



Elisabeth van Treeck

**„... da das Wirkliche
konstant in Schweben bleibt ...“**

Klang- und Bilddramaturgien
des Suspense in Olga Neuwirths
Lost Highway

Elisabeth van Treeck

„... da das Wirkliche konstant in Schweben bleibt ...“

Klang- und Bilddramaturgien des Suspense in Olga
Neuwirths „Lost Highway“

Thurnauer Schriften zum Musiktheater
Band 47

Ebook (PDF)-Ausgabe:
ISBN 978-3-8316-7786-3 Version: 1 vom 03.07.2024
Copyright© utzverlag 2024

Alternative Ausgabe: Softcover
ISBN 978-3-8316-5032-3
Copyright© utzverlag 2024

Elisabeth van Treeck

**„... da das Wirkliche
konstant in Schweben bleibt ...“**

Klang- und Bilddramaturgien des Suspense in Olga Neuwirths
Lost Highway



Thurnauer Schriften zum Musiktheater
Herausgegeben vom Forschungsinstitut für Musiktheater der
Universität Bayreuth
Band 47

Gefördert mit Hilfe der



Gesetzt aus der LD Genzsch Antiqua von der Lazydogs Typefoundry
(www.lazydogs.de), Schriftgestalter: Michael Wörgötter

Umschlaggestaltung: utzverlag unter der Verwendung einer
Abbildung von Michelle Marx (Bochum) sowie unter Verwendung
des Bildes „Warp again“ von zettberlin / photocase.de

Zugl.: Diss., Univ. Bayreuth, 2021

Es handelt sich hierbei um die im Dezember 2020 an der sprach-
und literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth
eingereichte und im Juli 2021 verteidigte Dissertation. Für die
Drucklegung wurde der Text geringfügig überarbeitet und um
Verweise auf seither erschienene Literatur zu Olga Neuwirth ergänzt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die
Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Sämtliche, auch auszugsweise
Verwertungen bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH · 2024
ISBN 978-3-8316-5032-3 (gebundenes Buch)
ISBN 978-3-8316-7786-3 (E-Book)

Printed in EU
utzverlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

Un'aura amorosa
del nostro tesoro
un dolce ristoro
al cor progerà;

Al cor che, nudrito
da speme, da amore,
di un'esca migliore
bisogno non ha.

Wolfgang A. Mozart / Lorenzo Da Ponte
Così fan tutte

Ein Rhizom hat weder
Anfang noch Ende,
es ist immer in der Mitte,
zwischen den Dingen,
ein Zwischenstück, *Intermezzo*.

Gilles Deleuze / Félix Guattari
Tausend Plateaus

Wenn man nichts wagt,
kann man nichts verändern.
Im Moment der Erstarrung und
des anschließenden Zerfalls
liegt immer auch die Möglichkeit,
etwas auf den Weg zu bringen –
auch wenn das vielleicht utopisch klingt.

Olga Neuwirth
Gespräch über *Orlando*

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	11
I. Konturen einer Komponistin	16
II. Forschungsstand und Fragestellung	25
III. Methodik und Quellen	36
IV. Aufbau	42
Erster Teil: Ästhetik der Schweben	47
I. Medienumbrüche	52
II. Intermedialität	57
III. Das Wissen um die Simulierbarkeit am Beispiel des Kluges	61
IV. Klangdiskurse und -ästhetik	68
<i>musiques mixte / sonic flux</i>	70
<i>hyper-</i>	73
<i>androgyn</i>	75
<i>Raumdimensionen</i>	79
V. Relationen der ‚Ganzheit‘	81
VI. Auf dem Weg zu <i>Lost Highway</i>	88
Zweiter Teil: Kreation, Interpretation, Komposition	91
I. Vom Film zum Musiktheater. Adaption als Kreation	93
I.1. Stationen der Adaption	97
I.2. Videos	106
<i>Scheinwerfer</i>	109
<i>Pornographische Bilder</i>	116
<i>VHS-Kassetten</i>	122
<i>Simultanszenen und Verdoppelungen</i>	123
<i>Träume, Visionen und mögliche Realitäten</i>	129
I.3. Textur	148
I.4. Mitkomponiert – Dekonstruiert.	
Naht, Rauschen, Suspense	152
II. Vom Rätsel zum Aufschub. Adaption als Interpretation	162
II.1. „A Mystery Opera“	164
II.2. „Warten auf Godot der Leidenschaften“	166

II.3.	Masochismus-Lektüren	172
	<i>Deleuze liest Sacher-Masoch</i>	172
	<i>Lost Highway mit Deleuze</i>	181
II.4.	„Kunst der Andeutung“. Oper, Stimme, Erotik	192
III.	Klangkomposition	197
III.1.	Instrumentale Mittel	198
	<i>Besetzung und Aufteilung im Raum</i>	198
	<i>Skordaturen und Präparierungen</i>	206
	<i>Spieltechniken und Mobile</i>	209
III.2.	Texturen und Strukturen	216
	<i>Das Flirren im Außen (Textur)</i>	216
	<i>Übergänge (Morphing)</i>	218
	<i>Klangliches Möbiusband (Loop)</i>	219
III.3.	Zitationen	222
	<i>Assoziationen – Doppelbödigkeit („Wovon lebt der Mensch“)</i>	224
	<i>Erinnern und verweisen (This Magic Moment)</i>	227
III.4.	Form, Prozesse und Schnitte	229
	<i>Zoom und Schnitt</i>	231
	<i>Mikroebene: Cluster als Suspense</i>	234
III.5.	Rhizom und Suspense	239
IV.	Klangräume	243
IV.1.	Live-Elektronik	245
	<i>Higher-Order-Ambisonic</i>	245
	<i>Sundomes</i>	249
	<i>Auf- und Abblenden</i>	260
	<i>Stimmmanipulationen</i>	268
IV.2.	Sounddesign	273
	<i>Atmosphärische Gestaltung</i>	275
	<i>Innerdiegetische Klänge</i>	279
	<i>Mediensounds</i>	282
	<i>Stimmen aus dem Off</i>	285
IV.3.	Destabilisierungen	286
	Dritter Teil: Suspensedramaturgien	289
I.	Klangdramaturgien des Suspense	291
I.1.	Klingende Nähte und stillstehende Bewegung	291
	<i>Am Anfang die Suture</i>	292

