

„Musik – überall Musik –“: Olga Neuwirth als Performerin

Stefan Drees

„Seit Ende der 1980er Jahre entwickle ich, mit oft milder Ironie, Projekte an der Schnittstelle von Literatur, Bildender Kunst, Musik, Video und Architektur.“¹ Mit dieser auf drei Jahrzehnte künstlerische Tätigkeit zurückblickenden Selbstcharakterisierung aus dem Jahr 2017 unterstreicht Olga Neuwirth eine der hervorstechendsten Eigenschaften ihres Schaffens: die Vielfalt, die sich nicht auf eine einzige Kunstsparte reduzieren lässt, sondern durch das Überschreiten von Grenzen ihr besonderes Profil erhält. Zwar möchte sich Neuwirth, wie viele ihrer Wortäußerungen nahelegen, primär als Komponistin verstanden wissen,² doch richtet sie ihre Aktivitäten zugleich über diese Tätigkeit hinaus auf andere Bereiche künstlerischen Schaffens, weshalb ihrer Arbeit auch eine interdisziplinäre Dimension innewohnt.³

- 1 Olga Neuwirth, Räume des Zuhörens, in: Veronika Kaup-Hasler / Christiane Kühl / Andreas R. Peternell [u.a.] (Hg.), *Where are we now? Positionen zum Hier und Jetzt*, Berlin: The Green Box 2017, S. 207–211, hier S. 208.
- 2 Vgl. etwa die Bemerkung der Komponistin, ihr „Terrain“ sei die „Musik“, in: Olga Neuwirth, „Ich lasse mich nicht wegjodeln“. Rede bei der Großdemonstration in Wien am 19. Februar 2000 gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ, in: Stefan Drees (Hg.), *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight Song auf der Suche nach dem fernen Klang*, Salzburg: Pustet 2006, S. 128–129, hier S. 128.
- 3 So benennt Neuwirth auch im Gespräch mit Gerald Matt die Musik (gegenüber der bildenden Kunst) als ihre eigentliche Domäne, nimmt aber dennoch die Möglichkeit einer Überschreitung dieses Rahmens für sich in Anspruch; vgl. *Das wunderbare Labyrinth der Welt* [2007]. Gerald Matt im Gespräch mit Olga Neuwirth, in: ebd., S. 344–348, hier S. 348: „Nein, ich bin Komponistin und verstehe mich nicht als bildende Künstlerin, aber dennoch möchte ich gerne diese Dinge realisieren, die ich in meinem Kopf habe – unter welchen Bereich sie auch immer fallen mögen – und zwar ohne in einen Rahmen gesteckt zu werden.“

All dies schließt auch eine auf den ersten Blick heterogen anmutende, weil unterschiedliche Aufführungskontexte und Medienkonstellationen umfassende Gruppe von performativen Aktivitäten ein: So tritt Neuwirth über weite Zeiträume ihrer Karriere hinweg immer wieder als ausübende Musikerin in Erscheinung und knüpft damit an ein musikalisches Betätigungsfeld an, mit dem sie bereits vor ihrer Hinwendung zum Komponieren vertraut war.⁴ Darüber hinaus lassen sich aber auch Aktionen ausmachen, die, über das bloße Musizieren hinausgehend, von Inszenierungsstrategien aus dem Umkreis der Fluxusbewegung Gebrauch machen und das Agieren innerhalb des Dispositivs Theaters einbeziehen. All diese Tätigkeiten sind eng mit anderen Aspekten von Neuwirths Schaffens verzahnt: Sie dienen der Entfaltung von Ereignisräumen, in denen die Künstlerin unterschiedliche Fragestellungen erkundet, wobei sie sich aber – wie der im Titel des Aufsatzes zitierte Passus aus dem 2006 aufgeführten *Minidrama*⁵ andeutet – immer auf Aspekte bezieht, die auch in ihren Kompositionen eine wichtige Rolle spielen, und diese aus veränderten Perspektiven sowie unter Einbeziehung alternativer medialer Möglichkeiten verhandelt.

Gegenstand der nachfolgenden Ausführungen ist eine Auswahl von Aktivitäten, die sich drei bisweilen einander überschneidenden Gruppen zuordnen lassen. Es handelt sich dabei 1. um Neuwirths Auftritte als Musikerin in unterschiedlichen Kontexten, 2. um den kommunikativen und künstlerischen Umgang mit Stimme und Sprache sowie 3. um die visuellen Inszenierungen in Happening-ähnlichen Kontexten und auf der Theaterbühne.⁶ Grundlage der Ausführungen ist eine unter gelegentlicher Hinzuziehung von Textquellen vorgenommene Analyse von Tonaufnahmen, Bildmaterialien und Videodokumenten. Um über die hieraus gewonnenen Erkenntnisse hinaus auch die Hintergründe und Entstehungsbedingungen der thematisierten Ereignisse besser verstehen zu können, wurde die Komponistin manchmal um Auskunft zu einzelnen Zusammenhängen gebeten; entsprechende Informationen sind durch Hinweise in den Fußnoten gekennzeichnet.

4 In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass sich Neuwirth als Trompeterin betätigte und bis zu der schweren, durch einen Unfall verursachten Kieferverletzung im Jahr 1983 auf eine entsprechende Karriere hinarbeitete. Vgl. dazu: „Send in the Clowns.“ Über den Musikunterricht für Kinder [2004]. Bernhard Günther im Gespräch mit Olga Neuwirth, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 219–227, insbesondere S. 219–220.

5 Olga Neuwirth, *Ein Minidrama* [2006], in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 372–374, hier S. 372.

6 Thematisch eng verschränkt mit dem Agieren auf der Theaterbühne sind Neuwirths in den Medien Film und Fotografie festgehaltene Selbstinszenierungen. Diese werden ausführlich gewürdigt in: Stefan Drees, „... ein Alien in unserer Gesellschaft“: Olga Neuwirths Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Rolle von Künstlerin und Kunst, in: Vera Grund / Nina Noeske (Hg.), *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2020 (Publikation in Vorbereitung).

I. Auftritte als Musikerin

Neuwirths Agieren als Musikerin umfasst vor allem Auftritte mit Theremin oder Radmaschine, die meist durch Handhabung elektronischer Zuspielungen unterschiedlichster Art und Beschaffenheit ergänzt werden.⁷ Das Interesse der Komponistin am Theremin zeichnet sich nicht allein in der prominenten Verwendung dieses elektronischen Klangerzeugers innerhalb des Instrumentalensembles zum Musiktheater *Bählamm's Fest* (1997–99) ab, sondern lässt sich zudem – zeitgleich mit der Arbeit an dieser Komposition beginnend – anhand zahlreicher eigener Auftritte zwischen 1997 und 2010 ablesen. Auf zwei Aspekte des Instruments richtet Neuwirth hierbei vorrangig den Fokus ihrer Aufmerksamkeit: auf den hybriden elektronischen Klang, der in einigen Registern dem Klang einer menschlichen Stimme gleicht⁸, sowie auf den besonderen Modus der Klangerzeugung, die – bedingt durch eine Wechselwirkung elektromagnetischer Felder – ohne sichtbare Verbindung mit dem Instrument durch gleitende Bewegung der Hände im Luftraum erfolgt.

