

Werkstatt

«Ich lasse mich nicht wegjodeln»

Die österreichische Komponistin Olga Neuwirth und ihre Musik

Von Corinne Holtz

Aufsehenerregend ist nicht nur die Musik von Olga Neuwirth, ungewöhnlich ist auch die Aufmerksamkeit, die ihr der Musikbetrieb entgegenbringt. Das Klangforum Wien oder das Arditti Quartet, die Salzburger Festspiele oder die Wiener Festwochen bemühen sich um die 1968 geborene Österreicherin; Pierre Boulez bringt ihr Orchesterwerk «Climamen» an die Internationalen Musikfestwochen Luzern. Vehement eigenständig und radikal komplex geht Olga Neuwirth einen Weg, der weder für sie selbst noch für ihr Publikum einfach ist.

Olga Neuwirth wächst «am Land» auf. Feldblumen wachsen am Wegrand, und die Blasmusikkapelle spielt auf, wenn geheiratet und gestorben wird. Im Dorf Schwanberg in der Steiermark ist Österreich vielleicht so, wie es Elfriede Jelinek mannigfach erzählt hat. Negativ-Idyllen zwischen Mariazell und Mürtzschlag, mit Baggersee und Bushaltestelle. Der Vater ist ein bekannter Jazzpianist, der zum Proben Kollegen nach Hause bringt, die Mutter pflegt ihrerseits Kontakte zur Wiener Gruppe. Für das Literarische, für das Künstlerische überhaupt ist sie zuständig. Olga Neuwirth lernt durch sie die experimentellen Literaten wie Konrad Bayer oder Alfred Kolleritsch kennen und sitzt dazwischen stundenlang unter dem swingenden Klavier des Vaters. Der entscheidende Kick, Trompete lernen zu wollen, kommt von der Ikone des Cool Jazz. «Ich wollte ein weiblicher Miles Davies werden. Der kalte, distanzierte, jedoch zugleich hoch emotionale Klang seiner Trompete hat mich gepackt. Ebenso seine Versuche in den Fusions mit jungen Leuten, in denen der Synthesizer als Klangverfremder zum Zug kommt.»

Damit sind bereits alle musikalischen Partikel beisammen: eine Vorliebe für Blechblasinstrumente, der Versuch, natürliche und elektronische Klangerzeuger miteinander ins Gespräch zu bringen und der Umgang mit der zeitgenössischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Die Komponistin mutet sich und uns zum Beispiel die komplexe Kunsttheorie eines Louis Béc oder Willem Flusser zu und setzt diese in Ensemblestück «Vampyrotheone» von 1995 um. Ein Fabeltier der Tiefsee, eine Riesenkrake mit dem Phantasienamen «Vampyrotheone Infernalis», agiert in immergleichen Prozessen. Die Krake steht für skelettförmige Beweglichkeit und hemmungsloses Verschlingen. Und in der Kunsttheorie von Béc und Flusser dann für die Strategie des Verschlingens, der Vergewaltigung, des Hasses; für die Strategie der Täuschung. Kunst ist in dieser Kunsttheorie Fiktion, trügerischer Schein. Olga Neuwirth hat ausserdem ein akustisches Phänomen unter Wasser interessiert: die Nicht-Ortbarkeit einer Klangquelle. Das menschliche Ohr will Frequenzen immer auch räumlich orten, und unter Wasser ist diese Form von Kontrolle ausser Kraft gesetzt. Oder anders gesagt: Die Quelle der Information verschwimmt.

Solche Prozesse sind es und nicht äussere Bilder, die Neuwirths Komponieren in Gang setzen. In «Vampyrotheone» für drei Ensembleformationen mit drei Solisten und einem achtkanaligen A-DAT sind Prozesse wie «Verschlingen» oder «wellenartiges Auf und Ab» komponiert. Der Raum der vielfältigen Klangquellen scheint dauernd ein anderer zu sein: Direkt und dann wieder indirekt, präpariert und später elektronisch verzerrt, schwimmen Klänge auf uns zu oder prallen völlig unvorhersehbar, schmerzhaft auf unser Ohr.

