von komponierenden Frauen gegenüber – ganz selbstverständlich, ohne laute Manifeste, ohne schulterklopfende Erklärungen.“ Jan Brachmann, Gedichte aus Schüttguttrauschen. Ultraschall Berlin, „das Festival für neue Musik, kreist um das Thema ‚Nostalgie‘. Und ohne sich selbst auf die Schulter zu klopfen, rückt es Kompositionen von Frauen nach vorn ins Programm“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Januar 2019, <http://plus.faz.net/faz-edition/feuilleton/2019-01-22/87831ff5f7a6881bd3649376682eef92?GEPc=s9> (19.02.2019).

„Was das *Festival der Frauenmusik* betrifft, so möchte ich folgendes sagen: Ob wirklich zwischen einer Männer- und einer Frauenmusik unterschieden werden kann? Wenn heute Festivals der Frauenmusik durchgeführt werden, so sollte es mit der gleichen Berechtigung auch Festivals der Männermusik geben. Ich bin aber der Meinung, dass solch eine Trennung nicht existieren darf. Es soll nur die echte und starke Musik erklingen! Eigentlich bedeutet die Aufführung im Rahmen von Frauenmusikveranstaltungen für die dargebotene Musik eine Demütigung.“²³

Auch Neuwirth steht einer solchen Form des Otherings kritisch gegenüber: Angesprochen auf die Sinnhaftigkeit von Frauenförderung äußert sich Neuwirth:

„Das muss es auch geben. Am Beginn von Erfahrungsprozessen ist das wichtig. Doch wenn sich wirklich etwas verändern soll [...], dann sind solche Auszeichnungen und Förderungen nur eine Alibiaktion. Ich finde, das verändert nicht das System. Und das Wichtige wäre ja, dass sich eine Bewusstseinsbildung aufbaut, dass sich etwas tatsächlich zu verändern hat.“²⁴

VI. Rahmen-Bau

„Schattenfugenrahmen“ können sich in einer Vielzahl von Formen und Genres ausprägen und darin – mehr oder weniger deutlich – zum Ausdruck kommen. Wer aber entwirft, konstruiert sie? In Anlehnung an Carl Pletsch kann man zunächst davon ausgehen, dass sich Komponist_innen seit der Sattelzeit durchaus bewusst sind, dass sie ihre eigene Rahmung aktiv und in enger Auseinandersetzung mit der Frage des herausgehobenen Status des Künstlers mitgestalten: Carl Pletsch spitzt dies auf die These zu, dass Künstler und Intellektuelle ihr Leben in Erwartung ihrer eigenen Biografie führen („life lived in anticipation of one’s biographers“²⁵):

„In the whole period during which our thinking about cultural innovation has been located within the discourse on the genius, artists and intellectuals have been aware of the possibility that they might achieve such a status. For the last two centuries [...] artists and intellectuals could aspire to be/become geniuses. And the very existence of the category solicits such aspirations and has naturally affected their lives. [...] it constrains the genius to live a particular type of life, in this case a life suited for inclusion in the canon of geniuses.“²⁶

23 Galina Ustvol'skaja, zit. nach Andreas Holzer / Tatjana Markovic, Galina Ivanovna Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession, Köln [u.a.]: Böhlau 2013 (Europäische Komponistinnen 8), S. 102.

24 Stefan Drees, Ein Gespräch mit Olga Neuwirth, <https://van.atavist.com/olga-neuwirth> (19.02.2019). Gekürzte Fassung eines Gesprächs vom 30. November 2015, inkl. eines Nachgesprächs.

25 Carl Pletsch, On the autobiographical life of Nietzsche, in: George Moraitis / George Pollock (Hg.), *Psychoanalytic Studies of Biography*, Madison: Internat. Univ. Pr. 1987, S. 415.

26 Ebd., S. 413.

Auf diese Weise betrachtet sind nicht nur Leben und Autobiografie als „constantly ‚rewritten‘“²⁷ zu verstehen, sondern auch die Bemühungen um und die Einflussnahme auf den gewählten ‚Schattenfugenrahmen‘, der sich in Biografien, Autobiografien, Texten zur Werkgenese, Interviews etc. niederschlägt.

