

„[E]ine der Lichtgestalten der Avantgarde“ im „albtraumartige[n] Spiegelkabinett der Klänge“ – Olga Neuwirth im Spiegelkabinett der Rezensenten

Daniel Ender

„Olga Neuwirth ist selbst Leuten ein Begriff, die sich kaum je in ein Neue-Musik-Konzert verirren.“¹ Die von Lena Dražić am 18.10.2012 in der *Wiener Zeitung* formulierte Feststellung der weitreichenden Bekanntheit ihres Namens scheint den Tatsachen zu entsprechen. Ebenso repräsentativ zu nennen ist es, wenn Walter Weidringer in der Tageszeitung *Die Presse* der Komponistin am 21.06.1999 anlässlich der Uraufführung von *Bählamms Fest* „Meisterhaftigkeit“² bescheinigte. Auch wenn hin und wieder ästhetische Irritationen oder Vorbehalte artikuliert wurden, stand in Fachkreisen einschließlich der einschlägigen Medien die Anerkennung ihres handwerklichen Könnens kaum jemals in Frage, sondern wurde vielmehr eher ausdrücklich betont (wie um gegenteilige Vorurteile überzukompensieren).³

1 Lena Dražić, Fluchten und Auszeichnungen, in: Wiener Zeitung, 18. Oktober 2012.

2 Walter Weidringer, Mythen und Ängste im endenden Jahrhundert, in: Die Presse, 21. Juni 1999.

3 Helga Utz zitiert im Essay zum 40. Geburtstag den Vorwurf des ehemaligen IGNM-Präsidenten von 1991, „durch das Verwenden von Bildern ihr kompositorisches Nicht-Können zu verschleiern“. Um anschließend die Polarität von Ablehnung und Zustimmung nochmals dramatisch zuzuspitzen: „die Genauigkeit [...] und ihr Bestehen auf scheinbar Nebensächlichem brachte ihr Unverständnis, Belächeltwerden und Aggressionen ein, allerdings auch die unbedingte Liebe derer, die sich daran freuen.“ Helga Utz, „Das Komponieren ist das Gegenteil von Leben.“ Olga Neuwirth zum Vierzigsten, in: Stefan Drees (Hg.), Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight Song auf der Suche nach dem fernen Klang, Salzburg: Pustet 2008, S. 14–20, hier S. 17.

In diesem Beitrag wird nach der publizistischen Resonanz Olga Neuwirths gefragt, die als einzige Frau in Österreich und darüber hinaus eine derart weitgehende Präsenz und Anerkennung genießt. Er versteht sich als Versuch einer Bestandsaufnahme des Stimmengewirrs rund um die Komponistin – ein Versuch, der eine Skizze bleiben muss, zumal das Verlagsarchiv von Boosey & Hawkes (bei dem Neuwirths Werk zwischen 2000 und 2008 verlegt wurde) über 350 Artikel aufweist, während beim Verlag Ricordi rund 1.200 Beiträge verzeichnet sind. Dieses große öffentliche Echo lässt sich nicht anders denn als weiteres starkes Zeichen für die breite Wahrnehmung der Komponistin interpretieren.

Die Arbeitshypothesen bei der Entstehung dieses Beitrags, der zuvörderst auf einer Durchsicht der genannten umfangreichen Texte mit dem im Folgenden erläuterten Fokus fußt und der den Charakter eines teilweise frei gesprochenen Vortrags nicht verleugnen möchte, waren folgende:

1. Eine zentrale Denkfigur in der Neuwirth-Rezeption stellt ein Unverständnis im doppelten Wortsinn dar: zum einen hinsichtlich ihrer Akzeptanz (was in einem merkwürdigen Widerspruch zu allen äußeren Zeichen ihres Erfolgs und ihrer Bekanntheit steht), zum anderen hinsichtlich ihrer Zuordenbarkeit. Die Metapher *Zwischen den Stühlen*, die für den Titel eines 2008 von Stefan Drees herausgegebenen Sammelbandes Verwendung fand (dort allerdings zugleich durch das Cover konterkariert wird, auf dem die Komponistin recht komfortabel Platz genommen zu haben scheint)⁴, steht für die Schwierigkeit ein, eine stilistische und ästhetische Verortung des Schaffens Olga Neuwirths vorzunehmen. „Zwischen den Stühlen“ beschreibt einen Un-Ort – und tatsächlich fielen vielen Rezensenten (und den verhältnismäßig wenigen Rezensentinnen) Urteile schwer, die über die Artikulation eines kaum zu fassenden „Dazwischen“ hinausreichten. Exemplarisch für diese Problematik ist eine Formulierung wie jene über „das musikalische Formen- und Gestenrepertoire der österreichischen Komponistin, das in keine Schublade zu pressen ist“⁵, wie es Dirk Wieschollek im *Fono Forum* 2008 beschrieb. Zugleich bildeten sich im publizistischen Echo auf die Künstlerin paradoxerweise besonders stabile Topoi heraus. Ist auch die Bezeichnung des Umstands, dass sich ihre Musik, ihre Kunst, ihre Selbst- und Fremddinszenierung schwer einordnen lassen, etwa bereits selbst zu einem Topos geworden? Diese Frage war der Ausgangspunkt meiner Überlegungen.

