



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Philosophisch inspirierte Musik:
Differenz/Wiederholung 2 von Bernhard Lang“

Verfasserin

Maria Hruschka

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 316
Musikwissenschaft
Ao.Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzner

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
1. Das Werk DW2.....	9
1.1 Allgemeines zum Stück.....	9
1.2 Das Konzept von DW2.....	10
1.3 Instrumentierung und Besetzung.....	11
1.4 Formaler Aufbau.....	13
1.5 Medienreaktionen.....	16
1.6 Resümee über die mediale Rezeption.....	22
2. Philosophische Aspekte.....	24
2.1 Zweite Wiener Schule, Minimal Music und Turntablism.....	24
2.2 Schönberg, Derrida, Austin: Style vs. Stylez.....	28
2.3 Artaud und der Loop.....	31
2.4 Canetti und das Double.....	34
2.5 Differenzierte Wiederholung.....	35
2.6 Derrida und die différance.....	37
2.7 Schrift bei Bernhard Lang.....	39
2.8 Deleuze und die zeitgenössische elektronische Musik.....	41
2.9 Der organlose Körper.....	42
2.10 Deterritorialisierung.....	44
2.11 Nicht pulsierende Zeit.....	45
2.12 Das Rhizom in der DW-Serie.....	47
2.13 Leibniz und die Monade.....	48
3. Differenz: Musikalische Bezugspunkte.....	50
3.1 Langs musikalische Vergangenheit im Untergrund.....	50
3.2 Lang und der Minimalismus.....	51
3.3 Improvisation und ihre Bedeutung für DW2.....	52
3.4 Statistische Berechnungen im Kompositionsprozess.....	55
3.5 Deleuze und die zeitgenössische elektronische Musik.....	56
3.6 Die „Musik der Unbefugten“.....	58
3.7 Der „kaputte“ Rhythmus.....	59
3.8 Turntablism bei Phil Jeck.....	61
3.9 Das Sample als Ambiente und Archiv.....	62
3.10 Das Sample als Zelle.....	63
3.11 Der Zeitfaktor: Zeit und Differenz.....	64
3.12 Das Orchester als Maschine.....	65
3.13 Mozart und das „Mittelpunktlose“ Komponieren.....	66
3.14 Aspekte des Tanzes und der Bewegungs-dramaturgie.....	68
3.15 Selbstähnliche Verkleinerungen.....	69

4. Wiederholung: Der Loop und seine Ästhetik.....	73
4.1 Wiederholung musikgeschichtlich betrachtet.....	73
4.2 Funktionen der Wiederholung.....	78
4.3 Die Entstehung des Loops.....	82
4.4 Eine Phänomenologie des Loops.....	83
4.5 Der Loop-Kontrapunkt.....	86
4.6 Loop-Ästhetik.....	87
4.7 Der Loop-Generator: Looping Tom.....	90
4.8 Der Loop als formgebendes Prinzip.....	92
4.9 Revolutionärer Loop-Gebrauch in der Vergangenheit.....	93
4.10 Wiederholung in Raum und Zeit: Das Neue und das Alte.....	96
4.11 Wiederholung als Form des Erinnerns.....	98
5. Anregungen aus den visuellen Künsten.....	100
5.1 Das Bild als Klammer.....	100
5.2 „Malendes Hören“.....	101
5.3 Medien, Film und Musik.....	101
5.4 Martin Arnold und der Loop.....	102
5.5 Der menschliche Körper und sein Verschwinden.....	103
5.6 Der Filmschnitt als Beat.....	105
5.7 Loop-Typen bei Martin Arnold.....	106
5.8 Dekonstruktion in Film und Musik.....	107
5.9 Der Loop in Bild und Ton.....	109
5.10 Martin Arnolds Erinnerungsmaschine.....	109
5.11 Sinnlicher Umgang mit Filmmaterial.....	111
6. Literarische Elemente in DW2.....	114
6.1 Die Abkehr vom erzählenden Schreiben.....	114
6.2 Der Loop als Alternative zur Erzählung.....	115
6.3 Automatisches Schreiben.....	117
6.4 Wiederholung und Traummaschine bei William S. Burroughs.....	119
6.5 Die Cut-up-Technik.....	120
6.6 Christian Loidl.....	121
7. Der gesellschaftspolitische Anspruch der DW-Serie.....	123
7.1 Der Wiederholungszwang.....	123
7.2 Individuelle und kollektive Wiederholung.....	124
7.3 Politische Kritik in DW2.....	126
8. Fazit.....	127

Quellen.....	129
Literatur.....	129
Zeitschriften und Journale.....	135
Online-Ressourcen.....	137
Referenzen zu Bernhard Langs Werken.....	142
Bild-Nachweise.....	144
Notenmaterial.....	145
Tonträger.....	145
Video-Quellen.....	145
Anhang.....	146
Zusammenfassung.....	146
Lebenslauf.....	148

Einleitung

Im Jahr 2006 lernte ich die Musik Bernhard Langs kennen. Damals galt dem Künstler eine Personale bei Wien Modern, dem einmonatigen Festival für zeitgenössische Musik in Wien. Im Rahmen dieses Themenschwerpunktes wurde, neben anderen Werken Langs, auch das Stück *Differenz/Wiederholung 2*¹ uraufgeführt. Insbesondere zwei Aspekte haben mein Interesse geweckt. Lang gehört er zu jenen Komponisten, die sich in ihrem Denken und mit ihrer Musik bewusst über Grenzen hinwegsetzen, seien es die Grenzen musikalischer Genre-Zuschreibungen, oder jene, die sich durch das Medium Musik selbst ergeben. So verdichten sich in den Kompositionen verschiedene Einflüsse, welche ebenso die unterschiedlichen Stationen im Leben des Komponisten reflektieren. Langs Erfahrungen als Musiker in Linzer Underground-Bands spielen hier ebenso eine Rolle wie seine Studien in Jazztheorie, Harmonielehre und Komposition. Wie bei vielen Komponisten ist auch bei Lang der außermusikalische Bereich bei der Entstehung und Konzipierung seiner Werke von Bedeutung. Konkret heißt das, dass etwa Verfahren und Techniken, die man aus dem visuellen Bereich kennt, auf die Musik angewandt werden. Die Filme Martin Arnolds sind hier von besonderer Bedeutung. Der Filmemacher verwendet unterschiedliche Loop-Techniken, die Lang für die DW-Serie adaptiert und mittels eigens entwickelter Computersoftware auf seine Werke übertragen hat.

Ein weiterer entscheidender Einfluss der Werkreihe ist das Buch *Differenz und Wiederholung*² des französischen Philosophen Gilles Deleuze. Lang, der selbst Philosophie studierte, lässt Ideen des Autors in die Stücke des DW-Werkzyklus einfließen. Um die persönliche Bedeutung dieses Buchs für den Komponisten nachvollziehen zu können, ist es wichtig festzuhalten, dass die Wiederholung in der europäischen Kunstmusik seit Schönberg mit einer negativen Konnotation versehen ist, woraus sich für Lang in gewisser Weise ein kompositorisches Dilemma ergab. Die Lektüre von Deleuze war für Lang der Ausweg aus dieser verfahrenen Situation und eine Anregung zur ästhetischen Neuinterpretation des Wiederholungsbegriffs in der Musik. Diese Problematik und die Verbindung mit dem philosophischen Denken waren für mich weitere Beweggründe, dieses Thema für meine Diplomarbeit zu wählen.

Eine Kernfrage dieser Arbeit ist, ob die Beschäftigung mit der DW-Serie Langs philosophisches Hintergrundwissen erfordert. Anhand des Werks DW2 soll dieser Fragestellung nachgegangen

1 Im Folgenden wird in dieser Arbeit das Werk *Differenz/Wiederholung 2* mit DW2 abgekürzt und die Werkreihe *Differenz/Wiederholung* mit DW.

2 Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*.

werden. Sabine Sanio bezeichnet in ihrem Aufsatz *Improvisieren, Komponieren, Schreiben. Über die Musik von Bernhard Lang* dieses Stück als Hauptwerk des DW-Zyklus.³ Warum dies so ist, und in welcher Weise sich das philosophische Gedankengerüst auf das hörbare Ereignis niederschlägt, ist des Weiteren zu klären. Dabei muss gesagt werden, dass DW2, ein Auftragswerk des ORF-Musikprotokolls, mit einer auf mehreren Leinwänden dargebotenen Videoinstallation von Bernadette Moser uraufgeführt wurde.⁴ Die Uraufführung fand am 2. Oktober 1999 im Rahmen des Steirischen Herbstes statt und beinhaltete als multimediales Ereignis auch eine visuelle Komponente. Interessant wäre es, genauer zu erörtern, wie die beiden Ebenen, Musik und bewegtes Bild, auf einander einwirken. In dieser Arbeit wird jedoch v.a. auf das Hörbare eingegangen, wofür ich, neben den Literaturquellen, den Tonträger und die Partitur von DW2 herangezogen habe. Ein Live-Mitschnitt von DW2, in dem auch die Videoinstallation von Bernadette Moser zu sehen ist, kann auf Youtube abgerufen werden.⁵

Die nächste Frage kreist konkret um die RezipientInnen: Bleibt etwas offen, wenn ich nur die Musik höre, ohne Deleuze oder die anderen, für das Entstehen des Werks wichtigen, philosophisch-theoretischen Einflüsse, mit einzubeziehen? Bedarf DW2 zusätzlicher Information, um für das Publikum verständlich zu sein? Wie spiegelt sich diese Fragestellung im öffentlichen Diskurs wider, d.h., worüber berichten die Rezensionen des Werks?

Zu klären ist, wo der Komponist nach eigener Aussage die Schnittstellen zur Philosophie sieht und wie genau er die Umsetzung theoretischer Denkstrukturen in Musik vollzogen hat. Dabei wäre es auch interessant nachzuvollziehen, wie Lang selbst Kenntnisstand und Interesse des Publikums einschätzt. Welchen Stellenwert hat seiner Meinung nach philosophisches Wissen für die RezipientInnen? Sollen die Bezüge zur Philosophie überhaupt herausgehört werden können, oder sind sie vielmehr eine Hilfe für den Komponisten beim Entwickeln musikalischer Konzepte?

Eine wichtige Literaturquelle der vorliegenden Arbeit sind die Publikationen auf Langs Homepage.⁶ Neben Interviews, die der Komponist verschiedenen Zeitschriften und Institutionen gegeben hat und die sich mit zeitgenössischer Musik befassen, sind hier auch von Lang selbst verfasste Texte zu finden. Diese Schriften beschäftigen sich zum Teil mit Langs kompositorischen Einflüssen und

3 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben. Über die Musik von Bernhard Lang*. S. 8

4 Booklet der CD *Bernhard Lang. Differenz/Wiederholung 2*. Edition Zeitvertrieb Wien-Berlin (Hg.). Kairos. 2000

5 Website von Youtube. DW2, Teil 1 <http://www.youtube.com/watch?v=h0Vzbcml6Gs> online am 12.12.2010;

Teil 2 http://www.youtube.com/watch?v=_QpJfGrf7pU&feature=related online am 12.12.2010;

Teil 3 <http://www.youtube.com/watch?v=0BzQUMQuDfk&feature=related> online am 12.12.2010;

Teil 4 <http://www.youtube.com/watch?v=cuHA66mQdq0&feature=related> online am 12.12.2010;

Teil 5 http://www.youtube.com/watch?v=jcQg_0C1WjE&feature=related online am 12.12.2010;

Teil 6 <http://www.youtube.com/watch?v=TVCxlbRoqI0> online am 12.12.2010;

Teil 7 http://www.youtube.com/watch?v=DLFL8o4E_Mo&feature=related online am 12.12.2010

6 Website Bernhard Lang. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> online am 12.12.2010

deren Umsetzung. Einige Essays gehen gezielt auf bestimmte Werke ein, wobei DW2 jedoch meist nur am Rande erwähnt wird. Um die Hintergründe dieser Aussagen zu erhellen, bzw. um Querverbindungen zu weiteren Ansätzen zu Differenz und Wiederholung in der Musik zu schaffen, verwende ich zusätzlich musiktheoretische und philosophische Literatur. Die Quellen zu den Rezensionen von DW2 beziehe ich aus der Pressemappe des Steirischen Herbstes, die mir freundlicher Weise vom Musikprotokoll zur Verfügung gestellt wurde.

Die Gliederung der Arbeit basiert auf dem Dreiecksverhältnis zwischen dem Stück DW2, dem Komponisten Lang und der Rezeption des Werks. Zunächst wird das Stück, seine allgemeinen Charakteristika und die Bedeutung für das Gesamtwerk des Komponisten vorgestellt. Abgerundet wird dieses erste Kapitel der Arbeit von einem Überblick der medialen Rezeption des Werks. Rezensionen werden daraufhin untersucht, ob Philosophie in ihnen Eingang findet, oder ob sie zumindest erwähnt wird. Dies soll darüber Aufschluss geben, inwiefern Langs Gedanken zur musikalischen Umsetzung von MusikkritikerInnen wahrgenommen wurden und, in weiterer Folge, ob sie für die JournalistInnen überhaupt von Interesse sind. Festzuhalten ist, dass dieser Teilbereich der Arbeit nur die Rezeption von DW2 seitens des Musikjournalismus, d.h., der in diesem Bereich arbeitenden KritikerInnen, wiedergibt. Die Gedanken und Empfindungen durchschnittlicher HörerInnen des Werks können leider im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden, da hierfür die nötigen Quellen fehlen.

In den folgenden Kapiteln werden die auf Langs Website veröffentlichten Texte auf Hinweise zum Werk DW2 hin untersucht. Dabei gehe ich einzelnen Erwähnungen nach, um so Querverbindungen zu anderen Textstellen bzw. Aussagen Langs zu seiner Kompositionsweise und deren Einflussphäre zu schaffen. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie Lang philosophische Gedanken, insbesondere die von Deleuze, aber auch andere Denkanstöße aus Literatur, zeitgenössischer und populärer Musik sowie dem filmischen Schaffen von Martin Arnold für seine Arbeit fruchtbar macht und wie die konkrete Umsetzung dieser Gedanken klingt. Diese Aussagen Langs sollen in einen weiter gefassten Zusammenhang eingebettet werden, wobei im Rahmen der Lektüre auftretende Fragen zu klären sind. Dies geschieht durch die Hinzunahme von Sekundärliteratur.

Ausgehend von den philosophischen Aspekten der DW-Serie, die in Kapitel 2 behandelt werden, geht der folgende Teil auf jene musikalischen Einflüsse ein, die Langs Kompositionsstil geprägt haben. In der Kapitel-Überschrift steckt das Wort „Differenz“, das als Anspielung auf die vielseitigen musikalischen Strömungen und Konzepte gemeint ist, die Lang u.a im Werk DW2 miteinander verknüpft. Kapitel 4 beschäftigt sich mit der Wiederholung, insbesondere in Form des Loops, der in Einzelbereichen der elektronischen Musik und in den Filmen des Regisseurs Arnold

das grundlegende Element darstellt. Das Werk des Filmmachers und dessen differenzierte Einsatzweise der Repetition wird auch im folgenden Kapitel besprochen, in dem es um die Anregungen aus den visuellen Künsten geht. Kapitel 6 befasst sich mit der Umsetzung literarischer Konzepte in Langs Werk. Die Technik des *automatischen Schreibens*, oder die von dem Schriftsteller William S. Burroughs und dem Künstler Brion Gysin entwickelte *Cut-up-Technik* sind beispielhaft dafür. Außerdem wird auf den Lyriker Christian Loidl eingegangen, ein Freund Langs, der das Schaffen des Komponisten in unterschiedlichen Bereichen beeinflusste. Seine Texte verarbeitete Lang bereits in mehreren Stücken. Abgerundet wird die Arbeit durch einen Ausblick auf die gesellschaftspolitische Relevanz des Werks DW2 bzw. der gesamten DW-Serie. Dazu werden wieder Aussagen Langs über dessen persönliche Inspiration und Motivation herangezogen.

1. Das Werk DW2

1.1 Allgemeines zum Stück

DW2 ist das Werk, mit dem Lang in Österreich 1999 der Durchbruch geglückt ist. Grund dafür war auch die, auf dem Label Kairos erschienene, CD. Das Stück ist außerdem beispielhaft für die Einbindung von InterpretInnen aus unterschiedlichen musikalischen Bereichen, die sich durch die gesamte DW-Serie zieht. Ausschlaggebend für diese Entwicklung war der persönliche Werdegang Bernhard Langs. Bezug nehmend auf den Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel beschreibt Lang, dass sein Leben wie in einer Spirale verlaufe: Persönliche Erlebnisse und Eigenschaften kehren wieder, sie tauchen von Zeit zu Zeit erneut im eigenen Leben auf, wenn auch eventuell in anderer Form.⁷ Der Philosoph Bertrand Russel schreibt in seinem Werk Philosophie des Abendlandes, das Hegel in der von ihm propagierten dialektischen Methode das Prozesshafte der Wahrnehmung betont. Ereignisse der Vergangenheit sind konstitutiv für die Gegenwart und wirken somit weiter:

„Der Prozess ist nach Hegel wesentlich für das Verständnis des Ergebnisses. Jede weitere Stufe der Dialektik trägt alle vorhergehenden Stufen gleichsam aufgelöst in sich; keine wird gänzlich aufgehoben, jede erhält vielmehr ihren besonderen Platz als Moment des Ganzen. Man kann also nur dann zur Wahrheit gelangen, wenn man der Dialektik Schritt für Schritt folgt.“⁸

Diese von Hegel formulierte Wirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart bezieht Lang auf den persönlichen musikalischen Werdegang. Nach jahrelanger Konzentration auf die zeitgenössische Musik erkannte der Komponist, dass seine puritanischen Haltung nicht dem entsprach, was er wirklich war und wollte. Er bekannte sich zu seinen musikalischen Wurzeln, die auch im Jazz lagen, und versuchte, sie in seine Arbeit zu integrieren. Dies kam für ihn einem „Outing“ gleich.⁹ DW2 stellt in gewisser Weise die musikalische Manifestation dieses Prozesses des Sich-Öffnens dar. Konkret bedeutete dies für Lang, die eigene Vergangenheit nicht zu verdrängen und von sich wegzuschieben, sondern sie in die Gegenwart zu integrieren und so zu bewahren. Das Stück DW2 weist eben diese Komponente des Integrierens und Konservierens auf.

Risgar Koshnaw, ein kurdischer Sänger, der in DW2 als Solist zu hören ist, und Bernhard Lang verbindet eine jahrelange Freundschaft. Beide studierten zusammen in Graz und Koshnaw sang

7 Rögl, Heinz. *Ein Mozart-Seufzer als Opern-Maschinerie*. Heinz Rögl im Gespräch mit Bernhard Lang. S. 4

8 Russel, Bertrand. *Philosophie des Abendlandes*. S. 741

9 Rögl, Heinz. *Ein Mozart-Seufzer als Opern-Maschinerie*. S. 4

sogar auf der Hochzeit von Langs Schwägerin. Der Musiker Robert Lepenik, der in DW2 die E-Gitarre spielt, war so wie der Komponist und der Sänger Teil der Grazer Improvisationsszene. Gemeinsam wurde damals mit Klängen experimentiert und mit großer Sorgfalt nachgeforscht. Daraus entstand ein freundschaftlicher und inspirierender Zusammenhalt innerhalb der Grazer Szene. Ähnliche Erfahrungen machte Lang mit Musiker-KollegInnen in Linz. Aus dem Wunsch heraus, diese für Lang wichtigen Menschen in das Werk DW2 mit einzubeziehen, entstand eine musikalische Mischung, welche viele, kulturell unterschiedliche, Fassetten aufweist. Das Klangforum konnte laut Lang gut mit dieser Vielfalt umgehen und so entwickelte sich eine gemeinsame musikalische Sprache. Lang beabsichtigte nicht explizit das Zusammenführen unterschiedlicher Stile, dies ergab sich vielmehr aus dem Wunsch heraus, mit einzelnen MusikerInnen zusammen zu arbeiten.¹⁰

Der langjährige Programmdirektor von Wien Modern, Berno Polzer, sieht im Werk DW2, „eine 'wilde Maschine', in der drei völlig konträre Welten aufeinanderprallen“.¹¹ Von besonderem Interesse ist für Polzer, Langs konsequenter Umgang in der Erforschung seiner Umwelt, die sich in einer engen Verschränkung von Kunst und individuellem Leben vollziehe. Dazu gehöre auch die tiefgehende Auseinandersetzung mit unterschiedlichen künstlerischen Medien, wie Literatur, Film und Tanz. Das wechselseitige Übertragen von Techniken aus unterschiedlichen Kunstrichtungen bezeichnet der Komponist als *transmediale Transkription*. Polzer zufolge sei die ständige Suche nach dem „Neuen“ bzw. nach der Innovation in der zeitgenössischen Musik durch Langs Schaffen in den Brennpunkt gerückt. Indem der Komponist vorbehaltlos Anregungen in mehreren Bereichen suche und somit eine „konsequente Öffnung seines Denkens in alle Richtungen vollzieht“¹², zeige sich wie notwendig es ist, etablierte Strukturen in der Neuen Musik aufzubrechen um Platz für Experimente zu schaffen.

1.2 Das Konzept von DW2

Bei DW2 handelt es sich um ein Werk für drei Stimmen und verstärktes Kammerensemble. Neben der instrumentalen Performance gehört auch eine Video-Installation von Bernadette Moser zum Stück. Lang nennt Schriftlinien und Schleifen als wichtige metaphorische Elemente der Komposition. Des Weiteren hat auch die Verwendung des Loops in der Improvisation eine zentrale

10 Rögl, Heinz. *Ein Mozart-Seufzer als Opern-Maschinerie*. S. 4

11 Neundlinger, Helmut. *Der lange Atem*. S. 5

12 Ebd. S. 5

Bedeutung.¹³ Mit dem Stück DW1 begann Lang seine Auseinandersetzung mit dem Loop in Martin Arnolds Filmen und übertrug diesen auf musikalische Parameter. DW2 kommt eine Schlüsselrolle zu, da hier erstmals der Aspekt der Differenz thematisiert wird. Die Wiederholungsmaschinerie des Loops wird mit dem Konzept der *Schriftlinien* konfrontiert. Hinter letzterem Begriff verbirgt sich die freie, ständig neu improvisierte Handschrift, die in ihrer Individualität das Prinzip der Differenz zum Ausdruck bringt. Die Schriftlinien sind horizontal verlaufende Stimmen, welche die vertikale Ordnung der Loop-Maschinerie durchwirken. Die kontrapunktische Arbeitsweise war für Lang auch in Bezug auf die drei SolistInnen wichtig: JedeR von ihnen folgt der eigenen Logik. Während Salome Kammer eine exakt notierte Partitur zeitgenössischer Musik interpretiert, folgt Risgar Koshnaw dem System persisch-arabischer Stimmimprovisation und Jerome Ibrahim wendet die Prinzipien von Sprechgesang und Rap als Interpret des Stücks an. Grundlegend für das Gelingen dieser Kombination von unterschiedlichen Stilen ist für Lang die Erkenntnis, dass Präzision nicht nur essenziell für die notierte zeitgenössischen Musik sei, sondern auch für die Improvisationsmusik. Auf dieser gemeinsamen Basis baut die Kontrapunktik von DW2 auf. Das Werk ist außerdem Langs erster Versuch, die Loop-Maschinerie in größerer Besetzung zu verwirklichen. Auch die Form der Inszenierung – Bernadette Mosers Videoinstallation auf drei Leinwänden – weist eine Tendenz zur räumlichen Ausdehnung auf.¹⁴

1.3 Instrumentierung und Besetzung

Drei SolistInnen aus unterschiedlichen musikalischen Bereichen verleihen den Texten von Burroughs, Loidl und Deleuze eine Stimme. In der Uraufführung von 1999 singt Salome Kammer, deren Oeuvre Stimmimprovisation, Liederabende, Dada-Lyrik und Jazzgesang umfasst. Die an der Volkwanghochschule in Essen und der Musikhochschule Heidelberg/Mannheim ausgebildete Cellistin war in mehreren Theatergruppen und im Filmepos *Die zweite Heimat* als Schauspielerin tätig. Im Jahr 1991, mit 32 Jahren, nahm sie den ersten Gesangsunterricht bei Operntenor Mark Fox.¹⁵ Der kurdische Sänger Risgar Koshnaw wurde im Irak geboren. Er studierte orientalische Laute und Musiktheorie und arbeitet als Musiktherapeut.¹⁶ In DW2 improvisiert er mit seiner Stimme in kurdischer Sprache. Der dritte Solist ist der aus England stammende Rapper Jerome

13 Lang, Bernhard. *Repetition und Automatismus*. S. 4

14 Schäfer, Thomas (Hg.) und Polzer, Berno Odo (Hg.). *Spiegelungen – Doubles. Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang*. S. 1 und 2

15 Website Salome Kammer. <http://www.salomekammer.de/index.php?reqNav=biography> online am 12.12.2010

16 Website Kairos-Music. <http://www.kairos-music.com/artists/artistsAll/KoshnawBio.html> online am 12.12.2010

Ibrahim, auch Todd genannt. Er studierte Tanz und Choreographie und ist als DJ tätig.¹⁷

Robert Lepenik, der in der Uraufführung des Stücks die E-Gitarre spielte, studierte klassische Gitarre bei Heinz Irmeler. Es folgten mehrere Projekte und Konzerte im Bereich der Rockmusik und in der experimentellen Musik. Zu seiner regen Tätigkeit zählt u.a. die Zusammenarbeit mit Bands und Künstlerkollektiven wie Fetish 69, Picknick mit Weismann, dem Vienna Loop Orchestra, Laleloo und Tonto. Bisher wurden sechs CDs mit von Lepenik interpretierten Kompositionen zeitgenössischer Musik veröffentlicht. Der Gitarrist ist auch als Theatermusiker und Kurator mehrerer Filmreihen tätig. Außerdem ist er Mitherausgeber des in der Edition Keiper erschienenen Buches Rockmusik in der Steiermark bis 1975.¹⁸ Dimitros Polisoidis, der 1961 in Griechenland geboren wurde, ist an der E-Violine zu hören. Er studierte Violine in Thessaloniki bei Dany Dossiou und Christos Polyzoides, sowie in Graz bei Herbert Blendinger. Er spielte vier Jahre lang die erste Geige beim Grazer Philharmonischen Orchester, bevor er 1993 zum Klangforum Wien wechselte und das Trio Dahinden Kleeb Polysoidis mitbegründete. Sein Schwerpunkt liegt bei der zeitgenössischen Musik und in der Zusammenarbeit mit experimentellen Improvisationsgruppen. Seit 1995 ist er gemeinsam mit Bernhard Lang, Wilfried Rietsch und anderen künstlerisch-wissenschaftlicher Partner am Institut für elektronische Musik und Akustik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (IEM Graz). Polisoidis wirkte als Solist, u.a. im Orchestre des Pays de Savoie, der Tonhalle Zürich sowie beim ORF Radio-Symphonieorchester Wien, und war 2006 als Vortragender bei den Darmstädter Ferienkursen tätig.¹⁹ Die übrigen InstrumentalistInnen stammten vom Klangforum Wien, das von Sylvain Cambreling dirigiert wurde. Wolfgang Musil vom IEM Graz erstellte das Aufnahmekonzept und war für Klangregie und Abmischung der Aufnahme von DW2 zuständig. Die Aufnahme entstand am 7. und 8. April 2000 im Konzerthaus Wien und wurde von Kairos, einem Musik-Label für zeitgenössische Kompositionen, produziert.²⁰ Initiiert wurde die CD von der Edition Zeitvertrieb, Wien-Berlin. Zeitvertrieb ist ein gemeinsam von den Komponisten Bernhard Lang, Peter Ablinger, Klaus Lang und Nader Mashayekhi sowie dem Historiker und Kunstinteressierten Siegwald Ganglmair gegründeter Musikverlag. Ziel des Verlages ist es, über die bloße Verbreitung von Notenmaterial hinauszugehen. In enger Zusammenarbeit mit den Komponisten soll auf die Erfordernisse der jeweiligen Aufführungssituation eingegangen werden. Dies beinhaltet mitunter auch die Bereitstellung von Tonträgern, Klanginstallationen und Klangobjekten, der ein kommerziell orientierter Musikverlag

17 Website Kairos-Music. <http://www.kairos-music.com/artists/artistsAll/ToddBio.html> online am 12.12.2010

18 Website Robert Lepenik. <http://robert.lepenik.at/bio.html> online am 12.12.2010

19 Website Internationales Musikinstitut Darmstadt. http://www.internationales-musikinstitut.de/index.php?option=com_content&view=article&id=143:dimitros-polisoidis&catid=42&Itemid=18&lang=en online am 12.12.2010

20 Booklet der CD Bernhard Lang. *Differenz/Wiederholung* 2. Edition Zeitvertrieb Wien-Berlin (Hg.). Kairos 2000

kaum nachkommen kann.²¹

Neben dem kurdischen Sänger, dem Rapper und der Sängerin mit zeitgenössisch-klassischer Prägung, sind Solisten an der E-Gitarre und E-Violine zu hören. Alle Instrumente, außer der Mehrheit der perkussiven Klangerzeuger, sind elektronisch verstärkt. Oboe, Klarinette in Bb und Tenorsaxophon in Bb sind mit zwei Violoncelli und einem vierseitigen Kontrabass Bestandteil der Besetzung. Des Weiteren gehören zwei Yamaha Sy77/99 Keyboards und diverse Perkussionsinstrumente zum Kammerensemble. Das Schlagwerk umfasst neben der in Jazz und Populärmusik üblichen Ausstattung, zu der eine kleine Trommel mit Snare, eine Hi-Hat-Maschine, ein großes, tiefes Standtom und eine große Trommel mit 80 Zentimeter Durchmesser gehören, u.a. auch eine Waschmaschinentrommel und zwei Bremsstrommeln. Außerdem wird eine Marimba, zwei Klangschalen und unterschiedliche metallische Klangerzeuger, wie Bleche, Metallschienen und ein Kreissägeblatt, verwendet.²²

1.4 Formaler Aufbau

Das Stück ist in sieben Großteile gegliedert, die sich an den Ähnlichkeitsbeziehungen und Spiegelungen der fraktalen Geometrie orientieren. Die Form des Werks ist bestimmt durch selbstähnliche Teilungen. Lang verwendet ein matrizenartiges Schema zur Erstellung formaler Strukturen. Dieses fixe Gerüst wird mit frei, d.h. intuitiv, komponierten Inhalten gefüllt. Wie bei einem Film werden diese spontanen Kompositionen geschnitten und in die vorgegebene Form eingefügt. Anhand dieser Praxis zeigen sich die beiden Fassetten, welche MusikerInnen in sich tragen: Einerseits die des planenden Komponierens, das nichts dem Zufall überlassen möchte, und andererseits die des Improvisierens und Experimentierens. Die kompositorische Vorgehensweise in DW2 weist große Unterschiede zur *Monadologie*-Werkreihe auf, bei der es keine fixen strukturellen Vorgaben mehr gibt. Was im hier behandelten Stück noch als strenges Gegensatzpaar von mathematisch exakter Wiederholung und intuitiv gestalteten Schriftlinien verfasst ist, vollzieht sich in späteren Kompositionen als rhizomartiges Wuchern im Sinne des Philosophen Gilles Deleuze. Lang bringt seinen Wandel in der kompositorischen Umsetzung philosophischer Ideen mit einem Satz auf den Punkt: „In DW2 schreibe ich sozusagen noch über die deleuzesche Methode; in neueren Stücken wende ich sie bereits selbst an.“²³

21 Website Zeitvertrieb Wien-Berlin. http://zeitvertrieb.mur.at/zeitvertrieb_dt.htm online am 12.12.2010

22 Werkbeschreibung DW2. <http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/dw2.pdf> online am 12.12.2010

23 Schäfer, Thomas (Hg.) und Polzer, Berno Odo (Hg.). *Spiegelungen – Doubles*. S. 2

Lang bezeichnet DW2 als Triptychon²⁴: Nach den ersten drei Teilen „Dead Repetitions“ (8:31), „Habit“ (7:20) und „The Ovens“ (7:05) folgt ein Abschnitt namens „Image/Idea (harmonia differentia minima)“, der 6 Minuten und 60 Sekunden umfasst und sich mit seinem ruhigen Charakter stark von den übrigen Parts unterscheidet, worauf im Folgenden noch eingegangen wird. Die Teile fünf „Prisoners“ (5:41), sechs „Need“ (5:41) und sieben „Repetition/Difference“ (5:05) nehmen das hektische Flirren der ersten Abschnitte wieder auf.

Die 1974 in Graz geborene Künstlerin Bernadette Moser studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien Konzeptionelle Kunst bei Marina Grzinik und René Green.²⁵ Ihre Videoinstallation zu DW2 basiert auf den zeitlichen und dynamischen Strukturen des Werkes. Die von der Sängerin, dem Sänger und dem Rapper gesprochenen und gesungenen Texte bilden den Ausgangspunkt für die auf drei Bildwänden verteilte visuelle Komposition. In der Werkbeschreibung von DW2 ist über die Idee zur Videoinstallation Folgendes zu lesen:

„Wesentlich ist die Zerstörung, Transformation und Mutation der bestehenden Syntax, Semantik und Pragmatik. Kommunikation - der Transport, die Verbreitung, die Vermittlung und vor allem das Ankommen und das weitere Interpretieren und Verarbeiten von in irgendeiner Form(ation) festgelegten Inhalten.“²⁶

Demzufolge werden mittels visueller Sprache die literarischen Produktionen von Loidl, Deleuze und Burroughs, aber auch die Kompositionen von Lang, aufgegriffen, damit sie durch die erneute Bearbeitung in veränderter Gestalt erscheinen können. Diese multimediale Herangehensweise stellt den prozesshaften Charakter von Kunst in den Vordergrund. Das Kunstwerk ist nichts von der Außenwelt Abgeschlossenes und Unveränderliches, sondern ist ein Anknüpfungspunkt für das Hervorbringen neuer Idee und Interpretationen. Wechselseitiger Austausch und ständiger Wandel sind, wie im Zitat beschrieben, dafür von besonderer Wichtigkeit.

Sabine Sanio rückt in ihrem Text bezüglich DW2 die Frage nach der Perspektive der RezipientInnen in den Vordergrund: Ab wann ist ein musikalisches Bild, d.h. Ausdruck, Geste und Inhalt, wahrnehmbar? Diese Frage wird im Mittelteil von DW2 von Bedeutung. Er ist das durch Stille und Minimalismus gekennzeichnete Zentrum der Komposition, das Sanio als „Geste der Nicht-Geste“²⁷ beschreibt. Der Mittelteil berge einen Moment des Innehaltens in sich, einen

24 Schäfer, Thomas (Hg.) und Polzer, Berno Odo (Hg.). *Spiegelungen – Doubles*. S. 3

25 Webblog Bernadette Moser. <http://www.bernadette-moser.info/?cat=11> online am 12.12.2010

26 Werkbeschreibung DW2. <http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/dw2.pdf> online am 12.12.2010

27 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 2

Rückzugspunkt zwischen den beiden, die Wahrnehmung (über)fordernden, multimedialen Performances des Anfangs- und Endteils.

Lang beschreibt den Mittelteil als das Zentralbild des Werkes. Die Musik ist eng mit Mosers Videoinstallation verwoben. Die vielschichtigen, flimmernden Animationen wirken wie eine „Hypnosemaschine“, die nun abrupt abbricht. Dies wirft einerseits die Frage nach der Bildlichkeit und nach der Macht der Bilder auf. Andererseits bewirkt die Unterbrechung ein „Herausspringen aus dem Stück“.²⁸ Dieser starke Bruch bietet die Möglichkeit zur Reflexion über etwas, das nun schon wieder zur Vergangenheit gehört. Mit schwarzen Bildschirmen herrscht nicht nur auf der visuellen Ebene Schweigen. Auch das bisher ständig zu hörende Sprechen, Plappern und Rappen der SolistInnen bricht ab. Lang sagt im Interview mit Sabine Sanio, dass ihn diese Szene an Textpassagen aus dessen Werk *Tractatus logico-philosophicus* des Philosophen Ludwig Wittgenstein erinnere. Bei Wittgenstein wird Sprache selbst als Bild betrachtet, d.h., Sprache bildet die Wirklichkeit ab. In Paragraph 4.01 der Werks wird darauf u.a. eingegangen: „Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit. Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken.“²⁹ Die Grenzen der Sprache sind somit auch die Grenzen dessen, was über die Welt gesagt werden kann. Was jenseits dieser Grenzen liegt, kann nicht mit dem Verstand nachvollzogen werden, es kann aber mittels Kunst gezeigt werden. Der Mittelteil von DW2 veranschaulicht einen solchen Punkt, an dem etwas über die Sprache hinausgeht. Das, was sich dem Erzählfluss entzieht, soll als Bild auf den schwarzen Video-Screens erscheinen.

Lang schreibt, dass im Mittelteil von DW2 Achtelcluster zu hören seien. Die rhythmischen Muster seien als Zitat zu verstehen und veranschaulichten auf musikalische Weise die Differenz. Sie seien ebenfalls als Hommage an den „transsubjektiven Aspekt“ der Techno-Musik zu verstehen, mit der sich der Komponist intensiv beschäftigt hat.³⁰ Auch auf melodischer Ebene wird eine Teilung fein schwebender Achteltonschritte vollzogen. Es sind an dieser Stelle nur die Synthesizer zu hören. In diesem vierten Abschnitt des Werks wird stark mit Zahlen-Symbolismen gearbeitet: Der einzelne Ton wird in rhythmischer und melodischer Hinsicht durch vier geteilt, was einen statischen Klangeindruck hinterlässt, der jedoch in ständigem Wandel begriffen ist. Der stark bildhafte Aspekt dieser Szene, der auch durch den von der Sängerin gesprochenen Text Christian Loidls, „What is an image? No idea. No idea what is an image.“, unterstützt wird, wurde von Lang beim Komponieren bewusst mitgedacht.³¹

28 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 3

29 Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. § 4.01, S. 30

30 Lang, Bernhard. *Die Differenz Engine. Über maschinelles Musikdenken und den Begriff der Musikalischen Monadologien*. S. 2

31 Schäfer, Thomas (Hg.) und Polzer, Berno Odo (Hg.). *Spiegelungen – Doubles*. S. 3

1.5 Medienreaktionen

An dieser Stelle sollen die Reaktionen verschiedener Printmedien auf die Uraufführung von DW2 ausgewertet und auf die Fragestellung, inwieweit hat DW2 mit Philosophie zu tun?, bezogen werden. Vorab möchte ich mich herzlich bei Fränk Zimmer und Sylvia Rauter bedanken, die mir den Zugang zu den Pressestimmen des Musikprotokolls vom Jahr 1999 ermöglicht haben. Insgesamt wurden von mir 24 Zeitungsartikel herangezogen, in denen die Uraufführung von DW2 zumindest erwähnt wird. Großteils stammen die Berichte aus Tages- und Wochenzeitungen. Einzelne Artikel sind Journalen, wie der Österreichischen Musikzeitschrift oder dem Ö1-Magazin, entnommen.

Die Frankfurter Allgemeine Zeitung veröffentlichte am 15. Oktober 1999 einen einseitigen Artikel über das Programm des Musikprotokolls im Rahmen des Steirischen Herbstes.³² Der thematische Schwerpunkt kreist um die Frage, wie mit den beiden, laut Artikel unvereinbaren, musikalischen Bereichen der sogenannten „U-“ und „E-Musik“ umgegangen werde. Dabei wird Popmusik als Stil, der mit Verweisen und Symbolen der Alltagswelt arbeitet, charakterisiert. Die „Ernste Musik“ unterliege hingegen anderen Gesetzmäßigkeiten. Hier sei das Geschichtsbewusstsein in der Auseinandersetzung mit dem Material selbst wiederzufinden. Reinhard Kager, der Autor des Artikels, zählt die Musik der Improvisations- und DJ-Szene zur Populärmusik. Dem gegenüber stellt er die sogenannte „komponierte Musik“.³³ Beide musikalischen Herangehensweise besäßen kreatives und kritisches Potential. Sie seien nicht miteinander vereinbar, könnten miteinander aber auf produktive Weise auf Konfrontationskurs gehen.