Olga Neuwirth selbst nutzt eine Vielzahl von Kulturtechniken des Aufzeichnens – von Texten über Videos bis hin zu Bilder-Serien –, die ihr künstlerisches Handeln dokumentieren und damit nicht zuletzt auch musikhistoriografische Quellen generieren. Sie steht dabei nicht selten im Dialog mit anderen Künstler_innen oder Wissenschaftler_innen, sodass die Frage nach der ‚Wahrheit zu zweit‘ relevant wird, die Klaus-Jürgen Bruder im Zusammenhang mit dem Genre Interview aufwirft:²⁸ Unter „Wahrheit zu zweit“ versteht Bruder die aus einem Interview heraus entstandenen Selbstaussagen. Keineswegs seien die Auskünfte, die eine interviewte Person ihrem Gegenüber gibt, unabhängig von dessen Person, dessen Fragen. Die interviewende Person ist damit „Ko-Produzent“ der erzählten Geschichte, wenngleich er oder sie diese Rolle zu minimieren bemüht sein wird, um die Authentizität der Aussagen nicht zu gefährden: Man neige dazu, „von sich zu abstrahieren, als habe die Antwort gerade nichts mit ihm zu tun, als sei sie gerade von ihm unabhängig.“²⁹

Hier erweist sich einmal mehr, dass jene ‚Schattenfugenrahmen‘ nicht nur durch die Selbstdarstellung ausgefüllt werden, sondern insbesondere auch durch die ‚Ko-Produzenten‘ der Geschichte, im Falle Neuwirths häufig Musikwissenschaftler_innen, die in ihrem (Nach)Fragen wesentlich dazu beitragen, es ko-produzieren. Vom Zweifel Philipp Spittas, „Werden und Wirkung von Geschehnissen oder Persönlichkeiten kann man nicht darstellen, wenn man im Strome mitschwimmt“³⁰, sind Musikwissenschaftler_innen des 20./21. Jahrhunderts weit entfernt, im Gegenteil scheint – auch durch die Möglichkeiten der (scheinbaren) Unmittelbarkeit audiovisueller Medien – gerade das Interview (Werkstatt-Gespräche, Radio- oder TV-Porträt u.a.m.) gegenwärtig zentrales Genre der Darstellung von Komponist_innen und ihrem Werk zu sein.³¹ Damit ist das (Expert_innen-)Interview nicht nur als Praxis musikkultureller Kommunikation zu verstehen, sondern auch als Geschichtsmedium.

27 Ebd., S. 415.

28 Klaus-Jürgen Bruder, „Die biographische Wahrheit ist nicht zu haben“ – für wen? Psychoanalyse, biographisches Interview und historische (Re-)Konstruktion, in: ders. (Hg.), Die biographische Wahrheit ist nicht zu haben. Psychoanalyse und Biographieforschung, Gießen: Psychosozial-Verl. 2003, S. 9–37.

29 Ebd., S. 12; vgl. dazu auch Unseld, Anm. 4, S. 427–435.

30 Philipp Spitta, Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Berlin: Paetel 1892, S. 387.

31 Vgl. etwa die quantitative Verteilung in Drees, Anm. 2. Hier stehen 17 eigenen Texten von Neuwirth und 31 Texten anderer Personen über die Komponistin 30 Interview(auszüge) gegenüber.

VII. Neuwirths ‚Schattenfugenrahmen‘: In Szene gesetzte Paradoxien

Wie lässt sich mithilfe dieser Überlegungen der ‚Schattenfugenrahmen‘ von Olga Neuwirth beschreiben? Wie verortet sie sich selbst und wie wird sie verortet als ‚Komponistin, Generation 1968, Österreich‘? Hierzu wären zahlreiche Medien zu befragen: ihre Homepage, die unter biografiethoretischer Perspektive einer durchaus konventionellen Struktur folgt (Chronologie, Leben-Werk-Wirkung, Laudationes und, für das Medium Internet erwartbar, multimedial); ihr Facebook-Account, ihre eigenen Texte, mehrere Arbeitstagebücher (u.a. *Bählamms Fest. Ein venezianisches Arbeitsjournal 1997–1999*), die über Werkprozesse, ästhetische Positionen u.a. Auskunft geben, Texte anderer über sie und ihr Werk (u.a. von Elfriede Jelinek), Laudationes, wissenschaftliche Texte und Bücher, Filme, Videos, verschriftlichte und audiovisuelle Interviews u.a.m.