Heterogene Materialien

Das Aufeinanderprallen von heterogenen Klängen geht wie ein roter Faden durch Olga Neuwirths Musik. Erinnert wird damit nicht nur an musikhistorisch Vergangenes, in Erinnerung gerufen werden hier auch die allerersten musikalischen Erfahrungen der Komponistin: die Blasmusikkapelle, die Jahrmärktmusik, die Kirchenglocken, die zum avantgardistischen Quodlibet verschmelzen. Die Verwandtschaft mit dem Amerikaner Charles Ives und seinen Ergebnissen ist offensichtlich, das Prinzip der Montage ist allerdings ein völlig anderes.

Ein anderes Stilmittel Neuwirths ist das Zitat im weitesten Sinn. Da finden sich der barocke Countertenor und die Viola d'amore neben der E-Gitarre in «La Vie ... Ulcérante», da sind Kinderlieder aus der christlichen und der jüdischen Kultur in einem Zwischenspiel der Oper «Bählamms Fest», da ist das klassische Streichquartett in «Akroate Hadal». Schliesslich der Einsatz von Elektronik: ab Computer, als Live-Elektronik oder aber als natürlich erzeugter, nur scheinbar elektronischer Klang. In der Musikgeschichte einkaufen wie im postmodernen Supermarkt? Nein. «Ich wähle strukturgebunden aus, alles mit allem zu vermengen, ist für mich ästhetisch, aber auch politisch nicht haltbar.» Modischer Crossover ist von ihr also nicht zu erwarten, vielmehr eine kritische Auseinandersetzung mit (Musik-)Geschichte. Wegweisendes sieht sie bei Edgar Varèse, der bereits in den zwanziger Jahren mit den Medien «Bild» und «Elektronik» gearbeitet hat, aber auch bei Helmut Lachenmann, der Klang als Ergebnis von mechanischen Prozessen reklamiert.

Ebenso schätzt sie jedoch auch die androgyne Stimme des britischen Popsängers Klaus Nomi, ihm hat sie 1998 «Hommage à Klaus Nomi» gewidmet: vier Songs für Countertenor und Ensemble, zusammengestellt und arrangiert von der Komponistin selbst nach Musik von Kristian

Hoffmann, Henry Purcell, Friedrich Holländer und Harold Arlen. Dieses schrille Patchwork aus Countertenor, Ensemble, Multieffektgeräten, Synthesizer und Sampler hat 1998 das Publikum im Rahmen der Reihe «Next Generation» an den Salzburger Festspielen verstört. Hier wird sonst die deutlich abgegrenzte Avantgarde des 20. Jahrhunderts gepflegt und seltener die selbstironische neue Musik. Virtuoso inszeniert Olga Neuwirth in dieser Hommage die Rituale einer ganz bestimmten Musiktradition: das Genre «Stimmakrobatik» nämlich von Purcell bis Nomi. Und sie bricht damit ein Tabu: die E-Musik-Komponistin zeigt für einmal auch ihre Affinität zum Kitsch und lässt den Zyklus, der zwischen Tragik und Ironie schwankt, mit einem schnulzigen Finale ausklingen. Zweifellos: Puristen können dieser Musik manches vorwerfen, sie haben es damals in den Feuilletons auch heftig getan.

Entscheidende Impulse

Die meist hochkomplexe Musik Olga Neuwirths erschliesst sich denn auch nirgendwo so leicht wie in der «Hommage à Klaus Nomi». Man hat einen Weg zu ihrer Musik hin zurückzulegen. Weil Hörerwartungen nicht erfüllt werden, weil Spannungsbögen im konventionellen Sinn nicht da sind, weil die Zeit- und Klangprozesse ganz eigenen Gesetzen folgen. Zuerst ist Neuwirths Musik auf dem Papier ein Ablauf von Prozessen. Wann welcher Klang, wann welcher Klangwechsel. Diese Entscheidungen sind ganz stark von der Technik des Films geprägt: von Schnitten, Überlagerungen, Ein- und Ausblendungen. Begegnungen mit dem Werk von Jean-Luc Godard oder Alain Resnais haben sie bereits zwischen Zehn und Zwanzig nachhaltig geprägt. So stark, dass ihr Studienaufenthalt am Conservatory of Music und am Art College San Francisco (1985/86) nicht nur der Komposition, sondern auch der Malerei und dem Film gewidmet war. Ihre Magisterarbeit von 1993 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien bei Erich Urbanner schliesslich war dann auch einem Filmthema gewidmet: «Über den Einsatz von Filmmusik in «L'amour à mort» von Alain Resnais.»

