

Die Abweichung, der Raum, das Simulacrum: Olga Neuwirth und die Praxis einer anexakten Wissenschaft in der Musik

Álvaro Oviedo

Obwohl Olga Neuwirth ihre Musik seit jeher in einem engen Verhältnis zur Technologie entwickelt, was ihr erlaubt, hybride Klangräume über die einfache analoge Klangproduktion hinaus zu kreieren, bezieht sie sich in den Titeln ihrer Stücke nicht so häufig auf wissenschaftliche Fakten, wie es unter Komponistinnen und Komponisten ihrer Generation üblich ist.

Im Werkkatalog Olga Neuwirths findet sich allerdings eine Referenz auf eine besondere Form der Wissenschaft: *Clinamen/Nodus* bezieht sich auf das, was man mit Michel Serres als eine „anexakte“ Wissenschaft bezeichnen könnte.

Dieser Bezug macht es möglich, die Beziehung zwischen der Musik und anderen Künsten, der Philosophie und der Wissenschaft unmetaphorisch zu denken. Das musikalische – kinetische, zeitliche und energetische – Bild stellt eher eine Metamorphose dar als eine Metapher, eher ein Simulacrum als eine Abbildung, welche zwangsläufig zwischen Modell und Kopie angesiedelt wäre.

Die Fragestellung des Beitrages wird sein, was mit der Musik geschieht, wenn sie mit einem Konzept wie dem des Clinamen konfrontiert wird, wie dies ihre Verhaltensweisen beeinflusst. Die Begegnung von Musik und Clinamen ermöglicht es, uns der Einzigartigkeit von Neuwirths Schreibweise zu nähern, der Kreation neuer Klangräume, ihrer Vielfältigkeit und Variation im Verlauf des Werkes. Das Konzept des Clinamen erschließt der Musik diese Dimension, lässt sie als eine Abweichung entstehen, die in einem Differenzierungsprozess in Raum und in Zeit zur Variation führt.

I. Die Abweichung

In Michel Serres Lesart von Lukrez erhält *De rerum natura* einen neuen Status. Was man als „unreine Mischung aus Metaphysik, politischer Philosophie und Träumerei über individuelle Freiheit, welche auf die Dinge selbst übertragen werden“¹, ansah, wird so zur Abhandlung über Physik. Der Begriff Clinamen findet sich bei Epikur und Lukrez, Atomisten, die sich im 4. und 1. Jh. v. Chr. auf Demokrit beriefen. Nach der Lehre des Atomismus besteht die Welt aus Atomen und aus Leere. Die Atome sind unteilbare Teilchen, die die Materie bilden, indem sie sich in kontinuierlicher Bewegung zusammensetzen und wieder auseinanderfallen. Die Atome fallen aufgrund ihres Gewichts parallel zueinander nach unten, ohne in Kontakt miteinander zu treten. Damit sich jedoch Materie bildet, müssen die Atome in Kontakt kommen, durch Komposition und Dekomposition Verbindungen eingehen. Am Ursprung ihrer Begegnung, und somit von Materie, steht das Clinamen, eine geringfügige Abweichung des Atoms von seiner Fallgeraden. Lukrez führt dieses Konzept im Buch 2 von *De rerum natura* ein und definiert es als eine minimale Ablenkung von der Vertikalen, so klein, dass man sie als Abweichung, als Differenz, bezeichnen kann.

„Wenn die Körper durchs Leere nach unten geradewegs stürzen mit ihrem eigenen Gewicht, so springen zu schwankender Zeit und an schwankendem Ort von der Bahn sie ab um ein Kleines, so, dass du von geänderter Richtung zu sprechen vermöchtest. Wären sie nicht gewohnt sich zu beugen, würde alles nach unten, wie die Tropfen des Regens, fallen im grundlosen Leeren, wäre nicht Anstoß entstanden noch Schlag den Körpern geschaffen worden. So hätte nichts die Natur je schaffend vollendet.“²