Als früheste Belege für entsprechende musikalische Aktivitäten lassen sich einzelne Eintragungen in Neuwirths venezianischem Arbeitsjournal ausmachen, wo von einem gemeinsamen Auftritt mit dem Komponisten und E-Gitaristen Fred Frith am 18. Dezember 1997 in München sowie von einer Performance mit Burkhard Stangl (Gitarre) und Peter Böhm (Laptop) anlässlich einer Ausstellungseröffnung von Flora Neuwirth am 12. Oktober 1998 in Wien die Rede ist.⁹ Ein weiterer Beleg bezieht sich auf Neuwirths Auftritt beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD während eines Konzerts am 2. Juli 2000 im Rahmen des Festivals „Inventionen“, wo einer Konzertkritik Volker Straebels zufolge die Aufführung der Komposition *Pallas/Construction* für drei Schlagzeuger und Live-Elektronik (1996) um „[d]as kurze, nur grob fixierte“ Stück *Permin III* (1999) ergänzt wurde, in dem die Komponistin am Theremin „die Frische und Spontaneität eines freien ‚call and respons‘“ zum dialogischen Spiel mit den drei PerkussionistInnen (Robyn Schulkowsky, Miguel Bernat und Gerrit Nulens) nutzte, die „mit knappen, zunehmend raumgreifenden Aktionen voll

7 Dass Neuwirth darüber hinaus für die musikalische Koordination bei der Uraufführung des zweiten Teils von Burkhard Stangls und Oswald Eggers Musiktheater *Venusmond* am 21. November 1997 in Krems verantwortlich war, sei hier zumindest erwähnt. Vgl. die Notiz in: Olga Neuwirth, *Bählamm's Fest*. Ein venezianisches Arbeitsjournal, Graz und Wien: Droschl 2003, S. 21 und 24–26, sowie die entsprechende CD-Produktion bei Quell Records III (veröffentlicht 2000).

8 Vgl. Surrealismus und „aufgebrochenes Musiktheater“ [1998]. Stefan Drees im Gespräch mit Olga Neuwirth über das Musiktheater *Bählamm's Fest* (1997–99), in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 96–106, hier S. 102: „In den höheren Lagen klingt das Theremin ja wie eine menschliche Stimme, während es auf der anderen Seite auch einen heulenden Klang erzeugen kann ...“

9 Vgl. Neuwirth, Anm. 7, S. 49–51 und 215–216.

musikalischer Raffinesse und Sensibilität“ auf die Komponistin reagierten.¹⁰ Mit Partnern wie dem Gitarristen Burkhard Stangl oder dem Klarinettenisten Ernesto Molinari trat Neuwirth in den folgenden Jahren immer wieder in Duo- oder Triobesetzung auf, so beispielsweise am 22. November 2003 im Teatro Fondamenta Nuove in Venedig (mit Stangl und Molinari)¹¹ oder am 5. Dezember 2007 in der Secession Wien¹², am 21. September 2008 in der Österreichischen Filmgalerie Krems¹³ sowie am 18. Dezember 2008 in der Dampfzentrale Bern¹⁴ (jeweils mit Stangl). Eine Besonderheit unter den Auftritten ist die Live-Musik zu den drei Stummfilmen *À Santanotte* (Italien 1922, Regie: Elvira Notari), *Assunta Spina* (Italien 1915, Regie: Francesca Bertini und Gustavo Serena) und *Napoli è una canzone* (Italien 1927, Regie: Eugenio Perego) im Rahmen der Veranstaltung *Töchter des Vesuvs. Frauen im neapolitanischen Stummfilm* am 28. Januar 2007 im VOTIV KINO Wien: Von Neuwirth (Theremin, Zither, electronic devices), Angélica Castelló (Blockflöten, electronic devices) und Stangl (Gitarren, Vibraphon, electronic devices) in Triobesetzung (mit Unterstützung von Christina Bauer, Tontechnik) vorgetragen, basierte sie auf zuvor von Stangl ausgearbeiteten Grundlagen, durch die ein formaler Bezug zu den gezeigten Filmarbeiten gewährleistet wurde.¹⁵ Eine Ausnahmestellung nimmt zudem das am 23. Oktober 2004 beim Herbstfestival in Budapest uraufgeführte, gemeinsam mit Robert Paci Dalò konzipierte Antifaschismus-Projekt *Italia Anno Zero* (2004) ein, gemäß dessen Bezeichnung „staged concert“ es sich um eine intermediale Verschachtelung aus Elementen von Konzert und Musiktheater mit festgelegtem Bühnenaufbau und Filmzuspielungen sowie musikalischen Aktionen auf der Grundlage vorher getroffener Festlegungen handelt.¹⁶

10 Volker Straebel, Berliner „Inventionen“-Festival: Vergangene Zukunft – Olga Neuwirths *Pallas/Construction*“, in: Der Tagesspiegel, 3. Juli 2000, www.tagesspiegel.de/kultur/berliner-inventionen-festival-vergangene-zukunft-olga-neuwirths-pallas-construction/151356.html (21.12.2019). Kurzinformationen zum Programm finden sich auf der Website des Berliner Künstlerprogramms, www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/veranstalt_detail.php?id=1681 (21.12.2019).

11 Informationen nach der Website <http://vortice.provincia.venezia.it/NeuwirthStanglMolinari.htm> (21.12.2019); vgl. dazu Burkhard Stangl, Neuwirth/Molinari/Stangl, in: ders., *Hommage à moi*, Wien: edition echoraum 2011, S. 75.

12 Informationen nach der Website www.secession.at/event/6-sessions/ (21.12.2019). Eine Fotografie hierzu ist abgedruckt in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 360–361.

13 Der Auftritt fand unter dem Titel „Film, Text, Musik – Performance Olga Neuwirth, Burkhard Stangl“ im Rahmen des Symposiums *Psycho [Film] Analyse* statt. Vgl. die Informationen zum Symposium auf der Website <http://esel.me/termin/18437> (21.12.2019) sowie die Programmankündigung unter www.kakanien-revisited.at/weblogs/kineast/2008/08/kino+im+kopf/ (21.12.2019).

14 Laut Ankündigung aus der Schweizer Musikzeitung Nr. 12, Dezember 2008, S. 33.

15 Vgl. Burkhard Stangl, *Napoli è una canzone*, in: ders., Anm. 11, S. 125–126.

16 Mitwirkende: Donna und Ernesto Molinari (Klarinetten), Olga Neuwirth (Theremin, Elek-

Während die beiden zuletzt genannten Projekte in Bezug auf ihre musikalischen und formalen Rahmenbedingungen stärker durchgeplant waren, wurde bei den übrigen Konzerten weitaus freier, auf der Basis bestimmter – je nach Situation mehr oder weniger strenger – Richtlinien musiziert.¹⁷ Am Beispiel eines auf CD dokumentierten Auftritts von Neuwirth und Stangl in der Konzertreihe *Gürtel ON EAR #1* im Kubus EXPORT am 24. August 2004 soll das hierbei entstehende Ergebnis kurz beschrieben werden.¹⁸ Beim Kubus EXPORT handelt es sich um eine im Mai 2001 am Zwischenstreifen des Wiener Gürtels neben der U-Bahn-Station Josefstädterstraße eröffnete und seither für kulturelle Projekte verschiedenster Art genutzte Installation von VALIE EXPORT in Gestalt eines „transparenten Glaskubus im öffentlichen Raum“, die einen Beitrag zur städteplanerischen Strategie bildete, dieser aufgrund von starkem Verkehrsaufkommen „eher unwirtliche[n] Gegend [...] durch attraktive Lokale und kulturelle Projekte neue urbane Lebensqualität“ zu verleihen.¹⁹ Zu den Veranstaltungen aus der Frühzeit des Kubus gehörte die in den Jahren 2004 bis 2006 von dem Konzept- und Medienkünstler Oliver Hangl kuratierte Konzertreihe *Gürtel ON EAR*, die sich ein ungewöhnliches räumliches Konzept zu eigen machte:

„Während die Musiker live im Glaskubus spielen, wird der Sound ausschließlich über Funkkopfhörer übertragen. Keine Verstärker, keine Lautsprecher. Da vorzugsweise elektronische Musiker eingeladen werden, die keine akustischen Instrumente verwenden, bleibt der Raum still. Das Publikum befindet sich außerhalb des Kubus und lauscht, umgeben vom Lärm des vorbeirauschenden Verkehrs, dem reinen Live-Sound.“²⁰

tronik), Roberto Paci Dalò (Klarinetten, Sampler, Elektronik) und Burkhard Stangl (Gitarren, Elektronik). Vgl. dazu die Materialien auf der Internetseite *Italia Anno Zero*, <http://giardini.sm/projects/iaz/index.htm> (21.12.2019) sowie Roberto Paci Dalò, *Italia Anno Zero*, in: Berno Odo Polzer / Thomas Schäfer (Hg.), Wien Modern 2004. Ein Festival mit Musik unserer Zeit, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 63–67. Von der österreichischen Erstaufführung des Projekts im Rahmen des Festivals „Wien Modern“ am 28. Oktober 2004 existiert ein Rundfunk-Mitschnitt, der erstmals am 21. November 2004 im ORF Kunstradio ausgestrahlt wurde. Folgeaufführungen fanden am 8. März 2005 beim Festival „MaerzMusik“ in Berlin, am 6. Oktober 2005 beim Festival „Musica“ in Strasbourg sowie am 22. November 2005 beim „Huddersfield Contemporary Music Festival“ statt.