2. Es ist anzunehmen, dass Neuwirths Weiblichkeit unausweichlich implizit oder explizit thematisiert wird, sei es, dass ihre „Pionierarbeit in einer Männerdomäne“ (Susanne Kogler)⁶ ausdrückliche Anerkennung findet, oder dass Vor-

4 Drees (Hg.), Anm. 3.

5 Dirk Wieschollek, Rezension *Music for Films*, in: *Fono Forum* 53 (2008), H. 9, S. 95.

6 Siehe den Beitrag von Susanne Kogler in diesem Band.

urteile oder Vorbehalte mitschwingen bzw. ausdrücklich artikuliert werden. Wenn etwa Chefredakteur Detlef Brandenburg in der *Deutschen Bühne* 2012 Neuwirth als „eine Streiterin für den weiblichen Blick auf die Kunst und die Gesellschaft“ bezeichnete und diesen Umstand in Folge als künstlerisch hinderlich darstellte,⁷ wurde damit eine verallgemeinernde Festlegung getroffen und zulasten der Komponistin ausgelegt. Welche Rolle ihr Geschlecht für die Wahrnehmung der Person und ihres Schaffens spielt, kann in diesem Zusammenhang nicht erschöpfend erörtert werden. Doch die Frage ist untrennbar mit dem gesamten Neuwirth-Diskurs verbunden.

3. Im Prinzip nicht anders als bei einer Vielzahl von Komponistinnen und Komponisten des 20. Jahrhunderts, doch in der Intensität deutlich ausgeprägter ist Neuwirths eigener Anteil an ihrer Rezeption hinsichtlich zentraler Themen und Begriffe ungewöhnlich hoch. Inwieweit dadurch von einer Diskurskontrolle gesprochen werden kann, wäre eigens zu untersuchen. Doch hat wohl keine andere Komponistin derart viele Interviews gegeben wie Neuwirth, und es gibt auch keine andere Komponistin der Gegenwart – und auch keinen Komponisten –, bei der bzw. dem biografische Elemente so notorisch repetiert, Charaktereigenschaften und eine anscheinend problematische Rezeption so eingehend diskutiert werden: sei es die Überzeugung von der Schicksalhaftigkeit bestimmter Ereignisse, sei es eine mangelnde Aufmerksamkeit bzw. Anerkennung.

Diese drei Aspekte – Kampf gegen Unverständnis, die Gender-Thematik, eigene Prägung des Diskurses über sie – sind eng miteinander verwoben. In einem Gespräch mit Stefan Drees reflektierte Neuwirth ihre Sicht auf den sprachlichen und faktischen Umgang mit ihr und berichtete von einem im Jahr 2015 bereits ein Vierteljahrhundert andauernden Kampf gegen Dynamiken „in der klassischen Musikwelt, die weiterhin weiß, männlich und patriarchalisch ist, weiterhin in einem hegemonialen System“:

„Als Freischaffender muss man sich ständig neu stimulieren, mir aber wurde meine Selbstachtung genommen, auch der Glaube an mein Können. Ich bin ja als freischaffende, peripatetische Komponistin völlig abhängig vom *good will* der Entscheidungsträger. 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

7 Detlev Brandenburg, Crossover!, in: Die Deutsche Bühne 11 (2012), S. 18–21, hier S. 20. „Doch dieser ‚weibliche Blick‘ auf Lulu, den sie im Programmheft ausdrücklich reklamiert, kommt Neuwirth künstlerisch mächtig in die Quere.“ Ebd.