Diese Abweichung des Atoms von seiner Fallgeraden wurde bis zu Serres aus physikalischer Sicht als absurd betrachtet; nicht nur, weil sie nicht durch Erfahrung bewiesen werden kann, sondern auch, weil sie den Gesetzen des freien Falls zuwiderläuft: Dass ein Atom geringfügig von der Vertikalen abweicht, es die Richtung seiner Laufbahn ändert, ist eine Absurdität für die Festkörpermechanik. Um für Lukrez' Text einen wissenschaftlichen Status einzufordern, beschreitet Serres zwei prinzipielle Wege: Der erste besteht darin, das Clinamen von der Festkörpermechanik auf die Strömungslehre zu verlagern. Zwar ist es auch unwahrscheinlich, dass ein kleiner Festkörper seine Fallbahn verlässt, dies ist es aber nicht in gleichem Maße, wenn die Katarakte herabfallender Atome als fließende Ströme betrachtet werden, zumal es bei Lukrez außer den Atomen

1 Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Paris: Minuit 1977, S. 10.

2 Lucrèce, *De la nature*, Paris: GF-Flammarion 1964, S. 58. (Lukrez, *De rerum natura*. Welt aus Atomen, Buch 2, Vers 217–224, Stuttgart: Reclam 1986.)

nichts Festes gibt, alles fließt, alles Fluss ist. In diesem Rahmen gibt es keine Parallelität mehr, oder zumindest ist diese nur noch von ideeller Natur, von lediglich theoretischem Wert. Die Erfahrung mit Flüssigkeit zeigt, dass selten alle Ströme an einem Ort parallel verlaufen, im Gegenteil, sie werden immer mehr oder weniger turbulent sein. Die Lukrez'sche Physik befasst sich also weniger mit der Fallgeraden fester Körper als mit der Entstehung von Wirbeln in flüssigem Milieu. Schon vor ihm, bei Epikur und Demokrit, war der Wirbel die einfache Bewegung bei der Entstehung der Dinge, der Natur. Nach dieser Lehre sind das Clinamen und die von ihm gezeichnete Krümmung primär, existieren vor der Geraden. Wie Gilles Deleuze schreibt, ist das Clinamen nicht eine Bewegung, die den vertikalen Fall zufällig, zu einem gegebenen Zeitpunkt verändern würde, es ist immer gegenwärtig. „Es gibt keine nachrangige Bewegung, auch keine nachrangige Bewegungsausrichtung, die zu einem beliebigen Zeitpunkt eintritt. Das Clinamen bestimmt die Bewegungsrichtung des Atoms primär, von Anfang an.“³ Die Welt ist vor allem diese offene Bewegung, bestehend aus Rotation und Translation, wobei das Clinamen die kleinste Bedingung für die Entstehung eines Wirbels ist.

Zweitens verweist Serres auf Zusammenhänge zwischen Minimalwinkel des Clinamen und Elementen der Infinitesimalrechnung. Lukrez schreibt, dass die Atome kaum von ihrer Bahn abweichen, dass ihre Abweichung minimal ist, so klein, dass man kaum von Richtungsänderung sprechen kann. Serres zufolge kann man im Lukrez'schen Text bereits die Problemstellungen der Differentialrechnung erkennen, die im 17. und 18. Jahrhundert formuliert wurden. Es existiert ein roter Faden von Demokrit und Lukrez, wo man schon formuliert findet, was später als Differenzial bezeichnet wird, bis zu den ersten Versuchen der Infinitesimalrechnung. Das Clinamen ist der Minimalwinkel, der sich zwischen Kurve und Tangente bildet. Im Verhältnis zur angenommenen geradlinigen Laufbahn ergibt sich eine unendlich kleine Abweichung, eine Krümmung; das Clinamen ist der Beginn dieser Krümmung und der Spirale, die sich daran anschließt.

Den Serre'schen Begriff der anexakten Wissenschaft aufgreifend, definieren Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Tausend Plateaus* eine nomadische Wissenschaft der Kriegsmaschine, die sich der Ortsgebundenheit des Staatsapparats widersetzt. Es ist eine andere Wissenschaft, deren Konzepte unerschließbar sind, nicht aufgrund ihrer Mangelhaftigkeit, sondern von Natur aus: streng, aber unpräzise, anexakt oder nicht exakt bzw. inexakt.⁴ Deleuze und Guattari for-

3 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris: Minuit 1969, S. 311. (Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.)