Kager zufolge müsse der Begriff von zeitgenössischer Musik dringend erweitert werden. Als auffallende Parallele zwischen „U-“ und „E-Musik“ sieht er die Fokussierung auf klangliche Phänomene. Diese löse die Betonung formaler Kriterien ab. Auch wenn Klänge in der „komponierten“ Musik stärker in die Struktur eingebunden seien, wäre eine Tendenz zur „Erkundung von klanglichem Neuland“ festzustellen. Diese Orientierung an unmittelbar erfassbaren Klangphänomenen berge für die zeitgenössische Musik das Potential zur Öffnung und zur Loslösung aus der „teilweise auch selbstverschuldeten Isolation“.³⁴ DW2 ist für den Autor beispielhaft für diese Entwicklung. Die Bezugnahme auf den Philosophen Gilles Deleuze diene laut Kager der formalen Orientierung. Der Artikel betont die Verwebung gegensätzlicher

32 Kager, Reinhard. *Schleifen, Brüche und Kratzer*. Frankfurter Allgemeine am 15.10.1999

33 Die Bezeichnung „komponierte Musik“ finde ich in diesem Zusammenhang problematisch. Die unterschiedlichen Formen, die hier unter „Popmusik“ bzw. „U-Musik“ zusammengefasst werden, wurden ebenso nach den ihnen jeweils zugrunde liegenden Kriterien erschaffen – und somit komponiert. Für mich stellt sich die Frage, ob der Autor des Artikels mit dem Terminus „komponierte Musik“ nicht vielmehr die akademisch vermittelten Herangehensweisen an das Komponieren meint.

34 Kager, Reinhard. *Schleifen, Brüche und Kratzer*. Frankfurter Allgemeine am 15.10.1999

Klangstrukturen in Langs Stück. Als weitere Charakteristik werden „insistierende Repetitionen“ erwähnt. Diese werden als Parallele zu den Loops der DJ-Musik wahrgenommen.³⁵

In einem weiteren, in der Tiroler Tageszeitung veröffentlichten, Artikel Reinhard Kagers, *Ein „Musikprotokoll“ der extremen Kontraste*, werden Berührungspunkte zwischen der sogenannten „U-“ und „E-Musik“ eingeräumt. Diese würden offensichtlich werden, wenn es um das experimentelle Erkunden neuartiger Klänge gehe. Langs Stück DW2 wird als Beispiel für diese Herangehensweise genannt. Während sich das Werk formal in seiner Konzeptionierung am Philosophen Gilles Deleuze orientiere, komme es inhaltlich zur Verflechtung unterschiedlicher Klangebenen. „Insistierende Repetitionen“, die einen Vergleich mit den in der DJ-Szene verwendeten Loops nahe legen, sind dabei ein stilistisches Mittel.³⁶

Ein dritter Artikel von Reinhard Kager, *Experimentelle Erkundung von klanglichem Neuland*, aus dem Züricher Tages Anzeiger vom 6.10.1999, betont wiederum das kontrastreiche Programm des Musikprotokolls, durch das sich als roter Faden die Demonstration von Klangexperimenten ziehe. Der Autor bemerkt, dass bei der sogenannten „Ernststen Musik“ die Klänge tendenziell stärker den strukturellen Rahmenbedingungen unterliegen. Das experimentelle Entdecken von Klängen biete jedoch Berührungspunkte zwischen „U-“ und „E-Musik“. Wieder wird Bernhard Langs Werk als Beispiel für eine derartige Auseinandersetzung mit Klang bezeichnet, wobei sich das Formkonzept am Philosophen Gilles Deleuze orientiere. DW2 wird dabei als „überraschend neuartig klingendes Stück“³⁷ charakterisiert, das an den Grenzen zwischen „U-“ und „E-Musik“ rüttelt.

Reinhard Kagers, in der Österreichischen Musikzeitschrift im Dezember 1999, erschienene Artikel *Virtuose Klangexperimente. „Musikprotokoll“ in Graz mit extremen Kontrasten* betonen die, sich durch das gesamte Festival ziehende, „experimentelle Erkundung von klanglichem Neuland“.³⁸ DW2 sei beispielhaft dafür. Gilles Deleuze wird als Orientierungspunkt für die formale Konzeption genannt. Stilistische Merkmale seien laut Kager die „Verflechtung höchst verschiedener Klangebenen“ und die „insistierende Repetition“.³⁹ Letztere wecke Assoziationen zu den Loops der DJ-Musik – und somit zu den Klängen der Populärmusik. Die „charakteristischen Stimmen“ von Salome Krammer, Risgar Koshnaw und dem Rapper Todd werden lobend erwähnt. Insgesamt wird das Stück als „überraschend neuartig klingend“ bezeichnet.⁴⁰

35 Kager, Reinhard. *Schleifen, Brüche und Kratzer*. Frankfurter Allgemeine am 15.10.1999

36 Kager, Reinhard. *Ein „Musikprotokoll“ der extremen Kontraste*. Tiroler Tageszeitung am 6.10.1999

37 Kager, Reinhard. *Experimentelle Erkundung von klanglichem Neuland*. Züricher Tages Anzeiger am 6.10.1999

38 Kager, Reinhard. *Virtuose Klangexperimente. 'Musikprotokoll' in Graz mit extremen Kontrasten*. Österreichische Musikzeitschrift, Dezember 1999

39 Ebd.

40 Ebd.

Clemens Prokop stellt in seinem Artikel *Den Tod der Stimme singen*, der in der Süddeutschen Zeitung erschienen ist, die Frage nach der Form in den Mittelpunkt. Einst zentrales Thema in der Diskussion um zeitgenössische Musik, sei „Form“ zu einem schwer greifbaren Begriff geworden. Form soll laut Autor über die bloße Konstruktion hinausgehen und zur Organisation von Inhalten beitragen. Dies sei im Falle von DW2 nicht gelungen. Das Stück wirke wie ein „inszeniertes Chaos“ und lege die Vermutung nahe, dass es sich um „den rhythmischen Egotrip eines ziemlich hippen Komponisten“ handle. Als spannender und musikalischer als Langs Werk selbst werden die Videoinstallationen der Künstlerin Bernadette Moser wahrgenommen.⁴¹

Was kann das heute bedeuten: musikalische Form? von Heinz Rögl, erschienen am 6.10. 1999 in den Salzburger Nachrichten, geht ebenso auf eine Fragestellung des Musikprotokolls 1999 ein, nämlich, was musikalische Form in der zeitgenössischen Musik sei. Dabei werde eine große Kluft augenfällig: Zum Einen gebe es die Tendenz, genaust determinierte, bis in die kleinsten Details durchorganisierte Partituren zu fabrizieren, die stilistisch äußerst vielseitig sein können und nur von auf zeitgenössische Musik spezialisierten und gut geschulten InterpretInnen zur Aufführung gebracht werden könnten. Zum Anderen würden Entwicklungen existieren, die den künstlerischen Aspekt des Live-Acts betonten, bei dem KomponistIn und improvisierendeR InterpretIn zu einer Person werden. Das Material, aus denen diese Kompositionen entstehen, nennt Rögl Sound-Partikel, die oft nicht mehr durch Notschrift fixiert würden. In diesem Spannungsfeld sei auch DW2 zu verorten, laut dem Autor ein „großer, querständiger Wurf“, bei dem die Spannung über die – offensichtlich als lange empfundene – Dauer von 45 Minuten aufrecht erhalten würde. Gilles Deleuze, William S. Burroughs und Christian Loidl werden als Autoren der im Werk zitierten Texte erwähnt. Es fallen die Ausdrücke „nervös-flirrendes Klanggeschehen“, „wild gewordene Informationen“, „Scratch- und Loop-Wirkungen“ und „Repeat-Taste“. Des Weiteren wird kurz auf die Kompositionsweise eingegangen. Rögl erwähnt, dass die abrupten, repetitiven Momente Bestandteil der Partitur seien. Der Aspekt der differenzierten Wiederholung wird aufgegriffen und als Medienkritik interpretiert:

„Ständig, verändern, zerstäuben, mutieren dabei Form, Inhalt, Botschaft: ein Stück Medienkritik, musikalisch exakt ausgetüftelt und doch wieder schonungslos zerkrizelt bis zur Indifferenz“.⁴²

41 Prokop, Clemens. *Den Tod der Stimme singen*. Süddeutsche Zeitung

42 Rögl, Heinz. *Was kann das heute bedeuten: musikalische Form?* Salzburger Nachrichten am 6.10.1999

Andreas Fellingner betont in seinem Artikel *Neue Musik in Hülle und Fülle* den Aspekt der Reizüberflutung. Chaos und das Ausschöpfen aller Möglichkeiten würden für ihn in DW2 zum kompositorischen Prinzip erhoben. Langs Arbeitsweise gesteht der Autor dabei Komplexität zu.⁴³ Der in der Neuen Steirer Krone erschienene Artikel *Effektvoller Klangraum* von Bernd Schmidt geht auf die, vom Autor als „reizvoll“ empfundene, Klangräume ein. Die vokalen und instrumentalen Details würden „höchste Anforderungen“ an die InterpretInnen stellen und würden durch die „intensive Videoinstallation“ von Bernadette Moser zusätzlich in Szene gesetzt.⁴⁴ Ernst Naredi-Rainer beginnt seinen Artikel *Lebenszeichen der Saurier*, veröffentlicht am 5.10.1999 in der Kleinen Zeitung, indem er Bernhard Lang zitiert: „Wir Musik schreibende Komponisten sind Saurier“. Diese im Rahmen einer nachmittäglichen Diskussionsrunde des Steirischen Herbstes getätigte Aussage beziehe sich auf die Weiter- bzw. Neuentwicklungen in der Kompositionstechnik. Gemeint ist hier das Komponieren in Echtzeit, bei dem computergenerierte Klänge die Ausgangsbasis bilden. Lang sehe laut Artikel darin die Zukunft des Komponierens, während das Schreiben von Partituren langsam zu einem Auslaufmodell werde. Der Autor geht auf die Komplexität des Werkes ein, die sich u.a. in den häufigen Metrenwechsel äußere. Lobend werden die InterpretInnen des Wiener Klangforums und deren Dirigent, Sylvain Cambreling, erwähnt. Die schnell hintereinander ablaufenden Schwarz-weiß-Sequenzen von Bernadette Moser werden als Ergänzung zu Langs Musik empfunden. Bei der Beschreibung der einzelnen Werkteile fallen die Begriffe „höchst anspruchsvoll“, „statischer Mittelteil“ und „hektische Aggressivität der Eckteile“.⁴⁵ In *Schwellen-Gesang, kichernde Differenz* (Der Standard, am 4.10.1999) geht Manfred Blumauer auf die Aspekte des Auditiven und des Visuellen in DW2 ein. Bezug nehmend auf Bernadette Mosers Videoinstallation meint er: „Verdrängt bei solchen Visualisierungen zu Musik meist der Blickfang die Aufmerksamkeit des Ohres, so war es hier umgekehrt.“ Das rasch wechselnde auditive Geschehen nehme die Aufmerksamkeit des Publikums für sich ein, sodass die visuelle Ebene bis zu einem Grad in den Hintergrund rücke. Die Musik selbst beschreibt Blumauer mit den Attributen „quiekend“, „grunzend“, „schnarrend“, „greinend“, „stotternd“ und „kichernd“ – alles sehr menschliche Eigenschaften. Der im Werk verwendete Text wurde als unverständlich wahrgenommen. Trotzdem wecke DW2 Interesse und amüsiere mit einer „immerhin gekonnt-originellen Orchesterbehandlung“.⁴⁶

43 Fellingner, Andreas. *Neue Musik in Hülle und Fülle*. Neuen Zeitschrift für Musik am 6.10.1999

44 Schmidt, Bernd. *Effektvoller Klangraum*. Neue Steirer Krone am 4.10.1999

45 Naredi-Rainer, Ernst. *Lebenszeichen der Saurier*. Kleine Zeitung am 5.10.1999

46 Blumauer, Manfred. *Schwellen-Gesang, kichernde Differenz*. Der Standard am 4.10.1999

Die Oktober-Ausgabe der Zeitschrift *derzeit* widmete 1999 in ihrer Oktober-Ausgabe dem Programm des Musikprotokolls einen zweiseitigen Artikel. Der Kurator Christian Scheib begreife das Festival als Schnittstelle zwischen „U“ und „E“, womit er sich „am experimentellen Puls der Zeit“⁴⁷ befinde. Der Artikel geht insbesondere auf die im Kontext der Populärmusik verwurzelten KünstlerInnen ein. DW2 wird als Kooperation zwischen ORF, Steirischen Herbst und Salzburger Festspielen erwähnt. Das Auftragswerk sei „extrem spektakulär“, es umfasse neben den SolistInnen, ein großes Ensemble, einen Rapper und eine Videoinstallation. Neben dem zweiten Kompositionsauftrag von Clemens Gadenstätter zähle DW2 seitens des Veranstalters zu den „Highlights“ des Festivals.⁴⁸

Die Salzburger Nachrichten schreiben in *Oper und aktiver Klangdiebstahl. „Musikprotokoll“ in Graz: Neues von Lang, Grisey und „Dieb 13“* am 21.9.1999, dass das Festival ganz im Zeichen der Kooperationen stehe. DW2 wird als „Werk für Solisten, Orchester und Video“ beschrieben, das laut Komponisten zum „Diskurs über 'Vergessen, Differenzierung, Betäubung, Erinnerung und Indifferenz““ beitrage. Als Grundlage des Stücks werden Texte von Gilles Deleuze, William S. Burroughs und Christian Loidl genannt. Es wird hier also auf den philosophisch-literarischen Hintergrund des Werkes eingegangen bzw. zumindest schlagwortartig diese drei Namen genannt.⁴⁹

Der am 23.9.1999 im *Standard* erschienene Artikel „*musikprotokoll*“: *Auftakt mit „auf takt“* geht nicht auf die Inhalte von Langs Werk ein. Es wird nur berichtet, dass es sich um ein Auftragswerk handle. Unter der Leitung von Sylvian Cambreling wirkten das Klangforum Wien, eine Sopranistin und ein kurdischer Sänger mit. Die Namen des bekannteren Dirigenten und des Orchesters sind im Artikel zu lesen, während die weniger bekannten Solo-InterpretInnen anonym bleiben.⁵⁰

In einem weiteren *Standard*-Artikel, vom 2./3.10.1999, ist ein Absatz dem Programm des Musikprotokolls gewidmet. DW2 wird als Werk für Orchester, Video und SolistInnen beschrieben, das eine Sopranistin, einen kurdischen Sänger und einen Rap-Künstler miteinander verbinde. Die knappe Beschreibung gibt die Besetzung des Werkes wieder, geht jedoch nicht auf den Inhalt und Hintergründe des Stücks ein.⁵¹

47 AutorIn unbekannt. *Herbstmusik*. *derzeit*: Ausgabe 9, Oktober 1999

48 Ebd.

49 AutorIn unbekannt. *Oper und aktiver Klangdiebstahl. 'Musikprotokoll' in Graz: Neues von Lang, Grisey und 'Dieb 13'*. Salzburger Nachrichten am 21.9.1999

50 AutorIn unbekannt. *musikprotokoll*: *Auftakt mit 'auf takt'*. Der *Standard* am 23.9.1999

51 AutorIn unbekannt. *Gegenwarts-Protokolle. Ein ereignisreiches Wochenende beim 'steirischen herbst'*. Der *Standard* am 2./3.10.1999

Die Neue Steirer Krone berichtet am 24.9.1999 von den in den Steirischen Herbst involvierten Partnern, und somit u.a. auch über das Programm des Musikprotokolls. Es fallen die Namen einzelner KomponistInnen und InterpretInnen, so auch der Langs und des Klangforums Wien. Das Stück DW2 wird selbst nicht erwähnt. Es wird nur allgemein geschrieben, dass das Programm des Musikprotokolls „auch heuer markante Zeichen“ setze und Werke der „Musik unserer Zeit“ präsentiere.⁵²

Die Grazer Woche vom 22.9.1999 bezeichnet DW2 in dem Artikel *Exquisite Klänge beim Musikprotokoll 99* als „spektakuläre Uraufführung“. Nur ein Satz geht auf das Stück selbst ein. Dabei werden die kontrastreichen musikalischen Hintergründe der InterpretInnen und SolistInnen hervorgehoben: Das Klangforum Wien, ein kurdischer Sänger und ein Rap-Künstler werden „aufeinander losgelassen“.⁵³

Die Zeitschrift Skug schreibt in ihrer Oktober/November-Ausgabe 1999 über einzelne Programmpunkte des Musikprotokolls im Rahmen des Steirischen Herbstes. Lang greife mit DW2 „ins Volle“. Hier wird nicht nur auf die Anzahl der im Stück mitwirkenden Personen angespielt, sondern auch auf die Einbeziehung der visuellen Ebene mittels Video und die von unterschiedlichen Kulturen und musikalischen Traditionen geprägten InterpretInnen. In verschiedenen künstlerischen Einzelbereichen werde in DW2 versucht, das Potential auszuschöpfen.⁵⁴ Dieselbe Wortfolge in Bezug auf DW2 („Griff ins Volle“) wird auch in einem einseitigen Artikel in der Oktober-Ausgabe des Ö1-Magazins verwendet.⁵⁵

Karl Heinz Dicht geht in seinem Artikel *Vertrauen in das Publikum*, der am 21.9.1999 in der Neuen Zeitschrift für Musik erschienen ist, auf die organisatorischen Rahmenbedingungen des Stückes DW2 ein. Als Auftragswerk von Steirischem Herbst, Ö1 und Salzburger Festspielen solle „neue spektakuläre und effektvolle Musik auch für große Besetzung entstehen“. Dicht zitiert hier Programmchef Christian Scheib, der mit diesem Konzept eine Öffnung des Festivals für ein breiteres Publikum verfolgt.⁵⁶

Der Artikel *Zwölf Konzerte im Grazer Kongress. „Musikprotokoll“ bringt heuer groß dimensionierte Werke*“ aus der Wiener Zeitung vom 21.9.1999 schlägt in dieselbe Kerbe wie Karl Heinz Dichts Beitrag. Es werden Rahmenfakten, wie bspw. die Finanzierung, beschrieben. Dabei

52 Reichart, M. *Vorschau auf drei Projekte des 'steirischen herbstes 1999': Ein alter und zwei neue Partner*. Neue Steirer Krone am 24.9.1999

53 AutorIn unbekannt. *Exquisite Klänge beim Musikprotokoll 99*. Grazer Woche am 22.9.1999

54 AutorIn unbekannt. *Musikprotokoll im steirischen herbst 99*. Skug Oktober/November 1999

55 AutorIn unbekannt. *Herbstzeitton*. Ö1-Magazin, Oktober 1999

56 Dicht, Karl Heinz. *Vertrauen in das Publikum*. Neue Zeitschrift für Musik am 21.9.1999

wird nicht auf den Inhalt einzelner Werke eingegangen. Der Titel DW2 kommt in dem Artikel gar nicht vor. Es ist nur zu lesen, dass das zweite Auftragswerk des Festivals von Bernhard Lang stamme.⁵⁷ Auch *Der „überfüllte“ Auftrag* von Ernst Naredi-Rainer, erschienen am 30.9.1999 in der Kleinen Zeitung, betont die finanziellen Aspekte des Festivals. Die Schwerpunktsetzung des Programmdirektors liege auf „groß dimensionierten, dreiviertelstündigen Werken“. Dabei setze Christian Scheib „großes Vertrauen in das Publikum“. DW2 wird als „ausladend“ beschrieben. Außer über die Länge und die Auftraggeber des Werkes, sind dem Artikel keine weiteren Informationen über DW2 zu entnehmen.⁵⁸

Am 17.9.1999 veröffentlichte die Neue Zeitschrift für Musik einen einseitigen Artikel über den Steirischen Herbst. Dem Programm des Musikprotokolls ist ein Absatz gewidmet. DW2 wird namentlich nicht erwähnt, es ist jedoch von „groß dimensionierten Werken“ die Rede. In diesem Zusammenhang fällt auch der Name Bernhard Langs.⁵⁹ Dasselbe gilt für den halbseitigen Artikel *„steirischer herbst“: Von japanischem Nestroy bis „musikprotokoll“*, erschienen am 17.9.1999 in der Wiener Zeitung.⁶⁰

1.6 Resümee über die mediale Rezeption

Die Artikel fokussieren unterschiedliche Aspekte DW2s bzw. des Programms des Musikprotokolls insgesamt. Ein Schwerpunkt, der bei mehreren Artikeln zu finden ist, ist die musikalische Form. Fünf Artikel nennen Gilles Deleuze als Textquelle bzw. als wichtigen Einfluss bei der Formgebung. Worin genau dieser Einfluss besteht wird jedoch nicht verraten. Neben Deleuze werden in zwei Artikeln auch die Namen William S. Burroughs und Christian Loidls genannt. Reinhard Kager streicht in seinen Texten die Bedeutung Deleuzes für das Werk, vor allen für die Erstellung des formalen Konzepts, hervor. Clemens Prokop merkt kritisch an, dass die Form auch der Organisation von Inhalten dienlich sein solle, was bei DW2 nicht der Fall sei. Durch das Fehlen dieser Ordnung ähnele das Werk einem „inszenierten Chaos“ und diene vor allem der Selbststilisierung eines Mode-Komponisten.⁶¹ Beide Autoren meinen, dass Deleuze als Anregung bei der Erstellung des Konzepts gedient habe, die philosophischen Gedanken jedoch nicht so weit in das Werk integriert seien, dass sie zur Organisation von Inhalten beitragen.

57 AutorIn unbekannt. *Zwölf Konzerte im Grazer Kongress. 'Musikprotokoll' bringt heuer groß dimensionierte Werke*. Wiener Zeitung am 21.9.1999

58 Naredi-Rainer, Ernst. *Der 'überfüllte' Auftrag*. Kleine Zeitung am 30.9.1999

59 Niegelhell, Franz. *'Ort des Nachdenkens'. Über Kunst und Gesellschaft*. Neue Zeitschrift für Musik am 17.9.1999

60 AutorIn unbekannt. *'steirischer herbst': Von japanischem Nestroy bis 'musikprotokoll'*. Wiener Zeitung am 17.9.1999

61 Prokop, Clemens. *Den Tod der Stimme singen*. Süddeutsche Zeitung

Der Gehalt des Stücks wird von verschiedenen Klangebenen getragen, wobei die „insistierende Repetition“,⁶² jene, an DJ-Musik erinnernden Loops, eine bedeutende Rolle spielt. Durch die Integration von zum Teil unterschiedlich konnotierten Klängen kommt es zu Überschneidungen von „U-“ und „E-Musik“. Interessant wäre, welche spezifische Bedeutung Klang im Stück hat und worin genau die „insistierende Repetition“ und die Vielfalt der Klänge bestehen. Für den Musik-Journalisten Reinhard Kager scheinen diese Aspekte grundlegende Charakteristika des Werkes auszumachen. Heinz Rögl verbindet DW2 mit dem Schlagwort „Sound-Partikel“, d.h., mit nicht durch Notenschrift fixierbaren Klängen. Und er thematisiert den (scheinbaren) Widerspruch zwischen genaust determinierter Partitur und dem improvisatorischen Element des Live-Acts.⁶³ Die Stilistik des Stücks wird in den einzelnen Artikeln oft sehr bildlich und assoziativ beschrieben. Zu diesen Begriffen zählen etwa „nervös-flirrendes Klanggeschehen“, „Scratch- und Loop-Wirkungen“ und „Repeat-Taste“(Rögl). Auf welche Bereiche des Werkes sich diese Worte konkret beziehen, wird in den meist knappen Artikeln jedoch nicht eingegangen. Andreas Feller beschreibt DW2 mit dem Wort „reizvoll“, dass hier durchaus mehrdeutig gemeint sein kann: Das Ausreizen sämtlicher Klangeffekte bis hin zur Reizüberflutung.⁶⁴ Die Rhythmik wird als komplex beschrieben (Naredi-Rainer), v.a. aufgrund der zahlreichen Takt- und Metrenwechsel.⁶⁵ Wahrscheinlich veranlasst dies Clemens Prokop auch zu der Bezeichnung „rhythmischer Egotrip“.⁶⁶ Die Videoinstallation von Bernadette Moser wird mehrere Male als „gelingen“ erwähnt (Prokop, Naredi-Rainer, Blumauer).

Eine mögliche Aussage des Stückes wird in nur wenigen Artikeln thematisiert. Heinz Rögl sieht in DW2 ein Stück Medienkritik, das auf der differentiellen Wiederholung basiere. Musikalisch präzise komponiert und ausgeführt unterliege das Stück einer permanenten Veränderung, die sich auf Form, Inhalt und Botschaft auswirke, bis diese durch die ständigen Übermalungen ausgelöscht seien.⁶⁷ Die Salzburger Nachrichten halten sich bei ihrer Interpretation des Werkes an Aussagen Langs. „Vergessen“, „Differenzierung“, „Betäubung“, „Erinnerung“ und „Indifferenz“ sind hier die Schlagworte. DW2 solle zu einem diesbezüglichen Diskurs beitragen.⁶⁸

62 Kager, Reinhard. *Ein „Musikprotokoll“ der extremen Kontraste*. Tiroler Tageszeitung am 6.10.1999

63 Rögl, Heinz. *Was kann das heute bedeuten: musikalische Form?* Salzburger Nachrichten am 6.10.1999

64 Schmidt, Bernd. *Effektvoller Klangraum*. Neue Steirer Krone am 4.10.1999

65 Naredi-Rainer, Ernst. *Der 'überfüllte' Auftrag*. Kleine Zeitung am 30.9.1999

66 Prokop, Clemens. *Den Tod der Stimme singen*. Süddeutsche Zeitung

67 Rögl, Heinz. *Was kann das heute bedeuten: musikalische Form?* Salzburger Nachrichten am 6.10.1999

68 AutorIn unbekannt. *Oper und aktiver Klangdiebstahl. 'Musikprotokoll' in Graz: Neues von Lang, Grisey und 'Dieb 13*. Salzburger Nachrichten am 21.9.1999

2. Philosophische Aspekte

Zunächst soll der Frage nachgegangen werden, welche Impulse aus der Philosophie auf Langs Kompositionen einwirken, insbesondere auf das Werk DW2. Vorweggenommen kann gesagt werden, dass vier Bereiche grundlegend für die Entstehung der DW-Serie waren: Die Beschäftigung mit dem Buch *Differenz und Wiederholung* des französischen Philosophen Gilles Deleuze ist ein Faktor neben dem Übertragen verschiedener Techniken aus der visuellen Kunst, speziell aus den Filmen Martin Arnolds. Außerdem ist die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Loop von Bedeutung, die eng mit Langs Erfahrungen im Bereich improvisierter Musik verknüpft ist, sowie das Experimentieren mit musikalischen Materialien und elektro-akustischen Verfahren.⁶⁹ Diesen vier bekannten Bereichen möchte ich nun den Bezug zu literarischen Texten und Verfahren hinzufügen. Auch wenn es im Speziellen um die philosophischen Aspekte des Stückes DW2 geht, sind diese nicht strikte von den weiteren Einflussbereichen abzugrenzen, da sie alle in einem wechselseitigen Verhältnis stehen.

Zunächst werden von Lang häufig genannte Begriffe erörtert. Dabei soll der Kontext der jeweiligen Termini mitberücksichtigt werden. Die Referenzpunkte wurden den online zugänglichen Texten auf Bernhard Langs Homepage entnommen.⁷⁰ In einem weiteren Schritt gilt es nachzuvollziehen, aus welchem Zusammenhang die einzelnen Begriffe und Ideen ursprünglich stammen. Bernhard Lang erwähnt in seinen Texten und Interviews häufig Namen, meist von Komponisten, Philosophen, Literaten oder Filmemachern. Einzelne Personen und deren Schaffen sollen hier ebenso behandelt werden. Dabei ist auch interessant, ob sich Langs Fokus und die Verwendung bestimmter Referenzpunkte und Begriffe im Laufe der Zeit wandelte. Deshalb wird versucht, eventuelle Veränderungen des Ideengerüsts in diese Beschreibung mit einzubeziehen.

2.1 Zweite Wiener Schule, Minimal Music und Turntablism

Die Beschäftigung mit dem Thema Wiederholung ergab sich für Lang einerseits aus seinem persönlichen biographischen Hintergrund heraus, andererseits sind mit diesem Wort, speziell in der zweiten Hälfte des 20. Jh., oft äußerst kontroverse Gedankengänge und Assoziationen verbunden. In den Werken des DW-Zyklus, und somit auch in DW2, schwingt dieser musiktheoretische und

⁶⁹ Lang, Bernhard. *Repetition und Automatismus*. S. 5

⁷⁰ Website Bernhard Lang. <http://members.chello.at/bernhard.lang> online am 12.12.2010

sozialgeschichtliche Diskurs mit. Die im Schaffen Arnold Schönbergs begründete Forderung, dass nichts zweimal gesagt werden müsse, hatte musikhistorisch weitreichende Folgen, jedenfalls im Bereich der zeitgenössischen Musik Zentraleuropas. Die ablehnende Haltung gegenüber der Wiederholung ergab sich aus dem Bedürfnis, aus dem Kreis ständiger Wiederholung und Variation auszubrechen, um schließlich wirklich neue, andere Musik zu schaffen.⁷¹ Nicht nur von Theodor W. Adorno und Vertretern der seriellen Musik wurden Schönbergs Denkansätze aufgegriffen. Der Philosoph Daniel Charles stellte in seinem Buch *Musik und Vergessen* Verbindungen zwischen repetitiver Musik und dem Zeitgeist her. Mehrere Komponisten und Theoretiker der Nachkriegszeit entwickelten ähnliche Konzepte und Ideen. So kam es mitunter zur Politisierung kompositorischer Ansätze bzw. war die Wahl der Kompositionstechnik bewusst als politisches Statement gemeint. In dem von Orm Finnendahl herausgegebenen Sammelband *Kontexte. Beiträge zur zeitgenössischen Musik. 01 Die Anfänge der seriellen Musik* ist eine Diskussion zwischen den Komponisten und Musikwissenschaftlern Dieter Schnebel, Orm Finnendahl, Gösta Neuwirth, Marc Delaere und Friedrich Goldmann abgedruckt. In diesem Gespräch wird auch der politische Stellenwert der damals angewandten Kompositionstechniken besprochen:

Dieter Schnebel: „Ich glaube die Situation war einfach so: Man spricht immer wieder von einem Nullpunkt. Man musste neu anfangen und dieser Neuanfang bedurfte natürlich auch einer Besinnung auf das, womit man neu anfängt. Es gibt da einfach ein Schönbergsches Erbe. Der Erfolg von Adorno war damals so groß, weil er dieses Erbe propagiert hat, und das heißt: Fortschritt ist Weiterentwicklung des Materials. Eine logische Weiterentwicklung des Materials war, was wir über Adorno und Schönberg bekamen, etwas was uns fasziniert hat, und das heißt: Fortschritt ist Weiterentwicklung des Materials.“

Gösta Neuwirth: „[W]ichtig ist zu sehen, dass der Materialbegriff von Anfang an politisch war. Ich habe in Wien mit den Webernschülern studiert, und das war klar: Die Webernschüler saßen irgendwo im Hinterzimmer, und draußen in den Machtstellungen paradierten die alten Nazis. Jeder Versuch, sich auf einen Materialbegriff zu konzentrieren, war bestimmt durch die Anwesenheit der alten Machthaber und war in dem Sinn von Anfang an natürlich auf die politische Reflexion einer weiterexistierenden Verdrängung und Barbarei bezogen. Für mich in Wien war das von vornherein wichtig.“⁷²

Die hier beschriebene Gleichsetzung von Weiterentwicklung des musikalischen Materials mit dem Wunsch nach politischer Veränderung, führte allerdings oft auch zu einer Abwehrhaltung gegenüber

71 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 8 und Lang, Bernhard. *Loop aesthetics* Darmstadt 2002. S.1

72 Finnendahl, Orm (Hg.). *Kontexte. Beiträge zur zeitgenössischen Musik. 01 Die Anfänge der seriellen Musik*. S. 171

jenen Musikstilen und Kompositionstechniken, deren zentrales Element die Wiederholung darstellte. Besonders deutlich wird dies in der Ablehnung gegenüber der Minimal Music, die in den USA etwa ein Jahrzehnt nach der seriellen Musik entstanden ist. In dieser, zu den europäischen Kompositionsschulen des 20. Jh. völlig konträren Strömung, wird die Wiederholung zu einem grundlegenden Element, mit dessen Hilfe das Bewusstsein des Hörers verändert werden soll. Komponisten wie Terry Riley interessierten sich auch stark für die Trance induzierende Wirkung von Musik. Aus der Beschäftigung mit östlichen Musiktraditionen zogen Minimalisten Kenntnisse über veränderte Wahrnehmung durch Wiederholung und integrierten dieses Wissen in die eigenen Kompositionen.⁷³ Auch in der Populärmusik wird Wiederholung als grundlegendes Stilmittel eingesetzt. So etwa im Techno, einer Musikrichtung, die laut Lang von Daniel Charles aufgrund ihrer, angeblich Verdrängung und Realitätsflucht begünstigenden, Eigenschaften stark angegriffen wurde.⁷⁴

Lang kritisiert diese Tabuisierung der Wiederholung, deren Ursprung er bei Schönberg, Adorno und einzelnen Vertretern der seriellen Musik sieht. Vor allem bemerkt er, dass es sich hierbei um eine Art der Verdrängung handle, da die Wiederholung indirekt doch immer wieder in den Werken jener Komponisten auftauche. Die zwölf Töne einer Reihe dürften nur innerhalb dieser nicht wiederholt werden, mit jeder neuen Reihe würden sie jedoch wiederkehren. Lang sieht hier Parallelen zu von Sigmund Freud beschriebenen Verdrängungsmechanismen, „bei denen die Wiederholung unter der Oberfläche unkontrolliert wirksam wird“.⁷⁵

Erst nach der Distanzierung von dem musiktheoretischen Diskurs, der die Wiederholung mit einer negativen Konnotation versieht, war es für Lang nach Eigenaussage möglich, sich jenen Stilen und Herangehensweisen zuzuwenden, in denen Repetition nicht mit einem Tabu belegt ist. So etwa bei John Cage, der nicht die Wiederholung an sich in seinen Werken thematisiert, sondern sich mit dem Verhältnis zwischen Objekt und Duplikat beschäftigt. Zivilisation bringt einen Hang zur Standardisierung und Wiederholung mit sich, der mitunter erdrückend wirken kann. Dem begegnet Cage, indem er für das Aufgeben des Erinnerns plädiert, womit auch die Begegnung mit einem Duplikat neue Erfahrungen mit sich bringen könne. Dieser Ansatz spiegelt sich im Umgang mit musikalischer Reproduktionstechnik wider. Das Zusammenspielen von Differenz und Wiederholung wird durch den Umgang mit dem Plattenspieler im Turntablism veranschaulicht, indem dieser nicht zur bloßen Wiedergabe, und somit Repetition, bereits existierender Musik verwendet wird, sondern als eigenständiges Musikinstrument.⁷⁶

73 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 9

74 Lang, Bernhard. *Loop aesthetics* Darmstadt 2002. S. 1

75 Ebd. S. 7

76 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 8 und 9

Lang thematisiert das „Erinnern“ ebenfalls in einigen Texten und Interviews, allerdings geht er mit diesem Begriff anders um als Cage. Erinnerung solle nicht ausgelöscht werden, nur um das (musikalische) Objekt neu zu erleben. Vielmehr nutzt Lang die Repetition als Methode der Dekonstruktion. Es ist eine komplexe Form der Wiederholung, die nicht linear verlaufen muss, sondern sich auch chaotisch bewegen kann. Dabei bedeutet komplex nicht zwangsläufig kompliziert. Durch das Wiederholen einzelner Sequenzen verändert sich der Blick auf das Gehörte. So wird durch die Wiederholung Differenz geschaffen, und zwar durch eine differenziertere Wahrnehmung seitens der RezipientInnen. Jedoch anders als in der Minimal Music stellt für Lang dieses Phänomen keinen bloßen Wahrnehmungseffekt dar, sondern ist ein eigenständiges musikalisches Element.⁷⁷ Besonders im Werkzyklus *Monadologie* kommt dieser kompositorische Ansatz zur Entfaltung.

Langs Auseinandersetzung mit der Wiederholung gründet nicht nur auf der Beschäftigung mit dem Wiederholungsverbot, das seit der zweiten Wiener Schule von verschiedenen Richtungen propagiert wird. Enttabuisierung der Repetition wird von Lang auch als Statement gegen die Forderung nach ständiger Originalität verstanden. Der Komponist widersetzt sich diesem Diskurs der zeitgenössischen Musik, indem er nicht nach Neuem sucht, sondern sich bei Altem bedient. Lang nimmt Anleihen bei seiner Umgebung und erforscht sie dadurch. Werke und Konzepte von Kollegen werden in die eigene Arbeit integriert. Die Wiederholung von etwas bereits Erfundenen wird so zu einer Technik der Aneignung. Durch diese Vorgehensweise schafft es der Komponist, auch außermusikalische Impulse für die eigene Arbeit nutzbar zu machen. Diese Herangehensweise eröffnet ihm eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten zu diversen Techniken, Künsten und Medien, die sich in seinem Werk widerspiegeln.⁷⁸ Lang bezieht auch Elemente aus der Populärmusik in sein Schaffen mit ein, z.B. Sample und Loop. Doch nicht nur das Sample selbst taucht in Langs Arbeiten auf. Lang vollzieht teilweise die aus dem Popularbereich kommende Grundhaltung der Aneignung fremder geistiger Schöpfungen mittels Sampling nach – und damit in weiterer Folge die Wiederholung. Aber anders als etwa im Hip Hop wird das Sample von Lang nur bis zu einem gewissen Grad als Referenzpunkt eingesetzt, es dient vielmehr der Dekonstruktion der (Zeit)Geschichte und als weitgehend wertneutrales musikalisches Ausgangsmaterial.