„freche‘ Frau loswerden will, wird sie am besten respektlos entsorgt von den wilden Kerlen.“⁸

In diesem Zitat taucht eine häufige Denkfigur Neuwirths auf, die sich sprachlich im Passiv ausdrückt („mir wurde ... genommen“, „mir ... zugewiesen wurde“) und auch inhaltlich ein Erleiden benennt. Dem gegenüber steht jener „Machtanspruch“, der sich schon darin äußert, dass die erlebten Vorgänge nicht hingenommen, sondern benannt und hinterfragt werden. Sprachliche Zuweisungen wie die hier von Neuwirth genannten („furcht“) durchdringen die publizistische Resonanz auf sie tatsächlich. Dazu gehören auch Epitheta wie der auch einmal von Susanne Kogler zitierte Ruf Neuwirths als „Enfant terrible“⁹ oder der Begriff „Junge Wilde“, welcher der Komponistin zuweilen verliehen¹⁰ oder auch kritisch beleuchtet wurde.¹¹ Individuelle idiosynkratische Wahrnehmungsweisen, wie sie die Komponistin regelmäßig artikuliert – wenn sie etwa bei einem (Podiums-)Gespräch im Rahmen eines Symposions der IGNM 2007 sagte, sie wolle nicht fungieren als „agent provocateur, als der ich immer eingeladen werde“¹² –, lassen sich teils wohl mehr als Reaktion auf frühere biografische Erfahrungen interpretieren, als dass sie mit konkreten Situationen und Anlässen in Verbindung zu bringen sind.

In vielfachen Variationen erscheint das Thema mangelnden gesellschaftlichen Verständnisses und fragwürdiger, existenziell problematischer Voraussetzungen für die künstlerische Tätigkeit in den Äußerungen Neuwirths: So sagte sie in einem Gespräch mit anderen Komponisten über Sinfonik:

„Bei uns ist alles zerbrochen, das gesamte Komponieren ist in Frage gestellt, ich muss mich jeden Tag neu erfinden, als Mensch wie als Künstler in dieser Gesellschaft. In jedem einzelnen Stück.
[...] Dieses ständige In-Frage-Gestellt-Werden: Was soll das, Komponieren? Gibt’s das überhaupt noch? Das ist eine Art Verachtung, Verhöhnung des Künst-

8 „Ich fühle mich wie der Salat in einem Burger: der ist da, aber man schmeckt ihn nicht.“ Ein Gespräch mit Olga Neuwirth (2015), zit.n. www.olganeuwirth.com/text41.php (08.05.2019).

9 Susanne Kogler, Aufbruch ins Offene. Zu Olga Neuwirths audiovisuellen Arbeiten, in: NZfM 175 (2014), H. 6, S. 41–43, hier S. 41: „Olga Neuwirth zählt zu den erfolgreichsten zeitgenössischen Komponisten heute und gilt zugleich als Enfant terrible der kompositorischen Szene.“

10 Rainer Nonnenmann, Art. Olga Neuwirth, in: Annette Kreuziger-Herr / Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Stuttgart: Metzler 2010, S. 404–405.

11 „[D]ie männlich auftrumpfende Subjektivität der ‚Jungen Wilden‘ der siebziger Jahre ist für sie zu vordergründig. Ihre Subjektivität ist eine hinter der Glaswand.“ Max Nyffeler, Im Spiegelkabinett der Klänge. Laudatio auf Olga Neuwirth zur Verleihung des Plöner Hindemith Preises, 07.08.1999, zit.n. www.olganeuwirth.com/text12.php (16.04.2019). Dieser Text ist auch abgedruckt in: Drees (Hg.), Anm. 3, S. 123–127.

12 [Statement von] Olga Neuwirth, in: ÖMZ 63 (2008), H. 8–9, S. 49.

lers, das klingt pathetisch, ich weiß. Aber immer wieder wird einem entgegengeschleudert: Was soll das überhaupt? Die verschlingen nur unser Geld mit diesen unsinnlichen, abstrakten Klängen usw. Diese negative Haltung schwebt überall in der Luft.“¹³

Sprachlich und inhaltlich lässt sich in Äußerungen wie diesen eine gewisse Nähe zu einem literarischen Tonfall der Übertreibung und Zuspitzung sehen, wie sie etwa das Werk Thomas Bernhards auszeichnen. Zugleich greift Neuwirth hier hypersensorisch Diskurse auf, die sich in Österreich in den 1990er-Jahren gegen Künstler und Intellektuelle formiert und etwa in Wahlkampflogos wie jenem auf einem Plakat der Freiheitlichen Partei Österreichs 1995 gebündelt hatten, das in das kollektive zeitgeschichtliche Gedächtnis einging: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk – oder Kunst und Kultur?“¹⁴