17 Vgl. dazu Stangl, Anm. 11, S. 75.

18 Olliwood Records 007 (veröffentlicht 2004).

19 Maria Vassilakou, Vorwort, in: Magistrat der Stadt Wien (Hg.), VERANSTALTUNGSREIHE Kubus EXPORT 2011–2014, Wien 2016, S. 6.

20 Zit. n. den Informationen zu *Gürtel ON EAR #1* auf der Internetseite von Oliver Hangl, www.oliverhangl.com/projects/talks-audioworks-music/guertel-on-ear/guertel-on-ear-1.html (21.12.2019).

Jenseits dieses besonderen Settings, über das eine Fotografie auf der Internetseite des Veranstalters Auskunft erteilt,²¹ gibt die Audiodokumentation des rund 45-minütigen Auftritts die charakteristischen klanglichen Facetten des Ereignisses wieder und rekapituliert damit den über Kopfhörer empfangenen Klangeindruck: Zu den von Neuwirth beigesteuerten Ereignissen gehören neben den immer wieder wahrnehmbaren, die Nähe zur menschlichen Stimme evozierenden Thereminklängen zahlreiche elektronische Einspielungen. Deren klangliche Faktur erinnert einerseits an jene Mischung aus Stimmen- und Glasclängen, die Neuwirth gelegentlich in ihren Filmmusiken verwendet, bezieht aber andererseits auch Bruchstücke aus dokumentarischen Stimmaufnahmen sowie kurze Ausschnitte aus eigenen Kompositionen mit ein; demgegenüber steuert Stangl vor allem Klangkomponenten bei, die sich anhand einer Verwendung unterschiedlicher Gitarrentypen und Effektgeräte identifizieren lassen. Das Zusammenwirken von glasartigen Klängen, Stimmeneinblendungen und gestisch anmutenden Theremineinwürfen²² führt zur Entstehung einer Textur, die auf vielfältige Weise mit Nähe und Ferne zu vokalen Äußerungsformen spielt; die Samples mit Bruchstücken und spezifischen Klangkombinationen aus Neuwirths eigenen Werken verleihen dem Ergebnis zudem ein gewisses Maß an Selbstreferenzialität.

Bezüglich einzelner Details weist Neuwirths Auftritt in einem gemeinsam mit dem ICI Ensemble²³ gestalteten Konzert am 3. Dezember 2007 in der Muffathalle München vergleichbare musikalische Kennzeichen auf (Abbildung 1). Indem die Komponistin die Ergebnisse dieser Zusammenarbeit jedoch mit den Titeln *Who am I?* und *No more* versieht und sie dezidiert als „Hörfilme“ („audio films“) bezeichnet²⁴, akzentuiert sie unmissverständlich deren assoziatives Potenzial. Dass dieses nicht nur aus den anspielungsreichen musikalischen Texturen resultiert, sondern auch ganz konkret im Visuellen verankert ist, lässt sich an der Radmaschine ablesen, die sich Neuwirth für das Projekt hat bauen lassen:²⁵ Sie fungiert als historischer Verweis auf Frank Zappas Auftritt in der Steve Allen Show am 4. März 1963, bei dem der Musiker u.a. unter Verwendung eines Bassbogens und zweier Drumsticks die Hervorbringung unterschiedlicher

21 Vgl. das Hintergrundfoto ebd.

22 Man vergegenwärtige sich hierbei auch die zur Klangproduktion notwendigen Handbewegungen, die auf visueller Ebene die Wahrnehmung der Gestenhaftigkeit musikalischer Ereignisse unterstützen.

23 Als Plattform zur Vernetzung von Aktivitäten in den Grenzbereichen von Jazz und zeitgenössischer Musik steht das seit 1998 bestehende ICI (International Composers & Improvisers) Ensemble aus München in der Tradition von Improvisationskollektiven wie dem Scratch Orchestra oder der Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza.

24 Vgl. CD NEOS 40807 (veröffentlicht 2009).

25 So die Komponistin in einer Mail vom 23. März 2018.



Abbildung 1: Olga Neuwirth und das ICI Ensemble bei der Probe (München 2007). © Hilda Lobinger & Ingo Kohwagner

Klänge auf Fahrrädern demonstrierte, um sie anschließend in eine Improvisation mit Instrumentalensemble und elektronischen Klängen einzubinden. An die Stelle solcher Klangerkundungen setzt Neuwirth nun das feine mechanische Sirren ihres Instruments: Den mittels Geschwindigkeits-Pedal zur Erzeugung verschiedener Tonhöhen kontrollierbar gemachten Klang nutzt sie in *Who am I?* zur Kommentierung von zugespilten Textpassagen aus Franz Kafkas *Brief an den Vater* (1919), die sie zusätzlich mit einer elektronischen Klanghülle umgibt.²⁶ Ergänzend hierzu verwendet sie Allgemeinplätze aus Texten von Popsongs und kombiniert diese verbale Schicht mit diversen musikalischen Zitatelementen – etwa einer an barocke Vorbilder gemahnenden Akkordpassage des Keyboards – und Improvisationsblöcken des Ensembles.

In beiden „Hörfilmen“ folgt das komplexe Miteinander von frei gestalteten Passagen und vorher festgelegten Elementen, von live erzeugten Klängen, Samples und Sprachzuspielungen dem Prinzip einer mosaikartigen „Durchlässigkeit für mögliche Assoziationen“²⁷, was Mark Swed in einer Besprechung der CD unter Anspielung auf die Beschaffenheit der Musik als „amazing aural Rorschachs for each listener“²⁸ bezeichnete. Bei der Suche nach Vorbildern für diese

26 Gesprochen werden die Textpassagen von der Schauspielerin Anne Bennet, deren charakteristische Stimme Neuwirth bereits in *Der Tod und das Mädchen II* (2000) als zentrale Komponente eines Hörstücks benutzte.

27 Gunnar Geisse, Olga Neuwirth & ICI Ensemble, in: Booklet zur CD NEOS 40807, S. 2–3, hier S. 3.

28 Mark Swed, Reviving the best kind of Melodrama, in: Los Angeles Times, 29. August

Art der Montage geraten nicht nur, wie Ken Waxman in einer anderen Rezension festhält, die „styled musical pastiches“²⁹ des Amerikaners John Zorn in den Blick, sondern es wird auch – historisch viel weiter zurückgehend – Walter Ruttmanns gleichfalls als eine Art „Hörfilm“ aus Alltagsklängen zusammengefügte Soundmontage *Weekend* (1930) als Referenz erkennbar.³⁰ Dieser Bezug erscheint umso bedeutsamer, als sich über Ruttmanns Arbeit mit Filmtoneverfahren die für Neuwirth zentrale, im Untertitel „Hörfilm“ manifeste Verbindung zum Medium Film herstellen lässt und es der Komponistin erlaubt, ihre Affinität zu filmischen Gestaltungsweisen zu unterstreichen.