	<i>Suspendierte Leidenschaft 1: Fred und Renee</i>	298
I.2.	Andeutungen	302
	<i>Zur Stimme bei Neuwirth</i>	302
	<i>Suspendierte Leidenschaft 2: Pete und Alice</i>	306
	<i>Die Geschichte von Renee und Alice</i>	314
	<i>Telefonate mit dem Mystery Man. Countertenöre</i>	321
	<i>Mr. Eddys apokalyptische Rede</i>	327
I.3.	Relationen	337
II.	Bild- und Blickdramaturgien	339
II.1.	Schnitte und Zwischenräume	340
II.2.	Der Bruch mit dem sensomotorischen Band	345
II.3.	Von Hitchcock zu Neuwirth	351
	<i>Die Mausefalle in Hitchcocks Murder!</i>	351
	<i>Zeitbild-Analysen von Lynchs Lost Highway</i>	355
	<i>Zeitschichten: !?dialogues suffisants!?</i>	356
II.4.	Das musikaltheatrale Kristallbild. Von Fred zu Pete	365
	<i>Leinwand und Bühne</i>	365
	<i>Klang</i>	370
	<i>Das Zeitbild und Suspendedramaturgie</i>	374
II.5.	Der schwebende Blick	378
	<i>Žižeks Relektüre der Suture</i>	378
	<i>Encore: Scheinwerfer und VHS-Kassetten</i>	384
	<i>Mit Whodunit zum Trugschluss</i>	387
	<i>Musiktheater der Blicke</i>	390
II.6.	Aus den Zwischenräumen	391
III.	„Soave sia il vento“. Atmosphäre	393
III.1.	Wüstenwind	396
III.2.	„Luftschichten“	401
III.3.	Aus der Luft, in die Luft	408
III.4.	Atmosphäre und Suspense	414
	Fazit	417
	Dank	423
	Quellen- und Literaturverzeichnis	429
	Abbildungsverzeichnis	481
	Anhang	487

Einleitung

„Auf dem Lost Highway durch eine ‚nuit sans fin‘, wo Zeit zum Raum wird, wo alles endet und alles anfängt ...“ lautet ein Motto, das Olga Neuwirth der Partitur von *Lost Highway* (2002/03) voranstellt.¹ Auf dem Lost Highway wird zur Unausweichlichkeit, was das Sprichwort, wonach der Weg das Ziel sei, behauptet. Wer auf dem Lost Highway fährt, kommt nicht an. Diese Straße ist ein Möbiusband, das in sich selbst das Innen zum Außen und den Anfang zum Ende verkehrt.

Als Metapher beschreibt das Möbiusband die strukturelle Anlage des Films *Lost Highway* des Regisseurs David Lynch und des Drehbuchautors Barry Gifford aus dem Jahr 1997, auf dem das gleichnamige Musiktheater Neuwirths basiert.² Der Film umkreist die Frage, was erlebt und was geträumt wird, und entfaltet ein Verwirrspiel um multiple Identitäten, um Vergangenheit und Zukunft sowie um Innen- und Außenwelten. Die Narration führt in einen doppelten Zirkelschluss: der Film endet, wie er anfängt, mit einer Nachricht, deren Sender und Empfänger die gleiche Person zu sein scheint – „Dick Laurent is dead.“ Auf dem Lost Highway gerät die vermeintliche Gewissheit, das binär und teleologisch Strukturierte in Schweben – und zwar nicht nur im Film, sondern auch in dem Musiktheater, das am 31. Oktober 2003 im Rahmen des steirischen Herbst in der Helmut-List-Halle in Graz mit einem Libretto von Elfriede Jelinek und der Komponistin zur Uraufführung gelangt.³

Dass sich Olga Neuwirth Lynchs und Giffords *Lost Highway* annimmt, um basierend darauf ein Bühnenwerk zu komponieren, verwundert kaum. Es erscheint im Lichte ihres Schaffens geradezu folgerichtig. Zum einen wird diese künstlerische Auseinandersetzung gerahmt von einer grundsätzlichen Zugewandtheit der Komponistin zur Kunstsparte des Films, die sich an einem hohen Grad an filmgeschichtlicher Informiertheit sowie mit fundierter Kenntnis filmischer Techniken zu erkennen gibt. Beides hinterlässt regelmäßig deutliche Spu-

1 Neuwirth 2006a. Es gibt in der Partitur insgesamt drei Motti, die im Verlauf dieser Arbeit besprochen werden.

2 Vgl. Herzogenrath 1999. Nach Herzogenrath haben auch David Lynch und Barry Gifford in Interviews über ihren Film als Möbiusband gesprochen. Jedoch sind die Inhalte auf den Webseiten, die Herzogenrath angibt, nicht mehr zugänglich.

3 Eine Synopse zu Olga Neuwirths *Lost Highway* befindet sich im Anhang.

ren in den Kompositionen sowie den eigenen Filmarbeiten und schlägt sich darüber hinaus in der wiederholten Zusammenarbeit mit Film- und Videokünstler:innen nieder. Zum anderen gründet eine ausgeprägte Sympathie und Leidenschaft für Phänomene und Denkfiguren, die grundsätzlich an Eindeutigkeit und Stabilität vermissen lassen, das künstlerische Schaffen der Komponistin im Allgemeinen.

Dieses Interesse basiert auf der intensiven Rezeption literarischer, philosophischer und politischer Diskurse, die heteronormative Denkstrukturen ebenso in Frage stellen, wie sie für ein Denken der Vielheiten und des toleranten Aushaltens von Differenzen eintreten. Diese Haltung findet bei Neuwirth ihren künstlerischen Ausdruck in vielgestaltig hergestellten Spannungsmomenten. Sie gehen nicht mit der Intention einher, auf eine Auflösung oder Entspannung hinzuführen, sondern sie geben sich als ein positiv besetztes Dazwischen als das Eigentliche zu erkennen. Das damit adressierte Publikum wird aus diesem Grund als aktive Wahrnehmungsinstanz stets mitgedacht.

