

OLGA NEUWIRTH

Music for Films

The Long Rain

Canon of Funny Phases

Durch Luft und Meer

Symphonie Diagonale

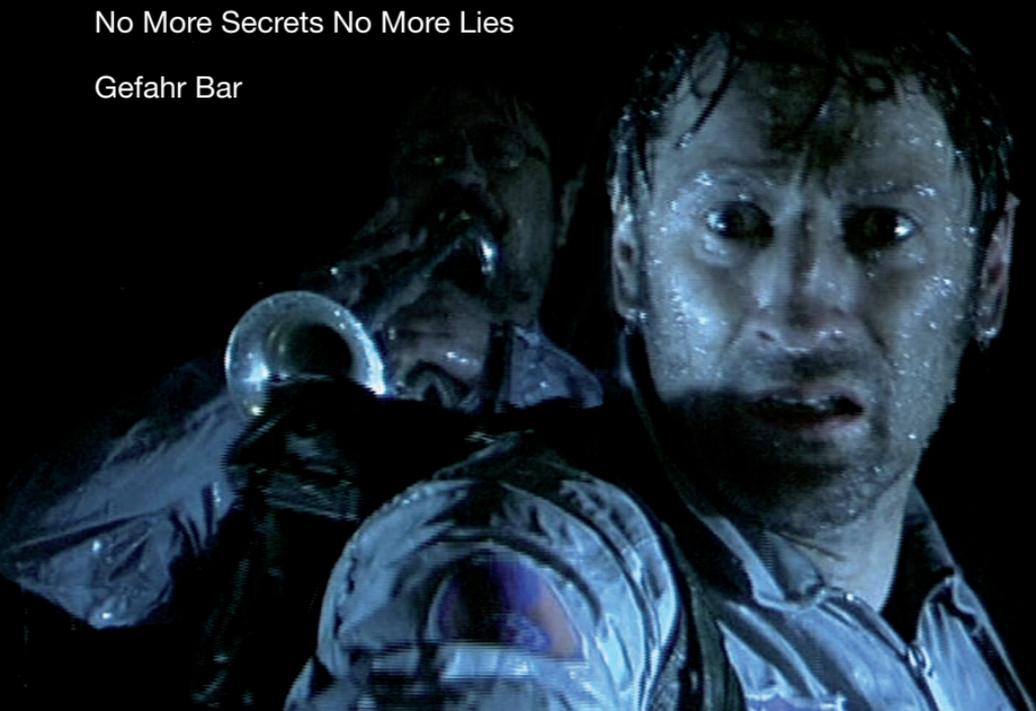
The Calligrapher

Miramondo Multiplo

Disenchanted Time

No More Secrets No More Lies

Gefahr Bar





DVD1

1 **The Long Rain** (2000) 46:31

nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Ray Bradbury

Michael Kreihsl Film

Olga Neuwirth Musik und Idee

Markus Hering Leutnant

Alexander Löffler Mann 1

Michael Masula Mann 2

Andreas Patton Pickard

Saša Dragovic Trompeter

Wolfgang Hübsch, Dennis Kozelue Sprecher

Klangforum Wien

Eva Furrer Bassflöte solo

Ernesto Molinari Klarinette solo

Hannes Haider Tuba solo

Rico Gubler Saxophon solo

Vera Fischer Flöte

Markus Deuter Oboe

Donna Wagner Molinari, Bernhard Zachhuber Klarinette

Lorelei Dowling Fagott

Christoph Walder Horn

Saša Dragovic, Zoran Curovic Trompete

Andreas Eberle Posaune

Gunde Jäck-Micko, Sophie Schafleitner Violine

Dimitrios Polisoidis Viola

Andreas Lindenbaum, Benedikt Leitner Violoncello

Uli Fussenegger Kontrabass

Hubert Steiner E-Gitarre

Lukas Schiske, Björn Wilker Schlagzeug

Florian Müller Klavier

Peter Rundel Dirigent

Peter Roehsler Kamera

Thomas Szabolcs Ton

Peter Böhm Elektronik und Musikmischung

Publisher - Ricordi, München

Eine Produktion des Klangforum Wien

Hergestellt von nanookfilm GmbH

2 **Canon of Funny Phases** (1992) 7:52

Flora Neuwirth & Olga Neuwirth

(nach einer Kurzgeschichte von Leonora Carrington)

Olga Neuwirth Musik und Idee

Flora Neuwirth, Olga Neuwirth, Peter Schmiedt Animation

Musiker

Grete Deppe Cello

Benedikt Leitner Cello

Andreas Kretz Trompete

Donna Wagner Klarinette

Thomas Lang Aufnahmeleitung

© Cinedoc 1992

3 **Durch Luft und Meer** (2007) 32:40

Olga Neuwirth Film und Musik

Stefan Lux Nachbearbeitung und Schnitt

“Snow crystals“ by W. A. Bentley (Dover Edition 1962)

Musik-Montage unter teilweiser Verwendung der „Instrumental-Inseln I-III“ aus
„Bählamms Fest“ (1998) (Klangforum Wien, Sylvain Cambreling, Kairos 0012242KAI)

Mit Dank an *Ricordi München*

4 **Symphonie Diagonale** (2006) 8:53

Film: **Helmuth Viking Eggeling (1924)**

Restaurierte Fassung 1994 durch Gösta Werner

Olga Neuwirth Musik

Mit Dank an *Filmform* (Archiv for Swedish art film and experimental video)

DVD2

1 **The Calligrapher** (1991) 00:57

(BBC 2 Ident – commissioned & rejected)

Brothers Quay Animation

Olga Neuwirth Musik

Keith Griffiths Producer

2 **Miramondo Multiplo** (2006/07) 17:51

Olga Neuwirth Musik und Idee

bearbeitete Ausschnitte aus dem II. und IV. Satz des Trompetenkonzertes

„...miramondo multiplo...“

IEM Graz Audio Produktion

Martin Putz Kamera

kurt mayer film Produktion

Mit Dank an *Boosey & Hawkes* und *Kurt Mayer*

Courtesy *Galerie Charim* und *documenta12*

3 **Disenchanted Time** (2005) 32:25

Olga Neuwirth Musik und Idee

Mit einem Ausschnitt aus: „Paris qui dort“ von René Clair

Mit Dank an *Pathé Frère*

Textausschnitte von Ray Bradbury, Anna Lesznai und Thomas Venclova

Vincent Boudie (Happy End) Video Realisation

Romain Kronenberg (IRCAM) Computer Assistenz (Musik)

Bob Hevis Sprecher (englisch)

Eric Génovèse Sprecher (französisch)

Mit Dank an *Kurt Mayer*

4 **No More Secrets No More Lies** (2005) 15:20

Olga Neuwirth Musik und Idee
Dominique Gonzales-Foerster/2004 Video
Georgette Dee, Andrew Patner Lyrics

Olga Neuwirth/2005 Videoclip Version
Harald Aue Editing

Georgette Dee
Ensemble Modern
Franck Ollu Dirigent

Mit Dank an *Boosey & Hawkes*

5 **Gefahr Bar** (2007) 12:53

mit **Nicolas Stemann, Sebastian Vogel, Thomas Küstner**
Olga Neuwirth (Special Guest)

1 „Der 12-Ton-Komponist“ 5:57

2 „Die Stimmen aus dem Off“ 1:07

3 „Das Märchen“ 5:49

Dominik Hofman Kamera

DVD-Authoring
Offline Film Editing

Gefördert durch
Österreichischen Musikfonds,
Kultur Steiermark & Kultur Wien

Redaktion
Joachim Unger

Produktion
Peter Oswald, Barbara Fränzen

© & © KAIROS Production 2008

Klang und Bild im Dienst des Ausdrucks.

Zur Charakteristik von Olga Neuwirths Filmarbeiten

Stefan Drees

Der Film, das bewegte Bild mit all seinen künstlerischen Möglichkeiten, spielt in Olga Neuwirths Schaffen seit jeher eine zentrale Rolle. Vielleicht am deutlichsten wird dies durch ein biografisches Detail unterstrichen: durch den Umstand nämlich, dass die junge Komponistin 1985/86 – in einer Phase der Orientierung und des Suchens – ihre Ausbildung zunächst mit einem einjährigen Studienaufenthalt in San Francisco begonnen hat, während dessen sie nicht nur Komposition und Musiktheorie am San Francisco Conservatory of Music, sondern auch Filmtheorie und Malerei am San Francisco Art College belegte. Seither hat die Auseinandersetzung mit den theoretischen Diskursen zum Film Olga Neuwirths Arbeit ununterbrochen begleitet und – in Wechselwirkung mit anderen, gleichfalls bedeutenden Einflussphären wie der Literatur – unterschiedlich stark geprägt. Die Anregung durch Schriften wie Robert Bressons *Notes sur le cinématographe* (1975), durch die komplexen Erzählstrukturen eines Jean-Luc Godard, durch die skurrile Dramaturgie von filmischem Slapstick à la Harold Lloyd oder auch durch bestimmte Vorbilder wie Chris Markers halbdokumentarischen *Filmessay Sans Soleil* (1982), der gewissermaßen als diskursives Modell für die musikalischen Perspektivwechsel in der Komposition *Sans Soleil. Zerrspiegel* für zwei Ondes Martenot, Orchester, Zuspieldungen und Live-Elektronik (1994) diene, lassen sich dieser Sphäre ebenso zuordnen wie bestimmte kompositorische Techniken, deren Wirkung analog zu filmtechnischen Verfahrensweisen – beispielsweise Zoom, Rückblende oder Montage – verstanden werden können. Wesentlich konkreter auf die Möglichkeiten filmischer Gestaltung bezogen sind freilich jene Werke, in die Olga Neuwirth tatsächlich visuelle Elemente in Gestalt von Video- oder Filmeinspielungen integriert hat, so etwa die Kompositionen *!dialogues suffisants!?* – *Hommage à Hitchcock (Portrait einer Komposition als junger Affe I)* für Violoncello, Schlagwerk, Tonband und neun Videomonitore (1991/92) und *Jardin désert (Portrait einer Komposition als junger Affe II)* für Flöte,

Klarinette, Saxophon, Posaune, Zuspieldband, zwei Effekt-Prozessoren und Video (1993/94), aber auch die abendfüllenden Musiktheaterwerke *Bählamms Fest* (1997-99) und *Lost Highway* (2002/03).

In solchen Arbeiten manifestiert sich nicht nur Olga Neuwirths generelles Interesse an der Erkundung synästhetischer Erfahrungsräume von Kunst, sondern ganz konkret die Option einer Verschränkung verschiedener medialer Ebenen im Hinblick auf ihre gegenseitige Beeinflussung, bezogen vor allem auf die Fragestellung, wo diese einander im fertigen Kunstwerk begegnen und sich dabei ergänzen oder auch gegenseitig auslöschen. Dahinter steht der Wunsch, die Funktionsmechanismen zu befragen, die in immer stärkerem Maße – bedingt durch den manipulativen Einsatz in den Massenmedien Internet und Fernsehen – unsere Wahrnehmung bestimmen und daher auch unsere Welterfahrung beeinflussen. Gerade dieser Wille zur kritischen Bestandsaufnahme medialer Prozesse und Strategien führt dazu, dass Olga Neuwirth das Visuelle nicht etwa als schmückende Zutat betrachtet, die von außen her an die Musik herangetragen wird, sondern als essenzielles Element, das, falls die entsprechende Werkkonzeption dies erlaubt, gleichberechtigt neben die übrigen Parameter des künstlerischen Gestaltens tritt. Dass die Komponistin aufgrund dieser Interessenlage vereinzelt Filmmusiken geschrieben hat, so zum Dokumentarfilm *Erik(A)* von Kurt Mayer (2004) und zu Michael Glawoggers Film *Das Vaterspiel* nach dem gleichnamigen Roman von Josef Haslinger (2007/08), ist keineswegs erstaunlich; und dass darüber hinaus auch eigenständige Filmarbeiten entstanden sind, die das Verhältnis Bild-Klang im Sinne der skizzierten Strategien abzutasten versuchen, ist von dieser Warte aus ebenfalls eine logische Konsequenz.

Zu Olga Neuwirths frühesten Versuchen, der Kombination von Bild und Musik neue Facetten abzugewinnen, gehört ihre Musik zu *The Calligrapher* (1991), einem Animationsfilm der britischen Trickfilmregisseure Stephen und Timothy Quay. Es handelt sich dabei um eine

kurze Studie, die mit einem beschränkten Instrumentarium aus Cembalo, Gitarre und Kindergitarre eine ebenso prägnante wie durchdachte Klangkulisse für die Bewegung einer sich im Kreise drehenden Schreibfeder entwirft. Die Musik entstand bereits 1989 und basiert auf der Idee zur musikalischen Gestaltung eines nicht realisierten Films über den Gedanken der Anamorphose, wie ihn der Kunsthistoriker Ernst Gombrich in seiner Publikation *Art and Illusion* (1960) dargelegt hat; sie sollte dann in einem gleichfalls unrealisiert gebliebenen Coca Cola-Werbespot benutzt werden und floss schließlich in den Film der Quay Brothers ein.