77 Ebd. S. 11; ebenfalls bei Lang, Bernhard. *Repetition und Automatismus*. S. 2

78 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 17

2.2 Schönberg, Derrida, Austin: Style vs. Stylez

In seinem, im Februar 2009 entstandenen, Text *Style vs. Stylez: The political economy of aesthetics* beschäftigt sich Lang mit der Frage nach Originalität und Kopie anhand populärer Musik des 20. Jh., wobei seine persönlichen Erfahrungen und Ansichten zu diesem Thema in den Aufsatz mit einfließen. Ausgehend vom Wort *stylus*, das im 15. Jh. die Beschaffenheit einer Schrift, bzw. in weiterer Folge die individuelle Handschrift, bezeichnete, beschreibt Lang den Begriff *style* (englisch: Stil) als eine Form der Differenz, die sich von der Subjektivität ableitet. Die so erfahrene Differenz kann dazu verwendet werden, die Identität eines Objektes nachzuvollziehen. Lang verweist auf Arnold Schönbergs Schrift *Stil Gedanke. Aufsätze zur Musik*, die er ebenfalls in dieser Weise interpretiert. Beispiele aus der Musikgeschichte und aus anderen Kulturen belegen, dass die Definition des Begriffs Identität variieren kann. Wie bei einer Kalligraphie, bei der es darum geht, den Schriftzug des Meisters möglichst genau zu imitieren, kann Wiederholung zu einem zentralen Element der Identitätsbildung werden.⁷⁹

Verfolgt man diese Spur weiter, lässt sich eine Brücke zur Sprachphilosophie des 20. Jh. schlagen. Fasst man Stil als die typische Weise, in der menschliche Aktivitäten gelebt werden, ergeben sich Parallelen zur Sprechakttheorie des Philosophen John Langshaw Austin. In seinem, 1961 verfassten, Buch *How to Do Things with Words* beschäftigt er sich mit dem Zusammenhang zwischen Sprache und Handeln. Austins These ist, dass „performative“ Äußerungen nicht bloß einen Sachverhalt wiedergeben, sondern eine getätigte Handlung kennzeichnen. Etwas sagen und etwas tun gehen hier Hand in Hand. Als besondere Beispiele für solche performativen Äußerungen nennt Austin das Grüßen, Wetten oder Heiraten. Mehrere Faktoren müssen erfüllt sein, damit ein performativer Akt gelingen kann: Bestimmte Personen müssen zu einem angebrachten Zeitpunkt in einem mehr oder weniger festgelegten Rahmen das Richtige sagen, und das, was sie sagen, ehrlich meinen und sich auch dementsprechend verhalten. Dabei kann es zu zahlreichen Komplikationen kommen, die den Sprechakt zum Scheitern bringen können, die aber auch ein Potential für Veränderungen in sich bergen würden.⁸⁰ Da performative Äußerungen einen in gewisser Weise ritualisierten Rahmen erfordern, spielt Wiederholung eine wichtige Rolle. Entscheidend ist, WIE wiederholt wird, d.h. wie in der konkreten Situation gesprochen und gehandelt wird und welche Folgen dies nach sich zieht. Lang betont, dass die Wiederholung der Handlung unerlässlich sei, um diese als stilgebendes Element zu etablieren. Markt, Modeindustrie und andere Formen der ästhetischen Kanon-Bildung griffen Handlungen Einzelner auf und wiederholten dies im Kollektiv.⁸¹ *Style* kann somit auch als

79 Lang, Bernhard. *Style vs. Stylez: The political economy of aesthetics*. S. 2 und 3

80 Austin, John Langshaw. *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. S. 28, 29 und 35ff.

81 Lang, Bernhard. *Style vs. Stylez*. S. 3

Resultat performativer Akte betrachtet werden.

Unverwechselbarkeit stellt eine weitere mit dem Begriff Stil verbundene Fassade dar. Lang betont die gesellschaftspolitische Komponente dieses Wortes, das die Individualität eines Dings zum Ausdruck bringe. Mode, Markenbildung und Markenpolitik scheinen mit dem Begriff der Unverwechselbarkeit kaum vereinbar zu sein. Das jeweilige politische System gebe den Individuen Rahmenbedingungen vor, innerhalb derer sie als Subjekte ihren persönlichen Stil finden können. Es komme zu einer Wechselwirkung zwischen Individuum und Gesellschaft, da sich persönliche Stile wiederum in der Kollektividentität widerspiegeln. Somit entstehe Stil an der Schnittstelle zwischen gesellschaftlichem Diskurs und dem Unbewussten des einzelnen Subjekts, so Lang. In diesem Sinne ist für den Komponisten auch die Technik des *automatischen Schreibens* von Interesse (siehe Kapitel 6.3). Um jene kollektiven Identitäten ans Tageslicht treten zu lassen, versuchten die Surrealisten mittels dieser Technik ihr Unbewusstes zum Sprechen zu bringen.⁸²

Die zuvor besprochene Unverwechselbarkeit eines Werkes wird für Lang durch Lachenmanns Kompositionsstil zwischen 1967 und 1975 veranschaulicht, der besonders in seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* zum Ausdruck kommt. Neben der repräsentativen Struktur der Musik, stelle die Kommerzialisierung durch den Musikmarkt die zweite indirekte Einflussphäre auf Lachenmanns Komponieren dar. Beide seien eng mit dem Modernismus verbunden, so wie Lachenmanns Werk selbst, wie für Lang aus dessen Buch *Musik als existenzielle Erfahrung* ersichtlich wird. Ende der 1980ern wurde Lachenmann zu einer in den Kreisen Neuer Musik bekannten und oft imitierten Persönlichkeit. 1990 hielt der Komponist laut Lang in Darmstadt eine Rede, in der er sich gegen jene oberflächliche Art des Kopierens aussprach. Der Kompositionsstil könne nachgeahmt werden, ohne dabei das Ganze, das kompositorische Konzept, zu erfassen und zu berücksichtigen. Wie in einem Supermarkt würden Musikstile gekauft und benutzt, ohne die dahinter liegenden Identitäten mit einzubeziehen. Für Lang ergibt sich an dieser Stelle eine Parallele zum Buch *Die Welt als Supermarkt* des französischen Schriftstellers Michael Houellebecq.⁸³

Der Wandel vom einen Stil (*Style*) zu den Stilen im Plural (*Stylez*) vollzog sich für Lang durch das Aufkommen digitaler Medien und brachte die „Stylez-Explosion“ Mitte der 1990er-Jahre mit sich. Ungeachtet jeder Genre-Grenzen wurde Musik einer breiten Masse zugänglich. Daraus ergab sich auch eine völlig neue Art zu komponieren. Samples bereits vorhandener Stücke können in eigene

82 Lang, Bernhard. *Style vs. Stylez*. S. 3 und 4

83 Ebd. S. 4

Kompositionen integriert werden. Als Sample-Pool kann dabei alles dienen, wovon eine Aufnahme existiert. In diesem Sinne erhält Lachenmanns Kommentar zum „musikalischen Supermarkt“ eine neue Dimension.⁸⁴

Mit der Musikrichtung Techno wurden Lang zu Folge die zuvor mit Identität versehenen Rollen von KomponistIn und PerformerIn vielseitig besetzbar und traten somit in den Hintergrund. Das Sample und die verbesserte und allgemein zugängliche Computertechnologie bewirkten einen neuen Umgang mit Musik. Mit dem Aufkommen des Turntablism⁸⁵ wird der DJ bzw. die DJane zur zentralen Figur, die auf das „Archiv“ bereits existierender Musik zugreift und die Stücke mittels Remixes verändert. Lang nennt zwei Folgen dieser Entwicklung: Zum einen erscheint ihm der strenge Regelkanon der neuen Musik aufgelöst und einem freieren Umgang mit Stilen und deren Kombination gewichen zu sein. „Anything goes“ sei die Maxime, mit der Musikrichtungen gemischt würden, woraus wieder neue Stilformen entstünden. Andererseits habe diese explosionsartige Verbreitung unterschiedlicher Stile auch negative Konsequenzen. Lang beobachtet etwa eine sehr starke Orientierung am Musik-Markt, was sich im Imitieren erfolgreicher Stile und Konzepte bemerkbar mache. Dadurch würde der freie Umgang mit den musikalischen Möglichkeiten weitgehend aufgegeben, um sich der jeweiligen Mode bzw. einem Kanon anzupassen. Auf der Strecke bliebe dabei oft die Musik selbst, da diese vom Lifestyle und diesbezüglichen Haltungen überdeckt würde. Nicht nur in der Populärmusik sei das bemerkbar, sondern auch in der zeitgenössischen Musik, meint Lang. Bands kopieren Stile und wirken dabei oft perfekter als ihre Vorbilder. Im technischen Bereich lässt sich eine Tendenz zu vorprogrammierten Synthesizer-Settings erkennen, die Sounds nach bestimmten Stilen kategorisieren, statt Klänge selbst zu programmieren. Und eben auch in der zeitgenössischen Musik orientieren sich neue Komponisten am Stil der bereits etablierten, um selbst Bekanntheit erlangen zu können. Lang sieht in den Medien, die heute zum Komponieren verwendet werden, eine Analogie zu diesem Verschwinden der Individualität: Angesichts digitaler Notensatzprogramme trete die persönliche Handschrift des Komponisten mehr und mehr in den Hintergrund.⁸⁶ Diese Bedenken werden von Lang im Kompositionszyklus *Schrift* thematisiert, der auch eine Anspielung auf den Philosophen Jacques Derrida in sich birgt (siehe Kapitel 2.7: *Schrift* bei Bernhard Lang).

Lang sieht in all dem eine deutliche politische Komponente. Musikalischer „Analphabetismus“, der sich etwa im Trend des Karaoke-Singens äußert. Bei dieser Form der Unterhaltung wird nicht selbst etwas Eigenständiges geschaffen, sondern aufgrund fehlender musikalischer Ausdrucksfähigkeiten

84 Lang, Bernhard. *Style vs. Stylez*. S. 5

85 Im Turntablism werden Schallplatten auf veränderte Weise abgespielt, womit der Plattenspieler zum Musikinstrument wird. Die einzelnen auf der Schallplatte enthaltenen Musikabschnitte werden auf neue Weise wieder zusammen gesetzt.

86 Lang, Bernhard. *Style vs. Stylez*. S. 6

imitiert und Fertiges konsumiert. Darin spiegeln sich, so Lang, politisch beunruhigende Tendenzen wider. Dieser „Analphabetismus“ werde gefördert durch das Verschwinden des Wertes der persönlichen Unterschrift und durch die Orientierung der Kunst am Markt, die mit einer unpolitischen Haltung der Kunst selbst Hand in Hand gehe. Dies führe in weiterer Konsequenz zur politischen Unmündigkeit, folgert Lang. Trete der Verlust an Individualität als Massenphänomen auf, führe er zum Autismus und schließlich zur Militarisierung. Wieder spricht Lang hier die Bereiche der Populärmusik und der neuen Musik gleichermaßen an. Dabei bezieht er sich erneut auf Schönberg, indem er für die Betonung des Gedankens gegenüber dem Stil plädiert. Der Intellekt soll die entscheidende Instanz sein, aus der (ein) Stil entsteht.⁸⁷

2.3 Artaud und der Loop

Die einerseits aus dem Film, genauer gesagt, aus den Filmen Martin Arnolds, und andererseits aus dem Bereich der elektronischer Musik stammende Verwendung des Loops wird von Lang als Mittel zur musikalischen Dekonstruktion von Gesten eingesetzt. Die enge Verkettung von Loop und Bewegung war dem Komponisten bereits beim Konzipieren von DW2 bewusst und diente in seinem Musiktheaterstück *Theater der Wiederholungen* der kritischen Auseinandersetzung mit dem Genre Oper:

„Ich bemerkte sehr bald, vor allem im semi-szenischen Stück DW2, dass die Produktion von Loops bei den Ausführenden zu einer definierten Bewegungs-dramaturgie führten. Diese Autogenerative Dramaturgie bestimmte die Konzeption des Theater der Wiederholungen“.⁸⁸

Das Ausführen der Loops durch die InstrumentalistInnen, gibt demnach selbst eine Choreographie von Bewegungsabläufen vor, die dramaturgisch genutzt werden kann. *Das Theater der Wiederholungen*⁸⁹ birgt verschiedene Ebenen der Kritik in sich. Zunächst soll ein Gegenentwurf zu den auf Repräsentation beruhenden Theaterformen geschaffen werden. Dabei ist vor allem die Oper zu nennen, die durch die Darstellung der Geschichte, der Charaktere und den Bezügen zu realen Machthabern gleich in mehrerlei Hinsicht idealisierend wirkt. Weiters thematisiert das Stück die ständige Wiederholung von Krieg und Gewalt in der Geschichte. Diese eindeutig politische Komponente hat Aktualitätsbezug. Das politische Klima in Österreich um das Jahr 2000 wurde

87 Lang, Bernhard. *Style vs. Stylez*. S. 7 und 8

88 Lang, Bernhard. *Das Theater der Wiederholungen: Revisited*. S. 1

89 *Das Theater der Wiederholungen*. Werkbeschreibung, Wolfgang Reiter.

http://members.chello.at/~bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_theaterwiederh_reiter.htm online am 12.12.2010

durch Aussagen, wie die Jörg Haiders über die "'ordentlichen Beschäftigungspolitik' im 'Dritten Reich'"⁹⁰ mitbestimmt. Lang sah unter anderem darin einen Zynismus gegen den er mit dem Werk *Theater der Wiederholungen* auftreten wollte. Anders als DW2, das durch die Wahl der im Stück verwendeten Texte der gesellschaftskritischen Autoren Deleuze und Burroughs, indirekte politische Bezüge aufweist, ist das *Theater der Wiederholungen* explizit politisch gemeint.⁹¹

Das Modell des *Theaters der Grausamkeit* aus Antonin Artauds Werk *Das Theater und sein Double* wird für Lang zur Inspirationsquelle für das *Theater der Wiederholungen*. Wie bei Artaud, erscheint im 1. der 3 Akte Marquis de Sade als eine Figur, welche die Wiederholung von Gewalt symbolisiert. Die einzelnen Teile tragen die Namen: „Die 120 Tage von Sodom“, „The Place of Dead Roads“ und „Die Nürnberger Protokolle“. Ausgehend von Europa wechselt der Schauplatz der Handlung im 2. Akt nach Amerika, um im letzten Akt wieder nach Europa zurückzukehren.⁹²

Artaud beschreibt in *Das Theater und sein Double* das Konzept des *Theaters der Grausamkeit* als einen Versuch das Theater zu erneuern, indem es die ZuschauerInnen wachrüttelt:

„Wenn das Theater seine Notwendigkeit wieder finden will, muss es uns all das zurückgeben, was in der Liebe, im Verbrechen, im Krieg, oder in der Ausgelassenheit zu finden ist. Die tägliche Liebe, der persönliche Ehrgeiz, die Tag für Tag sich wiederholenden Mühlen sind nur dann von Bedeutung, wenn sie auf jene Art von fürchterlichem Lyrismus stoßen, den es in den Mythen gibt, mit denen kompakte Kollektive sich einverstanden erklärt haben.

Und deshalb werden wir den Versuch machen, um sagenhafte Figuren, um grässliche Verbrechen und übermenschliche Aufopferungen ein Schauspiel zu gruppieren, dass sich fähig erweist, die in den alten Mythen wirkenden Kräfte auszudestillieren, ohne doch deren verblichene Bilder zu bemühen.“⁹³

Anhand der Grausamkeit wird das Leben an sich erforscht. Dabei geht es Artaud nicht um die subjektiv erlebte Grausamkeit, sondern um die kollektiv erfahrene, um Massenängste.⁹⁴ In zwei Manifesten beschreibt der Autor die Vorgehensweise des *Theaters der Grausamkeit*. Dazu gehört vor allem der Umgang mit der Textvorlage, die nicht als unveränderbar aufgefasst und wiederholt werden soll. Stattdessen hilft der Text dabei eine zwischen Denken und Handeln vermittelnde Sprache wieder zu finden:

90 Website ORF. <http://news1.orf.at/081013-30523/> online am 12.12.2010
Website Universität Wien, Elfriede Jelinek Forschungszentrum. http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Intertextuelle_Bez%C3%BCge_im_Roman_%22Neid%22:_Politik online am 12.12.2010

91 Lang, Bernhard. *Das Theater der Wiederholungen: Revisited*. S. 1 und 2

92 Ebd. S. 2 und 5

93 Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. S. 90

94 Ebd. S. 93

„Das heißt: Anstatt auf Texte zurück zu greifen, die als endgültig, als geheiligt angesehen werden, kommt es vor allem darauf an, die Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen und den Begriff einer Art von Sprache zwischen Gebärde und Denken wieder zu finden.“⁹⁵

Mit einem Rückgriff auf Artaud ist es möglich, den Umgang mit den im *Theater der Wiederholungen*, aber auch in DW2 verwendeten Texten auf diese Weise zu interpretieren. Die aus unterschiedlichen Epochen und Kontexten stammenden Textauszüge sind oft collageartig miteinander verwoben. Dazu trägt die musikalische Ebene wesentlich bei, zu deren zentralen Elementen der Loop gehört. Vielleicht lässt sich die Forderung Artauds nach einer Denken und Gebärde verbindenden Sprache auch auf musikalische Parameter umlegen. Das Verfahren des Loops beinhaltet die von Artaud gewünschte kreative Umgangsweise mit musikalischen „Texten“. Klangmaterial wird nicht als „geheiligt“ im Sinne von unveränderbar angesehen, sondern als Quelle von Neuschöpfungen herangezogen. Um so bedeutungsvoller wird dies, wenn der Komponist seine eigenen Partitur-Texte in Samples verwandelt und als Loops aneinanderreihet. Das Klangmaterial und der Einsatz des Loops entstammen hier der selben Feder und sind noch dazu in der selben Zeitspanne entstanden. Anders ist das, wenn etwa ein Sample aus einer mehrere Jahrzehnte zurückliegenden Aufnahme entnommen wird. Oder wenn ein alter Text als Theaterstück neu inszeniert wird. Weiters ist bemerkenswert, dass im Falle DW2s und des *Theaters der Wiederholungen*, der Figuren, bei der die Harmonien entzwei geschnitten werden und im präzisen Eingreifen der Wörter aufgehen.“⁹⁶ Das Bewusstsein für diese Zusammenhänge spiegelt sich schon in DW2 wider und findet im Loop eine eindringliche Form der Umsetzung.

Des weiteren schreibt Artaud darüber, was eigentlich in dem von ihm erdachten Theater dargestellt werden soll. Statt des Versuchs, abstrakte Ideen auf der Bühne zu veranschaulichen, versucht er mittels Humor, die mit ihnen in Zusammenhang stehenden Charakteristika einzufangen:

„Im übrigen geht es nicht darum, metaphysische Ideen in direkter Form auf die Bühne zu bringen, sondern um die Erzeugung einer Art von Versuchungen, von Luftzuführungen rings um sie. Und der Humor mit seiner Anarchie, die Poesie mit ihrer Symbolik und ihren Bildern geben gleichsam eine erste Ahnung von Mitteln zur Kanalisierung der Versuchung dieser Idee.“⁹⁷

Auch wenn sich in DW2 keine humoristischen Elemente erkennen lassen, gibt es doch einen Zusammenhang zwischen der humoristischen Sprengkraft und der subversiven Wirkungsweise des

95 Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. S. 95

96 Ebd. S. 101

97 Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. S. 96

Loops. So wie der Filmemacher Arnold, der den Loop als Mittel der Dekonstruktion einsetzt, kommt es auch bei DW2 zu einer Verrückung der Wahrnehmung durch die sich wiederholenden Samples.

2.4 Canetti und das Double

Ein weiteres zentrales stilistisches Element des *Theaters der Wiederholungen* stellt das Konzept des Doppelgängers dar. Lang wurde hier von den Arbeiten des Komponisten Robert Ashleys inspiriert. MusikerInnen, SängerInnen und dem Dirigenten bzw. der Dirigentin werden Doubles an die Seite gestellt. Dies soll den Gegensatz zum auf Repräsentation beruhenden Theater verdeutlichen, da durch die Verdoppelung die InterpretInnen als Subjekte in den Hintergrund rücken. Nur in einigen Momenten wird der/die einzelne MusikerIn sichtbar. Diese Augenblicke sind als Zitate eines anderen Typus von Theater zu verstehen.⁹⁸ Bernhard Langs Idee war es, im Gegensatz zum herkömmlichen Regietheater eine Aufführungssituation zu schaffen, in der weder der lineare Zeitbezug, noch die Darsteller als Identitäten den Bezugsrahmen geben:

„Das vorliegende Regiekonzept bestimmt sich vor allem vorab durch eine Abkehr vom herkömmlichen Regietheater: d.h. es gibt keine eigentliche Personenführung, es gibt keine schauspielenden Sänger; die Erzählung verläuft nicht mehr textbezogen auf einer linearen Zeitachse, nicht mehr zugeordnet zu Figuren/Personen. Die 6 Sänger sind anonyme Figuren, maskiert, die repräsentierten Subjekte werden durch Sängerkollektive (2-6, bzw. durch den Chor) dargestellt. Die Sänger können nicht auswendig singen, sie sind daher auf das Lesen angewiesen. Die Sänger sind außerdem mehrfach verkabelt, durch Mikrofone einerseits, durch Kameras andererseits.“⁹⁹

Der Regisseur Xavier Le Roy, mit dem Lang bei der Inszenierung des *Theaters der Wiederholungen* zusammenarbeitete, hatte die Idee, ausgehend von den Bewegungen der MusikerInnen die Wiederholungsmaschinerie aufzubauen. Das heißt, die Bewegungen, die beim Produktionsprozess der Musik entstanden, wurden systematisch in eine Choreographie einbezogen. Lang nennt diese Vorgehensweise „intrinsischen Dramaturgie der Wiederholungsmaschinerie“.¹⁰⁰

Die Verdoppelung des Dirigenten bzw. der Dirigentin hat zudem noch einen weiteren Aspekt. Lang nennt an dieser Stelle Masse und Macht von Elias Canetti, in dem der/die DirigentIn als eine

98 Lang, Bernhard. *Das Theater der Wiederholungen: Revisited*. S. 2

99 Ebd. S. 14

100 Ebd. S.16

besondere Figur beschrieben würde:

„Der Dirigent steht. Die Aufrichtung des Menschen als alte Erinnerung ist in vielen Darstellungen der Macht noch von Bedeutung. Er steht allein. Um ihn herum sitzt das Orchester, hinter ihm sitzen die Zuhörer, es ist auffallend, daß er allein steht. Er steht erhöht und ist von vorn und im Rücken sichtbar. Vorne wirken seine Bewegungen aufs Orchester, nach Rückwärts auf die Zuhörer. Die eigentlichen Anordnungen gibt er mit der Hand allein oder mit Hand und Stab. Diese oder jene Stimme weckt er plötzlich zum Leben durch eine ganz kleine Bewegung, und was immer er will, verstummt. So hat er Macht über Leben und Tod der Stimmen.“¹⁰¹

Der/die DirigentIn verkörpert bei Canetti, allein durch die Körperhaltung, und durch die Tatsache, allein im Vordergrund zu stehen, verschiedene Fassetten der Macht. Durch Verdoppelung und Spiegelung wird dieser mit Autorität und Hierarchien konnotierte Charakter entlarvt und so seiner Macht beraubt.¹⁰²

Ob und wie die hier beschriebenen Ideen und Techniken des Theaters der Wiederholungen bereits im Werk DW2 angewandt wurden, ist noch zu klären. Gemeinsamkeiten bestehen eventuell im politischen Anspruch, auch wenn dieser in DW2 nicht explizit genannt ist. Weiters ist in DW2 ebenso eine Tendenz zur Abkehr vom Repräsentativen und Subjektiven zu erkennen, etwa in den verwendeten Textvorlagen, die unterschiedliche Formen der Wiederholung thematisieren – und so in gewisser Weise die Wiederholung selbst, in variierte Weise wiederholen.

2.5 Differenzierte Wiederholung

Auf Anregung seines Freundes Christian Loidl las Lang 1995 erstmals das Buch *Differenz und Wiederholung* von Gilles Deleuze. Dies war der Anstoß für eine Jahre andauernde Auseinandersetzung mit diesem Thema, die Langs Verhältnis zur Wiederholung in der Musik völlig veränderte. Besonders die dekonstruktivistische Komponente der Wiederholung in der Wahrnehmung war für Lang maßgebend. Er sieht hier eine Analogie zu dem von Jacques Derrida eingeführten Begriff *différance* (siehe Kapitel 2.6: Derrida und die *différance*). Dies stellt in gewisser Weise eine Parallele zu den Minimalisten dar, wird jedoch von Lang anders gehandhabt. Der bereits erwähnte Diskurs über die Wiederholung in der Musik, der mit Schönbergs Anfang des 20. Jh. einsetzte und mit Daniel Charles Buch *Music and Forgetting* auch die musikalische Wiederholung politisierte, führte Lang in einen Zwiespalt. Lang war hin und her gerissen zwischen

101 Canetti, Elias. *Masse und Macht*. S. 134

102 Lang, Bernhard. *Das Theater der Wiederholungen: Revisited*. S. 4

seiner klassischen musiktheoretischen Ausbildung und der Musik, die er selbst mochte (Techno und progressive Rock aus dem Deutschland der 1970er Jahre), die jedoch den von seinen Lehrern vermittelten Vorstellungen völlig widersprach. Durch die Lektüre von *Differenz und Wiederholung* fand Lang einen neuen Zugang zum Thema Wiederholung und seiner persönlichen musikalischen Sprache. Als *differenzierte Wiederholung* bezeichnet Lang jene Technik des Wiederholens, die wesentlicher Bestandteil der DW-Serie ist.¹⁰³

Michaela Ott beschreibt in *Gilles Deleuze zur Einführung* Differenz und Wiederholung als grundlegende Impulse der Dekonstruktion. Gilles Deleuze denkt Differenz und Wiederholung in seinem gleichnamigen Buch als zwei sich wechselseitig bedingende Prozesse. Durch ihr voraussetzungsloses Wirken schafften sie es, festgefahrene Ansichten zu relativieren und zu kritisieren. Dabei müsse die Differenz unterschieden werden von dem Differenten, das nur im Zusammenhang mit der Repräsentation gedacht werden kann – eine Sichtweise von der sich Deleuze, und auch Lang, lösen wollten:

„Wir wollen die Differenz an sich selbst und den Bezug des Differenten zum Differenten denken, unabhängig von der Repräsentation, durch die sie auf das selbe zurück geführt wird. [...] Die Nacherzählungen der Philosophiegeschichte müssen eine Art Zeitlupe, Erstarrung, oder Stillstand des Textes darstellen: nicht nur des Textes, in den sie sich einfügen. So dass sie eine Doppelexistenz führen und einem doppeltem Ideal der wechselseitigen Wiederholung des alten und des gegenwärtigen Textes entsprechen.“¹⁰⁴

Auf der Suche nach einem musikalischen Äquivalent zum Film, der in sich ein geschlossenes Ganzes bildet, stieß Lang auf das Sample. Es stellt, so wie etwa auch die Aufnahme mit einem Phonographen oder Tonband, einen Abdruck eines musikalischen Ereignisses dar. Dieser Abdruck ist die Kopie eines (bereits vergangenen) auditiven Phänomens, das in seiner analogen bzw. digitalen Form beliebig wiederholt werden kann. Wie bei einer hängenden Schallplatte entstehen asymmetrische Rhythmen durch die Wiederholung einzelner Elemente. Die Repetition basiert auf einer sehr direkten Umgangsweise mit dem Klangmaterial, bei der der Unterschied zwischen Original und Kopie an Bedeutung verliert.¹⁰⁵

Sabine Sanio sieht in Langs Faible für die hängende Schallplatte einen Prozess der Aneignung. Die hängende Schallplatte stehe hier für die Möglichkeiten, die Geräusche des Alltags sowie mathematisch schwer herstellbare rhythmische Abweichungen in die eigenen Werke zu integrieren.

103 Lange, Bernhard. *Loop aesthetics* Darmstadt 2002. S. 1

104 Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. S. 11ff. Zitiert nach Michaela Ott. *Gilles Deleuze zur Einführung*. S.26

105 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 15

Diese minimalen Differenzen fänden jedoch nicht nur Eingang in Langs Kompositionskonzept, sondern beeinflussten sein Denken überhaupt. Die Differenzen sollen durch rationale Überlegungen, tabellarische Aufzeichnungen und Berechnungen ergründet werden. Ziel sei es, die Zufallskomponente zu minimieren und so den asymmetrischen Rhythmus kompositorisch genau einzusetzen.¹⁰⁶

2.6 Derrida und die *différance*

Differenzierte Wiederholung führt zur Verschiebung von Bedeutungen und wird von Lang als Mittel der Dekonstruktion eingesetzt. Er selbst sieht in dieser Vorgehensweise eine Analogie zu Derridas Wortschöpfung *différance*. Um dies besser nachvollziehen zu können, möchte ich einige der hinter diesem Begriff stehenden Denkansätze in ihren Grundzügen erklären.

Heinz Kimmerle verortet die *différance*, so wie das übrige Werk Derridas, in einer philosophischen Strömung, die er „Philosophie der Differenz“ nennt.¹⁰⁷ Neben Derrida zählt er vor allen Gilles Deleuze, aber u.a. auch Michael Foucault, Jean-François Lyotard, Julia Kristeva und Luce Irigaray zu den VertreterInnen dieser Denkrichtung in Frankreich. Ausgangspunkt bildet Martin Heideggers Band *Identität und Differenz*, der die, auf Platon basierende, Fokussierung der abendländischen Philosophie auf Identitäten thematisiert. Traditionsgemäß versuchen verschiedene philosophische Schulen Vielheit bzw. das Verschiedene ausgehend von dem Einen zu denken und ergründen. Theodor W. Adorno vertritt etwa die Ansicht, dass begriffliches Denken immer schon von Verallgemeinerungen, welche die Gemeinsamkeiten betonen, ausgehe. Dieses „identifizierende Denken“ kritisieren nun wiederum die Philosophen der Differenz, die der vereinheitlichenden Begriffsbildung Pluralität entgegensetzen möchten:

„Die Differenz denken heißt danach: nicht identifizieren, das Andere und das Verschiedene nicht zurückführen auf dasselbe und das Gleichartige. Deshalb wäre es auch widersinnig, das Differenzdenken als einheitliche, genau festlegbare philosophische Strömung zu kennzeichnen. Das Denken der Differenz kann nur selbst different, differierend sein und nicht stets wieder das selbe.“¹⁰⁸

Jörg Lagemann und Klaus Gloy betonen in ihrem Buch *Dem Zeichen auf der Spur. Derrida. Eine Einführung* die Bedeutung der *différance* für Derridas Kritik an der Abhängigkeit von

106 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 16

107 Kimmerle, Heinz. *Derrida zur Einführung*. S. 7 und 8

108 Ebd. S. 7

Repräsentationen im (philosophischen) Denken. Die *différance* stelle hier eine Art der Differenz dar, mit deren Hilfe Derrida versuche, die westlich geprägte Metaphysik, insbesondere den Stellenwert der Präsenz, zu dekonstruieren.¹⁰⁹ Lang greift diesen Gedanken im *Theater der Wiederholungen* auf und versucht, mit seinem musikalischen und szenischen Konzept, eine Alternative zum repräsentativen Theater zu schaffen.

Auf der Suche nach einem neuen Schriftbegriff, hat die *différance* eine zentrale Funktion. Derrida zufolge verweisen die einzelnen Zeichen der Sprache in einem unendlichen Prozess aufeinander. Die Zeichen beziehen sich nicht auf eine ihnen zugrunde liegenden Bedeutung (Signifikat), sondern wiederum auf weitere Zeichen (Signifikanten). Das heißt, es liegt diesem System keine metaphysische Präsenz zugrunde. In diesem System existieren nur Signifikanten, was eine Analogie zur Schrift weckt, die oft als „Signifikant des Signifikanten“ bezeichnet wird.¹¹⁰ Darauf Bezug nehmend, nennt Derrida sein, im Kontext der Metaphysik-Kritik stehendes, Zeichen-Modell Schrift. Interessant wäre, ob diese Überlegungen für Bernhard Lang beim Komponieren seiner *Schrift*-Serie eine Rolle spielten, und inwieweit die, im Titel dieser Werkreihe bereits vollzogene Anspielung auf Derrida umgesetzt ist.

„Differenz“ und die mit diesem Begriff für Derrida verwandten Worte „Spur“ und „Schrift“, sollten anders gedacht werden können. Dies kommt in der veränderten Schreibweise *différance* zum Ausdruck. Assoziationen zu Lang werden hier geweckt, dem es um eine Neudeutung des Differenzbegriffs in der Musik geht. Mit der Wortschöpfung *différance* richtet sich Derrida besonders in seinem Frühwerk gegen die Metaphysik der Präsenz. Das auf Gegensätzen basierende Denken der Metaphysik beziehe sich immer auf die konkrete Präsenz der Gegenstände. Die *différance* lässt hier einen Gegenentwurf entstehen. Da es nicht um die Präsenz geht, spielen auch die durch sie hervorgerufenen Dualismen keine Rolle. Die *différance* schließt Präsenz aus, weshalb sie auch nicht über eine „Existenz“ oder ein „Wesen“ verfügt.¹¹¹

Nicht nur in Derridas Konzeption von Schrift spielt die *différance* eine wichtige Rolle, sondern sie ist auch als grundlegendes Prinzip bei der Entstehung von Differenz von Bedeutung. Derrida bezieht sich dabei auf den Differenzbegriff des Sprachwissenschaftlers und Begründers des Strukturalismus, Ferdinand de Saussure. Statt von exakten Punkten im Raum und in der Zeit auszugehen, stehen hier Dauern, Spannen und Distanzen im Zentrum der Betrachtung. Die *différance* ist so nicht an die Gegenwart gebunden, sondern wird selbst zum Ursprungsprinzip der

109 Lagemann, Jörg und Gloy, Klaus. *Dem Zeichen auf der Spur: Derrida. Eine Einführung*. S. 137

110 Ebd. S. 137

111 Ebd. S. 138

Differenz.¹¹² Derrida sieht in der *différance* des Weiteren ein Mittel zur Dekonstruktion. Dabei soll vor allem die „Metaphysik der Präsenz“ infrage gestellt werden. Die Gegenwart und das menschliche Bewusstsein werden als ein Effekt der *différance* begriffen:

„Es wird deutlich, inwiefern die *différance* nicht einfach eine neue Zeichen- bzw. Schrifttheorie darstellt. Sie soll vielmehr durch ihre radikale Infragestellung der Gegenwart – auf dem geschilderten langen Weg über die Dekonstruktion des Bewußtseins via Dekonstruktion des unteilbaren Augenblicks – diesen 'Äther der Metaphysik' außer Kraft setzen. Auf diese Weise schickt sie sich an, den Sinn von Sein aus seiner präsensmetaphysischen Verhaftung zu lösen: 'Es kommt also dahin, daß die Gegenwart – und besonders das Bewußtsein – nicht mehr als die absolute Matrixform des Seins, sondern als eine 'Bestimmung' und ein 'Effekt' gesetzt wird. Bestimmung oder Effekt innerhalb eines Systems, das nicht dasjenige der Gegenwart, sondern das der *différance* ist [...].‘¹¹³

2.7 Schrift bei Bernhard Lang

Vor der DW-Serie hat sich Bernhard Lang längere Zeit mit dem Thema Schrift auseinandergesetzt, was eine, mehrere Stücke umfassende, gleichnamige Kompositionsserie zu Folge hatte. Für Lang war dabei der oben beschriebene Gedanke Derridas zentral. Schrift stehe demnach immer im Zusammenhang mit dem Mangel an Präsenz. Das, was beschrieben wird, ist nicht gegenwärtig. Es ergeben sich dadurch oft schwer zu verwirklichende Aufgaben für KomponistInnen und InterpretInnen. Während KomponistInnen versuchten, die Gegenwart durch das Aufschreiben von Noten festzuhalten, versuchten die MusikerInnen diesen Moment wieder neu entstehen zu lassen. Es werde der Gegensatz zwischen improvisierter Musik, die den Augenblick der Präsenz für eine gewisse Zeit lang aufrecht erhalten könne, und Musik in ihrer schriftlichen Form, bei der dieses Gefühl der Gegenwart bereits verloren gegangen sei, deutlich.¹¹⁴

Das Zeitalter der digitalen Medien brachte eine Veränderung dieser Situation mit sich. Das Fixieren mittels Schrift hat nun eine immer geringer werdende Bedeutung, es gibt kein „Archiv“ mehr, in dem die Produkte der digitalen Welt festgehalten und konserviert werden können. Der Verlust von Informationen ist Bestandteil unserer Zeit. Dieser Mangel eines kollektiven Gedächtnisses stellt für Lang auch eine politische Gefahr dar. Anders formuliert, fungiert die Schrift als ein Mittel, eine Kultur des Erinnerns zu verbreiten. Dieser Punkt ist für Lang von besonderer Wichtigkeit. Die

112 Lagemann, Jörg und Gloy, Klaus. *Dem Zeichen auf der Spur: Derrida. Eine Einführung*. S. 140 bis 143

113 Derrida, Jacques. *Die différance*. In: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988. S. 42. Zitiert nach Jörg Lagemann und Klaus Gloy. *Dem Zeichen auf der Spur: Derrida. Eine Einführung*. S. 147

114 Günther, Bernhard. *Nur der Mann im Mond hört zu*. Interview mit Bernhard Lang. S. 2

Menge veröffentlichter Musik und Texte ist heute wahrscheinlich größer als je zuvor. Da diese Gedankenprodukte jedoch oft allein im Medium Internet kursieren, d.h. digital aufgezeichnet sind, ist auch die Möglichkeit des Verlusts und des Vergessenwerdens stärker als noch vor wenigen Jahren. Die Gefahr des unwiederbringbaren Verlorengehens war auch schon früher gegeben, als Musik noch auf handfesten Medien, wie der Partitur oder der Schallplatte, festgehalten wurde. Es passierte ebenso, dass z.B. Momentaufnahmen von Improvisationen berühmter Jazzmusiker verloren gingen, indem die Tonträger zerstört wurden, oder in Sammlungen von Privatpersonen verschwanden. In einer Zeit, in der vieles überhaupt nur noch in digitaler Form existiert, erreicht dies jedoch eine neue Dimension. Mit dem rasanten technischen Fortschritt sind die digitalen Speicher von heute bald schon wieder überholt. Das auf ihnen Gespeicherte ist dann nur noch mit viel Aufwand wieder zugänglich zu machen. Lang thematisiert dieses ambivalente Verhältnis zwischen Schrift und Schriftlosigkeit und versucht beides in seinen Werken miteinander zu verbinden. Dies geschieht z.B., indem er die MusikerInnen eines Orchesters zusammen mit TurntablistInnen auftreten lässt. Im Werk DW8¹¹⁵ aus dem Jahr 2003 arbeiten zwei Turntable-SolistInnen mit Schallplatten-Aufnahmen des im selben Jahr uraufgeführten Orchesterstücks DW11¹¹⁶, das sie in einem zuvor festgelegten Rahmen improvisatorisch einmischen. Es kommt zur Interaktion zwischen TurntablistInnen und dem „Live“-Orchester, das die bereits vertrauten musikalischen Gesten wie beim „Hängenbleiben“ einer Schallplatte wiederholt.¹¹⁷ Daraus ergibt sich ein Wechselspiel der unterschiedlichen Ebenen von Schriftlichkeit, bei der Bekanntes durch Reproduktion in anderer Weise gelesen wird:

„Wenn ich ein Stück schreibe für Orchester und zwei Turntable-Solisten, spiele ich genau dort mit den verschiedenen Verschachtelungen der Schriftlichkeit. Die Solisten haben Material auf den Turntables, das einmal geschrieben war, dann aufgezeichnet und auf Turntables gepresst wurde.“¹¹⁸

Es stellt sich die Frage, ob diese Herangehensweise an das Thema Schrift auch Grund für die sehr präzise Ausführung der Partituren von Langs Werken sind. – DW2 etwa wirkt so genau ausnotiert und determiniert, dass es für InterpretInnen wohl kaum möglich ist, dies alles genau so wie beschrieben auszuführen. Ist die Partitur, deren formale Strukturen teilweise auch mit Hilfe eines Computer-Programms errechnet wurden, ein Ideal, das den MusikerInnen Orientierungshilfe geben soll? Welchen Stellenwert nimmt die Improvisation, d.h. das nicht schriftlich Fixierte, bei der

115 DW8. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> online am 12.12.2010

116 DW11. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> online am 12.12.2010

117 Werkbeschreibung DW8. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> online am 12.12.2010

118 Günther, Bernhard. *Nur der Mann im Mond hört zu*. S. 2

Umsetzung DW2s durch die einzelnen InterpretInnen ein?