Um einen Einblick zu geben, sei an dieser Stelle ein „Gespräch mit Olga Neuwirth“ ins Zentrum gerückt, das Stefan Drees am 30. November 2015 mit der Komponistin führte, und das am 9. März 2016 auf *VAN* veröffentlicht wurde.³² Zu den äußeren Merkmalen des Interviews gehört, dass Fotografien in den Dialog interpoliert werden, eine für das Magazin *VAN* gängige Form, die zugleich aber an andere Publikationen von/über Neuwirth erinnern – etwa das Arbeitstagebuch *O Melville!* oder Jelineks damit in Verbindung stehende online-Veröffentlichung *Das Fallen. Die Falle*,³³ in der Jelinek das Fotografieren und Ausstellen des Komponistin-Sein bearbeitet, dabei die Evidenz von Fotografien³⁴ (in diesem Fall: Selbstporträts) gründlich infrage stellend: „Fotos richten sich an jemanden, an eine Öffentlichkeit, egal, welche. Sie werfen den Betrachtern etwas zu, was immer eine Täuschung ist. Nur der Fotograf, die Fotografin, in diesem Fall die Komponistin/Fotografin, weiß, was los ist. Wir täuschen uns darin immer.“³⁵ Diese ‚getäuschte Evidenz‘, oder, um mit Pierre Bourdieu zu sprechen, das „System impliziter Werte“, die mit „Photographierbarem und Nicht-Photographierbarem“ untrennbar verbunden sind,³⁶ lässt sich unmittelbar

32 Drees, Anm. 24, <https://van.atavist.com/olga-neuwirth> (19.02.2019).

33 Elfriede Jelinek, *Das Fallen. Die Falle*, <https://www.elfriedejelinek.com/> (19.02.2019).

34 Zur Evidenzproduktion des Visuellen vgl. auch Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Berlin: Suhrkamp 2015.

35 Jelinek, Anm. 33.

36 „[...] es zeigt sich, daß das Feld dessen, was sich einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse als wirkliche Objekte der Photographie darstellt (d.h. die Teilmenge der ‚machbaren‘ Photographien, im Unterschied zur Universalmenge der Realitäten, die objektiv photographiert werden können, sofern der Apparat die technischen Möglichkeiten hierzu bietet), durch implizite Modelle definiert wird, die sich über die photographische Praxis und ihre Produkte dingfest machen lassen, da sie objektiv den Sinn bestimmen, den eine Gruppe dem photographischen Akt als der fundamentalen Aufwertung eines wahrgenommenen Objekts

auf den Rezeptionsprozess mit dem *VAN*-Gespräch übertragen: Im Lesen sucht man auch hier unwillkürlich Korrespondenzen zwischen dem Interview-Text und den Fotografien (u.a. von Priska Ketterer und Nicolas Lackner), mit dem Effekt, dass man – da das Interview von Selbstinszenierungsstrategien handelt – in den Fotografien die Posen („Ordnungssysteme“) ebendieser erwartet: „Fotos [sind] immer Beweise [...], daß jemand existiert oder existiert hat, zur Beurteilung freigegeben, ja sogar der Nachwelt preisgegeben, denn jeder, der sich fotografiert oder fotografieren läßt, will für sich ein Stück Ewigkeit, will fortleben, und wäre es in starrer Pose, jeder selber als sein eigenes Ordnungssystem [...]“³⁷. In Ketterers Porträt „Olga Neuwirth im *Lost Highway*-Zimmer im Projekt *The Hotel* des Architekten Jean Nouvel in Luzern“ wird die Komponistin in einem „Ordnungssystem“ gezeigt, das der französische Architekt Nouvel als Gratwanderung zwischen Wirklichkeit und Fantasie entworfen hatte: ein Hotelzimmer mit Deckenbildern aus David Lynchs Film. Die Komponistin wird damit just an dieser Schwelle zwischen Komponistin-der-Oper-*Lost Highway*-Sein und Objekt einer thematisch damit korrespondierenden Rauminstallation zu sehen gegeben. Dass sie als Künstlerin mit Formen solcher Identitätsschwellen umgeht, wird im weiteren Verlauf des Interviews deutlich: Erfahrungen mit Erwartungshaltungen konterkarierende Fotografien der Komponistin veranlassen sie zu der Aussage: „Muss ich ständig ‚mit mir selbst identisch‘ sein?“³⁸

