

Podiumsdiskussion

Rosemarie Brucher (Graz), Stefan Drees (Berlin), Susanne Kogler (Graz),
Jürg Stenzl (Salzburg/Wien), Melanie Unseld (Wien),
Elisabeth van Treeck (Bayreuth)

Susanne Kogler: Wir möchten bei der Diskussion die thematischen Schwerpunkte der Tagung noch einmal Revue passieren lassen. Wir haben uns die erste Runde so gedacht, dass wir eröffnen und Sie am Podium um ein kurzes Statement bitten. Sei es zu einem der Themen oder auch zu etwas anderem, was Ihnen besonders am Herzen liegt. Ich bitte Melanie Unseld zu beginnen.

Melanie Unseld: Was ich in diesen zwei Tagen hier in Graz als besonders präsent empfunden habe, in den verschiedenen Themen, die von den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern präsentiert wurden, war die Frage des *in-between*, des Dazwischen-Seins. Und ich, die sich mit Narrativierung und auch dem Festschreiben, dem buchstäblichen Festschreiben beschäftigt, habe mir daraus immer wieder die Frage gestellt, inwiefern das eine Reibung erzeugt: Zwischen dem, was künstlerisch vorliegt, und dem, wie wir darüber sprechen. Indem wir das immer wieder beschreiben, zu Recht beschreiben, schreiben wir es zugleich auch fest. Das ist eine Reibung, die sehr produktiv sein kann, aber die möglicherweise uns als Reflektierende, über Olga Neuwirth reflektierende Menschen, noch einmal dazu auffordert, auch über unser eigenes Tun, wissenschaftliches Tun, und dann auch über das Kommunizieren darüber neu nachzudenken. Das nehme ich so für mich als starken Impuls mit.

Rosemarie Brucher: Ich hatte eine kurze Einleitung vorbereitet, aber die wurde mir ein bisschen zerschossen. Ich wollte auch über die Kategorien der Performativität bei Olga Neuwirth sprechen. Das hat Herr Drees ganz grandios vorweggenommen. Ich würde trotzdem unterscheiden zwischen den Arbei-

ten, wo sie musikalisch mitwirkt, wo sie dann ja auch sagt, dass sie als DJane arbeitet, und den mehr theatralen Arbeiten, weil hier einerseits Momente der Verkleidung stark hineinkommen, aber auch der Requisite, wie z.B. bei *Masochistic Suite*, wenn dann mit Handschellen, mit Peitsche etc. gearbeitet wird. Die würde ich wiederum stark in der Tradition von Dadaismus und Fluxus sehen, wo auch diese humoristische Zitatebene eine Rolle spielt. Dann gibt es aber natürlich diese Arbeiten, wo sie eben musikalisch arbeitet. Was mich aber vor allem auch interessiert, und das haben wir in den letzten Vorträgen viel gehört, ist diese Performativität in der eigenen Person bzw. Persona, würde ich sagen. Die Kunstfigur Neuwirth, wo sie schon stärker als andere, auch in ähnlicher Weise wie Jelinek würde ich sagen, zu einer Rezeption oder zu einer Inszenierung ihrer eigenen Persönlichkeit beiträgt. Wir haben das gehört, wenn sie auftritt als Komponistin etc. und im Wort. Aber was wir noch ein bisschen wenig beleuchtet haben, was auch interessant wäre, wären z.B. Fragen der Fotografie. Zum Beispiel, man muss nur Olga Neuwirth googeln. Welche Art von Bild-dramaturgie tritt einem sofort ins Auge? Wie wird hier mit Kleidung, Pose, Frisur etc. gespielt? Wie markiert sie sich hier als Künstlerin und wie insgesamt auch in ihrer Geschlechtlichkeit? Das wäre noch interessant. Darauf können wir vielleicht eingehen.

Elisabeth van Treeck: Was ich aus diesen zwei Tagen nochmal um einiges stärker mitnehme, ist, wie vielschichtig sich das Œuvre von Olga Neuwirth gestaltet. Und was mir auffiel, ist, dass wir nicht über Texte gesprochen haben, die sie produziert. Ich spreche jetzt nicht von Interviews oder Ähnlichem, sondern ich spreche von Texten, die meistens in Kombination mit Kompositionen entstanden sind: Gedanken zu *Lost Highway* oder Notizen zu Melvilles Universum, oder eben auch zum Beispiel die beiden Kolumnen, die in dem Melville-Buch abgedruckt sind. Es stellt sich die Frage: Wie drückt sich die Künstlerin als Künstlerin aus in einem Medium abseits der Bühne und abseits einer klanglichen Dimension, egal ob musikalisch oder eben als Performerin in Sprache und Musik? Denn das machen auch andere Komponisten, beispielsweise Heiner Goebbel, mit dem ich mich auch länger beschäftigt habe. Deswegen komme ich auch gerne auf ihn zurück. Er war Professor für angewandte Theaterwissenschaft und deswegen habe ich das Gefühl, spricht man diesen Texten automatisch schon eine jetzt wertend größere Gewichtung zu. Als ob das eine andere Distanz einnehmen würde oder per se schon einen, sage ich mal, wissenschaftlichen Anspruch hätte. Sich auf diese Weise einmal diesen Texten zu nähern und zu fragen: Was tun sie denn für das Werk? Welche Diskursdimensionen kann man daraus ablesen? Wie zirkuliert das insgesamt in Texten über Olga Neuwirth? Dann vielleicht auch noch zurück zu Kritik in Rezensionen. Was

machen auch diese Texte und inwiefern konstituiert sich die Autorin da und wie ist es in einer Kommentarfunktion zu sehen oder vielleicht in einem Interpretationsverhältnis?

