

Die ewige Wiederkehr des Anderen: Zirkulation und Übermalung in Olga Neuwirths Filmkompositionen

Nina Noeske

I.

Bereits die erste Filmvertonung Neuwirths, jene für den kurzen Animationsfilm *The Calligrapher* (1991) der Brothers Quay,¹ 1989 für einen Coca-Cola-Werbespot entstanden,² weist eine zirkuläre Struktur auf. Im Mittelpunkt des – inklusive Abspann – nicht einmal einminütigen Filmes steht ein sich selbstständigender Schreibprozess. Insgesamt ist der Film in drei Phasen von jeweils ca. 14 Sekunden gegliedert, die durch Ab- und Aufblenden voneinander getrennt sind; in jeder Phase erklingt nahezu identische Musik. Phase 1: Ein vornehm-barock gekleideter Herr in ebensolcher Umgebung greift zu einem von sechs sich ihm aus der Zimmerdecke anbietenden Federkielen und tunkt diesen in sein Tintenfass. Phase 2: Er setzt zum Schreiben an, Stift und Federkiel versiebenfachen sich jedoch wie durch ein Wunder und bringen – unabhängig vom verhinderten Autor, der dem Treiben lediglich verdutzt zusieht – etwas zu Papier. Phase 3: Ergebnis der Zeichnung ist ein Flügel; die sieben Federkiele samt Händen verschwinden ihrerseits im Tintenfass. Der Flügel löst sich aus dem Papier und wird zum dreidimensionalen Federkiel, den der Schreiber sich ins Haar steckt; er schaut nach oben und erblickt an der Decke weitere Federn dieser Art, die sich teilweise subtil bewegen, mithin: ebenfalls lebendig zu sein

1 Animation: Brothers Quay, Producer: Keith Griffiths. Der Film befindet sich auf der DVD Olga Neuwirth: Music for Films, Kairos 0012772KAI, 2008.

2 Stefan Drees, Künstlichkeit als ästhetisches Prinzip. Einige grundlegende Überlegungen zur Arbeit Olga Neuwirths, in: Lucerne Festival (Hg.), Roche Commissions. Olga Neuwirth – 2016, Basel: Roche 2016, S. 96–115, hier S. 96.

scheinen. Dieses Bild war bereits zu Beginn zu sehen, von hier aus könnte die Handlung wieder von vorne losgehen.

Der Film gibt dann Rätsel auf, wenn man in ihm eine konkrete Bedeutung sucht. Ohne Weiteres erkennbar ist die bereits erwähnte zirkuläre Struktur, versinnbildlicht durch die Kreisbewegungen der Federkiele und die kreisförmigen Muster auf der Tapete, auf Möbeln und Kleidung. Die Grundidee erinnert an M. C. Eschers berühmte Zeichnung *Zeichnende Hände* (1948), denn auch im Film scheint alles aus Papier zu bestehen oder zumindest aus Papierzeichnungen hervorgegangen zu sein – einschließlich des männlichen Protagonisten, des verhinderten Akteurs selbst. Die Emanzipation eines Schreibprozesses gegenüber dem ‚Ich‘ eines Autors wiederum lässt an Roland Barthes’ im post-strukturalistischen Kontext vielzitierten *Tod des Autors* (*La mort de l’auteur*, 1968) denken, demzufolge alles Text ist, nichts diesem Gewebe entkommt und kein Außerhalb der Verweise auf andere Texte existiert – ad infinitum.

Insgesamt erklingt die von Neuwirth komponierte musikalische Phrase mit leicht verstimmtten Saiteninstrumenten dreimal (fast) unverändert; am Ende des Films wird noch einmal der Triller des Anfangs zitiert, ein kurzer Schlussteil während des Abspanns rundet die Komposition ab. Die Musik verweist auf mehreren Ebenen direkt auf das Bildgeschehen: Bereits die Wahl des Instrumentariums (Cembalo, Gitarre, Kindergitarre) mutet trotz Verfremdung ‚barock‘ an und entspricht damit akustisch der optisch suggerierten Zeit. Der insgesamt viermal erklingende Eingangstriller, der den Film gleichsam als Verzierung einrahmt, entspricht als Ornament den barocken Verzierungen auf Möbeln und Tapete. Die präzise definierten³ Verstimmungen der Instrumente schließlich deuten die Vervielfachung der Schreibgeräte an, denn ein Ton ist gleichsam immer schon mehrere zugleich.