Trotz Unterschieden in den Details verdeutlichen die Aufzeichnungen beider Auftritte, dass es jeweils um eine in ihrer klanglichen Beschaffenheit genau konzipierte Musik geht, deren Anliegen die Realisierung jener „Wunderkammer[n] des Hörens“³¹ ist, die auch für viele von Neuwirths Kompositionen bezeichnend sind. Die Gestaltung damit einhergehender ‚Hörabenteuer‘ steht unter dem Primat einer Rekombination präexistenter Klangobjekte, was Neuwirth 2004 in einem Gespräch im Sinne der Remix-Praxis beschrieb, indem sie ihre Performerinnen-Aktivität „eher in Richtung DJ“ gehend deutete, weil die Anwendung entsprechender Verfahren es ermögliche, „nicht nur fremde, sondern auch meine eigene Musik wie Samples ein[zusetzen], [zu] bearbeiten und so einen ganz neuen Blick darauf [zu] gewinnen“.³² Sieht man von den spezifischen Schwerpunktsetzungen der einzelnen Projekte ab, stellt die resultierende mosaikartige Beschaffenheit der Ergebnisse in jedem einzelnen Fall ein Angebot zur semantischen Erschließung bereit und eröffnet insbesondere im Hinblick auf Textbruchstücke und Zitatelemente einen immer auch vom Grad der Hörerfahrungen abhängigen Assoziationsraum. Die für Neuwirths gesamte Kunst zentrale Idee vom Hörer als „Selberdenker“³³ und der darin implizierte Gedanke einer – mitunter bewussten Überforderungen ausgesetzten – Wahrnehmung als Prozess ständiger Sinnkonstruktion, bei dem die Musik „eben

2010, zit. n. www.pressreader.com/usa/los-angeles-times/20100829/289927473399750 (21.12.2019).

29 Ken Waxman, Olga Neuwirth and the ICI Ensemble. *Who am I? No More*, in: musikworks, Spring 2010, issue #106, www.musicworks.ca/reviews/recordings/olga-neuwirth-and-ici-ensemble-who-am-i-no-more (21.12.2019).

30 Zu den Hintergründen von Ruttmanns Stück vgl. Wolfgang Hagen, Walter Ruttmanns Großstadt-Weekend: Zur Herkunft der Hörcollage aus der ungegenständlichen Malerei, in: Nicola Gess (Hg.), *Hörstürze: Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 183–200.

31 Helga Utz, „Das Komponieren ist das Gegenteil von Leben.“ Olga Neuwirth zum Vierzigsten, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 14–20, hier S. 19.

32 „Komponieren ist altmodisch.“ [2004] Carsten Fastner im Gespräch mit Olga Neuwirth, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 230–234, hier S. 232.

33 Neuwirth, Anm. 2, S. 128.

erst im Kopf jedes Zuhörers selbst zusammengestellt werden“³⁴ müsse, sind hier immer mitgedacht.

Mit entsprechenden Auftritten schlägt die Komponistin demnach einen vergleichbaren musikalischen Weg ein wie in vielen zeitgleich entstandenen Werken: Ihre Tätigkeit als Musikerin lässt sich als ein die Perspektiven des Komponierens erweiternder Aktionsraum auffassen, in dem wesentliche strukturelle Kennzeichen und ästhetische Prämissen ihrer niedergeschriebenen Partitur rekapituliert und über die eigene instrumentale Praxis vermittelt werden. Die verwendeten Apparaturen und ihre Handhabung spielen dabei insofern eine wichtige Rolle, als sie auf der visuellen Ebene der Auftritte Zusammenhänge zwischen Körperlichkeit und Klang etablieren: Während die Klangerzeugung beim Theremin von der Bildlichkeit des auf den ersten Blick rätselhaften gestischen Zusammenhangs zwischen Bewegung und Tonhöhe geprägt ist, legt die Betätigung der Radmaschine eine Spur zum Moment des Mechanischen als einem wichtigen und dauerhaften Bezugspunkt von Neuwirths Kunst.³⁵

II. Visuelle Inszenierungen I: Happenings

Gegenüber den primär an die Hörwahrnehmung appellierenden Auftritten als Musikerin richten sich Neuwirths in der Tradition des Happenings u.a. in der Nachfolge von John Cage und Nam June Paik angesiedelten Aktivitäten auf eine Inszenierung des performativen Tuns. Dadurch verschieben sich, meist unter verstärkter Einbeziehung ironischer Komponenten, die assoziativen Dimensionen der „Hörfilme“ in den Bereich des Visuellen. Die historischen Bezugspunkte solcher Auftritte erlangen dabei auf unterschiedliche Weise Präsenz, indem sie beispielsweise – so bei Neuwirths Neuinterpretation von Nam June Paiks Aktion *Solo for Violin* beim Festival „Wien Modern“ 2004, bei der die Komponistin „eine todgeweihte Violine [...] wie ein Hündchen an der Leine über die Bühne schliff und zum Finale knallend zerschmetterte“³⁶ – als

34 Olga Neuwirth, Alles ist möglich und tout est mort. Rede zur Eröffnung des „steirischen Herbstes“ 2003, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 195–201, hier S. 199.

35 Zu diesem Themenkomplex vgl. Stefan Drees, Künstlichkeit als ästhetisches Prinzip. Einige grundlegende Überlegungen zur Arbeit Olga Neuwirths, in: Lucerne Festival (Hg.), Roche Commissions. Olga Neuwirth – 2016, Luzern: Lucerne Festival 2016, S. 96–115.

36 Peter Vujica, Ein gutes Tier ist das Klavier. Cage, Nam June Paik und nicht wirklich sehr Neues von Olga Neuwirth, in: Der Standard, 18. November 2004, online unter <http://derstandard.at/1861771/Ein-gutes-Tier-ist-das-Klavier> (21.12.2019). Die hier beschriebene Aktion fand am 16. November 2004 während des Festivals „Wien Modern“ im Kontext der Veranstaltung *Piano Integral* statt, in der neben diversen Stücken von John Cage und Nam June Paik auch Neuwirths *To J. C.* für zwei Performer (mit Klavier, Kinderinstrumenten und Klangobjekten) (1992) und ihre *Masochistic Suite* für zwei Performer, Tonband und

Reenactment inszeniert oder als Sinnschicht mit dokumentarischem Charakter medial in den Performances verankert werden.

Exemplarisch hierfür ist die Performance *Frösche treten und Kaktus zupfen*, die Neuwirth 1996 während ihres Aufenthalts als Stipendiatin beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD gemeinsam mit Christian Scheib in der DAAD Galerie Berlin gestaltete.³⁷ Bezugspunkt ist in diesem Fall ein Video, in dem John Cage „hingebungsvoll“ und „[z]wecks Klangerzeugung“ „einem Kaktus mit einer Feder die Stacheln streichelt“.³⁸ Die darin vollzogene Umdeutung einer Pflanze zum Klangerzeuger wird von Neuwirth aufgegriffen und selbstironisch ins Theatrale gewendet, indem sie sich mithilfe eigens dafür in Auftrag gegebener Utensilien – einem grünen Ganzkörperkostüm und einer aus Metall geschmiedeten Krone mit abstehenden Stacheln – als metaphorisches Abbild einer überdimensionierten Kaktuspflanze inszeniert und von Scheib „klangbearbeiten“³⁹ lässt (Abbildung 2). Kontrastierend zu dieser Aktion wird ein Video zugespielt, auf dem als Loop „[d]ie stille Sanftheit des Performers Cage“ im Umgang mit seinem Kaktus zu sehen ist, während zugleich der „heftig klangverstärkte, und in alle vier Seiten des Raumes projizierte“ Klang, den Scheib durch Traktieren von Neuwirths „Stachelhelm“ mit „einer übergroßen Feile“ erzeugt, als „ganz und gar nicht sanfte Klangangelegenheit“ eine historische wie inhaltliche Distanz zu Cages in sich gekehrter Haltung akzentuiert.⁴⁰ Die Ergänzung dieses Auftritts um „zwei kleine Performance-Stücke“⁴¹ für zwei Ausführende involviert – neben Klavier und Stimmen – eine Gruppe weiterer Klangerzeuger, die sich aus Alltagsgegenständen und mechanischem Spielzeug zusammensetzt, in diesem konkreten Fall „Frösche in allen möglichen Größen und Formen, Materialien und Bauweisen“ sowie „noch viele weitere Geräuschemacher und Spielzeuginstrumente“.⁴²

Nam June Paiks *Piano integrale* (2004) aufgeführt wurden (Marino Formenti, Klavier und Performance; Olga Neuwirth, Performance; Christina Bauer, Sound), vgl. Polzer / Schäfer (Hg.), Anm. 16, S. 180, sowie die Fotostrecke zu diesem Konzert in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 20–21.