Der Turntable hat für Lang symbolischen Stellenwert. Das Abspielen einer Schallplatte bringt Verschleiß-Erscheinungen mit sich. Vinyl hat so eine bestimmte „Lebensdauer“, die mit jedem Abspielvorgang abnimmt. Wenn Lang Turntables mit Orchester kombiniert, verbinden sich zwei Formen der Schrift. Die musikalischen Ausdrucksformen von Turntable und Orchester vermischen und trennen sich wieder. Daraus folgt ein Wechselspiel von improvisatorischer Freiheit und Fixierung durch Transkription, die wiederum in die aktuelle Komposition einfließt:

„Die Schriftlichkeit [der Turntables, Anm.] beginnt, sich mit den geschriebenen Texten im Orchester zu vermischen, überlagert sich, verdoppelt und verfällt gleichzeitig, schafft wieder eine neue Schrift, die ich wiederum später transkribieren und fortsetzen werde. Freigeben, fixieren, freigeben, fixieren, freigeben, fixieren – das ist eine Pendelbewegung, ein wenig wie das alchemistische Spiel von mischen, trennen, mischen, trennen, mischen, trennen – und dabei irgend etwas trotzdem verfeinern. In dieser Hinsicht sind das zwei Bestandteile eines Prozesses.“¹¹⁹

2.8 Deleuze und die zeitgenössische elektronische Musik

Christoph Cox beschäftigt sich in seinem Essay *Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika* mit der Frage, warum Deleuze für viele Musiker der zeitgenössischen elektronischen Musik zu einer zentralen Figur wurde. Unter experimentelle Elektronika versteht Cox elektronische Musik, die ihre Einflüsse mehr aus der Populärmusik, etwa der Hip-Hop-, House- oder Techno-Szene, bezieht, als aus der traditionellen, klassisch geprägten Musik. Die beiden nach dem Tode des Philosophen erschienenen CD-Compilations *In Memoriam Gilles Deleuze*, erschienen auf dem Label Mille Plateaux, und *Folds and Rhizomes for Gilles Deleuze* von Sub Rosa, belegen dies unter anderem¹²⁰

Die nun zu besprechenden, auf Deleuze zurückzuführenden Gedanken sind den meisten MusikerInnen eventuell gar nicht bekannt. Es geht hier auch nicht darum nachzuvollziehen, welcher Deleuz'sche Impuls bei welchem Musiker wie umgesetzt wurde, sondern lediglich darum festzuhalten, dass einige dieser Konzepte den Nerv der Zeit treffen und trafen. Dies rückt wiederum das Schaffen Langs in ein neues Licht, da es in gewisser Weise doppelt, einmal direkt und einmal indirekt, von Deleuze beeinflusst ist: Einerseits durch die Auseinandersetzung mit dem Philosophen

119 Günther, Bernhard. *Nur der Mann im Mond hört zu*. S. 3

120 Cox, Christoph. *Wie wird Musik zu einem organlosem Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika*. S. 162

Deleuze und andererseits durch die eigene musikalische Lebensgeschichte, die mit manchen der hier erwähnten musikalischen Einflüsse verwoben ist.

2.9 Der organlose Körper

Deleuzes Konzept des *organlosen Körpers* weist für Cox eine grundlegende Parallele zur elektronischen Musik von heute auf. In Laufe des 20. Jh. entwickelten sich unterschiedliche Strömungen, die mit Klangmaterial und Klängen experimentierten. Cox sieht eine Gemeinsamkeit in diesen unterschiedlichen Herangehensweisen, nämlich die „Deterritorialisierung der musikalischen Form und Substanz“.¹²¹ Form, Substanz, Struktur und Organisation sind für Deleuze Methoden, die dabei helfen, die an sich vielfältige und fluide Natur der Dinge für einen Augenblick lang festzuhalten. Der Philosoph bezeichnet diese fließenden Wesenheiten als Diesheiten oder Singularitäten. Den Gegensatz zu ihnen bilden die stabilen Wesen, Dinge und Subjekte. Deleuze versteht unter Körper das Zusammentreffen und -fließen unterschiedlicher Kräfte. So gesehen kann auch Musik zu einem Körper werden. Überträgt man dieses Konzept auf Musik, werden die einzelnen Parameter wie Tonhöhe, Rhythmus, Lautstärke usw. zu den Organen eines Körpers. Der Körper, die Musik, hat hier eine vorgegebene funktionale Form. Dies muss aber nicht so sein. Musik kann auch zum organlosen Körper werden, indem sie in eine entsubjektivierte, unpersönliche Sphäre übergeführt wird, die offen für eine Vielzahl von Reizen und Gefühlen ist:

„Man stellt nicht länger nur eine bestimmte Anzahl von Affekten dar, die den Menschen beispielsweise als normales, rationales, heterosexuelles und produktives Wesen konstituieren, sondern die ganze (zumindest aber eine größere) Bandbreite von Affekten, derer dieser Körper fähig ist.“¹²²

Deleuze selbst beschäftigt sich in seinen Texten kaum mit Musik. In *Tausend Plateaus*¹²³ beschreiben Gilles Deleuze und Félix Guattari jedoch, wie Kompositionen von John Cage und den Minimalisten Steve Reich und Philip Glass den *organlosen Körper* entstehen lassen.¹²⁴

Auch in den einzelnen Strömungen der Popularmusik gab es immer wieder Ansätze, Etabliertes anders zu denken. In der Rockmusik ist Streben nach Authentizität und Präsenz mit der hierarchisch strukturierten Zuweisung von Instrumenten, Song-Inhalten und deren Selbstinszenierung

121 Cox, Christoph. *Wie wird Musik zu einem organlosem Körper?* S. 165

122 Ebd. S. 165

123 Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie.*

124 Cox, Christoph. *Wie wird Musik zu einem organlosem Körper?* S. 166

verbunden. Bands wie Velvet Underground, Kraftwerk, Can und Brian Eno kritisierten diese starren Rollenbilder und Strukturen. Mit der Disco-Bewegung und der Figur des DJs bzw. der Djane wurden das Streben nach Individualität und der Personenkult des Rock kritisiert: „Maschinisch und repetitiv bedrohte er [der Disco; Anm.] ebenso die Investitionen des Rock in die Präsenz und Authentizität, in den Humanismus und die genitale Sexualität.“¹²⁵

Während der Mainstream-Bereich der Rockmusik weiter nach dem bestehenden Muster agierte, kam es andererseits zu einer zunehmenden Vermischung von Rock- und DJ-Kultur, die ab Mitte der 1990er Jahre unter dem Begriff Post-Rock subsumiert wurde. In *Tausend Plateaus* beschreiben Deleuze und Guattari die Funktion des Refrains in der Pop- und Rock-Musik, die „wesentlich territorial, territorialisierend oder reterritorisierend“¹²⁶ sei. Der Refrain spreche das Erinnerungsvermögen der HörerInnen an und binde somit die Musik in eine feste Struktur ein und lasse sie nicht frei fließen. Deleuze und Guattari gehen sogar so weit, zu sagen, der Refrain verhindere die Musik. Da der Refrain meist gesungen würde, gehe es darum, die Stimme zu deterritorialisieren. Erst dann könne die Musik wieder frei fließen, im Sinne eines *organlosen Körpers*.¹²⁷ Interessant ist, dass Post-Rock-Bands oft auf die Lead-Stimme verzichten. Dies entbindet die Songs aus einer narrativen Struktur und lässt den Prozess in den Vordergrund rücken. An die Stelle des Refrains, dem Punkt an dem die Spannung der Erleichterung weicht, trete in der elektronischen Musik das Plateau. Die Plateaus hielten die Intensität eines Musikstückes kontinuierlich aufrecht. Musik, die auf Plateaus gründet, zielt nicht auf einen Höhepunkt hin, oder auf ein von äußeren Faktoren gesetztes Ende. Von Plateau zu Plateau würde die Intensität in einem fließenden Kontinuum aufrecht gehalten.¹²⁸

2.10 Deterritorialisierung

In der europäischen Kunstmusik des 18. und 19. Jh. vollzog sich eine Entwicklung, an deren Ende die Perfektionierung der klassischen Komposition stand. Was sich zunächst in einer sich ständig wandelnden musikalischen Praxis äußerte, wurde später schriftlich festgehalten. Dies führte im Laufe der Zeit zu einem festgelegten Kunstbegriff, der in der Partitur seine Darstellungsform fand. Die Grundstruktur der klassischen Komposition liegt in der Tonalität. Arnold Schönberg bewirkte in seiner freitonalen Phase erstmals eine *Deterritorialisierung* der klassischen Komposition, indem er

125 Cox, Christoph. *Wie wird Musik zu einem organlosem Körper?* S. 179

126 Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. *Tausend Plateaus*. S. 409. Zitiert nach Christoph Cox. *Wie wird Musik zu einem organlosem Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronik*. S. 180

127 Cox, Christoph. *Wie wird Musik zu einem organlosem Körper?* S. 180

128 Ebd. S. 190

das gesamte chromatische Spektrum nutzte. Dies verlieh seinen Werken eine Fluidität, die jedoch mit dem Anwenden der Zwölftontechnik wieder verloren ging. So kam es, wie auch später in der seriellen Musik, zu einer *Reterritorialisierung* der Musik.¹²⁹

Die *Musique concrète* und die elektronische Musik der Studios in Köln, Mailand und Princeton der 1950er Jahre brachten eine radikale Veränderung der Sichtweise auf den Klang mit sich. Statt zwischen Musik, Klang und Geräusch zu unterscheiden, stand die Einmaligkeit des akustischen Ereignisses im Vordergrund. Außerdem kam es zu einer Auflösung des hierarchisch gegliederten Verhältnisses zwischen KomponistIn, DirigentIn, InterpretIn und HörerIn. KomponistIn und InterpretIn waren hier die selbe Person und die Stücke entstanden auf experimenteller Basis. Sowohl die *Musique concrète* als auch die elektronische Musik der 1950er Jahre verwendeten Collage- und Montage-Techniken als wesentliche Bestandteile. Tonbänder wurden zerschnitten und neu zusammengefügt, sodass alle Teile des Ganzen miteinander verbunden werden konnten. Es kam zu einer Loslösung des Klangs von der Quelle. Diese Entwicklung setzte mit der Erfindung des Tonbandes ein und findet in der digitalen Form des Samples seine Fortführung. Sample und Collage haben gemein, dass sie individuelle Besonderheiten beinhalten, die, aus dem ursprünglichen Kontext gerissen, in neue Zusammenhänge gerückt werden, womit sie Teil eines *organlosen Körpers* werden:

„Als solches bilden sie [Collagen und Montagen; Anm.] buchstäblich das Schizo und den Fluxus nach, die Deleuze und Guattaris Wunschmaschinen charakterisieren, jene elementaren Konnexionen zwischen Singularitäten und Intensitäten, die sich vom organlosen Körper erheben und wieder in ihm auflösen.“¹³⁰

In der Geschichte des Jazz gab es, so wie in der klassischen Musik, immer wieder Tendenzen der Deterritorialisierung. Diese Musikrichtung lebt aus dem Spannungsverhältnis von Komposition und Improvisation bzw. Territorium und Deterritorialisierung. Der Free Jazz der 1960er Jahre nahm eine kritische Haltung gegenüber den etablierten Rollen und Hierarchien der MusikerInnen, Instrumente und musikalischen Parameter ein. Diese Stilrichtung steht in engem Kontakt mit der improvisierten Musik. Dabei entsteht Musik als ein Resultat „wechselseitigen Werdens“.¹³¹ Der Augenblick zählt und das Sich-Einlassen auf die jeweilige Situation. Um dies zu erreichen, muss gegen gewohnte Denk- und Spielmuster angekämpft werden. Deterritorialisierung findet nicht nur in Bezug auf die Spielpraxis statt, sondern auch im Umgang mit dem Musikinstrument. Klangmöglichkeiten werden experimentell erforscht, alle Möglichkeiten stehen dabei offen, ohne bestimmten Methoden zu

129 Cox, Christoph. *Wie wird Musik zu einem organlosem Körper?* S. 167 und 168

130 Ebd. S. 171

131 Ebd. S. 177 und 178

forcieren.

2.11 Nicht pulsierende Zeit

Christoph Cox zu Folge sei eine Innovation, die Minimal Music mit sich brachte, ein neuer Zeitbegriff. Die Musik solle nicht von einem äußeren Organisationssystem gelenkt werden, sondern von innen heraus. Der Musik immanente Prozesse lagen im Zentrum der Betrachtungen. Philip Glass beschreibt etwa, dass Musik als reines Klangereignis wahrgenommen werden solle, und nicht in eine narrative Struktur gepresst werden müsse.¹³²

Dieses Sich-Einlassen auf den musikalischen Prozess entspricht dem, was Deleuze als „nicht pulsierende Zeit“ bezeichnet. Steve Reich spricht über eine Form von Zeit, in der es nicht um das Subjekt oder das Vollziehen einer musikalischen Handlung gehe. Stattdessen stehe der Prozess und somit die Musik selbst im Mittelpunkt. Den Gegensatz dazu bildet die „pulsierende Zeit“, die Zeit des narrativen Erzählens. Sie strukturiert das Stück und schafft für HörerInnen Anhaltspunkte. Diese pulsierende Zeit entspricht der chronologischen Zeit, die von Deleuze als *Chronos* bezeichnet wird. Den fließenden Prozess der nicht pulsierenden Zeit nennt er hingegen *Äon*.¹³³ Ein Klang, der unmittelbar erlebt würde, sei nicht auf ein Subjekt bezogen oder Bestandteil einer Erzählung. Er habe weder eine Funktion noch einen bestimmten Ort, d.h. er ist deterritorialisert, und mache so die nicht pulsierende Zeit erfahrbar.¹³⁴

Gerade in stark repetitiver Musik, wie Techno und House, kann dieses Phänomen zum Ausdruck kommen. Der Minimalist Terry Riley meint in Anlehnung an den Philosophen Henri Bergson, dass es gar keine eins zu eins Wiederholung geben könne, da jeder Moment einzigartig sei, und durch die Erinnerung an die Augenblicke vor ihm beeinflusst sei. Das Zusammenwirken von Differenz und Wiederholung ist die Grundvoraussetzung für verschiedene Musikrichtungen, wie Minimal House und Techno. Die Wiederholung bereitet dabei den Boden vor, auf dem die Differenz erst sichtbar werden kann. Die Repetition verläuft nur auf den ersten Blick gleichförmig. Sie bewirkt eine im Moment verharrende, den Aspekt der Zeit als Dauer betonende Wahrnehmung:

„Techno, House und ihre Ableger beleben die musikalische Strategie des Pulse gesteuerten Minimalismus neu, indem sie Differenz durch Wiederholung erzeugen. Trotz einer oberflächlichen Ähnlichkeit hat der wiederholte

132 Cox, Christoph. *Wie wird Musik zu einem organlosem Körper?* S. 173

133 Ebd. S. 174 und 175

134 Ebd. S. 182

Puls nichts mit einer tickenden Uhr zu tun oder mit der objektiven chronometrischen Zeit, die sie angibt. Im Gegenteil, wie die klassischen Minimalisten oft bemerkt haben, erzeugt eine solche Wiederholung ein einzigartiges Zeitempfinden, das nicht extensiv (richtungsabhängig, progressiv, zielgerichtet) ist, sondern intensiv (statisch, schwebend, immersiv, fluid), nicht quantitativ, sondern qualitativ: die Zeit der Dauer.¹³⁵

Musikalische Techniken wie die Scratches und Cuts der TurntablistInnen, oder der in der elektronischen Musik verbreitete Glitch, bewirken einen Bruch und damit ein Verweilen im Moment bzw. das Wiederholen eines bereits vergangenen Moments. Dies funktioniert nicht im Sinne einer narrativen Struktur, bei der es einen formalen Fortschritt gibt. Ähnlich dem Stottern in der Sprache wird der Musik mittels Cut und Glitch der Sinn genommen. Es geht nicht mehr um das harmonische Nachvollziehen einer Geschichte, sondern um das Erleben eines Klangs an sich, ohne Funktion, und damit deterritorialisiert.¹³⁶

Der Loop, ein wesentlicher Bestandteil von Techno und House, wird in einer Weise verwendet, welche die einzelnen musikalischen Parameter verschwimmen lässt. Durch das Aneinanderreihen von Loops sind in letzter Konsequenz nur noch Abfolgen von schneller und langsamer sowie gleicher und unterschiedlicher Schnittfolgen erkennbar.¹³⁷ Dieses Phänomen tritt nicht nur im akustischen, sondern auch im visuellen Bereich auf. Der Filmemacher Arnold arbeitet mit dem Loop als Differenz und Wiederholung schaffendem Element. Lang wiederum integriert Arnolds cineastischen Blick auf den Loop in seine Arbeit.

2.12 Das Rhizom in der DW-Serie

Lang bezieht sich auf den von Deleuze und Guattari geprägten Begriff „Rhizom“, wenn er deren philosophisches Konzept mit der Funktionsweise des Kurzzeitgedächtnis in Zusammenhang bringt. Brüche und die Unabhängigkeit von zeitlicher Kontinuität seien für letzteres charakteristisch. Kurz- und Langzeitgedächtnis nähmen zwei völlig unterschiedliche Aspekte des selben Gegenstandes wahr. Der Moment des Vergessens gehöre zur Wahrnehmung mittels Kurzzeitgedächtnis dazu, da es nicht mit dem konkreten Augenblick, sondern rhizomartig mit diversen Sachverhalten verbunden sei:

„Die Neurologen und Psychophysiologen unterscheiden zwischen einem Langzeit- und einem Kurzzeitgedächtnis (in der Größenordnung von einer Minute). Die Differenz ist allerdings nicht nur

135 Cox, Christoph. *Wie wird Musik zu einem organlosem Körper?* S. 184 und 185

136 Ebd. S.186

137 Ebd. S. 187

quantitativ: das Kurzzeitgedächtnis gehört zum Typus Rhizom oder Diagramm, während das Langzeitgedächtnis baumartig und zentralisiert ist (Abdruck, Einprägung, Kopie oder Photo). Das Kurzzeitgedächtnis hängt nicht von einem Gesetz der Kontiguität oder Unmittelbarkeit seines Gegenstandes ab. Es kann sich entfernen und viel später kommen oder wiederkehren, aber immer unter der Voraussetzung der Diskontinuität, des Bruchs oder der Mannigfaltigkeit. Mehr noch, beide Gedächtnisformen unterscheiden sich voneinander nicht nur als zwei zeitgebundene Wahrnehmungsweisen derselben Sache. Es ist nicht dieselbe Sache, es ist nicht dieselbe Erinnerung, und es ist auch nicht dieselbe Idee, die sie beide auffassen. Der Glanz eines schnellen Einfalls: man schreibt mit dem Kurzzeitgedächtnis, also mit kurzen Ideen, aber man liest lange Entwürfe immer mit dem Langzeitgedächtnis. Das Kurzzeitgedächtnis schließt das Vergessen als Prozeß mit ein; es ist nicht mit dem Augenblick, sondern mit dem kollektiven, zeitlichen und nervlichen Rhizom verbunden. Das Langzeitgedächtnis (Familie, Generation, Gesellschaft oder Zivilisation) kopiert oder übersetzt, aber was es übersetzt, wirkt in ihm weiter, aus der Distanz, zur Unzeit, 'unzeitgemäß', indirekt.¹³⁸

Diese rhizomartige Herangehensweise zeigt sich in den Kompositionen der DW-Serie durch die Verwendung sehr kurzer Loops. Die wiederholten Passagen sind zwischen 100ms und 7000ms lang und werden durch Scratching herbeigeführt. Die auditiven Effekte werden mit Hilfe des Computerprogramms Max/MSP erstellt. Die sogenannte Jitter-Funktion bewirkt Geschwindigkeitsschwankungen in der Übertragung digitaler Signale und damit eine komplexe, schwer vorhersehbare Ausführung der einzelnen Loops. Hier wird ein weiterer Fassade sichtbar, in der Langs Affinität zum Thema Technik deutlich wird. Der Aspekt des Maschinellen spiegelt sich ebenso in den Werken des Filmemachers Martin Arnold und des Turntablisten Phil Jeck wider. Diese Nähe zur Technologie hat Langs Kompositionsstil in der DW-Serie, und in weiterer Folge auch in der Werkreihe *Monadologie*, inspiriert.¹³⁹

Der Turntablism, dem bis zu einem gewissen Grad eine Nähe zur *Musique concrète* unterstellt werden kann, nimmt den Klang als ein Ereignis für sich. Deleuze und Guattari bezeichnen diese „Vielfalt ohne Einheit“, die sich jeder verbindlichen Organisationsweise entzieht, als Werden bzw. als Rhizom. Der oben genannte Aspekt des Maschinellen beinhaltet eine neue Blickrichtung auf Musik, die es ermöglicht, den Klang selbst wahrzunehmen, noch vor jeder Prägung durch das Subjekt. Musik wird zu etwas Unpersönlichem, im Sinne von etwas über den einzelnen Menschen Hinausgehenden. In dieser Weise ist wohl auch Christoph Cox' Satz gemeint, „[e]lektronische Musik ist anti-humanistische Musik und sollte als solche affirmiert werden“.¹⁴⁰

138 Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. *Mille Plateaux*. Zitiert nach Bernhard Lang. *The Difference Engine*. S. 1

139 Lang, Bernhard. *The Difference Engine*. S. 1

140 Cox, Christoph. *Wie wird Musik zu einem organlosem Körper?* S. 172

2.13 Leibniz und die Monade

Die Beschäftigung mit dem Philosophen Leibniz vertiefte Lang in der Arbeit an einem neuen Werkzyklus, der sich mit „der Monade“ befasst. Zwischen Deleuze, dem Philosophen auf den sich Lang in seiner DW-Serie beruft, und Leibniz besteht insofern ein Zusammenhang, als sich Deleuze in seinem Buch *Die Falte* mit der Leibniz'schen Philosophie beschäftigt. Insbesondere zwei Merkmale unterscheiden den DW-Zyklus von der Monadologie-Reihe: In der Monade wird das dualistische Verhältnis zwischen Differenz und Wiederholung aufgehoben. Konkret heißt das, dass sich wiederholende Elemente und musikalische Abweichungen, nicht mehr getrennt voneinander betrachtet werden, sondern im kompositorischen Prozess ineinanderfließen. Diesem Konzept liegt ein Einheitsgedanke zugrunde, der aus der Betrachtung der kleinsten musikalischen Einheiten entsteht – den „musikalischen Zellen“. In diesen „Zellen“ wirkt die Wiederholung als Motor, der die Differenz erst ermöglicht.¹⁴¹

Außerdem unterscheidet sich Langs *Monadologie* von der DW-Serie durch die Bezugnahme auf organische Systeme, sogenannte zelluläre Automaten. Der Loop wird durch vielschichtige musikalische Zellen abgelöst, mit deren Hilfe sich die einzelnen Monaden wandeln. Die rhythmisch stark akzentuierenden Loops aus der DW-Reihe werden von komplexen, mehrstimmigen Strukturen abgelöst.¹⁴²

Sabine Sanio beschreibt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Stücken *Monadologie I*¹⁴³ für E-Zither und großes Orchester aus dem Jahr 2008 und DW2. Im neuen Werkzyklus kämen Blöcke von Serien zur Anwendung, die untereinander in keiner, oder nur intuitiver Verbindung stünden. Auffallend sei dabei der Unterschied zwischen der statisch wirkenden Makroebene und der ständig pulsierenden Mikroebene der musikalischen Zellen. Die in der DW-Serie immer noch ansatzweise vorhandene prozesshafte Entwicklung sei statischen Impulsen gewichen, die erst bei genauem Hinsehen starke Bewegung innerhalb der Klangzellen aufweisen würden:

„Das Innenleben der Zellen gleicht einem Gewimmel, das nie vom Fleck kommt. Dagegen fehlt auf der Makroebene jede Art von Entwicklung. Im Unterschied zu dem ausgeprägten Innenleben der Zellen ist die Gesamtanlage der Komposition eher blockartig, fast statisch. Eine lineare, prozessualdiskursive Entwicklung, wie man sie in der Musik gewohnt ist und die sich trotz allem auch noch in den Kompositionen der Differenz/Wiederholung-Reihe findet, gibt es hier nicht mehr.“¹⁴⁴

141 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 10

142 Ebd. S. 11

143 Werkbeschreibung *Monadologie I*. <http://members.chello.at/bernhard.lang/> online am 12.12.2010

144 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 12

3. Differenz: Musikalische Bezugspunkte

In diesem Teil der Arbeit soll es um Hinweise zu den kompositorischen Hintergründen DW2s gehen und auch darum, welche Assoziation die Musik bei den AutorInnen der einzelnen Artikel hinterlassen hat, die auf der Website des Komponisten zu finden sind. In den Essays sind teilweise Stellungnahmen Langs zur eigenen Vorgehensweise bzw. zu seinen kompositorischen Ansätzen zu finden. Des Weiteren soll hier auch auf die für den Komponisten laut eigener Aussage wichtigen musikalische Einflüsse eingegangen werden.

3.1 Langs musikalische Vergangenheit im Untergrund

Im Text *Style vs. Stylez. The political economy of aesthetics* beschreibt Lang die eigene musikalische Vergangenheit in Linzer Underground Bands während der frühen 1970er Jahre. Damals gäbe es für junge Bands in Österreich hauptsächlich zwei Möglichkeiten, sich zu behaupten. Eher kommerziell orientierte MusikerInnen kopierten die Musik ihrer anglo-amerikanischen Vorbilder, wobei sie auch deren Aussehen und Auftreten imitierten. Eine andere Strategie wäre es gewesen, einen eigenen musikalischen Stil zu kreieren. Durch ständiges Experimentieren, das Eingehen von Risiken und das Überschätzen der eigenen Fähigkeiten entstand Musik, die mit den Sammelbegriffen „Progressive“, oder „Underground“ bezeichnet wurde. Von besonderer Bedeutung für letztere Herangehensweise an die Musik, der sich auch Lang tendenziell zugehörig fühlte, war das Streben nach Individualität. Dabei verlagerten sich auch die Produktionsstätten der Musik. Abseits der Städte konnte nun in Home-recording-Studios, oft auch in sogenannten „Kommunen“ aufgenommen werden. Als Beispiele dafür nennt Bernhard Lang die Bands Amon Düül Kraan, Guru Guru und Can. Auch Lang und seine Band schlossen sich diesem Weg der Erforschung der eigenen musikalischen Sprache an. Dabei stellt er fest, dass viele der Bands diese auch gefunden haben: Jede von ihnen hörte sich unterschiedlich an. Mit dem Jahr 1975 trat ein Wechsel in dieser Entwicklung ein. Ausgehend vom britischen Markt kam es zu einer Kommerzialisierung. Der finanzielle Aspekt gewann an Bedeutung, Bands wie Faust wurden erfolgreich. Die Vielfalt der individuellen Stile wurde vereinheitlicht unter Bezeichnungen wie „Krautrock“, „Kosmische Musik“ oder „Progressive Music“. Als wahrscheinlich bekanntester Vertreter dieser Entwicklung, von der Suche nach dem individuellen Ausdruck, hin zum

kommerziell erfolgreichen Techno, sei die Band Kraftwerk zu nennen.¹⁴⁵ In einem Interview mit Susanna Niedermayr kritisiert Lang die oft ablehnende Haltung der zeitgenössischen Musik gegenüber dem Techno. Dieser stark mit Repetition arbeitende Musikstil werde mitunter geradezu „denunziert“ und mit Faschismus in Zusammenhang gebracht. Bei diesen Vorurteilen werde vom formalen Aspekt der Wiederholung auf Inhalt und Aussage der Musik geschlossen. Auch wenn in manchen Techno-Stücken rechtsradikale Botschaften verwendet würden, seien diese nicht von vornherein in der musikalischen Form der Wiederholung enthalten.¹⁴⁶ Eine solche Interpretation wäre vorschnell und oberflächlich. Lang sagt, er wolle mit seinen Werken gegen solche Vereinfachungen auftreten, indem er zeige, dass alles unterschiedliche und eventuell sogar gegensätzliche Aspekte beinhalte, und indem er mit diesen Unterschieden spiele.¹⁴⁷

Anleihen aus dieser frühen Phase im musikalischen „Underground“ sind in DW2 nicht direkt zu hören. Eventuell beeinflusst diese Zeit Langs Kompositionsstil hauptsächlich in methodischer Form, durch das Streben nach Individualität, abseits von bereits etablierten kompositorischen Schablonen und in der oft von ihm geäußerten Tendenz zur Gesellschafts- und Konsumkritik, die etwa den täglichen Umgang mit den Medien und den in ihnen dargestellten Inhalten betrifft. In diesen Punkten könnte Lang aber ebenso von Schönberg geprägt sein, dem Uniformismus ebenso zuwider war.

3.2 Lang und der Minimalismus

Auch wenn – sowohl in den Werken von Langs DW-Serie als auch in der Minimal Music – die Wiederholung zu den zentralen Elementen gehört, sieht sich Lang selbst nicht als in dieser Tradition stehend. KomponistInnen wie John Cage, Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich und Philip Glass arbeiten stark mit rhythmischen Motiven und rücken diese durch Reduktion des harmonischen und melodischen Materials in den Vordergrund. Lang sieht den großen Unterschied zwischen seiner Art des Komponierens und den Werken der MinimalistInnen darin, dass die Reduktion der Informationen die musikalischen Entwicklungen vorhersehbar mache. Das Stilmittel der Wiederholung greife damit zu kurz. Lang setzt dem seine Interpretation von Deleuze entgegen. Dem Philosophen zufolge bedingen Differenz und Wiederholung einander wechselseitig, das eine

145 Lang, Bernhard. *Style vs. Stylez*. S. 5 und 6

146 Im Internet finden sich mehrere Beispiele für das Sampeln von rechtsradikalen Parolen und Hitler-Reden in Techno-Tracks, so etwa im Stück *Sieg Heil* von DJ Adolf. Abrufbar auf Youtube. http://www.youtube.com/watch?v=tywibchn_rE online am 12.12.2010

147 Niedermayr, Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 2

kann nicht ohne das andere existieren. Sogar wenn vordergründig vollkommen Identisches wiederholt würde, müsse ein Mindestmaß an Veränderung vorhanden sein. Lang zitiert an dieser Stelle Deleuze, der von der „Differenz der Differenz der Differenz“ spricht. Die Unterschiede können etwa im räumlichen oder zeitlichen Aspekt liegen. Auf diese Weise werden die beiden Begriffe vollkommen miteinander verschränkt und überlagern einander. Dem Komponisten Lang geht es demnach nicht um die Wiederholung oder die Differenz an sich, sondern um den Zeitpunkt, an dem beide einander berühren. Diese Stelle bzw. dieser Punkt stellt für ihn eine „Fundgrube für ästhetisches Nachfühlen, Forschen und Entwickeln“ dar.¹⁴⁸

3.3 Improvisation und ihre Bedeutung für DW2

Sabine Sanio schreibt, dass Bernhard Lang durch die DW-Serie seine im Jazz verwurzelte musikalische Herangehensweise mit der Instrumentalkomposition verbinden konnte.¹⁴⁹ In DW2 ist, neben einer klassisch ausgebildeten Sängerin und einem Rapper, auch der Improvisationsgesang eines kurdischen Sängers zu hören. Improvisation scheint somit für das Werk von Bedeutung zu sein.

1995, drei Jahre vor den ersten kompositorischen Überlegungen zur DW-Serie¹⁵⁰, begann Lang mit MusikerInnen zu improvisieren. Ausschlaggebend dafür war sein Werk *Versuch über das Vergessen*¹⁵¹ für Violine, Gitarre und Elektronik. Dabei stellte der Komponist fest, dass die Wirkung elektronischer Effekte nicht rein theoretisch berechenbar ist, sondern der ständigen Erprobung und Überprüfung in der Praxis bedarf. Durch diesen Ansatz entstand eine Improvisationsgruppe, deren Arbeit bei Lang einen Prozess der Lockerung bewirkte. Auch wenn der Komponist nie auf ausnotierte Kompositionen verzichtete, trat seine akademische Herangehensweise an die Musik teilweise in den Hintergrund. Lang begann, improvisatorische Elemente in seine schriftlich fixierten Kompositionen zu integrieren. Laut Sabine Sanio haben sich aus dieser Methode in DW2 „mehrere, ganz verschiedene Dimensionen einer erweiterten Kontrapunktik entwickelt“.¹⁵² Die Autorin beschreibt, dass sich so unterschiedliche Techniken der Improvisation und des *automatischen Schreibens* entwickelt hätten. Dabei spielte auch die statistische Überprüfung mittels Excel-Tabellen eine Rolle. So könne der Komponist bestimmte Häufungen und Tendenzen überblicksartig erfassen.

148 Niedermayr, Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 3

149 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 5

150 Ebd. S. 5

151 Werkbeschreibung *Versuch über das Vergessen*.

http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_verseueberverg2.htm online am 12.12.2010

152 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 6

Eine weitere Fassade bekam Langs Improvisationskonzept durch den Einsatz von Loop-Generatoren, die er zur Realisierung von Wiederholungen in einigen Werken der DW-Serie einsetzte.

Die Auseinandersetzung mit den Filmen Arnolds, in denen der Loop ein bedeutendes Stilmittel ist, veränderte Langs Umgang mit der Improvisation erneut. Es vollzog sich eine Abkehr von der narrativen, linearen Art des Improvisierens, zugunsten einer am Loop orientierten Herangehensweise an die Musik. Damit eröffnete sich für Lang ein neues Betätigungs- und Experimentierfeld, das ihn mehrere Jahre hindurch begleitete.¹⁵³

Der Komponist beschreibt in einem Interview mit Susanna Niedermayr seine Arbeitsweise als Prozess des wechselseitigen Transkribierens und Improvisierens. Als Beispiel nennt er seinen persönlichen Zugang zur Musik des Turntablisten Phil Jeck. Lang transkribierte die Stücke Jecks, bei denen es sich, genau genommen, um Improvisationen handelt. Durch Verschriftlichung brachte er diese Werke in einen neuen Kontext. Lang, den an der Improvisation besonders der Aspekt des Flüchtigen und des Nicht-Konservierbaren interessiert, sieht in der schriftlichen Fixierung sowohl Vorzüge als auch Tücken. Nie gingen so viele Informationen verloren, wie heute im Zeitalter der digitalen Medien. Dazu stehe das in Europa als wesentlich – besonders im Bereich der Selbstdefinition – erachtete Verfügen über ein Gedächtnis, das vor allem durch Schrift vermittelt würde, im kompletten Gegensatz. Der Begriff „Gedächtnis“ beziehe sich in der europäischen Geschichte oft auf politische Ereignisse, womit das Gegensatzpaar Vergessen versus Gedächtnis auf eine eigentümliche Weise politisiert würde. Dieser Denkansatz pflanzt sich fort, indem der Schrift bzw. der Schriftlichkeit und deren Antipode, der Nicht-Schriftlichkeit, politische Relevanz zugestanden wird. Lang interessiert sich für diese sozio-politische Konnotation von (Noten)Schrift und ihren nicht schriftlich fixierten Gegenpol, die Improvisation. Die ersten Stücke der DW-Serie sind von der Idee getragen, Schriftliches in Nicht-Schriftliches umzuwandeln. Im Werk DW2 wird dies verwirklicht, indem die bestehende Komposition in einigen Abschnitten von Improvisationen „übermalt“ wird. Einen anderen Ansatz verfolgt Lang mit den Improvisationsgruppen Laleloo und Tricorder. Hier steht die Beschäftigung mit dem Loop als stilistischem Element, das selbst aus der Improvisation gewonnen wurde, im Mittelpunkt. Der Loop stellt den Anhaltspunkt und das formale Gerüst für die Improvisation in beiden Projekten dar. Dabei sollen sämtliche narrativen Elemente verschwinden, und die Musik, wie in einer Pendelbewegung, auf der Stelle treten. Wieder anders ist die Improvisation in das Werk DW8 integriert. Hier tritt Phil Jeck, der Turntablist, aus dessen Stücken Lang durch Transkription Anregungen für die eigene Arbeit erhielt, als Musiker in den

153 Niedermayr, Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 1

Vordergrund. Im Vorfeld transkribierte Lang Arbeiten der TurntablistInnen Phil Jeck, Marina Rosenfeld und Wolfgang Fuchs. Das daraus entstandene Orchesterwerk DW11¹⁵⁴ wird nun von Jeck und einem weiteren Turntablisten live in das Stück DW8 „hineingemischt“. Unter dem Begriff „Live-Recycling“¹⁵⁵ fasst Lang diese Prozesse zusammen. Bei DW14 wird das improvisatorische Element durch Jazz-Musiker vertreten, die auf die gegensätzliche Welt des „organisierten Orchesterbetriebs“ stoßen. Es ergeben sich soziologische und musikalische Spannungspunkte, die im Konzertsaal offensichtlich werden. Diese reichen von der Art des Auftretens der einzelnen InterpretInnen bis hin zu unterschiedlichen Vorstellung von der Aufführungspraxis. Die Reibungen bewirken jedoch auch eine neue Sichtweise auf vordergründig Bekanntes. Sie lassen unter anderem auch die beteiligten MusikerInnen in einem neuen Licht erscheinen und führen zu ungewohnten musikalischen Konstellationen und Interpretationen.¹⁵⁶

Neben größer angelegten Projekten arbeite Lang immer wieder mit unterschiedlichen Gruppen aus dem Improvisationsbereich zusammen. Mit der Künstlerin Edda Strobl¹⁵⁷ und dem Gitarristen Robert Lepenik wirkte Lang im Projekt Laleloo, das er in einem Interview mit Bernhard Günther als vorläufigen Schluss seiner improvisatorischen Tätigkeit bezeichnet. Das Projekt stelle den „Endpunkt eines Raffinationsprozesses“ dar, bei dem es darum gegangen sei, im Arbeitsprozess mit unterschiedlichen Menschen die wesentlichen und wichtigen Elemente herauszufiltern. Mit Lepenik verbindet Lang eine langjährige Freundschaft. Gemeinsam wirkten sie im Vienna Loop Orchestra und im Picknick mit Weisman Ensemble. Robert Lepenik spielte auch in der Uraufführung von DW2 die E-Gitarre. Lang resümiert, dass es für größere Bands oft schwer sei, finanziell zu überleben, und dies nicht nur in der Improvisationsszene. Mit Projekten wie Laleloo versuche der Komponist den Kontakt zu Kleinveranstaltern und zum musikalischen Independent-Bereich zu halten. Lang ist sich jedoch dessen bewusst, dass er andererseits als Komponist darauf angewiesen ist, auf größeren Veranstaltungen aufgeführt zu werden, um mehr Publikum zu erreichen. Während in der Improvisationsszene tätige MusikerInnen aus ökonomischen Gründen oft weiteren Tätigkeiten nachgehen müssten, könne Lang mittlerweile als im Musikbetrieb etablierter Komponist von seinen Werken leben. Dabei weiß er genau um die Vor- und Nachteile, die das

154 Werkbeschreibung DW11 <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> online am 12.12.2010

155 Niedermayr, Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 6

156 Ebd. S. 5 und 6

157 Edda Strobl wurde 1962 in Graz geboren und bezeichnet sich selbst als Graphik-Künstlerin mit Hang zu narrativen Strukturen. Sie studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Restauration und wirkte als Musikerin und Videokünstlerin u.a. in den Projekten Laleloo, Tonto, Fond und Rued mit. Neben der Arbeit mit Found-footage-Materialien, Fotos und Malerei gründete sie 1999 Tonto-Comics, eine Veröffentlichungsplattform für Comics, die mit dem Musik-Label Tonto vernetzt ist. Website Edda Strobl. <http://eddastrobl.mur.at/text.htm> online am 12.12.2010

Leben als Musiker in der Improvisationsszene mit sich bringt:

„Je größer eine Szene wird, je mehr Geld in Bewegung ist, desto zynischer wird diese Szene, und desto weniger geht es um Inhalte, desto mehr um Kulturpolitik, um Platzierungen im Marktgeschehen, um Platzierungen von Namen. In dieser kleineren Szene, in diesen teilweise sehr untergründig verlaufenden Improvisationskonzerten geht es eigentlich meistens um die Sache selbst, um den Moment des Spielens, des Entstehens, dass die Stimmung im Raum stimmt, und dass man irgendwie die Fahrtkosten über die Runden kriegt.“¹⁵⁸

Lang möchte im Projekt Laleloo beide Seiten für einander nutzbar zu machen. Es werden Auszüge aus Langs Konzertstücken gesampelt und weiter verwertet. Andererseits transkribiert der Komponist die Resultate der Improvisationsarbeit und bringt somit, in gewisser Weise, die MusikerInnen der Improvisationsszene in den konzertanten Bereich ein. Auch das Werk DW2 ist ein Beispiel für diese Herangehensweise. Hier wirken sogar persönlich MusikerInnen aus dem Independent-Bereich mit, wie etwa der Gitarrist Robert Lepenik oder der Sänger Risgar Koshnaw.