Im Musiktheater *Lost Highway* verschränken sich demnach drei für Neuwirths künstlerisches Schaffen charakteristische Aspekte: das genuin multi- oder intermediale, zumeist audiovisuelle Komponieren, das die Werke für Musiktheater (und darüber hinaus) kennzeichnet; die darauf aufbauenden Strategien, mittels derer auf Wahrnehmungsprozesse eingewirkt werden soll; und drittens ein auf der Multimedialität basierendes künstlerisch-konzeptuelles Denken, das als Ästhetik der Schwebelage begrifflich gefasst werden kann. Diese Trias verschränkt sich in *Lost Highway* zu einer Suspendedramaturgie, die das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Untersuchung bildet. Die Analyse der suspendedramaturgischen Verfahren in Bild und Ton sowie ihrer konzeptionellen Rahmung wird aufzeigen, dass bei Neuwirth der planvolle Umgang mit wirkungsästhetischen Potenzialen aufs Engste mit der Komposition selbst verschränkt ist. Die Rezeptionsebene stets einkalkulierend, schreibt die Komponistin für ein Publikum, das die Konfrontation mit dem Ungewöhnlichen und dem vermeintlich Ziellosen ebenso wenig scheut wie die punktuelle Überforderung. In ihren Klang-Bild-Räumen, die sich als multimediale Erfahrungsräume verstanden wissen wollen, ereignen sich „Spiel[e] mit Form und Bedeutungsebenen“.⁴ Weil jeder Dechiffrierungsversuch stets vom Scheitern bedroht ist, wird dem Publikum ei-

4 Janke 2006/2008a.

ne Aufgeschlossenheit aberlangt, mit der die eingeschriebene Opazität nicht nur ausgehalten, sondern der auch mit Neugier und Zugewandtheit begegnet werden kann.

In dieser Studie zu *Lost Highway* wird der Suspensebegriff als wirkungsästhetisches Konzept verstanden, das Erfahrungen von Spannung ohne Auflösung und von Dauer anstatt einer fortlaufenden Zeit hervorruft. Auf die Wahrnehmungsinstante verweist auch die eingangs im Zitat erwähnte endlose Nacht, die ‚nuit sans fin‘: Auf dem *Lost Highway* unterwegs zu sein bedeutet, diese Straße als Unmöglichkeit zu erleben. Erst denen, die auf dieser Straße unterwegs sind, erschließt sich, was es dem Wortsinn nach bedeutet, eine Erfahrung zu machen. Diese Untersuchung geht von der Annahme aus, dass Olga Neuwirths Werk grundsätzlich von Intermedialität als Eigenschaft, Form und Verfahren gekennzeichnet ist.⁵ Verstanden als planvolles Wechselspiel zwischen und innerhalb der Medien zugunsten wirkungsästhetischer Potenziale, schafft dies die Voraussetzung für eine Dramaturgie, deren Konzeption, Struktur und Wirkung mit dem Begriff des Suspense gefasst werden kann. Die Betrachtung eines einzelnen Werks erfordert die Auseinandersetzung mit dem gesamten Kosmos. Die nachfolgende Hinleitung zur Fragestellung erfolgt daher anhand grundlegender Überlegungen zur künstlerischen Arbeit Olga Neuwirths. Der Verweis auf weitere ihrer Bühnenwerke sowie auf die intermedialen und performativen Dimensionen anderer Kompositionen führen auf das Fallbeispiel im Kontext des Gesamtchaffens hin.

5 Ein vollständiges Werkverzeichnis befindet sich auf der Homepage der Komponistin Neuwirth 2023a. In gedruckter Form erschienen bislang fünf Verzeichnisse, die die Kompositionen jeweils bis zum Publikationsdatum berücksichtigen: Günther 1997, S. 783–785; Drees 2005a; Lucerne Festival 2002, S. 197–203; Drees 2008a, S. 376–381; Lucerne Festival 2016, S. 146–167. Auch der Eintrag zu Olga Neuwirth in der Online-Musikdatenbank music austria beinhaltet ein Werkverzeichnis, vgl. mica 2023.

I. Konturen einer Komponistin

Olga Neuwirths künstlerische Praxis ist untrennbar mit ihrer Beschäftigung mit verschiedenen Kunstformen verbunden. Ihre Rezeptionshaltung zeichnet sich durch Offenheit und Neugier aus, wie Neuwirth selbst erläutert:

Oft ist es ja so, dass man durch eine andere Kunstsparte, durch Film, Literatur oder auch eine Ausstellung, zu einer kompositorischen Lösung kommt. Indem ich beim Lesen oder Betrachten etwas entdecke, woran ich zuvor nicht gedacht hatte, und das Gesehene oder Gelesene dann bei mir ein musikalisches Problem löst. Daher beschäftige ich mich eigentlich gerne mit anderen Künsten, um diese aufgesaugten Ideen aus einem anderen Kunstwerk sozusagen in mein Eigenes zu übersetzen.⁶

Die Felder, in denen Neuwirth Anregung und Inspiration erfährt, sind mannigfaltig und divers und grenzen weder einzelne mediale Erscheinungsformen noch Phänomene aus den sogenannten hoch- oder popkulturellen Bereichen aus. Stefan Drees' pointierte Beschreibung dieser Affinitäten gibt die Künstlerin als schillernde Figur zu erkennen, deren Augen und Ohren aufmerksam in alle Richtungen steuern:

Grundlage des vielgestaltigen Schaffens Olga Neuwirths ist das frühe und unerschöpfliche Interesse an Gebieten jenseits der Musik, ihre Neugier und ihr Wille, das Komponieren in einem umfassenderen Sinn auch in ungewöhnliche Bereiche zu treiben und sich von unterschiedlichsten Impulsen aus Literatur, Kunst, Film, Comic oder Wissenschaft, aus High und Low Art, anregen zu lassen, noch bevor dies in der sogenannten ‚zeitgenössischen klassischen Musik‘ zur Selbstverständlichkeit wurde. So erklärt sich Olga Neuwirths intensive Beschäftigung mit

6 Neuwirth 2003a, S. 115.

Kunstgattungen wie der installativen Kunst, dem Film oder der Fotografie und der bereits in den ersten Werken aus den späten 1980er Jahren eingeschlagene Weg, die Sphären von Populär- und Hochkultur miteinander zu verschmelzen. Aus ihm erwachsen auch die Voraussetzungen für den Einsatz von Technologie, der sich die Integration von Low-Tech-Instrumenten ebenso zunutze macht wie Live-Elektronik.⁷