All diese Themenkreise finden einen Widerhall in der publizistischen Resonanz auf die Komponistin. So scheint in Peter Beckers Rezension des Buchs *Zwischen den Stühlen* eine unmittelbare Fortsetzung und Bündelung der Gedanken von ihr selbst anzuklingen:

„Wer wie Olga Neuwirth unablässig die Paradoxien einer heutigen Künstlerexistenz reflektiert, wer wie sie Komponieren als Stellungnahme gegen die Absurditäten des Alltags und das Werk als Spiegel einer komplexen Wirklichkeitserfahrung begreift, dessen Schaffen fordert Interpreten und Publikum gleichermaßen heraus.“¹⁵

Beckers Rezension beinhaltet auch eine partielle Paraphrase eines geradezu kanonisch gewordenen Neuwirth-Texts von Max Nyffeler. In der Laudatio anlässlich der Verleihung des Plöner Hindemith-Preises 1999, von der Teile in der Neuwirth-Diskussion geradezu zu geflügelten Worten geworden sind, heißt es nämlich:

„Sie reflektiert die Bedingungen ihrer künstlerischen Tätigkeit, überhaupt die Paradoxien einer heutigen Künstlerexistenz so gründlich wie kaum jemand aus ihrer Generation. Das hat sich natürlich auch in ihrem Werk niedergeschlagen. Es kann über weite Strecken als Spiegel ihrer komplexen Wirklichkeitserfahrung verstanden werden, als Vexierbild einer Welt, die mehr und mehr virtuelle Züge annimmt und ungreifbar geworden ist. Wo in dieser labyrinthischen

13 Die Kunst, das Rad neu zu erfinden. Olga Neuwirth, Manfred Trojahn und Christian Jost diskutieren [sic] über die Kunst, ein Komponist zu sein. www.kultiversum.de/Musik-Partituren/SINFONIE-HEUTE-Die-Kunst-das-Rad-neu-zu-erfinden (18.01.2010), zit.n. einem gespeicherten Dokument aus dem Verlagsarchiv von Boosey & Hawkes.

14 Rudolf Scholten war damals Bundesminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Michael Häupl Wiener Bürgermeister, Claus Peymann Direktor des Burgtheaters, Ursula Pasterk Wiener Kulturstadträtin.

15 Peter Becker, Rezension zu Drees (Hg.), Anm. 3, in: NZfM 169 (2008), H. 6, S. 74.

Wirklichkeit ist da noch der Ort, an dem sich das künstlerische Subjekt seiner selbst vergewissern kann, wo menschliche Empfindungen noch ungebrochen möglich sind? Olga Neuwirths ganzes bisheriges Schaffen scheint sich der Suche nach diesem Ort verschrieben zu haben. In ihrer Musik findet man auf kleinstem Raum Gratwanderungen am Rande des Absurden, das Anrennen gegen Wände und das In-die-Irre-Laufen, das Ineinander von rauher Widerborstigkeit und schillernder Klangverführung, eine Mischung von Komik und Trauer, von Ironie, Aggressivität und Zärtlichkeit. Und immer wieder jenes Flackern zwischen Schein und Sein, das dem Hörer das Gefühl vermittelt, in einem Spiegelkabinett der Klänge verloren zu sein.“¹⁶

Diese Sprachbilder haben Eingang gefunden in Rezensionen und Kritiken, wobei sie dann weitere metaphorische Metamorphosen durchleben können¹⁷, aber auch in den wissenschaftlichen Diskurs (wie nicht zuletzt Titel und Inhalte der Grazer Tagung zeigen, aus der jedoch ansonsten die zentrale Spiegel-Metapher wie von Zauberhand verschwunden ist). Wörtlich ins Englische übersetzt und mit dem Begriff des Albtraums verbunden taucht das „Spiegelkabinett der Klänge“ in der Rezension einer Aufführung der Oper *Lost Highway* von Bernard Holland in *The New York Times* auf.¹⁸

Ohne das Schicksal der marxistisch-leninistisch fundierten, weit in den ästhetischen Diskurs eingedrungenen (Wider-)Spiegelungsmetapher an dieser Stelle auch nur andeutungsweise nachvollziehen zu können,¹⁹ muss aufgrund der Tatsache, dass Neuwirth selbst solchen Denkmustern verpflichtet ist,²⁰ zu-

16 Nyffeler, Anm. 11.

17 Vgl. z.B. „Die Eingriffe von Simon, so Neuwirth in einem Rundfunkinterview vom 8. Juni, hätten die zentrale Idee des Stücks zerstört. [...] Denn Simon hat mit diesem Eingriff die zentrale Achse verschoben in diesem hochkomplexen Spiegelkabinett der Identitäten“. In: Annette Eckerle, Versuch einer Annäherung an einen Unbequemen. Uraufführung von Olga Neuwirths *The Outcast* am Nationaltheater Mannheim, in: *NZfM* 173 (2012), H. 4, S. 72–73, hier S. 72. Annette Eckerle machte sich in ihrer Besprechung der Uraufführung von *The Outcast* am Nationaltheater Mannheim vollends zur Anwältin der Komponistin, indem sie sich ihre Einschätzung hinsichtlich des Konflikts zwischen ihr und dem Regisseur Michael Simon zu eigen machte.