Jürg Stenzl: Ich habe zwei Dinge, die ich gerne zur Sprache bringen möchte. Zuerst, dass es nämlich nicht nur eine Komponistin Olga Neuwirth gibt, sondern auch einen Komponisten Gösta Neuwirth, und dass sie genau 30 Jahre auseinanderliegen und aus der gleichen Familie kommen. Die Konfrontation mit den beiden, weil sie so extrem unterschiedlich sind, fände ich doch sehr interessant. Ich möchte ein paar Worte sagen zu dem, was mich überrascht hat. Ich bin mit Abstand der Älteste hier und habe wohl am meisten Komponisten kennengelernt und musikwissenschaftliche Symposien besucht. Was mir aufgefallen ist: Es ist kaum bei jemandem von Noten die Rede gewesen. Und wenn Notenbeispiele zitiert oder projiziert wurden, war es meistens die erste Seite und bis man sich auf dieser ersten Seite orientiert hatte, war das Musikbeispiel wohl schon auf Seite 5. Es gab kaum Analysen einzelner Werke. Und ich dachte jetzt gerade auch wieder bei diesem letzten Klavierstück, das ja anderen, die wir schon gehört haben, doch sehr ähnelt, die wären relativ leicht zu analysieren und auch die Frage zu stellen: Ist das vielleicht kein Zufall, dass sie kein größeres Klavier-Œuvre geschaffen hat? Dann gibt es auch Fragestellungen wie: Woher kommt sie eigentlich? Wohin geht sie? Das ist gerade auch von Herrn Ender angesprochen worden. Dass in der Kritik eigentlich nie versucht wird, sie mit anderen Komponistinnen oder Komponisten der gleichen Generation in eine Beziehung zu bringen oder Unterschiede herauszuarbeiten. Historische Fragestellungen spielten überhaupt keine Rolle. Die Tendenz zur Isolierung, die auch erwähnt wurde, ist eindeutig, also ein geradezu radikales Zurückweisen von allem, auch auf der Seite von Olga selbst, was mit Musikgeschichte zu tun hat. Nicht nur, dass man sie nicht einordnen kann, sondern dass Musikgeschichte, welche auch immer, bei ihr eigentlich überhaupt nie thematisiert wurde. Das ist natürlich der Hauptunterschied zu Gösta Neuwirth, der ein ganz besonders historisierender Musikforscher ist. Das Zurückdrängen der Historie ist für einen Musikhistoriker besonders auffallend. Aber auch die Frage: Woher kommt sie eigentlich? Wer hat sie geprägt in der frühen Zeit? Man weiß, dass sie früher Trompete gespielt hat und mit 15 oder 16 Jahren durch einen Unfall nicht Trompeterin geworden ist. Das ist fast alles, was wir über die Ausbildungszeit wissen. Das Thema Multimedialität wurde gestellt. Wenn diese Multimedialität zentral ist, müssen wir auch fragen: Wie wichtig ist sie denn bei Komponistinnen und Komponisten ihrer Generation und was bedeutet das? Es ist kein Alleinstellungsmerkmal von Olga Neuwirth. Ein letzter Punkt: Ich kenne Olga seit 1989. Wir waren in Villeneuve-les-Avignon mit Nono. Das ist

das letzte Mal gewesen, wo Nono noch ins Ausland gereist ist. Und sie ist wegen Nono gekommen und musste sich dann, weil Nono nur einen Vortrag statt drei Vorträgen hielt, sich noch zwei Stenzl-Vorträge anhören. Da kam Olga auf mich zu und sagte: „Mein Name ist Neuwirth.“ Ich antwortete: „Neuwirth?“ „Ja, wie mein Onkel [der Komponist Gösta Neuwirth, *1937], nur nicht so gut“, war ihre Antwort, gerade 21-jährig ... Ich hatte das Glück, diese Karriere auch weiterhin zu verfolgen und darf ergänzen: Diese Karriere hat sehr schnell begonnen und vor allem im Laufe von 30 Jahren kaum je Unterbrüche gehabt. Außer der Premiere von der *American Lulu* mag ich mich an keine Uraufführung erinnern, die kein Erfolg gewesen wäre. Das ist wirklich erfreulich, wir müssen jedoch auch fragen: Wieso war das eigentlich so?

Susanne Kogler: Bevor Stefan Drees zu Wort kommt, möchte ich kurz noch etwas sagen. Es war natürlich auch ein Teil der Tagung Fragen der Analyse gewidmet. Auch weil Sie, und das wollte ich nämlich auch in die Diskussion einbringen, gerade gesagt haben, Olga Neuwirth ist Komponistin. Das passt jetzt auch zu Ihrem Einwand: Dann schaut bitte die Musik an. Das stimmt sicher, dem würde ich auch beipflichten. Wir sind natürlich in den zwei Tagen, die ohnehin sehr dicht waren, auch hier, um Desiderata zu sammeln. Ich habe zuerst sofort zugestimmt. Ja, sie ist Komponistin, aber eigentlich mit der Idee, dass sie über die Musik hinaus arbeitet. Aber dem würde ich doch die Hypothese gegenüberstellen, dass sie mit Elementen komponiert, die das musikalische Material maßgeblich erweitern. Das ist auch nichts Neues, das gibt es in der Avantgarde nach 1945 schon die ganze Zeit. Aber hier stellt sich eben die Frage und genau diese wollte ich an die Round-Table-Teilnehmer und -Teilnehmerinnen stellen: Wie kann man das analysieren? Wir haben auch einen Beitrag dazu bei der Tagung gehabt und ich habe einen anderen kurz zitiert, der bei der Analyse auch von diesen Denkmodellen, die aus der poststrukturalistischen Philosophie kommen, und von der Hörerfahrung und damit verbundenen Assoziationen her die Analyse angeht. Hier stellt sich mir die Frage durchaus mit der Erweiterung auf Kontexte, auf andere Komponistinnen und Komponisten, die mit Olga Neuwirth vergleichbar sind: Haben wir in der Musikanalyse jetzt Strategien gefunden mit solchen Erweiterungen des Materials und der Perspektiven umzugehen? Eine Analyse, die wir bei der Tagung hörten, war eigentlich sehr traditionell und hat sich hauptsächlich mit Anspielungen und Zitaten beschäftigt. Aber zeigt dieses Defizit jetzt wirklich nur, dass wir die Analyse vergessen haben, sondern nicht viel mehr auch, dass es vielleicht noch nicht wirklich adäquate Analysemethoden genau dafür gibt? Dass wir immer noch in ziemlich traditionellen Kategorien denken? Sie haben jetzt auch gerade gesagt, die Klavierstücke wären zum Analysieren geeignet. Aber bei den Opern wird

es schon schwierig, und da ist die Frage: Ist es eine Flucht, wenn man das jetzt nicht klassisch analytisch thematisiert, oder ist es dem Gegenstand adäquater? Das wäre meine Frage an das Podium und vielleicht danach auch ans Publikum.