Aus diesen Jahren stammt auch der *Canon of Funny Phases* für 16 Videomonitore und sechs im Raum verteilte Musiker (1992), dessen visuelle Ebene aus einem einminütigen Trickfilm besteht, den Flora und Olga Neuwirth nach einer Kurzgeschichte von Leonora Carington gestaltet haben. Hier zeigt sich ganz besonders deutlich eine Reihe prägender Einflüsse aus der Filmgeschichte, nämlich bezogen auf die Entstehung des Animationsfilms, die als Sonderform in die Entwicklung des Films gleichsam eingebettet ist. Einer der Bezugspunkte sind die Arbeiten des Amerikaners James Stuart Blackton (1875-1941): Auf der Grundlage des Stoptrick-Verfahrens, bei dem die Kamera schrittweise kleine Veränderungen des Bildes aufnimmt, fertigte dieser 1900 mit *The Enchanted Drawings* den ersten gezeichneten Animationsfilm und hat die Bewegungen seiner Comicfiguren einige Jahre später in *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) weiter perfektioniert. Zugleich spielt die Trickfilm-Ebene aber auch auf Pioniere des Animationsfilm wie den amerikanischen Comic-Zeichner Winsor McCay (1871-1934) an, der nach seinem ersten Film *Little Nemo* (1911) mit *Gertie the Dinosaur* (1914) einen großen Publikumserfolg feiern konnte. In der 2007 erstellten Filmfassung von *Canon of Funny Phases* macht sich Olga Neuwirth die Möglichkeit einer Unterteilung des Bildschirms in insgesamt sechs Sektionen zu Nutze, analog zur Ausgangssituation der ursprünglich 16 Videomonitore. Die zunächst logische, mit Musik verknüpfte Bildabfolge wird durch kanonartige Einsätze allmählich in eine Gleichzeitigkeit verschiedener Bildmomente aufgespalten, in der sich – als Quasi-Engfüh-

rung der visuellen Ebene – zugleich auch die Verdichtung der musikalischen Ereignisabfolge zu einem Kanon spiegelt. Der Film endet mit einer Einblendung des Satzes „That’s all, folks!“ in den Abspann, enthält also zusätzlich noch eine Hommage an die Schlusswendung der berühmten *Porky Pig*- und *Bugs Bunny*-Cartoons aus den amerikanischen Hanna-Barbera-Studios.

In jüngerer Zeit, nämlich im Jahr 2006, entstand Olga Neuwirths Musik zu dem historischen Filmkunstwerk *Diagonal Symphonie* (1924) von Helmuth Viking Eggeling (1880-1925). Gedanklich ist dieses Projekt insofern mit der früheren Arbeit verknüpft, als es sich auf eine eigenwillige und ausdrucksstarke, von Malern und Filmkünstlern wie Walter Ruttmann (1887-1941), Hans Richter (1888-1976) oder Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965) voran getriebene künstlerische Weiterentwicklung des Animationsfilms bezieht, nämlich auf die zu Beginn der 1920er-Jahre in Europa entstandene Richtung des „abstrakten Films“, dessen Schöpfungen sich mit der Bewegung von abstrakten Formen beschäftigten.

Ganz andere Qualitäten besitzt die Filmversion des Film-Musik-Projekts *The Long Rain* (1999/2000), das Olga Neuwirth gemeinsam mit dem österreichischen Regisseur Michael Kreihsl – er hatte 1999 bereits die Filmeinspielungen zur Uraufführung ihres Musiktheaters *Bählamms Fest* angefertigt – realisierte. Basierend auf einer Science Fiction-Story von Ray Bradbury aus der Sammlung *The Illustrated Man* (1951) steht die Geschichte einer gestrandete Raumschiff-Besatzung im Mittelpunkt, deren Mitglieder in der durch permanenten Regen dominierten Umgebung eines fremden Planeten nach einem künstlich angelegten Zufluchtsraum, dem so genannten „sun dome“ und damit nach Wärme, Erholung und Geborgenheit suchen. Bild und Musik stehen hier gleichberechtigt nebeneinander, da Regisseur und Komponist die Geschichte dieser Suche, in deren Verlauf sich die Gefühle und Verhaltensweisen der vier Männer unter dem unbarmherzigen Einfluss der Außenwelt nachhaltig verändern, auf Grundlage eines gemeinsam erstellten Drehbuchs aus einer jeweils eigenen künstlerischen Perspektive behandeln. Während der Film dabei naturgemäß auf narrative Strukturen zurückgreift, die

freilich durch Aufteilung des Bildschirms in drei unabhängige Bildbereiche in eine Gleichzeitigkeit unterschiedlicher räumlicher Erzählperspektiven aufgebrochen sind, setzt die Musik an der akustischen Befindlichkeit der lebensfeindlichen Umwelt an, indem sie den Dauerzustand des Regens thematisiert. In der Partitur, komponiert für vier Solisten (Bassflöte, Bass- und Kontrabassklarinette, Saxophon, Trompete), vier räumlich angeordnete Ensemblegruppen und räumlich projizierter Live-Elektronik, stehen dieser aggressiv geformten Klanglichkeit konträr eingesetzte Texturen gegenüber, die Olga Neuwirth zur Charakterisierung des herbei gesehnten Zufluchtsortes einsetzt und erst am Ende des Werkes vollständig entfaltet. Es sind genau diese Stellen, filmisch repräsentiert durch kurze Sequenzen auch farblich kontrastierenden Bildmaterials, an denen visuelle und auditive Ebene Berührungspunkte ausprägen, die durch ihr gleichermaßen abruptes wie zunächst auch rätselhaftes Auftauchen die Narrativität der Filmhandlung gewissermaßen zerschneiden.

Die Spannung zwischen Differenz und punktgenauer Kongruenz von Bild und Musik ist auch in der Komposition ...ce qui arrive... für zwei Ensemblegruppen, Samples und Live-Elektronik nach Texten von Paul Auster (2004) von Bedeutung. Der Film, den die Videokünstlerin Dominique Gonzalez-Foerster für die gesamte Dauer dieses Werkes hergestellt hat, zeigt eine Person, verkörpert von der Sängerin Georgette Dee, die sich vor dem Hintergrund des Meeres durch das Bild bewegt und unterschiedlichste Aktionen ausführt. Im zeitlichen Ablauf dieser Videoebene treten Bild und Musik lediglich an drei Stellen unmittelbar miteinander in Verbindung, nämlich wenn die Sängerin drei einzelne Songs anstimmt, sich dabei – vergleichbar dem Theater Bertolt Brechts – von der Leinwand herab an das Publikum wendet und so über ihr Agieren die Verbindung zwischen visueller und auditiver Ebene stiftet. Diese Songs auf Texte von Andrew Patner und Georgette Dee, die voller Absicht stilistisch auf die Musik von Kurt Weills *Dreigroschenoper* (1928) verweisen und unter dem Titel *no more secrets, no more lies* auch getrennt aufführbar sind, wurden für die Verwendung in ...ce qui arrive... vorproduziert und erklingen während

der Aufführung im Gegensatz zur ansonsten live vom Ensemble gespielten Musik als Filmmusik aus den Lautsprechern. 2005 erstellte die Komponistin anhand der entsprechenden Filmausschnitte eine unabhängige Videoclippfassung und führte in diese als Element der Gliederung Rolltitel ein, auf denen – vergleichbar den Einblendungen von Textpassagen in Stummfilmen – vor dem Erklängen der Songs jeweils die vollständigen Texte angezeigt werden. Stärker als bei ihrer Einbindung in den Ablauf von ...ce qui arrive... entsteht hier der Eindruck, als verkörperten die Songs vom Wind oder von den Wellen des Meeres herbei getragene Erinnerungsfetzen. Resultat ist eine Atmosphäre von Melancholie, die sich in der gleichsam wartenden Gestalt als einer Ikone der Sehnsucht ausdrückt und durch die in den Film eingewobenen Klänge von Wind und Meer verstärkt wird.

Eine Arbeit ganz eigenen Charakters entstand 2007 mit dem Film ...durch Luft und Meer..., in dem Olga Neuwirth ein Thema verfolgt, mit dem sie sich seit Ende der 1990er Jahre immer wieder auseinandergesetzt hat: die Faszination für Eis und Schnee. Bereits in *Bählamms Fest* (1997-99) hat die Komponistin in den als Intermezzi fungierenden *Eis/Schnee-Inseln* zu glasartigen Klängen gegriffen, die sie via Live-Elektronik im Aufführungsraum bewegte, um den emotional distanziernten, förmlich „eingefrorenen“ Personenkonstellationen der Handlung musikalisch Ausdruck zu verleihen. Dass solche und ähnliche Klangereignisse, die sich seither immer wieder in ihren Werken finden, neben der semantischen Aufladung mit Begriffen wie Schnee, Eis und deren emotionalen wie kulturgeschichtlichen Analogien zugleich auch von einer enorm filigranen und damit gefährdeten – weil zerbrechlichen – Schönheit sind, unterstreicht die Ambiguität scheinbar sicherer Bedeutungszuweisungen. Genau dies macht die Faszination aus, die für die Komponistin vom Bild des Eises ausgeht: Einerseits ist da der tödliche Stillstand, andererseits ist da aber auch die stille, unbegreifliche Schönheit des heute klimatisch wie ökologisch höchst gefährdeten Polarmeeres, die Olga Neuwirth Ende 2006 bereist und am eigenen Leib erfahren hat. Teile ihrer mit der Handkamera aufgenommenen Bilder dieser Reise hat die Komponistin zu einem Film zusammengefügt, der das kontempla-

tive Moment in den Mittelpunkt rückt: Die Kamera richtet sich fast ausschließlich auf Berge, Wasser und Luft, um auf diese Weise die Zeitlosigkeit von Gegenwart einzufangen. Der Montage der Einstellungen, die durch den rhythmischen Gestus des Auftauchens und Verschwindens sowie durch das immer wiederkehrenden Einblenden unterschiedlichster Formen von Schneekristallen bestimmt ist, setzt Olga Neuwirth als Moment der Erinnerung eine meist in hohen Registern lokalisierte und von den Splintern eines Liedes durchzogene Musik entgegen, die sie mittels elektronischer Bearbeitung sowie unter teilweiser Verwendung von Passagen aus den *Eis/Schnee-Inseln* gewonnen hat.

Die Filme, die Olga Neuwirth in den vergangenen Jahren im Kontext ihrer Medieninstallationen geschaffen hat, bilden eine weitere Gruppe von Arbeiten innerhalb ihrer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Klang und Bild. Zu ihnen gehört *...disenchanted time...* (2005), ein Filmesay, den die Komponistin als Bestandteil ihrer für den Place Igor Stravinsky in Paris konzipierten Installation *... le temps désenchanté ... ou dialogue aux enfers* (2005) als Kommentar zu René Clairs Stummfilm *Paris qui dort* (1925) und zugleich als dessen imaginäre Fortsetzung konzipiert hat. Im Zentrum der Handlung steht bei Clair ein Wissenschaftler, der durch Einsatz geheimnisvoller Strahlen die Zeit anhalten und die Bewohner der Stadt Paris in einen Zustand von Starre versetzen kann – eine Situation, deren Folgen der Regisseur vor dem Hintergrund bekannter Lokalitäten in Szene setzt, indem er zeigt, wie die nicht betroffenen Figuren mit dieser ungewohnten Situation umgehen oder an ihr zu scheitern drohen. Ein markanter Ausschnitt aus Clairs Originalfilm, in dem der Wissenschaftler einem Kollegen zeigt, wie er die Bewegung der Welt anhält und wieder in Gang bringt, führt in dieses Thema ein und bildet den Ausgangspunkt für Olga Neuwirths filmischen Essay, der sich gleichfalls mit den Phänomen von Verlangsamung und Beschleunigung der Zeit sowie mit dem Kontrast zwischen Bewegung und Leblosigkeit auseinandersetzt. Konfrontiert mit Zitaten der Schriftsteller Ray Bradbury, Anna Lesznai und Tomas Venclova sowie mit Ausschnitten aus den Zwischentexten von *Paris qui dort* hat sie eine Studie über

die „entzauberte“ Zeit der Wahrnehmung komponiert, in die Bild und rein elektronisch generierte Klänge gleichberechtigt eingebunden sind. Beginnend mit einer Montage eingefrorener Schwarz-Weiß-Einstellungen, die sich zitierend auf die Bildsprache Clairs beziehen, geraten die bildnerisch wie klanglich dargestellten Situationen zunächst in extrem verlangsamt Bewegung und werden in Farbbilder transformiert. Im Anschluss daran nimmt die Beschleunigung jedoch immer weiter zu und verfängt sich schließlich im rasenden Tempo sich wiederholender Zeitschleifen. Durch diesen Stillstand im Zustand ständiger Wiederholung wird ein gegenläufiger Prozess in Gang gesetzt, der am Ende des Films in das herkömmliche Pulsieren der Stadt Paris mit seiner entsprechenden Klangkulisse überführt wird, markiert durch den gesprochenen Satz „et la vie reprit son cours“. Um Zeit geht es aber auch in *...miramondo multiplo...*, einer filmischen Arbeit, die als Grundlage für die gleichnamige Medieninstallation fungierte, die Olga Neuwirth 2007 auf der „documenta XII“ in Kassel präsentierte. Mit nur wenigen Elementen thematisiert dieser Film den langwierigen Prozess des Schreibens bzw. Komponierens und Skizzierens eines Werkes: Zu sehen ist, aufgenommen von der Unterseite einer liegenden Glasplatte aus, wie sich auf einem durchsichtigen Notenblatt allmählich die skizzenhaften Anfänge einer Komposition entwickeln, wie sie nach und nach instrumentiert werden und sich zuletzt zu einer einzigen Partiturseite aus dem 2006 entstandenen Werk *...miramondo multiplo...* für Trompete und Orchester verdichten (ein Ablauf, der in seiner Gesamtheit übrigens wiederum an die Reflexion über die Entstehung des Animationsfilms erinnert, die Winsor McKay in seinem Film *Little Nemo* integriert hat). Die Soundebene des Films bezieht die permanenten Geräusche von Bleistift und korrigierend eingesetztem Radiergummi mit ein und konfrontiert sie mit der quasi im Kopf stattfindenden Klangvorstellung der schreibenden Person, die räumlich leicht verhält und verschwommen zu vernehmen ist. Auf diese Weise vermittelt die gewählte Konstellation – künstlerische Darstellung eines Problems, mit dem sich die Komponistin auch in anderen Arbeiten aus jüngerer Zeit auseinandergesetzt hat – einen Eindruck

vom mühsamen Übersetzen jener Musik, die sich bereits fertig im Kopf befindet, in ein Notationssystem, das überhaupt erst die Bedingung dafür darstellt, dass die musikalischen Ideen später von Musikern umgesetzt, also jenseits der Imagination klanglich realisiert werden können.