18 Bernard Holland, Nightmare Sounds of David Lynch in Operatic Translation, in: *The New York Times*, 27.02.2007, <http://nyti.ms/2PSuIL6> (01.05.2019) „Ms. Neuwirth’s music gives us a funhouse nightmare in sound.“ Die Übersetzung „Olga Neuwirth beschert uns ein alpträumartiges Spiegelkabinett der Klänge“ stammt von der Seite: [/www.boosey.com/pages/opera/moreDetails?site-lang=es&musicID=31012&langId=2](http://www.boosey.com/pages/opera/moreDetails?site-lang=es&musicID=31012&langId=2) (01.05.2019).

19 Vgl. dazu für den musikwissenschaftlichen Bereich etwa Albrecht Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität: Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden: Steiner 1976 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 15).

20 Vgl. z.B.: „Ich möchte bewußt denkende Menschen, Selberdenker, als Zuhörer haben, die in der Musik und in der Kunst überhaupt die Widerspiegelung des suchenden Menschen sehen, der entschlossen ist, das Gewohnte zu begreifen, das Herrschende zu überwinden und ins Unbekannte vorzustoßen.“ Olga Neuwirth, *Ich lass mich nicht wegjodeln. Rede*

mindest ein kursorischer Seitenblick auf den Begriff erfolgen: „Wir sehen einen Spiegel *dann und nur dann* als Spiegel, *wenn wir wissen*, daß wir anderes in ihm sehen.“²¹ Spiegelkabinette (nicht im Sinne des Spiegelsaals oder der Spiegelgalerie in herrschaftlichen Paradezimmern, nicht im Sinne des Spiegellabyrinths als Irrgarten oder Jahrmarktattraktion, sondern im Sinne des Lachkabinetts mit seinen Zerrspiegeln) potenzieren diese Eigenschaften: Die gespiegelten Objekte bleiben in der Regel erkennbar – und selbst wo sie zur Unkenntlichkeit verzerrt erscheinen, ist ihre Identität evident, zumal wenn das Wissen vorausgesetzt wird, ‚was‘ jeweils als anders wahrgenommen werden kann.

Bei klanglichen Modifikationen – insbesondere bei Hybriden aus realen und synthetischen Klängen bzw. aus synthetisierten realen Klängen – ist dies nur bedingt gegeben. Die sich daraus ergebenden Schwierigkeiten des Hörens wurden oftmals geschildert²², wobei Nyfflers prägende Sprachbilder häufig Verwendung fanden:

„Olga Neuwirths Musik weist eine Fülle von Klangmustern auf, die verschlungenen Labyrinthen gleichen und sich ständig verändern. Sprache und andere alltägliche Klangerfahrungen werden dekonstruiert und neue, musikalische Kontexte für bekannte Klangelemente gesucht.“²³

Einfacher erscheint die Identifikation von Elementen in dem, was der Untertitel dieses Beitrags das „Spiegelkabinett der Rezensenten“ nennt: Es sind immer wiederkehrende, mehr oder weniger variierte Topoi, welche in diesen „Spiegeln“ mehr oder weniger verzerrt sichtbar werden. Stefan Drees hat 2012 Kritik

bei der Großdemonstration in Wien am 19.02.2000 gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ, zit.n. www.olganeuwirth.com/text5.php (01.05.2019). Abgedruckt in: Drees (Hg.), Anm. 3, S. 128f.

21 Joachim Schickel, *Der Logos des Spiegels. Struktur und Sinn einer spekulativen Metapher*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 24.