3.4 Statistische Berechnungen im Kompositionsprozess

Den krassen Gegensatz zum improvisatorischen Umgang mit der Musik scheint die Integration von statistischen Berechnungen und Tabellen in den Kompositionsprozess zu bilden. Für Lang bietet das Miteinbeziehen von statistischem Material eine Grundlage für das Erstellen eines Rahmengerüsts für einige seiner Werke. Ein Beispiel für diese Vorgehensweise ist das *Theater der Wiederholungen*, bei dem die durch statistische Werte bestimmte Makro-Struktur inhaltlich durch frei niedergeschriebene Elemente ergänzt wurde.¹⁵⁹

In dem Aufsatz *Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffs in den Stücken der DW-Serie* schreibt Lang über die Entstehung der ersten Stücke der *Schrift*-Serie, bei denen es sich um schriftlich festgehaltene Improvisationen handelt. Der Komponist, der intuitiven Techniken wie der des automatischen Schreibens zunächst skeptisch gegenüber stand, begann Excel-Tabellen zu verwenden, um dem assoziativen Kompositionsprozess einen rationellen Gegenpol zu geben. Nach Fertigstellen der einzelnen Kompositionen wurden die strukturellen Häufigkeiten mittels dieser Tabellen statistisch erhoben. Inspiriert von den Überlegungen der Philosophen Henri Bergson und Gilles Deleuze erkannte Lang anhand der statistischen Auswertung

158 Günther, Bernhard. *Nur der Mann im Mond hört zu*. S. 1

159 Lang, Bernhard. *Das Theater der Wiederholungen. Revisited*. S. 12

seiner Werke, dass trotz des ständigen Wandels einige Bereiche stetig wiederkehren. Für den Komponisten macht dies deutlich, dass die Kombination von experimentellen elektro-akustischen Klangumgebungen an analytische Verfahren gekoppelt werden müsse. Somit würde die Improvisation über die bloße Beschaffung von musikalischem Material hinausgehen und könne auch auf reflexiver Ebene nutzbar gemacht werden, folgert Lang weiter. Der Komponist meint damit die konkrete Nutzung von Analyseprogrammen und Excel-Charts, die für die Auswertung der in der Improvisation gewonnenen Impulse verwendet werden können.¹⁶⁰

3.5 Deleuze und die zeitgenössische elektronische Musik

Thomas Schäfer erwähnt den Einfluss, den der Philosoph Deleuze auf manche KünstlerInnen der elektronischen Musik ausübt.¹⁶¹ Auch wenn sich Deleuze selbst mit Musik nie so eingehend befasst hat wie mit Film und Literatur, inspirierten seine Ansätze KünstlerInnen, die im Bereich der „experimentellen Elektronika“ tätig waren und sind. Musikalisch sind MusikerInnen dieses Genres eher im Hip Hop, House oder Techno als in der zeitgenössischen klassischen Musik verwurzelt. In den beiden Compilations *In Memoriam Gilles Deleuze* und *Folds and Rhizomes for Gilles Deleuze* kommt dies etwa zum Ausdruck. Die akustischen Experimente einzelner Techno-, House-, Ambient- und Noise-Kompositionen dieses und des vergangenen Jahrhunderts lassen eine eigene Interpretation davon erahnen, was Deleuze als „organlosen Körper“ bezeichnet hat. Schäfer beschreibt dies so: Diese Werke „deterritorialisieren musikalische Form und Substanz“.¹⁶² Sie rücken Form und Inhalt der Musik in ein neues Licht und öffnen sie so für ungewohnte Interpretationen und Umgangsweisen. Die Wurzel, bzw. der von Deleuze und Guattari geprägte Begriff des „Rhizoms“, veranschaulicht die Vorgehensweise der zeitgenössischen Elektronika. Lineare, hierarchische Systeme sollen zugunsten einer netzartig verflochtenen, interaktiven Arbeitsweise durchbrochen werden. Anstatt die Autorenschaft und einen Werkbegriff zu fokussieren, wird aus einem großen, durch mediale Verbreitung geschaffenen Archiv geschöpft. Die gerade in der Musik ansonsten stark wirksamen Bindungen an die Autorenschaft und deren repräsentative Abbildungen im Werk scheinen hier aufgehoben zu werden. Ebenso im Sinne von Deleuze und Guattari ist die Betonung des Prozesshaften bei Lang, schreibt Schäfer. In seiner Musik gehe es primär nicht um die Beschreibung statischer Relationen, um ein fertiges Kunstwerk, wichtiger sei der Prozess, d.h., der Vorgang der Produktion – das Musik-Machen –, der seinen

160 Lang, Bernhard. *Repetition und Automatismus*. S. 3 und 5

161 Schäfer, Thomas. *Die Passion des Guerilleros*. S. 3

162 Ebd. S. 3

Musikstücken zugrunde liege.¹⁶³ Auch hier tritt wieder der performative Aspekt in den Vordergrund, der sich in seiner Grundhaltung und Prioritäten-Setzung stark von musikästhetischen Ansätzen, die Authentizität propagieren, unterscheidet.

Deleuze unterscheidet zwei Arten des Wiederholens: Die „gleich bleibende Repetition“ und die differenzierte Wiederholung, die Freiraum für Veränderung in sich birgt. Die komplexe Form des Wiederholens und die freie Differenz sind wechselseitig voneinander abhängig. Sie spiegeln einander durch die Verknüpfung von Einzelmomenten wider. Es ist ein Spiel mit Erwartungshaltungen: Nach jedem Akt des Wiederholens entsteht die Hoffnung aufs Neue, dass nun „etwas anderes“ passieren könnte. Die kreative Tätigkeit des Komponierens wird so „zu einem zyklischen Vorgang der Selbstvervielfältigung“.¹⁶⁴ Lang wendet dieses Wechselspiel von *differenzierter* und *toter Wiederholung* in DW2 an. Schon die Titel der Teile 1 und 7, „Dead Repetitions“ und „RepetitionDifference“, scheinen dies zu verraten. Trotz, oder gerade wegen, der Loops wird die Erwartung eines linearen Verlaufs des Werks durchbrochen. Die Wiederholung trägt das Potential zur Veränderung in sich als einen ständigen Drang „neu“ zu werden, der nie zur Ruhe zu kommen scheint.

Achim Szepanski schreibt in *Elektronische Musik, Medien und Deleuze*, dass die Verwendung des Samples mehr als die bloße Anwendung von „Copy-and-Paste“ bedeutet. Das Sample als musikalisches „Artefakt“ sei Teil eines medialen Archivs und werde mittels maschineller Verfahren transformiert. Diese maschinellen Prozesse basierten wiederum auf dem binären Code, der zu einem zentralen Ordnungsprinzip geworden sei. Differenz spiele in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle:

„Der Binärcode beruht auf reiner Differenz, er stellt immaterielle Kontexte mittels Algorithmen her und ermöglicht die Austauschbarkeit aller Zeichen und deren Bedeutungen. In der Musik existiert kein digitaler Klang an sich. Ein MP3 File oder ein Wav.file sind Daten, keine Klänge. Welche physikalische Gestalt das digitale Processing annimmt, ist Resultat der Codierung und Decodierung digitaler Daten. Was wir wahrnehmen sind Klänge, Rhythmen, Klangfarben, die die digitalen Daten und Informationen repräsentieren. Die Mitteilbarkeit in der wir das Digitale wahrnehmen, ist ein Zwischenraum, ein Ort der Übertragung, das Digitale kennt kein Dazwischen, wohl aber die Mechanosphäre der Medien, in der das Digitale erscheint.“¹⁶⁵

Diese „Mechanosphäre“, der Ort, in dem das Digitale als Klang erscheinen kann, ist vielleicht auch

163 Schäfer, Thomas. *Die Passion des Guerilleros*. S. 3

164 Ebd. S. 3

165 Szepanski, Achim. *Elektronische Musik, Medien und Deleuze*. S. 3

das, was Lang in seinen Kompositionen forciert. Die Automatismen des digitalen Zeitalters können auf die KomponistInnen befreiend wirken. Digitale Prozesse laufen auch ohne das Denken und Fühlen eines komponierenden Subjekts ab, was Räume für das (noch) nicht Gedachte und Gefühlte öffnet.

3.6 Die „Musik der Unbefugten“

Martin Büsser geht in seinem Essay *The art of noise. Eine Geschichte der Sound Culture* auf einen vom Maler und Aktionskünstler Günther Brus geprägten Begriff ein: die „Musik der Unbefugten“. Damit sind mit psychedelischer Musik, Industrial und Techno verwandte Stile gemeint, deren Hauptaugenmerk auf Klang, Geräusch und Lärm liegt. Arnulf Meifert, ehemaliges Mitglied der Band Faust und Leiter des Brus-Archivs, sieht in der Aneignung musikalischer Techniken aus der Avantgarde-Musik durch Laien eine Möglichkeit, den Sound aus elitären Fachkreisen zu befreien, und so neue Zugänge zur Musik zu schaffen. Die Resultate dieser Aneignung durch Amateure reichten von Kitsch bis zu innovativem Gebrauch. Büsser fasst Meiferts Aussagen zum von der zeitgenössischen Musik angeregten Umgang mit Sound in der Populärmusik folgendermaßen zusammen:

„Meiferts Argumentation bedenkt beide Möglichkeiten: Die, in der Aneignung von Elementen der Neuen Musik zur regressiven Verkitschung benutzt wurde[...], was seinen Widerhall in einer verkitschten Neuen Musik bzw. Pop-Vorliebe für verkitschte Neue Musik findet[...]; zweitens jenen Strang, der die Ideen der Neuen Musik nicht nur erstmals aus dem elitären, musikimmanent arbeitenden Zirkel befreite, sondern auch ästhetisch so zu verwerten wussten, daß sie erstmals tiefer drangen, also psychische und soziale Schichten erobern konnten, zu denen vorzustoßen die Neue Musik gar kein Interesse hatte.“¹⁶⁶

In dieser Aussage reflektiert Lang in gewisser Weise seine persönliche Geschichte. Der Komponist kam, durch das Experimentieren und Improvisieren mit Klängen in unterschiedlichen Bands, zum Jazz und schließlich zur zeitgenössischen Musik. Genre-übergreifendes Denken, bzw. eine Konzeption von Sound, die sich nicht an Genre-Grenzen hält, ermöglicht einen freien und innovativen Zugang zur Musik. Lang selbst brauchte mehrere Jahre, um die für seinen persönlichen Werdegang wichtigen Elemente und Umgangsweisen mit kompositorischem Material offen in sein Werk zu integrieren und miteinander zu versöhnen.

166 Büsser, Martin. *The art of noise. Eine Geschichte der Sound Culture*. S. 11

„Sound“ zeichnet sich als musikalischer Parameter durch eine große Offenheit aus, die deshalb oft als Projektionsfläche für unterschiedliche Emotionen und Inhalte dient. Bands wie die Einstürzenden Neubauten, SPK und Suicide banden ihre Musik in einen gesellschaftspolitischen Diskurs ein und machten Sound so politisch wirksam. Klang wurde umfunktioniert und sollte, anders als in der Popmusik der 1970er Jahre, nicht mehr die Illusion einer Welt voller Geborgenheit und Wärme schaffen, sondern wurde explizit als Waffe eingesetzt. Das Musikgenre Industrial übernahmen William S. Burroughs' literarisches Verfahren der *Cut-up-Technik* in die Musik. Futurismus, Dadaismus und Surrealismus sowie andere Strömungen der Avantgarde fanden in kurzer Zeit rasante Verbreitung und Verwertung im Popularbereich.¹⁶⁷

Die gesellschaftskritische Komponente des Sounds im Industrial entfaltete sich durch das Herausreißen des Klangereignisses aus seinen gewohnten Zusammenhängen. Sound wurde nicht mehr als Spezifikum einer jugendlichen Protestbewegung betrachtet, wie dies etwa bei Jimi Hendrix oder im Punk der Fall gewesen war. Mit drastischen Bildern entstanden Collagen, welche die Kehrseite der westlichen Industriegesellschaft in den Fokus rückten. Sound sollte so zur Dekonstruktion der unterschwellig hinter der Fassade der Zivilisation brodelnden Brutalität beitragen:

„Industrial kramte im tabuisierten Bilder- und Klangvorrat der westliche Gesellschaft und verstörte nicht nur durch Geräusche, sondern auch dank seiner 'heißen' Themen: De Sade, jüngere Serienmörder und Sektenführer[...], Konzentrationslager, sexuelle Tabus[...] wurden als eine Art akustischer und visueller Terror gegen die schöne Menschen- und Warenwelt der Kulturindustrie eingesetzt.“¹⁶⁸

Die beschriebenen Szenarien erinnern mit ihrer Thematik an Langs *Theater der Wiederholungen*, aber auch an das Stück DW2. Es stellt sich die Frage, ob Lang hier bewusst an die – ihm wahrscheinlich vertraute – Ästhetik des Industrials anknüpfte. Dies würde nämlich die Interpretation nahelegen, dass der Komponist die musikalische und historische Wiederholung gleichzeitig als Mittel und Ziel einer Dekonstruktion wirken ließe.

3.7 Der „kaputte“ Rhythmus

Lang arbeitet in der DW-Serie mit den beiden zuvor besprochenen gegensätzlichen Techniken des

167 Büsser, Martin. *The art of noise. Eine Geschichte der Sound Culture*. S. 11 und 15

168 Ebd. S. 15

Wiederholens. Einerseits verwendet er *mechanische Wiederholungen*, bei denen Melodien und Rhythmen exakt reproduziert werden. Andererseits stellt er diesem das Verfahren der *differenzierten Wiederholung* gegenüber. Durch die Auseinandersetzung mit improvisierter Musik entdeckte der Komponist sein Interesse an „gestörten“ und „kaputten“ Rhythmen. Sie sind Ausgangspunkt einer eigenen Ästhetik des Unregelmäßigen, die mit dem Reiz asymmetrischer Verläufe spielt. Neben der Improvisation waren die Transkription von Sprechrhythmen und das Experimentieren mit dem Sampler für die Entwicklung der Ästhetik des „kaputten“ Rhythmus von Bedeutung. Das Wort Sampler wird als Bezeichnung für einen elektronischen Klangerzeuger verwendet. Dieses Instrument erzeugt nicht selbst die Klänge, sondern bezieht sie von vorgefertigten Aufnahmen, den Samples. Sampling nennt man den Prozess, bei dem der auf einem bestimmten Medium aufgenommene Klang auf ein anderes übertragen wird.¹⁶⁹ Lang beschreibt, dass es auch bei gleichförmig verlaufenden Rhythmen zu minimalen Veränderungen kommen könne. Diese Irritationen erinnerten an das Zucken eines kaputten CD-Players bzw. Plattenspielers. Der Name des – 1996 auf dem Label Plag dich nicht veröffentlichten – Albums *Techno mit Störungen*¹⁷⁰ des experimentellen Musikers und Violinisten Jon Rose ist einige Zeit lang als Synonym für diese Abweichungen im regelmäßigen rhythmischen Verlauf verwendet worden, so Niedermayr.¹⁷¹

Durch die Beobachtung von DJs und Vinyl-Künstlern entwickelte Lang seine spezifische Art der Handhabung des „kaputten“ Rhythmus. Die auf zyklischer Drehung basierende Verwendung der Schallplatte wird beim Scratch-Vorgang bewusst aus dem Gleichgewicht gebracht. Die auf diese Weise entstandenen asymmetrischen Rhythmen und Sounds wurden vom Komponisten in Notenform aufgeschrieben, um sie in die eigenen Werke integrieren zu können. In der Improvisation verwendete Lang Sampler, in die er geringfügige Abweichungen einbaut, um den gleichmäßigen Verlauf zu stören. Auf diese Form des differenten Wiederholens zielt sein Interesse. Um den Aspekt des Abweichens zu unterstreichen, stellte Lang in seinen Kompositionen der differenten Wiederholung die maschinelle bzw. tote Wiederholung gegenüber. So gehen rhythmisch asymmetrisches Zucken und maschinelle Gleichförmigkeit in einem Wechselspiel ineinander über. Lang sieht darin die Möglichkeit, sich nicht auf ein musiktheoretisches Prinzip beschränken zu müssen, und so Komposition als etwas Offenes zu begreifen.¹⁷²

Lang schreibt, dass die gedankliche Beschäftigung mit Rhythmen eine wichtige Voraussetzung für

169 Davies, Hugh und Fulford-Jones, Roger. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Bd. 22. S. 219

170 Website Jon Rose. http://www.jonroseweb.com/a_jonrose_discography.html online am 12.12.2010

171 Niedermayr, Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 3 und 4

172 Ebd. S. 4

seine Kompositionen sei. Dabei berücksichtige er nicht nur den Einsatz der Rhythmik in der zeitgenössischen Musik, sondern auch Ansätze aus der Populärmusik des 20. und 21. Jh. Er vollziehe die Logik des Turntablism nach und integriere diese in sein eigenes Werk. In dem Film *Alone. Life wastes Andy Hardy* von Martin Arnold aus dem Jahr 1998 wird diese Vorgehensweise auf visuelle Weise veranschaulicht. Wie auch in der elektronischen Musik üblich, entnimmt der Komponist kurze Sequenzen einer musikalischen Geste, die er in unterschiedlicher Geschwindigkeit vorwärts und rückwärts abspielt. Dadurch wird der Vordergrund zum Hintergrund und umgekehrt: Die HörerInnen verfolgen nicht mehr den linear-chronologischen Verlauf der Musik, sondern beachten die kleinen rhythmischen Knackpunkte und Unebenheiten, die so selbst zum Träger einer ästhetischen Botschaft werden. Auf den ersten Blick banal wirkende Sequenzen werden durch die von Turntablism und DJ-Kultur inspirierte Art des Wiederholens und in Verbindung mit dem musikalischen Vokabular der zeitgenössischen Musik zu einem speziellen Klangereignis.¹⁷³

3.8 Turntablism bei Phil Jeck

Lang schreibt, dass – neben seiner Beschäftigung mit den Filmen Arnolds – die Analyse der Arbeiten Phil Jecks von großer Bedeutung für ihn gewesen sei, besonders in Bezug auf die Entwicklung einer eigenen Technik im Umgang mit dem Faktor Zeit. Besonders interessant an Jecks und Arnolds Werken sei für ihn der Aspekt des Technischen, des Maschinellen, gewesen. Der maschinelle Blick Arnolds auf den menschlichen Körper ließe Schnittrhythmen entstehen, die für Lang Parallelen zur Techno-Musik aufweisen würden. Das Interesse am Turntablisten Jeck sei bei Lang durch dessen Umgang mit der *Blockage* (Störung, Blockierung), der defekten Maschine, geweckt worden. Die Gebrechlichkeit des Materials zeige sich durch den „Sprung in der Rille“, jene Endlosschleife, die entstehe, wenn eine Schallplatte „hänge“. Aufzeichnung und Abspielfunktion arbeiteten hier nicht fehlerfrei, wie es bei einer Maschine der Fall sein sollte. Sie würden Fehler beinhalten, die sie in gewisser Weise menschlich und sympathisch erscheinen ließen und zum ästhetischen Prinzip erhoben würden. Lang zufolge verdankt er es Jeck, dass er auf den „Knackpunkt“, der am Ende eines Samples zu hören ist, aufmerksam wurde. Wie bei einem Kippbild, bei dem der Vordergrund zum Hintergrund wird und umgekehrt, ist für den Komponisten das Geräusch, das zwischen dem Ende eines Loops und dem Beginn der neuen Wiederholung liegt, wichtiger als das zugrunde liegende Sample. Letzteres wird so als rhythmisches Element verwendet.

173 Filmbeitrag über Bernhard Lang. Moving Sounds Festival 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=IUHfUGWcFrE> online am 12.12.2010

Diese neue Verwendungsweise des Loops bringt mit den so entstehenden rhythmischen Aspekten eine Veränderung der Wahrnehmung mit sich. Lang meint, dass sich der Effekt des „Sprungs in der Rille“, in der Weise wie Jeck ihn verwende, besonders auf das Kurzzeitgedächtnis auswirke, woraus sich eine „hypnotische Wirkung“ ergebe.¹⁷⁴

Lang bringt die für Jeck charakteristische „Blockade“ des reibungsfreien Ablaufs eines Samples in Verbindung mit dem Begriff der *Blockade* bei Jacques Lacan, womit sich wieder eine Querverbindung zur Philosophie ergibt. Indem der Punkt zwischen Ende und Neubeginn eines Samples fixiert wird, kommt es zu einem Moment des Stillstands, gemäß Lang. Der reibungslose Ablauf des im Sample selbst enthaltenen musikalischen Gedankens werde gestört und blockiert, indem auf den Anfangspunkt zurückverwiesen wird. Bei Lang wecke dies Assoziationen zur bei Lacan thematisierten Unterbrechung des Triebflusses. Der „Sprung in der Rille“ widersetze sich dem Bedürfnis, die Schallplatte „weiter“ zu hören, bis zum Ende. Dabei interessiert Lang vor allem die Art und Weise wie der Turntablist Jeck, der in einigen Werken Langs auch als Musiker mitwirkt, den musikalischen Fluss zum Stillstand bringt. Die Blockade bzw. der „Sprung in der Rille“ sind für Lang kunstvolle Effekte des Hemmens und Stoppens.¹⁷⁵

3.9 Das Sample als Ambiente und Archiv

Das Sample als künstlerischer Baustein in Musik und Film wird heute mit großer Selbstverständlichkeit verwendet. Lang unterscheidet zwei Großbereiche, die mit den Funktionen des Samples zusammenhängen: Zum einen würden aufgenommene Umgebungsgeräusche zur wichtigen Quelle, sozusagen das Ambiente. Weiters sei der Aspekt des Archivs von Bedeutung. Dazu zählt für ihn alles, was jemals auf einem Medium aufgenommen wurde und noch erhalten ist. Oft gehöre es zur Arbeit mit dem Sample, die spezifischen Eigenheiten des Mediums und seine „Tendenz zu vergessen“ (etwa durch Beschädigung) mit zu berücksichtigen. In diesem Zusammenhang erwähnt Lang die Rückkehr des Lo-Fi-Sounds, d.h., einer Ästhetik, die mit dem beschädigten Medium spielt und den sich daraus ergebenden Klangeigenschaften. Beide Herangehensweisen an das Sampling bedingten den Prozess des Neulesens und Wiederholens von etwas bereits Existierendem. Ziel sei es nicht, etwas Neues zu schaffen, sondern aus dem Archiv des bereits Vorhandenen zu schöpfen. Beispiele dafür sind in der Hip-Hop-Kultur, der mit Vinyl arbeitenden DJ-Szene und auch in der Rock-Musik zu finden, in der oft alte Verstärker verwendet

¹⁷⁴ Lang, Bernhard. *Die Differenz Engine*. S. 1

¹⁷⁵ Niedermayr Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 4

werden, um einen spezifischen Sound zu erhalten. Doch nicht nur im Bereich der Populärmusik sind die Wirkungen des Samples als Archiv und Ambiente spürbar. Auch in der zeitgenössischen Musik werden bereits vorhandene Techniken für eigene Zwecke angewandt. Helmut Lachenmann spricht in diesem Zusammenhang kritisch von der Neuen Musik als „Supermarkt“¹⁷⁶, aus dem beliebig geschöpft werde. Es kommt jedoch darauf an, wie aus den Quellen zitiert wird, d.h., wie der Prozess des Aneignens und sein Resultat vonstatten geht. Die postmodernen Philosophen Gilles Deleuze und Jacques Derrida arbeiten sehr stark mit der Wiederholung. Sie verwenden vorhandene Texte bzw. gesellschaftliche oder kulturelle Phänomene und interpretieren diese neu. So kann das Schöpfen aus einem Archiv zu einem kreativen Vorgang werden, der eine Transformation und neue Erkenntnisse mit sich bringt.¹⁷⁷

3.10 Das Sample als Zelle

Bereits während der Arbeit an der DW-Serie, namentlich an den Werken DW9 und DW12, versuchte Lang, trotz Wahrung der Identität des Samples, stärker zwischen den einzelnen Loop-Vorgängen zu differenzieren. DW9 *Puppe/Tulpe*¹⁷⁸ ist ein Kammermusik-Stück für Oktett und Solostimme aus dem Jahr 2003, basierend auf *Die Schlange küsst den Schlafenden*, dem letzten Text des Lyrikers Christian Loidl vor dessen Tod. Ebenfalls aus dem Jahr 2003 ist das Werk DW12 *Cellular Automata*¹⁷⁹ für Solo-Piano. Schon bei diesen beiden Stücken nahm der Komponist Anleihen am Konzept der zellularen Automaten, das mit Algorithmen arbeitet. Der Mathematiker John Horton Conways entwickelte einen *zellularen Automaten*, der auch als „The Game of Life“ bekannt ist. Dabei handelt es sich um eine mehrdimensionale Matrix, die wiederholt wird. Der Anzahl an Dimensionen entspricht eine gleiche Anzahl an Punkten im Raster der Matrix. Durch Regeln der Nachbarschaft wird festgelegt, ob eine Zelle in der nächsten Generation weiterlebt, oder erlischt. Regeln, die auf dem Verhältnis der Zellen zueinander basieren, lassen mit der Zeit komplexe und schwer vorhersagbare Muster entstehen, die an Fraktale erinnern (siehe auch Kapitel 3.15 Selbstähnliche Verkleinerungen).¹⁸⁰

Lang unterscheidet verschiedene Parameter, die eine Zelle und deren Inhalt beschreiben. Neben der Dauer einer Zelle, die durch die Taktlänge angegeben wird, zählen die Anzahl der Wiederholungen

176 Bezugnahme auf Lachenmann zitiert nach Lang, Bernhard. *Cuts'n Beats*. S. 6

177 Lang, Bernhard. *Cuts'n Beats*. S. 6

178 Werkbeschreibung DW9 *Puppe/Tulpe*. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> online am 12.12.2010

179 DW 12. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> online am 12.12.2010

180 Ritsch, Winfried. *Konzert Loopgenerator*. S. 5

und musikalische Parameter, wie Tonhöhe, Dauer, Dynamik und Timbre, zu den Charakteristika dieser organischen Einheiten. Des Weiteren sind neben assoziativen Parametern und Gesten auch der Grad der Synchronisierung, der die Kommunikation zwischen einzelnen SpielerInnen betrifft, und visuelle Signale, wie Videoschnittmuster, von Bedeutung. Die durch *zellulare Automaten* erzeugten Veränderungen verlaufen in kleinen Schritten entlang eines Rasters. Lang sieht hierin eine deutliche Parallele zu den frühen Stücken der DW-Serie. Auf dem Weg zur praktischen Umsetzung des Modells der zellularen Automaten definierte Lang die Grundstruktur der Stücke als Sample, indem er die Partitur in ein Midi-File umwandelte. Diese Datei bearbeitete er dann mit CADMUS, einem selbst geschriebenen Computer-Programm in der Programmiersprache C++. Excel-Tabellen dokumentieren den Verlauf der einzelnen Versuche und unterstützen die Auswertung.¹⁸¹ Obwohl minimale, rasterförmige Veränderungen und ein ständiger Wandel der Struktur stellenweise auch bei DW2 festzustellen sind, kommen die hier besprochenen Verfahren bei DW2 noch nicht zur Anwendung. Auch wenn während der DW-Serie einzelne Stücke mit CADMUS entstanden, ist die Einbindung zellulärer Automaten v.a. für die Werkreihe *Monadologie* charakteristisch.

3.11 Der Zeitfaktor: Zeit und Differenz

Lang nennt als zwei Hauptcharakteristika der Loops-Ästhetik die Dimension der Dauer und die sich innerhalb der Wiederholung entfaltende Differenz. Vor dem Zeitalter der „Sample Explosion“ war es nicht möglich mit längeren Samples zu arbeiten. „Sample Explosion“ bezeichnet die vielseitige Wahrnehmung einer musikalischen Struktur, die aus einem eng begrenzten Sample-Abschnitt des Originals resultiert. Im Techno führte die Arbeit mit sehr kurzen Samples zur Erkenntnis, dass diese Dauern, die zwischen 50 und 500 Millisekunden liegen, einen Trance induzierenden Effekt haben. Der Großteil der in der kommerziellen und experimentellen elektronischen Musik verwendeten Samples, wie etwa der „Sprung in der Rille“ des Turntablisten Phil Jeck, liegt heute in diesem Bereich. Die Funktionsweisen des Samples sind stark mit denen des Gehirns verknüpft, insbesondere mit dem Erinnerungsvermögen. Ursprünglich wurde das Sample nicht zusätzlich verändert. Differenz entstand dadurch, dass beim nochmaligen Hören alle Informationen bereits vorhanden waren. So war es möglich, sich an das gesamte Sample zu erinnern und es neu zu interpretieren.¹⁸²

181 Ebd. S. 6

182 Lang, Bernhard. *Cuts'n Beats*. S. 7

Ian Buchanan beschreibt in seinem Text *Deleuze and Music* das Konzept des Refrains bei Deleuze und Guattari. Der Refrain fasse den Inhalt der Musik, er sei aber nicht ihr Ursprung. Musik besteht demnach aus zwei Komponenten, so Buchanan: Dem Refrain, der durch ständige Wiederholung Inhalte verfestigt, und jenem expressiven Teil, der Neues schafft.¹⁸³ Die Zeit wird demnach durch das Wechselspiel von Differenz und Wiederholung strukturiert.

Drew Hemmet geht auf die mit dem Einsatz der Drum-Machine einhergehende Standardisierung der Zeit ein. Die Bindung an ein starres temporales Korsett, das mittels Quantisierung den natürlichen Verlauf von Musik in vorstrukturierte Einheiten presst, führe zu einer Verarmung der musikalischen Vielfalt, beklagt Hemmet.¹⁸⁴ In der elektronischen Tanzmusik wird versucht, diese rigide maschinelle Pulsation der Zeit zu durchbrechen. Indem das Augenmerk auf die Leerräume zwischen den einzelnen Pulsen gelegt wird, soll die regelmäßige Wiederkehr des immer Gleichen irritiert werden. Durch das genaue Betrachten der musikalischen Oberfläche des Samples wird die dualistische Unterscheidung zwischen mechanisch pulsierender Zeit und metrisch freiem Zeitfluss in Frage gestellt. Hemmet verdeutlicht dies am Beispiel der Drum-Machine 808 der Firma Roland: Der maschinelle Puls werde durch die potentiell unendlich voranschreitende Wiederholung an seine Grenzen getrieben. Es entstehe ein Bruch bzw. ein Riss in der mechanischen Reproduktion des immer Gleichen. Die abstrakte Vorstellung von unendlich vielen identischen Wiederholungen werde ständig durch den jeweils aktuellen Moment aufgeschoben. Durch dieses permanente Ankommen der Wiederholung in der Gegenwart entstehe Differenz. Die Verlagerung des Bewusstseins in den gegenwärtigen Augenblick bilde diese Differenz und widerspreche der Idee eines linearen Fortschreitens bzw. Wiederholens der selben Sequenzen. Dies erinnere Hemmet an die Konzeption der Dauer des Philosophen Henri Bergson, die auf Bewusstsein und Zeit basiere.¹⁸⁵

3.12 Das Orchester als Maschine

Lang bezeichnet das Orchester als Maschine, in Anlehnung an die Ausstellung „Wunschmaschine-Weltmaschine“ des Künstlers Peter Weibel. Leider konnte ich keine Quellen zu dieser Ausstellung finden. Lang fand an Weibels Arbeit insbesondere den Gedanken interessant, die historische Entstehung des Orchester mit der logistischen Strukturierung des Heeres zu vergleichen. Dabei kam Lang die Idee, das Orchester als „große Wiederholungsmaschine“ zu betrachten. Dieser Bezeichnung würde das Orchester insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jh. gerecht. Seither

183 Buchanan, Ian. *Deleuze and Music*. S. 16

184 Hemmet, Drew. *Affect and Individuation in popular electronic music*. S. 76

185 Ebd. S. 85

stelle es nicht mehr eine Plattform für Experimente dar, sondern wiederholte den Kanon bereits etablierter historischer Werke. Weder an der Weiterentwicklung von Instrumenten bzw. der Integration neuer Klangerzeuger, noch an der Aufnahme zeitgenössischen Materials würde allgemein gearbeitet. Dies mache das Orchester zu einem *Archiv*, so Lang. Neben dem historisch-konservierenden Aspekt werde auch ein Hang zur Hierarchisierung aufgrund einer starken Anweisungsstruktur deutlich. Dabei müsse sich der subjektive Wille zur Gestaltung einem übergeordneten Schöpfer fügen. Für Lang war es naheliegend, die mit zellularen Automaten arbeitenden ersten Werke der Monadologie-Serie durch ein Orchester aufführen zu lassen. Das Orchester wirke dabei wie eine überdimensionierte Maschinerie, welche die hierarchisch repressiven Strukturen zusätzlich betone.¹⁸⁶ Bezogen auf DW2, das für Kammerensemble geschrieben ist, lässt sich nur spekulieren, ob Lang sich aus den eben genannten Gründen eventuell bewusst gegen eine orchestrale Fassung entschieden habe.

Lang schreibt, dass das Thema des Maschinellen sich als Grundidee durch seine Werke ziehe. Das körperliche Wiederholen wird der maschinellen Repetition gegenübergestellt. In einem ersten Schritt wollte Lang das von Phil Jeck verwendete Realtime-Sampling in einer Aufführungssituation in die eigenen Werke integrieren. Nun sollte das Orchester selbst die Funktion des Samplers übernehmen. Da Lang zufolge jeder Orchesterklang bereits „Zitat aus der Geschichte ist“¹⁸⁷, solle das Orchester nun die Aufgabe einer Wiederholungsmaschine übernehmen. Die Assoziationen zu Massenphänomenen, die durch das Orchester geweckt werden, spielen für den Komponisten ebenso eine Rolle. Die durch „Massenstrukturen“ geordneten Musiker erinnern Lang an die Organisation des Heeres bzw. an Arbeiter, die kleine Räder einer großen Maschine sind, wie es im Film *Metropolis* von Fritz Lang aus dem Jahr 1927 dargestellt sei. Die Inszenierung von Befehlen, Organisationsstrukturen und Bewegungen der Masse lassen sich somit durch das Orchester gut verwirklichen. Lang setzt orchestrale Formen somit als „Loop-“, „Erinnerungs-“ und „Wiederholungs-Maschine“ ein.¹⁸⁸

3.13 Mozart und das „Mittelpunktlose“ Komponieren

In seinem Musiktheaterstück *I hate Mozart* geht Lang ganz anders vor als im *Theater der Wiederholungen*. Dem 2006 im Rahmen von Wien Modern uraufgeführten Werk liegt eine linear

186 Ritsch, Winfried. *Konzert Loopgenerator*. S. 9

187 Niedermayr, Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 6

188 Ebd. S. 6

verlaufende Erzählung über Gefühle und Verstrickungen im Theaterbetrieb zugrunde. Auch wenn Lang der Idee, eine Oper über Mozart zu schreiben, zunächst skeptisch gegenüberstand, entdeckte er „Andockpunkte“ für sein eigenes Schaffen. Mozarts Kompositionen sind der breiten Masse bekannt, es handelt sich bei ihnen sozusagen um ein beinahe einzigartiges Beispiel für „Wiederholungs-Hören“. Durch die ständige Berieselung mit bekannten Mozart-Werken schalten HörerInnen ab. Ähnlich ergeht es auch den DarstellerInnen, die im Stück eine Mozart-Oper einstudieren. Das Libretto sprach Lang an, so konnte er in nur kurzer Zeit eine dem Text folgende Musik schreiben. Neben dem thematischen Bezugspunkt zur Wiederholung sei das Konzept des Stücks für Lang eine Möglichkeit gewesen, die von ihm im Theater der Wiederholungen entwickelte Wiederholungsmaschinerie nicht nur auf der Bühne „auszustellen“, sondern sie als Basis des Werkes im „Untergrund wirken zu lassen“.¹⁸⁹

Das dekonstruktivistische Moment tritt erst auf den zweiten Blick in den Vordergrund. Durch die linear geschlossene dramaturgische Form ergab sich für Lang die Möglichkeit, stärker auf der musikalischen Ebene zu experimentieren. Er spricht dabei von einer durch die Lektüre von Deleuze inspirierten „Methode des mittelpunktlosen Komponierens“. Durch die Klarheit des formalen Gerüsts auf der textlichen Ebene konnte der Komponist stärker mit Brüchen, Schnitten und Kippeffekten arbeiten.

Die Beschreibung „mittelpunktlos“ bezieht sich jedoch auch auf den Umgang mit Mozart. Seine Werke sind während der gesamten Oper nicht zu hören. Er ist in gewisser Weise „ausgeklammert“ und wird durch die verfremdeten Einschübe zweier Turntablisten ersetzt. Anhand des Librettos ist zu erkennen, dass von der Zauberflöte und von Don Giovanni die Rede ist, auf der musikalischen Ebene wird jedoch nicht auf diese Werke angespielt. Wie noch im Kapitel über Loop-Ästhetik genauer erörtert werden wird, geht es hier nicht um den „Inhalt“ eines Samples, etwa eine in ihm verpackte Mozart-Melodie, sondern um den Prozess der Verfremdung. Die mittels Loop vollzogenen Wiederholungen sind durch den Turntablisten modifiziert und so zur Form einer *differenzierten Wiederholung* gebracht. Lang hat dabei das Bild des Auflegens einer neuen Schallplatte vor sich, bei der die entsprechenden Regler des Mischpults betätigt werden. Lang sieht den zweiten wichtigen musikalischen Einflussbereich für das Stück im Film. Er sagt, dass er an einigen Stellen Filmmusik komponiert habe bzw. „Theatermusik mit filmischen Komponenten“.¹⁹⁰

189 Rögl, Heinz. *Ein Mozart-Seufzer als Opern-Maschinerie*. S. 1 und 2

190 Rögl, Heinz. *Ein Mozart-Seufzer als Opern-Maschinerie*. S. 2

Lang fasst in diesem Stück den Begriff der Maschine anders als bisher. Die Wiederholungsmaschinerie bewirkt diesmal selbst-ironische Momente. Als Beispiel dafür nennt Lang die Szene in der bei einer Preisverleihung des Bundespräsidenten Bild und Musik „hängen bleiben“ und die Akteure in einer Endlosschleife gefangen sind. Eine weitere Neuheit ist das Zuspieren von Aufnahmen der SängerInnen. Damit wird der Live-Gesang der DarstellerInnen verdoppelt. Der maschinelle Aspekt rückt durch diese Zuspierungen in den Vordergrund. Die InterpretInnen müssen sich an das durch die Aufnahme vorgegebene Tempo halten und sich so einem maschinellen Korsett fügen. In häufig aufeinander folgenden Einschnitten wechselt Lang die verwendeten Materialien. Dies legt der dramaturgische Aufbau nahe, der zwischen dem realen Kantinen-Leben der Schauspieler und der Welt des Mozart-Stücks hin und her schaltet, und ausgeprägter als in Langs bisherigen Werken erscheint.¹⁹¹

3.14 Aspekte des Tanzes und der Bewegungsdramaturgie

Als Lang im Jahr 1999 am Stück DW2 arbeitete, entdeckte er, dass die musikalische Geste bei der Ausführung der Loops durch MusikerInnen um eine dramaturgische Komponente bereichert wird. Die Bewegungen der InterpretInnen sind durch streng funktionale Anweisungen klar definiert. Die auf den Loops basierenden Anweisungen lassen die Körper automatisiert und mechanisch erscheinen. Im *Theater der Wiederholungen* werden diese Phänomene systematisch in einem Musiktheaterstück angewandt. Die gemeinsam mit Xavier Le Roi entstandene Choreographie rückt den Loop als „Instrument der Differenz“ anhand des menschlichen Körpers in den Vordergrund. Es folgte eine intensive Auseinandersetzung mit den choreographischen Werken von Le Roi, Jerome Belle, Willi Dorner und Christine Graigg. Mit letzterer erarbeitete Lang gestische Ausdrucksformen, die unter dem Aspekt des Scratchens und Loopens standen. Diese tänzerische Umsetzung war erst möglich aufgrund der Erkenntnisse, die der Komponist bisher auf musikalischer Seite in der DW-Serie gewonnen hatte.¹⁹²

Im Falle der Performance *Trike*, die in Zusammenarbeit mit Christine Graigg entstand, durchlief die Produktion drei Stadien. In einem ersten Schritt kam es zu einer „Doppelung der Methode“. Ein Soundfile wurde dabei zu den Bewegungszellen bzw. -modulen einer Tänzerin abgespielt. Musik und Bewegungen mussten nicht exakt synchron ablaufen, sondern waren nur lose aufeinander bezogen. Bezugspunkt war dabei die Bewegung des Loops, die durch das Sample entstand, und der Loop selbst, mit der zu ihm gehörenden „gescratchten Pulsation“. In der zweiten Arbeitsphase stand

191 Ebd. S. 2

192 Lang, Bernhard. *Die Differenz Engine*. S. 4

das Generieren von Klängen und Bewegungen im Zentrum. Das zuvor komponierte Ausgangsmaterial wurde wieder aus dem Prozess herausgefiltert. Stattdessen loopte Lang die Klänge, die während der Aktivitäten der SchauspielerInnen und TänzerInnen entstanden. Der letzte Schritt stand im Zeichen der Automatisierung der Methode. Bewegung und Klang gingen nun vom Loop-Generator aus, während eine Tänzerin mit einer akustisch verstärkten Messingplatte Klänge erzeugte.¹⁹³

Das Musiktheater birgt für Lang die Möglichkeit in sich, mechanische Aspekte des Loops mittels Körperbewegungen auf die Bühne zu übertragen. In der Oper *I hate Mozart* wird diese Ebene der Sinnlichkeit und Körperlichkeit vom Komponisten mit berücksichtigt. In einem Interview mit Heinz Röger berichtet der Komponist, dass sich die DW-Serie, die anfangs vor allem von visuellen Medien beeinflusst gewesen sei, hin zur Bewegung und zum Tanz orientiert habe. Als logische Konsequenz daraus, meint der Komponist, dass in einem nächsten Projekt die Bewegungen des Publikums im Blickpunkt stehen könnten. Durch Interaktion würden die ZuhörerInnen in das Geschehen auf der Bühne körperlich mit einbezogen. Text-Passagen könnten in den Raum projiziert werden, wodurch das Publikum, wenn es sich durch den Raum bewegt, aktiv am Verlauf des Geschehens teilhätte.¹⁹⁴

3.15 Selbstähnliche Verkleinerungen

Bernhard Lang arbeitet in mehreren Werken mit *selbstähnlichen Verkleinerungen*, die er mithilfe algorithmischer Kompositionstechniken umsetzt. In seinem Essay *Diminuendo. Über selbstähnliche Verkleinerungen* gibt der Komponist Auskunft über historische Bezugspunkte und seine persönliche Art der Umsetzung dieses mathematischen Phänomens.