Dreimal mündet die klar definierte Tonart a-Moll am Ende in die Dominante E-Dur, öffnet also das musikalische Geschehen zum jeweils Folgenden hin, ohne sich dabei von der tonalen Konvention zu entfernen. Auffallend ist zudem der an mehreren Stellen – fast mechanisch – sieben bis achtmal hintereinander angeschlagene, teils verstimmtte Ton *a*, der die Sekunden zu zählen, also vergehende Zeit zu markieren scheint; Stefan Drees vergleicht die Musik entsprechend mit den „mechanischen Bewegungen eines mittels Spiralfeder in Gang gehaltenen Aufziehspielzeugs“.⁴ Optisch und akustisch zur Diskussion gestellt wird damit die Position des Autorsubjekts, und damit zugleich: die menschliche Willensfreiheit. Das Geschehen scheint sich eher automatisch abzuspielen, als dass es von souveränen Individuen gestaltet und gesteuert wird.

3 Ebd.

4 Ebd.

II.

Was sich hier zeigt, wiederholt sich in Neuwirths Filmkompositionen in verschiedenen Variationen. Die zirkulär-paradoxe Struktur, in der Verursacher und Verursachtes nahtlos ineinander übergehen, ist auch, um ein prominentes Beispiel zu nennen, für *Lost Highway* – David Lynchs Film wie Olga Neuwirths *Oper* – prägend; um Schreibprozesse geht es auch in dem etwa 18-minütigen Film ... *miramondo multiplo* ..., der 2007 auf der documenta 12 in Kassel im Rahmen einer Installation zu sehen war.⁵ Während – extrem gedehnt – Ausschnitte aus dem zweiten und vierten Satz des gleichnamigen Trompetenkonzerts von 2006, gespielt von den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Pierre Boulez, zu hören sind, sieht man, wie eine Komposition verschriftlicht wird, hervorgebracht von einer (fast) unsichtbaren Komponistin. Das als Schreibunterlage dienende Papier liegt auf einer Glasplatte und wird von unten abgefilmt, wobei dieser sichtbare Prozess im Film gegenüber den realen Bewegungen leicht beschleunigt wird. Akustisch in den Vordergrund treten Schreibgeräusche. Zu dieser Installation Neuwirths haben sich u.a. Susanne Kogler⁶ und Stefan Drees⁷ ausführlich geäußert – beide weisen auf die sicht- und hörbare Mühe hin, mit der hier eine Partitur entsteht: Immer wieder werden ganze Passagen ausradiert, wird Notenpapier neu beschrieben, sodass insgesamt nur sechs Takte (also etwa 20 Sekunden reine Musik) skizziert werden.⁸ Der zweite Satz des Konzerts trägt die Überschrift „aria della memoria“ – das Trompetenkonzert ist nicht zuletzt eine Erinnerung an die eigene, zunächst angestrebte Karriere als Trompeterin, die niemals stattfinden konnte, stellt mithin eine Erinnerung an eine nicht realisierte Möglichkeit dar. Neuwirth erklärte 2007 in einem Interview, dass es ihr in ihren Werken immer auch um „das Erinnern, die Kindheit“ gehe; wichtig sei, „die Notwendigkeit des Erzählens in Frage zu stellen und das Offene an seine Stelle treten zu lassen sowie das orientierungslose Driften durch desolate (Seelen)Landschaften“.⁹

5 Der Film befindet sich auf der DVD Olga Neuwirth: Music for Films, Anm. 1.

6 Susanne Kogler, Aufbruch ins Offene. Zu Olga Neuwirths audiovisuellen Arbeiten, in: Neue Zeitschrift für Musik 6 (2014), S. 40–43, hier S. 42.

7 Vgl. u.a. Stefan Drees, Klang und Bild im Dienst des Ausdrucks. Zur Charakteristik von Olga Neuwirths Filmarbeiten, in: Booklet zur DVD Olga Neuwirth, Music for Films, Anm. 1, S. 7–11, hier S. 10; ders., „... absolute freedom, complete autonomy for my art ...“. Olga Neuwirths Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Rolle und Identität des Künstlers, in: Österreichische Musikzeitung 70 (2015), H. 4, S. 68–71, hier S. 70f.

8 Hierzu Olga Neuwirth, Das wunderbare Labyrinth der Welt. Gerald Matt im Gespräch mit Olga Neuwirth (2007), in: Stefan Drees (Hg.), Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen: A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang, Salzburg: Anton Pustet 2008, S. 344–348, hier S. 345.