Ein wenig aus dem Rahmen der übrigen Filme fällt das auf der DVD enthaltene Special mit dem Mitschnitt eines Auftritts von Olga Newirth in der *Gefahr Bar TM*, die im März 2006 in der Kasinobar des Burgtheaters Wien stattfand. Dennoch deckt dieses gleichsam anekdotische Dokument mit Blick auf ...miramondo multiplo... eine Konstante auf, nämlich die – hier ironisch auf die Spitze getriebene – Auseinandersetzung mit dem Komponieren bzw. mit dem eigenen Selbstverständ-

nis und der Stellung eines komponierenden Künstlers. So brechen sich denn auch in Olga Newirths Verkörperung der Person eines „12-Ton-Komponisten“ à la Karlheinz Stockhausen mit aufgeklebtem Groucho-Marx-Bart und dem lakonisch geäußerten Satz „Komponistinnen gibt es nicht“ die nicht immer positiven Erfahrungen, die sie in dem doch häufig von Männern dominierten Komponisten-Metier gemacht hat – jene Erfahrungen, die immer auch wieder dazu führen, dass sich die Komponistin gedanklich mit den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Arbeit auseinandersetzt. Und gerade für eine solche Auseinandersetzung stellen die vielfältig einsetzbaren Kombinationen aus Klang und Bild ideale Ausdrucksformen zur Verfügung.



Szene aus *The Long Rain*

Musik und Furcht

(einige Überlegungen zu *Instrumental-Inseln* von Olga Neuwirth)

Elfriede Jelinek

In der Oper wohnt, manchmal unvorteilhaft, weil das Haus zu klein ist, die Musik. Freiwillig geht die dort nicht raus, denn den Fühlenden und Denkenden ist Text und Handlung zu bieten, und da sind Personen, die unsere Zufriedenheit empfindlich stören, etwa wenn Isolde den Liebestod stirbt. Olga Neuwirths Oper *Bählamms Fest* hat die Erscheinungen, die sie auf die Bühne geschickt hat, eine Weile beobachtet, und dann hat sie sie hinausgeworfen, obwohl das Textgefängnis sie bis zum letzten Moment mit Gittern verzweifelt zu umklammern versucht hat.

Diese Oper musste also einige ihrer Teile auslassen, die dann als Inseln fortreiben durften. Wie weit ragen *Eis/Schnee-Inseln* in den Raum hinein und was bleibt unter Wasser, die sie auf die Bühne gehalten und, falls nötig, Schiffe aufschlitzen zu können? Die Inseln Olga Neuwirths schleppen unterirdisch, wie die Schwerter dieser Schiffe, vieles mit sich, das man nur andeutungsweise, in Umrissen, mehr erahnen als erkennen kann, aber man kann oft nicht sagen, was wichtiger ist: das, was man sieht/hört oder das andere. Diese Musik hat Submusiken (Subtexte), die sie mitschleift wie ein Gespenst die Fetzen seiner Leintücher. Meist wird es dann unheimlich und man fürchtet sich. Die Oper *Bählamms Fest* kommt ja aus der Tradition der Gothic Romance (und der traumhaften Unlogik der Surrealisten), spielt mit ihr, ironisiert sie auch und sie spielt auch in ähnlicher Weise mit der Zeit, die vergeht, das Heimliche spielt mit dem Unheimlichen (in diesem Fall das Heim mit dem Draußen und beides fließt dauernd ineinander) und wenn man sich fürchten soll, dann muss man das, was einen bedroht, hinter dem Schranken der Vernunft auch herauslassen, und man muss auch das, was einen in der Zukunft einmal bedrohen könnte, erst einmal heranlassen, um es zu erkennen, bevor man sich überhaupt fürchten kann. Sonst wäre da ja nichts Unheimliches.

Das Ironische in der Musik und das Unheimliche. Beides ist Olga Neuwirth eine Herausforderung, aber auch für eine Herausforderung muss man erst einmal sehen, wer oder was

der Gegner ist. Wovor hat man Angst? Dann kommt die Angst selbst und dann, worum es geht bei all der Furcht (es kann auch etwas sein, das schon einmal geschehen ist und die Möglichkeit der Wiederholung in sich trägt). Und die Musik schafft es, dass alles gleichzeitig abläuft, dass eine Opern-Chronologie (und was für eine! Die Handlung dieser Oper ist sogar so kompliziert, dass man sie nur sehr umständlich nacherzählen könnte, aber das hat natürlich in erster Linie mit dieser Raum-Zeit-Struktur zu tun) – nein, nicht plattgemacht wird, auch nicht zu einem Teig gewalkt oder zu einem Wäschestück flachgebügelt, sondern dass dieser zeitliche Hintereinander-Ablauf zu einer Struktur wird, die eine Befindlichkeit ausdrückt, eine psychoanalytische und eine analytische solo. Innere und äußere Kälte der Menschen, Grausamkeit und Unschuld der Tiere und Schönheit der Natur, verlorene Kindheit und gleichzeitig ihr Wiederfinden im hohen Alter. Zerbrechliche, fragile Glasklänge und das Toben und Brüllen des Entsetzens einträchtig nebeneinander. Musik kann ja nicht sagen, was ist, Musik sagt, zumindest bei Olga Neuwirth, durch sich, wenn sie Schrecken beschreiben möchte, was da geheimer und was ungeheimer ist und sie sagt es in einem, im gleichen Atemzug. Und sie hält sich nicht damit auf, dass sie sagt, was ihr im Fürchten begegnet und wovor sie wieder wegläuft; ich glaube, diese Musik läuft vor sich selbst weg. Es ist ein gleichzeitiges Fortlaufen und Bleiben, im Verstreichen der Zeit, die aber keine heilende Salbe ist. Sie braucht letztlich keine Wer-Wölfe, diese Musik, die über die Heide schnüren, keine Schafe mit zerbissenen Kehlen, keine schönen Frauen, die unter dem Terror männlicher Normalität zusammenbrechen und sich bis zu ihrer völligen Selbstaufgabe Tierwesen verschreiben, die wiederum halb menschlich sind. Diese Musik kann in sich selbst herstellen, was furchtbar und bedrohlich ist, sie kann hören lassen, woher es kommt, was da so furchterregend ist und sie kann einem geheimer und ungeheimer zugleich sein und

sie kann die Flucht vor sich selbst sein, ohne dass diese Flucht ein Fliehen wäre, denn man bleibt ja und die Musik zieht an einem vorbei. Sie naht heran und sie ist die Nähe selbst. Olga Neuwirths Musik ist, und das ist das eigentlich Bedrohliche für mich, ein ununterbrochenes Herankommen, aber gleichzeitig Fernbleiben, sie bleibt vor sich selbst verhüllt. Das ist ja das Furchtbare: dass, was da ist oder war oder sein wird, verhüllt ist, aber man weiß: es ist furchtbar. Man kann ihr begegnen, bevor sie einen trifft, diese Musik, aber ausweichen kann man nicht. Da ist eben dieses unaufhörliche Herannahen, das nie ankommt, man hebt schon die Hände, um wenigstens das Gesicht zu schützen, aber es ist nicht da. Es nähert sich, aber es ist nicht da. Es ist entsetzlich, aber es ist nicht da. Die Kinderlieder zum Beispiel, da ist das ganze auf die Spitze getrieben: unklare, ferne Klänge – dazu live-elektronisch veränderte und in den Raum projizierte Tuba-Klänge, die ihre kleinen Händchen ausstrecken, um sich zu Melodien zusammenschließen, grad nur an den Fingerspitzen, jeden Augenblick können sie einander wieder verlieren, es sind Melodien, die es schon vorher gegeben hat und durch Olga Neuwirth jetzt wieder gibt (fragmentierte Kinderliedermelodien von Mordechaj Gebirtig: „*Huljet, huljet kinderlech, kolsman ir sent noch jung, wajl fun friling bis zum winter is a kaznsprung*“ und andere), ein Gleichzeitig der Lieblichkeit von Kinderjahren, die in der Erinnerung geblieben sind, obwohl die Barbarei und Brutalität sie längst ausgelöscht haben. Durch die Verlangsamung des Tempos (als ob alles in Zeitlupe ablaufen würde) entsteht ein Netz aus Jetzt und Vergangenen, das sich in sich selbst fängt, denn das Grauen ist eben das Herannahen einer Nähe, es würde einem ja nicht grausen, wenn dieses Herannahen Nähe nicht ständig suggerieren würde, aber eine Nähe, die halt ununterbrochen nah ist, aber nie zu einem Da wird. Nur Musik kann so etwas, und Olga Neuwirth kann das auch mit ihrer eigenen Kindheit, weil sie eben die Musik dafür hat, eine Kindheit, die für sie Freiheit und Spiel bedeutet, und sie sehnt sich danach zurück; die Musik weiß aber, dass sie dort nicht mehr hinkann, und dass auch Olga nicht mit ihr dorthin zurückgehen kann. Auch eine der vielen Möglichkeiten des Un-Heimlichen: Nicht

nur, dass das, was naht, schrecklich ist, weil es nie da ist, sondern auch dass das, was war, ja jederzeit sein könnte, aber nicht ist. Musik ist die Kunst der Gleichzeitigkeit aller Möglichkeiten und allen Geschehens, weil sie die Zeit aufhebt, indem sie Zeit vergehen lässt. Also die Zeit sitzt da und sieht sich selber zu, wie sie als Schiff vorübertreibt (und vergeht, aber nicht verschwindet, in sich aufgehoben, wie sie ist), vor sich selbst als Strömung getragen. Und es gibt ja auch noch die Möglichkeit des Ausbleibens. Sie gaukelt einem vielleicht eine gewisse Sicherheit vor, die Kälte (diese Musik ist meist sehr kalt, daher Eis/Schneeeinseln, sehr fern, die Zeit selbst ist zu sich selbst erstarrt, das heißt, sie wird etwas größer und wenn sie schmilzt, dann rinnt sie aus, aber diese Musik macht, dass sie eben nicht schmilzt oder immer grade am Schmelzen ist durch die Möglichkeit, dass etwas, die verlorene Kindheit, vielleicht doch wieder hergestellt und geheilt werden könnte – gerade am Schmelzen, aber nicht flüssig. Die Melodien werden verzerrt, aber man erkennt sie noch, sie balancieren aber am Rand des Nicht-Mehr-Erkennens), ein Im-Eis-gefangen-Sein wie ein Saurier im Permafrost gaukelt sie vor, aber diese Sicherheit ist, wie jede Sicherheit in dieser Musik, prekär. Das Sein wird nicht sich selbst überlassen, um sich, wenn es mal dazu Lust hat, außerhalb der Geschehnisse zu begeben und dort herumzuspazieren, während im Hause Carnis (einem der Schauplätze der Oper) grausige Ereignisse ablaufen, sondern es ist etwas, das herannahen könnte, ausgesetzt wird, und erst dadurch IST es. Dadurch, dass sich etwas nähern könnte. Die Musik gibt es frei, nicht damit es kommt, sondern damit es die Möglichkeit bleibt, jederzeit zu kommen (nicht damit ihm die Möglichkeit bleibt zu kommen, was auch immer kommen mag), aber damit das geschieht, müssen die Zügel losgelassen werden, muss dem Kommen der Kopf freigegeben werden wie einem der unaufhörlich ängstlich wiehernden Pferde in *Bählammis Fest*, und zwar wird dieses Kommen freigegeben, indem es DA ist. Und so ist das mit der Musik Olga Neuwirths: Indem sie da ist, gibt sie sich selbst frei zu kommen, aber sie ist nie da. Wie das, was einem Angst macht.

Sound and Image in the Service of Expression:

On the Characteristics of Olga Neuwirth's Works for Film

Stefan Drees

Film – moving images with all their artistic possibilities – has always played a central role in Olga Neuwirth's composition. This is perhaps illustrated most clearly by a biographical detail: the fact that in 1985–86 – in a phase of exploration and orientation – the young composer began her training initially with a year of study in San Francisco. During that time she took classes not only in composition and music theory at the San Francisco Conservatory of Music but also studied film theory and painting at San Francisco Art College. Ever since, Olga Neuwirth's work has always been accompanied by a study of theoretical discourses on film, interspersed to varying degrees with other, equally important influences such as literature. She has been inspired by such writings as Robert Bresson's *Notes sur le cinématographe* (1975), by the complex narrative structures of Jean-Luc Godard, by the bizarre dramaturgy of cinematic slapstick à la Harold Lloyd and by certain models such as Chris Marker's half-documentary film essay *Sans Soleil* (1982), which to a certain extent served as a discursive model for the change of musical perspective found in the composition *Sans Soleil. Zerrspiegel* for two Ondes Martenot, orchestra, tape and live electronics (1994). This sphere can be classified like certain compositional techniques whose effect may be understood in an analogous manner to cinematic techniques, such as zoom, flashback and montage. Considerably more concretely related to the possibilities of cinematic production, however, are those works in which she has in fact integrated visual elements in the form of video or film recordings, such as her compositions *!dialogues suffisants!? – Hommage à Hitchcock (Portrait einer Komposition als junger Affe I)* for violoncello, percussion, tape and nine video monitors (1991/92) and *Jardin désert (Portrait einer Komposition als junger Affe II)* for flute, clarinet, saxophone, trombone, tape, two effect processors and video (1993/94) as well as her full-length work for musical theatre *Bählamms Fest* (1997–99) and *Lost Highway* (2002/03).