Das plurale Interesse schlägt sich abwechslungsreich und vielgestaltig im eigenen Schaffen formgebend und ausdrucksgenerierend wieder. Anregungen, die im Zuge eines Medienwechsels oder einer Adaption verarbeitet werden, gehören ebenso dazu wie der Ausdruck in medialen Formen wie Film, Video und Fotografie. Dass mit dem Musiktheater *Lost Highway* beispielsweise ein Medienwechsel vollzogen wird, der auf der Adaption eines Films zum Bühnenwerk beruht, stellt keine Ausnahme, sondern vielmehr einen Regelfall dar.⁸ Auch für andere davor und danach entstandene Kompositionen greift Neuwirth auf präexistente Werke verschiedener Kunstsparten zurück, wie sich anhand der Bühnenwerke illustrieren lässt. Das frühe Musiktheater *Körperliche Veränderungen* (1990/91) etwa basiert auf dem Hörspiel *Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* von Elfriede Jelinek.⁹ Mit Jelinek, die auch für die Textvorlage der Mini-Oper *Der Wald – Ein tönendes Fastfoodgericht* (1989/90) verantwortlich

7 Drees 2023.

8 Eine Adaption, das heißt die Übertragung bestimmter (meist) inhaltlicher Eigenheiten von einem Medium in ein anderes (beispielsweise bei der Bearbeitung eines Romans für einen Film), kann zum Feld des Medienwechsels gerechnet werden. Eine klare Grenzziehung zwischen Adaptions- (Adaptation Studies) und Intermedialitätsforschung scheint kaum möglich zu sein. Vgl. Elleström 2017, S. 510–529.

9 Schon einer der frühesten Kompositionsversuche Olga Neuwirths basiert auf einem Libretto Elfriede Jelineks. Dabei handelt es sich um die Oper *Robert der Teufel*, die 1985 im Rahmen des von Hans Werner Henze initiierten Jugendfestes in Deutschlandsberg erarbeitet und gezeigt wurde. Zu *Robert der Teufel* vgl. Hochradl 2010, S. 231–296. Für biographische Skizzen zu Neuwirth vgl. beispielsweise Hochradl 2010, S. 95–101; Drees 1999/2008a; Neuwirth 2022; Boosey 2023; Ricordi 2023.

zeichnet,¹⁰ erarbeitet Neuwirth das Libretto zu ihrer ersten abendfüllenden Oper *Bählamms Fest. An Animation Opera* (1992/93–1997/98), die auf dem surrealistischen Theaterstück *La fête de l'agneau* (*Das Fest des Lammes*, 1940) von Leonora Carrington basiert.¹¹ Neuwirths Musiktheater *American Lulu* (2006–2011) findet seine Vorlage im Bereich der Oper und stellt eine Neuinterpretation und -instrumentation von Alban Bergs *Lulu* (1937, unvollendet) dar.¹² Auf mehreren literarischen Werken beruht *The Outcast – Homage to Herman Melville. A musicstallation-theater with video* (2008–2010/2012/2018).¹³ Der Titel verweist auf Herman Melville, dessen Roman *Moby-Dick or The Whale* (1851) und dessen Erzählung *Bartleby the Scrivener* (1853). Ihre bislang letzte Oper *Orlando. Eine fiktive musikalische Biographie* (2018/19) wiederum

10 Die beiden Kurzoper *Der Wald – Ein tönendes Fastfoodgericht* und *Körperliche Veränderungen* wurden gemeinsam am 18. Mai 1991 in Wien uraufgeführt. Vgl. Hochradl 2010, S.297–339.

11 Die Uraufführung erfolgte am 19. Juni 1999 im Rahmen der Wiener Festwochen. Das Libretto wurde von Elfriede Jelinek angefertigt und basiert auf der deutschen Übersetzung, die Heribert Becker auf Grundlage des Theaterstücks in englischer Sprache *The Baa-Lamb's Holiday* erstellte. Vgl. Neuwirth 1999 und Neuwirth 2000c. Die Genrebezeichnung „An Animation Opera“ folgt den Angaben im Werkverzeichnis auf der Homepage Neuwirths (Neuwirth 2023a), sie findet sich nicht in der Partitur.

12 Vgl. Neuwirth 2014. Die Uraufführung erfolgte am 30. September 2012 am der Komischen Oper in Berlin. Zu *American Lulu* vgl. beispielsweise Hart 2012; Latham Hunter 2018; Kogler 2018; Scharfetter 2020; Synakewicz 2020; van Treeck 2021a.

13 Ursprünglich verfolgte Neuwirth den Plan, basierend auf Herman Melvilles Roman *Moby-Dick* einen Film zu produzieren, der den Titel *Call me Ishmael. Songs of the unleashed ocean* hätte bekommen sollen. Nachdem 2008 das Drehbuch erstellt war und bereits Zusagen für die Übernahme zweier Hauptrollen vorlagen, musste das Projekt mangels finanzieller Förderung eingestellt werden. Den Kompositionsauftrag des Nationaltheaters Mannheim 2010 nahm die Komponistin zum Anlass, ein Musiktheater mit dem Titel *The Outcast* zu komponieren. Vgl. Neuwirth 2016b, S. 50. Von *The Outcast* existieren zwei Fassungen. Die erste Fassung (vgl. Neuwirth 2010) wurde unter dem Titel *The Outcast. Musiktheater* am 25. Mai 2012 am Nationaltheater Mannheim uraufgeführt. Die revidierte Fassung (vgl. Neuwirth 2011) trägt den veränderten Titel *The Outcast. Homage to Herman Melville. A musicstallation-theater* und gelangte konzertant am 14. November 2018 im Wiener Konzerthaus erstmals zur Aufführung, gefolgt von einer Aufführung am 4. März 2019 in der Elbphilharmonie in Hamburg. Zu *The Outcast* vgl. Drees 2018.

basiert auf Virginia Woolfs Roman *Orlando. Eine Biographie* (1928) und trägt die intermediale Bezugnahme ebenfalls bereits im Titel.¹⁴