9 Ebd., S. 346.

Das, was im Film zu sehen, und das, was zu hören ist, stehen in einem nicht unmittelbar nachvollziehbaren Verhältnis zueinander, wie auch aus Neuwirths Stellungnahme hervorgeht:

„Das Bild versucht [...] den mühsamen Schreibakt zu zeigen und gleichzeitig die Klänge im Hirn. Obwohl es quasi eine ‚vision in motion‘ ist, ein Synonym für Klangsimultaneität im Hirn und von Simultaneität in Raum und Zeit, wirkt letztlich nur die Absenz der Abbildung weiter, weil das, was im Hirn geschieht, während des Komponierens [...] nicht abbildbar ist. [...] Komponieren bewegt sich zwischen voll und leer, zwischen Klang und Stille, zwischen Zahlen und Pausen und in der Kombination all dieser Elemente, und daher schreibt in dieser Zeitkunst die Zeit selbst ihre eigene Zahl, die Totale.“¹⁰

Gezeigt wird also etwas, was streng genommen nicht gezeigt werden kann, nämlich der kreative Prozess, der sich versteckt im Inneren abspielt – und zwar durch asynchrone Bewegungen auf Bild- und Tonebene: Jene wird beschleunigt, diese gedehnt, eine gleichsam ‚reale‘ Zeit als gemeinsamer Nenner existiert im Film nicht bzw. nur als Lücke, auf die implizit verwiesen wird. Auf diese Weise steht das Verhältnis von sichtbarer Bewegung und hörbarem Klang, Äußerem und Innerem, radikal zur Disposition. Zwar muss zwischen beidem eine Beziehung bestehen, doch wie diese beschaffen ist, bleibt offen.

Dass die (Trompeten-)Klänge in der Vorstellung zugleich auf die persönliche Vergangenheit der Komponistin Bezug nehmen, also eine dritte Zeitebene ins Spiel kommt, erweitert das audiovisuelle Geschehen um eine weitere Dimension. Ein möglicher filmtheoretischer bzw. -philosophischer Zusammenhang sei mit Verweis auf das sogenannte ‚Kristallbild‘ angedeutet, das Gilles Deleuze im zweiten Band seiner Studie über das Kino beschreibt und analysiert.¹¹ Deleuze zufolge wird im modernen Film das sogenannte ‚Bewegungsbild‘ durch das ‚Zeitbild‘ abgelöst, wobei nun, im Zeitbild, Erinnerungs- und Gedächtnisbilder in den Vordergrund treten. Grundsätzlich ist Zeit so strukturiert, dass immer bereits eine Zeitspaltung stattgefunden hat; denn, wie es in Oliver Fahles Deleuze-Interpretation heißt, „[j]eder Moment enthält gleichsam zwei Bilder, eines das vorüberzieht und ein anderes, das aufbewahrt wird“.¹² In jedem Augenblick geht eine Gegenwart vorüber und wird zugleich eine Vergangenheit behalten, jeder Augenblick besteht demnach aus Aktualität (Gegenwart) und Virtualität (Vergangenheit). Im Film schließlich ist es just das erwähnte

10 Ebd.

11 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (frz. Original 1985), Kapitel 4: Die Zeitkristalle.

12 Oliver Fahle, *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, in: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 11/1 (2002, Themenheft: *Erinnern, Vergessen*), S. 97–112, hier S. 102, www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf (02.12.2018).

Kristallbild, das jene Zeit-Struktur filmisch nachvollziehbar macht – indem nämlich Erinnerung inszeniert, ein imaginärer Raum der Möglichkeiten eröffnet wird, sodass Realität gewissermaßen in viele Realitäten aufgespalten wird. Zu denken ist hier etwa an Alain Resnais' berühmten Film *L'Année dernière à Marienbad* von 1961: Hier ist fast durchgehend unklar, ob das, was auf der Leinwand zu sehen ist, sich wirklich so zugetragen hat oder nur im Kopf der Protagonisten existiert.¹³