Such works manifest not only Olga Neuwirth's general interest in the exploration of synaesthetic experiences in art but also, and concretely, in the options of crossing various medial levels with regard to their mutual influence, related in particular to the question of where they encounter one another in the finished composition, thus complementing or mutually extinguishing one another. Behind this is the desire to question the functional mechanisms, which to an increasing extent – conditioned by their manipulative use in the mass media of Internet and television – determine our perception and thus our experience of the world as well. It is this very will to critical analysis of medial processes and strategies that leads Neuwirth to see the visual not, for example, as a decorative ingredient that is brought into the music from outside but rather as an essential element that is just as valid as the other parameters of artistic creation, assuming that this is permitted by the concept of the work. It is hardly surprising, given these interests, that the composer has written isolated film scores, for example, for the documentary film *Erik(A)* by Kurt Mayer (2004) and for Michael Glawogger's film *Das Vaterspiel* after the eponymous novel by Josef Haslinger (2007/08) or that she has also written independent film scores that attempt to explore the relationship between image and sound in the sense of the outlined strategies. From this perspective it is only a logical consequence. Among Neuwirth's earliest attempts to explore new aspects of the combination of image and music is her score for *The Calligrapher* (1991), an animated film by the British directors Stephen and Timothy Quay. Her work is a brief study that uses a limited number of instruments – harpsichord, guitar and children's guitar – to create a background of sound, which is just as poignant as it is carefully considered, for the motion of a pen moving in circles. The music written in 1989 is based on the idea of providing a musical setting for a film (never made) on the concept of anamorphosis, as described by the art historian Ernst Gombrich in his book *Art and*

Illusion (1960). It was subsequently to have been used in a Coca Cola commercial, which likewise was never made, before finding its way into the Quay brothers' film.

Of roughly the same period is *Canon of Funny Phases* for 16 video monitors and six musicians dispersed throughout the room (1992). Its visual level consists of a one-minute animated film that Flora and Neuwirth created after a short story by Leonora Carrington. Here a series of varied influences from film history can be seen with particular clarity. These are related to the origins of animated films, which represent a special form in the development of film in general. One of Neuwirth's reference points is comprised of works by the American filmmaker James Stuart Blackton (1875-1941). In 1900, using stop-motion, a film technique in which the camera records small changes frame by frame, he created *The Enchanted Drawings*, the first animated film. Several years later, in his *Humorous Phases of Funny Faces* (1906), he perfected the movement of his comic figures. At the same time, however, he also had an influence on other pioneers of animated films, such as the American cartoonist Winsor McCay (1871-1934), who following his first film, *Little Nemo* (1911), scored a huge success with *Gertie the Dinosaur* (1914). In the 2007 film version of *Canon of Funny Phases*, Neuwirth takes advantage of the possibility of splitting the screen into six sections, a situation analogous to the point of departure with 16 video monitors. The initially logical sequence of images combined with music is gradually broken up by canonical entrances in which various elements of the images appear simultaneously. This quasi *stretto* on the visual level reflects at the same time the increasing density of the sequential musical events as a canon. The film ends with the insert of the phrase "That's all, folks!" in the credits, thus also containing an homage to the ending of the famous *Porky Pig* and *Bugs Bunny* cartoons from the American motion-picture animators Hanna-Barbera.

More recently, namely in 2006, Neuwirth composed music for the historical cinematic artwork *Symphonie Diagonale* (1924) by Helmut Viking Eggeling (1880-1925). Intellectually this project is connected with her earlier work to the extent that it makes reference to

the unconventional and expressive further development of animated films fostered by such painters and cinematic artists as Walter Ruttmann (1887-1941), Hans Richter (1888-1976) and Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965); namely, the direction of "abstract film" that arose in Europe in the early 1920s and dealt with the movement of abstract shapes.

Completely different qualities are to be found in the cinema version of the film and music project *The Long Rain* (1999/2000), which Neuwirth created together with Austrian director Michael Kreihsl. He had made the film recordings in 1999 for the premiere performance of her *Bählamms Fest* for musical theatre. Based on a science-fiction story by Ray Bradbury from the collection *The Illustrated Man* (1951), the story is about the crew of a stranded spaceship who land on a strange planet where it rains incessantly. They search for an artificial refuge that can provide warmth, rest and security and find it in the so-called "sun dome". Here image and music are equal partners: the director and composer each treat the story of this quest, in the course of which the feelings and behaviour of the four men change permanently under the merciless influence of the outside world, as the basis for a jointly written script from their individual artistic perspectives, respectively. While the film, of necessity, makes use of narrative structures, which are broken up in different but simultaneous spatial narrative perspectives after the screen is split into three independent areas, the music takes up the acoustical atmosphere of this hostile environment by making the incessant rain a theme. In the score, which calls for four soloists (bass flute, bass and contrabass clarinets, saxophone, trumpet), four separate ensemble groups and live electronics projected into the acoustic space, the aggressive sonority is contrasted with contrary textures that Neuwirth uses to characterise the sought-after place of refuge. The latter unfold fully only at the end of the work. These are the very moments, cinematically represented by short sequences of material with colour contrasts as well, in which the visual and audio levels come together to create points of contact whose abrupt and initially mysterious appearance in a sense cuts through the narrative of the film plot.

The tension between the difference and pre-

cisely accurate congruence of image and music is also important in the composition ...ce qui arrive... for two ensemble groups, samples and live electronics after texts by Paul Auster (2004). The film, which the video artist Dominique Gonzalez-Foerster created for the entire duration of the work, depicts a person, portrayed by the singer Georgette Dee, moving through the image against the background of the sea and carrying out a wide variety of actions. In the temporal sequences of events on this video level, image and music come immediately together only at three places: namely, when the singer begins singing three different songs, turning from the scene towards the audience – in the manner of Bertolt Brecht's theatre –and thus creating a connection between the visual and audio levels. These songs with lyrics by Andrew Patner and Georgette Dee are intentionally related stylistically to the music of Kurt Weill's *Threepenny Opera* (1928). Their collective title is *no more secrets, no more lies* but they can also be performed separately. They were pre-produced for use in ...ce qui arrive... and, in contrast to the other music, which is played by a live ensemble, are heard during the performance as music from loudspeakers. In 2005 the composer used the appropriate film clips to create an independent video-clip version and introduced rolling titles as a structural element. They display the complete lyrics before the respective songs are heard, in a manner similar to the use of subtitles in silent films. In a stronger manner than in their integration into the sequence of events in ...ce qui arrive... the impression is created that the songs embody scraps of memory that have been brought by the wind or waves. The result is an atmosphere of melancholy that is expressed in the waiting form as an icon of longing and through which the sounds of the wind and sea woven into the film are strengthened.

A work with a very strong character of its own was created in 2007 in the film ...durch Luft und Meer... ("Through Air and Sea"), in which Neuwirth pursues a theme that she has been studying since the late 1990s: a fascination with ice and snow. In her *Bählamm's Fest* (1997-99), the composer used glass-like sounds in *Eis/Schnee-Inseln* ("Ice Snow Islands"), which function as intermezzi, mov-

ing them through the use of live electronics around the performance space in order to give musical expression to the emotionally distanced, positively "frozen" personal constellations of the plot. That such or similar sound events, which since that time have repeatedly been found in her works, along with the semantic charge of terms like snow, ice and their emotional and cultural-historical analogies are also at the same time of enormous filigree beauty – and thus endangered because they are fragile – underscores the ambiguity of apparently assured classifications of meaning. And it is exactly this that creates the fascination that for the composer radiates from the image of the ice: on the one hand there is a fatal standstill, but on the other hand there is also the quiet, unfathomable beauty of the polar seas, which today are highly threatened both climatically and ecologically. Neuwirth made a trip to the region at the end of 2006 and saw it with her own eyes. The composer has turned some of the images that she filmed with a hand camera during this journey into a film that focuses on the contemplative moment: the camera is focused almost entirely on mountains, water and air, in order to capture the timelessness of the present. Neuwirth contrasts the montage of the shots, which is determined by the rhythmic gestures of emergence and disappearance as well as by the repeated insertion of an extremely wide variety of different forms of snow crystals with music as a moment of memory and mostly localised in high registers and permeated by fragments of a song. This she achieved by using electronic processing as well as some passages from the *Eis/Schnee-Inseln*.

The films that Neuwirth has created in the past in the context of her media installations represent another group of works within her analysis of the relationship between sound and image. Among them is ...*disenchanted time...* (2005), a film essay that the composer conceived as part of her installation for La Place Igor Stravinsky in Paris ... *le temps désenchanté ... ou dialogue aux enfers* (2005), as a commentary on René Clair's silent film *Paris qui dort* (1925) and at the same time as its imaginary sequel. Clair's plot focuses on a scientist who can use mysterious rays to stop time and put the inhabitants of

Paris into a state of rigidity. The director films the consequences of this situation against the background of well-known local settings, showing how the figures who have been spared rigidity deal with this unusual situation or threaten to succumb to it. A striking clip from Clair's original film, in which the scientist demonstrates to a colleague how he can stop the movement of the world and start it again, introduces this theme and provides a point of departure for Neuwirth's cinematic essay, which also deals with the phenomenon of the deceleration and acceleration of time as well as with the contrast between movement and lifelessness. Confronted with quotations by the writers Ray Bradbury, Anna Lesznai and Tomas Venclova as well as with excerpts of the inserted captions from *Paris qui dort*, she has composed a study on "disenchanted" time of perception, in which images and purely electronically generated sounds are equally valid. Starting with a montage of frozen black and white shots, which quote from Clair's pictorial language, the situations depicted in image and sound are seen in extremely retarded motion and are transformed into colour images. This is followed by increasing acceleration which ends in a frantic tempo with repeating time loops. This standstill in the state of constant repetition launches a contrary process, which at the end of the film leads into the customary pulsating of the city of Paris with the appropriate sounds in the background and accented by the spoken phrase "et la vie reprit son cours".

Time is also of the essence in ...miramondo multiplo..., a cinematic work that served as the basis for the media installation of the same name, which Neuwirth presented in 2007 at "documenta XII" in Kassel. With only a few elements this film explores the protracted process of writing or composing and sketching a work: we see in images filmed from the underside of a pane of glass how a transparent page of music gradually takes on the sketchy outlines of a composition, which is gradually given instrumentation and finally is transformed into a single page from the score of the work composed in 2006 ...miramondo multiplo... for trumpet and orchestra (this sequence in its entirety is also reminiscent of Winsor McKay's reflection on the development of an animated film, which

he integrated into his work *Little Nemo*). The soundtrack of the film includes the constant noise of a pencil and a rubber making corrections, confronting it with the sounds of music quasi taking place in the head of the person who is writing. There is slight reverberation and the sound is a bit indistinct. In this manner the chosen constellation – the artistic portrayal of a problem with which the composer has also dealt in other recent works – conveys an impression of the strenuous translation of music that is already in the composer's head into a system of notation. This is the prerequisite condition for ensuring that these musical ideas can later be brought to life by musicians and thus realised beyond the bounds of human imagination.

Not quite in keeping with the other films on the present DVD is the special recording of an appearance by Neuwirth in *Gefahr Bar TM*, which was performed in March 2006 in the Kasinobar of Vienna's Burgtheater. Nevertheless, in view of ...miramondo multiplo... this as-it-were anecdotal document reveals a constant: namely the situation – here taken ironically to the extreme – of composition and more precisely of the self-image and position of a composing artist. Neuwirth's embodiment of a "12-tone composer" à la Karlheinz Stockhausen with a glued-on Groucho Marx beard and the laconically uttered phrase "There are no *female composers*" reflect her not-always-positive experiences in a composer's world that is frequently dominated by men, experiences that have repeatedly led her to give thought to the societal conditions of her work. And for analysing this kind of situation, the many and diverse combinations of sound and image available provide ideal expressive forms.

English translation: John Winbigler

Music and Fear

(some thoughts on *Instrumental-Inseln* by Olga Neuwirth)

Elfriede Jelinek

Music lives in the opera, at times rather disagreeably, since the house is too small. It will not leave of its own accord, since those who feel and think must be given a text and plot and there are people who sorely disturb our contentedness, as when Isolde dies her Liebestod. Olga Neuwirth's opera *Bählamm's Fest* observed the figures it sent onto stage for a while and then threw them out although the text prison attempted desperately to hold on to them with bars to the final moment.

So this opera had to let go some of its parts, which were then permitted to drift away as islands. How far do the ice/snow islands jut into space and what remains submerged under water to hold the islands upright and, if necessary, to tear ships apart? Olga Neuwirth's islands have much to tow along underneath as the centreboard of these ships, which can be dimly descried in contours rather than recognised, but it is often difficult to say what is more important, what you see/hear or the other. This music has submusics (subtexts) it trails along as a ghost the tatters of its sheets. Usually it then becomes unhomely, and one is filled with dread. The opera *Bählamm's Fest* stands in the tradition of gothic romance (and the surrealists' dreamlike unlogic), plays with it, alludes to it in irony, and similarly plays with the time that passes by, the homely plays with the unhomely (in this case the home with the outside, and both flow into each other incessantly), and when you are supposed to be afraid, then you must release that which threatens you from beyond the bounds of reason, and you must let in that which in future might become a threat, so as to recognise it, before being able to fear it at all. Otherwise, there would be nothing unhomely.