Elisabeth van Treeck: Es ist die Herausforderung, der ich mich jeden Tag stellen muss, wie ich mich dem nähere. Und eine der großen Herausforderungen ist die Art der Speicherung und die Quellsituation schlechterdings. Immer, wenn ich glaube, ich habe jetzt die Partitur, dann gibt es entweder eine revidierte Fassung. Gut, daran kann man kommen. Oder dann habe ich auch die Sample-Einspielungen und dann erzählt mir Herr Drees, es gibt neue Sample-Einspielungen. Was man braucht, ist schon einmal eine Erweiterung traditioneller Analysemethoden, die sich der Partitur widmen. Diese Audiodateien muss man dann versuchen zu beschreiben oder man fragt Herrn Noisternig nach dem Algorithmus. Da verlangt der Gegenstand eine Erweiterung musikwissenschaftlicher Methoden um z.B. Tontechniker-Know-how oder auch mit der Frage nach einem intensiven Reflektieren von Begriffen. Wie verwendet man das? Wenn ich heute von „Brummen“ gesprochen habe, von einem „brummenden“ Sound, dann habe ich das auch mit Bauchweh getan, weil ich weiß, ich verwende da einen Begriff, der für jeden ein anderes Assoziationsfeld öffnet. Und bin natürlich da in einem total subjektiv schwammigen Bereich. Korrekterweise hätte ich den Algorithmus abbilden müssen oder zumindest z.B. eine Spektralanalyse, um bestimmte Dinge entsprechend ins Visuelle übertragen zu können. Aber selbst das ist schon wieder eine Übersetzungsleistung, wie eben das Übersetzen in die Partitur. Ein anderer Punkt ist der der Speicherung oder der Aufzeichnung, beispielsweise der Opern. Zwei von diesen vier Musiktheaterwerken, von den Großen, sage ich jetzt einmal, sind in einem Studio eingespielt worden. Von *The Outcast* und *American Lulu* gibt es nur Live-Mitschnitte. Das ist schon wieder eine Problematik, wenn man versucht, sich dem zu nähern, auch jetzt z.B. bei *Lost Highway* mit so einer wahnsinnig komplexen Klangdramaturgie. Da ist die Übersetzung auf eine 5.1 Surroundversion in der CD-Version auch nochmal eine Kompromissversion, was Neuwirth auch so beschreibt. Ich gehe da d'accord, dass man in die Noten schauen muss, und man kann bestimmte Klangflächen, über Klangfarben bestimmte Muster erkennen, wo, was, wie zusammengeht oder auch Motive usw. oder Spieltechniken. Aber man ist sehr stark darauf angewiesen, auch zu hören, wie es klingt, um damit etwas zu machen. Dann ist natürlich die Frage: Wie beschreibe ich möglichst objektiv das, was da klingt? Weil dann zu sagen, was weiß ich, das und das Instrument in dem und dem Akkord, wird dann schon schwierig, weil man dann ja auch immer noch schauen muss, wie ist das Instrument verstimmt worden? Bei z.B. *Bählamm's Fest*. Wie sind die Streicher prinzipiell verstimmt

worden, schon von Beginn an? Und wie werden dann andere Instrumente auch noch z.B. live-elektronisch verstimmt? Diese Klangdimension ist es, die meines Erachtens die große Herausforderung darstellt. Und wo mit einer Auseinandersetzung mit solchen Gegenständen auch eine methodische Erweiterung einhergeht.

Jürg Stenzl: Ich will nicht unhöflich sein, aber dass wir beispielsweise bei Uraufführungen mit Live-Elektronik konfrontiert sind, das ist nun seit mehr als 20 Jahren der Fall. Die Partitur kann man trotzdem bekommen. Ich habe auch bei Olga bei mindestens zwei Verlagen eigentlich kaum je ein Problem gehabt, sogar für Uraufführungen die Partitur zu bekommen. Dass da auch noch technische Dinge darin sind und dass die nicht unwichtig sind, das bestreite ich in keiner Weise. Aber wenn man sich ein erstes Bild von einer Partitur machen und dann vielleicht sogar das Stück zweimal hören konnte, dann kann man nicht sagen, dass ihr Werk nicht zugänglich ist.

Elisabeth van Treeck: Das meinte ich auch nicht.

Jürg Stenzl: Und es sind nicht alle Werke mit schwerer Elektronik beladen. Das war das kleinste Problem, das ich mit ihrem Schaffen hatte.

Melanie Unsel: Ich würde gerne nochmal auf diesen Punkt der Materialität eingehen. In die Partituren schauen, das ist die eine Sache. Dazu sind wir Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler auch ausgebildet. Aber gerade der Vortrag von Herrn Noisternig hat uns auch gezeigt, dass das nur ein Teil der Wegstrecke ist und dass man weitere Wegstrecken braucht. Ich nehme sogar an, dass, wenn jemand noch aus der visuellen Perspektive schaut, wir auch da noch weitere Elemente zu berücksichtigen haben. Das heißt, das Material, mit dem wir umgehen, um sich den Werken zu nähern, multipliziert sich auf jeden Fall. Das ist eine Herausforderung. Und jetzt bin ich bei dem Punkt, den Herr Stenzl vorhin berührt hat. Der betrifft nicht nur Olga Neuwirth, und da wäre es spannend, sozusagen Querschnittsthemen zu bilden, aber das würde ich unseren lieben Organisatoren überhaupt nicht vorwerfen wollen. Ich meine, es gibt ja einen Anlass, warum wir hier sitzen. Aber der nächste Anlass könnte sein, sich so ein Thema herauszugreifen und etwa die Fragen nach der Materialität, der Notierbarkeit und der Veränderbarkeit im Notierten, in Kombination mit den technischen Weiterentwicklungen, mit den Inszenierungen etc. zu erarbeiten, um dann auf diese Weise auch Olga Neuwirth mit anderen Kolleginnen und Kollegen ihrer Zeit ins Verhältnis zu setzen. Das, meine ich, ist ein Denkauftrag, den wir von heute mitnehmen können. Denn dass die

Materialität, auf die wir geworfen sind, wenn wir über die Musiktheaterwerke von Neuwirth sprechen, eine zentrale Rolle spielt, dass man da auch mit einem erweiterten Materialbegriff umgehen muss, ist, glaube ich, sinnfälliger.

Susanne Kogler: Stefan, wie würdest du das einschätzen, jetzt sagen wir einmal das Desiderat nach einer adäquaten Analyse? Ist das jetzt wirklich ein Spezifikum bei Olga Neuwirth? Oder gibt es da vielleicht einen vergleichbaren Komponisten ihrer Generation? Wir haben natürlich auch ein paar Desiderata nicht erfüllen können aufgrund von Absagen. Wobei ich vorrangig eher an die Frage, die Sie angesprochen haben, wo kommt sie her, gedacht habe. Ich hätte z.B. schön gefunden, die Arbeitsjournale von Henze mit ihren Dokumentationen zu vergleichen. Zumal sie in Deutschlandsberg ihre erste Kooperation mit Jelinek im Zuge des Musikfests hatte, das von Henzes pädagogischem Engagement geprägt ist. Es ist dieses Musikfest in Deutschlandsberg, wo Kinder und Jugendliche komponiert haben. Da war ein Libretto von Jelinek dabei, das Neuwirth noch als Jugendliche mitkomponiert hat. Ich habe jetzt eher an diese Ecke gedacht oder an Nono. Daher die Frage: Wo kommt sie her? Aber es wäre natürlich auch ein Vergleich mit Zeitgenossen interessant. Da sind jetzt schon sehr gute Vergleichspunkte genannt worden. Wolfgang Rihm und seine Idee der Klangskulpturalität wäre z.B. interessant mit ihrer zu vergleichen. Aber mich würde interessieren, Stefan, wie siehst du das von der Analysierbarkeit her oder von dem, was vorliegt an Analysen? Mein Denkansatz war, dass die Musikwissenschaft sehr analyse- und partiturlastig ist und dass eigentlich oft gerade das Hören fehlt. Und da ist Olga Neuwirth wieder ein Beispiel, die das wirklich zu überdenken herausfordert. Wir haben deshalb den Schwerpunkt bei dieser Tagung einmal anders gelegt.