Schon bei *Bählamms Fest* aber auch beim Bühnenwerk *Aufenthalt. A Video-Oratorium* (1992/93) sowie bei *American Lulu*, *The Outcast* und *Orlando* greifen die musikalische Komposition und die Gestaltung von Video- und Soundeinspielungen ineinander, weshalb sämtliche audiovisuellen Elemente als werkkonstituierende Bestandteile zu gelten haben. Im Unterschied zu den vorab im Tonstudio produzierten Klangdateien für das Sounddesign werden die Videoprojektionen sprachlich in Form von szenographischen Anweisungen konzipiert. Die visuelle Realisierung der Bühne und der projizierten Bewegtbilder wird in den genannten Fällen der Regieinstanz und den Videokünstler:innen überantwortet. Dies gilt auch für *Lost Highway*. Über die Partitur hinaus hat die Komponistin gemeinsam mit Elfriede Jelinek auch das Libretto und die Konzeption der Videoebene erarbeitet. Bestandteil der Partitur sind demnach die musikalische Notation, der Librettotext und eine Paratextstruktur, die umfangreiche szenographische Angaben zur Gestaltung des Bühnenraums und der Leinwandprojektionen beinhaltet. Nicht nur auf diese schriftliche Weise findet Neuwirths Auseinandersetzung mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Bewegtbildes ihren multimedialen Ausdruck, sondern auch in Form der Film- und Videoprojekte selbst, die entweder durch Kollaborationen oder durch selbstständige Kameraarbeit entstehen. Schon während des 1986/87 absolvierten Studienaufenthalts in den Vereinigten Staaten von Amerika kombiniert Neuwirth ein Kompositionsstudium am San Francisco Conservatory of Music mit Studien der Malerei und Filmtheorie am Art College San Francisco. Erste Kompositionen mit Film entstehen während der anschließenden Wiener Studienzeit, so etwa die Musik für den kurzen Animationsfilm *The Calligrapher* der Brothers Quay 1991 oder der Kurzfilm *Canon of Funny Phases* mit Animationen der Schwester Flora Neuwirth ein Jahr später. Beispielhaft zu nennen sind ferner die frühe Komposition *!?dialogues suffisants!? – Hommage à Hitchcock (Portrait einer Komposition als junger Affe I)* für Violoncello, Schlagwerk, Tonband und neun Videomonitore (1991/92), die Klanginstallation mit

14 Das Libretto erstellten Catherine Filloux und Olga Neuwirth basierend auf Virginia Woolfs *Orlando*. Die Uraufführung fand am 8. Dezember 2019 an der Wiener Staatsoper statt. Vgl. Wiener Staatsoper 2019; Drees 2020b.

Film *...miramondo multiplo...* (2006/07), der Filmessay *...disenchanted time...* (2005), der mit Elfriede Jelinek entstandene Kurzfilm *Die Schöpfung* (2010)¹⁵ sowie der ‚Essayfilm‘ *...durch Luft und Meer...* (2007), für den Neuwirth in Eigenregie mit einer Handkamera auf einer Reise durch das Polarmeer das Video produzierte.¹⁶ Während diese Arbeiten über Monitore oder Leinwände in eher installativen Settings vorgeführt werden, sind die Bewegtbilder bei anderen Kompositionen Teil einer Aufführungssituation, im Zuge derer sie in den Bühnenraum projiziert werden. In diesen Fällen arbeitet Neuwirth zumeist parallel zum Kompositionsprozess mit Regisseur:innen und Videokünstler:innen zusammen. Dies ist etwa bei zwei Werken der Fall, die kurz vor und nach *Lost Highway* entstanden sind: *The Long Rain – A multi-channel-surround Video-Opera* für vier Solisten, vier Ensemblegruppen und Live-Elektronik nach einer Erzählung von Ray Bradbury (1999/2000) und *...ce qui arrive... (with interactive live-video)* für zwei Ensemblegruppen, Samples und Live-Elektronik nach Texten von Paul Auster (2003/04). Für *The Long Rain* hat der Regisseur Michael Kreihsl und für *...ce qui arrive...* die Videokünstlerin Dominique Gonzalez-Foerster Filme produziert.¹⁷ Die Bezeichnungen *A multi-channel-surround Video-Opera*, *A musicstallation-theatre with Video* und *with interactive live-video* sind Versuche, mittels Sprache die intermediale Konstitution von Werken zu beschreiben, in denen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten verschiedener Medien und Kunstsparten zusammenwirken.¹⁸ Von Werken, die auf einer Bühne zur Aufführung gelangen können, wie etwa *Bählamms Fest* oder *Lost Highway*, wird verschiedentlich, auch von der Komponistin, von Opern gesprochen.¹⁹ Die Bezeichnung „Video-Oper“ findet sich für *Lost Highway* ausschließlich im Werkverzeichnis, nicht in der Partitur. *Bählamms*

15 Der Film ist ein Auftragswerk von „Himmel und Haydn“, dem musikalischen Programm der Pfarre Eisenstadt Oberberg und wurde am 28. Mai 2010 in der Bergkirche Eisenstadt im Rahmen der Langen Nacht der Kirchen präsentiert. Vgl. Jelinek-Forschungszentrum 2023; vgl. auch Perthold 2013, S. 258.

16 Bis auf *Die Schöpfung* sind all diese Filmarbeiten auf DVD erschienen. Vgl. Kairos 2008.

17 Auch diese Filmarbeiten sind auf der DVD enthalten. Vgl. ebd.

18 Zu Genrebezeichnungen bei Olga Neuwirth vgl. Calico 2018.

19 Vgl. Drees 2002c/2008a, S. 176, S. 180.

Fest hingegen beschreibt Neuwirth als „aufgebrochenes Musiktheater“²⁰ und bezeichnet es im Werkverzeichnis als *Animation Opera*, wohingegen Elfriede Jelinek von Oper spricht.²¹

Eine weitere Dimension dieses multimedialen Profils bilden die Äußerungen in Form von Essays, Vorträgen und Interviews oder auch in Gestalt von Photographien und Fotostrecken. Diese Äußerungen gehen oftmals aus den Entstehungsphasen anderer Kompositionen hervor und stehen zu diesen einerseits aufgrund ihrer Kommentarfunktion in Verbindung, können andererseits aber auch separat und damit als Werke oder Texte eigenen Rechts bezeichnet werden. Beispielhaft lässt sich diese Praxis an jenen umfangreichen Arbeiten illustrieren, die im Zuge von *The Outcast* und *Bählamms Fest* entstanden sind. Während der Arbeit an *The Outcast* entstanden 2010/11 zwei Bildstrecken, die 2012 in der Wiener Charim Galerie²² ausgestellt und in der 2016 erschienenen Buchpublikation *O Melville!*²³ abgedruckt wurden sowie in Teilen über die Internetseite von Elfriede Jelinek einsehbar sind²⁴: Die erste Fotostrecke *Quiet on the Desk / Everyday Olga* besteht aus Aufnahmen, die Neuwirth täglich von sich und ihrem Schreibtisch in der New Yorker Arbeitswohnung angefertigt hat. Das tägliche Selbstportrait zeigt sie in einer amerikanischen Arbeitsuniform, die sie auf der linken Brustseite mit ihrem Namen und auf der rechten mit einem Etikett „NYC Composers Guild“ besticken ließ. Begleitet werden die Photographien von Zeitkarten, welche die Arbeitstage dokumentieren. Sich dergestalt als Arbeiterin an der Partitur inszenierend, stellt Neuwirth jenem Text, der später einmal zum Klingen gebracht werden wird, mit der Fotografie ein Medium der Stille an die Seite. Während die Fotografie mittels eines Standbildes einen flüchtigen Augenblick zeitigt, fungiert die Partitur als Schriftspeicher einer zukünftigen musikalisch

20 Drees 1998/2008a.

21 Jelinek 2001/2008a, S.120.

22 Vgl. Charim Galerie 2023.

23 Neuwirth 2016a. Dem Buch liegt eine DVD bei, die den mit Elfriede Jelinek entstandenen Film *Das Fallen. Die Falle* (2012) enthält.