The ironical in music and the unhomely. Both are a challenge for Olga Neuwirth, but even for a challenge you must first see who and what the opponent is. What does one fear? Then the fear comes by itself and then that what all this fear is about (it may also be something that occurred once before and

may possibly occur again). And the music makes it all happen at the same time, and makes an opera chronology (and what a chronology! The plot of this opera is indeed so very complicated that it is extremely difficult to relate, but of course this has to do with the space-time structure), no, not levelled, nor rolled to a dough or ironed flat to a piece of clothing, but makes this chronological sequence emerge as a structure expressing a quality of being, a psychoanalytical and an analytical solo. The inner and outer coldness of people, savagery and innocence of animals, and the beauty of nature, lost childhood and also its rediscovery in high age. Delicate, fragile glass sounds and the raging and roaring of horror, peacefully side by side. Music cannot say what is; music says, at least with Olga Neuwirth, through itself, when it wishes to describe terror, what is familiar and what is unfamiliar, and this it says in one and the same breath. It does not dwell on saying what it encounters in its fear and what it is running away from again; I believe this music is running away from itself. It is a running away and staying at the same time, in the passing of time, which, however, is no healing ointment. In the end it needs no werewolves, this music, that file across the meadow, no sheep with gaping throats, no beautiful women who break down under the terror of male normality and dedicate themselves, to total abandon, to animals, which in turn are half-human. This music can produce in itself that which is dreadful and threatening, it can make heard wherefrom that which is so frightful comes, and it can be both familiar and unfamiliar, and it can be a flight from itself, without this flight being escape, because one stays and the music passes by. It nears and is nearness itself. Olga Neuwirth's music is, and this is what I perceive as the actual threat, an incessant drawing nearer, but remaining distant all the while, it remains veiled by itself. This is what is so dreadful: that which is or was or will be here is veiled but you know: it is dreadful. You may encounter this music before it strikes you, but

you cannot evade it. You have this incessant drawing closer which never arrives, you lift your hands to protect at least your face, but it is not here. It draws near, but it is not here. It is dreadful, but it is not here.

The children's songs, for instance, carry this to extremes: indistinct, distant sounds – accompanied by live electronically modified tuba sounds projected into space, sounds that reach out with their small hands to join to melodies only just at their fingertips, they can lose each other at any moment, melodies that existed before and exist again through Olga Neuwirth (fragmented melodies of children's songs by Mordechaj Gebirtig; "huljet, huljet kinderlech, kolsman ir sent noch jung, wajl fun friling bis zum winter is a kaznsprung" and others), a simultaneity of the sweetness of childhood years that are remembered although the barbarity and brutality have long since blotted it out. Through a slowing of the tempo (as if it all were in slow motion) a network of now and past emerges that is entrapped in itself, since the horror

is precisely the nearing of a nearness, after all one would not feel dread if this nearing would not permanently suggest nearness but a nearness that is permanently near yet never becomes a here. Music alone is capable of this, and Olga Neuwirth can do this with her own childhood since she has the music for this, a childhood that means freedom and fun to her, and she longs for it to return; the music, however, knows that it cannot get there and that Olga cannot return to those years by it either. Also one of the many possibilities of the uncanny: Not only is that which nears horrible since it is never here, but also that which was once may be possible anytime, but is not. Music is the art of the simultaneity of all possibilities and all happening since it eliminates time by allowing

time to pass by. So time sits there and watches itself as it drifts by as a ship (and passes by, but does not disappear, kept within itself as it is), borne by itself as a stream. And there is still the possibility of failing to happen. Perhaps, it feigns a certain safety, the cold (this music is in most cases very cold, thus ice/snow islands, very distant, time has frozen to itself, meaning it grows slightly larger and when it melts it runs out, but this music causes it not to melt or keeps it close to melting by the possibility that something, a lost childhood, may still be regained and healed – nigh melting, but not fluid. The melodies are distorted, but they are still recognisable,

however they balance at the rim of non-recognition), dissembling a being caught in ice as a dino in permafrost, but this safety, as any safety in this music, is precarious. Being is not left to itself to venture outside of what is happening when it chooses to and ramble along while horrible things occur in the house of Carnis (a venue in the opera), but it is something that



may draw near, is suspended and only then it IS. Because something may draw near. The music releases it not for it to come, but for it to remain a possibility of coming anytime (not for it to have the possibility of coming no matter what may come), however for this to happen, the reins must be released, the coming must be unbridled as one of the horses incessantly neighing with fear in *Bählamm's Fest* and this coming is released by being HERE. And this is how it is with Olga Neuwirth's music: By being here, it gives itself the freedom to come, but it is never here. Just as that which causes fear.

English translation: John Winbigler

Photo: © Martin Vukovits - Elfriede Jelinek, Olga Neuwirth

Le son et l'Image au service de l'Expression.

À propos de quelques caractéristiques du travail cinématographique d'Olga Neuwirth.

Stefan Drees

Le film, l'image en mouvement, avec toutes les possibilités artistiques qu'il recèle, joue depuis toujours un rôle central dans l'œuvre d'Olga Neuwirth. Un détail biographique met ceci particulièrement en évidence : en 1985-86, la jeune compositrice, au moment d'une phase de recherches et de réorientation, a commencé sa formation par un séjour d'un an à San Francisco, où elle a non seulement étudié la théorie et la composition au San Francisco Conservatory of Music, mais aussi la théorie du film et la peinture au San Francisco Art College. Depuis lors, la réflexion théorique sur le cinéma, en même temps que sur d'autres sphères importantes, tel la littérature, n'a cessé d'accompagner son travail, et l'a marqué à des degrés divers. Cette inspiration va d'écrits comme les *Notes sur le cinématographe* (1975) de Robert Bresson, des structures narratives complexes de Godard, de la dramaturgie fantasque des slapsticks d'un Harold Lloyd jusqu'à certains modèles précis, comme *Sans soleil* (1982) de Chris Marker, mi fiction, mi documentaire, qui a fourni en somme le modèle discursif de *Sans soleil*. *Miroir déformant* pour deux Ondes Martenot, orchestre, bande et électronique live (1994). Mais il y a également un lien concret avec certaines techniques, comme le zoom, le retour en arrière ou le montage, qu'on peut comprendre en référence au cinéma. D'une manière plus directe, les possibilités cinématographiques apparaissent là où Neuwirth intègre des éléments visuels, sous forme de vidéos ou de films, comme dans les compositions *!? dialogues suffisants !?* – *Hommage à Hitchcock (Portrait d'une composition en jeune singe I)* pour violoncelle, percussion, bande et neuf moniteurs vidéo (1991/92) et *Jardin désert (Portrait d'une composition en jeune singe II)* pour flûte, clarinette, saxophone, trombone, bande, deux processeurs d'effets spéciaux et vidéo (1993/94), ainsi que les œuvres qui relèvent du théâtre musical, *Bählamms Fest* (1997/99) et *Lost Highway* (2002/03).

Dans ces œuvres se manifeste à la fois l'intérêt d'Olga Neuwirth pour l'exploration de l'es-

pace d'une expérience synesthésique et pour la possibilité concrète de combiner différents médias qui s'influencent réciproquement, afin de scruter les moments où ils se rencontrent, s'interpénètrent, se complètent ou se détruisent mutuellement au sein d'une œuvre. Derrière cela se profile le désir d'interroger les mécanismes de fonctionnement qui déterminent de manière croissante notre perception — par des manipulations qui s'exercent à travers la télévision et le net — et influencent par là notre expérience du monde. Cette volonté de prendre une position critique par rapport à des processus et stratégies médiatiques conduit Neuwirth à ne pas considérer la part visuelle comme un ornement surajouté de l'extérieur à sa musique, mais comme un élément essentiel situé sur le même plan que les autres paramètres de l'œuvre, pour autant que le projet artistique en question le permette. Il ne faut pas s'étonner alors que la compositrice ait écrit quelques musiques de film, comme pour le documentaire *Erik(A)* de Kurt Mayer (2004) ou le film *Das Vaterspiel* de Michael Glawogger, d'après le roman homonyme de Josef Haslinger (2007/08) ; elle a par ailleurs réalisé des travaux cinématographiques autonomes, qui tentent d'explorer le rapport entre son et image, suite logique des stratégies esquissées plus haut.

Parmi les toutes premières tentatives pour explorer de nouvelles manières de combiner musique et image il faut citer la musique pour *The Calligrapher* (1991), film d'animation des auteurs britanniques Stephen et Timothy Quay. Il s'agit là d'une courte étude pour un effectif réduit, clavier, guitare et guitare pour enfants, qui déploie un décor sonore très précis, accompagnant le mouvement d'une plume à écrire qui tourne sur elle-même. Musique composée dès 1989 et fondée sur l'idée d'un travail jamais réalisé à partir de l'anamorphose, telle que l'historien de l'art Ernst Gombrich l'a développée dans *Art and Illusion* (1960), elle devait ensuite être utilisée pour une publicité pour Coca-Cola, jamais réalisée non plus, et a finalement été combinée avec les images des frères Quay.

De ces années-là date également le *Canon of Funny Phases* pour 16 moniteurs vidéo et six musiciens disséminés dans l'espace (1992), dont l'élément visuel est représenté par un film d'animation d'une minute réalisé par Flora et Olga Neuwirth à partir d'un court récit de Leonora Carrington. On voit apparaître ici de manière particulièrement frappante une série d'influences de l'histoire du film, et en particulier la naissance du film d'animation, intégré comme une forme à part dans l'histoire du cinéma. L'un de ces points de référence est constitué par les travaux de l'américain James Stuart Blackton (1875-1941) : sur la base d'une technique de *sloppstick*, où la caméra capte successivement les modifications infimes d'une image, celui-ci présenta en 1900 avec *Enchanted Drawings* le premier film d'animation, tout en perfectionnant quelques années plus tard les mouvements de ses personnages dans *Humorous Phases of Funny Faces* (1906). En même temps, cet aspect fait aussi allusion à l'un des pionniers du film d'animation, le dessinateur américain Winsor McCay (1871-1934), qui obtint, après un premier film intitulé *Little Nemo* (1911), un grand succès avec *Gertie the Dinosaur* (1914). Dans la version produite en 2007 de *Canon of Funny Faces* Olga Neuwirth met à profit la possibilité de diviser en six les écrans vidéo, en analogie avec la position initiale des seize moniteurs vidéo. Une succession tout d'abord logique d'images reliées à la musique est peu à peu démultipliée par des entrées en canon, produisant une simultanéité, alors que la densité croissante des éléments, en une sorte de strette visuelle, se reflète musicalement dans un canon. Le film s'achève sur la citation de la phrase « That's all folks » dans le générique de fin, hommage à la fin rituelle des fameux *cartoons* de *Porky Pig* et *Bugs Bunny*, produits dans les studios Hanna Barbera. Récemment, pendant l'année 2006, Olga Neuwirth a écrit une musique pour un film de référence, la *Symphonie Diagonale* (1924) de Helmuth Viking Eggeling (1880-1925). Ce projet est lié intellectuellement à son travail antérieur puisqu'il se réfère à une branche artistique du film d'animation, particulière et très expressive, telle qu'on la rencontre chez Walter Ruttmann (1887-1941), Hans Richter (1888-1976) ou Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965) : il s'agit du « film abstrait » déve-

loppé en Europe au début des années 1920. La version filmée du projet *The Long Rain* (1999 /2000) est d'un tout autre caractère. Neuwirth l'a réalisé avec le metteur en scène autrichien Michael Kreisl, qui avait déjà produit les inserts visuels de la pièce de théâtre musical *Bählamms Fest*. Basé sur une histoire de science fiction de Ray Bradbury, extrait du recueil *The Illustrated Man* (1951), tout y est centré sur l'équipage d'une navette spatiale qui a fait naufrage, et dont les membres cherchent sous la pluie incessante qui tombe sur une planète inconnue ce qu'ils appellent un *sun dome*, donc la chaleur, le repos, la protection. La musique et l'image sont ici au même niveau, puisque le metteur en scène et la compositrice traitent chacun à partir de leur perspective artistique propre l'évolution des sentiments et des comportements des quatre hommes soumis à un environnement impitoyable. Alors que le film va recourir tout naturellement à des structures narratives (même si l'écran est divisé en trois parties, montrant simultanément des perspectives narratives spatialisées), la musique prend comme point de départ l'état acoustique de cet environnement hostile en thématise la pluie perpétuelle. La partition, écrite pour quatre solistes (flûte basse, clarinette basse et contrebasse, saxophone, trompette), quatre groupes de musiciens répartis dans l'espace et une électronique live également spatialisée, oppose à cette sonorité agressive des textures très différentes, que Neuwirth utilise pour caractériser le refuge désiré, et qui ne se déploient complètement qu'à la fin de l'œuvre. C'est exactement à ces moments-là, représentés filmiquement par de courtes séquences qui forment contraste par des images en couleur, que se présentent des points de contact entre le niveau visuel et auditif, et qui déchirent pour ainsi dire la narration par un surgissement tout d'abord énigmatique. Cette tension entre une différence et une coïncidence précise entre image et musique est également importante dans la composition ... *ce qui arrive...* pour deux groupes de musiciens, sampleur et électronique live, sur des textes de Paul Auster (2004). Le film de Dominique Gonzales-Foerster, qui se déroule pendant toute la durée de l'œuvre, montre un personnage incarnée par la chanteuse Georgette Dee, qui traverse l'image en se déta-