Stefan Drees: Ich stimme Jürg Stenzl zu. Man könnte zumindest an den Instrumentalwerken viel mehr analysieren. Die Klavierwerke wären ein sehr schönes Beispiel, aber wir haben gestern lauter Beispiele gehört. Es gibt tatsächlich extrem wenige Analysen. Gordon Kampe hat welche gemacht. Ich habe *HOOLOOMOLOO* und Wolfgang Rüdiger hat sich *LONICERA CAPRI-FOLIUM* angeschaut. Aber es sind im Grunde die einzig seriösen Analysen, die ein bisschen darauf eingehen. Da würde ich mir auch mehr wünschen, gerade für die Stücke, die wir gestern gehört haben. Eigentlich kann man das machen, da muss man hingeführt werden. Ich habe das Gefühl, dass es für unser Fach schwierig ist, heute sowas zu verlangen. Die Leute reden lieber, sie gehen lieber in den Diskurs. Sie befassen sich mit Theatralität und lassen sich schwer auf Texte festlegen. Das ist mein Gefühl, dass das in unserem Fach bei den Jüngeren so ist.

Melanie Unseld: Ich bin nicht dabei, die verschiedenen Ansätze gegeneinander auszuspielen. Ich finde das eine so wichtig wie das andere. Zu Musiktheaterwerken gerade dieser Dimension gehört Theatralität ganz essenziell dazu. Das Performative ist wesentlicher Teil des Werkes (das wissen wir mindestens seit der opera buffa). Deswegen finde ich den Vergleich zwischen Instrumental- und Musiktheaterwerken an dieser Stelle schwierig. Bei den Instrumentalwerken völlig d'accord, aber bei den Musiktheaterwerken, worüber Sie gerade gesprochen haben, bleibe ich dabei, dass wir diese Perspektive brauchen, die (Musik-) Theater ernst nimmt. Das würden wir bei jedem anderen Musiktheaterwerk so auch fordern, aber natürlich dort auch besonders, wo es um die metadramatischen Elemente geht. Meta-Opern ergeben sich nur aus ihrem theatralen Moment heraus, sonst funktionieren sie kaum. Und deswegen, glaube ich, kommen wir nicht weiter, wenn wir an dieser Stelle zwei grundlegend wichtige Perspektiven gegeneinander ausspielen. Da glaube ich, ist Olga Neuwirth ein gutes Beispiel, weil sie eben die Hybridität der Gattungen, der Genres, benutzt. Das haben wir gestern bei ihrem Trompetenkonzert so schön gesehen. Sie hat diese Hybridität der Genres, die sie immer wieder aufruft, und das fasziniert uns auch. Daher sollten wir, glaube ich, auch mit unserem Handwerkszeug, wenn wir auf sie schauen, ihr da folgen, und nicht versuchen, sie an dieser Stelle in Kästchen zu packen, wo sie gar nicht in Kästchen will.

Jürg Stenzl: Ich bin einverstanden und gleichzeitig auch nicht einverstanden. Ich verstehe, dass Leute, die aus dem Theaterbereich kommen, sagen, es komme auf die Aufführung an. Doch mit Verlaub, jede Inszenierung einer Oper ist neu. Wir können nicht nur vom beweglichsten Teil einer Oper reden. Dieser ist Teil des Theatralen. Der Unbeweglichste, weil Festgeschriebene, ist die Partitur. Auf der anderen Seite das Dramatische. Es gab die Erstfassung von Luigi Nonos *Prometeo* in Venedig. Ein Jahr später eine Zweitfassung in Mailand, in der ein Drittel des ersten *Prometeo* neu komponiert war. Ich hatte den Auftrag, einen längeren Einführungstext zu schreiben. Die Partitur war so groß, dass man sie nur auf den Knien studieren konnte. Jeder der zwölf Sätze mit Live-Elektronik, die man aus der Partitur nicht erkennen kann, vergleichbar dem Theatralischen. Was Theater wirklich ist, erfährt man nur im Theater, aber bei einem Werk wie *Prometeo* auch nur durch eine Aufführung.

Susanne Kogler: Ich möchte gerne noch etwas aufgreifen und damit das Thema wechseln. Weil Sie gesagt haben, bei Werken mit multimedialen Elementen dann doch oft erkennen zu müssen, dass vieles nicht möglich ist. Und da haben wir uns gedacht, es ist auch ein guter Anlass für die Frage: Was ist in der Musikwissenschaft möglich, was ist in der Analyse möglich? Aber jetzt auch für die

musikalische Praxis gedacht: Wie würden Sie das einschätzen? Was ist möglich im gegenwärtigen Kulturbetrieb? Vor allem wenn es um Grenzüberschreitungen geht. Wir haben die neuen Musikfestivals, aber wir haben auch die Opernbühnen, wo auch immer wieder neue Werke Eingang finden, wo Olga Neuwirth auch Eingang findet. Sie selbst betont immer wieder, dass man vieles nicht realisieren kann, ob das jetzt ihre Inszenierungsstrategie ist oder nicht. Oder ist eben diese Inszenierungsstrategie ein Teil der Wahrheit? Wie schätzen Sie das ein, wie fest sind die Normen? Was ist möglich, inwieweit kann man sich darüber hinwegsetzen oder was ist da schon in Bewegung?

Stefan Drees: Es kommt darauf an, wer den Rahmen setzt.

Suane Kogler: Wer setzt den Rahmen?