4 Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris: Minuit 1980, S. 446–450. (Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin: Merve Verlag 1992.)

mulieren vier Eigenschaften dieser Wissenschaft, die mit denen des Clinamen korrespondieren:

1. Sie ist keine Theorie der Festkörper, in der Flüssigkeiten nur eine Besonderheit darstellen würden, die Konsistenz der Dinge ist vielmehr fließend, es ist eine hydraulische Wissenschaft.
2. Das Werden und die Heterogenität haben Vorrang vor dem Beständigen und dem Identischen. Das Werden ist kein Unfall des Seins, es ist primär, das Werden ist eine Eigenschaft des Seins.
3. Es geht um einen Raum aus Spiralen und Wirbeln, nicht aus Geraden und Parallelen, um einen eher glatten als gekerbten Raum.
4. Diese Wissenschaft befasst sich mit Deformations- und Umwandlungsprozessen, wobei Form eher als Geschehen verstanden wird, nicht als Essenz. Daher geht es in dieser Wissenschaft weniger um Theoreme als um Probleme.

Das Clinamen entspricht dem Auftauchen einer Differenz, einer Abweichung in einem offenen Raum in der Zeit, die im flüssigen Milieu der Ursprung von Wirbeln ist.

Wir kommen nun auf die anfängliche Frage zurück: Was geschieht mit der Musik, wenn sie über das Clinamen auf eine Wissenschaft des Fließens, des Werdens und des Heterogenen trifft? Wie beeinflusst dies die Musik und ihr Verhalten? Inwiefern zeitigt diese Begegnung auf Ebene der Erfindung Simulacra, die man nicht aus Bequemlichkeit auf einfache Abbildungen reduzieren sollte? Diese Fragestellungen erlauben uns im Folgenden, die Kreation von Klangräumen als Gegenstand der Komposition bei Neuwirth zu betrachten.

II. Der Raum

Olga Neuwirth komponierte *Clinamen/Nodus* im Jahr 1999 als Hommage zum 75. Geburtstag von Pierre Boulez, einem jener Komponisten, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Verständnis von Raum in der Musik neu geprägt haben. In *Musikdenken heute* definiert Boulez das zukünftige Ziel von Komposition: „eine Relativität der verschiedenen verwendeten Klangräume schaffen und umsetzen“.⁵ Die Zeit sei reif, schreibt der Komponist, „veränderliche Räume zu erschließen, mit wechselbaren Definitionen, die sich im Ver-

5 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève: Gonthier 1964, S. 94. [Pierre Boulez, *Musikdenken heute*. Teil 1, Mainz [u.a.]: Schott 1963 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 5), und Pierre Boulez, *Musikdenken heute*. Teil 2, Mainz [u.a.]: Schott 1985 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 6).]

lauf eines Werkes (durch Mutation oder schrittweise Umwandlung) frei entwickeln“.⁶ Die Variabilität des Klangraums lässt sich mit einem vorgegebenen Raster an Frequenzen und Tondauern wie chromatische Stimmung und Oktavabstand, regelmäßige Metrik, Pulsieren und isochrome rhythmische Werte nicht vereinbaren. Damit sich ein Klangraum von einem Werk zum anderen oder innerhalb eines Werkes entfalten kann, muss er als frei unterteilbares Kontinuum gedacht werden, das sich in seiner jeweils spezifischen Form konkret manifestiert.