22 Z.B. „Was Neuwirth bei dieser Kompositionstechnik gelingt, ist, dass sie damit unseren Hörsinn – komplett hinters Licht führt. Denn es ist für das Publikum nur schwer, bis gar nicht zu erkennen, ob es gerade einer elektronischen Einspielung oder dem Liveact folgt – hätte es die Augen geschlossen. Allein die Bewegungen der Dirigentin sind ein untrügliches Zeichen für den Einsatz der Elektronik – dann nämlich hat sie nicht zu dirigieren, sondern nur den nächsten Einsatz abzuwarten und das tut sie bewegungslos. Der nächste Coup gelingt Neuwirth mit einer Wiederholung, die verblüffend zur Kenntnis genommen wird. In ihr wird deutlich, wie rasch unser Hören und unser Denken auf bereits einmal erfasste Klangeindrücke aber auch Geräuschszenarien reagiert, diese wiedererkennt und im Wiedererkennen auch neu bewertet.“ Michaela Preiner, *Zeitgenössisches mit versteckten historischen Wurzeln*, 08.11.2012, www.european-cultural-news.com/zeitgenossisches-mit-versteckten-historischen-wurzeln/6265 (01.05.2019).

23 Vgl. z.B. die Verlagsseite von Boosey & Hawkes: www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?site-lang=de&composerid=5292&langid=2&tttype=SNAPSHOT&tttitle=Foco (01.05.2019).

an „undifferenzierten Urteilen“ geübt, „plakativen Worthülsen“ nachgespürt und die „Ratlosigkeit der Rezensenten“ angeprangert.²⁴ In der Fülle an Texten, die zu Olga Neuwirth entstanden sind, lassen sich als markante Rezeptionskonstanten die folgenden beschreiben: Intermedialität (von Stefan Drees bereits 2005 als Schlagwort überführt²⁵), Stilpluralismus und Bedeutungsvielfalt, Polyvalenz und Offenheit, Provokation, Erfolg und Bekanntheit bzw. mangelnde Anerkennung, hohe künstlerische Qualität – sowie selbstverständlich die im Zusammenhang mit der Weiblichkeit der Komponistin unausweichlich mitschwingende Gender-Thematik.

Nehmen wir einen Textausschnitt unter die Lupe einer genaueren Lektüre: Reinhard J. Brembeck sah in der *Süddeutschen Zeitung* vom 03.11.2003 im Musiktheater *Lost Highway* eine „[...] meister(innen)haft gearbeitete Partitur [...]“ und schrieb:

„Olga Neuwirth ist eine der Lichtgestalten der Avantgarde, die sich nach wie vor gegen die gängige Musikverdummung stemmt. Bekannt wurde sie durch ihre Zusammenarbeit mit der Autorin Elfriede Jelinek, die auch bei *Lost Highway* mitgeholfen [sic! :-)] hat. Von Anfang an begeisterte und verstörte die Komponistin durch einen kompromisslos herben Klang, der sich in aufmüpfigen Verästelungen um keine Romantik, keine Sentimentalitäten, keine Psychologie und keine Anbiederung schert, sondern furchtlos direkt dem Hörer Klangwahrheiten an die Ohren schleudert. Doch wer nur einmal in Graz war und erlebt hat, wie unerbittlich die steirischen Berge auf die Stadt herabdrohen, findet sich in Neuwirths Musik problemlos zurecht.“²⁶

In diesem Beispiel finden sich einige der rund um Neuwirth oftmals wiederholten Topoi wie in einem Brennspeigel gebündelt: die – sogar ‚gendergerecht‘ flektierte – Meisterschaft, mit der sich eine Überhöhung zur Lichtgestalt verbindet, ein Engagement gegen „Dummheit“ („Verdummung“) und für „Wahrheit“, eine Teilung der Rezeption in Verstörung und Begeisterung, die auf die „Kompromisslosigkeit“ der Komponistin zurückgeführt wird, welche keine Anbiederung kennt, sondern nur eine unerbittliche Konfrontation der Hörer mit „herbem“ Klang – ein Attribut, das mit einem eindrücklichen Naturbild besonders stimmungsvoll abgerundet wird.

Der Text enthält jedoch auch ein entscheidendes Moment in der Formulierung, Neuwirth sei „bekannt *durch* ihre Zusammenarbeit mit Jelinek“ (Hervorhe-

24 Stefan Drees, Integration harmonischer Spielräume, in: *terz.cc*, 16.01.2012, <http://terz.cc/print.php?where=magazin&id=119> (01.05.2019).

25 Stefan Drees, Intermediale Konzeption und Dekonstruktion des Wahrnehmungsdiskurses. Zu Olga Neuwirths ... *ce qui arrive* ..., in: *NZfM* 166 (2005), H. 4, S. 30–33.