Die entscheidenden Impulse jedoch verdankt Olga Neuwirth nicht der Institution Musikhochschule. Im Gegenteil. Sie ortet dort die bekannten geschlechtsspezifischen Mechanismen, fühlt sich als komponierende Frau weder wahr- noch ernst genommen und sieht sich darum auch anderswo um. 1988 nimmt sie bei der renommierten rumänischen Komponistin Adriana Hölzsky Privatunterricht und analysiert dort vorab Orchesterwerke von Pierre Boulez, György Ligeti oder Salvatore Sciarrino. Ebenfalls wichtig sind 1993/94 das Studium bei Tristan Murail in Paris, die Teilnahme am «Stage d'informatique musicale» des Ircam und vorher die Begegnungen mit Luigi Nono. Diese bringen auch die kontinuierliche Beschäftigung mit der Elektronik, ihren Be- und Entgrenzungen in Gang. Neuwirth lernt zunächst mit dem archaisch-starken Tonband umgehen, entwickelt später flexiblere vorgefertigte Sound-Files und kommt schliesslich zur frei einsetzbaren Live-Elektronik.

Von 1991 – zwei Jahre nach dem offiziellen Beginn ihres Werkverzeichnisses – bis 1995 konzentriert sie sich ganz auf die Verschränkung von elektronischen und natürlichen Klängen. Dann folgt eine weitere Phase: weg vom technischen

Vorgang «Elektronik», hin zum natürlich erzeugten Klang, der «Elektronik» lediglich suggeriert. Exemplarisch ist dabei ihr Streichquartett «Akroate Hadal».

Weltordnungen hinterfragen

Was die Komponistin seit langem fasziniert, sind die fließenden Übergänge von scheinbar fest gefügten Wirklichkeiten. Ist dieser Klarinettenklang nun «natürlich» oder «elektronisch» erzeugt? Ist diese Melodie von einer Männer- oder aber einer Frauenstimme gesungen? Olga Neuwirth sucht nach Klängen, um auch Künstlichkeit und Androgynie herzustellen. Festgefügte Zuordnungen wie «natürlich-künstlich» oder «männlich-weiblich» entstammen fest gefügten Weltordnungen, und denen misstraut die Komponistin. Ihr kritisches Verhältnis Ordnungen gegenüber nährt sich teils aus biographischen Erfahrungen, teils aus der ständigen Auseinandersetzung mit Kulturzeugnissen der heterogensten Art.

Früh, als sie sechzehn Jahre alt war, ist schockartig alles zusammengebrochen, was bisher selbstverständlich ihr Leben ausmachte. Einem Autounfall und schweren Verletzungen folgte eine Geichts- und Kieferoperation. Der Traum von der Trompeterin war ausgeblasen. Fertig. Olga Neuwirth lüftet neu an. Beginnt 1984 erstmals, Musik zu notieren. Dann kommt der erste Komponierworkshop in Deutschlandsberg bei Hans Werner Henze. Die Nachwuchs-Generation fasst den alles andere als einfachen Auftrag, eine Kinderoper zu vertonen. Olga Neuwirth komponiert ihre ersten Arien auf ein Libretto von Elfriede Jelinek, Textgrundlagen dazu sind Beiträge von Schülerinnen und Schülern des Deutschlandsberger Gymnasiums. Die Begegnung mit der Ausnahme-Autorin Elfriede Jelinek wirkt nach. Nicht nur setzt hier die unkonventionelle Auseinandersetzung mit Sprache ein, sondern es beginnt eine Zusammenarbeit, die bis heute anhält. Textvorlagen befreit Neuwirth radikal von syntaktischen und semantischen Bindungen und schafft via Musik neue Assoziationsebenen, indem sie Texte «zunächst zerstäubt und so virtuell neu erfindet. Die Sinnhaftigkeit, die sich aus einem an grammatikalische Regeln und semantische Logik gebundenen Prozess ergeben würde, wird sofort zerschnitten.»