Ein Zweites fällt im *VAN*-Interview formal auf: die Verwendung der Du-Anrede. Hierdurch vermittelt sich der Eindruck von Vertrautheit und Offenheit, zumal das Thema die (Selbst)Inszenierungen als Komponistin umkreist und damit das Gespräch den Eindruck vermittelt, ‚hinter‘ die (Selbst)Inszenierungsstrategien blicken zu können. Mit dem Ansatz der ‚Wahrheit zu zweit‘ ist gleichwohl zu bedenken, dass die Reflexion über (Selbst)Inszenierung zum Repertoire moderner Künstlerschaft hinzugehört.³⁹ Entsprechend stark (ein)lei-

zu einem Objekt verleiht, das für würdig befunden wird, es zu photographieren, d.h. es festzuhalten, zu konservieren, zu kommunizieren, vorzuzeigen und zu bewundern. Die Normen, welche die photographische Aneignung der Welt entsprechend dem Gegensatz zwischen Photographierbarem und Nicht-Photographierbarem organisieren, sind untrennbar mit dem System impliziter Werte verknüpft, die einer Klasse, einer Berufsgruppe oder einer Künstlervereinigung eigentümlich sind, deren photographische Ästhetik niemals etwas anderes als lediglich einen Aspekt dieses Systems bildet, auch wenn sie für sich in Anspruch nimmt, autonom zu sein.“ Pierre Bourdieu, Einleitung, in: Luc Boltanski [u.a.] (Hg.), *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* [franz. Original: 1965], Hamburg: Europ. Verl.-Anst. 2006, S. 11–21, hier S. 17f.

37 Jelinek, Anm. 33.

38 Drees, Anm. 24.

39 Daran knüpft der Eröffnungssatz von Drees' 2008 erschienenem Band *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen* unmittelbar an: Auf diese Weise ist der Nukleus des Anfangssatzes als Hinweis auf das Modell der (selbst)reflexiven modernen Künstlerin zu verstehen.

tend ist daher die erste Frage Drees' zur geschlechtsspezifischen Selbstpositionierung („Wie nimmst Du das gesellschaftliche Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern in Zeiten von Frauenförderungen und Quotenreglung wahr?“). Die Frage gibt Neuwirth die Gelegenheit, über ihre Haltung zur feministischen Avantgarde Auskunft zu geben, und einen ersten ‚Schattenfugenrahmen‘ anzusprechen, der früh mit ihrem Namen verbunden wurde:

„Und es gab auch immer wieder ein anderes Wort, das mir öfter zugewiesen wurde: ‚Diese freche Göre.‘ Frech ist man, wenn man keinen Machtanspruch hat. Wer sagt schon ‚frech‘ zu einem (jungen) Mann – der ist eher ein ‚wilder Mann‘ und ‚wild‘ heißt, dass man respektiert wird, dass man diesem Mann Achtsamkeit abverlangt. Denn ‚frech‘ ist man hierarchisch betrachtet nur von unten nach oben. Das heißt, wenn man eine ‚freche‘ Frau loswerden will, wird sie am besten respektlos entsorgt von den ‚wilden Kerlen.‘“⁴⁰