26 Reinhard J. Brembeck, Augen zu und durch! Olga Neuwirths Komposition *Lost Highway* nach dem Film von David Lynch beim steirischen herbst in Graz, in: *Süddeutsche Zeitung*, 03.11.2003.

bung: D.E.): Einen ‚Jelinek-Effekt‘ hat es in der Neuwirth-Rezeption tatsächlich gegeben. Derartig unverhohlene Respektlosigkeit, wie sie in einer Formulierung in „Österreichs rabiatesstes Kunstfrauen-Duo“ zum Ausdruck kommt, wie Manuel Brug unter dem Titel „Pornohühner im Wahrheitsrausch“ in der *Welt* am 03.11.2003 schrieb,²⁷ ist überaus selten geworden. Denn seit der Verleihung des Literatur-Nobelpreises an Jelinek (2004) ist eine positive Wendung in der öffentlichen Wahrnehmung der Schriftstellerin eingetreten, der auch Neuwirth als mit-nobilitiert erscheinen ließ – auch der Tonfall in der Publizistik ihr gegenüber ist seither meist, aber nicht immer anerkennender geworden.

Echte ‚Verrisse‘ sind in den vergangenen anderthalb Jahrzehnten tatsächlich zurückgegangen. Markant bündelten sie sich anlässlich der Uraufführung der *Hommage à Klaus Nomi* 2008, von der Wolfgang Fuhrmann in der *Berliner Zeitung* berichtete, es habe „[v]iel Hohn und Spott“ für die Komponistin gegeben, deren Stück allgemein für „peinlich und hausbacken“ gehalten worden sei. Dabei gab Fuhrmann jedoch bloß ein als allgemein erlebtes Stimmungsbild wieder, ohne sich als Autor dieser Wertung anzuschließen.²⁸ Die Rezensentin des *Tagesspiegels*, Christine Lemke-Matwey, äußerte diese Meinung selbst:

„Eine Verstörung. Die Musik gewordene Müdigkeit. Ein Gesamtkunstwerk, halb lustlos, halb dilettantisch zerlegt. Krachende Peinlichkeit und schallende Ohrfeige zugleich. [...] Eine (vor)programmierte Enttäuschung. Zumindest für jene Festivalfans und Freunde des Aktuellen, die gar nicht erst erforschen wollen, was es heißt, wenn sich eine derart renommierte Komponistin derart eklatant verweigert.“²⁹

Bis auf diese Ausnahme überwiegen anerkennende Formulierungen gegenüber Neuwirth insgesamt bei Weitem: Für Wolfgang Schreiber war sie, wie er 2012 in der *Süddeutschen Zeitung* anlässlich der Uraufführung der *American Lulu* schrieb, „seit Jahren die spannendste Komponistin Österreichs“³⁰, für Alexander Strauch sogar „Mahlers Erbin“, wie er in seiner Rezension der Uraufführung von *Le Encantadas* bei den Donaueschinger Musiktagen 2015 meinte, um diese Qualitäten Neuwirths dezidiert auch im Vergleich mit ihren männlichen Kollegen zu betonen:

„Olga Neuwirth hat allerdings etwas, was sie dieses Jahr über alle Massen [sic!] heraushob, ja, im Vergleich selbst zu den Ideen der Komponisten des Vorjahres,

27 Manuel Brug, „Pornohühner im Wahrheitsrausch“, in: Die Welt, 03.11.2003.

28 Wolfgang Fuhrmann, Der eigene Tod ist die Diva der Angst. Die MaerzMusik begann mit einer Hommage an Klaus Nomi und der Befreiung des Dingosauns, in: Berliner Zeitung, 10.03.2008.

29 Christine Lemke-Matwey, Narr ohne Hof. Olga Neuwirth eröffnet die „MaerzMusik“ im Haus der Berliner Festspiele, in: Tagesspiegel, 09.03.2008.

30 Wolfgang Schreiber, Jack the Ripper kommt nicht, in: Süddeutsche Zeitung, 02.10.2012.

von Ablinger über Kyburz, Walshe, Pauset, Sciarrino bis Adamek: sie hat eine kaum zu bremsende Fantasie! Ich wünschte mir in den siebzig Minuten zwar hier und da einmal ein längeres Verweilen bei einem neuen Sound oder einer neuen Struktur von mehr als meist nur ein bis zwei Minuten. Olga muss aber weiter!³¹

Die bereits oben erörterten allgegenwärtigen Einordnungsschwierigkeiten führen bisweilen zu paradoxen Argumentationsmustern: So hielt Susanne Kübler im *Tagesanzeiger* *Le Encantadas* für „ein typisches Neuwirth-Werk, wenn man in ihrem Fall von typisch sprechen kann“³². Die Schwierigkeit, eine stilistische Typologie zu behaupten, äußert sich auch in einer anlässlich von *Wien Modern 2012* entstandenen Rezension von Michaela Preiner:

„Was das Werk als eines von Neuwirth sofort charakterisiert, ist die Verschachtelung unterschiedlicher Ebenen, die das Hören nicht nur zu einem akustischen Ereignis macht, sondern vielmehr Erinnerungsräume öffnet, ob man will oder nicht. Melodiefetzen – herübergeweht vom Broadway – wie im ersten Satz, oder einige zarte Walzerklänge – wie im letzten Satz –, öffnen Türen zu Assoziationen, welche Musik mit Erlebtem gleichsetzen, wie es für die Komponistin so typisch ist. Ständig wechselnde Klangfarben und -orte ziehen rasch vorbei, bleiben flüchtig und doch im akustischen Gedächtnis verankert.“³³

Auf die Spitze getrieben erscheint das Dilemma, einen musikalischen ‚Stil‘ zwischen den Stühlen zu beschreiben, in einem 2016 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienenen Essay von Corinne Holtz mit dem Titel *Die Unzählbare*, in dem es unter anderem heißt: „Vor Olga Neuwirths Anspruch zittern Intendanten, Regisseurinnen und gelegentlich auch Musiker.“³⁴ Zentral in diesem Porträt ist das Narrativ vom Kampf gegen die feindliche Umwelt:

„Neuwirths Schärfe provoziert, ihr Erfolg weckt Neid und nährt die Phantasien. Zuletzt gab sich der österreichische Komponist Georg Friedrich Haas die Blöße, ihre Musik als ‚männlich‘ zu bezeichnen. Vielleicht auch darum, weil sie als erste Frau im Jahr 2010 den Grossen Österreichischen Staatspreis erhielt? Die Angst vor der Frau und die Macht der Heteronormierung scheinen ungebrochen, während sich die Künste seit Jahrhunderten den fließenden Grenzen zwischen den Geschlechtern widmen.“³⁵

31 Alexander Strauch: Finale Donaueschingen 2015 – Urlaubsfotos und Leichtgläubigkeit, <http://blogs.nmz.de/badblogger/2015/10/19/finale-donaueschingen-2015-urlaubsfotos-und-leichtglaebigkeit> (01.05.2019).

32 Susanne Kübler, Der Wal passt in die Sardinendose, in: *Tagesanzeiger*, 22.08.2016.

33 Michaela Preiner, Konzentrierte Ballung und ephemerer Hauch, 06.11.2012, www.european-cultural-news.com/konzentrierte-ballung/6257 (01.05.2019).

34 Corinne Holtz, Die Unzählbare, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Beilage Lucerne Festival, 13.08.2016, S. 72.

35 Ebd.

Dieses Charakterbild wird im selben Text, in dem Eigenschaften der Person und Charakteristika ihrer Werke in eins gesetzt werden, wie sich das seit der musikpublizistischen Prosa über Beethoven im Bereich (klassischer) Musik eingebürgert hat, auch für die Einordnung des kompositorischen Schaffens verwendet („Olga Neuwirth ist unbequem und damit ihrer Musik vergleichbar: labyrinthisch, explosiv, ungezähmt.“³⁶), über das schließlich die These vertreten wird, dass „der Wiedererkennungswert ihrer Musik gerade in der Unvorhersehbarkeit begründet ist und der Ungezähmtheit ihrer Persönlichkeit entspringt.“³⁷

Um abschließend zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen zurückzukehren, lässt sich resümieren, dass Olga Neuwirth hohe Akzeptanz in fachkundigen Rezensionen, selbst in regionalen Tageszeitungen genießt. Obwohl Besprechungen überwiegen, die sich auf musikalische Sachverhalte zu konzentrieren versuchen, steht die Person der Komponistin selbst (sowie ihre Weiblichkeit) durchgehend wenigstens implizit im Fokus. Bereits aufgrund weniger Spuren bestätigt sich die Vermutung, dass ihr eigener Einfluss auf den Diskurs nicht zu unterschätzen ist. Die Wechselwirkungen zwischen Aussagen Neuwriths und publizistischen Stimmen – sowie der Umstand, dass der Blick auf die Komponistin und ihr Werk auch in der Forschung stark von ihr selbst geprägt sind – wären allerdings in einer eigenen, ausführlichen Untersuchung in den Blick zu nehmen.

36 Ebd.

37 Ebd.