37 Die nachfolgenden Ausführungen basieren auf mündlichen Informationen von Julia Gerlach, bis Ende 2018 Spartenleiterin Musik beim Berliner Künstlerprogramm des DAAD, sowie auf einem Text, den Christian Scheib 2013 im Rückblick auf das Ereignis verfasste; vgl. Christian Scheib, Olga Neuwirth: *Kaktus zupfen und Frösche treten* (1996), in: Internetseite Olga Neuwirth, www.olganeuwirth.com/text31.php (21.12.2019).

38 Scheib, Anm. 37. Möglicherweise ist hier der entsprechende Ausschnitt aus Nam June Paiks *Good Morning, Mr. Orwell* (1984) gemeint.

39 Scheib, Anm. 37.

40 Ebd.

41 Bei einem dieser Stücke dürfte es sich Scheibs Beschreibung zufolge um das in Anm. 36 erwähnte *To J. C.* (1992) gehandelt haben.

42 Scheib, Anm. 37.



Abbildung 2: Christian Scheib und Olga Neuwirth bei der Probe zur Performance Kaktus zupfen und Frösche treten (DAAD-Galerie, Berlin 1996). © Rüdiger Lange, Berlin

Auch im Rahmen anderer Auftritte spielen solche unkonventionellen Klang-erzeuger eine wichtige Rolle, wobei Neuwirth immer den Umstand nutzt, dass mechanisches Spielzeug nicht nur bestimmte klangliche Eigenschaften mit sich bringt, sondern diese zugleich auch mit charakteristischen Bewegungselemen-ten verknüpft sind, was einer visuellen Inszenierung der fraglichen Objekte damit eine theatrale und vor allem stark humoristische Perspektive verleiht.⁴³ In die Gruppe solcher Happenings fällt ein Auftritt der Komponistin im Rahmen von Nicolas Stemanns Reihe *Gefahr-Bar* im Burgtheater Kasino Wien vom März 2006⁴⁴: Zu Beginn der Veranstaltung betritt Neuwirth „mit Bart als Komponist à la Karlheinz Stockhausen“⁴⁵ die Bühne und zielt mit Kommentaren wie „Es gibt keine Komponistinnen“ auf eine ironische Hinterfragung des Bildes vom männlichen Schöpfer neuer Musik. Im Anschluss vollzieht sich ein Übergang von dieser Persiflage zur Haltung als Interpretin: Neuwirth folgt nun, an die

43 In diesem Zusammenhang sei auf das Nebeneinander aufziehbarer Gebisse, Totenköpfe und diverser Tierchen verwiesen, das Neuwirth 1998 in Salzburg zur Überbrückung von Umbaupausen bei ihren Porträtkonzerten im Rahmen der Reihe „Next Generation“ am 8. und 10. August 1998 auf einer Fläche arrangierte, abfilmte und in Überlebensgröße auf eine Leinwand projizieren ließ.

44 Teile dieser Veranstaltung sind in einem Mitschnitt dokumentiert und veröffentlicht auf der DVD *Olga Neuwirth. Music for Films*, Kairos 0012772KAI, Wien 2008.

45 Utz, Anm. 31, S. 19.



Abbildung 3: Olga Neuwirth als „Komponist“ in der Reihe Gefahr-Bar (Burgtheater Kasino, Wien 2006). © KAIROS, Wien

Kunst der Geräuschemacher (Foley artists) beim Nachvertonen von Geräuschen in Radio und Film anknüpfend, unter Rückgriff auf das zur Verfügung stehende Instrumentarium aus mechanischem Spielzeug, Pfeifen und Gegenständen des täglichen Gebrauchs sowie unter zusätzlicher Einbeziehung illustrierender Stimmenklänge den Schlüsselbegriffen einer erzählten Geschichte und versteht diese – dabei immer wieder durch verbale Kommentare zum Geschehen aus ihrer Rolle herausfallend – mit humoristischen klanglichen Illustrationen (Abbildung 3). Gerade an diesem Beispiel lässt sich beobachten, wie Neuwirth zwischen unterschiedlichen Präsentationsmodi wechselt und das Ergebnis im Sinn eines ironischen Kommentars einsetzt. Dass sie dabei, wenngleich sparsam, auch ihre Stimme verwendet, um Klänge beizusteuern oder die Ereignisse zu kommentieren, macht auf Beispiele aufmerksam, in denen diese Strategien weitaus deutlicher ausgeprägt sind.

III. Stimme und Sprache in rhetorischen Kontexten

Bei der Verwendung des körpereigenen Klangerzeugers Stimme steht für Neuwirth primär der kommunikative Aspekt, also die Mitteilung konkreter Inhalte im Rahmen bestimmter rhetorischer Konventionen, im Vordergrund. Den gedruckten Textgestalten von Vorträgen wie jenem zum Eröffnungs-Symposium der Salzburger Festspiele 2006⁴⁶ oder von Reden wie jener gegen die Regierungsbeteiligung der rechtspopulistischen FPÖ aus dem Jahr 2000⁴⁷ lässt sich entnehmen, dass die Komponistin darin vorrangig Gedanken zur gesellschaftlichen Rolle von Kunst, zur Stellung der Künstlerin in der Gesellschaft oder zum Wesen des Komponierens äußert. Dennoch lässt sich in einzelnen Fällen auch ein künstlerischer Stimmeneinsatz beobachten. Das am besten dokumentierte Beispiel hierfür ist Neuwirths Rede zur Eröffnung des „steirischen herbstes“ 2003, gehalten am 19. September 2003 im Opernhaus Graz: Sie liegt als gedruckter Text mit Anweisungen zur Vortragsart vor, ist aber auch in Form eines Audiomitschnitts überliefert.⁴⁸ Darüber hinaus existiert neben diversen Fotografien noch ein kurzer Filmausschnitt, der vom ORF in den Abendnachrichten gesendet wurde, sodass sich ansatzweise auch die visuelle Ebene der performativen Situation rekonstruieren lässt.⁴⁹ Das Bühnensetting entspricht demjenigen eines konventionellen Vortrags: Neuwirth steht an einem mit Mikrofonen bestückten Pult und liest von ihrem darauf liegenden Manuskript ab. Diese Situation wird abgefilmt und als Brustbild in Vorderansicht auf eine hinter der Komponistin angebrachte Leinwand projiziert.

Bereits anhand der typografischen Gestaltung des publizierten Textes lassen sich Aussagen zur Ausführung treffen, da Neuwirth zwischen Redeteilen in Standardschrift und kursiv gesetzten Passagen unterscheidet (Abbildung 4). In sprachlicher Hinsicht sind dadurch zwei Ebenen markiert: Die erste entspricht einem Vortrag, der sich inhaltlich vor allem mit der Funktion von Kunst und der gesellschaftlichen Position der Künstlerin auseinandersetzt und damit nicht zuletzt die Rahmenbedingungen der eigenen Arbeit umreißt. Der solchermaßen entfaltete Diskurs beginnt mit einer Bestandsaufnahme der Möglichkeiten von Kunst und der historischen Situation von Neuwirths eigener, in ihren

46 Olga Neuwirth, „Hinter den Spiegeln“. Vortrag für das Eröffnungs-Symposium 2006 der Salzburger Festspiele: „Die Festspiele – Visionen, Wünsche, Wirklichkeit – Festspiele im Spiegel des Künstlers“, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 292–297.

47 Neuwirth, Anm. 2, S. 128–129.

48 Neuwirth, Anm. 34, S. 195–201. Ich bin Elisabeth van Treeck außerordentlich dankbar dafür, dass sie den Audiomitschnitt bei ihren eigenen Recherchen im Institut für Elektronische Musik und Akustik der Kunstuniversität Graz entdeckt hat.