chant sur la mer et en exécutant toutes sortes d'actions. Pendant le déroulement temporel, la musique et l'image ne sont directement reliées qu'à trois endroits, quand la chanteuse entonne des chansons, tout en se tournant alors, un peu comme dans le théâtre de Brecht, vers le public, créant un lien direct entre les deux niveaux. Les songs, écrits sur des textes de Andrew Patner et Georgette Dee, se réfèrent consciemment d'un point de vue stylistique à la musique de *l'opéra de quat'sous* de Kurt Weill, et ils peuvent aussi être donnés séparément sous le titre *no more secrets, no more lies* ; ils ont été produits par avance et sont donc écoutés par haut-parleur pendant l'exécution en concert, contrairement au reste de la musique. En 2005, la compositrice a produit avec les extraits correspondants une version de clip vidéo, en introduisant des intertitres comme élément de structuration, où les textes des chansons, un peu comme dans un film muet, sont insérés avant qu'on ne les entende. Davantage que lors de leur apparition dans ... *ce qui arrive...* on a ici l'impression que les songs représentent les bribes d'une mémoire portée par le vent ou flottant sur les vagues de la mer. Il en résulte une atmosphère de mélancolie qui s'incarne pour ainsi dire dans le personnage en attente, icône d'une nostalgie encore renforcée par l'intégration des sons de la mer et du vent. Un travail d'un caractère tout autre est né en 2007 avec le film ... *durch Luft und Meer...* où Neuwirth traite un motif auquel elle s'est toujours intéressé depuis la fin des années 1990 : la fascination pour la glace et la neige. Dans *Bählamm's Fest* elle avait déjà imaginé des sonorités cristallines pour les intermèdes intitulés *Eis/Schnee-Inseln* (« îles de glace/de neige »), qui circulaient dans l'espace grâce à l'électronique live, afin de rendre musicalement les constellations figées, littéralement « glacées », des personnages. Des événements de ce genre, ou comparables, que l'on rencontre depuis lors dans ses pièces, au-delà d'un sémantisme qui se réfère à la neige ou à la glace, avec leurs analogies psychologiques ou culturelles, sont d'une beauté fragile et comme menacée, soulignant aussi par là l'ambiguïté de ce type de rapports d'analogie. C'est à cela exactement que tient la fascination que revêt pour la compositrice l'image de la glace : c'est d'un côté

une rigidité mortelle, et, de l'autre, la beauté insaisissable de la mer polaire, si menacée aujourd'hui du point de vue climatique et écologique, ce dont Neuwirth a fait l'expérience lors d'un voyage effectué fin 2006. Une partie des images qu'elle a elle-même filmées avec une petite caméra portable ont été réunies pour former un film centré pour l'essentiel sur l'élément contemplatif : la caméra capte avant tout des montagnes, l'eau, les airs, afin de rendre une atemporalité du présent. Le montage des plans, déterminé par le geste rythmique de l'émergence et de la disparition, ainsi que par l'insertion répétée de différentes formes de cristaux de neige, est ensuite confronté, comme un élément surgissant de la mémoire, à une musique souvent située dans les registres aigus et traversée par les éclats d'un *lied*, musique tirée d'un travail de transformation électronique de certains passages de *Eis/Schnee-Inseln*, par ailleurs cités tels quels à certains endroits.

Les films que Neuwirth a tournés ces derniers temps dans le contexte de différentes installations forment un autre groupe de travaux au sein de cette confrontation entre son et image. Parmi eux il y a ... *disenchanted time...* (2005), une forme d'essai cinématographique que la compositrice a conçu comme partie intégrante d'une installation prévue pour la place Igor Stravinsky à Paris, ... *de temps désenchanté... un dialogue aux enfers* (2005, commentaire du film muet de René Clair *Paris qui dort* (1925) et en même temps prolongement imaginaire de celui-ci. L'intrigue se noue autour d'un savant qui démontre à un collègue comment suspendre le mouvement de rotation de la terre et figer tous les habitants de Paris, situation que Clair nous montre en utilisant comme arrière-plan des endroits connus dans Paris, où certains personnages qui ne sont pas immobilisés affrontent des situations inhabituelles et menaçant d'échouer. Un extrait significatif du film de Clair, le moment où le scientifique arrête le mouvement du temps et le remet en branle à nouveau, introduit le sujet et fournit le point de départ pour Neuwirth, qui traitera également du ralentissement et de l'accélération du temps et du contraste entre mouvement et absence de vie. En utilisant des citations d'écrivains comme Ray Bradbury, Anna Lesznai et Tomas Venclova, ainsi que des extraits des interti-

tres de *Paris qui dort* elle crée une étude sur le temps « désenchanté » de la perception, dans laquelle l'image et un son produit électroniquement sont intégrés à part égale. À partir du montage en noir et blanc de plans fixes, qui se réfèrent comme des citations à l'univers de Clair, les situations visuelles et sonores sont tout d'abord happés par un ralentissement extrême et sont transformés en images en couleur ; l'accélération devient ensuite de plus en plus rapide et se bloque en boucles répétées dans un tempo vertigineux. Cet état d'immobilisation par la vitesse lance alors le processus inverse, aboutissant à la fin sur des images qui montrent la pulsation habituelle de la vie parisienne avec le décor sonore correspondant, ponctué par la phrase « et la vie reprit son cours ». Le temps constitue aussi le thème de ... *miramondo multiplo...*, travail cinématographique qui fournit la base de l'installation homonyme présentée en 2007 à la documenta XII de Kassel. Avec très peu d'éléments seulement, ce film documente le processus long et difficile de l'écriture ou composition d'une œuvre. On y voit comment se développent, sur une feuille de papier réglé transparent, posée sur une table de verre et filmée par en dessous, les débuts esquissés d'une œuvre musicale, progressivement instrumentées, pour former à la fin une page de la partition de l'œuvre ... *miramondo multiplo...* pour trompette et orchestre, écrite en 2006 (processus qui rappelle d'ailleurs à nouveau la réflexion sur les débuts du film d'animation intégrée par Winsor McKay dans *Little Nemo*). La partie sonore du film se réfère au bruit permanent du crayon et de la gomme

qui corrige, confrontés à la vision sonore qui se déroule quasiment dans la tête de la personne qui compose, légèrement déformée par des échos et des brouillages. De cette façon, le dispositif choisi aborde la représentation artistique d'une problématique qui a également préoccupé la compositrice dans des travaux plus récents, en montrant la difficile transposition d'une musique qui existe déjà entièrement dans la tête du créateur mais qui nécessite une notation, condition pour la réalisation sonore ultérieure par des musiciens, et qui se situe au-delà de l'imagination.

L'extra que contient ce DVD se situe un peu hors du cadre des autres films : il s'agit de la captation d'une apparition d'Olga Neuwirth au *Gefahr Bar TM*, le bar du casino du Burgtheater de Vienne, en mars 2008. Ce document presque anecdotique montre cependant, par rapport à ... *miramondo multiplo...*, une constante, ici ironiquement exagérée, qui consiste à se confronter à son propre travail de composition et à la position d'artiste créateur. Ainsi, l'incarnation par Neuwirth d'un « compositeur dodécaphonique », figure à la Stockhausen enté de la moustache de Groucho Marx, prononçant la phrase laconique « il n'existe pas de compositrices », résume les expériences pas toujours positives qu'elle a faites dans un milieu à domination masculine, impliquant alors une réflexion sur les conditions sociales du travail de composition. Et pour une telle confrontation, les combinaisons multiples entre son et image offrent des formes d'expression idéales.

Traduction française : Martin Kaltenecker

Musique et effroi

(quelques considérations sur les *Iles Instrumentales* d'Olga Neuwirth)

Elfriede Jelinek

C'est à l'Opéra, une maison parfois inconfortables car trop petite, qu'habite la musique. Elle n'en sort pas de plein gré, car c'est du texte et de l'action qu'il faut proposer aux gens sensibles et qui réfléchissent ; or il y a là des êtres qui troublent vivement notre quiétude, comme quand Isolde se meurt d'amour. L'opéra d'Olga Neuwirth *Bählamms Fest* a observé durant un moment les phénomènes

qu'il a envoyés sur scène, puis il les a jetés dehors, bien que la prison constituée par le livret ait, jusqu'au dernier instant, tenté désespérément de les maintenir derrière les barreaux. Cet opéra a donc été obligé de retrancher quelques-uns de ses passages, qui purent alors continuer à exister sous forme d'îles. Jusqu'où pénètrent les îles de neige/glace à l'intérieur de la salle, et qu'est-ce qui

demeure entre deux eaux pour tenir l'île à la verticale et, si nécessaire, être en mesure d'éventrer les bateaux ? Les îles d'Olga Neuwirth traînent secrètement, telles les dérivés de ces bateaux, beaucoup de choses qu'on soupçonne plus par allusion et dans leurs grandes lignes, qu'on les reconnaît formellement. Mais souvent on ne peut pas dire ce qui est plus important : ce que l'on voit et entend, ou bien le reste. Cette musique est dotée de sous-musiques (sous-textes) qu'elle traîne avec soi, comme un spectre les lambeaux de ses voiles. La plupart du temps, cela devient alors inquiétant, et l'on a peur. L'opéra *Bählamms Fest* s'inscrit dans la tradition de la « Gothic Romance » (et de l'illogisme onirique des Surréalistes), il se joue d'elle, use d'ironie à son égard, et joue aussi de manière semblable avec le temps qui s'écoule ; ce qui est familier joue avec l'étranger (dans le cas précis, l'intérieur avec l'extérieur, et cela se fond sans arrêt l'un dans l'autre) ; et quand on a peur, il faut laisser ce qui nous menace sortir de derrière les bornes fixées par la Raison, et il faut aussi laisser une seule fois s'approcher de nous ce qui, à l'avenir, pourrait nous menacer, afin de l'identifier avant même d'être en mesure d'avoir peur. Sinon, il n'y aurait rien qui puisse nous inquiéter.

L'ironie dans la musique et l'inquiétant. Ces deux éléments sont un défi pour Olga Neuwirth. Mais même dans un défi, il faut tout d'abord voir qui ou ce qui est l'adversaire. De quoi a-t-on peur ? Vient ensuite la peur elle-même et ensuite ce qui se cache derrière tant d'effroi (cela peut aussi être quelque chose qui s'est déjà produit et porte en lui la potentialité d'une répétition). Et la musique parvient à ce que tout ceci se déroule de manière concomitante, qu'une chronologie d'un opéra (et quelle chronologie ! l'action de cet opéra est même si complexe que la résumer serait toute une affaire, mais cela est dû avant tout à cette structure temporelle et spatiale) soit non pas banalisée, ni pénétrée pour former une pâte ou bien aplatie par le repassage tel du linge, mais que ce déroulement temporel successif devienne un ensemble ordonné exprimant un état psychanalytique et analytique seul. Froideur intérieure et physique des êtres humains, cruauté et innocence des animaux et beauté

de la Nature, l'enfance perdue et en même temps le retour en elle à un âge avancé. Les sons minéraux et fragiles du verre, le déchaînement et les vociférations de l'horreur, tout cela en bonne intelligence avec l'un l'autre. La musique ne peut dire ce qui est ; quand elle veut décrire l'horreur, la musique, du moins celle d'Olga Neuwirth, dit en elle et par elle ce qui est ou n'est pas monstrueux, et elle le dit en bloc, tout une trait. Et elle ne s'attarde pas à raconter ce qu'elle rencontre dans l'état de peur, ni ce qu'elle fuit ; je crois que cette musique se fuit elle-même. C'est un éloignement et une constance simultanés, dans l'écoulement du temps qui n'est cependant pas un baume curatif. Elle n'a besoin enfin de quiconque, cette musique, d'aucun loup-garou qui trace dans la lande, de moutons à la gorge tranchée, de jolies femmes qui se brisent sous le régime de terreur de la normalité masculine et se consacrent jusqu'au suicide moral à des créatures animales à moitié humaines à leur tour. Cette musique est capable de produire en elle-même ce qui est effrayant et menaçant, elle peut faire entendre d'où cela provient, ce qui est si « épouvantable » elle peut à la fois être ou ne pas être monstrueuse ; et elle peut être la fuite, sans que cette fuite soit un évitement, car on reste là et la musique passe sans s'arrêter. Elle s'approche et elle est la proximité même. La musique d'Olga Neuwirth est, et c'est en cela que réside pour moi son caractère menaçant, une approche perpétuelle et, en même temps, une absence, elle demeure enveloppée d'elle-même. Et c'est cela l'effroyable : ce qui est, était ou sera là reste dissimulé, mais on sait que c'est effroyable. On peut la rencontrer avant qu'elle nous atteigne, cette musique, mais on ne peut se dérober. C'est justement là cette approche incessante qui n'atteint jamais le but ; on hausse déjà les mains pour protéger au moins le visage, mais cela n'est pas là. Cela s'approche, mais ce n'est pas là. C'est épouvantable, mais ce n'est pas là.