Stefan Drees: Bei Olga Neuwirth zeigt sich ganz deutlich, dass sie für ein Profi-Ensemble anders schreibt als für ein institutionalisiertes Orchester. Das ist auch schon ein Rahmen. Wenn ich mir dieses Orchesterstück *Masaot/Clocks without Hands* anschau, das ist fantastisch für Orchester gearbeitet, aber das ist in den Details nicht neue Musik, die für ein Spezialensemble geschrieben ist, nicht so wie z.B. *Bählamms Fest* oder auch *Lost Highway*. Es ist ganz anders gearbeitet, und an einen anderen institutionellen Rahmen angepasst. Einerseits ein Ensemble, mit dem man sehr viel machen kann, mit dem man auch herumexperimentieren kann, andererseits ein traditionelles Orchester, das nur eine begrenzte Anzahl von Proben hat usw. Das zeichnet sich auch im Werk ab.

Jürg Stenzl: Es wird interessant werden, wenn es um die Oper in der Wiener Staatsoper geht, bei der die Musiker identisch sind mit den Wiener Philharmonikern. Nicht alle Musiker dieses Orchesters der Staatsoper sind auch „Philharmoniker“, einem Orchester, das nicht übermäßig große Erfahrung mit Musik des 20. Jahrhunderts hat, zwar mit Werken seit Schönbergs Orchestervariation oder den Orchesterstücken von Alban Berg, jedoch nicht mit Werken von Henze oder Gottfried von Einem. Wie wird Olga wissen, welches Orchester das spielen wird? Ich erinnere mich, als Friedrich Cerha mit seiner letzten Orchesterkomposition in mein Büro in der Universal Edition kam und sagte: „Das ist ein Auftrag der Wiener Philharmoniker. Aber ich bin nicht sicher, ob sie das spielen können und ob sie das spielen wollen.“ Sie haben es dann auch professionell gespielt. So wie ich Olga kenne, nimmt sie Rücksicht darauf, ob es Musik für das Klangforum, das Arditti Quartett oder für andere mit neuer Musik vertraute Klangkörper ist.

Stefan Drees: Wir haben das beim Trompetenkonzert ...*miramondo multiplo*... Das war das erste Stück, das für die Wiener Philharmoniker geschrieben wurde. Ein in spieltechnischer Hinsicht deutlich einfacherer Orchestersatz.

Susanne Kogler: Das heißt, dass die Institutionen doch einen großen Einfluss haben? Sei es jetzt die Institutionen, die die Ausführenden sind, oder die Häuser, in denen das gespielt wird.

Jürg Stenzl: So weit würde ich nicht gehen, sondern von Philharmonikern reden, die Berliner oder die Wiener ... Aber es gibt Orchester, die wenig Erfahrung mit Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben, etwa im Vergleich mit Rundfunkorchestern (auch in Wien).

Stefan Drees: Ja, aber da ist die Frage für einen Komponisten oder eine Komponistin, bleibe ich jetzt bei meinen Texturen und schreibe etwas, von dem ich weiß, sie werden es nicht realisieren können? Oder gehe ich auf sie zu? Ich möchte ja, dass das Stück einigermaßen aufgeführt wird.

Jürg Stenzl: Es ist jetzt noch keine Woche her, dass das riesige Orchesterstück von Helmut Lachenmann, *My Melodies*, uraufgeführt wurde, fabelhaft gespielt vom Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Péter Eötvös. Dieses Werk wird wohl kaum von den Wiener Philharmonikern gespielt werden. Ob die Berliner Philharmoniker unter Leitung von Simon Rattle dieses Werk spielen werden, wollen wir abwarten ...

Susanne Kogler: Ich möchte ganz kurz noch einmal das Thema wechseln. Olga Neuwirth hat manchmal darauf bestanden, dass man als Frau gewisse Themen nicht thematisieren oder schwerer thematisieren kann. Ein Paradebeispiel wäre dafür diese Oper mit Elfriede Jelinek zum Thema des Kindesmissbrauchs, die auf die Don-Giovanni-Thematik abzielte, diesen Missbrauchsfall des Kärntner Arztes Dr. Wurst, die nie aufgeführt wurde. Ihre Darstellung oder ihr Verständnis oder auch, wie sie es aufgefasst hat, war doch, wir haben das auch schon angesprochen, zwei Frauen „im Doppelpack“, die, ich glaube, Daniel Ender hat es auch erwähnt, es da schwieriger haben. Wir haben auch von Rollenbildern gesprochen. Da würde ich dich noch gern fragen, Melanie: Wie schätzt du das jetzt ein? Ist hier auch ein wahrer Kern? Sind auch hier die Rollenbilder so stark, dass man als Frau vielleicht wirklich solche Tabus weniger leicht aufgreifen kann, als es Männer tun? Ich denke an Georg Friedrich Haas. Er hat sehr viele Tabuthemen in den Medien platziert.

Melanie Unseld: Meiner Beobachtung nach ist das, glaube ich, tatsächlich eine generationelle Sache. Da muss man sehr genau schauen, in welcher Generation wir uns bewegen. Daniel Ender hat vorhin sehr schön anhand der Rezensionen herausgearbeitet, dass Olga Neuwirth aus einer Generation kommt, in der das noch sehr starkes Thema ist. Wir dürfen nicht vergessen: die musikwissenschaftliche Frauenforschung ist in den 70er-, 80er-Jahren gestartet. Dann kam die Genderforschung dazu. Das heißt, die in den 1960ern Geborenen gehören zu einer Generation, die ganz stark mit diesen Kämpfen auch konfrontiert war. Und aus dieser Generation kommt Neuwirth als „junges Küken“ mit heraus und ist sehr stark durch diese Diskurse geprägt, die auch in Österreich sehr stark als politische Diskurse mitgeprägt waren durch Waldheim, durch Jelinek usw. Das heißt, wir haben hier schon eine Vermischung des feministischen Diskurses mit einem sehr stark politischen. Auch das gehört zu den Prägungen, über die man auch noch hätte sprechen können, wenn wir noch drei Tage länger Zeit gehabt hätten. Und da spielt der Tabubruch, glaube ich, eine ganz wesentliche Rolle. Aber was wir auch gesehen haben, ist, dass dieses Immer-Wieder-Betonen des Tabus und der Bruch des Tabus auch wiederum zu einem Bild gehören, mit dem man spielen kann, um sich in bestimmte Traditionen einzuschreiben. Dabei dürfen wir nicht außer Acht lassen, dass die Frage des Tabubruchs, wenn man es ganz *à la longue* betrachten möchte, notwendiger Bestandteil des Genies im 19. Jahrhundert ist, mit Moraldispens und allem, was dazugehört. Das prägt sich natürlich in der feministischen Diskussion nochmal anders aus. Und ich behaupte auch nicht, dass Olga Neuwirth einen Tabubruch aufruft, den sie unternehmen möchte, um sich in genau diese Tradition einzuschreiben. Aber wir haben einzelne Komponenten, die sich zu einem Mosaik zusammensetzen scheinen, in dem es dann doch wieder stimmig ist, dass sie etwas aufruft und daran öffentlich scheitert und dieses Scheitern dann wiederum aber thematisiert.