49 Ich danke René Mayer vom ORF für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in den fraglichen Filmausschnitt. Laut Auskunft Mayers sind ansonsten keinerlei Audio- oder Videoaufzeichnungen mehr von Neuwirths Rede im ORF-Archiv auffindbar.


Vortragstext (Diskursschicht)		Bello-Passagen (Kommentarschicht)
		(1) <i>live gesprochen</i>
▸ Exposition des Sujets		(2) <i>live gesprochen</i>
▸ Kunst als Irritation		(3) <i>Zuspielung und lippensynchrone Mimik</i>
▸ Positionierung der eigenen Generation		(4) <i>Zuspielung und lippensynchrone Mimik</i>
▸ Tradition, Massengeschmack und ökonomische Erwägungen		(5) <i>Zuspielung ohne Mimik</i>
▸ Mechanismen des Musikbetriebs		(6) <i>Zuspielung ohne Mimik</i>
▸ Potentiale des Komponierens		(7) <i>Zuspielung → Veränderung der Stimme (Absinken im Tonraum)</i>
▸ Stellung der Frau als Künstlerin in der Gesellschaft		(8) <i>Zuspielung → Verwandlung der tiefen Stimme zum Brüllen, mimisch unterstützt</i>

Abbildung 4: Strukturschema der Eröffnungsrede zum „steirischen herbst“ 2003

Worten „zuversichtslosen Generation“⁵⁰ innerhalb der Nachkriegsavantgarde und führt, verknüpft mit einer kritischen Betrachtung der Lebenslage schöpferisch tätiger Frauen, zur Analyse der aktuellen Situation und der Formulierung einer künstlerischen Utopie. Auch die acht hiervon abgesetzten Redeteile beziehen sich auf dieses Sujet, behandeln es jedoch auf alternative Weise: Neuwirth inszeniert sich hier als Kunstfigur, als „Straßenköter“⁵¹ Bello, dessen Sicht auf Kunst und Gesellschaft sich inhaltlich anders darstellt als die Ausführungen im Vortragstext, nämlich als direkte Rede voller Metaphern, wodurch ein teils ausgesprochen bissiger Kommentar zum argumentativ sachlichen Vortragstext geschaffen wird.

Neuwirth bedient sich demnach abwechselnd der Rhetorik zweier unterschiedlicher Sprechakte, die zwar beide ans Publikum adressiert sind, dies aber auf jeweils individuelle Weise tun, nämlich einmal im Sinn eines Vortragsdiskurses und einmal durch den Wechsel in einen alternativen, künstlerisch-per-

50 Neuwirth, Anm. 48, S. 195.

51 Ebd.

formativen Sprachmodus, der es erlaubt, mit Blick auf dieselbe Problematik eine zweite Sinnschicht zu generieren. Dementsprechend setzt die Komponistin ihre Stimme im zweiten Fall klanglich anders ein, wobei eine deutliche Progression hin zur Verfremdung zu bemerken ist: Nach zwei mit konventioneller Sprechstimme vorgetragene Abschnitten („live gesprochen“)⁵² kommen als mediales Surrogat der Körperstimme zwei Sprachzuspielungen zum Einsatz, zu denen die Komponistin synchron ihre Lippen bewegt („vom Band und dazu selbst Lippensynchron“),⁵³ wodurch der Ort der Klangerzeugung bei gleichzeitiger – allerdings nur angedeuteter – Sprechaktivität vom Körper auf die mediale Umgebung der Lautsprecher verlagert wird.⁵⁴ Beim nächsten Einsatz der medial aufgezeichneten Stimme erfolgt die vollständige Trennung von Körper und Stimmklang, da nun zwei Rede-Einschübe eingesetzt werden, die ausschließlich vom Band erklingen und nicht mehr von Aktionen begleitet sind („nur vom Tonband“)⁵⁵, wodurch Neuwirth zur inaktiven ZuhörerIn ihrer aufgezeichneten Worte wird. Schließlich setzt die Komponistin noch zwei durch elektronische Eingriffe in die Stimme gekennzeichnete Zuspielungen ein: Zunächst erfolgt über die gesamte Dauer des vorletzten Einschubs hinweg eine als allmähliches Absinken in die Tiefe erfahrbare Manipulation der Stimme („nur vom Tonband: mit langsamer Stimmveränderung in die Tiefe“)⁵⁶. Der damit erreichte, vollkommen veränderte Stimmausdruck dominiert dann die letzte Bello-Passage, um am Ende, mimisch unterstrichen durch eine stilisierte Gebärde des Brüllens, in einen finalen Verfremdungseffekt zu münden („meine Stimme nicht live; aber in die Tiefe transponiert. Zum Knurren synchron stumm dazubrüllen, nur Mimik“)⁵⁷. Diese Progression innerhalb der Einschübe wird sprachlich durch zunehmende Ironisierung der vorgetragenen Inhalte unterstrichen.

Durch Einsatz elektronischer Manipulationen entwickelt Neuwirth demnach im letzten Drittel ihres Vortrags nicht nur eine zunehmende klangliche Opposition zur diskursiven Schicht ihrer Ausführungen, sondern sie schreibt diesen auch ein den menschlichen Äußerungen entgegengesetztes Element tierhaften Ausdrucks ein.⁵⁸ Damit setzt sie sich dort dezidiert über die herkömm-

52 Ebd.

53 Ebd., S. 196 und 197.

54 Die vorhandenen Bilddokumente geben zwar keinen Aufschluss über die Aufstellung der Lautsprecher, doch kann man von einer Positionierung auf beiden Seiten der Bühne ausgehen.

55 Neuwirth, Anm. 34, S. 198 und 199.

56 Ebd., S. 197.

57 Ebd., S. 201.

58 Der am Ende geschaffene Übergang von der menschlichen zur tierischen Stimme referenziert zugleich Neuwirths eigenes Schaffen, nämlich die Figur des Jeremy aus *Bählamms Fest*, die als Wolfsmensch jenseits der gesellschaftlichen Normen steht und zum Ausgestoßenen

lichen, „mit der Stimme verbundenen Geschlechterstereotypen und Machtstrukturen“⁵⁹ hinweg, wo sie im davon eingeschlossenen Diskurs die Rolle der Frau im patriarchalischen Musikbetrieb beleuchtet. Die zugespielten Einschübe illustrieren die stufenweise Entstehung eines Bewusstseins von den eigenen Stärken, das, ein Sich-Fügen in den Ist-Zustand verweigernd, mit zunehmender Distanz zur eigenen Körperstimme den gesellschaftlichen Voraussetzungen als widerständige Haltung gegenübertritt und schließlich – im Bild von den Werwölfen, die „jetzt das Leben“⁶⁰ anbrüllen – in einem Aufruf zum künstlerischen Widerstand gegen gedankliche Unbeweglichkeit gipfelt.

Ähnlich wie in ihrer Rede von 2003 arbeitet Neuwirth auch im bereits erwähnten *Minidrama*, im Rahmen einer Veranstaltung zur Reihe „Mein Reich ist in der Luft“ anlässlich von Gert Jonkes sechzigstem Geburtstag am 15. Februar 2006 im Akademietheater Wien vorgetragen, mit unterschiedlichen Sprachebenen und medialer Erweiterung, woraus zwei voneinander abgesetzte Ereignisschichten resultieren: Der Geburtstagsansprache samt Würdigung des Schriftstellers Jonke steht ein Block ausführlicher poetisch-reflexiver Äußerungen gegenüber, die durch Klangzuspielungen erweitert und in ihrer Wirkung verstärkt werden. Die Abstrahlung über vier um das Publikum herum aufgestellte Lautsprecher suggeriert hierbei den Eindruck eines allmählichen Vorüberziehens der Klänge.⁶¹ Diese mediale Komponente wird in eingestreuten Regieanweisungen beschrieben, die über die Bewegung des Klangs Auskunft geben und einzelne Stadien von dessen allmählicher Annäherung und erneuter Entfernung umreißen: „Während des Auftritts beginnt der Klang ganz leise, in der Ferne“,⁶² später dann ist „der Klang [...] etwas lauter geworden“ und wird immer „lauter

wird. Für das nicht realisierte Kurzfilmprojekt *Composer as Mad Scientist* (2008) hatte die Komponistin eine vergleichbare Stimmenmanipulation vorgesehen, in diesem Fall auf visueller Ebene mit einer Transformation ihrer Gestalt mittels Videomorphings verbunden. Ich danke Olga Neuwirth für die Möglichkeit, Einblicke in ihre Notizen zu diesem Projekt zu nehmen; vgl. dazu außerdem Utz, Anm. 31, S. 369.