Im Rahmen der Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Institut für Elektronische Musik und Akustik (IEM) in Graz entstanden mehrere Tonbandkompositionen und Werke, die sowohl Instrumente als auch den Live-Elektronik beinhalteten. Robert Höldrich vom IEM sieht Langs Ansatz als eine interessante Ergänzung zu den „Strukturgeneratoren“ des Komponisten Karlheinz Essls. Dabei handelt es sich um ein auf Algorithmen gestütztes Verfahren der Komposition in Echtzeit.¹⁹⁵

Lang stellt am Beispiel eines konkreten Algorithmus die Funktionsweise des von ihm entwickelten

193 Lang, Bernhard. *Die Differenz Engine*. S. 4

194 Rögl, Heinz. *Ein Mozart-Seufzer als Opern-Maschinerie*. S. 3

195 Website Karlheinz Essl. <http://www.essl.at/bibliogr/struktgen.html> online am 12.12.2010

Computerprogramms CADMUS (Computer Aided Design for Musical Applications) dar. Seit 1988 arbeitet er mit dieser Software und thematisiert so einzelne Vorgehensweisen und zu lösende Aufgaben, die sich aus dem gemeinsamen Tätigkeitsbereich von Komponieren und Programmieren ergeben. Der von Lang vorgestellte Algorithmus steht in Zusammenhang mit dem Raumbegriff und dessen musikalischer Umsetzung in Form der „Diminution von Intervallen“. Es geht um die Verkleinerung eines Themas bzw. die Reduzierung von verwendeten Notenwerten. Lang, der sich seit 1993 mit selbstähnlichen Verkleinerungen beschäftigt, hat seine Sichtweise auf musikalische Algorithmen im Laufe der Zeit verändert. Der Komponist stellt fest, dass in der Musik eine große Zahl technologischer Verfahren Einzug in den Alltag des Musikers gefunden haben. Dazu zählen u.a. der Gebrauch von Notationsprogrammen, Klangerzeugern und Strukturgeneratoren. Vor allem letztere würden zu einem neuen Umgang mit kompositorischem Material führen, da hier keine Strukturen von vornherein festgelegt seien, sondern diese erst im Arbeitsprozess geschaffen würden, schlussfolgert Lang. Ästhetische Ansätze und deren technische Umsetzung, die sich auf Algorithmen beziehen, zeugen oft von einer gelungenen Synthese von Musik und Mathematik. Für KomponistInnen ergibt sich laut Lang somit eine Handlungsalternative zum Befolgen der eigenen Intuition, zum vom Subjekt gesteuerten Komponieren allgemein. Computer-Algorithmen, also maschinell gesteuerte Berechnungen, bestimmen in diesem Fall die musikalische Struktur. Auf Lang übt diese jenseits von individuellen und transpersonellen Überlegungen stehende Form des Komponierens eine gewisse Faszination aus. Nicht die persönliche Entscheidung des Komponisten bzw. der Komponistin ist ausschlaggebend für strukturelle Gegebenheiten, sondern mathematische Objektivität. Auf diese Weise werden einige Wege zur Musik verschlossen, dafür wiederum andere eröffnet. Lang zeigt die Bedeutung algorithmischer Verfahren anhand der Werke *Quartett für Flöte Solo* aus dem Jahr 1991, *Brüche* für Streichquartett, Klarinette und präpariertes Klavier von 1992, und *Küstenlinien*, einem Werke für zwei Klaviere und doppeltes Schlagwerk, ebenfalls aus diesem Jahr.¹⁹⁶ In diesen Stücken wird der Algorithmus als eine von potentiell unendlich vielen Möglichkeiten an Spielregeln eingesetzt. Für Lang ist dieses mathematische Verfahren eine Herangehensweise, die nie ausschließlich in einem Werk bestimmend wirkt, sondern stets im Zusammenhang mit anderen kompositorischen Verfahren auftritt. Dabei liegt das Augenmerk des Komponisten vor allem auf der Erstellung von Ähnlichkeitsrelationen und der Echtzeit-Anwendung der Algorithmen.¹⁹⁷

Lang bezieht sich auf Friedrich Engels Definition von Diminution. Als in Improvisation und Kontrapunktik verwendeter Ausdruck bezeichnet er den Gegensatz zur Augmentation. Diminution

196 *Quartett für Flöte*; *Brüche* und *Küstenlinien*. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> online am 12.12.2010

197 Lang, Bernhard. *Diminuendo – über selbstähnliche Verkleinerungen*.
http://iem.kug.ac.at/projekte/publications/bem/bem7/index_html/view online am 12.12.2010

ist die proportionale Verkleinerung von Notenwerten. In der Fugenlehre bedeutet Diminution ein in verkürzten Notenwerten erscheinendes Thema. Auch in der Verzierungslehre wird dieser Begriff verwendet, der etymologisch betrachtet soviel wie „zerspalten“ oder „zerkleinern“ bedeutet (lat.: *diminuere*). Ein Ton wird in mehrere, kurz aufeinander folgende Notenwerte zergliedert.¹⁹⁸ Lorenz Welker beschreibt die Diminution als Charakteristik der Renaissance-Musik. Durch sie werden die unterschiedlichen improvisatorischen Verfahren des 14. bis 16. Jh. um eine auf horizontaler Ebene wirksamen Verzierungstechnik erweitert.¹⁹⁹

Unter Selbstähnlicher Verkleinerung versteht Lang eine Melodiefolge, bei der, in Anlehnung an die sogenannten Urlinie bei Schenker, sämtliche Noten die Verkleinerung einer größer angelegten Struktur veranschaulichen. Heinrich Schenker (1868-1935) wird von Ludwig Holtmeier, dem Autor des MGG-Artikels über Schenker, als einer der wichtigsten Musiktheoretiker des 20. Jh. bezeichnet. Der bei Schenker zentrale Begriff *Zug* bezieht sich auf die Melodie-Linie. Aus der zunächst noch konkret gefassten melodischen Fortführung entwickelte Schenker ein übergeordnetes Konzept, das sich auf die formale Konzeption bezieht. Die konkrete Melodie wird dabei als spezielle Abweichung einer idealen Melodie-Linie gefasst. Im Konzept der *Urlinie* wird dieser, an Archetypen erinnernde Gedanke, radikalisiert: Die Urlinie einer Tonfolge, die aus den Ton-Zwischenräumen eines Dreiklangs besteht, wird von Schenker als einziger melodischer Zug bezeichnet, der zur höchsten kompositorischen Ebene im hierarchisch geordneten System des Musiktheoretikers gehört. Diese pyramidenförmige Schichtung einer Komposition soll die Analyse der unterschiedlichen Ebenen eines Werkes ermöglichen und die damit verbundenen Funktionen und Bedeutungen aufzeigen.²⁰⁰

Die Idee der Urlinie bei Schenker wird von Lang in abgewandelter Form in das eigene Schaffen integriert. Diminution lässt sich laut Lang unter zwei Perspektiven verstehen, die er beide im Begriffe der selbstähnlichen Verkleinerung zusammenfassen möchte: Als Gegenbegriff zur Augmentation stellt die Diminution auf zeitlicher Ebene verkleinerte Kopien einer kompositorischen Figur her. Neben dieser Art des Kopierens kann die Diminution zweitens als improvisatorisches Auffüllen von Intervallen auf der Ebene des Vordergrunds verstanden werden. Bei der selbstähnlichen Verkleinerung spiegeln sich demnach die strukturellen Charakteristika von Mittel- und Hintergrund in der des Vordergrunds wider. Auf allen drei Ebenen weisen so die kompositorischen Verläufe dieselben rhythmischen und melodischen Proportionen auf. Dieses Merkmal erinnert Lang wiederum an Fraktale, das sind geometrische Muster, die sich durch eine

198 Ebd. http://iem.kug.ac.at/projekte/publications/bem/bem7/lang1_4.htm online am 12.12.2010

199 Welker, Lorenz. MGG. ST, Bd. 4. Sp. 558 ff.

200 Holtmeier, Ludwig. MGG. PT, Bd. 14. Sp. 1290 ff.

sehr große Selbstähnlichkeit auszeichnen.²⁰¹ Lang ist sich dessen bewusst, dass fraktale Geometrie nicht eins zu eins auf Musik umlegbar ist. Er wolle mit seinen Überlegungen zur Weiterentwicklung der bereits vorhandenen fraktalen Generatoren beitragen, um diese Form der Selbstähnlichkeit auf einzelne musikalische Strukturen zu übertragen. Ein Modul in dem von Lang entwickelten Programm CADMUS ist ein Algorithmus, der eben solche selbstähnliche Verkleinerungen in der Musik mittels Strukturgeneratoren und Analysemethoden ermöglichen soll. In *Brüche* für Sextett aus dem Jahr 1991 und *Modern Monsters* für Violoncello und Klavier von 1990 spiegeln die Intervalle der einzelnen Töne der Reihen und deren Transpositionsintervalle einander wider.²⁰² Für Lang äußert sich darin eine Möglichkeit, aus anfangs einfachen zellulären Prozessen immer komplexer werdende Gebilde wachsen zu lassen. Eine ursprünglich simple Gestalt gewinnt zunehmend an Komplexität, womit eine Entwicklung des musikalischen Materials und eine größere Vielfalt einhergeht.²⁰³ Selbstähnliche Verkleinerung einer Melodie-Linie weckt Assoziationen zu Schenkers Konzept der Urlinie. Wie bei einem Fraktal spiegelt die einzelne Stimme das Gesamtkonzept wider.

201 Lang, Bernhard. *Diminuendo – über selbstähnliche Verkleinerungen*.
http://iem.kug.ac.at/projekte/publications/bem/bem7/lang1_4.htm#F6 online am 12.12.2010

202 *Modern Monsters*. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> online 12.12.2010

203 Lang, Bernhard. *Diminuendo – über selbstähnliche Verkleinerungen*.
http://iem.kug.ac.at/projekte/publications/bem/bem7/lang1_4.htm#F12 online am 12.12.2010

4. Wiederholung: Der Loop und seine Ästhetik

Dieses Kapitel handelt von musikalischen Prozessen, die direkt mit dem Loop und der aus dieser Form des Wiederholens erwachsenden Ästhetik zu tun haben. Neben einem überblicksartigen historischen Abriss über die Bedeutung der Wiederholung in der Musik und deren Funktionen in Langs Kompositionen, geht es um die konkreten technischen Aspekte des Loopens. Außerdem werden einige Überlegungen zur Bedeutung und Einsatzweise dieser Art der Repetition vorgestellt.

4.1 Wiederholung musikgeschichtlich betrachtet

Im Zuge von Langs Auseinandersetzung mit der Wiederholung im eigenen Werk beschäftigte sich der Komponist auch mit der Bedeutung der Repetition im Wandel der Zeit. In einem skizzenhaften Abriss gibt Lang in einer Art historisch reflexiven „Phänomenologie der Wiederholung“ die Erscheinungsformen der Repetition in der europäischen Kunstmusik wieder.²⁰⁴

Dabei beginnt er mit dem ab dem 9. Jh. auftretenden Gregorianischen Choral und sieht im Gesangsstil der Reperkussion eine spezifische Form des Wiederholens. Helmut Hucke und Hartmut Möller schreiben im MGG-Artikel über den Gregorianischen Gesang, dass die Neumenschrift andere Funktionen als die heute gebräuchliche Notation, die Rhythmen ziemlich genau abbilden kann, erfüllte. Der differenzierte Einsatz der Stimme und die Klangfarben der einzelnen Neumen sind für heutige LeserInnen der Notenschriften kaum nachvollziehbar.²⁰⁵

In der Notre-Dame-Schule (ca. 1150- 1250) wurden Vorformen der Imitation und der formalen Wiederholung eingesetzt. Perotinus (ca. 1170-1246) unterrichtete an der Kathedrale in Bourges und war später auch in Paris tätig. Obwohl sein konkretes musikalisches Schaffen nicht belegbar ist, gilt er als Mitentwickler der Modalrhythmik, einem damals neuen Rhythmus- und Notationssystem. Perotinus ist so u.a. der Schritt von der polyphonen Aufführungspraxis zur notierten Komposition im modernen Sinn zu verdanken.²⁰⁶ Modalrhythmik (modal rhythm, rhythmic modes) ist der heute gebräuchliche Ausdruck für ein zur Zeit der Notre-Dame-Schule entstandenes Rhythmus-Konzept, bei dem die Dauer der einzelnen Noten von der jeweiligen Position in der rhythmischen Gesamtstruktur abhängt. Nicht die Gestalt der Note, sondern ihre Positionierung in der Komposition

204 Lang, Bernhard. *Repetition und Automatismus*. S. 6

205 Hucke, Helmut und Möller, Hartmut. MGG. ST, Bd. 3. Sp. 1609 ff.

206 Roesner, Edward H. New Grove Dictionary. Bd. 18. S. 202 und Flotzinger, Rudolf. MGG. PT, Bd. 13. Sp. 339 f.

gibt über den zu spielenden Notenwert Auskunft. Die Modalrhythmik stellt das erste bekannte, in sich schlüssige System für die Notation von Rhythmen in der westlichen Welt dar.²⁰⁷

Für die im späten 14. Jh. auftretende Ars Subtilior und die frühe Motette wurde die Technik der Isorhythmie zu einem kompositorischen Hauptmerkmal. Darunter wird das wiederholte Auftauchen großflächiger rhythmischer Figuren in unterschiedlichen Stimmen verstanden. Während der Rhythmus beständig bleibt, ändert sich die melodische Form jeweils. Der Begriff Isorhythmie ist eine Schöpfung des 20. Jh. In der Musiktheorie des 14. und 15. Jh. wurde für Abschnitte, die Wiederholungen im rhythmischen Bereich aufwiesen, die Bezeichnung Talea verwendet. Das Äquivalent dazu auf der melodischen Ebene wurde Color genannt.²⁰⁸ Auch bei Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377) wird Lang in Bezug auf zirkulare Strukturen fündig. Besonders in Machauts Motetten wird eine gegenseitige Durchdringung der einzelnen Stimmen deutlich. Talea und Color sind teilweise auf komplexe Weise miteinander verwoben und mit Diminutionen versehen.²⁰⁹ Die Motette des 15. Jh. war nicht mehr so starr in kompositorische und soziale Strukturen eingebettet. Obwohl funktionell nicht eindeutig festlegbar, blieben Imitationen als Wiederholungsstrukturen zentrale Elemente.²¹⁰ Die Werke des Musiktheoretikers und Komponisten Guillaume Dufay (ca. 1397-1474)²¹¹ belegen dies laut Lang. Auch im Bereich der Messe sind repetitive Muster zu finden. Josquin des Prez (ca. 1450/55-1521) setzte in einigen seiner Messen das Stilmittel der Parodie auf experimentelle Weise ein.²¹² Unter Parodie wird in der Musiktheorie, anders als im alltäglichen Gebrauch des Wortes, die Umbildung und Weiterführung einer „musikalischen Substanz“²¹³ in einem weiteren Werk verstanden. Der musikalische Gedanke bleibt bei der Parodie erhalten, tritt jedoch mitunter in anderer Gestalt auf.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) arbeitete in den Genres Kanon, Ricercar und Fuge stark mit der Wiederholung. Anders als die freiere kanonische Technik, war der Kanon als Genre nicht für Publikum bestimmt, sondern sollte die Kunstfertigkeit der komponierenden Person belegen. Erst um 1740 erhält der Kanon den Status eines Werkes – beispielhaft dafür sind die *Goldberg-Variationen*. Gegen Ende von Bachs Leben gewann die Fuge in dessen Schaffen mehr und mehr an Bedeutung. Die 1747 entstandene Werksammlung *Musikalisches Opfer* beinhaltet 2 Fugen, die von

207 Roesner, Edward H. New Grove Dictionary. Bd. 21. S. 310

208 Kügler, Karl. MGG. ST, Bd. 4. Sp. 1219 ff.

209 Arlt, Wulf. MGG. PT, Bd. 11. Sp. 719 und Sp. 734

210 Lütteken, Laurenz. MGG. ST, Bd. 6. Sp. 513 ff.

211 Lütteken, Laurenz. MGG. PT, Bd. 5. Sp. 1510 ff.

212 Finscher, Ludwig. MGG. PT, Bd. 9. Sp. 1210 und Sp. 1255

213 Dadelsen, Georg von. MGG. ST, Bd. 7. Sp. 1394

Bach als „Ricercar“ bezeichnet werden.²¹⁴ Dieser Begriff wurde im frühen 16. Jh. für präludierende, stark improvisatorisch geprägte Instrumentalsätze verwendet. Im 18. Jh. wurden in Anlehnung an Praetorius, der im Ricercar die italienische Bezeichnung für Fuge sah, darunter besonders kunstvolle Werke des Genres Fuge verstanden. Zu Bachs Zeiten galt das Wort bereits als antiquiert. Warum der Komponist die beiden Fugen des Musikalischen Opfers als Ricercar titulierte, bleibt schlussendlich offen, wobei Hartmut Schick darin eine Art der Selbstdarstellung Bachs gegenüber Friedrich dem Großen vermutet.²¹⁵

In der vorklassischen Sonate wurde die Wiederholung als Mittel der Neustrukturierung eingesetzt. Charakteristisch für die barocke Sonate war das Motivspiel. Das Wandern melodischer Teile durch mehrere Stimmen bewirkte größere Freiheit in der polyphonen Gestaltung. Sequenz-Bildung, sowie strenge und freie Wiederholung wurden zu häufig eingesetzten Elementen.²¹⁶ Lang merkt an, dass Repetition in der Sonate eine musikalische Steigerung bewirkte und im Teil der Reprise auch als Formelement in Erscheinung trat. Offene Varianten der Wiederholung ersetzten die versteckten Formen der Wiederkehr durch Imitation und somit teilweise auch die motivische Fortspinnung. Oft behandeln die Werke nur ein einziges Thema, das aus den motorischen Aspekten des Wiederholens schöpft. Die klassische Sonate machte die Wiederholung zum formgebenden Prinzip, bei dem die Repetition sowohl offen als auch versteckt auftreten konnte. Komponisten, wie Joseph Haydn (1732-1809), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), entdeckten Lang zufolge den Aspekt des Gedächtnisses in der Wiederholung.²¹⁷

Variation stellt einen wichtigen musikalischen Parameter dar. Der Begriff bezeichnet die Veränderung von etwas Gegebenen.²¹⁸ Ludwig van Beethoven (1770-1827) und Johannes Brahms (1833-1897) verwendeten die Wiederholung oft in verdeckter Form. Mehr und mehr trat das Prinzip der Variation bzw. der entwickelnden Variation in den Vordergrund, das der Wiederkehr von identischem Material zu widersprechen scheint. Die entwickelnde Variation, unter der die ständige Erneuerung und Variation eines musikalischen Gedankens zu verstehen ist, gewann im Laufe der Geschichte immer stärker an Bedeutung. Besonders bei Arnold Schönberg (1874-1951) und anderen in seiner Tradition stehenden KomponistInnen wurde diese Art des Umgangs mit musikalischem Material deutlich.²¹⁹ Franz Schubert (1797-1828) stellte hingegen die Wiederholung offen als

214 Breig, Werner. MGG. PT, Bd. 1. Sp. 1397 und Sp. 1509 f.

215 Schick, Hartmut. MGG. ST, Bd. 8. Sp. 318 ff.

216 Mielke-Gerdes, Dorothea. MGG. ST, Bd. 8. Sp. 1578

217 Lang, Bernhard. *Repetition und Automatismus*. S. 6

218 Drees, Stefan. MGG. ST, Bd. 9. Sp. 1238

219 Weblog von Michael Michaelis. http://www.michael-michaelis.de/htdocs/comment/0901261900_ohr online am

musikalisches Element in seinen Werken dar. Dies konnte etwa in Form von statischen Klangflächen, oder repetitiven Kreisbewegungen geschehen. Richard Wagner (1813-1883) ging in einer völlig anderen Weise an die Wiederholung heran. In der Leitmotivtechnik wurde das Wiederholte zu einem Zeichenträger.²²⁰ Dabei ordnete der Komponist einem gesungenen bzw. instrumental interpretierten Motiv eine bestimmte Person, Emotion oder ein Objekt zu. Die Wiederholung wurde so selbst zur künstlerischen Figur und zu einem Verweis, der mit den Erwartungen der ZuhörerInnen arbeitet, indem er erneut in einem Werk auftaucht. Joachim Veit beschreibt im MGG-Artikel, dass das Orchester auf diese Weise Erinnerung und Assoziationen wecken kann. Musikalische Motive wirken so als Mittel, dass sprachliche Unklarheiten ausräumen kann.²²¹

In der Zwölftontechnik und in weiterer Folge in der seriellen Musik wurde die Wiederholung als musikästhetisches Prinzip abgelehnt. Lang zufolge verdeckte das Streben nach Differenz nur die unterschwellig weiter laufenden Wiederholungsprozesse. Besonders bei Arnold Schönberg, jedoch auch bei Anton von Webern (1883-1945) und Josef Matthias Hauer (1883-1959), wurde dieser Aspekt deutlich. Innerhalb einer Reihe bzw. Serie gilt es, jede Form der Repetition zu vermeiden. Da die Werke aber aus einer Aneinanderreihung mehrerer Reihen und Serien bestehen, wird der Wiederholungsaspekt über die formale Struktur wieder zu einer tragenden Charakteristik der Stücke. Bezug nehmend auf serielle Kompositionen Karlheinz Stockhausens (1928-2007) kann gesagt werden, dass die Wiederholung auch in Form der Frequenz auftritt, die mit der Zeit zusammenhängt. Rhythmus und Klangfarbe können als unterschiedliche Ausprägungen der selben Ursache interpretiert werden. Dieses Kontinuum von Rhythmus und Klang zeigt sich anhand von Kippeffekten, z.B. wenn bei einem rhythmisch pulsierenden Geräusch ab einem gewissen Zeitpunkt eine Tonhöhe wahrgenommen werden kann. Zeitliche Prozesse geben demnach vor, in welcher Weise eine Frequenz zunächst rezipiert wird.²²²

In der Minimal Music Steve Reichs (geb. 1936) und Terry Rileys (geb. 1935) wurde die Wiederholung als grundlegendes Prinzip angewandt. Sie nahm laut Lang eine Position ein, welche die Differenz in den Bereich der Wahrnehmung verschob. Die Oberton- und Spektralmusik Giacinto Scelsis (1905-1988) fasste den Ton selbst als Wiederholungsstruktur auf. Christopher Fox und David Osmond-Smith beschreiben in ihrem Artikel im New Grove Dictionary graduelle

28.11.2010

220 Lang, Bernhard. *Repetition und Automatismus*. S. 6

221 Veit, Joachim. MGG. ST, Bd. 5. Sp 1078 ff.

222 Beiträge zur Elektronischen Musik 5. Serielle Theorie. <http://iem.at/projekte/publications/bem/bem5/essl2.htm>
online am 12.12.2010

Veränderungen im Timbre der einzelnen Klänge als einen Hauptaspekt in Scelsis Werk, der auch spätere KomponistInnen beeinflusste. Wie auch andere MusikerInnen der 1960er Jahre erforschte Scelsi das Innere der Klänge. Einzigartig ist jedoch seine subjektive Herangehensweise an das Material, bei der Abstraktion scheinbar keine Rolle spielt. Musikalische Parameter wie Tonhöhe, Klangfarbe und Dynamik werden als Ausdruck eines im Klang selbst verborgenen Potentials wahrgenommen. Diese Sichtweise unterscheidet sich grundlegend von einer, die musikalische Parameter primär als voneinander isoliert und einzeln veränderbar betrachtet. Zu Scelsis Spätwerk zählen Kompositionen, die auf der Transkription von mittels Tonbandmitschnitt festgehaltenen Improvisationen basieren. Dabei improvisierte der Komponist auf dem Klavier, oder der Ondiola, einem elektro-akustischen Instrument. Mitunter waren auch weitere MusikerInnen an den Improvisationen beteiligt.²²³ Diese Vorgehensweise erinnert an Langs Umgang mit den in Improvisationsgruppen gesammelten Erfahrungen, deren Impulse er ebenso transkribierte und in seinen Kompositionen weiterentwickelte.

Die Vertreter der polnischen Avantgarde der 1960er Jahre, zu der Witold Lutoslawski (1913-1994), Andrzej Dobrowolski (1921-1990) und Tomasz Sikorski (1939-1988) gehören, oder auch der Komponist Hermann Markus Preßl arbeiteten mit der Wiederholung als kontrapunktischer Technik. Dabei wurden semi-aleatorische Wiederholungen mit weiteren linearen oder repetitiven Strukturen verwoben. In diesem Zusammenhang ist auch das Verfahren der, in Langs Worten, zellularen Wiederholung bei Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994) zu nennen. Die Frage nach der Form stand im Zentrum der Betrachtungen des Komponisten, wobei er in Bezug auf das Wiederholungsverbot der Zwölftonmusik, und in weiterer Folge der serielle Musik, eine eigene Position vertrat. Für Haubenstock-Ramati war in der Musik, wie in der Architektur, die Wiederholung ein grundlegendes Element. Wichtig sei es jedoch, dass ständig auch neue Elemente hinzutreten, um einen dynamischen Prozess entstehen zu lassen. Inspiriert von der bildenden Kunst, insbesondere von den Plastiken Alexander Calders, entwickelte der Komponist eine als *Mobile-Technik* bekannte Hervorbringungsweise musikalischer Strukturen. Dabei erkundete Haubenstock-Ramati die musikalische Form. Die stabilen, unveränderlichen Teile, können von InterpretInnen in unterschiedlicher Weise kombiniert werden, woraus sich immer neue Strukturen ergeben.²²⁴ Auch die Kompositionen der DW-Serie sind von diesem Ansatz mit beeinflusst, worauf im Kapitel 4.9

223 Fox, Christopher und Osmond-Smith, David. New Grove Dictionary. Bd. 22. S. 420 ff.

224 Henke, Matthias. MGG. PT, Bd. 8. Sp. 853 ff.

noch näher eingegangen wird.

György Ligeti (1923-2006) verwendete die Wiederholung als eine Form der Pulsschichtung. Der pulsierende Klangeindruck entsteht durch das Zusammentreffen unterschiedlicher Metren. Ligeti fand u.a. Inspirationsquellen im rhythmischen ineinander Greifen der perkussiven Musik Zentralafrikas, aber auch in den polymetrischen Strukturen der *Ars Subtilior*. Außermusikalische Einflüsse, wie die surrealen Bilder Maurits Cornelis Eschers, oder die sich selbst reproduzierenden Figuren der fraktalen Geometrie beeinflussten Ligetis Kompositionen ebenso.²²⁵ Gerade in Bezug auf letztere zeigt sich eine Parallele zu Lang, der selbst mit zellularen Automaten in seinen Werken arbeitet, worauf am Ende dieses Abschnitts noch genauer eingegangen wird.

4.2 Funktionen der Wiederholung

Angeregt durch die Lektüre von *Differenz und Wiederholung* von Deleuze entwickelte Lang bestimmte Vorstellungen darüber, wie die Wiederholung in seinen Werken einzusetzen sei und welche Funktionen sie dabei erfüllen kann. Repetition kann als phänomenologische Schau einer musikalischen Geste eingesetzt werden, wobei sie wie eine Lupe den einzelnen Klang hervortreten lässt. Durch Wiederholung wird ein formales Gerüst vorgegeben, wodurch sie Struktur gebend wirkt. Sie kann als Mittel der Dekonstruktion und als Möglichkeit, die Substanz der Musik zu erfahren, eingesetzt werden. Dabei hat die Repetition einerseits eine hypnotisierende Wirkung, die zu Selbstvergessenheit führen kann, andererseits birgt sie den Keim der Differenz schon in sich. Wiederholung kann als Technik des Auswendig-Lernens verwendet werden, und ist gleichzeitig Ausdruck von Automatismen. Filmische Grundprinzipien, wie Frame-Rates, können mittels Repetition dargestellt werden. Im Rahmen der Improvisation kann die Wiederholung Anhaltspunkte geben, da sie Prinzip eines nicht linearen bzw. erzählenden Gestaltens ist.²²⁶

Lang schreibt in *Repetition und Automatismus*, dass mittels Wiederholung Gesten neu interpretiert werden können. Die Filme Martin Arnolds zeigen, wie Repetition zur Dekonstruktion von Pathos eingesetzt werden kann. Lang integrierte diese Anwendungsweise des Gestischen auch in eigene Werke, wie etwa in das Theater der Wiederholungen²²⁷.

225 Dibelius, Ulrich. MGG. PT, Bd. 11. Sp. 108 und Sp. 119

226 Lang, Bernhard. *Repetition und Automatismus*. S. 3

227 *Theater der Wiederholungen*. Werkbeschreibung, Wolfgang Reiter.

http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_theaterwiederh_reiter.htm online am 12.12.2010

In Anlehnung an Morton Feldman setzt Lang die Wiederholung als „Vergrößerungsglas“ ein. Klänge können so, wie unter einer Lupe, genauer betrachtet werden. Der Komponist nennt an dieser Stelle den Namen des Philosophen Edmund Husserl. Der Phänomenologe wendete den Begriff „Abschattung“ für den Perspektivenreichtum eines Gegenstandes an. Ein Objekt kann von unendlich vielen Ausgangspunkten her betrachtet werden. Durch das Einnehmen einer Perspektive werden gleichzeitig alle anderen Möglichkeiten den Gegenstand zu erkennen unmöglich. Diese Tendenz des wechselseitigen „Verdeckens“ der Betrachtungspunkte nennt Husserl „Abschattung“. Es folgt daraus, dass Gegenstände durch die jeweilige Bedingtheit und Beengtheit der Perspektive nicht zur Gänze erfasst werden können.²²⁸ Auf die Musik übertragen bedeutet dies eventuell, dass Mittels Wiederholung die enge des Rezeptionsvermögens deutlich vor „Ohren“ gehalten wird. Dies kann zur Relativierung des Erkenntnisanspruchs führen, was den Weg für eine unvoreingenommene und mehr ins Detail reichende Wahrnehmung ebnet.

Eine weitere ästhetische Konsequenz birgt das strukturbildende Element der Repetition in sich. Lang bezieht sich hier einerseits auf das Schaffen György Ligetis und andererseits auf die Konzeption der zellularen Automaten. Bei letzterer handelt es sich um eine ursprünglich aus der Mathematik stammende Methode zur Generierung selbstständiger, sich selbst reproduzierender Systeme. Die Zustände der einzelnen Zellen unterliegen dem ständigen Wandel der Zeit und beeinflussen einander. Mit dem vom Komponisten selbst programmierten Computerprogramm CADMUS ist es möglich, die mittels zellulärer Automaten generierten Muster auch auf musikalische Parameter zu übertragen. So kann dieses mathematische Verfahren für die Bereitstellung kompositorischen Materials fruchtbar gemacht werden. CADMUS konzentriert sich auf zwei, der vielen heute gebräuchlichen zellularen Algorithmen: dem sogenannten „Spiel des Lebens“ von John Horton Conway und „Demon Cyclic Space“, das von David Griffeath designet wurde.²²⁹ Lang benutzte das Konzept der zellularen Automaten bereits in einigen Stücken der DW-Serie, u.a. in DW9, um Samples in differenzierter Weise zu wiederholen. Lang fand in der Arbeit mit CADMUS einen Weg maschinell und möglichst „unberechenbar“ Repetitionen im Stück zu generieren und die Dimension der Zeit und der Tonhöhe dabei zu berücksichtigen. Diese Herangehensweise an Wiederholungsstrukturen mittels zellulärer, sich selbst reproduzierender, Einheiten mündete in die Werkreihe *Monadologie*, in der Zellen und Pattern genutzt werden um den „Atomismus“²³⁰ als Strukturgeber in neuer Art in die Musik einzubringen.

Die Wiederholung ist des Weiteren ein bedeutendes Mittel der Dekonstruktion, die bei Lang in der

228 Claesges, U. Historisches Wörterbuch der Philosophie. Sp. 8 f. und Regenbogen, Arnim (Hg.) und Meyer, Uwe (Hg.). Wörterbuch der philosophischen Begriffe. S. 4

229 Online-Kurs der UNESCO für digitale Musik in Zusammenarbeit mit der Universität Plymouth. <http://x2.i-dat.org/~csem/UNESCO/8/index.html> online am 12.12.2010

230 Lang, Bernhard. *Die Differenz Engine*. S. 5

Umsetzung stark mit dem Filmemacher Arnold zusammen hängt. Durch differenzierte Wiederholung werden Momente der Irritation geschaffen. So kann das musikalische Material neu betrachtet werden. Lang nennt in diesem Zusammenhang das aus dem Jahr 1999 stammende Stück *Maskenspiel 2*²³¹ für Streichquintett und Klarinette.

Die Erfahrung von Substanz kann durch Wiederholung vermittelt sein – auch wenn sich die vermeintliche Substanz-Wahrnehmung als Täuschung heraus stellt. Lang bezieht sich hier auf den Substanz-Begriff des Philosophen David Hume. Das Identische, stets gleich bleibende, kann durch die wiederholte Wahrnehmung erkannt werden. Dies lässt jedoch noch nicht den Schluss zu, dass hinter der immer gleichen Erscheinung auch eine unveränderliche Substanz anzunehmen ist. Das, was als Substanz verstanden wird, beruht vielmehr auf Gewohnheitseffekten und Imagination. Es können nur Möglichkeiten und Zustände wahrgenommen werden, nicht etwaige Substanzen selbst²³²

Repetitive Muster können eine hypnotische Wirkung entfalten und zu einer dem Drogenrausch ähnlichen Selbstvergessenheit beitraten. Diese Effekte sind oft durchaus beabsichtigt, wie etwa in der Trance Musik. Lang beschreibt, dass auch in DW2 diesbezügliche Überlegungen beim Einsatz der Wiederholung eine Rolle gespielt haben. Dies weckt Assoziationen zu der von William S. Burroughs und Brion Gysin entwickelte *Dreammachine*, einem rotierenden, beleuchteten Zylinder mit Sichtschnitten, der dem sich davor befindlichen Menschen zu Visionen verhelfen soll.²³³ Lang erwähnt die Dreammachine, als Rauschmittel, das auch manipulativ eingesetzt werden kann, wie im Kapitel 6.4 ausführlicher beschrieben wird.

Die Wiederholung trägt den Keim seines Gegenpols, der Differenz, in sich. Dies kommt in der differenzierten Wiederholung zum Ausdruck. Musikalisch wird das u.a. durch die beim Scratching einer Schallplatte entstehenden zuckenden Rhythmen belegt. Die Wiederholung stellt somit die ständige Umkreisung eines Zustandes dar, der mit kleinsten Abweichungen und Umformungen durchwirkt ist. Lang nennt die Stücke *Maskenspiel 1*,²³⁴ für Tonband, aus dem Jahr 1999, *A Room full of Shoes*²³⁵ von 2001, eine Rekonstruktion des Orchesterstücks *Hommage à Martin Arnold 2*²³⁶, und *Chop the Past*²³⁷, das 2003 auf dem bei Trost Records erschienenen Sampler *Dysfunctions and*

231 *Maskenspiel 2*. Zeitvertrieb Wien-Berlin. http://zeitvertrieb.mur.at/b_lang/werke_b_lang.htm online am 12.12.2010

232 Regenbogen, Arnim (Hg.) und Meyer, Uwe (Hg.). Wörterbuch der philosophischen Begriffe. S. 639 ff.

233 Website des Films Flicker. <http://www.flickerflicker.com/flash/TheStory/TheStory.html> online am 12.12.2010

234 *Maskenspiel 1*. Zeitvertrieb Wien-Berlin. http://zeitvertrieb.mur.at/b_lang/werke_b_lang.htm online am 12.12.2010

235 *A Room full of Shoes*. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. http://members.chello.at/bernhard.lang/tonto07_a_room_full_of_shoes.htm online am 12.12.2010

236 *Hommage à Martin Arnold 2*. Bernhard Lang. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> online am 12.12.2010

237 *Chop the Past* auf dem Sampler *Dysfunctions and Drones*. von Fetisch 69. <http://www.mickharris.net/discography/rest/dysfunctionsanddrones.html> online am 12.12.2010

Drones von Fetish 69 erschienen ist, als Beispiele für differenzierte Wiederholungen in seinem Werk.

Es besteht ein Zusammenhang zwischen Wiederholung und Erinnerungsvermögen, weshalb die Repetition auch als Methode des Memorierens genutzt werden kann. Das 1995 uraufgeführte Werk *Versuch über das Vergessen*²³⁸ für Violine, E-Gitarre und Live-Elektronik ist auf konzeptioneller Ebene vor allem am Buch *Materie und Gedächtnis*²³⁹ des Philosophen Henri Bergson orientiert. Schriftlich notierte, und somit „erinnerte“ Teile des Stücks werden durch das „elektronische Gedächtnis“ algorithmischer Strukturen während der Aufführung übermalt. Damit wird das Wechselspiel von Erinnern (Wiederholen) und Vergessen (dem Geschehenen etwas anderes entgegen setzen – die Differenz) thematisiert.