Dans les chansons enfantines, par exemple, tout cela est poussé à l'extrême : des sons indéfinis, lointains, ajouté à cela le timbre d'un tuba préparé au moyen de l'électro-phonique en direct et diffusé dans la salle, des sons qui tendent leurs petites mains pour s'unir en mélodies, mais juste du bout des

doigts, à tout instant, ils peuvent se perdre à nouveau ; ce sont des mélodies qui existaient déjà avant et qui, grâce à Olga Neuwirth, sont là une nouvelle fois (des mélodies d'enfants de Mordechaj Gebirtig sous forme de fragments : « *huljet, huljet kinderlech, kolsman ir sent noch jung, wajl fun friling bis zum winter is a kaznsprung* », « profitez, profitez, petits enfants, aussi longtemps que vous êtes jeunes, car, du printemps à l'hiver, il n'y a qu'un pas »), une synchronie de la douceur des années d'enfance conservées en mémoire, alors que la barbarie et la brutalité les ont effacées depuis très longtemps. Par le ralentissement du tempo (comme si tout se passait au ralenti) se forme un filet tissé de présent et de passé, qui se prend en lui-même, car l'horreur est justement dans l'approche d'une proximité ; on ne frémirait pas d'horreur si cette approche ne suggérait en permanence une proximité, une proximité justement sans rémission, qui ne devient jamais une présence. Seule la musique est en mesure de faire cela, et Olga Neuwirth est capable aussi de le faire avec son enfance, car, justement, elle a la musique appropriée, une enfance qui signifie pour elle liberté et jeu, et elle en a la nostalgie ; mais la musique sait qu'elle ne peut plus y revenir et qu'Olga non plus ne peut plus y retourner avec elle. Une autre parmi les nombreuses possibilités de ce qui est étranger (« Un-Heimlich »), inquiétant : C'est que non seulement ce qui s'approche est effrayant, car ce n'est jamais là, mais aussi que ce qui était pourrait à nouveau être, mais n'est pas. La musique est l'art de la concomitance de toutes les potentialités et tous les faits, car elle abolit le temps en le faisant s'écouler. Par conséquent, le temps est assis là et se regarde passer à la dérive comme un bateau (et il s'écoule mais ne disparaît pas, en sécurité entre ses propres mains), porté par le courant qu'il forme. Et il y a encore la possibilité de l'absence. Elle feint peut-être d'offrir une certaine sécurité, la froideur (cette musique est la plupart du temps très froide, d'où les îles de neige/glace, très lointaine, elle est le temps lui-même qui se fige en lui-même, c'est-à-dire qu'il croît un peu et, quand il fond, il ruisselle ; mais cette musique fait que, justement, il ne fond pas et qu'il est maintenu à la limite de la fonte par la possibilité que quelque chose, l'en-

fance perdue, puisse éventuellement être restitué et sauvé, à la limite de la fonte, mais pas fondu. Les mélodies subissent une distorsion mais on les reconnaît ; elles sont cependant en équilibre à la lisière de la non-reconnaissance), c'est un emprisonnement dans la glace, tel un saurien dans le permafrost, qu'elle simule, mais cette sécurité est précaire, comme l'est toute sécurité dans cette musique. L'existence n'est pas livrée à elle-même pour se rendre hors des faits et s'y promener quand cela lui chante, alors qu'ont lieu des événements terribles dans la maison Carnis (l'un des lieux où se déroule l'opéra), mais elle est une chose qui pourrait être capable de s'approcher, qui est laissée en suspens ; et c'est seulement à partir de ce moment-là qu'elle EST. Parce que quelque chose pourrait s'approcher. La musique l'autorise, pas pour que cela arrive réellement, mais pour que cela soit l'éventualité même qui demeure en permanence (pas pour lui donner la possibilité de venir, quoi que soit ce « lui ») ; mais pour que cela ait lieu, il faut que les rênes soient complètement lâchées, il faut que la tête soit rendue accessible à la venue, comme à l'un des chevaux qui hennissent sans cesse de peur dans *Bählamms Fest*, et assurément, cette venue est rendue possible en ce qu'elle est LÀ. Et il en va de même avec la musique d'Olga Neuwirth : Etant là, elle se donne à elle-même la possibilité de venir, mais elle n'est jamais là. Comme ce qui fait peur.

Traduction française : Isabelle Dupont

Wurde 1968 in Graz geboren. Sie gilt als eine der spannendsten und avanciertesten KomponistInnen in Europa. Bereits als Siebenjährige erhielt sie Trompetenunterricht. Sie studierte Komposition in Wien und setzte ihre Studien am Conservatory of Music in San Francisco (Komposition und Theorie) sowie am Art College (Malerei und Film) fort. Olga Neuwirth erhielt wesentliche Anregungen durch die Begegnungen mit Adriana Hölszky, Luigi Nono und Tristan Murail. Bei Letztgenanntem studierte sie in Paris, wo sie auch am *Stage d'informatique musicale* des Ircam teilnahm. 1999 *Bählamms Fest* (Text Leonora Carrington, Libretto Elfriede Jelinek). Ihr für Pierre Boulez und das London Symphony Orchestra geschriebenes Werk *Clinamen/Nodus* war nach der Londoner Uraufführung im Jänner 2000 in einer weltweiten Tournee zu hören.

The Long Rain, ein Projekt in Zusammenarbeit mit dem Filmemacher Michael Kreihsl, wurde im steirischen Herbst 2000 uraufgeführt. 2003 weltweit beachtete UA von *Lost Highway* (Libretto: Olga Neuwirth und Elfriede Jelinek nach dem gleichnamigen Film von David Lynch). Ebenda 2004 UA der szenischen Musik *ce qui arrive ...* mit dem Ensemble Modern nach Texten von Paul Auster (Europatournee). 2006 Uraufführung des Trompetenkonzerts für Håkan Hardenberg (Wiener Philharmoniker, Pierre Boulez) bei den Salzburger Festspielen. Teilnahme an der documenta 12. Olga Neuwirth lebt zur Zeit in Wien.

Was born in Graz in 1968 and is one of the most progressive and exciting composers in Europe. She was already receiving trumpet lessons as a seven-year old. She studied composition in Vienna and continued her studies at the Conservatory of Music in San Francisco (Composition and Theory) and well as at the Art College (Painting and Film). Olga Neuwirth received vital stimulus through contact with Adriana Hölszky, Luigi Nono and Tristan Murail. She studied with the latter in Paris, where she also took part in the *Stage d'informatique musicale* at IRCAM. 1999 *Bählamms Fest* (text: Leonora Carrington, libretto: Olga Neuwirth and Elfriede Jelinek). Her piece, *Clinamen/Nodus*, which was writ-

ten for Pierre Boulez and the London Symphony Orchestra, could be heard on a worldwide tour.

The Long Rain, a project in collaboration with the film maker Michael Kreihsl, was premiered at steirischer Herbst in 2000. 2003 premiere of *Lost Highway* (libretto: Olga Neuwirth and Elfriede Jelinek after the film by David Lynch). *Ce qui arrive ...* with Ensemble Modern, after texts by Paul Auster, was premiered in the same place in 2004 (European tour). 2006 premiere of the trumpet concert for Håkan Hardenberg (Vienna Philharmonic Orchestra, Pierre Boulez) at the Salzburg festival. Participation at the documenta XII. Olga Neuwirth lives in Vienna.

Née à Graz en 1968, elle compte en Europe parmi les compositrices les plus surprenantes et reconnues de sa génération. Dès l'âge de sept ans, elle apprend la trompette. Elle a étudié la composition à Vienne et poursuivi ensuite ses études au Conservatory of Music à San Francisco (composition et théorie) ainsi qu'au Art College (peinture et cinéma). Ses rencontres avec Adriana Hölszky, Luigi Nono et Tristan Murail furent décisives. Elle a suivi l'enseignement de Tristan Murail à Paris et également participé à cette occasion au *stage d'informatique musicale* de l'Ircam. 1999 *Bählamms Fest* (texte de Leonora Carrington, livret d'Elfriede Jelinek). Son œuvre symphonique *Clinamen/Nodus* écrite pour Pierre Boulez et le London Symphony Orchestra a été créée à Londres en mars 2000, puis jouée au cours d'une tournée internationale.

The Long Rain, un projet réalisé en collaboration avec le réalisateur Michael Kreihsl fut créé en 2000 à l'occasion du festival steirischer Herbst. C'est également à l'occasion de ce festival que fut créée 2003 *Lost Highway* (Libretto: Olga Neuwirth et Elfriede Jelinek après le film du David Lynch) avec résonance mondiale. En 2004 la musique scénique « ce qui arrive ... » d'après des textes de Paul Auster. En 2006, création à l'occasion du Festival de Salzbourg d'une œuvre pour trompette et orchestre pour Håkan Hardenberg (Orchestre philharmonique de Vienne, Pierre Boulez). Participation à documenta XII. Olga Neuwirth vit actuellement à Vienne.

Werkverzeichnis *catalogue of works*

Das Verzeichnis enthält die von Olga Neuwirth als gültig anerkannten Kompositionen und Projekte, geordnet in zeitlicher Reihenfolge nach dem Jahr ihrer Fertigstellung.

Publizierte Werke sind mit entsprechenden Verlagskürzeln (Ric = BMG Ricordi, München; BH = Boosey & Hawkes, Berlin) versehen.

Die neugierigen alten Frauen für Sopran und präpariertes Klavier auf einen Text von Daniil Charms (1989)

Fünf Stück Filmmusik für einen Animationsfilm der Brothers Quay für Cembalo, Gitarre und Kindergitarre (1989)

Cigarren (elementar) für Sopran und Streichtrio auf einen Text von Kurt Schwitters (1989/90)

Der Wald – ein tönendes Fastfoodgericht, Mini-Oper für fünf Sänger, gemischten Sprechchor und Orchester auf ein Libretto von Elfriede Jelinek

(*Der Wald*) (1989/90); Uraufführung zusammen mit *Körperliche Veränderungen und Zwischenmusik*

Die Schamlosen oder Ein Spektakel in einem Akt, Kurzoper für vier Sänger und zwei Schlagwerker auf Texte von Daniil Charms, Sylvia Plath und Unica Zürn (1990)

Körperliche Veränderungen, Musiktheater für acht Sänger, Orchester und Live-Elektronik nach dem Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* von Elfriede Jelinek (1990/91); Uraufführung zusammen mit *Der Wald und Zwischenmusik*

Zwischenmusik für Orchester (1991) zu *Der Wald – ein tönendes Fastfoodgericht* (1989/90) und *Körperliche Veränderungen* (1990/91)

Cthulhu-Ludium. Vor der Dunkelheit für Orchester (1991/92)

!dialogues suffisants!? – *Hommage à Hitchcock (Portrait einer Komposition als junger Affe I)* für Violoncello, Schlagwerk, Tonband und neun Videomonitore (1991/92); Ric

Quingelquingelquis Weg durchs Orchester für Jugendorchester (1992)

Canon of Funny Phases für 16 Videomonitore (mit Trickfilmen von Flora und Olga Neuwirth nach einer Short-Story von Leonora Carrington) und sechs live im Raum verteilte Musiker (1992); Kurzfilmversion (2007) von Olga Neuwirth

Let's play, play, play ... für Musikschüler (im Raum verteilt: 2 Klarinetten, 2 Trompeten sowie Schlagzeug mit Donnerblechen und Flexatonen) (1992)

To J.C. für zwei Performer (mit Klavier, Kinderinstrumenten und Klangobjekten) (1992)

Schlagschatten für Fagott, computergeneriertes Tonband und Effekt-Prozessor (1992/93)

Worddust of Minraud für vier mal vier im Raum verteilte Gesangsgruppen auf einen Text aus *Nova Express* von William S. Burroughs (1992)

Aufenthalt, Oratorium für zwei Sprecher, zwei Sänger, kleines Ensemble, Tonband (nur bei Aufführungen ohne Video) und Video (ad libitum) auf Texte aus *Raststätte oder Sie machen's alle* von Elfriede Jelinek (1992/93); Ric

Lonicera Caprifolium für Ensemble und Zuspieldband (1993); Ric

Punch & Judy, Hörstück für Sopran und kleines Ensemble mit Zusatzinstrumenten auf einen Text von H. C. Artmann (1993) – Fassung für Puppentheater (1994)

Jardin désert (Portrait einer Komposition als junger Affe II) für Flöte, Klarinette, Saxophon, Posaune, Zuspieldband, zwei Effekt-Prozessoren und Video (1993/94); Ric – revidierte Fassung (ohne Video)