Rosemarie Brucher: Ich habe diesen Vorgang mit diesem Skandal und dem Missbrauchsthema damals medial nicht ganz verfolgt, aber es würde mich insofern nicht wundern, weil diese ganze Anti-Missbrauchsbewegung aus dem Feminismus heraus entstanden ist und in erster Linie von Frauen getragen wurde und dann auch in die künstlerische Auseinandersetzung getragen wurde, und das bereits in den 60er-, 70er-Jahren. Insofern würde es mich wundern, wenn es hier ein größeres Tabu gäbe, wenn Frauen sich diesem Thema widmen, als wenn Männer es tun. Ich glaube, das Tabu ist im Thema selbst und vielleicht in Kombination mit den Salzburger Festspielen und nicht unbedingt an die Komponistin und die Autorin gebunden.

Susanne Kogler: Und die zehn Jahre, die das schon zurückliegt, oder mehr als zehn Jahre, spielen sicher auch eine große Rolle. Denn ich glaube, auch in den letzten zehn Jahren hat sich noch einmal viel geändert.

Jürg Stenzl: Ich wäre sehr glücklich, wenn zwei so kluge Frauen wie Frau Jelinek und Olga einen solchen Plan hätten!

Stefan Drees: Das ist aber leicht gesagt. Wer soll das komponieren, wenn er kein Geld dafür bekommt, um sich die Zeit freizunehmen?

Jürgen Stenzl: Ich bin überzeugt, dass es solche Theater gibt.

Melanie Unsel: Wenn ich dieses Stichwort aufgreifen darf. Ich meine, wir brauchen nur an Strawinsky denken oder an andere Skandale der Musikgeschichte. Das waren wichtige Trigger für den Erfolg dieser Stücke. Deswegen sehe ich auch nicht, wer wirklich ein Interesse hätte, einen Skandal verhindern zu wollen. Sondern der Punkt der Frage ist, glaube ich auch, wie geht eine mediale Öffentlichkeit mit diesen beiden Künstlerinnen um? Und da würde ich der These von Daniel Ender zustimmen, dass sich die öffentliche Wahrnehmung nach dem Literaturnobelpreis stark verändert hat. Das wäre eine spannende Beobachtung, sich das nochmal genauer anzuschauen.

Stefan Drees: Vielleicht. Ich würde jetzt was ganz anderes nochmal ansprechen. Die Frage, die Jürg Stenzl gestellt hat mit der Kontextualisierung, der historischen Kontextualisierung würde ich gern einmal an Daniel Ender richten: Wo findet man Vergleiche? Findet man jemanden, der ähnlich komponiert in ihrer Generation? Wo siehst du da vielleicht Anknüpfungspunkte? Ich persönlich habe mir immer gedacht, wenn ich nach Möglichkeiten suche, bestimmte Einflüsse festzustellen, dann sehe ich natürlich, dass sie sehr viel von Hölszky hat. Und ich sehe auch sehr, dass sich möglicherweise im Rahmen bestimmter Details Einflüsse aus der Wiener freien Szene finden lassen, von Improvisatoren wie Burkhard Stangl beispielsweise, mit dem sie ja häufig zusammen aufgetreten ist. Mir scheinen die Einflüsse nicht speziell aus der Neuen Musik zu kommen. Wie siehst du das so? Du hast dich viel mehr damit beschäftigt.

Daniel Ender: Es ist ein unübersichtliches Feld. Bevor ich es vergesse, noch eine Bemerkung zu dem, was vorher diskutiert wurde. Stichwort Institutionen, also unterschiedliche Orchester, Klangwerke, für die geschrieben wird: Ich habe über Beat Furrer dissertiert und mich da im Wesentlichen schon auf Analysen gestützt, die dann letzten Endes nur partiell veröffentlicht wurden, damals

so die Grundlage der Darstellung. Für mich war das auch ganz schwierig, eine Schneise zu bahnen. Es wurde gesagt, vielleicht gibt es noch nicht die Analysemethoden. Ich glaube, man muss sich für jede zeitgenössische, historische Welt die Methoden wirklich ganz feingliedrig selbst basteln, entwickeln, um da einen Weg zu finden. Für mich waren eigentlich die ersten Punkte keine klassischen, analytischen, methodischen Zugänge, sondern haben sich eigentlich ergeben durch einen Punkt wie den, wo ich mir angeschaut habe, wie schreibt Furrer für die Wiener Philharmoniker? Wie schreibt er für das Klangforum? Aus diesem Vergleich habe ich dann zu verstehen begonnen, wie die Musik selbst funktioniert. Ein anderer Punkt war work-in-progress, den es bei Olga auch sehr stark gegeben hat. Musikalisches Material wird wieder aufgegriffen, wie verändert es sich? Und für mich war auch der Vergleich solcher Phasen von Materialschichten eine Möglichkeit, einen Fuß in die Tür zu bekommen und etwas herauszufinden. Wo kann ich da ansetzen im Verständnis? Das sind wirklich so Punkte, um analytische Wege einfach beschreiten zu können. Es gibt andere auch, was jetzt die Einordnung einer Komponistin in das Zeitgenössische, aber auch ins historische Umfeld, in den Kontext betrifft. Ich habe nicht die Lösung dafür. Wir sind da auch wieder mit rhetorischen Rauchbomben von Olga Neuwirth selbst konfrontiert, weil sie einmal sagt: „Musik hat mich eigentlich nie beeinflusst, sondern immer Anderes: Architektur, Literatur, Film.“ Das stimmt sicher auch und ich glaube, dass man in diesen Bereichen nachforschen müsste und auch noch genauer wissen müsste, was sie rezipiert hat. Ich glaube, da ist sie an der Spitze des Eisberges. Stefan, du weißt da wieder etwas mehr.

Stefan Drees: Der CD-Schrank ist riesig. Man glaubt gar nicht, was sie alles kennt.

Jürg Stenzl: Und es gibt einen Komponisten, den sie auch immer erwähnt hat: Edgard Varèse.

Daniel Ender: Natürlich, dem kann man auch nachgehen. Aber gerade, wo sie etwas bestreitet, wie die Verbindung zur Wiener Schule, ist da die Frage im Raum, Schönberg, Webern, Berg. Sie hat dann Mahler genannt. Ich denke, dass man da noch die Verbindung von Berg zu Neuwirth befragen könnte. Die pluralistischen Ansätze, Brüchigkeit und Tonfall usw., ich glaube, da kommt einiges von Mahler, aber ich vermute auch von Berg. Nachdem sie auch vieles aus historischer Musik hat, Modelle, ich kann nicht sagen kopiert, aber als Muster, als Pattern aufgreift, wäre da noch zu schauen. Ich glaube natürlich auch, das ist jetzt nichts Neues. Man muss da wirklich ein großes Universum von Stil, von

Genres heranziehen. Komponisten müsste man kennen, befragen, erforschen, um diese Verbindungen nachverfolgen zu können.