24 Vgl. Jelinek 2013.

gestalteten Zeit.²⁵ Für die zweite Fotostrecke *O Melville!* lässt sich Neuwirth mit einer Papiermaske, die das Gesicht Herman Melvilles zeigt, auf Spaziergängen durch New York und an der amerikanischen Ostküste von Passant:innen photographieren. Erneut schichten sich Zeitebenen: Indem Neuwirth das Gesicht des 42-jährigen Melvilles über ihr eigenes im Alter von 42 Jahren legt und jene Wege geht, die auch der Schriftsteller im 19. Jahrhundert zurückgelegt hat, legen sich in den Photographien die Jahre 1862 und 2010 übereinander.²⁶ Auf ähnliche Weise dokumentiert das Buch *Ein venezianisches Arbeitsjournal* von 1997 bis 1999 die Arbeit am Musiktheater *Bählamms Fest*. Dieses Tagebuch berichtet von der Lebenszeit in Venedig und schildert Gedanken über das eigene Schreiben, Rückschläge und Erfolge und reflektiert konzeptionelle Ideen und kompositorische Entscheidungen in Bezug auf den Entstehungsprozess von *Bählamms Fest*.²⁷

Vergleichbar intensive fotografische oder literarische Tätigkeiten haben *Lost Highway* nicht begleitet. 2002 entsteht eine Fotografie, die Neuwirth auf einem Bett im vom Architekten Jean Nouvel gestalteten „The Hotel“ liegend und auf die Decke blickend zeigt, während darüber eine Filmszene aus *Lost Highway* projiziert wird.²⁸ Weitaus aufschluss-

25 Die Frage des Aufschreibens und des Verhältnisses von Notat und Klang sind wiederkehrende Themen bei Olga Neuwirth. In einem Interview sagt sie 2004 beispielsweise: „In meinem Kopf ist die ganze Musik gleichzeitig fertig, es ist alles da oben drin. Aber dann: Dann kommt die Detailarbeit, die Übertragung der Vorstellung in ein kodiertes Zeichensystem. Diese grauenhafte Schreibearbeit, dieses stundenlange Kratzen auf Papier, das ist total nervenaufreibend. Das kann ja nicht gleichzeitig stattfinden, also muss ich alles wieder auseinander nehmen. Und dabei werd ich total nervös. Weil es so ewig dauert. Ich muss in meinem Leben schon Millionen von Notenköpfen gezeichnet haben. Das ist doch absurd. In dem Sinne ist das Komponieren eigentlich vollkommen altmodisch.“ Fastner 2004/2008a, S. 230 f. Vgl. auch van Treeck 2021b.

26 Zu diesen Bildstrecken vgl. Jänszky Michaelsen 2016 und Ivanovic 2020.

27 Neuwirth 2003a. So etwa zur live-elektronischen Stimmveränderung und zum visuellen Morphing des Gesichts der Figur der Theodora in eine alte Frau im 13. Bild. Und zum Thema des Schreibens: „Im Kopf sind Stücke oft schon fertig, aber dann muss es so penibel wie möglich notiert werden, und das dauert eeeeeeeeeewig. Zwei gegensätzliche Geschwindigkeiten: die des Denkens und die des Verwirklichens am Blatt. Das macht mich krank.“ Vgl. ebd., S. 256 f. und S. 145.

28 Die Fotografin Betty Freeman hat das Bild 2002 angefertigt, es ist abgedruckt in Drees 2008a, S. 181.

reicher als dieser photographische Metakommentar auf die Szenen in verschiedenen Hotelzimmern des Films ist allerdings der Aufsatz „Nachgedanken zu *Lost Highway*. *Warten auf Godot* der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit“. Er wurde zunächst im Programmheft zur Uraufführung am 31. Oktober 2003 in Graz veröffentlicht und in der Folge mehrfach wieder abgedruckt.²⁹ Der Text, in den die aufführungspraktischen Hinweise zur Verwendung der Videos aus der Partitur eingehen, gibt nicht nur Aufschluss über Neuwirths szenische Vorstellungen von *Lost Highway*.³⁰ Er beinhaltet darüber hinaus grundlegende Gedanken der Komponistin hinsichtlich ihres methodischen und ästhetischen Interesses am Umgang mit Klang und Bild und den damit verbundenen Wahrnehmungsmodi Hören und Sehen. Dies ist in direkter Verbindung damit zu sehen, dass über den Zeitraum des nunmehr über 30-jährigen Schaffens, vor allem in den Jahren zwischen 1999 und 2007 in kurzen Abständen mehrere Arbeiten mit Film und Video entstanden sind.³¹ Obwohl also das audiovisuelle Komponieren für Neuwirth von Beginn an bedeutsam ist, ist für den Zeitraum um *Lost Highway* eine auffallende Dichte an Kompositionen mit Bewegtbild zu beobachten. Die programmatische Ausrichtung des Aufsatzes kumuliert in der folgenden Aussage, deren Bedeutung weit über *Lost Highway* hinaus geht und die ein zentrales kompositorisches Interesse auf den Punkt bringt:

Die Methode, die mich interessiert, ist die, Bilder und Klänge / Musik durch einen Diskurs der Wahrnehmung zu dekonstruieren, um zu zeigen, dass es Bilder und

29 Neuwirth 2003b; wieder abgedruckt in Neuwirth/Boosey 2003; Polzer/Schäfer 2004, S. 89 f. (in Auszügen); Kairos 2006, S. 18–22; Drees 2008a, S. 203–208; Oper Frankfurt 2018, S. 3–8 sowie in englischer Übersetzung Neuwirth/Boosey 2018.