- Vexierbilder* für Flöte, Klarinette, Saxophon, Posaune und Live-Elektronik (IRCAM-Workstation) (1993/94)
- Spleen* für Bassklarinette solo (1994); Ric – alternative Fassungen: *Spleen II* für Bassflöte solo (1999); *Spleen III* für Baritonsaxophon solo (Fassung von Rico Gubler, 2001)
- Sans Soleil. Zerrspiegel* für zwei Ondes Martenot, Orchester, Zuspieldungen und Live-Elektronik (1994)
- Five Daily Miniatures* für Countertenor, Bassklarinette, präpariertes Klavier, Violine und Violoncello auf Texte von Gertrude Stein (1994); Ric
- Vampyrotheone* für drei Ensembleformationen mit drei Solisten (Bassklarinette, E-Gitarre, Baritonsaxophon) (1994/95); Ric
- La vie ... ulcéran(t)e* für zwei Countertenöre, Viola d'amore, Violoncello, Kontrabass, E-Gitarre und Bassklarinette auf Texte aus *La vie, mode d'emploi* von Georges Perec (1995); Ric
- Akroate Hadal* für Streichquartett (1995); Ric
- ... ?risonanze? ...* für Viola d'amore solo (1995/96)
- Quasare / Pulsare* für Violine und Klavier (1996); Ric – alternative Fassung für Flöte und Klavier (2005)
- Pallas/Construction* für drei im Raum verteilte Schlagwerker und Live-Elektronik (1996); Ric
- Metal/Pallas* für vierkanaliges Tonband (1996)
- Talking Houses*, visuelle und akustische Inszenierung des Hauptplatzes in Deutschlandsberg, gemeinsam mit dem Bühnenbildner Hans Hoffer (1996)
- Glienicker Brücke*, Film nach einer Idee von Olga Neuwirth mit Musik von Butch Morris und Olga Neuwirth (1996)
- Hooloomooloo* für drei Ensemblegruppen und Zuspield-CD (1996/97); Ric
- Sounds of an Imaginary City*, Hörstück (1997)
- Elfi und Andi* für Sprecher, vier Solisten (Bassklarinette, Tenorsaxophon, E-Gitarre, Kontrabass) und Zuspield-CD (Stimme von Marianne Hoppe) nach zwei Monologen von Elfriede Jelinek (1997); Ric
- Todesraten*, Hörstück nach zwei Monologen von Elfriede Jelinek (1997)
- Sound-Cases of Memory*, Klanginstallation für die Galerie „Gelbe Musik“, Berlin (1997)
- astonished angels*, Klanginstallation für die Häuser Kohlmarkt und Graben in Wien (1997)
- Photophorus* für zwei E-Gitarren und Orchester (1997); Ric
- Übung für verstimmte und präparierte E-Gitarre* (1997) – veröffentlicht in: *Verwegene Wege. Neue Musik für Gitarre aus Österreich*, hg. von Christian Horvath und Gunter Schneider, Wien: Universal Edition 1999, S. 20-21
- Nova Mob* für sechs im Raum verteilte Sängerinnen (2 Soprane, 2 Mezzosoprane, 2 Alte) und sechs Kassettenrekorder auf einen Text aus *Nova Express* von William S. Burroughs (1997); Ric – alternative Fassung für Sopran, Mezzosopran, Countertenor, Tenor, Bariton und Bass (2005)
- Ondate* für Saxophonquartett (1997); Ric
- Nova/Minraud* für Solosopran und Zuspield-CD auf einen Text aus *Nova Express* von William S. Burroughs (1997); Ric
- Fondamenta – Hommage à Joseph Brodsky* für Bassklarinette, Tenorsaxophon und Violoncello (1998); Ric – alternative Fassung: *Fondamenta II* für zwei Bassklarinetten und Violoncello (1998)
- Ondate II* für zwei Bassklarinetten (1998); Ric

Theatermusik zu *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek, Schauspiel Frankfurt,
Regie: Peter Eschberg (1998)

Hommage à Klaus Nomi, vier Songs für Countertenor und kleines Ensemble,
zusammengestellt und arrangiert von Olga Neuwirth (1998):

1. *Simple Man* (nach *Simple Man* von Kristian Hoffmann),
2. *Remember* (Original: *Death*, nach *Remember Me* von Henry Purcell),
3. *Can't Help It* (nach *Falling in Love Again* von Sammy Lerner / Friedrich Hollaender),
4. *The Witch* (nach *Ding Dong* von Harold Arlen / Edgar »Yip« Harburg); Ric

Bählamms Fest, Musiktheater in 13 Bildern nach Leonora Carringtons Theaterstück
The Baa-Lamb's Holiday auf ein Libretto von Elfriede Jelinek nach der deutschen Übersetzung
von Heribert Becker (1997-99); Ric

Zwei Räthsel von W. A. M. für Alt, Koloratursopran, Viola, Violoncello, sechs Zimbeln, Samples
und Live-Elektronik (1998/99), dritter Teil der Gemeinschaftsarbeit *Die Räthsel von Mozart 1786*,
Opera collettiva in fünf Teilen auf Fragmente von Texten Wolfgang Amadeus Mozarts und Leopold
Mozarts, Musik von Betty Olivero, Mauro Cardi, Olga Neuwirth, Matteo D'Amico
und Fabio Nieder; Ric

... *morphologische Fragmente* ... für Sopran, Klarinette, Violine, Violoncello, Klavier und
Schlagwerk auf Texte von Johann Wolfgang von Goethe (1999); Ric – alternative Fassung ohne
Singstimme: *voluta/sospeso* für Bassethorn, Klarinette, Violine, Violoncello, Schlagzeug und
Klavier (1999), dies auch für Flöte, Violine, Violoncello, Schlagzeug und Klavier (2003)
settori für Streichquartett (1999); Ric

Musik zu dem Kurzfilm *Jogging* von Josef Dabernig (1999)

... *ad auras ... in memoriam H.* für zwei Violinen und Holztrommel ad libitum (1999); Ric
Clinamen/Nodus für Streichorchester, Schlagzeug und Celesta (1999); Ric

Suite aus „*Bählamms Fest*“ für Theremin und Ensemble (1999/2000); Ric

The Long Rain, Film-Musik-Projekt von Michael Kreihsl und Olga Neuwirth für vier Solisten
(Bassflöte, Bass- und Kontrabassklarinette, Saxophon, Trompete), vier im Raum verteilte
Ensemblegruppen und Live-Elektronik nach der gleichnamigen Erzählung von Ray Bradbury
(1999/2000); Ric

Zwei Duette aus „Bählamms Fest“ für zwei Stimmen (2 Countertenöre oder Sopran
und Countertenor) und kleines Ensemble (2000); Ric

Drei Instrumental-Inseln aus „Bählamms Fest“ für ein zentral im Raum postiertes Ensemble
und Live-Elektronik (2000); Ric

incidendo/fluido für Klavier und Zuspil-CD (2000); Ric

anaptyxis für großes Orchester (2000); Ric

Theatermusik zu *Virus – das Unabomber Projekt* von Henrik Schröder,
Theater am Halleschen Tor, Berlin (2000)

Theatermusik zu *Ein Sommernachtstraum* von William Shakespeare, Schauspiel Frankfurt,
Regie: Peter Eschberg (2000)

Der Tod und das Mädchen II, Tonbandkomposition für Ballett (Poème choréographique)
auf das gleichnamige „Prinzessindrama“ von Elfriede Jelinek (Stimmen: Anne Bennent
und Hanna Schygulla) (2000)

Abenteurer in Sachen Haut, Raum-Klang-Installation für SchauspielerInnen und Tonband
nach Dylan Thomas, Théâtre National du Luxembourg, Regie und Konzept: Peter Carp (2001).

- Construction in Space – Hommage à Naum Gabo* für vier Solisten (Bassflöte, Bass- und Kontrabassklarinette, Saxophon, Trompete), vier im Raum verteilte Ensemblegruppen und Live-Elektronik (2001); Ric
- ecstaloop* für Sopran, Sprecher, Sampler und Ensemble auf Texte von Stephanie Fleischmann, Ivetta Gerasimchuk, Banana Yoshimoto, Craig Raine und Kathrin Röggla (2001); BH
- locus ... doublure ... solus* für Klavier und Ensemble (2001);
BH – alternative Fassung für Klavier und Orchester (2001)
- torsion: transparent variation* für Fagott solo, Ensemble und Zuspield-CD (oder Sampler) (2001); BH
- Theatermusik zu *Totenauberg* von Elfriede Jelinek, Theater Freiburg im Breisgau,
Regie: Peer Boysen (2001)
- Verfremdung/Entfremdung* für Flöte, Klavier und sechskanaliges Tonband (2002);
BH – alternative Fassung für Sopransaxophon, Klavier und sechskanaliges Tonband (2006)
- Theatermusik zu *Philoktet* von Heiner Müller, Residenztheater München,
Regie: Florian Boesch (2002)
- Lost Highway*, Musiktheater nach David Lynch und Barry Gifford auf ein Libretto
von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth (2002/03); BH
- Torsion für Fagott solo* (2003); BH
- Theatermusik zu *Der jüngste Tag* von Ödön von Horváth, Residenztheater München,
Regie: Florian Boesch (2003/04)
- Marsyas* für Klavier (2004); BH
- Masochistic Suite* für zwei Performer, Tonband und Nam June Paiks „Piano intégrale“ (2004)
- Suite aus „Lost Highway“* für Ensemble und Live-Elektronik (2004, zurückgezogen) –
überarbeitete Version 2008; BH
- Zefiro aleggia ... nell'infinito ...* für Fagott, Orchester und Zuspield-CD (2004); BH
- no more secrets, no more lies, drei Songs aus „... ce qui arrive ...“* für Stimme, Saxophon,
Trompete, Posaune, E-Gitarre, E-Piano, Percussion, Violoncello (verstärkt) und E-Bass auf Texte
von Andrew Patner und Georgette Dee (2004); BH – Auch als Videoclipfassung
von Olga Neuwirth mit Georgette Dee: *no more secrets, no more* (2005)
- ... ce qui arrive ...*, Musik und Konzept von Olga Neuwirth nach Texten von Paul Auster mit Film-
und Raumkonzept von Dominique Gonzales-Foerster für zwei Ensemblegruppen, Samples und
Live-Elektronik sowie drei Songs nach Texten von Andrew Patner und Georgette Dee (2004); BH
- Italia Anno Zero*, „Staged Concert“, Gemeinschaftsprojekt von Olga Neuwirth und
Roberto Paci Dalò für zwei Sprechstimmen, zwei Klarinetten, Theremin, Gitarre, Elektronik,
Sampler, Live-Elektronik, Video und Licht auf Texte von Antonio Gramsci, Giacomo Leopardi
und Pier Paolo Pasolini (2004)
- Musik zu dem Dokumentarfilm *Erik(a)* von Kurt Mayer (2004)
- Theatermusik zu *Warten auf Godot* von Samuel Beckett, Stadttheater Klagenfurt,
Regie: Frank Asmus (2005)
- ... no more ...* für Singstimme (verstärkt), Trompete, Synthesizer, Violoncello (verstärkt),
E-Gitarre, E-Bass und Schlagzeug auf einen eigenen Text (2005)
- tintarella di luna – cold songs* für Bariton und Klavier nach Texten
von Michelangelo Buonarroti, Giacomo Leopardi und Sappho (2005); BH
- Marsyas II* für Flöte, Klarinette, Viola, Violoncello und Klavier (2005); BH

... *le temps désenchanté ... ou dialogue aux enfers. Installation sonore et visuelle*, Klanginstallation (mit Texten von Maurice Joly) für den Place Igor Stravinsky in Paris (Film mit Bezug auf den Film *Paris qui dort* von René Clair) (2005)

... *disenchanted time ...*, Kurzfilm-Essay von Olga Neuwirth mit einem Fragment aus René Clairs Film *Paris qui dort*, Musik von Olga Neuwirth und Textausschnitten von Ray Bradbury, Anna Lesznai und Tomas Venclova (2005)

Theatermusik zu *Nora* von Elfriede Jelinek, Theater Celje, Regie: Samo M. Strele (2005)

spazio elastico für Ensemble (2005); BH

Theatermusik (Parallelklangaktion) zu *Der Don-Giovanni-Komplex* von Erwin Riess, StadtTheater Wien, Regie: Leo Kruschke (2006)

Theatermusik zu *Tabu, Tabu oder Abgründe der Liebe* von Franzobel [= Stefan Griebel], ARGE-Kultur Salzburg, Regie: Albert Prommegger und Sandra Schwaighofer (2006)

... *miramondo multiplo ...* für Trompete und Orchester (2006);

BH – Version für Trompete und Ensemble (2007)

Laki für Trompete solo (2006); BH

Musik zu dem Stummfilm *Symphonie Diagonale* von Viking Eggeling für Ensemble und Stereo-Zuspielband (2006);

BH – alternative Fassung ohne Film: *horizontal/vertikal* für Ensemble (2006)

... *miramondo multiplo ...*, Film von Olga Neuwirth mit Musik von Olga Neuwirth (2007)

... *miramondo multiplo ...*, Klanginstallation mit Film für die „documenta 12“ (2007)

In Nacht und Eis für Fagott und Akkordeon (2007); BH – alternative Fassung:

In Nacht und Eis II für Fagott und Violoncello mit Ringmodulator (2007)

... *durch Luft und Meer ...*, Film von Olga Neuwirth (2007)

... *ich möchte den Himmel mit Händen fassen ...*, Hörspielfragment nach Gedichten von Selma Meerbaum-Eisinger (2007)

Who am I? und no more, Hörfilm für Performer mit Radmaschine und Improvisationsensemble (2007)

Musik zu dem Film *Das Vaterspiel* von Michael Glawogger nach dem gleichnamigen Roman von Josef Haslinger (2007/08)

Hommage à Klaus Nomi – a songplay in nine fits für Schauspieler, Countertenor und Ensemble, Song-Arrangements von Olga Neuwirth, Sprechtext von Thomas Jonigk (2007/08);

Ric (für die Songs aus der *Hommage à Klaus Nomi* von 1998) und BH (für die neuen Songs):

1. *I Like to Be Free* (nach *You Don't Own Me* von Jay Madara / Dave White Tricker),

2. *My Time* (nach *Wasting My Time* von Scott Woody),

3. *Wünsch dir nichts* (nach *Wenn ich mir was wünschen dürfte* von Friedrich Hollaender),

4. *Awake from Winter* (nach *Cold Song* von Henry Purcell);

5. *Last Dance* (nach *Total Eclipse* von Kristian Hoffman)

Kloing! für computergesteuertes Klavier und Live-Pianist (2008)

Jorinde und Joringel, Kinderoper nach einem Märchen der Gebrüder Grimm auf ein Libretto von Helga Utz (2008)

Bratschenkonzert für Antoine Tamestit (2009)