59 Jenny Schroedl, Stimmlichkeit und Weiblichkeit bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth, in: Pia Janke (Hg.), JELINEK[JAHRE]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2013, Wien: Praesens 2013, S. 229–241, hier S. 230.

60 Neuwirth, Anm. 34, S. 201.

61 Die Informationen über Anzahl und Aufstellung der Lautsprecher stammen von der Komponistin und gehen nicht aus dem gedruckten Text hervor. Bezüglich der klanglichen Eigenart ihrer Zuspielungen verwies Neuwirth in einem Gespräch auf jene Mischung aus glas- und stimmähnlichen Klängen, die sie beispielsweise in diversen Filmmusiken verarbeitet hat. Das gesamte Setting erinnert an eine klangliche Anordnung, die Neuwirth bereits im Zusammenhang mit ihrer Komposition ... *ce qui arrive* ... (2004) beschrieben hat, vgl. Kunst zwischen Zufall und Identitätssuche. Aus einem Gespräch zwischen Stefan Drees und Olga Neuwirth, in: Polzer / Schäfer (Hg.), Anm. 16, S. 57–59, hier S. 58: „Die klangliche Grundidee ist, dass Klänge auftauchen, als ob sie vom Wind zu uns geweht würden.“

62 Neuwirth, Anm. 5, S. 372.

und lauter“, bevor die Stimme der Vortragenden „vom Klang fast vollkommen übertönt“ wird und schließlich „der Klang [...] im Raum“ verhallt.⁶³

Während Neuwirth die Würdigung des befreundeten Künstlers Jonke direkt an den Geehrten richtet, bilden die poetischen Textpassagen eine stark selbstreflexive Ebene, die – manchmal direkt den „Klang“ adressierend – einerseits konkret auf die Klangbewegung und das Verhältnis der Komponistin zur Natur des Klingenden Bezug nimmt, andererseits aber auch auf eine zentrale Passage aus einem 2001 aufgezeichneten Gespräch zwischen Jonke und Neuwirth verweist. Auf die Frage des Schriftstellers, ob sie „nicht einmal so was wie den ‚fernen Klang‘ gesucht“ oder „ihn irgendwann einmal gefunden habe“, etwas, was sie „noch nie gehört“ habe, und „sei es auch nur zwei Takte lang“⁶⁴, antwortete die Komponistin dort:

„Ich habe ihn noch nicht gefunden, aber ich suche ihn noch immer. [...] Das ist wahrscheinlich überhaupt einer meiner größten Wünsche. Vielleicht ist das naiv, daß ich für mich einen Klang finden will, den ich noch nie gehört habe. Und manchmal, in meinen Stücken kommt es vor: Da, in dieser einen Minute, da ist es. Das Problem ist bloß, daß man diese eine Minute dann verlängern will. Was schon wieder schwierig ist, weil die längere Form wieder etwas anderes ist. Dieses Erhalten von diesem Klang, den man sucht, kann ja auch sehr schnell banal werden.“⁶⁵

Dieser Vorstellung entsprechend thematisiert das *Minidrama* mit seiner Verbindung von Wort und elektronischer Zuspiegelung die Schwierigkeiten des Findens von Klangvorstellungen und verrät daher als Wort-Klang-Kunstwerk letzten Endes genauso viel über die Künstlerin Neuwirth und ihren Umgang mit der Beschaffenheit von Klängen wie über ihr freundschaftliches Verhältnis zum gewürdigten Schriftsteller Jonke.⁶⁶

63 Ebd., S. 374.

64 Die Intelligenz der Empfindungen. Gert Jonke im Gespräch mit Olga Neuwirth, in: Wiener Festwochen (Hg.), Wiener Festwochen 1951–2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Salzburg [u.a.]: Residenz 2001, S. 9–99, hier S. 98.

65 Ebd.

66 Als weitere Referenzen über den hier skizzierten Zusammenhang hinaus sind einerseits Gert Jonkes Roman *Der ferne Klang* (1979) sowie die visionäre Beschreibung von Klangeignissen in seiner vorangehenden Erzählung *Schule der Geläufigkeit* (1978), andererseits aber auch die Figur des Komponisten Fritz und seine Suche nach dem unerreichbaren Klang aus Franz Schrekers 1912 uraufgeführter Oper *Der ferne Klang* zu nennen. Dass Schreker für Neuwirth eine wichtige Rolle spielt, dürfte auch dem Einfluss ihres Onkels Gösta Neuwirth zu verdanken sein, dessen Dissertation (Die Harmonik in der Oper *Der ferne Klang* von Franz Schreker, Regensburg: Bosse 1972) wesentlich zu einer Neubewertung von Schrekers Schaffen und dessen Position innerhalb der Moderne beigetragen hat. Zu Neuwirths Schreker-Auffassung vgl. auch: „Montagetechnik“ und „sinnlicher Klang“. [2004] Lloyd Moore im Gespräch mit Olga Neuwirth über Franz Schreker und die heutige Komponistengeneration, in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 258–261.

IV. Visuelle Inszenierungen II: Agieren auf der Theaterbühne

Während Neuwirth die Problematik des Künstlerin-Seins in der heutigen Gesellschaft in ihren Vorträgen argumentativ aus einer allgemeinen Perspektive beleuchtet, verschiebt sie im Rahmen visueller Inszenierungen den Fokus auf die Beschaffenheit der kompositorischen Tätigkeit und nutzt ihre eigene Person als Anknüpfungspunkt. Dabei geht die Wahl der jeweiligen Repräsentationsformen – nämlich Theater, Film und Fotografie – mit unterschiedlichen Graden diskursiver Konkretisierung einher. Im Folgenden werde ich mich auf Neuwirths Agieren auf der Theaterbühne beschränken, weil nur in diesem Fall auch das für die bereits diskutierten Beispiele zentrale Element der Bühnenpräsenz zum Tragen kommt, während in Film und Fotografie die dynamische oder statische mediale Aufzeichnung inszenierter Aktivitäten im Vordergrund steht.⁶⁷ Das bislang einzige Beispiel, der Auftritt der Komponistin in Erwin Riess' Theaterstück *Der Don Giovanni-Komplex*⁶⁸, uraufgeführt am 8. Juni 2006 im Stadttheater Wien als Koproduktion für die Wiener Festwochen zum Wiener Mozartjahr, steht dezidiert im Zusammenhang mit Neuwirths Überlegungen zur Rolle von Künstlerin und Kunst in der gegenwärtigen Gesellschaft.