30 Neuwirth 2006a; Neuwirth 2018.

31 Dazu gehören etwa die bereits genannten Werke *Bählamms Fest*, *The Long Rain*, *...ce qui arrive...*, *...disenchanted time...*, *...miramondo multiplo...*, *...durch Luft und Meer...*, aber auch die Musik zum Dokumentarfilm *Erik(A)* von Kurt Mayer (2005), zum Stummfilm *Diagonal Symphonie* von Viking Eggeling für Ensemble und Stereo-Zuspielband (2006) und zum Film *Das Vaterspiel* von Michael Glawogger nach dem gleichnamigen Roman von Josef Haslinger (2008).

Klänge sind, die nach einer bestimmten Logik funktionieren und auch manipulierbar sind.³²

Die in Konturen beschriebene multimediale Arbeitsweise Neuwirths zielt demnach über die bloße Vielheit involvierter Medien hinaus. Es geht vielmehr um ein intermediales Verfahren, das die Übergänge zwischen Medien auf „mediale[n] Transformationsprozesse[n], Interaktionen und Interferenzen“³³ ansteuert und zur Gewohnheit gewordene Wahrnehmungsmuster zu unterlaufen und aufzubrechen sucht. Die Wahrnehmungsmodi dekonstruieren zu wollen heißt, auf die Medien als solche sowie auf Hören und Sehen als manipulierbare Prozesse aufmerksam zu machen. Intermedialität als Agenda zielt darauf ab, sich einerseits den Wahrnehmungsmustern bewusst zu werden und die Zwischenräume andererseits über die Reflexionsebene hinaus ästhetisch erfahrbar zu machen. Beide Facetten bündeln sich in Momenten des Inder-Schwebe-Bleibens, die sich als Suspendedramaturgie beschreiben lassen.

32 Neuwirth 2003b, S. 80.

33 Rajewsky 2014, S. 197.

II. Forschungsstand und Fragestellung

Ungeachtet der Fülle an feuilletonistischen Texten,³⁴ stellt sich die Forschung zu Olga Neuwirth nach wie vor als überschaubar dar. 2008 erscheint anlässlich des 40. Geburtstags der Komponistin mit dem von Stefan Drees herausgegebenen Band *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang* ein Referenzwerk, das zahlreiche Essays und Einzelstudien von Olga Neuwirth, Elfriede Jelinek, Dramaturg:innen und Musikwissenschaftler:innen versammelt.³⁵ Zwei weitere Bände entstehen 2002 und 2016 im Zuge von Einladungen zum Lucerne Festival³⁶ und beinhalten sowohl bereits an anderer Stelle veröffentlichte als auch eigens verfasste Beiträge³⁷.

Als bislang einzige Monographie liegt Karin Hochradls umfassende Studie mit dem Titel *Olga Neuwirths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption* aus dem Jahr 2010 vor, die einen beeindruckenden Umfang an Primärliteratur und Rezensionen zu den Musiktheaterwerken von 1985 (*Robert der Teufel*) bis 2003 (*Lost Highway*) heranzieht und sich um eine detaillierte Darstellung der Entstehungsprozesse und der Zusammenarbeit zwischen den Künstlerinnen bemüht. Die Arbeit ist an der Schnittstelle von Librettistik und Musikwissenschaft angesiedelt und nimmt neben den deskriptiven musikalischen Analysen und Textvergleichen die Fragen nach Intermedialität und Aufführung allenfalls cursorisch in den Blick.³⁸

In den letzten Jahren haben vor allem Neuwirths 50. Geburtstag sowie zwei Auszeichnungen Anlass sowohl für zahlreiche Neuprodukti-

34 Daniel Ender hat im Frühjahr 2018 eine Bestandsaufnahme unternommen und berichtet von 350 Artikeln im Verlagsarchiv von Boosey & Hawkes sowie von 1200 verzeichneten Beiträgen beim Ricordi Verlag. Vgl. Ender 2020.

35 Vgl. Drees 2008a. Die bereits in Drees 1999 veröffentlichten Texte wurden darin wiederabgedruckt.

36 Vgl. Lucerne Festival 2002 und Lucerne Festival 2016.

37 Vgl. etwa Drees 2002 und Drees 2016.

38 Vgl. Hochradl 2010.

onen und Aufführungen³⁹ als auch für eine intensiviertere wissenschaftliche Auseinandersetzung gegeben. Anlässlich des 50. Geburtstags im Jahr 2018 fand an der Kunstuniversität Graz etwa das Symposium *Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten: Zu Olga Neuwirths künstlerischem Schaffen* statt. Die Vorträge, die zum größten Teil 2020 in einer Konferenzpublikation⁴⁰ erschienen sind, widmeten sich dem Werk aus unterschiedlichen Perspektiven und fokussierten vor allem die Filmarbeiten, die Bühnenwerke, die Selbstauftritte als Performerin, die Libretti sowie Aspekte der Live-Elektronik. 2020 widmet sich ein Themenheft der *Neuen Zeitschrift für Musik* der Komponistin, u. a. mit Beiträgen zu *Orlando* und *American Lulu*.⁴¹ Die Auszeichnungen mit dem Grawemeyer Award für *Orlando* und mit dem internationalen Ernst von Siemens Musikpreis, die beide im Jahr 2022 verliehen wurden, schürten zusätzliche Aufmerksamkeit. Im Jahr 2023 erschien ein der Komponistin gewidmeter Doppelband in der Reihe *Musik-Konzepte*.⁴² Die darin enthaltenen Beiträge nehmen sowohl bislang we-