Der Raum ist demnach gekerbt oder glatt, wobei die gekerbte Form einer bestimmten Gestaltung und die glatte deren Variation entspricht.⁷ Diese Unterscheidung greifen Deleuze und Guattari auf, um zu beschreiben, wie der Raum in beiden Wissenschaftsformen gedacht wird: auf der einen Seite ein glatter, offener Raum, den man ohne zu zählen einnehmen kann, in dem sich fließende Objekte und Kurven verteilen; auf der anderen Seite ein gekerbter, geschlossener Raum, der erst vermessen wird, um anschließend eingenommen zu werden, wo man feste Körper und die Geraden verteilt.⁸

In der Realität ist der Raum immer eine Mischung aus glatt und gekerbt. Wie auch immer, ob überwiegend glatt oder gekerbt, ist er in der Musik künftig ein Objekt der Kreation, muss komponiert werden, ist Gegenstand kompositorischer Arbeit. Die Komposition sieht sich nicht mehr einer vorangegangenen Verteilung von Frequenzen und Tondauern gegenüber, sie taucht in ein a-strukturelles Aktionsfeld ein, von dem ausgehend Töne und Tondauern ungeachtet jedes transzendent und a priori gegebenen Prinzips verteilt werden. Es geht also darum, in jedem Werk einen spezifischen Raum zu konstruieren, der sich durch seine Variationen manifestiert, welche keine nachrangigen Eigenschaften sind, sondern die ursprüngliche Bestimmung des Raumes ausmachen. Die Entwicklung geht nicht auf einen ‚Unfall‘ des musikalischen Raums zurück, sondern ist primär vorhanden: Das Werden ist das Eigentümliche des musikalischen Raums.

Zwei Elemente in *Clinamen/Nodus* weisen in Richtung der Erschaffung eines musikalischen Raums durch Variation: der Viertelton als andere, kleinere Teilung als die der Chromatik und das Glissando als Parcours zahlreicher Stufen des Tonhöhenkontinuums. Zum einen wurde die Besetzung von *Clinamen/Nodus* im Vergleich zu Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* um zwei Instrumente erweitert, welche die bereits durch die Saiteninstrumente gegebenen Glissando-Möglichkeiten vergrößern: eine mit Bottleneck zu spielende Hawaiigitarre und zwei mit E-Bow zu spielende Zithern. Zum

6 Ebd.

7 Ebd., S. 98–100.

8 Deleuze / Guattari, Anm. 4, S. 447 und S. 596f.

anderen werden die zweiten Geigen sowie bestimmte Saiten der Hawaiigitarre und der Zithern einen Viertelton tiefer gestimmt als die restlichen Instrumente.

Die Abweichung des Clinamen lässt eine Differenz entstehen, die den Ursprung der Variation bildet. In Neuwirths *Clinamen/Nodus* ist es die Komposition mit Viertelönen, die diese Differenz hervorbringt, deren Bewegung die allgegenwärtigen Glissandi fortsetzen. Das Werk beginnt mit einer komplexen Textur, in der die Saiten- und Schlaginstrumente die von der Komponistin vorgegebenen Patterns frei aneinanderreihen. Diese Textur wird langsamer und erlischt nach und nach, um von einer Zither mit E-Bow ein *d* erklingen zu lassen, woran die zweite Zither einen Viertelton höher anschließt. Die beiden Zithern führen so die kleinstmögliche Abweichung ein und aus ihrer Beziehung zueinander entsteht eine kaum wahrnehmbare Differenz, die Schläge zwischen den beiden Noten. Auf diesen „Differenzialklang“ (die Schläge) folgt eine chromatische, absteigende Crescendo-Bewegung der Celli, die sich vom *d* entfernt und eine Flut an Auf- und Abwärtsbewegungen in den Saiteninstrumenten und der Celesta in einer neuen Textur auslöst, welche durch schockartige, traumatische Schläge der Perkussionsinstrumente unregelmäßig akzentuiert wird.

Von dieser Textur überlagert, spielen beide Zithern weiterhin die beiden Noten in einem Viertelton-Abstand, und sobald die Textur endet, hört man die Zithern erneut, jetzt allerdings als Resonanz der Turbulenz, angereichert durch die Klänge anderer Instrumente, immer im Umkreis des Vierteltons. Nach wiederholtem Wechsel zwischen verwobenen Texturen und Viertelönen beginnt eine Sektion, in der die Glissandi der Hawaiigitarren und der Saiteninstrumente dominieren.