Die Wiederholung trägt Elemente von ausgeprägten Automatismen in sich. Digitalisierte Loops, die exakte Kopien anfertigen, belegen den Aspekt des Maschinellen in der Repetition. Neben dieser mechanischen Komponente kann der Automatismus noch anders gefasst werden. In der Technik des *automatischen Schreibens* geht es darum, einen Zugang zum eigenen Unbewussten zu finden, und dessen Inhalte während des Schreibens frei fließen zu lassen (siehe Kapitel 6.3). Diese eher intuitive als maschinelle Technik, die u.a. im Dadaismus Anwendung fand, lernte Lang durch seinen Freund Christian Loidl kennen.

Lang sieht in der musikalischen Wiederholung auch Parallelen zum Kino. Die Struktur bewegter Bilder in Form von Frames, d.h. Einzelabbildungen im Film, ähnelt dem Umgang mit repetitiven Mustern in den Werken des Komponisten. Analog zur cineastischen Ästhetik verfährt Lang mit dem musikalischen Sample, dass er mitunter ebenso in kleinste Abschnitte zergliedert.

Wiederholung kann des Weiteren ein wichtiger Anhaltspunkt für die musikalische Improvisation sein. Mittels repetitiver Pattern kann mit kompositorischen Zusammenhängen experimentiert werden. Lang betont die Bedeutung der Wiederholung für eine experimentelle Herangehensweise an die Musik im Rahmen des Vienna Loop Orchestras, einem Improvisationsprojekt, bei dem der Komponist selbst mitwirkte.

In weiterer Folge zeigt sich, dass die Wiederholung als ein nicht linear verlaufendes, Struktur gebendes Verfahren betrachtet werden kann. Die Repetition gibt formale Anhaltspunkte, ohne in den Ton eines linearen Erzählens zu verfallen. Dieses Hinter-sich-Lassen des linearen Erzählflusses ist in der Musik weniger verbreitet als etwa in der Literatur. Besonders in der *Cut-up*-Methode William S. Burroughs und Brion Gysin wird dies deutlich (siehe Kapitel 6.5).

238 *Versuch über das Vergessen*. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.

http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_versueberverg2.htm online am 12.12.2010

239 Bergson, Henri. *Materie und Gedächtnis*.

4.3 Die Entstehung des Loops

Lang bemerkt in seinem Essay *Loop aesthetics Darmstadt 2002*, dass der Begriff „Loop“ sowohl in den akustischen als auch in den visuellen Medien eine präsente Stellung einnimmt. Der Komponist erklärt sich das dadurch, dass der Computer und seine Arbeitstechniken des Schneidens, Kopierens und Einfügens in beiden Bereichen die Basis vieler Handlungsweisen bilden. In diesen „Copy-and-Paste“-Verfahren spiegle sich der Zeitgeist wider. Im Folgenden werden Langs Überlegungen zum Sample, dem Ausgangsmaterial des Loops, wiedergegeben. Ausschlaggebend für den Komponisten ist, dass es sich bei dem Sample um etwas bereits Existentes handelt. Innerhalb dieses schon Vorhandenen wird ein Bereich abgegrenzt, der mittels Loop wiederholt werden kann. Es handelt sich um einen Prozess des „Heraus-Lesens“, der das Sample schon allein durch die Lesegeschwindigkeit verändern kann. So wird das visuelle oder musikalische Material entweder komprimiert oder gestreckt, was bedeutet, dass durch die Wiederholung ein Bewegungsprozess in Gang gesetzt wird.²⁴⁰

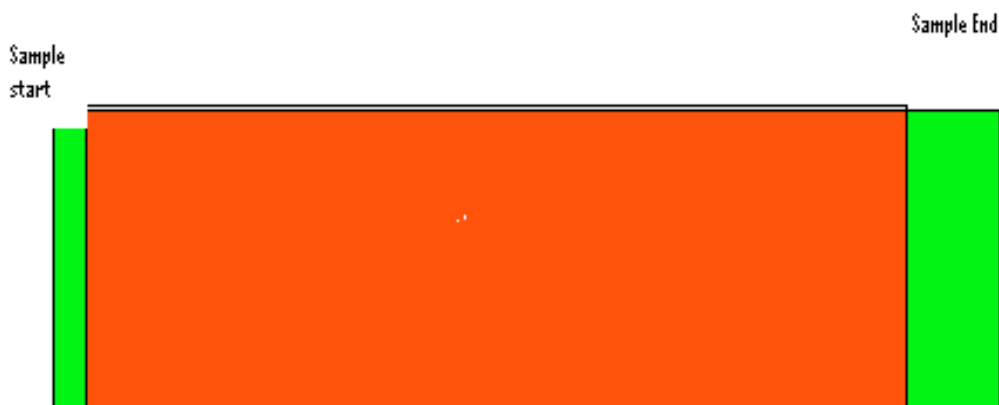


Abb. 1: Lang, Bernhard. *Loop aesthetics Darmstadt 2002*. S. 3

In einem nächsten Schritt legt Lang die unterschiedlichen Parameter von Loop und Sample fest. Sample-Start, Sample-Ende und die daraus resultierende Sample-Länge (markiert durch den grünen Bereich in Abbildung 1) sind unveränderlich. Sie bilden den Ausgangspunkt für alle weiteren Bearbeitungsschritte. Start- und Endpunkt des Loops können hingegen variieren, womit auch die Loop-Länge Veränderungen unterliegen kann (siehe roter Balken in Abbildung 1). Des Weiteren kann auch die Loop-Position variieren, d.h. unterschiedliche Stellen des Samples können wiederholt werden. Daraus ergeben sich drei Verhältnisse, die Sample und Loop zueinander einnehmen

²⁴⁰ Lang, Bernhard. *Loop aesthetics Darmstadt 2002*. S. 3

können. Entspricht die Sample-Länge genau der Loop-Länge wird das gesamte Sample wiederholt und eventuell auch verändert, etwa durch die Abspielgeschwindigkeit. Ist die Loop-Länge kleiner als die des Samples, ist es möglich Anfangs-, Endpunkt und Länge des Loops zu variieren. Tritt der umgekehrte Fall ein, d.h. ist die Loop-Länge größer als die des Samples, stellt dies eine Spezialanwendung dar. Der Loop bezieht sich auf einen Bereich, der nicht durch das Sample "bereitgestellt" wurde. Dies kann als interessanter Effekt eingesetzt werden.²⁴¹

Es gibt unterschiedliche Verfahren um den Loop zu verändern. Lang nennt neben Erweiterung und Verkürzung der Loop-Länge die Jitter-Funktion, bei der innerhalb eines definierten Teilbereichs des Loops das Abspielen willkürlich vorwärts und rückwärts erfolgt. Oft ist dieser Prozess per Zufallsgenerator gesteuert. Einen weiteren Mutationseffekt stellt die Oszillation dar. Hier wandert der Abspielpunkt in einem innerhalb eines im Loop festgelegten Abschnitt auf und ab. Wird das Loop-Ende weiter nach hinten verlängert, kann dem Loop eine Phase der Stille hinzugefügt werden. Wie bereits erwähnt, arbeitet Lang vor allem mit sehr kurzen Loop-Dauern, zwischen 200 und 7000 Millisekunden, da diese Zeitspannen in besonderer Weise mit dem Kurzzeitgedächtnis zusammen hängen.²⁴²

4.4 Eine Phänomenologie des Loops

Lang skizziert eine Art „Phänomenologie“ der in der DW-Serie verwendeten Loops. Dabei unterscheidet er zunächst technische Aspekte und macht vier Typen der Wiederholung fest: Der nicht-modulierte Loop hat eine konstante Loop-Länge und wird auch „Puls“ genannt. Er entsteht, wenn der Loop einfach immer wieder hintereinander abgespielt wird. Beim modulierten Loop variieren Loop-Anfang, -Ende und -Dauer. Lang bezeichnet diese Ausprägungen auch als Image. Loops mit sehr kurzer Dauer, d.h. unter 4 Millisekunden, heißen granulare Loops. Als Anwendungsbeispiel nennt Lang sein Stück *A Room full of Shoes*. Das Original-Sample wird in „pointilistischer Weise“ auf einzelne Zuckungen reduziert. Diese Modulation weist Ähnlichkeit mit der Transkription einer beschädigten CD oder eines Films im Videorecorder, der gerade auf Pause geschaltet ist, auf. Flackernde Bild- bzw. Ton-Sprünge sind charakteristisch für dieses Verfahren. Als letzte Modulationstechnik nennt Lang den Feed-Back-Loop. Inspiriert von Tonbandschleifen aus früherer Zeit werden die Höhen innerhalb des Loops abgedämpft.

Die zweite Einteilung innerhalb der Loop-Phänomenologie betrifft den Einsatz von Stille. Die beiden Elemente der Wiederholungsschleife, Signal und Stille, können unabhängig voneinander

241 Lang, Bernhard. *Loop aesthetics* Darmstadt 2002. S. 4

242 Ebd. S. 4

verändert werden. Abbildung 2 soll dies anhand der gelben und orangefarbenen Balken veranschaulichen:

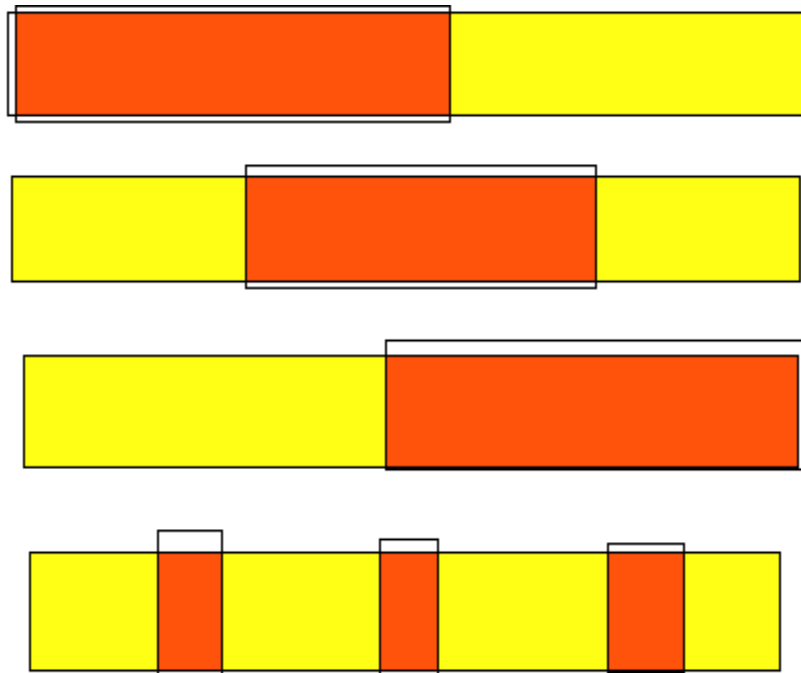


Abb. 2: Lang, Bernhard. Loop aesthetics Darmstadt 2002. S. 5

Die dritte Charakteristik des Loops wird definiert durch die Art und Weise wie Loop-Ende und Loop-Anfang miteinander verbunden sind. Der infinite Loop verkörpert eine Form der Zirkularität, bei der Beginn und Ende der Wiederholung so miteinander verknüpft sind, dass der Punkt des erneuten Einsetzen des Loops zu verschwinden scheint. Dies ist ein Phänomen, dass auch in einigen Kanons auftritt. Beim asymmetrischen Loop sind Anfang und Ende der Wiederholung klar definiert. Manchmal ist das Ende mit einem Störgeräusch versehen, das an Atem-Geräusche bzw. den Klang einer kaputten Loop-Aufnahme erinnern kann. Eine andere Anwendung stellt das gespiegelte Abspielen der Loops dar. Die Spiegelung kann vorwärts und rückwärts erfolgen. In diesem Fall entspricht der Anfangs- genau dem Endpunkt. Abbildung 3 stellt die beiden Verfahren der Spiegelung graphisch dar:

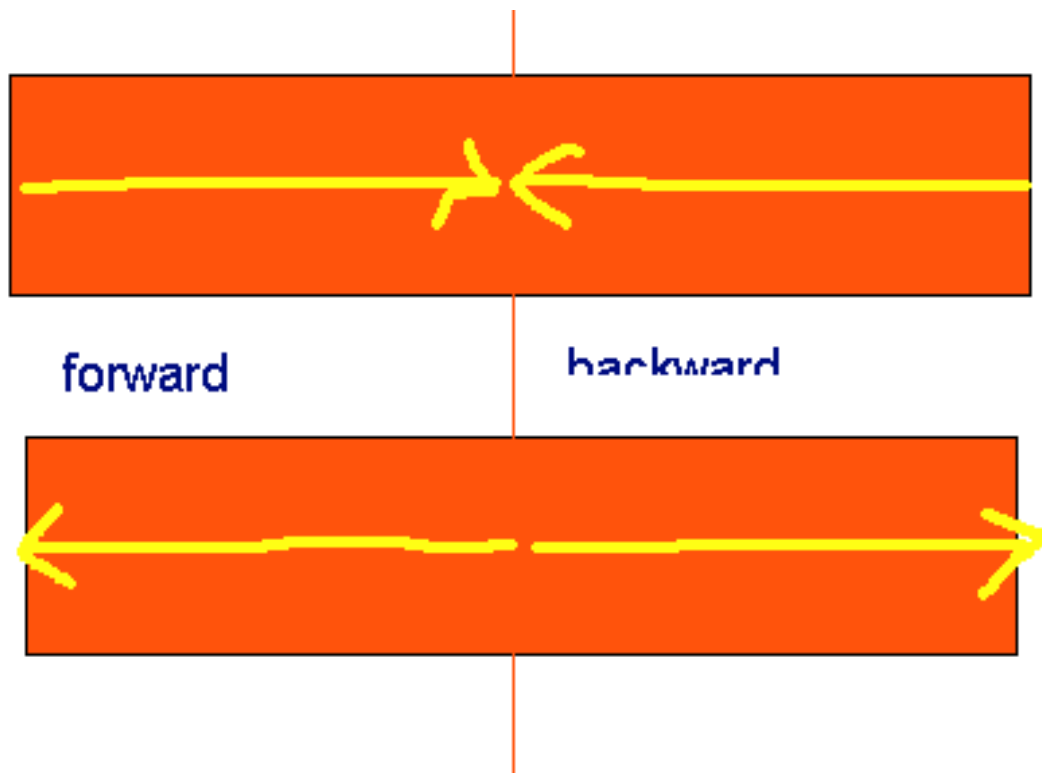


Abb. 3: Lang, Bernhard. Loop aesthetics Darmstadt 2002. S. 6

Ein weiteres Merkmal betrifft die Symmetrie des Loops. Dabei bezieht sich Lang nicht auf die mathematische Definition des Symmetrie-Begriffs, sondern auf eine eher phänomenologisch geprägte. Er unterscheidet den *quantisierten Loop*, bei dem symmetrische Unterteilungen innerhalb des Loops vorliegen, von dem *nicht-quantisierten Loop*. Letzteren nennt der Komponist auch asymmetrischen Loop. Dieses Verfahren ist angelehnt an das Hinzufügen kleinster Notenwerte in der Musik Olivier Messiaens (1908-1992). Es besteht beispielsweise ein Unterschied zwischen einem 9/8-Takt und einem 4/4-Takt, dem eine Achtelnote hinzugefügt ist. Die bei Messiaen konsequent durchgeführte ametrische Rhythmik hat ihre Ursprünge in der im Frankreich des ausgehenden 19. Jh. verbreiteten Ablehnung von marschähnlichen, gleichförmigen Rhythmen. Ab Mitte der 1930er Jahre verwendete der Komponist additive Tondauernstrukturen, bei denen der jeweils kleinste rhythmische Wert die Maßeinheit des Taktes angibt. Das Taktmaß wird so von der chronometrischen Zeit befreit. Die HörerInnen können die Klangereignisse nicht in einem einheitlichen rhythmischen bzw. metrischen System fassen.²⁴³

Als fünfte und letzte Eigenschaft nennt Lang Unterschiede bezüglich der Modulation des Loops innerhalb der Wiederholung. Die globale Modulation bezeichnet einen Veränderungsprozess, der sich über mehrere Wiederholungen hinweg erstreckt. Dazu gehört etwa ein Frequenz-Filter, der sich

²⁴³ Keym, Stefan. MGG. PT, Bd. 12. Sp. 63 und Sp. 72 f.

z.B. bis zum 10. Loop hin öffnet. Der lokale Loop hingegen wiederholt sich bei jeder Repetition in genau der selben Weise. Hier öffnet und schließt sich der Filter schon innerhalb eines Loops und verfährt bei jeder weiteren Wiederholung genauso.²⁴⁴

4.5 Der Loop-Kontrapunkt

Unter dem Begriff Loop-Kontrapunkt fasst Lang die Beziehung von zwei oder mehr Loops zueinander zusammen. Es gibt eine grundlegende klangliche Differenz zwischen einstimmigen und in mehreren übereinander liegenden Schichten angeordneten Loops. Der Komponist unterscheidet in letzterem Fall zwischen zwei Formen der Schichtung. Beim *Phase Invariant Layering* haben alle Loops die selbe Dauer, beginnen aber zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Es kommt so zu einer gleich bleibenden, gestaffelten Schichtung der Wiederholungen. Lang bevorzugt diese Methode, die eine große Nähe zur Verwendung des Loops im Film aufweist, da sie eine hypnotische Wirkung erzeugt mit der auch die Bilder des Films ihre Strenge und Schärfe verlieren. Das *Phaseshifted Layering* lässt hingegen Loops mit verschiedenen Längen zwischen immer den selben Startpunkten der Repetition hin und her oszillieren. Dies erinnert Lang an die Verwendung der Mikropolyphonie bei György Ligeti. Dabei wird eine größere Anzahl von eigenständigen Stimmen zueinander geführt, wodurch der Eindruck einer klanglichen Verschmelzung entsteht.

Der Ausdruck zelluläre Kontrapunkt bezieht sich auf den der Klangzelle inherenten Kontrapunkt. Es handelt sich dabei um komplexe Strukturen innerhalb einer Zelle, die zum Gegenstand der Wiederholung werden. Wie unter einer Lupe wird dabei der geloopte Inhalt der Zelle vergrößert und begutachtet. Dabei kann es mitunter zu einer Veränderung der ursprünglich angenommenen Bedeutung kommen.²⁴⁵

Lang sieht das Herauslesen des Loops aus dem Sample als ein Phänomen der Bewegung. Daraus entstand der Wunsch diese Bewegung auch im Raum darzustellen. In den Werken DW6a²⁴⁶, erstellt mit dem Loop-Generator Looping Tom und dem Video-Loop-Generator, uraufgeführt 2002, DW6b²⁴⁷, das dem Gitarristen Robert Lepenik gewidmet ist, der wesentliche Anregungen für das Stück gab, und DW7²⁴⁸ für großes Orchester und Loop-Generator, einem Kompositionsauftrag von

244 Lang, Bernhard. *Loop aesthetics Darmstadt 2002*. S. 6

245 Ebd. S. 7

246 DW6a. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.

http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_dw6a.htm online am 12.12.2010

247 DW6b. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. http://iem.at/projekte/composition/archiv/prod_00-03/lang6a online am 12.12.2010

248 DW7. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_dw7.htm

Donaueschingen 2002, wird diese räumliche Ausdehnung der Repetition thematisiert. Die Beschreibung temporaler Strukturen geht mit der des sie umgebenden Raumes einher. Metaphern, die den Wandel der Zeit beinhalten, sind demnach ortsgebunden. Im Falle des Loops birgt dies die Möglichkeit der räumlichen Darstellung einer Zeitstruktur mit sich. Diese Struktur wohnt dem musikalischen Loop inne und steht im direkten Zusammenhang mit einer bestimmten Anordnung im Raum. Dabei geht es um die Bewegungsmuster des Loops und nicht um dessen Inhalt.

Aus dieser Zuordnung von Bewegungen erwachsen neue Möglichkeiten des Synchronismus zwischen den zwei Zeitkünsten Film und Musik. Beide orientieren sich an einer Zeitachse, anhand der sie sich mittels der Differenz einzelner Zeitpunkte im Raum verorten. Der Loop kann so, als eine in sich verkettete Sequenz von Veränderungen, leichter erfasst werden.²⁴⁹

4.6 Loop-Ästhetik

Thomas Schäfer schreibt, dass bereits der Komponist und Mitbegründer der *Musique concrète* Pierre Schaeffer mit dem Loop als Wiederholungsstruktur experimentierte. Die hängende Nadel am Rilleneinde einer Schallplatte wurde so zum Synonym für das Stillstehen der Zeit. Lang bringt diesen Impuls in seine Arbeit mit der Wiederholung ein. Die unterschiedlichen orchestralen und solistischen Betrachtungsweisen des Loops fanden ihren Ausgangspunkt in der Kompositionsserie *Schrift* und gingen Hand in Hand mit der Beschäftigung mit den Werken des Filmemachers Arnold und des Turntablisten Phil Jeck.²⁵⁰ Lang beschreibt in seinem Text *Das Theater der Wiederholungen. Revisited*, dass seine musikalische Aufarbeitung der Begriffe „Differenz“ und „Wiederholung“ deutlich geprägt war von etwas, das der Komponist als Loop-Ästhetik bezeichnet. Diese Form der Ästhetik sei laut Lang wiederum stark von der Art der Verwendung des Loops in der Rockmusik, im Jazz und in der elektronischen Musik beeinflusst.²⁵¹ Der Turntablism stellt in Denkansatz und Praxis eine Verbindung zwischen der zeitgenössischen elektronischen Musik und Langs Kompositionsansatz her. Worin eine solche Parallele in Bezug auf die Loop-Ästhetik in Rock und Jazz bestehen könnte, lässt der Komponist offen.

online am 12.12.2010

249 Lang, Bernhard. *Loop aesthetics* Darmstadt 2002. S. 7 und 8

250 Schäfer, Thomas. *Die Passion des Guerilleros*. S. 5 und 6

251 Bernhard Lang. *Das Theater der Wiederholungen*. S. 1

Der Fokus des Komponisten richtet sich in erster Linie auf die Scratch-Vorgänge der DJ-Musik. Diese entstehen beim Abgleichen der Geschwindigkeiten zweier Schallplatten, bzw. werden vom DJ bewusst als Effekt eingesetzt. Der Loop-Vorgang beinhaltet eine Zeitdifferenz von 100 bis 7000 Millisekunden. Besonders im Zusammenhang mit der Jitter-Funktion, wird das Verhalten der Loops unvorhersehbar und komplex. Lang interessiert sich insbesondere für diesen Effekt.²⁵² Die Jitter-Funktion ist auch Bestandteil der sogenannten Wander-Loops. Auch dieses Verfahren, bei dem ein Sample unter Einbeziehung der Jitter-Funktion langsam vorwärts und rückwärts läuft, ist von Martin Arnolds Filmen inspiriert. In der nur eineinhalb Minuten umfassenden, auf dem Orchesterwerk *Hommage à Martin Arnold 2* basierenden, elektronischen Studie *A Room full of Shoes* aus dem Jahr 2001 verwirklichte Lang erstmals die oben genannten Techniken in einem Stück.²⁵³

Die konkrete Umsetzung der Techniken aus Film und DJ-Szene begann Lang damit, die Musik des Turntablisten Phil Jeck zu transkribieren und somit in die Form einer herkömmlichen Partitur zu bringen. Der bei Phil Jeck wichtige Effekt der Blockade wird von Lang uminterpretiert. Er setzt die Blockade in Anlehnung an die von Olivier Messiaen häufig verwendeten „valeurs ajoutées“ um. Dabei handelt es sich um einem Takt hinzugefügte Notenwerte, die das rhythmische Gefüge verschieben. Die Metrik scheint so zu schweben. Aus einem 3/4-Takt wird so etwa durch die Punktierung einer Achtelnote ein 13/16-Takt. Inspiriert ist dieses rhythmische Modell von der indischen Musik. Ausgangspunkt sind die kleinsten Notenwerte des Taktes. Große Notenwerte werden als deren Vielfaches aufgefasst.²⁵⁴ Ein weiteres Verfahren wurde aus den Filmen Martin Arnolds abgeleitet. Es handelt sich um den Bezug auf den „Goldenen Schnitt“, im Sinne einer „kinematografischen Orientierung an Vertikalen Formprinzipien“.²⁵⁵ Ähnlich wie Morton Feldman (1926-1987) ordnet Lang Blöcke in einem System von Schichten an. Zellen und Blöcke werden so zur Erstellung der Makrostruktur einer Komposition herangezogen, anstatt der klassisch kontrapunktischen Arbeit. Die Arbeit mit Blöcken ordnet so die Struktur der Form. Das Innere der einzelnen Blöcke wird nicht so gebildet, hier kann kontrapunktische Kompositionstechnik zur Anwendung kommen.

252 Bernhard Lang. *Die Differenz Engine*. S. 1

253 Ebd. S. 2

254 Kölle, Martin. *Ein theologisch-musikalischer Regenbogen. Zum Werk von Olivier Messiaen*. http://www.afk-freiburg.de/kmm/archiv/kmm_58/regenbogen.html online am 4.12.2010

255 Lang, Bernhard. *Die Differenz Engine*. S. 2

Lang wollte den Aspekt des Maschinellen, im Sinne von Deleuze, in die Partitur integrieren. Um dies zu bewirken entwickelte er zwei unterschiedliche Strategien. Erstens addierte und verdoppelte er mit dem Computer erstellte klangliche Anordnungen, sogenannte „Granularprozesse“. Des Weiteren bindet er den Loop-Generator in sein Schaffen ein. Mit dieser am IEM in Graz entwickelten Maschine können in Echtzeit jene komplexen Prozesse generiert werden, die beim Loopen und Scratching entstehen.²⁵⁶ Lang stellte in seinen Experimenten mit Loops fest, dass die Wiederholungen von Samples bestimmte Charakteristika aufweisen. Diese „innere Logik“ des Loops nennt Lang auch Loop Grammatik. Damit ist eine genaue Analyse der Verhaltensweisen gemeint, zu der u.a. die Bestimmung des passenden Zeitpunkts für das Einspielen des zweiten Loops gehört. Der Loop wird so zu einem selbstständigen Instrument, das seinen eigenen ästhetischen Kriterien unterliegt. Lang betont, dass es ihm bei der Verwendung des Loops vor allem um die Dekonstruktion musikalischer Gesten gehe. Anstatt in einer erzählenden Haltung zu verharren möchte der Komponist die Geste selbst und deren Bestandteile in den Mittelpunkt rücken. Da jegliches akustische Material gesampelt werden kann, ist es möglich einzelne ästhetische Erscheinungen in einen völlig anderen Kontext zu rücken. Dabei können die Grenzen des Gewohnten und Akzeptierten schnell überschritten sein. Die Loop-Ästhetik hat eine deutlich offensive Seite, die auf das Publikum auch verstörend wirken kann, da Dinge, die allgemein als intakte Einheiten begriffen werden, zerstückelt in einem anderen Zusammenhang auftauchen. Lang nimmt das Sample auf einer stark abstrahierten Ebene als Arbeitsmaterial wahr. Entgegen der Intention des Komponisten empfinden HörerInnen den vertrauten Klang in einem veränderten Kontext mitunter als verletzend oder provokant. Für den Komponisten stellt das Sample jedoch in erster Linie eine Art der Transkription dar. Es ist eine Möglichkeit bereits vorhandene Klänge in einem neuen Zusammenhang zu nutzbar zu machen:

„Die ganze Musikkultur als großes Sample-Archiv zu sehen und sich frei zu bedienen und das aber in einem postmodernen Kontext neu zu strukturieren, eine neue Grammatik dafür zu entwickeln, das sind Dinge, die ich direkt aus der Popmusik entnehme; wofür ich die Popmusik auch bewundere, weil das dort mit einer unakademischen Leichtigkeit von statten geht, auch mit einer Naivität, die immer oder zumindest meistens überzeugend wirkt.“²⁵⁷

Erst die Auffassung, die Musikgeschichte als Sample-Pool zu betrachten, macht es möglich mit Loops zu arbeiten, da der Loop auf dem Sample basiert – und somit auf der Aneignung von etwas bereits Vergangenen. Langs Ansichten zu diesem Thema, die seit den 1970er Jahren ebenso von

256 Lang, Bernhard. *Die Differenz Engine*. S. 2 und 4

257 Niedermayr, Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 7 und 8

vielen MusikerInnen des Popularbereichs getragen und praktiziert werden, sind für einen akademisch ausgebildeten Komponisten (immer noch) eher ungewöhnlich. Lang erinnert sich an eine von Helmut Lachenmann im Rahmen der Darmstädter Ferientage 1990 getätigte Aussage. Der Musikbetrieb gleiche einem großen Supermarkt aus dem beliebig genommen werde²⁵⁸. Man kann zwischen einer riesigen Anzahl an Klängen wählen. Wichtig ist jedoch, wie man diese organisiert – welche Lesart bzw. Grammatik angewandt wird. Der Loop als ästhetisches Ausdrucksmittel erfordert einen neuen Umgang mit der Geschichte. Musik wird hier als Information betrachtet, die weiter verwendet und beliebig umgeformt werden kann. An diesem Punkt ließe sich an die Debatte um Copy-Right und das, durch die Verbreitung digitaler Medien eingeläutete, Informationszeitalter anknüpfen, was jedoch zu weit vom Thema dieser Arbeit wegführen würde.

Lang hat mit der Loop-Ästhetik eine Verwendungsweise des Loops entwickelt, die auch Unterschiede zur Herangehensweise an das Sample in Hip Hop und Techno aufweist. Anders als in vielen Bereichen der Populärmusik ist das Sample nicht als Referenz und Zitat zu verstehen, sondern dient der Formgebung und als musikalisches Ausgangsmaterial. Ganz außer Acht kann der „semantische Inhalt“ des Samples jedoch nicht gelassen werden, da sonst keine Dekonstruktion möglich wäre. Es muss bis zu einem gewissen Grad nachvollzogen werden können wo eine musikalische Geste zu verorten ist, damit die Verpflanzung in einen anderen Kontext, auf der die Dekonstruktion basiert, erkannt wird. Das Dekonstruieren der mittels Sample ausschnittartig herausgerissenen Erzählungen ist nur ein Aspekt für Lang, der das Narrative aus seiner Musik weitgehend verbannen möchte. Die Loop-Ästhetik betont eben nicht den Inhalt des Samples, sondern den Loop an sich. Die Wiederholung und die Veränderung des Materials in all seinen Fassetten, der dabei entstehende Sound und die sich daraus ergebenden formalen Aspekte sind von Bedeutung.

4.7 Der Loop-Generator: Looping Tom

Der Loop-Generator ist das Resultat einer Zusammenarbeit zwischen Thomas Musil vom IEM Graz und Bernhard Lang. Dieses mit der visuellen Programmiersprache Pure Data (PD) erstellte Computerprogramm soll Realtime-Sampling in die Aufführungspraxis integrieren. Die zugrunde liegende Idee war, eine von Deleuze inspirierte Herangehensweise an die Wiederholung praktisch mittels Technologie umzusetzen. In seinem Text *Repetition und Automatismus* schreibt Lang, dass

258 Ebd. S. 8

die Wiederholung bei Deleuze durchaus auch etwas komplexes, vielschichtiges sein kann. Dies ist der Fall, wenn die Repetition zum Träger eines Differenzierungsprozesses im Objekt wird.²⁵⁹ Looping Tom ermöglicht eine differenziertere Sichtweise auf das Wechselspiel von menschlichen und maschinell erzeugten Repetitionen.

Neu am Live-Elektronik-Programm Looping Tom, dessen Funktionen ansatzweise bereits von Programm-Sammlungen zur Audibearbeitung, wie dem Composers Desktop Project (CDP), oder Samplern, wie dem Ensoniq EPS, durchführbar waren, war die Präzision und Flexibilität. Mit dem auf die eigenen Bedürfnisse zugeschnittenen Programm ließen sich Parameter noch genauer einstellen, was den Kompositionen größeren Freiraum gab. Wichtig für den Komponisten Lang war, dass Looping Tom sich auch für den Live-Einsatz eignet. Das Programm verfügt über eine Szenen-Steuerung, die von den MusikerInnen während der Aufführung bzw. Probe interaktiv bedient werden kann. Dabei stellt sich eine weitere Anforderung an die InterpretInnen: Die Einsätze am Anfang bzw. Ende eines Loops müssen sehr exakt erfolgen. Der Loop wird so zum erweiterten Instrumentarium der MusikerInnen und maßgeblich für das Gelingen eines Stücks. Die Handhabung des Loops bietet den InterpretInnen jedoch auch einen größeren Spielraum für eigene Deutungen und freie Improvisation. EinE weitereR, nur mit der elektronischen Komponente befassteR, MusikerIn hat die Möglichkeit in das Wirken der InstrumentalistInnen erweiternd und korrigierend einzugreifen. Lang erprobte die Software an verschiedenen Werken und entwickelte sie so weiter, um noch besser auf die jeweiligen Erfordernisse eingehen zu können.²⁶⁰

Aus dem Bedürfnis heraus, musikalische Prozesse, die im Computer verborgen ablaufen, auch sichtbar zu machen, entstand der Visual-Loop-Generator. Die Visualisierung mittels Video sollte nicht zuletzt eine bessere Verständlichkeit der musikalischen Prozesse für die RezipientInnen ermöglichen. Einen weiteren Vorteil schafft diese Form des Sichtbarmachens mittels Video, indem sie eine noch größere Komplexität der Loops ermöglicht, ohne dabei in eine nicht mehr differenzierbare Beliebigkeit zu verfallen. Lang betont jedoch, dass sich mit Einbeziehung der visuellen Ebene auch neue Herausforderungen stellen, da sich hier eine Ästhetik ergibt, die ein eigenes Ordnungssystem benötigt. Dies spießte sich ein wenig mit der ursprünglichen Intention Langs, der Musik nichts hinzu zufügen, sondern die Rezeption mittels Video zu erweitern und verstärken. Durch die Positionierung der Kameras, das Spiel mit Farben, Details und der Perspektive des Publikums, eröffneten sich neue gestalterische Wege. Das Timing der Improvisationen und die Skalierung der einzelnen Projektionen kann ebenso effektiv differenziert werden. Das Grundprinzip der Visualisierungen erinnert an die Filme Arnolds, womit sich für Lang

259 Ritsch, Winfried. *Konzert Loopgenerator*. S. 1

260 Ritsch, Winfried. *Konzert Loopgenerator*. S. 2

ein Kreis schließt zu seinem ersten computergenerierten Stück aus dem Jahr 1996, das sich mit dem Phänomen Loop beschäftigt: *Hommage à Martin Arnold 1*.²⁶¹ Auch wenn der Visual-Loop-Generator in DW2 keine Anwendung findet, drückt sich hier eine interessante Fassade von Langs Denken über die differenzierte Wiederholung mittels Loop aus.

4.8 Der Loop als formgebendes Prinzip

Winfried Ritsch geht in dem Text *Konzert Loopgenerator* auf die Hintergründe von fünf Werken Bernhard Langs ein, die alle mit dem Loop-Generator Looping Tom erstellt wurden: DW6a²⁶² von 2002, für E-Violine bzw. E-Viola und Loop-Generator, DW6c²⁶³ besetzt mit E-Gitarre, E-Bass, Schlagzeug, Live-Elektronik und Live-Video von 2006, DW10a²⁶⁴ für Zither und Loop-Generator, DW10b für Koto, Stimme und Loop-Generator, beide aus dem Jahr 2002, sowie DW15²⁶⁵ aus dem Jahr 2003, für Altzither, Stimme und CD-Einspielung. Der Loop-Aspekt der Computer unterstützten Kompositionen findet sich auch in der Partitur wieder. Strukturgeneratoren in den von Lang verwendeten Computerprogrammen platzieren die Loops an bestimmte Stellen der Komposition. Am Beispiel von DW10a und DW10b zeigt sich die konkrete Funktionsweise. Die zeitliche Loop-Struktur ist bei beiden Stücken identisch. Sie unterliegen den selben Parametern und Folgen von Szenen, die durch den Loop-Generator gegeben sind. Was Lang durch Stücke wie diese bezweckt ist, „eine Art phänomenologische Erforschung der Wiederholung in der Vielfalt ihrer Differenzierungen.“²⁶⁶ Vergleicht man beide Werke, so fällt auf, dass die selbe zeitliche Struktur mit unterschiedlichen klanglichen Inhalten gefüllt wurde. In dieser Weise zeigt sich der Loop als formgebendes Prinzip. Des Weiteren wird durch die Verwendung von Loop-Prozessen der Unterschied zwischen maschinellen Vorgängen in der Struktur und live interpretierten „Granulierungen“ verdeutlicht.²⁶⁷

Lang schreibt, dass es ihm darum gehe, das in der zeitgenössischen Musik der 1970er- und 1980er-Jahre gebräuchliche Modell der Schichtung einzelner Strukturen durch ein Blockmodell zu ersetzen. Die typischen Eigenschaften und die Identität des Samples sollen erhalten bleiben, u.a. indem nicht

261 Ebd. S. 2 und 3; *Hommage à Martin Arnold 1*. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.
<http://members.chello.at/~bernhard.lang/> online am 12.12.2010

262 DW6a. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.
http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_dw6a.htm online am 12.12.2010

263 DW6c. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.
<http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loopgenerator.pdf> online am 12.12.2010

264 DW10a und DW10b. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.
http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_dw10.htm online am 12.12.2010

265 DW15. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.
http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_dw15.htm online am 12.12.2010

266 Lang zitiert nach Ritsch, Winfried. *Konzert Loopgenerator*. S. 4

267 Ritsch, Winfried. *Konzert Loopgenerator*. S. 3

zwischen Form und Inhalt eines Loops unterschieden wird. Das Sample stellt eine Einheit dar.²⁶⁸ Dies widerspricht in gewisser Weise den zuvor im Kapitel über die Loop-Ästhetik festgehaltenen Überlegungen. Vielleicht stellt das Konservieren der Sample-Gestalt in den hier besprochenen Stücken eine Erweiterung bzw. andere Fassade der Loop-Ästhetik dar, in der das Sample nicht nur als Ausgangsmaterial verwendet, sondern als künstlerische Einheit wahrgenommen werden und in seinen Grundzügen bestehen bleiben soll.

4.9 Revolutionärer Loop-Gebrauch in der Vergangenheit

Im Rahmen seiner theoretischen Beschäftigung mit dem Phänomen Loop analysierte Lang die Werke unterschiedlicher Musikschafter mit Fokus auf deren Umgang mit der musikalischen Wiederholung. Bei mehreren zeitgenössischen polnischen Komponisten, deren Werke er durch seinen Lehrer Andrzej Dobrowolski kennen lernte, fand Lang für ihn interessante Ansätze. Die Kompositionen Lutoslawskis, Sikorskis und Schimanskis hatten politische Relevanz und wurden von unterschiedlichen Gesellschaftsschichten rezipiert. In Anbetracht der tabuisierenden Haltung gegenüber der musikalischen Wiederholung im deutschsprachigen Raum erlebte Lang die zwischen 1968 und 1975 entstandenen Werke der polnischen Komponisten als alternative Herangehensweise. Lang nennt im Text *RE-VOLVER. Re-Volutionary Loop-Usage with Lutoslawsky, Dobrowolsky, Sikorsky, Schimansky and Haubenstock-Ramati* Werke, die seinen Umgang mit Differenz und Wiederholung in einigen Aspekten maßgeblich beeinflusst haben.