Dazu greift Neuwirth den kurz zuvor im Rahmen ihrer *Gefahr-Bar-Performance* ironisch kommentierten Topos vom genialen Komponisten auf, erweitert ihre Auseinandersetzung damit aber nun in Richtung einer kritischen Lesart. Indem sie, Inszenierungsstrategien von Künstlerpersönlichkeiten wie Ziggy Stardust (alias David Bowie) oder Klaus Nomi rekapitulierend, über eine Treppe herabsteigend die Bühne betritt, integriert sie zugleich auch populärkulturelle Kontexte in ihre Performance. Die hierin greifbare Idee, „wie ein Alien aus dem All“ aufzutreten und die Künstlergestalt dadurch als außerhalb der sozialen Ordnungen stehende Existenz, als „ein Alien in unserer Gesellschaft“ zu charakterisieren⁶⁹, bildet den Ausgangspunkt für die anschließende Auseinandersetzung mit der Entstehung von Kunst. Indem die Komponistin im Verlauf des Abends an einem Pult stehend Mozarts *Don Giovanni*-Ouvertüre abschreibt, wirft sie ein Schlaglicht auf die „banalen künstlerischen Produktionsbedingungen“ und die „Langsamkeit des schöpferischen Prozesses“⁷⁰. Bei dieser Tätigkeit wird sie gefilmt und „auf eine der Bühne vorgespante Gaze

67 Zum engen Zusammenhang von Bühne, Film und Fotografie vgl. Drees, Anm. 6. Zu den Fotoarbeiten vgl. außerdem den Beitrag von Christine Ivanovic im vorliegenden Band.

68 *Der Don Giovanni-Komplex*, in: Erwin Riess, Stücke 2005–2016, St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich 2017, S. 7–58.

69 Olga Neuwirth, zit. n.: Don Giovanni und Casanova. Olga Neuwirth / Erwin Riess im Gespräch mit Gerold W. Gruber, in: ÖMZ 61 (2006), H. 5, S. 25–29, hier S. 26.

70 Olga Neuwirth, zit. n. N.N., Sechzig Minuten für zwei Verführer, in: diepresse.com, 3. Juni 2006, www.diepresse.com/textversion_article.aspx?id=562783 (03.06.2006).

projiziert⁷¹, während zugleich der Prozess des Schreibens – das Kratzen der Feder auf Papier – akustisch verstärkt und als Klangspur für das Publikum vernehmbar gemacht wird. Dieses Element greift Neuwirth nicht nur kurze Zeit später im Musiktheater *The Outcast* (2009–11) wieder auf, um dort die Selbstreflexionen ihrer Bühnenfigur Old Melville über die schöpferische Tätigkeit zu unterstreichen, sondern sie verknüpft sie zudem mit ihrer Performance *Kaktus zupfen und Frösche treten*, indem sie in einer von Daniel Ender referierten Gesprächspassage darauf hinweist, dass „John Cage einst für eine Choreografie von Merce Cunningham auf einem Kaktus herumkratze und diese Geräusche verstärkte“⁷², wodurch sie die spezifische Klangqualität beider Aktionen zueinander in Beziehung setzt.

Den als „parallele Ebene zum Bühnengeschehen“⁷³ geschaffenen audiovisuellen Aktionsraum nutzt Neuwirth vor allem, um die äußerlichen Kennzeichen des Komponiervorgangs performativ zu umreißen. Sie zielt einerseits darauf, Verständnis für das unzeitgemäße Wesen dieser Tätigkeit und die sie begleitenden Arbeitsprozesse zu wecken, während sie andererseits das „Auf-, An- und Abkratzen eines Mythos“⁷⁴ im Blick hat: nämlich jenes Mythos des „Komponisten als Tonschöpfer, der vor kreativ-musikalischen Ideen sprudelt und diese auf geschickte Weise kunstvoll zu einem neuen, originären Werk formt“⁷⁵ das gleichsam aus ihm heraus aufs Papier drängt.⁷⁶ Auf die Spitze getrieben und künstlerisch überhöht wird diese Zielsetzung dadurch, dass sich die Komponistin am Ende vom Schreibvorgang löst und die zuvor hörbar gemachte Klangspur in eine mediale Vervielfachung transformiert. Weil nämlich beim Abschreiben „[i]n den siebzig Minuten der Aufführung [...] gerade einmal zwei Seiten [der Overtüre] zu schaffen“ sind, gerät „das Schreiben gegen Ende immer emsiger und obsessiver“, bis schließlich „seine Geräusche mithilfe einer Zuspiel-CD

71 Stefan Musil, Off-Theater: Und Frau Neuwirth gibt w. o., in: diepresse.com, 8. Juni 2006, www.diepresse.com/textversion_article.aspx?id=563729 (08.06.2006). Vgl. hierzu das Videostill in: Drees (Hg.), Anm. 2, S. 21.

72 Olga Neuwirth, zit. n. Daniel Ender, Kampf den Verführern. Olga Neuwirth über das Festwochen-Projekt *Der Don Giovanni-Komplex*, in: derStandard.at, 2. Juni 2006, www.derstandard.at/story/2468456/kampf-den-verfuehrern (21.12.2019).

73 Neuwirth, zit. n.: ebd.

74 Neuwirth, zit. n.: ebd.

75 Elisabeth Treydte, Vom Wissen über Komponist*innen: Geschlechterverhältnisse in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, in: Neue Zeitschrift für Musik 178 (2017), H. 1, S. 17–19, hier S. 18.

76 Diesen Diskurs führt Neuwirth in dem unter Mitwirkung von Elfriede Jelinek entstandenen Kurzfilm *Die Schöpfung* (2010) in einer performativ gebrochenen Repräsentation ihrer eigenen Person fort und umkreist dabei zugleich die Frage nach der weiblichen Kreativität; vgl. Drees, Anm. 6.

versiebenfacht⁷⁷ werden. Diese ins Leere laufende klangliche Verdichtung der Schreibaktivität verweist nicht zuletzt auf die Möglichkeit des Scheiterns, die Neuwirth auf der Bühne durch Abkehr von dem im Schreibakt weitgehend stillgestellten Körper zugunsten eines erweiterten Aktionsspektrums überwindet, indem sie – so die Worte eines Rezensenten – „als Komponist zur Tuba“ greift und „wie ein Rumpelstilzchen im Kreis“⁷⁸ hüpf.

V. Erprobungsfelder

Blickt man von den hier diskutierten Arbeiten auf Neuwirths zur selben Zeit entstandene Kompositionen, lassen sich in vielen Fällen Analogien beobachten. Gelegentlich wirken die performativen Aktionen wie Erprobungsfelder für spezifische Gestaltungsmittel, die – wie das Thereminspiel in *Bählammis Fest* oder das Kratzen der Feder auf Papier in *The Outcast* – in der Folge an weit- aus prominenterer Stelle erneut Verwendung finden; oder aber die Auftritte der Komponistin erweisen sich umgekehrt als ergänzende, unter Bezug auf die Möglichkeiten alternativer medialer Ereignisräume formulierte Kommentare zu anderorts unter anderer Perspektive verhandelten musikalischen und/oder gesellschaftlichen Fragestellungen.

Bei alldem sind unterschiedliche Grade von Konkretheit auszumachen: Die musikalischen Darbietungen setzen vor allem an der Klanggestalt an und lassen sich als aus der eigenen Praxis geschöpfte Exemplifizierungen von Neuwirths Ansprüchen an das vielfach auch verbal eingeforderte Reflexions- und Sinngebungsvermögen des Publikums auffassen. Demgegenüber vermitteln vor allem die mithilfe von Sprache und Stimme geformten Diskurse etwas von den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in denen die künstlerischen Tätigkeiten Neuwirths angesiedelt sind. Diese thematische Ausrichtung spitzt die Komponistin in ihren visuellen Inszenierungen weiter zu, indem sie einerseits – wie im ersten Teil ihrer *Gefahr-Bar*-Performance – gezielt Klischees wie jenes vom genialen männlichen Komponisten zur Sprache bringt und andererseits stärker auf die Voraussetzungen des eigenen Arbeitens verweist. Die Gemeinsamkeit dieser Bemühungen besteht allerdings darin, dass sie sich – wie dies auch in den filmischen und fotografischen Arbeiten Neuwirths der Fall ist – allesamt auf die Musik als spezifische Art der Kunstausübung richten und letzten Endes deren Entstehungsbedingungen beleuchten. Insofern unterstreichen sie die eingangs festgehaltene Beobachtung, dass Neuwirth sich, dem grenzüberschreitenden Charakter vieler ihrer Projekte zum Trotz, primär als Komponistin versteht.

77 Ender, Anm. 72.

78 Musil, Anm. 71.