Im Werk von Neuwirth materialisiert sich der Raum mittels der Textur, indem er die linearen Dimensionen von Melodie und Akkord überschreitet. In den theoretischen Schriften von Boulez taucht diese andere Dimension des Raums auf, wenn er auf die Überwindung der vertikalen und horizontalen Dimensionen der Musik Bezug nimmt. Bei Anton Webern hat Boulez eine Kompositionsweise entdeckt, die mit der Linearität der Grundkategorien des Komponierens wie Motiv, Thema, Entwicklung usw. bricht. Traditionell mit Sprache assoziiert, lässt die Musik ihre Linearität hinter sich und wird von nun an räumlich konzipiert. Jenseits der beiden Dimensionen der Ebene, horizontal und vertikal, die mit Melodie und Akkord korrespondieren, entsteht eine neue, diagonale Dimension, wo sich Punkte, Blöcke und Figuren im Klangraum bilden.⁹

9 Webern „hat eine neue Dimension geschaffen, die man als diagonale Dimension bezeichnen könnte, eine Art Verteilung der Punkte, Blöcke oder Figuren, nicht in der Fläche, sondern im Klangraum“. Pierre Boulez, Anton Webern, in: Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris: Éditions du Seuil 1966, S. 367–379, hier S. 372.

Die für die Kompositionsweise in *Clinamen/Nodus* charakteristische Textur entspricht einer solchen Verteilung der Töne im Raum. Unabhängig davon, ob die Textur kontinuierlich oder pointilistisch ist, eher zu Homogenität tendiert oder offenkundig heterogen ist, entscheidend sind nicht die Linien, aus denen sie besteht, sondern der Klangkomplex, der aus den Beziehungen zwischen ihren konstituierenden Elementen resultiert. Das Ergebnis ist die diagonale Dimension der Textur, keine Synthese, sondern eine Differenz, die aus der Multiplizität der miteinander in Spannung tretenden Elemente im gegebenen Rahmen entsteht.

Die Textur korrespondiert mit dem Pluralismus bei Epikur und Lukrez, denen es darum geht, das Verschiedene als verschieden zu denken, die Welt als eine unendliche Summe, die nicht aus dem Einen hervorgeht, sondern aus einer Vielfalt an Ursachen, die man unmöglich zu einem Ganzen vereinen könne. Diese Produktion des Verschiedenen zeigen sie anhand des *Clinamen* als unendliche Diversität an möglichen Atomkombinationen. Während die Linearität der musikalischen Kategorien der Einheit und Hierarchie der Elemente (Melodie und Begleitung, melodische Linien in der Polyphonie) entsprach, ermöglicht die Textur die Koexistenz des Heterogenen als solches, jenseits aller Hierarchie. Das Prinzip dieser Diversität ist im *Clinamen* zu finden.

In *Clinamen/Nodus* hört man Unisono-Klänge, Viertelton-Abstände zwischen zwei Tönen, Glissandi, komplexe Texturen, kreisende Figuren, die am Ende des Stückes durch eine Spiralbewegung zu einem Glissando werden. Im Prozess der Formung finden sich vielerlei Arten, das Material zu differenzieren. Durch die Dynamik der Form charakterisiert und in ihr verarbeitet, konstituieren diese ebenso viele ‚Bilder‘: nicht visuelle Bilder, sondern Klangbilder, nicht fixierte Momentaufnahmen, sondern Prozesse. Die drei Dimensionen des musikalischen Bildes sind die Kinetik, die Zeitlichkeit und die Energie: Ein Bild entfaltet sich entsprechend einer bestimmten Bewegung, erzeugt eine Dauer gemäß spezifischer Kräfte. Ein solches musikalisches Bild ist nicht auf das Regime der Abbildung zu reduzieren, es entzieht sich ihr, es folgt der Ordnung der Erfindung. Unreduzierbar auf die Begriffe Modell und Kopie, ist es ein Simulacrum.