Etwas ist gleichzeitig an- und abwesend: Die Klänge in ... *miramondo multiplo* ... sind gleichzeitig da und nicht da, das Solo-Trompetenkonzert möglich und unmöglich, Aufgeschriebenes ist im nächsten Moment bereits – palimpsest-artig – überschrieben. Was Fahle mit Blick auf Luis Buñuels Film *Le Fantôme de la liberté* (1974) beschreibt, lässt sich auf Neuwirths Arbeit (übersetzt in etwa: „eine vervielfältigte Welt“) übertragen: „Der Film [*Le Fantôme de la liberté*] artikuliert temporale Schnittstellen, in denen verschiedene Welten gleichzeitig vorkommen, noch bevor die Zeit in die Übersichtlichkeit des sukzessiven Verlaufs geordnet wird.“¹⁴ Wenn Neuwirth selbst mit Blick auf ihren Film auf das imaginäre, gleichwohl aber akustisch wahrnehmbare Tennisspiel am Ende von Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* (1966) verweist und dabei Parallelen zu ihrer eigenen klanglichen Realisierung eines nicht hörbaren kreativen Prozesses zieht,¹⁵ so impliziert dies just jene Gleichzeitigkeit verschiedener Realitätsebenen. Elfriede Jelineks – auf Neuwirths Komponieren zielende – Behauptung, dass „[n]ur Musik [...] sein und gleichzeitig suggerieren [kann], daß es noch viele andere Seins gibt“, ist in dieser Absolutheit gerade mit Blick auf die Gattung Film sicherlich nicht aufrechtzuerhalten, weist jedoch auf grundlegende Dimensionen von Neuwirths kompositorischer Ästhetik hin.¹⁶

Anders als im Film *Le mystère Picasso* (1956) von Henri-Georges Clouzot, in dem ebenfalls Schaffensprozesse – hier: des bildenden Künstlers – gezeigt werden und der sich daher trotz der unterschiedlichen Entstehungsvoraussetzungen und Kontexte zum Vergleich eignet, entstehen bei Neuwirth jene Deleuz'schen Kristallbilder, die den Möglichkeitsraum auffächern. Zwischen beiden Filmen liegt ein halbes Jahrhundert: Bei Clouzot geht es um den vergeblichen Versuch, zu fassen zu bekommen, was das Genie eines (hier: männlichen) Malers ausmacht – vergeblich deswegen, weil die künstlerischen Entscheidungen selbst durch keine Kamera abgebildet werden können, man sich dem Geheimnis der Kreativität also letztlich immer nur annähert. Picasso ist immer wieder sicht-

13 Ebd., S. 104–106.

14 Ebd., S. 105.

15 „Nur die Absenz der wahren Tätigkeit bleibt, denn es gibt kein Abbilden des Komponiervorganges.“ Neuwirth, Anm. 8, S. 345.

16 Elfriede Jelinek, Auf den Raum mit der Zeit einschlagen (Notizen zu Olga Neuwirth) (1995), in: Drees (Hg.), Anm. 8, S. 49–51, hier S. 50.

bar, mit freiem Oberkörper, durch Schatten- und Lichtspiel geschickt in Szene gesetzt. Neuwirth hingegen bleibt in ... *miramondo multiplo* ... fast vollständig unsichtbar. Was bei Picasso gemalt ist, wird grundsätzlich nicht entfernt bzw. ausgeradiert, höchstens übermalt. Auch bei Neuwirth ist letztlich nicht greifbar, weder sicht- noch hörbar, wie sich kreative Prozesse abspielen, doch man hört die Anstrengung durch die kontinuierlichen Stiftbewegungen auf dem Papier; immer wieder wird radiert, nichts wird gleichsam durch ein starkes Autorsubjekt ein für alle Mal gesetzt. Hinzu kommt: Der Geist, mithin das Innere der Komponistin scheint vollständig durch Klänge ‚besetzt‘, man hört gleichsam in ihr Gehirn, ihre Vorstellung hinein, die von Musik heimgesucht und damit nicht mehr vollständig eigenmächtig zu agieren scheint. Bei Picasso hingegen herrscht weitgehend – bis auf einige extradiegetische Musiknummern oder (ebenfalls) leises Stiftgeräusch – Stille: Das Ich scheint über das, was es sich ausdenkt und zu Papier bringt, souverän zu verfügen. Während der Kompositionsprozess durch das beteiligte innere Ohr ohne Klang unvorstellbar ist, ist das Auge des Malers in stille Betrachtung versunken.

Möglicherweise würde es sich außerdem lohnen, entsprechend über die Rolle des Publikums in den beiden Beispielen nachzudenken: Während dieses bei Picasso von außen betrachtend bleibt, nimmt es bei Neuwirth potenziell unzählige Positionen ein, von der – von unten zu sehenden, leicht beschleunigten – Stiftführung bis hin zum musikalischen Subjekt, der ‚Trompete‘. Während also im Picasso-Film ein Malersubjekt inszeniert wird, das niemals das innere Gleichgewicht verliert und, gottgleich im Sinne der Genie-Ästhetik seit dem 19. Jahrhundert, eine zweite Natur schafft,¹⁷ dekonstruiert Neuwirth die vermeintlich zweite Natur der Bilder und Klänge, „um zu zeigen“ – und diese Äußerungen der Komponistin über *Lost Highway* von 2003 lassen sich auf ... *miramondo multiplo* ... übertragen –, „dass es Bilder und Klänge sind, die nach einer bestimmten Logik funktionieren und auch manipulierbar sind“.¹⁸ Implizit grenzt sich die Komponistin damit von der traditionell ‚männlich‘ konnotierten Setzung eines ‚starken‘ Autor-Subjekts ab.