39 Beispielsweise: Die deutsche Erstaufführung von *Lost Highway* an der Oper Frankfurt im Bockenheimer Depot am 12. September 2018 unter der Regie von Yuval Sharon mit dem Ensemble Modern unter der Leitung von Karsten Januschke. Die konzertante Uraufführung der revidierten Fassung von *The Outcast. Homage to Herman Melville. A musicstallation-theatre* im Wiener Konzerthaus am 14. November 2018 und eine weitere Aufführung am 4. März 2019 in der Elbphilharmonie in Hamburg mit Videos von Netia Jones und mit dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien unter der Leitung von Ilan Volkov. *Aello – ballet mécanomorphe* für Solo-Flöte, zwei Trompeten, Streicher, Synthesizer und Schreibmaschine (2016/17) und Teile aus *Hommage à Klaus Nomi* (1998/2008) am 30. Oktober 2018 mit dem Ensemble Modern im Rahmen der Kasseler Musiktage. *Masaot / Clocks without Hands* für großes Orchester (2013, rev. 2015) am 28. März 2019 im Konzerthaus Berlin mit dem Konzerthausorchester Berlin unter der Leitung von Peter Rundel und die Musik für verstärktes Ensemble und Zuspieldung (2017) zum Film *Die Stadt ohne Juden* von Hugo Brettauer am 29. März 2019 im Haus der Berliner Festspiele mit dem Ensemble PHACE unter der Leitung von Nacho de Paz, beide im Rahmen von *Maerz Musik. Festival für Zeitfragen. Orlando. Eine fiktive musikalische Biographie* Uraufführung an der Wiener Staatsoper am 8. Dezember 2019, erster Kompositionsauftrag der Institution, der an eine Frau vergeben wurde.

40 Vgl. Drees/Kogler 2020. Die Tagung fand am 9. und 10. Juni 2018 in Graz statt.

41 Vgl. NZfM 2020.

42 Vgl. Tadday 2023.

niger beachtete Aspekte als auch Werke der 2020er-Jahre in den Blick, wie etwa die Klaviermusik und die während der COVID-19-Pandemie entstandene Werkserie *coronAtion I–V* (2020).⁴³

Hervorzuheben ist auch die Aufmerksamkeit, die Neuwirth seitens der angloamerikanischen Musikwissenschaft erfährt und die sich besonders für Werke mit Amerika-Bezug interessiert⁴⁴, vor allem für *American Lulu*⁴⁵ und *Lost Highway*. Joy H. Calicos Aufsatz betrachtet *Lost Highway* als Beispiel für ambivalente Genrezuschreibung und weist auf das Potenzial von „genre designation as an ambiguating force in the art world of contemporary or modernist opera/music theater“⁴⁶ hin. Calico argumentiert, Olga Neuwirth sei „prone to creative genre play, both in execution and designation. [...] These genre designations are clearly meant to signal something to the performers and audience.“⁴⁷ In der Folge konzentriert sich Calico auf die Singstimme als prototypisches opernhafte Element in *Lost Highway*. Andere Stimmensätze begreift sie als „non-operatic vocalism“,⁴⁸ um die Ausgangsthese, wonach es Neuwirth um ein Spiel mit Erwartungshaltungen ginge, anhand des Dualismus von Oper und Nicht-Oper zu diskutieren. Basierend auf Calicos Ausführungen wird der Einsatz der Singstimme im Laufe dieser Arbeit eingehend zu betrachten und hinsichtlich seiner suspendedramaturgischen Funktionen zu befragen sein.

Tim Rutherford-Johnson betrachtet Neuwirths *Lost Highway* in seiner Studie *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989* gerahmt vom Motiv der Metamorphosen und dessen klanglicher Beschaffenheit als „almost typical (albeit done to a high artistic standard) of a strand of twenty-first late modernism that draws its expression from instability, impermanence, and in-the-moment contin-

43 Vgl. Bleier 2023 und Wieschollek 2023.

44 Für ein Verzeichnis von Olga Neuwirths Kompositionen mit Bezug auf US-amerikanische Literatur, Kunst und Film vgl. Neuwirth 2016a, S. 153–157.

45 Zu *American Lulu* vgl. Hart 2012 und Latham Hunter 2018. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Olga Neuwirths Werke regelmäßig auf US-amerikanischen Konzertbühnen gespielt werden. Vgl. die Konzertdaten auf der Homepage der Komponistin: Neuwirth 2023b sowie Ricordi 2019.

46 Calico 2018, S. 152.

47 Ebd., S. 155.

48 Ebd., S. 162.

gency“.⁴⁹ Rutherford-Johnson verortet *Lost Highway* im Kontext eines Umbruchs zum digitalen Zeitalter, für das er mit dem Soziologen Zygmunt Baumann ein „liquid life“ oder eine „liquid modernity“ konstatiert. David Metzger analysiert *Lost Highway* unter dem Stichwort „flux of sound“ oder „sonic flux“ in seiner Monografie *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*. Beim Herausstellen einer bestimmten Klangqualität, die sich durch beständige Wandelbarkeit auszeichnet, betrachtet er auch historische Spuren, die bis zu Edgard Varèse zurückführen.⁵⁰ Die Argumente von Rutherford-Johnson und Metzger werden in der Diskussion der Klangdiskurse im Kontext von Neuwirths Klangästhetik erneut aufgegriffen. Yuell „Chuck“ E. Chandler bezieht in seiner Dissertation *Opera and the Modern Culture of Film. The Genesis of Cinemopera, its Intertextuality and Expansion of Operatic Source Material* Neuwirths *Lost Highway* als ein Fallbeispiel unter anderen ein. Was hinsichtlich der Fragen nach Gattungszuschreibung und Intermedialität vielversprechend klingt, bleibt in der Analyse eindimensional. Die Arbeit erschöpft sich im Grunde genommen darin, aufgrund des Bezugs zum gleichnamigen Film, des Einsatzes von elektronischen Klängen zusätzlich zum Ensemble sowie von Videoprojektionen *Lost Highway* „as pushing the boundaries of opera while being an effective music theatre piece“ zu beschreiben und als „clear example of cinemopera“⁵¹ auszuweisen.

Der Frage der Intermedialität bei Neuwirth wurde in der deutschsprachigen Forschung bereits Beachtung geschenkt. Vor 2003 wird dies mehrheitlich im Kontext von Überblickstexten einführenden Charakters behandelt, etwa indem von der Übertragung filmischer „Techniken wie Überblendung, Montage und Wechsel der Kameraperspekti-

49 Rutherford-Johnson 2017, S. 103. Rutherford-Johnson bezieht sich dabei auf Baumann 2007.

50 Metzger 2009, S. 175–237.

51 Chandler 2012, S. 23, S. 53. Chandler versteht unter dem Begriff „Cinemopera“ sehr weit gefasst folgendes: „This term simply refers to operas which share significant affiliation with film either via their composer, original producer, or source material. Moreover, certain operas can be considered cinemopera either due directly to intertextuality with film, in the case of operas based on film, or to one or more of the members of their maiden creative team, most often the composer, having strong ties to the film music industry as those ties significantly affect productions and scores.“ Ebd., S. 3.