Diese Schnitt-Technik findet sie auch im Sprachumgang von William S. Burroughs und spielt damit in «Nova Mob» von 1997, basierend auf Burroughs Roman «Nova Express». Seine Technik des «cut-up and fold-in» funktioniert vereinfacht so: Man nehme Shakespeare, Rimbaud und eine Tageszeitung, wähle Textauschnitte aus und füge sie neu als Ganzes wieder zusammen. Jeder Schriftsteller, so Burroughs, tut eigentlich nichts anderes, als immergleiches Material neu zu arrangieren.

Multimediale Oper

Das Stilmittel der Zersplitterung und des Neuarrangierens prägt Olga Neuwirths Musik ganz stark und hat in ihrer Oper «Bählamms Fest» von 1999 nun auch zur überzeugenden grossen Form gefunden. Das Musiktheater in dreizehn Bildern dauert neunzig Minuten und liest sich wie ein Kompendium der Neuwirthschen Welt. Die Surrealistin Leonora Carrington und ihr Theaterstück «Das Fest der Lämmer» von 1940 bilden den Ausgangspunkt, für das Libretto Elfriede Jelineks ebenso wie für die kompositorischen Entscheide. Die Kernaussage dieses Theaterstückes lautet, so Olga Neuwirth lapidar: «Die Familie zeigt exemplarisch die Nicht-Möglichkeit des Zusammenlebens.» Erzählt wird eine Familiengeschichte in einem Haus, das mitten in einer heideartigen Eis- und Schneelandschaft steht. Die junge Theodora ist mit dem überlichschenden und alkoholabhängigen Philip verheiratet und versucht aus dieser Ehe

Zu Gast bei den IMF Luzern

Itz. Am kommenden Donnerstag werden die Internationalen Musikfestwochen Luzern eröffnet. Einen ersten Schwerpunkt bilden drei Auftritte von Pierre Boulez, der mit dem London Symphony Orchestra Musik des 20. Jahrhunderts und drei Werke vorstellt, die in seinem Auftrag entstanden sind – darunter «Climamen/Nodus» von Olga Neuwirth. In diesem Stück nähern sich zwei extrem heterogene Klangkörper einander an, neigen sich zueinander. «Climamen» bedeutet «Neigung einer Sache», wird bei Sigmund Freud aber auch als Synonym für das Unvorhersehbare, den katastrophalen Moment verwendet. Olga Neuwirth umkreist auch in diesem Werk die grossen Gegensätze. Hier die Streichinstrumente, die auf ihre Geräuschhaftigkeit hin untersucht werden, und im Falle der zweiten Geigen einen Viertelton tiefer gestimmt sind – dort das Schlagzeugensemble mit Hawaiitarre und zwei Zithern, welche sozusagen die Verbindung zu dem weit entfernten Streicherklang herstellen: Die beiden Saiteninstrumente werden nämlich ebenfalls von den Schlagzeugern gespielt. Der Neigungswinkel oder Ähnlichkeitsgrad zwischen dem Instrumentarium changiert ständig und bildet im Verlauf der Verflechtungsprozesse Knoten – Augenblicke der Verwirrung, in denen die Bewegung scheinbar stillsteht. Das Werk erklingt zwischen den Drei Stücken für Orchester op. 6 von Alban Berg und der Sechsten Sinfonie von Gustav Mahler.

auszubrechen. Umgeben ist sie jedoch von ihrer Schwiegermutter und deren Kammerdiener Robert, der, halb Mensch, halb Hund, entwürdigende Dienste zu leisten hat. Der zweite Sohn Jeremy hingegen verkörpert für Theodora eine ganz andere Welt; er scheint wie eine Lichtgestalt, liebt sie zärtlich, entzieht sich ihr aber immer wieder. «Ich kann nur Frauen lieben, die schön sind und bleich, bleiben sie nur schön, sonst schlage ich sie windelweich.» Auch diese «Liebe» ist eine unmögliche. Jeremy wird erschossen, nachdem er Mary erstochen hat; das schöne schwarze Schaf. Theodora schliesslich endet nicht im Wahnsinn, sondern sieht sich selbst beim Älterwerden zu. Eine Nahaufnahme ihres Gesichtes erscheint auf einer Filmleinwand, ein Bild-Morphing-Programm lässt es langsam älter und älter werden. Es ist eine Oper mit offenem Ende, ein Hoffnungs-schimmer, wie Olga Neuwirth meint, nach einer Ansammlung von Grausamkeit und Kälte.