Neuwirth greift den ‚Schattenfugenrahmen‘ des ‚Enfant terrible‘ auf, der nicht ihr eigener, sondern ein ihr „öfter zugewiesen[er]“ sei.⁴¹ In der Kritik des Zuschreibens liegen dabei aber nicht so sehr die Abwehr des Provokativen, sondern die Bedingungen des Modells unter Gendergesichtspunkten. Denn das ‚Enfant terrible‘ (als provozierende Frau) stützt hier, in Neuwirths Wahrnehmung, nicht eine für Avantgarde-Komponisten eingeführte Möglichkeit der (Selbst-)Darstellung, sondern, im Gegenteil, befördert Nicht-Wahrnehmung:

„Aber sich als Komponistin in den frühen 1990ern politisch zu äußern, war – auch bei meinen männlichen Kollegen – völlig unpopulär und wurde als Ablenken von den wahren ‚Dingen‘ des Komponierens abgetan. Meine Kollegen waren (und viele sind es immer noch) distanziert und herablassend, gemischt mit Argwohn. Offensichtlich war ich ihnen damals mit meinen Themen und meiner Musik zu ‚populär‘ und als Person zu unkonventionell, und das bedeutet, dass man deswegen nicht ernst genommen werden kann.“⁴²

Damit ruft Neuwirth die unterschiedlichen Bedingungen als Komponistin/als Komponist auf, die Grenze zum ‚Schattenfugenrahmen‘ der Alterität tangierend: Sie verortet sich in der feministischen Avantgarde („Ich habe schon vor über 25 Jahren auf das Thema Gleichbehandlung hingewiesen, als es in

40 Drees, Anm. 24.

41 Im weiteren Verlauf thematisiert Neuwirth gleichwohl ihre Herkunft aus der Punk-Szene, in der sie eine Form des „bad-boy-Images“ als junge Frau gefunden habe: Auf die Frage Drees', ob es „überhaupt ein „bad-girl-Image““ gebe, antwortet sie: „Das gab es eher nur in der Punk-Szene. Daher komme ich. Das hat mich als Fünfzehnjährige interessiert und geprägt. Aber das war ja auch nur am Rande und sozusagen als Subkultur erlaubt. Aber je höher man ins sogenannte Elitäre und die Exklusivität kommt, desto patriarchaler und ausgrenzender werden die Strukturen.“ (Ebd.)

42 Ebd.

unserer Branche noch niemand sonst getan hat im miefigen Österreich. Denn ich war auf einsamer Flur, als ich Ende der 1980er-Jahre als Komponistin in diese (männliche) Szene kam. Mit meinen Aussagen habe ich den Kopf für viele Frauen und Komponistinnen hingehalten“), um auch dann auf die Problematik des Otherings zu sprechen zu kommen: „Meine Geschichte des Komponierens ist jedenfalls auch die Geschichte der ständigen Infragestellung des Komponierens einer Frau. Und das ist zermürbend.“⁴³

Es lässt sich hier, wie an zahlreichen weiteren Beispielen, zeigen, dass sich Neuwirth der Aushandlungs- und Darstellungsmöglichkeiten als ‚Komponistin, Generation 1968, Österreich‘ sehr bewusst ist. Mehr noch: sie thematisiert im *VAN*-Interview die explizite Suche nach einem adäquaten ‚Schattenfugenrahmen‘, wenn sie erzählt, mit „ungefähr 20“ nach Kassel (zu der von Christel Nies organisierten Reihe „Komponistinnen und ihr Werk“) gefahren zu sein, „um *role models* zu finden“⁴⁴. Dass sie sich dabei der für Komponisten der Moderne existierenden ‚Schattenfugenrahmen‘ bewusst ist, zeigt die (kritische) Auseinandersetzung mit ihnen und das Offenlegen ihrer Grenzen bzw. Konfliktfelder. Was aber bleibt Neuwirth, im Bewusstsein, als Komponistin für ihr eigenes ‚Bild‘ mitverantwortlich zu sein, als Handlungsspielraum?