Jürg Stenzl: Und ich würde gerne Olga Neuwirth mit Hugues Dufourt vergleichen, die nicht derselben Generation angehören. – Ich bin überzeugt, dass Sie sich in der amerikanischen, in der nordamerikanischen und wohl auch in der lateinamerikanischen Musikgeschichte der letzten 50 Jahre besser auskennen als die meisten hier in Europa. Es geht nicht darum, Einflüsse, Beeinflussungen herauszufinden, sondern die Unterschiede genau zu erfassen und damit auch wirklich sinnvoll Komponisten ins Bild zu bringen. Unsere Horizonte sind furchtbar beschränkt.

Markus Schauerermann (Publikum): Entschuldigung, ich wollte jetzt nicht mehr über eine Vermutung von Einflüssen reden, aber gestern, finde ich, ist ein recht interessantes Schlagwort gefallen, was Sie, Herr Drees angesprochen haben, nämlich Olga Neuwirths Begeisterung für Cartoons. Es gibt etwas, das nennt sich einen *Cartoon-Canon*, also was für Stücke aus der klassischen Musik oder aus was für einer Musik auch immer am meisten in diesen Filmen vorkommen. Und diese abrupten Wechsel auch von Klang und Musikelementen, die mit diesem starken Slapstickcharakter dieser Cartoons zusammenhängen, ist nicht nur bei Olga Neuwirths Musik zu finden, sondern vermutlich, soweit ich das gehört habe, beruft sich auch HK Gruber darauf. Und in gewissen Elementen auch John Adams. Nein?

Jürg Stenzl: Nein. Ich habe mir immer die Frage gestellt: Wie steht Olga zur Minimal Music? Die Minimal Music hat ein Prinzip der Repetition eines Gleichen. Olga hat ein Prinzip des Wiederholens mit Varianten. Das ist ein fundamentaler Unterschied.

Markus Schauerermann: Ja, aber ich wollte jetzt eigentlich nur Komponisten nennen, die von dieser, sagen wir mal, Cartoon-Musikästhetik auch in gewisser Weise beeinflusst sind, zumindest, was ich gehört habe. Ich kann auch falsch hören. Es sind auch andere Schlagwörter gefallen wie z.B. John Cage, der auch sehr viel Neues ins musikalische Denken eingebracht hatte. Ich glaube, es ist wahr, wenn Sie sagen, sie hat ein unglaublich großes CD-Regal. Dann kann man sich schon vorstellen, dass sie sehr viel Musik kennt.

Stefan Drees: Und ein großes DVD-Regal, ja.

Susanne Kogler: Ich würde gerne noch ein Thema ansprechen für die letzten paar Runden, das auch über das Werk von Olga Neuwirth hinausweist, überhaupt generell die zeitgenössische Musik betrifft, trotzdem jetzt wieder von Olga Neuwirth ausgeht, nämlich die Gesellschaftskritik. Sie hat vor allem in Installationen wirklich gesellschaftspolitisch mitgewirkt, würde ich einmal sagen, weil da natürlich die Haupt-Message vom theatralischen oder vom verbalen Element kommt, z.B. in der eben schon erwähnten Zusammenarbeit mit Ruth Beckermann. Aber wie schätzen Sie das jetzt ein, politische Implikationen, Gesellschaftskritik? Welche Rolle kann da eigentlich das zeitgenössische Musikschaffen überhaupt einnehmen? Unterscheidet sich das vom Theater? Wo stehen wir hier oder ist es vielleicht unnötig? Das ist auch in unserer Thematik angelegt mit dem Thema Widerspiegeln der Welt. Es ist natürlich auch eine Frage, für die man nicht nur noch drei Tage brauchen würde, sondern noch eine weitere Tagung.

Jürg Stenzl: Bis heute ist noch nicht geklärt, wie wesentlich der Einfluss des späten Nonos für Olga war. Nicht eigentlich der Nono nach dem Streichquartett, sondern vielleicht eher der Nono von *Al gran sole*. Vielleicht auch das Schlagzeugstück für Dallapiccola, vielleicht sogar bis in die 60er-Jahre zurückgehend. Ich nehme auch an, dass auch Luigi Dallapiccola und andere politisch engagierte Komponisten für sie wichtig waren, am wichtigsten fraglos Nono.

Stefan Drees: Da muss ich etwas dazu sagen. Ich stimme dir zu. Der Hinweis auf Nono fällt ja immer wieder, auch in Gesprächen privat. Sie war oftmals sehr beeindruckt von ihm und von seiner künstlerischen und moralischen Integrität. Ich glaube, das findet sich auch in dem einen oder anderen Text. Deswegen denke ich zu Recht, so wie du sagst, der Einfluss von Boulez ist eher der technische oder auch technizistische. Und Nono ist fast eine Art musikalisch-moralische „Vaterfigur“, könnte man sagen.

Susanne Kogler: Meine Frage hat jetzt aber nicht auf Olga Neuwirth gezielt, sondern überhaupt auf diese politische Einbindung der zeitgenössischen Musik, auch den Kontext, die Zeitgenossen von Olga Neuwirth. Wie können wir das einschätzen? Spielt so ein Engagement überhaupt eine Rolle? Ist das überhaupt möglich? Ich meine die 68er und diese Zeit war offen politisch. Wie ist die Lage heute?

Stefan Drees: Ich glaube, unter der jungen Komponistengeneration ist, sagen wir mal etwas provozierend, Hyperpolitisierung zu beobachten, die dann schon

nicht mehr politisch ist. Ich sage nur Johannes Kreidler. Er stellt das als politisch aus, aber wenn man es wirklich anschaut, dann ist ...

Jürg Stenzl: ... ist es eher Show ...

Stefan Drees: Ist es eher Show. Gerade durch das ständige „Ich bin jetzt politisch“. Ich glaube, das ist eine Tendenz der jüngeren Komponistengeneration oder vieler der um 1980 Geborenen. Im Gegensatz dazu ist es bei Olga eher so leise – und es wirkt nachhaltig.

Susanne Kogler: Du würdest sagen, die wollen politisch sein, aber du unterstellst ihnen jetzt, jetzt sage ich es provokant, dass sie dann doch nicht so sind, dass es mehr Show ist? Habe ich das jetzt richtig verstanden?