Die Oper allerdings hat im Gegensatz zu dieser Zusammenfassung keine konventionell-narrative Dramaturgie. Die dreizehn Bilder, darunter zentral das fünfte Bild im Kinderzimmer, sind durch rein instrumentale Zwischenspiele getrennt. Neuwirth nennt sie Eis- und Schneeeiseln oder «White-Outs». Meist sind sie mit Kontrabass-Klarinette, Bassflöte und Tuba instrumentiert, dazu kommen zwei Gläser; die Klänge werden live-elektronisch verändert und auch in den Raum projiziert. Die Klangkamera bleibt stehen, fokussiert nochmals das vorangegangene Bild oder verweist auf das nächste. So scheinen vor dem Bild im Kinderzimmer Melodien von Kinderliedern auf. Traumfetzen oder Erinnerungen gleich hören wir «Es tanzt ein Bibabutzenmann» oder Kinderlieder des jüdischen Komponisten Mordechai Gebirtig, schwimmend über einem gläsern-glitzernenden Grund.

Der Umgang mit den Singstimmen orientiert sich einerseits deutlich und nicht ohne Ironie am Genre Oper. Theodora hat hinrissig hohe Koloraturen zu absolvieren, durchsetzt mit intrikaten Sprüngen, ganz wie es sich für die Affektiertheit einer Primadonna gehört. Der Ehemann Philip dagegen taumelt als Charakterbariton durch autoritäre Tiefen. Erstmals jedoch taucht in der Operngeschichte gemorphtes Wolfsgeheul auf. Originales Heulen von Wölfen wird durch ausgefüllte Computertechnik ins Live-Singen ein- und wieder ausgeblendet. Das Wolfsgeheul verschmilzt mit der Stimme des Countertenors Jeremy, fliesst in sie hinein, wächst aus ihr heraus. Beabsichtigt ist auch die Nähe zum «Wolfs-mann», zu jenem jungen Patienten Sigmund Freuds, der nach dem Tod seines Analytikers vergeblich ein befreites Leben zu führen versuchte. Sein Traum – weisse Wölfe sitzen auf den Ästen eines Baumes vor dem Schlafzimmer – wurde zum «Modellfall».

Diese verästelte Konstellation bestimmt in «Bählamms Fest» die Szene im Kinderzimmer. Hier begegnet Theodora zum ersten Mal dem Wolf beziehungsweise dem geliebten Jeremy, der auf ihrem Schaukelpferd onaniert. Hier marschieren offensichtlich tote Haustiere auf, die ein Kind brutal ermordet hat: ein ertränktes Kätzchen, ein abgekochter Goldfisch oder ein Kanarienvogel mit ausgestochenem Auge. Das Kinderzimmer als Wiege des Polymorph-Perversen, das die Welt regiert? «Diese Oper ist meiner Mutter gewidmet, mehr gibt es dazu nicht zu sagen.»

Und Olga Neuwirth zieht sich zurück in die Dachwohnung. Direkt an einer wenig bekannten Fundamenta in Venedig gelegen, wo sie seit längerer Zeit lebt und arbeitet. Mit Blick auf die Dächer und Glockentürme Venedigs, weit weg von den Feldblumen der Steiermark. Dort und in Österreich überhaupt will Jörg Haider künftig nur noch «Volksnahes» fördern und – wie er sagt – Schluss machen «mit der Welt-Katzen-Musik». Das wird weiterhin nicht ohne Widerspruch bleiben. «Ich will mich nicht wegjodeln lassen», meint Olga Neuwirth in ihrer Rede an der Grossdemonstration in Wien gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ im Februar 2000. «Ich möchte bewusst denkende Menschen, Selbstdenker als Zuhörer haben.»



Die Komponistin Olga Neuwirth. (Bild Didi Sattmann)