17 Vgl. (mit weiteren Literaturverweisen) u.a. Nina Noeske, Liszts *Faust*. Ästhetik – Politik – Diskurs, Köln u.a.: Böhlau 2017, S. 129–148; S. 449–460.

18 Olga Neuwirth, Nachgedanken zu *Lost Highway* (2002/03). Warten auf Godot der Leidenschaft und Nähe – eine Versuchsanordnung der Vergeblichkeit (2003), in: Drees (Hg.), Anm. 8, S. 203–208, hier S. 205.

III.

Sowohl in *The Calligrapher* (1991) als auch im 15 Jahre später entstandenen Film ... *miramondo multiplo* ... ist das Moment der Wiederholung entscheidend: Während in Ersterem eine etwa 14-sekündige Phrase insgesamt dreimal hintereinander erklingt (und von da aus wieder von vorne losgehen könnte, denn die Schreibfedern machen sich für ihren nächsten Einsatz bereit), ist der ... *miramondo multiplo* ...-Film als Ganzes insofern ein Loop, als er im Rahmen der Installation nonstop wiederholt wird. Besonders eindrücklich aber ist die Wiederholungsstruktur – hier: als Kanon – in dem Film *Canon of Funny Phases*, den Olga Neuwirth 1992 zusammen mit ihrer Schwester Flora, die für die Bilder verantwortlich zeichnet, entworfen hat.¹⁹ Der Film basiert auf der surrealistisch-makabren Kurzgeschichte *The Debutante* (1939) von Leonora Carrington: Die junge Protagonistin der Erzählung freundet sich im Zoo mit einer sehr klugen Hyäne an, der sie Französisch beibringt. Als sie zur Teilnahme an einem festlichen Ball verpflichtet wird, den zu besuchen sie nicht die geringste Lust hat, bietet ihr die Hyäne an, sie dort zu vertreten; die beiden tauschen ihre Kleider, bemerken allerdings, dass die Verkleidung erst dann perfekt ist, wenn man die Hyäne nicht mehr am Gesicht erkennen kann. Kurzerhand frisst das Tier das eintretende Dienstmädchen und setzt sich dessen Gesicht – gleichsam als Maske – auf. (Der Titel *Canon of Funny Phases* ist entsprechend auch als „Canon of Funny Faces“ lesbar.) Die Geschichte endet damit, dass die Hyäne – nachdem eine Fledermaus zum Fenster hereinfliegt – sämtliche Festgäste inklusive der Mutter der Protagonistin verspeist.

Der Film der Neuwirth-Schwestern war ursprünglich für 16 Videomonitor und sechs im Raum verteilte Musizierende konzipiert; in der Filmfassung von 2007 ist die Leinwand in sechs Sektionen aufgeteilt. Im Laufe der insgesamt etwa acht Minuten wird auf jeder der Sektionen mehrmals der einminütige Film abgespielt, und zwar jeweils drei- bis viermal. Insgesamt ist der Film 22 Mal zu sehen, teilweise gleichzeitig in zwei Sektionen, zumeist aber phasenverschoben. Gegen Ende verdichtet sich das Geschehen, die Einsatzabstände zwischen den einzelnen Filmdurchläufen werden geringer, es kommt zu einer Art Engführung. Da die Musik bei jedem Durchlauf identisch ist, ergeben sich unterschiedliche ‚Kanon‘-Versionen mit verschiedenen Einsatzabständen, d.h., es ist niemals genau dasselbe zu hören. Auf der optischen Ebene hingegen ist die Kanonstruktur kaum erkennbar, da die nebeneinanderliegenden Bildebenen sich im Unterschied zur Musik nicht durchmischen.