III. Das Simulacrum

Die musikalischen Bilder wurden oft unter dem Aspekt der Ähnlichkeit oder als Metapher gedacht, was sehr vereinfachend ist, im Besonderen für eine Kunst des Werdens. Es ist ein ‚Gemeinsinn‘ des Hörens, der das Gleiche als Fundament der Begegnungen zwischen Musik und Wissenschaft, Philosophie und den anderen Künsten inthronisiert. Deleuze und Guattari kommen mehrfach

auf die Problematik der Metapher zurück und warnen uns: nicht nur sind ihre Konzepte keine Metaphern, man muss sogar so weit gehen, die gute Fundierung des Metaphernbegriffs zu bestreiten. Wie François Zourabichvili erklärt, liegt das Problem in der die Metapher definierenden Dualität von wörtlichem und übertragenem Sinn, welche Deleuze und Guattari ablehnen.¹⁰ Das Schaffen in Philosophie, Literatur und Musik erfolgt auf einer Ebene, die keine Trennung zwischen wörtlichem und übertragenem Sinne kennt, es vollzieht sich auf einer Ebene der Immanenz, die von dieser Unterscheidung nicht betroffen ist, die nicht mit der wörtlichen Bedeutung korrespondiert, sondern mit dem, was jenseits der Trennung von Wörtlichem und Übertragenem liegt. Die Metapher impliziert die Interpretation als Mittel, um sich der Kunst zu nähern, obwohl es eigentlich darum geht, ein Werk zu erleben, von ihm berührt zu werden, sich damit auseinanderzusetzen, die Wirkungen dieses Zusammentreffens zu erfahren.

Wie Zourabichvili schreibt, ist die Sinnproduktion bei Deleuze und Guattari eine Frage des Transports und dieser Transport gehört weder der Ordnung der Mimesis noch der Abbildung an.¹¹ Die Metapher beschränkt den Transport, indem sie zum einen den Weg in eine einzige Richtung geht, vom wörtlichen zum übertragenen Sinne, und zum anderen dies an eine Bedingung knüpft, nämlich Ähnlichkeit. Bei Deleuze und Guattari wird dieser Transport als „das Werden“ bezeichnet und beinhaltet dagegen die Heterogenität beider Begriffe sowie eine Veränderung. Werden bedeutet verändern, genauer noch, sich nicht mehr auf die gleiche Art verhalten oder Dinge auf die gleiche Art wahrnehmen. Damit diese Veränderung stattfindet, braucht es eine Begegnung: Werden bedeutet, sich infolge einer Begegnung zu ändern.

Zwischen Musik und Wissenschaft, zwischen Musik und Philosophie erfolgen Begegnungen, welche die Musik dazu zwingen, sich anders zu verhalten. Dies kommt weder einer Zusammenlegung noch einer Kommunikation gleich. Zwischen zwei getrennten Erfahrungen, die weder zusammengeführt noch auf Identität reduziert werden können, zirkuliert dennoch etwas. Genau in diesem Spannungsfeld zwischen Heterogenem vollzieht sich das Werden als das, was beiden gemeinsam ist.

In einem Gespräch antwortet Deleuze auf die Frage nach den angeblich metaphorischen Beziehungen zwischen Wissenschaft und Philosophie in *Tausend Plateaus*, einem Buch, in dem wissenschaftliche Kategorien zu philosophischen Konzepten werden. Hier findet sich erneut die Möglichkeit einer nicht-me-

10 Vgl. François Zourabichvili, *Les concepts philosophiques sont-ils des métaphores?*, in: François Zourabichvili, *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris: PUF 2011, S. 63–72.

11 François Zourabichvili, *Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze?*, Vortrag in Horlieu (Lyon), vom 27.03.1997. <http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf> (04.03.2020).

taphorischen Begegnung zwischen den Künsten oder der Philosophie und der anexakten Wissenschaft, die bereits anfangs erwähnt wurde:

„Tausend Plateaus bedient sich einer Reihe von Konzepten mit wissenschaftlichem Anklang oder sogar wissenschaftlicher Entsprechung: Schwarze Löcher, unscharfe Mengen, benachbarte Zonen, Riemannsche Flächen [...] Dazu muss ich sagen, es gibt zweierlei Arten wissenschaftlicher Begriffe, selbst wenn sie sich konkret miteinander vermischen. Es gibt die von Natur aus exakten Begriffe, quantitative, Gleichungen, die eben nur diese exakte Bedeutung haben. Philosophen oder ein Schriftsteller können sich ihrer nur mittels der Metapher bedienen; das ist problematisch, denn sie gehören der exakten Wissenschaft an. Aber es gibt auch grundlegend inexakte Begriffe, die dennoch absolut streng gefasst sind, die Wissenschaftler nicht entbehren können und die zugleich den Gelehrten, den Philosophen und den Künstlern gehören. Es gilt in der Tat, ihnen eine Strenge zuzuteilen, die nicht direkt wissenschaftlich ist, genau so, wie ein Gelehrter, wenn ihm dies denn gelingt, auch Philosoph oder Künstler ist. Nicht aus Unzulänglichkeit sind diese Konzepte un schlüssig, sondern natur- und inhaltsbedingt [...] Es geht nicht darum, eine falsche Einheit herzustellen [...]. Es geht darum, dass die Arbeit eines Jeden unerwartete Konvergenzen erzeugen kann und neue Auswirkungen, Relaisfunktionen für jeden. Diesbezüglich sollte niemand ein Vorrecht haben, weder die Philosophie, noch die Wissenschaft, noch die Kunst oder die Literatur.“¹²

Neuwirth setzt keine Metaphern ins Werk, sie erzeugt, erfindet Bilder, von ihrer Begegnung mit dem Begriff Clinamen ausgehend. Die Bilder treten wie eine Differenz zwischen heterogenen Erfahrungen hervor, einer inexakten Wissenschaft und der musikalischen Komposition, ein bisschen so, wie ein Differenzklang zwischen zwei nahe beieinanderliegenden Frequenzen entsteht. Das Bild ist die aufblitzende Differenz zwischen beiden Erfahrungen, die sich fortan nicht mehr auf die Begriffe des Modells, der Ähnlichkeit oder der Kopie reduzieren lässt.

Eine solche Definition des Bildes übt Kritik an der Etablierung des Gleichen als Fundament musikalischen Hörens. Die Aufgabe der zukünftigen Philosophie nach Nietzsche, erklärt Deleuze, besteht darin, den Platonismus zu stürzen und damit die Ambition der Identität, Vielfalt und Verschiedenheit der Lebewesen zu reduzieren.¹³ Die Ideenlehre bei Platon funktioniert wie die Selektion und Hierarchisierung derer, die – wie Penelopes Freier – um die Idee werben. In *Politikos* geben alle – der Arzt, der Händler, der Landarbeiter – vor, „Hirte der Menschen“ zu sein; sie sind Prätendenten zweiten, dritten und vierten Ran-

12 Gilles Deleuze, Entretien sur *Mille Plateaux*, in: Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972–1990*, Paris: Minuit 1990/2003, S. 39–52, hier: S. 44f.

13 Vgl. Gilles Deleuze, *Platon et le simulacre*, in: Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris: Minuit 1969, S. 292–307.

ges im Vergleich zum Politiker, der als erster Anspruch auf die Idee erhebt.¹⁴ Doch auch dieser erste Anwärter ist bereits zweitrangig in Hinblick auf die Idee. Wie die der anderen auch, fußen seine Ansprüche auf einer Ähnlichkeit, die sich unendlich verringert und nicht auf einer äußeren Beziehung zwischen zwei Dingen beruht, sondern verinnerlicht ist: Der Anwärter nimmt eine bestimmte innere Haltung an, um der Idee ähnlich zu sein. Die Anwärter, die selbst Kopie-Bilder der Idee sind, bestätigen dadurch die Idee als reine Identität, im Verhältnis zu der sie selbst in Hinblick auf den Grad der Übereinstimmung beurteilt werden.

Im *Sophistes* geht es jedoch nicht mehr darum, auszuwählen und einzuordnen, sondern darum, den falschen Prätendenten zu entlarven, das Simulacrum, das auf der untersten Stufe der Hierarchie über hinterlistige Umwege Anspruch auf die Idee erhebt. Fortan werden zwei Bild-Typen unterschieden: das Kopie-Bild, das sich auf die Idee bezieht, indem es Ähnlichkeit verinnerlicht, und das Simulacrum-Bild, das aus einer ursprünglichen Ungleichartigkeit entsteht. Das Simulacrum ist nicht einfach die letzte Stufe der Verschlechterung der Kopie im Vergleich zum Modell; es verinnerlicht den Unterschied, ist auf einer Ungleichartigkeit aufgebaut und berührt die Idee nicht. Der Umsturz des Platonismus bestehe darin, das Simulacrum wieder an die oberste Stelle zu setzen und dem hohen Stellenwert von Modell und Kopie sowie den daraus abgeleiteten Hierarchien ein Ende zu setzen.