Jürg Stenzl: Er hat nicht unterstellt. Er hat die Frage gestellt.

Susanne Kogler: Okay, es stellt sich die Frage, ob das dann Show ist. Es ist ein gewisses Misstrauen da vonseiten des Podiums. Wie schaut das eigentlich im Theater aus?

Rosemarie Brucher: Natürlich muss man sich fragen, ob so eine gewisse, aus heutiger Sicht auch naive Gesellschaftskritik, wie sie die 60er-Jahre auszeichnet, auch mit so einem Optimismus und gewissen Vorstellungen von Self-Empowerment, ob das noch heute haltbar und möglich ist, dass man sagt, es gibt die Möglichkeit einer Ermächtigung. Da würde ich sagen, da ist Olga Neuwirth natürlich darüber hinaus wie auch Jelinek. Dennoch sind es hoch politische Künstlerinnen und das würde ich ihnen auch nicht absprechen. Ich fände es auch zutiefst bedenklich, wenn man jetzt sagen würde, nein, es ist alles sinnlos, weil es keine politische Kritik mehr gibt: Man muss nur schauen auf welchen Ebenen, z.B. wenn sie Reden hält – sie ist nun mal auch eine sehr bekannte Person – und für eine Sache eintritt, seien das jetzt Gleichstellungsrechte oder politische Kritik oder wie Frau Scharfetter auch aufgezeigt hat, dabei auch historische Kritikpunkte aufmacht. Wo man natürlich sagt, Polizeigewalt gegen afroamerikanische Bevölkerung ist etwas Tagtägliches, wo sie das zwar historisch situiert, aber gleichzeitig auch in der Gegenwart kritisiert. Ich sehe das sowohl in ihren Werken, vor allem in den Musiktheaterstücken, als auch in diesen Filmbeispielen, die wir gezeigt haben, und auch in ihrem Auftreten und in ihren Selbstinszenierungen als Rebellin unter Anführungszeichen.

Susanne Kogler: Und Sie meinen also, dass das die Form ist, wie das heute möglich ist? Nicht mehr in so einer offenen, wie Sie jetzt gesagt haben, naiven Form, sondern dass es jetzt anders ausschauen muss als in den 68er-Jahren? Das ist logisch.

Rosemarie Brucher: Es muss diffiziler sein, denke ich, und z.B. die ganze Strategie der Dekonstruktion ist eine hoch politische Art des Herangehens an Dinge. Ob das jetzt Dekonstruktion von Identität ist, von gewissen Normen, von Ideologien oder aber von Klangwelten. Letztendlich sind es natürlich hoch politische Momente oder Strategien, und das ist z.B. etwas, wo man sagt, das wäre z.B. eine Möglichkeit des Politischen in der gegenwärtigen Kunst.

Jürg Stenzl: Ich bin überzeugt, dass eine Musik, die ihre Hörer fordert, die von ihnen erwartet, dass sie die Ohren weit auftun, dass diese bereit sind, neue Hörerlebnisse, Hörerfahrungen zu machen, und dass das auch ein politischer Akt sein kann. Das war die Diskussion, die wir mit Nono in den letzten zwei Lebensjahren noch geführt haben. Er sagt auch, dass im ganz leisen Übergang eine Explosivkraft sein könne, gerade in einer Welt, in der wir ständig beschallt werden – und angeschnauzt, wenn wir bitten, das Radio im Taxi oder im Restaurant ein bisschen runterzustellen. Es gibt nicht nur das Mit-der-Fahne-Herumlaufen, in welcher Farbe auch immer. Das Komponieren, von wem auch immer, von politischen Manifesten ist auch nicht die einzige Form, klar Stellung zu beziehen. In dieser Hinsicht hatte Olga noch nie Angst.

Elisabeth van Treeck: Weil Sie die Frage sehr allgemein gestellt haben, möchte ich sie gerne auch noch einmal an die Institutionenfrage zurückbinden. Denn vor diesem Hintergrund scheint es mir, zumindest vor allem im deutschsprachigen Raum und gerade auch in Deutschland, der Fall zu sein, dass die Wahl der Institution auch immer eine politische Frage ist, die Frage nach der freien Szene beispielsweise. Und dann ist es oder scheint es mir fast unmöglich zu sein, nicht politisch-künstlerisch zu agieren. Weil die Frage, wo man sich in diesem Institutionenfeld verortet, auch immer eine solche Einordnung ist. Dann sind auch so Fragen wie z.B. große Festivals wie die Ruhrtriennale, die irgendwo dazwischen steht, zwischen freier Szene und Stadttheaterinstitutionen, auch schon eine Entscheidung, die auf eine bestimmte Art und Weise dann zu dem subventionierten Stadttheatersystem eine ablehnende Geste hat, aber trotzdem mit ähnlichen Strukturen arbeitet, auch Subventionsstrukturen wie jetzt die Institutionen, von denen sie sich abgrenzen möchten. Das ist auch noch einmal etwa eine politische Ebene mit Ausdruckskraft.

Susanne Kogler: Wo das dann natürlich höchst konservativ wäre, einen Kompositionsauftrag von der Staatsoper anzunehmen.

Elisabeth van Treeck: Ja, absolut. Gerade Oper ist eine Gattung, die sehr schnell einen reaktionären Stempel bekommt, wirklich sehr schnell und in sehr vielen Fällen auch allzu schnell zweifellos.

Jürg Stenzl: Ich habe noch die Zeit von Michael Gielen in Frankfurt erlebt. Es gibt auch Opernhäuser, die eine Linie fahren, die relativ kompromisslos auf höchste Qualität aus ist – und die sind voll. Das Publikum ist nicht so dumm, wie gewisse Leute glauben.

Elisabeth van Treeck: Ja, auf jeden Fall. Ich spreche jetzt z.B. vom Ruhrgebiet, weil ich da seit einiger Zeit lebe, aber die Ruhrtriennale ist auch voll.

Jürg Stenzl: Ja, ich kenne das.

Elisabeth van Treeck: Ja, Nonos *Prometeo* ist voll. Ich spreche eher jetzt aus Künstlersicht, wo sich Künstler selber verorten und damit die Aussage. Wie voll das dann ist, wie gut das verkauft ist, ist, glaube ich, noch eine andere Frage und da stimme ich Ihnen völlig zu. Ich glaube, da unterläuft sich dann das System manchmal selber.

Susanne Kogler: Gibt es noch Fragen aus dem Publikum? Gibt es noch Wünsche für ein Schluss-Statement ans Podium? Stefan, ein Schlusswort von dir bitte?

Stefan Drees: Es bleibt noch viel zu tun.