Ein Form-, Bild-, Klang- und Bewegungsexperiment dieser Art bietet sich auch in semantischer Hinsicht an, denn der in der Erzählung dargestellte Pro-

19 Der Film befindet sich auf der DVD Olga Neuwirth: Music for Films, Anm. 1.

zess – der häufig zitierte Umschlag von Zivilisation in Barbarei – ist prinzipiell nie abgeschlossen; die Dialektik der Aufklärung ist ein ständig sich wiederholender Prozess. Das Fortschrittsdenken führt, folgt man dieser Interpretation, als dunkles Fatum die Ewige Wiederkehr mit sich, allerdings ermöglichen es die Wiederholungen potenziell Außenstehenden (hier: dem Publikum) zugleich, genauer hinzuschauen, um eventuell den Fehler im System zu finden, den Punkt, an dem Vernunft in Unvernunft bzw. Grausamkeit umschlägt. Erst dann ist es möglich, dem Mechanismus zu entkommen. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Hinweis der Komponistin (2005), dass sie „zunächst immer eine Musik des Vergessens schreiben [wollte]: Nichts kann man festhalten. Ich wünschte mir eine Musik der Amnesie. Man entkommt aber der Zeit nicht, jeder Tag ist im Grunde der gleiche Irrsinn. Aber letztlich beinhaltet dieses Wiederholen immer etwas Neues. Das fasziniert mich. Wiederholen in der Musik ist immer nur eine Pseudo-Erinnerung. Wir können in der Musik nicht einmal, wie im Film, eine Rückblende machen.“²⁰ In der Musik ist der Wunsch zu vergessen somit zum Scheitern verurteilt, die Vergangenheit holt das Subjekt auch hier stets ein und zwingt zur Wiederholung – die aber letztlich, bei genauerer Betrachtung, keine ist. Von dieser – erst später artikulierten, von Neuwirth allerdings in mehreren Werken der 1990er-Jahre thematisierten – Überlegung könnte auch die Komposition von *Canon of Funny Phases* inspiriert sein, doch auch der im Folgenden zu betrachtende Film ist durchdrungen von der Dialektik zwischen Vergessen-Wollen und Wiederholen-Müssen, wobei die Wiederholung neue, andersartige Erfahrungen freisetzt.

IV.

Einen Höhepunkt erfährt die Ästhetik des Loops, der sich gegen jegliche Teleologie (und damit gegen den modernen Fortschrittsglauben) richtet, in Neuwirths Film ... *disenchanted time* ... („Entzauberte Zeit“) (2005).²¹ Die künstlerische Arbeit mit Loops ist, so Tilman Baumgärtel, „der Versuch, aus den maschinellen Wiederholungen von technischen Medien [...], aus dem makellosen und fehlerfreien Ablauf der Maschinenzeit ein Element der Differenz zu entwickeln“.²² Auch Diedrich Diederichsen zufolge ist der Loop nicht einfach mit der ewigen Wiederkehr des Gleichen identisch, denn die Schleife –

20 Olga Neuwirth: „Die Musik sollte Herrin der Zeit sein.“ Peter Weibel im Gespräch mit Olga Neuwirth (2005), in: Drees (Hg.), Anm. 8, S. 272–278, hier S. 274.

21 Der Film befindet sich auf der DVD Olga Neuwirth: Music for Films, Anm. 1.

22 Tilman Baumgärtel, Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops, Berlin: Kadmos 2015, S. 29.

der Loop – sei, so der Autor, „ein Raum in der Zeit“.²³ Während sich im wahrgenommenen Phänomen auf den ersten Blick nichts verändere, werden die Veränderungen der Außenwelt, darunter auch die Wandlungen am und im Wahrnehmenden selbst, umso deutlicher bemerkbar: „[D]ie Welt um den Loop herum wächst; wir sehen uns immer wieder unter den gleichen Voraussetzungen selbst an und sind immer wieder ein bisschen anders geworden.“²⁴ Damit aber – mit der Änderung der Wahrnehmung ebenso wie der Wahrnehmenden – ändert sich letztlich auch das ästhetisch Wahrgenommene. Es geht also darum, der Wiederholung „die Differenz zu entlocken“, und zwar mittels der Einbildungskraft.²⁵ Genau dies lässt sich an ... *disenchanted time* ... zeigen.