Die Welt in Form von Kopien oder Simulacra zu denken bedeutet, diese Welt auf zwei unterschiedliche Arten zu sehen, zu hören, zu lesen. Diese kommen in zwei Formulierungen zum Ausdruck: „einzig was sich ähnelt, unterscheidet sich“ und „einzig die Unterschiede ähneln sich“. Die erste Sichtweise, die der Kopien, „lädt uns ein, den Unterschied von einer Gleichartigkeit oder einer vorausgehenden Identität aus zu denken“. Die zweite, die der Simulacra, „lädt uns dagegen ein, die Gleichartigkeit und sogar die Identität als Ergebnis einer grundlegenden Verschiedenheit zu denken“¹⁵. Es handle sich darum, in Hinkunft das musikalische Bild als Simulacrum zu betrachten und die Differenz als primäre Kraft, nicht mehr hinsichtlich einer vorausgehenden Identität. In diesem Rahmen kann Ähnlichkeit fortbestehen, jedoch als Wirkung des Simulacrum, sie wird simuliert sein.

Diese aus Ungleichartigkeit erzeugte Ähnlichkeit könnte etwa einem Kräftegewinn einer Erfahrung durch die andere entsprechen. Das Simulacrum könnte jene allen Künsten gemeinsame Kräftebewegung sein, die nicht darstellbar ist. Gilles Deleuze schreibt über die Malerei Francis Bacons:

14 Gilles Deleuze, Platon und das Trugbild, in: Emmanuel Alloa, Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie, München: Fink 2011 (eikones), S. 119–135.

15 Ebd., S. 302.

„In der Kunst, in der Malerei, wie in der Musik, geht es nicht darum Formen wiederzugeben oder zu erfinden, sondern darum, Kräfte einzufangen. Genau deshalb ist keine Kunst gegenständlich. Der berühmte Satz von Klee ‚Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar‘ besagt nichts Anderes. Die Aufgabe der Malerei wird definiert als der Versuch, Kräfte sichtbar zu machen, die nicht sichtbar sind. So bemüht sich die Musik, Kräfte hörbar zu machen, die nicht hörbar sind.“¹⁶

Neuwirths Arbeit besteht darin, Flächen und Räume hörbar zu machen: die Malerei von Frank Stella in *Hooloomooloo*, die Skulpturen von Naum Gabo in *Construction in Space*, die des Clinamen und des Wirbels in *Clinamen/Nodus*, die der Kirche San Lorenzo in Venedig in *Le Encantadas*. Einen Raum hörbar zu machen, ob durch die musikalische Schrift oder mithilfe der Informatik, bedeutet, die von Koordinierung und Entbündelung bestimmten Kräfte zu erfassen, die in diesem plastischen Raum in vielerlei Variationen wirken.

Von Clinamen und Wirbeln in Neuwirths Werk zu sprechen, kommt nicht einer Metapher gleich, sondern bezeichnet jene tonlosen Kräfte, die die Musik mit den ihr eigenen Mitteln erfasst und zur Darstellung bringt: unterschiedliche Kräfte zweier Noten im Viertelton-Abstand, die sich reiben und Schwebungen erzeugen, jene eines Glissandos, das einen Wirbel einleitet, jene, die auseinanderstreben und einer Textur Halt verleihen, welche das Diverse in seiner Vielfalt und Verschiedenartigkeit bestätigt.

Der gesamte Text inklusive aller Zitate wurde von Marie-Thérèse Schmidt aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt.

16 Vgl. Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris: Le Seuil 2002 (*L'Ordre philosophique*), S. 57. (Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logik der Sensation*, München: Fink 1995.)