Sie selbst greift zum Begriff der Paradoxie:

„Es geht mir immer auch um eine ironische Brechung. Im Sinne von Thomas Bernhards Aussage über ‚Zwangswitze‘, die man machen müsste, um mit einer aussichtslosen Situation umzugehen: eine *Paradoxie* aus Absurdität und Melancholie, Verzweiflung und Trost. Das Sich-Entziehen, das habe ich eigentlich immer versucht in all meinen Stücken, weil ich keine Einordnungen in Schubladen möchte. Was wiederum, bei mir zumindest, dazu geführt hat, dass ich nicht kategorisiert werden konnte [...]“⁴⁵

Neuwirth nutzt mithin ein Stilmittel, das in der (gerade auch österreichischen) Moderne von Karl Krauss über Thomas Bernhard bis Elfriede Jelinek seine ästhetischen Wurzeln hat. Das Paradoxon ist dabei als stilistische Praxis zu verstehen, die zweckvoll als „Mittel der Verrätselung, der Verfremdung, des Nachdrucks oder einer zunächst widerlogisch erscheinenden Sinnstiftung“ eingesetzt wird, „die vom Rezipienten möglichst kohärent aufzulösen ist.“⁴⁶ Damit ist nicht nur ein kommunikatives Angebot gemacht – das Paradoxon, das sich ‚erst im Rezipieren‘ sinnstiftend auflöst –, sondern insbesondere auch

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Burkhard Moennighoff, Artikel „Paradoxon“, in: Dieter Burdorf / Christoph Fasbender / Burkhard Moennighoff (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart [u.a.]: Metzler ³2007, S. 568–569, hier S. 568.

ein Stilmittel gewählt, das eine spürbare Distanz zwischen dem Sagbaren und dem rational nicht Zugänglichen markiert, mithin Leerstellen des Verstehens und damit Interpretationsspielräume eröffnet, die nicht zuletzt die Relation von Werk („meine[n] Stücken“) und Person inkludiert („... dazu geführt hat, dass *ich* nicht kategorisiert werden konnte“).

Auf diese Weise lassen sich die veröffentlichten Subjektpositionen Olga Neuwirths immer wieder unter der Perspektive von in Szene gesetzten Paradoxien entschlüsseln, die in enger Verbindung zur Reflexion über existente ‚Schattenfugenrahmen‘ und in kritischer Auseinandersetzung mit ihnen – vor allem unter dem Gesichtspunkt des Komponist*in*-Seins – stattfindet. Mit der Beobachtung, dass Neuwirth zwischen den verschiedenen Modellen vagabundiert, sie in Szene setzt und dekonstruiert, sei nicht einem vielförmigen ‚pattern‘ das Wort geredet, das sich, so Esther Marian, der Problematik der diffundierenden, ungeordneten Frauenleben im Gegensatz zum distinkt-individuellen Männerleben aussetzt.⁴⁷ Vielmehr wäre in Anlehnung an Paul John Eakin⁴⁸ zu beobachten, dass Neuwirth eine ‚relationale Subjektivität‘ sichtbar macht, die sich in den Medien der (Selbst)Darstellung der eigenen Relationalität zu anderen (Personen, Gruppierungen, Modellen etc.) bewusst ist, sie thematisiert und als Kommentarebene offenlegt bzw. diskutiert.

47 Marian, Anm. 15, S. 180 et passim. Zum Narrativ des Vielfach-Zusammengesetzten bei zeitgenössischen Komponistinnen vgl. etwa auch das einleitende, nach passenden Modellen fragende Interview von Margarethe Zander mit Jennifer Walshe (Jennifer Walshe – Never Ending. Reimagining the Musical History of Ireland), <https://www.youtube.com/watch?v=xPAvjE97IFI> (19.02.2019), inbes. 0:06:30–0:07:20 et passim.

48 Paul John Eakin, Relational Selves, Relational Lives: Autobiography and the Myth of Autonomy, in: ders., How Our Lives Become Stories: Making Selves, Ithaca [u.a.]: Cornell Univ. Press 1999, S. 43–98.