Stefan Drees hat das Werk bereits ausführlich analysiert und eine detaillierte Übersicht über dessen einzelne Phasen erstellt,²⁶ sodass der vorliegende Beitrag den Fokus auf den Aspekt des – für Neuwirth seit etwa 2000 als Kompositionsprinzip relevanten – Loops legen kann, der im Mittelteil des insgesamt 33-minütigen Films im Zentrum steht; bei Drees heißt jener Teil passend „Stillstand in der Bewegung“.²⁷ Etwa in der 20. Minute – also ungefähr beim Goldenen Schnitt – ist eine einminütige, sehr „hohe Komplexitätsdichte in allen Bereichen“²⁸ wahrnehmbar; zu sehen sind Überblendungen verschiedener, meist vorher schon gezeigter Bilder durch Mehrfachbelichtungen, Übereinanderlagerungen mehrerer Orte, aber auch unterschiedlicher Zeiten, die zusammen zu einer Art Hyper-Realität potenziert werden. Nach diesem extremen Verdichtungsprozess setzt eine ebenso radikale Verlangsamung ein; zugleich sind die Bilder mit der Zeitlupe nach längerer Zeit wieder durchgehend in Schwarzweiß gehalten. Der Film, der explizit an René Clairs Filmklassiker *Paris qui dort* (1925) anknüpft, in dem ebenfalls mit damals neuen filmtechnischen Mitteln experimentiert wird, weist in seiner Gesamtheit eine klare Dramaturgie auf. Grob gesagt ist folgende Entwicklung erkennbar: 1. Verweis auf die Frühzeit des Filmes (mit Zitaten aus *Paris qui dort*), 2. Stillstand, 3. langsame Bewegung, 4. Beschleunigung, 5. Hyperbewegung und 6. Verlangsamung. Eingerahmt wird der Film vom Pariser Alltag der Gegenwart, zunächst in Standbildern, am Ende in normaler Geschwindigkeit, wobei hier auch die dazugehörigen Alltagsgeräusche ins Spiel kommen. Die hinzutretenden Wind-

23 Diedrich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008, S. 18.

24 Ebd., S. 34.

25 Deleuze, zit. nach Baumgärtel, Anm. 22, S. 30.

26 Stefan Drees, *Filmmusik – Film/Musik – Musikfilm. Zum Wechselverhältnis zweier Medien im Schaffen Olga Neuwirths*, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Wechselwirkungen. Neue Musik und Film*, Hofheim: Wolke 2012, S. 81–97; ders., Anm. 2, S. 106–108.

27 Drees, *Filmmusik*, Anm. 26, S. 94.

28 Ebd.

geräusche transportieren schließlich den Nimbus von ‚Ewigkeit‘. Gleichzeitig spielt der Film optisch mit den Elementen Schwarzweiß bzw. Farbe: Beschleunigung und höhere Geschwindigkeit sind tendenziell farbig markiert, während Stillstand und langsame Bewegungen eher schwarzweiß gehalten sind.

In besagter Phase mit „hoher Komplexitätsdichte“ („Stillstand in der Bewegung“), zeitlich lokalisiert beim Goldenen Schnitt, sind optisch sehr schnelle Bewegungen in Loops zu erleben, die, mit jeweils unterschiedlicher Phasenlänge, simultan übereinandergeschichtet sind; unterschiedliche Zeiten und Geschwindigkeiten werden hier als synchrone Ereignisse veranschaulicht. Die Musik hingegen vollzieht neben ihren Wiederholungsstrukturen eine Art Entwicklung: So wird die viertönige Melodie durch eine sich verändernde Begleitung bzw. Harmonisierung gewissermaßen schrittweise in anderes Licht gerückt. Just an dieser Stelle wird die akustische Schicht also gegenüber der optischen autonom, gleichsam als ob sich ein imaginäres Subjekt von der ewigen Wiederkehr abgekoppelt hätte genau in dem Augenblick, in dem die Simultaneität verschiedener Welten den höchsten Komplexitätsgrad – und damit eine Art Stillstand durch Bewegung, die Eröffnung eines Raumes inmitten von Zeit (Diederichsen) – erreicht. Erst hier, im Quasi-Stillstand, ist es möglich, die (akustische) Imagination real werden zu lassen, während in den vorherigen Loops Klang und Bild voneinander – gleichsam mechanisch – abhängig zu sein scheinen.

Durch die konsequente Etablierung von Bild-Klang-Schleifen passiert also offenbar genau das, was Baumgärtel und Diederichsen – wiederum – mit Deleuze als zentrales Moment des Loops begreifen: „Der Wiederholung etwas Neues entlocken, ihr die Differenz zu entlocken – dies ist die Rolle der Einbildungskraft und des Geistes“ (Deleuze),²⁹ oder anders formuliert: „[I]m Loop kommt man weiter.“³⁰ Jenes Weiterkommen aber lässt sich insbesondere durch Phasenverschiebungen und Überlagerungen veranschaulichen – bis auch hier jenes ‚Kristallbild‘ entsteht, in dem Aspekte erkennbar werden, die vorher versteckt bleiben, wie z.B. Gesten einzelner Passanten, Stimmungen, unscheinbare Gegenstände.³¹ Der Vergleich des Films mit Philipp Glass’ und Godfrey Reggios *Koyaanisqatsi* (1982) drängt sich auf – auch wenn die Wiederholungen hier auf der Bildebene fast al-

29 Deleuze, zit. nach Baumgärtel, Anm. 22, S. 30.

30 Diederichsen, zit. ebd., S. 31.

31 Vgl. auch Drees, Anm. 26, S. 96f.: „Was Neuwirth dabei in der Einheit von Musik und Bild schafft, gleicht in der Wirkung dem, was Gilles Deleuze [...] als ‚Zeit-Bild‘ beschreibt“. Damit werde, so Drees, „die Reglementierung der Aufmerksamkeit des Publikums durch Informationen, deren Auflösung sich bereits im kurzen Filmausschnitt aus *Paris qui dort* ankündigt, endgültig verlassen: Clairs erzählerische Konstruktion einer Situation, in der die Figuren aus dem Rahmen sinnvollen Agierens eines primär im Sinne von Aktionskino verstandenen Handlungskontexts herauszufallen drohen, wird von Neuwirth im Sinne der Loslösung von Raum, Handlung und Bewegung aufgegriffen und im Hinblick auf die Darstellung von Zeit und deren Wahrnehmung weitergedacht.“

lesamt nur Pseudo-Wiederholungen, mithin keine Loops sind. Möglicherweise ist es Zufall, möglicherweise aber auch nicht, wenn auf einem vorbeifahrenden Kriegsschiff in *Koyaanisqatsi* die Formel „ $E = mc^2$ “ zu lesen ist;³² ein vorbeifahrender LKW bei Olga Neuwirth trägt die Aufschrift „G.E.N.I.A.L.“.³³

V.

Abschließend sei in aller Kürze noch auf die Analogie zwischen einer solchen Ästhetik des Loops bzw. der ständigen, akustischen wie optischen ‚Übermalung‘ und Heiner Müllers kurzem Text *Bildbeschreibung* hingewiesen, der 1985 für den steirischen Herbst in Graz verfasst wurde. Ausgehend von einem Bild, das eine Freundin seiner damaligen Frau gezeichnet hatte, verfasste Müller einen kurzen Theatertext, der insofern als ‚postdramatisch‘ zu charakterisieren ist, als hier stets ein Bild „das andere in Frage“ stellt: „Eine Schicht löscht jeweils die vorherige aus, und die Optiken wechseln. Zuletzt wird der Betrachter selbst in Frage gestellt, also auch der Beschreiber des Bildes.“³⁴ Tatsächlich gibt es hier nicht die ‚eine‘ Realität, sondern durch ständigen Gebrauch von Konjunktiven und das Andeuten von Möglichkeiten mithilfe von Begriffen wie „oder“, „vielleicht“ und „zwischen“ wird eine mehrdimensionale Wirklichkeit erzeugt, in der das „Beobachter-Ich die Macht der Zentralperspektive“³⁵ verliert – ähnlich wie in ... *miramondo multiplo* ... die Wahrnehmung des Rezipienten wie des Autorsubjekts mehrperspektivisch ist. In seiner geschichtsphilosophischen „Versuchsanordnung“, so der Autor Heiner Müller, werde „die Lücke im Ablauf“ gesucht, „das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER“.³⁶ Dieser Impuls, der auch als Ausbruchsimpuls beschrieben werden kann, ist bei Olga Neuwirth ebenfalls zu finden – abschließend mit Elfriede Jelinek gesprochen: „Olga N. sucht also den Raum hinter dem Raum, der immer nur in einem weiteren Raum mündet, und alle stecken sie ineinander, diese Räume, bis dann ein letzter Raum kommt, der auf nichts mehr zurückgeführt werden kann, und das ist dieser Tod, vor dem die Komponistin immer wieder die äußerste Kraftanstrengung leisten muß, um sich vor ihm zurückzureißen.“³⁷

32 Godfrey Reggio und Philip Glass (Musik): *Koyaanisqatsi. Life out of Balance*, DVD mgm Home Entertainment 24368 116, 2007, 00:29:15–00:29:21.

33 Olga Neuwirth, ... *disenchanted time* ..., in: dies., Anm. 1, 00:14:38–00:14:50.

34 Florian Vaßen, *Bildbeschreibung*, in: Hans-Thies Lehmann / Patrick Primavesi (Hg.), Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 197–200, hier S. 197.

35 Ebd., S. 199.

36 Müller, in: ebd., S. 198.

37 Jelinek, Anm. 8, S. 50.