Zu den vom Komponisten genannten Werken gehört das Stück *Livre pour orchestre* von Witold Lutoslawski aus dem Jahr 1968. Differenz und Wiederholung treten hier deutlich als formale Prinzipien in den Vordergrund. Der erste Abschnitt besteht aus einem metrisch geordneten Teil, der einen narrativen Modus als Differenz von Zeit und Inhalt darstellt. Für den folgenden Abschnitt wählt der Komponist die aus der Oper bekannte Bezeichnung Intermezzo. Der Terminus bezeichnete ursprünglich einen „Einschub“ bzw. ein „Zwischen-Spiel“, das in den Pausen einer Vorführung für Zerstreuung sorgen und ein Kontrastprogramm bieten sollte. Im Laufe der Zeit wurde der Begriff zunehmend für volkstümliche und komische Zwischeneinlagen verwendet.²⁶⁹ Im Werk *Livre pour orchestre* steht das Intermezzo im Zeichen der Repetition. Drei Klarinetten wiederholen über eine Dauer von ungefähr 20 Sekunden ständig die selben drei Motive. In den einzelnen Wiederholungsdurchgängen der Loops schleicht sich nach und nach die Differenz ein,

²⁶⁸ Ebd. S. 4

²⁶⁹ Lazarevich, Gordana. MGG. ST, Bd. 4. Sp. 1026 f.

etwa durch Transponierung, Krebs-Motive oder andere kontrapunktische Techniken. In dieser Vorgehensweise sieht Lang eine Parallele zu den Komponisten György Ligeti, Friedrich Cerha und Iannis Xenakis. Durch die Differenz im Loop entsteht so etwas wie eine Loop-Polyphonie, die sich in einer Klangwolke auflöst. In dieser Verwebung verschiedener Wiederholungsstrukturen sind sowohl der Prozess der Repetition, als auch die dem Loop eigene Differenz enthalten. Der chaotische Charakter einer Klangwolke entsteht durch das simple strukturelle Prinzip des Loops. In einer Detailanalyse zeigt sich, dass in einem vordergründig einfachen Pattern die gesamte Zwölftonskala enthalten ist. Diese Technik wird laut Lang unter anderem auch von Morton Feldman angewandt. Etwas scheinbar Einfaches enthält die gesamte Bandbreite und Komplexität.²⁷⁰

Als weiteres Beispiel für Differenz und Wiederholung nennt Lang *Musik für Orchester Nr. 6* von Andrzej Dobrowolski aus dem Jahr 1982. Hier wird die selbe Technik verwendet, jedoch in weniger offensichtlicher Weise. Die verwendete Zwölftonreihe ist in drei Gruppen zu je vier Tönen untergliedert und tritt auch in Form von Umkehrungen, wie der Krebsumkehrung, auf. Außer der Dodekaphonie gibt es in diesem Stück noch andere Referenzen an die 2. Wiener Schule. So tritt das BACH-Motiv auf: eine absteigende kleine Sekunde, auf die eine aufsteigende kleine Terz und wieder eine absteigende kleine Sekunde folgt (wie z.B. in der Tonfolge B-A-C-H).²⁷¹

Tomasz Sikorski wird von Lang im Zusammenhang mit zwei Stücken erwähnt. Weder von *Musik in der Dämmerung* aus dem Jahr 1978 noch von *Saiten in der Erde* von 1980 sind Aufnahmen erhalten. Seine Kompositionen sind beispielhaft für den in Kapitel 4.4 beschriebenen globalen Loop. Er notiert die Wiederholungen in seinen Partituren nicht aus, sondern schreibt die Anzahl der Loops über die entsprechenden Takte. Lang weist auf die psychologische Komponente dieser Vorgehensweise hin. Sind die Anweisungen genau ausgeschrieben, gibt dies den MusikerInnen Halt. Die InterpretInnen können jederzeit nachvollziehen an welcher Stelle des Werkes sie sich gerade befinden. Bei der Anweisung „wiederhole das X mal“, ist dies nicht so. Leicht tritt ein hypnotischer Effekt ein, der die MusikerInnen veranlassen kann sich zu verzählen und die Orientierung im Stück zu verlieren. Vielleicht notierte Lang aus diesem Grund die Wiederholungen in der Partitur von DW2 aus, anstatt Häufigkeit der Loops mittels Zahlen anzugeben. Die Komplexität von Sikorskis Klangzellen ergibt sich erst aus der Wiederholung. Durch den globalen Loops kann der Wiederholungsprozess selbst in Erscheinung treten. Wie bei ständiger Wiederholung eines Wortes, das so mit der Zeit die Bedeutung verliert, tritt in Sikorskis Werk der

270 Bernhard Lang. *RE-VOLVER*. S. 3

271 Ebd. S. 4

Loop als Mittel der Wahrnehmungsveränderung auf. Erst mit der Zeit rücken, durch die Repetition zunächst unbewusst wahrgenommene, Aspekte der Musik in den Vordergrund.²⁷²

Neben den bereits erwähnten polnischen Komponisten geht Lang auch kurz auf Roman Haubenstock-Ramati ein, nach dessen Tod er für das Werk *Morendo* die fehlenden Flötenstimmen ergänzte. Das Stück *Jeux for 2 percussionists* aus dem Jahr 1968 wurde in der von Haubenstock-Ramati entwickelten Mobile-Technik geschrieben – ein Ansatz der für Langs Arbeiten von Bedeutung ist. Es handelt sich hier um graphische Notation, die von der traditionellen Notenschrift, aber auch der Notationsweise für zeitgenössische Musik geprägt ist. Die InterpretInnen erhalten Regeln als Leitfaden der Gestaltung, sind aber innerhalb dieser Grenzen frei. Das Wort „Mobile“ bedeutet auch, dass das Stück bei einer Wiederholung nie genauso klingen wird. Es ist trotz Notation beweglich, die InterpretInnen haben die Autonomie es zu formen. Zellulare Prozesse sind Lang zufolge in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Die MusikerInnen wiederholen die einzelnen Zellen und interpretieren sie dabei in unterschiedlicher Weise. Die Struktur des Stückes basiert auf der Wiederholung dieser Klangzellen.²⁷³

In einem Resümee meint Lang, dass sich anhand der Analyse der Werke jener Avantgarde-Komponisten der 1970er Jahre fünf Merkmale in Bezug auf den Loop festmachen lassen, die auch heute noch von Bedeutung sind. Dazu zählen das Transkribieren von anderen Medien, das Eingehen auf zellulare Eigenschaften, die Verwendung des globalen Loops als polyphoner Form, die strukturellen Kriterien von Differenz und Wiederholung und die allgemeine Komplexität.²⁷⁴

Der Loop wurde von vielen Komponisten durch die Arbeit an elektro-akustischen Werken im Tonstudio entdeckt. Experimente mit elektronisch generierten Klängen und Vorstudien zu Stücken wurden mitunter transkribiert und so in die Partitur eines Werkes integriert. Lang mutmaßt, dass eventuell der Mangel an Experimentiermöglichkeiten mit einem realen Orchester dazu führte, dass die Suche nach Neuem sich zunehmend auf den Computer verlagerte. Das elektronische Medium wurde so selbst zur Botschaft, was die Verwendung des Loops im Laufe der letzten Jahrzehnte belegt. Die Transkription elektronischer Musik wurde zur Inspirationsquelle für Komponisten wie Iannis Xenakis und György Ligeti. Auch Langs Kompositionslehrer Andrzej Dobrowolski, der an der Musikhochschule von Krakau und dem IEM Graz tätig war, nutzte die Anregungen die aus dem Transkriptionsprozess resultierten.

Als weitere Charakteristik für die polnische Avantgarde nennt Lang das Einbeziehen des zellularen

272 Ebd. S. 4

273 Lang, Bernhard. *RE-VOLVER*. S. 4

274 Ebd. S. 5 bis 8

Denkens. Dabei bringt der Komponist Haubenstock-Ramatis Mobile-Technik mit dem Begriff der „Monade“ des Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz in Verbindung. Als letztere wird eine nicht teilbare Substanz bezeichnet, eine in sich schlüssige Einheit, aus der der Welt aufgebaut ist.²⁷⁵ Auch in Haubenstock-Ramatis Kompositionen treten Aspekte auf, die an unausgedehnte und nicht weiter zergliederbare Zellen erinnern.

Loops werden häufig in mehreren Schichten übereinander gelegt, womit polyphone Strukturen erzeugt werden. In den einzelnen Werken kann die Vorgehensweise dabei unterschiedlich sein. Lutoslawski schichtet mehrere Loops mit ähnlichem Inhalt übereinander, während Dobrowolski durch das übereinander Legen gegensätzlicher Loops diese gegeneinander ausspielt. Letzterer Komponist lässt mitunter außerdem einen oder mehrere Loops parallel zu linear strukturierten, d.h. nicht geloopten, Stimmen ablaufen. Die Technik des Schneidens und Loopens in der Musik weckt Assoziationen zu dem in den 1980er Jahren immer mehr an Bedeutung gewinnenden Musikvideo. Lang merkt an, dass es überraschend sei, dass sich „polyphone“ Strukturen, also das Überlagern mehrerer Bildschichten, im Videoclip kaum durchgesetzt haben. Während bei der Übereinander-Schichtung mehrerer Loops die einzelnen Wiederholungsschleifen verschwimmen, rückt bei vereinzelt auftretenden Repetitionen die Loop-Struktur in den Vordergrund. Im Idealfall wandert die Aufmerksamkeit der RezipientInnen von der Wiederholung selbst weg und wird auf das eigene Bewusstsein gelenkt.

Differenz und Wiederholung werden als formgebende Prinzipien in mehreren Kompositionen eingesetzt. Dobrowolski und Lutoslawski erzeugen in ihren Werken Spannung indem sie ständig variierenden Teilen sich wiederholende zelluläre Parts gegenüber stellen. Diese Vorgehensweise bildet einen klaren Gegensatz zu Sikorskis oder Haubenstock-Ramatis Werken, die zur Gänze auf Wiederholungen basieren bzw. auf globalen Loops.

Das fünfte Merkmal der Kompositionen der polnischen Avantgarde ist die Komplexität der Werke. Anderes als in der Minimal Music wird hier nicht mit der Reduktion des Materials gearbeitet. Komponisten wie Lutoslawski verwenden die Zwölftontechnik, die auch auf die melodischen Inhalte der geloopten Passagen angewandt wurde. Des Weiteren komponierte Lutoslawski mit Viertelton-Schritten, die zur Erweiterung und Überwindung der Dodekaphonie beitragen sollten. Penderecki und Dobrowolski bezogen sich auch auf das Konzept des „komplexen Klangs“, bei dem es u.a. durch die Modulation von Tonhöhen und das Einbeziehen von Geräuschen zu einer Differenzierung des Ausdrucks kommen sollte.²⁷⁶

275 Regenbogen, Arnim (Hg.) und Meyer, Uwe (Hg.). Wörterbuch der philosophischen Begriffe. S. 425

276 Lang, Bernhard. *RE-VOLVER*. S. 5 bis 8

4.10 Wiederholung in Raum und Zeit: Das Neue und das Alte

Thomas Schäfer geht in seinem Text *Die Passion eines Guerilleros* auf Musik als Form der Zeitkunst ein. Besonders deutlich wird dies, wenn man die jeweilige Aufführungssituation betrachtet: Auch wenn die InterpretInnen um große Genauigkeit bemüht sind, kann ein Werk nie zweimal hintereinander vollkommen identisch aufgeführt werden. Obwohl immer die selbe Partitur verwendet wird, ist die jeweilige Realisierung eine andere. Die Wiederholung schärft das Zeitgefühl. Indem die Zeit Distanz schafft, bringt sie das Werk in die Dimension des Räumlichen. Dadurch wird die Zeit zu einem wichtigen Formbildungsprinzip. Ein weiterer Hinweis dazu findet sich im Zusammenhang zwischen Wiederholung und Denkvermögen. Erst durch die Fähigkeit sich erinnern zu können wird Repetition möglich. Erinnerungsvermögen bedarf jedoch einer Gedächtnisleistung. Der Mensch befindet sich in einem „Zustand der konstanten Überlappung von Vergangenheit und Gegenwart“.²⁷⁷ Diese ständige Konfrontation mit der Vergangenheit in Form von Erinnerung bewegt den Menschen dazu zu wiederholen. In der Kunst kann dies auch problematisch werden. Trotz des Strebens nach „Neuem“ wird durch die beinahe völlige Offenlegung von historischem Material das „Alte“ fast immer zur Voraussetzung von Innovation. Andererseits spornt die Allgegenwart des Historischen dazu an, die Grenzen noch einmal weiter zu stecken und so mit der Tradition zu brechen. Auch heute ist immer noch die romantische Vorstellung präsent, dass Kunst originell sein und Neues schaffen soll. Das Neue wird dabei idealisiert und mit der Idee von Fortschritt und Verbesserung verwoben. In dieser Vorstellung soll die Welt mittels Kunst möglichst originalgetreu dargestellt werden, da sie nur so verstanden und verändert werden könne. Der Philosoph Jean-François Lyotard beschreibt, wie mit dem Scheitern der nach diesen Vorstellungen erdachten „großen Entwürfe“ und „großen Erzählungen“ Ende der 1970er Jahre eine Postmoderne-Debatte einsetzte. Das in der Romantik und Moderne hoch gehaltene Ideal des „Neuen“ wurde als Trugbild entlarvt. Dieser Ansatz bewirkte in Kunst und Philosophie eine Abkehr vom Absolutheits- und Einheitsgedanken. Stattdessen wurde das anscheinende Gegenteil fokussiert: Differenz, Pluralismus und Heterogenität. Differenz und Wiederholung erhalten so den Status, den zuvor die Identität und das Streben nach „Neuem“ inne hatte. Die Identität wird nicht als Erscheinung von etwas Einzigartigem betrachtet, sondern als ein, durch das Wechselspiel von Differenz und Wiederholung entstandener, Effekt. Deleuze hat in seinem Buch *Differenz und Wiederholung* genau diese Abkehr von Repräsentation und Identität thematisiert. Schäfer fasst diese Denkansätze folgendermaßen zusammen: „Die postmoderne Kritik an der Moderne versteht die Wiederholung –

277 Schäfer, Thomas. *Die Passion des Guerilleros*. S. 4

der Konkurrenz zum Neuen enthoben – nicht mehr negativ, sondern setzt sie als positive Möglichkeit von Handlung: die Wiederholung als eine Tat der Differenz.²⁷⁸ Betrachtet man Wiederholung als aktive, Differenz-Schaffende Handlung, wird auch der performative Aspekt dieser Vorgehensweise deutlich.

Deleuze macht darauf aufmerksam, dass die in der Kunst verwendete Art des Wiederholens sich von den Wiederholungen des Alltags unterscheidet. In der künstlerischen Repetition wohnt kritisches Potential inne, das auf die leeren, gewohnheitsmäßigen Wiederholungen des Alltags aufmerksam machen, und diese auch verändern kann. Laut Schäfer spielten für Langs DW-Serie nicht nur diese postmodernen Überlegungen eine Rolle, sondern auch das in der zeitgenössischen Musik der 1990er Jahre (also dem Zeitpunkt als er mit der Arbeit an seinem Werkzyklus begann) immer noch latent vorhandene Wiederholungsverbot, das seit der Zweiten Wiener Schule besteht. Das Lesen von Deleuze brachte den Komponisten Lang weg von dem Denkschema, das dazu veranlasst das „Neue“, im Sinne eines Fortschritts, in der Neuen Musik zu suchen.²⁷⁹

4.11 Wiederholung als Form des Erinnerns

Thomas Schäfer zitiert in seinem Artikel *Die Passion des Gerilleros* den Philosophen Gilles Deleuze, der einen Wandel in der Musik fordert. Anstatt sich der „pulsierenden Zeit“ zu unterwerfen, sollen Klänge geschaffen werden, die einem „organlosen Körper“ gleichen. Dieser Ansatz fand nicht nur in der experimentellen elektronischen Musik Anklang, sondern mehr und mehr auch in der „komponierten“ zeitgenössischen Musik. Schäfer sieht in Langs DW-Serie eine Adaption dieses Deleuze'schen Gedankens. Darüber hinaus habe der Komponist die musikalische Umsetzung einer Theorie des Widerstandes geschaffen.²⁸⁰ An dieser Stelle wäre es interessant zu wissen, worin genau für Schäfer dieser Widerstand besteht: Ist damit ein alternativer Umgang mit der musikalischen Wiederholung gemeint, in dem sich Sozialpolitisches, medial Vermitteltes und Geschichtliches wider spiegelt, oder versteht der Autor Langs Art zu Komponieren selbst als politischen Akt – oder ist Widerstand hier nicht als politischer Begriff zu verstehen?

Die Wiederholung spielte für die Musik als Zeitkunst immer schon eine bedeutende Rolle. Echoartige Strukturen sollten das Vergangene durch das Wiedererkennen eines bereits gehörten Schallreflexes aufs Neue in Erinnerung rufen. Einzelne historische Ausprägungen von Musikstilen

278 Ebd. S. 4

279 Schäfer, Thomas. *Die Passion des Guerilleros*. S. 5

280 Ebd. S. 1

versuchten dieses Prinzip zu durchbrechen, etwa durch den Fokus auf Symmetrie in der Klassik, oder durch das Ideal einer „unendlichen Melodie“ bei Wagner, das auf Perioden basierende Denken infrage stellen sollte. Eine radikale Abkehr von der Wiederholung als formgebender Methode erfolgte erst im 20. Jh. durch die Abwendung von der tonalen Musik, insbesondere bei Schönberg. Wie im ersten Teil der Arbeit beschrieben, mündete dies in die Zwölfton-Technik, welche die größtmögliche Freiheit für das „komponierende Subjekt“ gewährleisten sollte, und mit dem Wiederholungsverbot einher ging. Adorno knüpft hier an, indem er den Formbegriff als Folge ständig neuer gestischer Motive fasst. Seiner Meinung nach richtet sich die Wiederholung gegen das Subjekt selbst, indem sie Individualität verhindere. Diese im Grunde um das Problem der Formgebung kreisenden Bedenken werden in der seriellen Musik fortgeführt.²⁸¹ Es zeigt sich hier, dass der Begriff „Avantgarde“ eng mit einem Streben nach Innovation und Originalität verbunden war. Eine Gegenströmung widersetzte sich laut Schäfer diesem Streben nach „materialästhetischer Ausdifferenzierung“ und forderte Medienautonomie bzw. überhaupt die Aufhebung des Kunstmediums. Ende der 1960er Jahre setzte verstärkt eine Neubetrachtung künstlerischer Ausdrucksformen ein. Im Anlehnung an die Sprechakt-Theorie Austins wurde der *performative Akt* des Wiederholens als zentral für die Produktion und Organisation der Wahrnehmung betrachtet. Auch abseits der Minimal Music finden sich Beispiele in denen Musik mit philosophischen Denkrichtungen und anderen Kunstformen, wie etwa der von Douglas Crimp und Craig Owens geprägten Appropriation Art, eingehen. Durch das Hinterfragen verschiedener künstlerischer Produktionsprozesse und die damit einhergehende Rehabilitierung bestimmter Anwendungen der Wiederholung, verbreitete sich jedoch auch ein radikaler Zweifel an einem der Grundcharakteristika von künstlerischer Authentizität: der Autorenschaft. Technische Reproduzierbarkeit wurde neu definiert, was sich nicht nur in der experimentellen elektronischen Musik, sondern auch in der zeitgenössischen Komposition zeigte. Der Autor mit seiner Handschrift verschwand in einem verwirrenden Netzwerk seiner eigenen Werke. Schäfer sieht in Langs DW-Serie ein Beispiel für eine solche Umdeutung der Autorenschaft durch die Technik des Wiederholens.²⁸² Dem möchte ich hinzufügen, dass neben der Repetition auch die Art in der Computerprogramme in den Entstehungsprozess der Kompositionen integriert sind die Frage nach der Autorenschaft, bzw. nach dem komponierenden Subjekt aufwerfen. Das Computerprogramm Looping Tom ist großteils für die Formgebung einzelner Werke verantwortlich, während der Komponist Lang die Strukturen mit Inhalten füllt. Dem Computer als Arbeitsmittel kommen so jedoch selbst schöpferische Aufgaben zu, da die von ihm generierten Strukturen Prozessen unterliegen, die vom Komponisten selbst nicht

281 Schäfer, Thomas. *Die Passion des Guerilleros*. S. 2

282 Ebd. S. 2

komplett nachvollzogen und beeinflusst werden können. Es verschwimmen so zum Teil auch die Grenzen zwischen „komponierendem Subjekt“ und dessen Arbeitsmittel, dem Computer.

5. Anregungen aus den visuellen Künsten

Die Anregungen, die Lang aus dem visuellen Bereich bezog, sind vor allem in den Filmen Martin Arnolds zu finden. Die spezifische Umgangsweise mit geloopten Filmsequenzen adaptierte der Komponist für die eigene Musik. Neben dem Film als großem Einflussbereich finden sich auch Bezüge zur Malerei. Diese sind jedoch v.a. metaphorisch gemeint und dienen der Erklärung und Veranschaulichung von Langs Herangehensweise an sein musikalische Schaffen.

5.1 Das Bild als Klammer

Sabine Sanio beschreibt, dass Lang die Perspektive des Publikums mit berücksichtigt.²⁸³ In diesem Zusammenhang ist die Frage wichtig, ab wann ein Ausdruck bzw. eine musikalische Geste erkennbar ist. Der Begriff „Bild“ ist hier nicht nur in einem visuellen Sinn gemeint, sondern steht für den Inhalt eines Werkes, im Gegensatz zur formalen Struktur. Laut Autorin wird in DW2 das Bild als „Klammer“ verwendet um die einzelnen Komponenten des multimedialen Stückes zusammen zu halten.

Laut Sanio besitzen die Abschnitte von DW2 keine Entwicklung nach traditionellen musiktheoretischen Maßstäben. Jeder der Sätze hat sein spezifisches Tempo, das sich aus der Färbung der Gesangsstimmen, den Klängen und der Textdichte ergibt. Von diesen Grundtempos ausgehend bildet Lang mittels Wiederholung die Zeitstruktur des Werkes. Repetition wird so zur Technik der Sensibilisierung, welche die oft minimalen Veränderungen hervorhebt.²⁸⁴ Die so entstandenen Klänge wecken bei der Autorin Assoziationen zur pointilistischen Malerei. Die große Anzahl an kurzen Einzelereignissen bewirkt eine Irritation der gewohnten Wahrnehmung, da Vorder- und Hintergrund verschwinden:

„Ständig tauchen kleine Zellen auf, die einige Male wiederholt werden, als würden sie momentweise stillgestellt, damit man sie genauer betrachten kann. Sie ziehen so für einen Augenblick die Aufmerksamkeit auf sich. Doch bevor sie sich dem Gedächtnis einprägen oder eine Gliederung des Wahrnehmungsfeldes bewirken, tauchen sie unter oder werden von anderen verdrängt, die nun ihrerseits die Aufmerksamkeit beanspruchen.“²⁸⁵

283 Sabine Sanio. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 1

284 Ebd. S. 3

285 Ebd. S. 4

Diese wie Momentaufnahmen wirkenden musikalischen Gesten lassen mich als Hörerin schnell den Gesamtüberblick über das Werk verlieren und bewirken einen musikalischen Gesamteindruck voller Gegensätze. Sanio beschreibt die Klänge DW2s als scheinbar unbewegt „vibrierend“ – gleichzeitig entsteht mit ihnen ein „völlig offener, spontaner und gerade deshalb unkontrollierbarer musikalischer Prozeß“²⁸⁶. Auch der im nächsten Kapitel beschriebene Aspekt des „transkribierenden“ Schreibens bzw. des „malenden Hörens“ weckt Assoziationen zur visuellen Kunst.

5.2 „Malendes Hören“

Lang erklärt sich den häufig als pulsierend und unberechenbar wahrgenommenen Klangeindruck DW2s dadurch, dass er die einzelnen Sätze des Werkes nicht „konstruiert“ habe, sondern frei aus seinem Vorstellungsvermögen heraus „transkribiert“. Der Komponist bezeichnet diese Methode als „malendes Hören“. Er hört der Musik in seinem Inneren zu und fällt sein Interesse auf eine bestimmte musikalische Geste, wiederholt er diese um sie sich selbst zu verdeutlichen. Indem er Striche auf Papier malt, zählt Lang die einzelnen Wiederholungen ab. Danach kann er feststellen, wie oft eine Idee in seinem Kopf nachgeklungen hat. Lang beschreibt seine Vorgehensweise als intuitiv und beobachtend. Er sagt im Interview mit Sabine Sanio, dass er sehr ungeduldig sei, und etwas schnell abbreche um Neues zu beginnen, wenn ihn das Alte langweile.²⁸⁷ Vielleicht spiegelt sich diese Charaktereigenschaft auch in der Musik von DW2 wider, die durch häufige Brüche und Wechsel gekennzeichnet ist. Aus diesen Aussagen ergibt sich der Eindruck, dass die Anzahlen der Loops pro Takt in DW2 durch das Transkribieren der „inneren Stimme“ entstanden sind. Während, wie Lang in einem anderen Interview angibt, das mathematische Prinzip selbstähnlicher Teilungen als Grundlage der formalen Struktur der sieben Großteile des Stücks dient, entstanden die Passagen innerhalb dieses mathematischen Gerüsts durch das Ausnotieren innerer Klangbilder.²⁸⁸

5.3 Medien, Film und Musik

Anregungen für die in der DW-Serie verwendeten Techniken fand Lang unter anderem im Film – eine zweite Kunstrichtung, die stark mit dem Faktor Zeit arbeitet. Löst man den Film in seine

286 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 4

287 Ebd. S. 5

288 Schäfer, Thomas (Hg.) und Polzer, Berno Odo (Hg.). *Spiegelungen – Doubles. Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang*. S. 2

Einzelbilder auf, ist es möglich, einen genauen Überblick über den Verlauf der Zeitstruktur zu erhalten. Der Komponist nahm insbesondere Anleihen an Loop-Techniken, die er aus den Filmen Martin Arnolds adaptierte. Der Regisseur zerschneidet und loopt bereits vorhandenes Filmmaterial und setzt es schließlich wieder auf neue Weise zusammen. Alte Hollywood-Filme werden dekonstruiert indem der Fokus weg von der Handlung gelenkt wird und hin zu den während des Loopens entstehenden Störgeräuschen, durch die sich visuelle und akustische Rhythmen ergeben. An die Stelle von Intuition tritt technische Präzision und maschinelle Gleichförmigkeit. Arnold möchte mit dieser Vorgehensweise eine differenzierte Wahrnehmung der Repetition bewirken. Die konsequente und kompromisslose Durchführung des Wiederholens, Kopierens und Verdoppelns soll die Wahrnehmung intensivieren und auf die Vorgehensweise der modernen Medien lenken. Durch das Sicht- und Hörbar-Machen immer wiederkehrender Bildeinheiten verändert sich die Wahrnehmung des Faktors Zeit. Mittels dieser durch die „Zeitlupe“ der Repetition geschärften Wahrnehmung wird es möglich zuvor unbemerkte Einzelheiten genau zu betrachten und neue Sinnzusammenhänge zu bilden. Die Wiederholung wird so selbst zur ästhetischen Form. Außerdem birgt dieses Verfahren das Potential zur Medien- und Technologie-Kritik in sich.²⁸⁹

Sabine Sanio ergänzt die Darstellung der Loop-Ästhetik bei Martin Arnold mit einem Gedanken zum Thema Digitalisierung und Sampling. Tonbandaufnahmen stellen laut Medientheoretiker Friedrich Kittler, wie bei einem Foto, den Abdruck von in Realzeit verlaufenden akustischen Gegebenheiten dar. Das durch die Digitalisierung aufgekommene Sample, das eine in sich geschlossene Einheit bildet, hat den Umgang mit bzw. die Verarbeitung von Hörereignissen komplett verändert. Lang arbeitet im Großteil der Werke der DW-Serie weder Tonbandaufnahmen noch mit vorgefertigte Samples, die bereits vor der Aufführung des jeweiligen Stückes aufgenommen wurden. Sanio sieht gerade darin eine individuell geprägte Technik des Wiederholens in Form von Loops bei Lang.²⁹⁰ Die Wiederholungen werden in der jeweiligen Aufführungssituation von den InterpretInnen ausgeführt und durch diese individuelle Prägung zum Leben erweckt

5.4 Martin Arnold und der Loop

Um sich entgegen bestimmter im Europa der Nachkriegszeit in der Neuen Musik geltender Konventionen mit der mechanischen Wiederholung zu beschäftigen, setzte sich Lang mit den Arbeiten eines nicht aus dem musikalischen Bereich stammenden Künstlers auseinander. Bei

289 Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben*. S. 14

290 Ebd. S. 15

Arnold fand der Komponist eine Herangehensweise, die das Thema Wiederholung radikalisiert. Im Mittelpunkt von Arnolds schaffen steht der Loop, die mechanische Wiederholung, die zur „Durchleuchtung des Materials“²⁹¹ eingesetzt wird. In den Wiederholungsschleifen werden neue Aspekte des zugrunde liegenden Filmmaterials sichtbar. Lang schreibt, dass Arnold keine Filter und Effekte in seinen Filmen verwendet. Das heißt, die veränderte Wahrnehmung kommt allein aufgrund sogenannter „granularer“ Zeitdehnungen bzw. Zeitraffungen (siehe Kapitel 4.6) zustande. Darunter sind sehr kurze Loops zu verstehen, die in unterschiedlichen Tempos abgespielt werden. Beim Versuch Arnolds Techniken in die eigenen Kompositionen zu integrieren erstellte Lang eine Typologie der in den Filmen verwendeten Loops. Neben den sehr kurzen, granularen Loops gibt es längere, die gescratcht werden, und Überlagerungen von mehreren Loops. Noch größere Loop-Einheiten werden rhythmisch-mechanisch wiederholt und wecken so Assoziationen zu Techno-Rhythmen. Lang beschreibt seine Vorgehensweise als *Transkription* bzw. Übersetzung von am Filmmaterial beobachteten Eigenschaften auf ein musikalisches Sample. Bereits bestehendes musikalisches Material wird dabei auf unterschiedliche Weise, den zuvor transkribierten Techniken entsprechend, verändert. Vorgänge, wie das Schneiden des Samples am Computer, sollten dann wiederum in eine Partitur zurückübersetzt werden.²⁹² In gewisser Weise handelt es sich hier um einen mehrfachen Übersetzungsprozess: Arnolds Bild-Sprache wird einerseits in eine musikalische Technik der Sample-Bearbeitung am Computer bzw. am Sampler konvertiert. In einem weiteren Schritt übersetzt Lang das klangliche Resultat in die klassische Form der Partitur. Diese Partitur ist somit teilweise das Resultat eines „Transkriptionsvorganges“. Bei dem hier beschriebenen Prozess werden drei Ebenen miteinander verknüpft: die visuellen Techniken des Films, die an diese Techniken angelehnte Soundbearbeitung mittels Sampler und Computerprogrammen, sowie die Adaption der während des Übertragungsprozesses gewonnenen Kenntnisse und Ideen in eine Partitur – und damit in eine dem klassischen Musikbetrieb entsprechende und von InterpretInnen ausführbaren Form.

5.5 Der menschliche Körper und sein Verschwinden

In seinem Text *Cuts'n Beats: a Lensmans View* geht Lang genauer auf die Bedeutung des Filmemachers Arnold für die Arbeiten der DW-Serie ein. Die Betrachtungsweise, Film als Inspirationsquelle für Musik zu heranzuziehen, wird von vielen KomponistInnen geteilt. Die Besonderheit in Langs Umgang mit dem Film liegt in einem Verfahren, dass er „transmediale

291 Niedermayr, Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 1

292 Ebd. S. 3

Transkription“ nennt. Dabei bezieht sich der Komponist auf die Werke Arnolds, die zwischen 1989 (*pièce touchée*) und 1998 (*Alone. Life wastes Andy Hardy*) entstanden sind. Der Faszination vom menschlichen Körper und seinem Verschwinden stellt einen Schwerpunkt dieser Filmprojekte dar. Neben den einzelnen Werken der DW-Serie behandeln auch mehrere Tanz-Performances diese Thematik, u.a. *Ghizelle* von Xavier Leroi, *Trike* von Christine Graigg und Projekte von Willi Dorner, der auch mit dem Filmmacher selbst zusammen arbeitete.²⁹³

Lang zitiert den österreichischen Experimentalfilmmacher Peter Kubelka, der zwischen dem Blick auf den Menschen vor und nach Erfindung des Films unterscheidet. Für Lang liegt darin ein Schlüssel zum Verständnis von Arnolds Werk. Der Komponist nennt drei Philosophen die sich mit dem Kino bzw. Abbildern der Wirklichkeit befasst haben: Platon, Bergson und Deleuze. Platons *Höhlengleichnis* handelt von seit Beginn ihres Lebens in einer Höhle gefangenen Menschen, welche die Schatten an der Wand als reale Wesen betrachten. So wie die in der Höhle Gefangenen, nimmt auch das Alltagsbewusstsein der Menschen nur die „Schatten“ der Gegenstände wahr und nicht die Dinge selbst. Dieser Aspekt des Höhlengleichnisses bildet eine Analogie zum Film. Der Philosoph Henri Bergson beschäftigte sich mit der menschlichen Bewegung. Erstmals benutzte er den „cinematographischen Blick“ zur Beschreibung der menschlichen Wahrnehmung von Bewegung. Gilles Deleuze ging auf diesen Aspekt Bergsons in der Einleitung seines Buchs *Das Bewegungs-Bild* (Kino Band 1) ein. Lang zufolge versucht der Film laut Deleuze einerseits die Realität nachzubilden, andererseits verändert er unsere Wahrnehmung der Realität. Der Komponist betont, dass neben der veränderten Sichtweise und Wahrnehmung durch den Film auch Auswirkungen auf unser Erinnerungsvermögen vorhanden sind. Der Film wird Teil der Erinnerung. Innerhalb des Erinnerungsvermögens verwischt die Unterscheidung zwischen real und fiktiv. So kann der Film unser Erleben der Wirklichkeit verändern. Weiters zeigt der Film neue Möglichkeiten des Sehens auf. Das Kino übernimmt jene Rolle, die früher Erzählungen inne hatten, und wird somit zu einem wichtigen sozialen Faktor.²⁹⁴ Lang geht hier auf eine in der DW-Serie zentrale Frage ein, die der Erinnerung, d.h. des „wieder Holens“ von Vergangenem. Im Prozess des wieder hervor Holens aus dem Gedächtnis kann die Trennlinie zwischen realem Sachverhalt und Fiktion nicht mehr so klar gezogen werden. Die durch das Bild vermittelte Erinnerung formt eine eigene Realität, die durch das Medium Film auch kollektiv erfahren werden kann. Die Funktion des Films als Erzählung wird von Arnold durchbrochen. Durch das Verlassen der narrativen Rolle mittels Zerstückelung, rückt der Fokus weg von der Handlung und hin zu den einzelnen Bewegungsgesten.

293 Bernhard Lang. *Cuts 'n Beats. A Lensmans View*. S. 1

294 Ebd. S. 2

5.6 Der Filmschnitt als Beat

Laut Lang unterscheidet Deleuze in Anlehnung an Bergson zwischen unbeweglichen und beweglichen Schnitten im Film.²⁹⁵ Erstere sind genau zwischen den einzelnen Frames platziert und verschwinden bei Betrachtung des Films. Die mobilen Schnitte erfolgen innerhalb einer Bewegung und sind für den Rhythmus des Films verantwortlich. Arnold verwendet diese beiden Schnitttechniken auf suggestive Weise. Damit gelingt es ihm, die ZuschauerInnen in die Zeit vor den durch das Kino geschaffenen Illusionen zurück zu versetzen. Schnitte werden so verwendet, dass die für den Film sonst essenzielle lineare Erzählung unmöglich wird. Die starke Fluktuation von Bildsequenzen wird zum ästhetischen Prinzip: Sie erzeugen Rhythmen und Beats. Schnittrhythmen und Impulse sind genau aufeinander abgestimmt – so wie in vielen zusammen mit der musikalischen Darbietung auf Leinwänden übertragenen Visuals²⁹⁶, die im Bereich der elektronischen Musik häufig anzutreffen sind. Arnold erforscht mittels Filmschnitt den Zusammenhang zwischen visueller und akustischer Ebene. Drei von Arnolds Filmen zeigen insbesondere diesen Prozess der Erforschung der Zusammenhänge von Bild und Ton:

Der 16-minütige Film *pièce touchée* aus dem Jahr 1989 arbeite mit einem einzigen akustischen Impuls, der zunächst nicht mit den tranceartigen Bildern übereinzustimmen scheint. Besonders in diesem Film zeigt sich die Nähe zu den ebenfalls sehr kurzen Samples im Techno. Mit der Zeit erhalten die monotonen Gesten tänzerischen Charakter. Arnold wendet hier das sogenannte Brain-Sync-Verfahren an, das auch häufig im Techno verwendet wird. Dabei werden Bilder mit einem Audio-Track kombiniert, der einen ähnlichen Rhythmus wie die Bildfrequenz aufweist. Das menschliche Gehirn synchronisiert die beiden Signale, wodurch die Gesamtintensität vergrößert wird. Der Kurzfilm *passage à l'acte* von 1993 konzentriert sich auf den Sound des durch die Schnittfolgen dekonstruierten Originalfilms. Mittels Loop werden aus Einzelereignissen, wie dem Öffnen einer Türe oder dem Klappern eines Löffels, Rhythmen erzeugt. Auf diese Weise entstehen grundlegende musikalische Prinzipien wie „Call-and-Response“-Folgen. Der dritte von Lang erwähnte Film stammt aus dem Jahr 1998 und heißt *Alone: Life wastes Andy Hardy*. Hier tritt die Bedeutung der musikalischen Ebene noch stärker in den Vordergrund. Arnolds Umgang mit Sprache und Gesang, etwa in den geloopten Gesangsszenen mit Judy Garland, wird zum Ausgangspunkt für Langs Loop-Studien. Der Komponist bezeichnet diesen Dritten Film als Highlight der Trilogie. Sexualität wird in diesem Werk auf humoristische und gleichzeitig bedrohlich wirkende Weise dekonstruiert.²⁹⁷

295 Lang, Bernhard. *Cuts 'n Beats. A Lensmans View*. S. 3

296 Unter *Visuals* werden Zusammenschnitte von Bildsequenzen verstanden, die gemeinsam mit der Musik auf Veranstaltungen für Elektronische Musik zu sehen sind.

297 Lang, Bernhard. *Cuts 'n Beats. A Lensmans View*. S. 3

5.7 Loop-Typen bei Martin Arnold

Im Zuge der Transkription der drei Filme Martin Arnolds (*pièce touchée*, *passage à l'acte* und *Alone: Life wastes Andy Hardy*) stellte Lang fest, dass sich der Loop hier vor allem an zwei unterschiedlichen Merkmalen festmachen lässt: erstens können die Loops nach zeitlichen Aspekten unterteilt werden, zweitens nach der Art der Differenz, die sich aus der Wiederholung der einzelnen Loops ergibt.

In Bezug auf den temporalen Aspekt lassen sich drei Untergruppen von Loops bilden. Granulare Loops haben eine maximale Dauer von 50 Millisekunden. Bei entsprechenden Cross-Fade-Parametern (welche die Art des Übergangs zwischen zwei Loops festlegen) kann die Zeitspanne auch geringfügig höher sein. Die ursprüngliche Bedeutung des Samples wird durch dieses Verfahren zerstört, sodass es zum Baustein eines neuen Gebildes werden kann. Diese granularen Synthesen sind eng mit einer Ästhetik des Kaputten verbunden. Arnold verwendet in einigen Arbeiten den Loop so, dass das Bild beinahe still zustehen scheint. Mittels Jitter-Funktion wird ein Effekt erzeugt, der an das durch einen VHS-Rekorder im Pause-Modus erzeugte Bild erinnert. Auf akustischer Ebene weckt dieser Loop-Typ bei Lang die Assoziation zu einem beschädigten CD-Player, der jede beliebige Musikrichtung in einen elektronischen Track verwandelt.

Der erste Typ extragranularer Loops bewegt sich in einer Zeitspanne von 50 bis 7000 Millisekunden. Lang bezeichnet diese Samples auch als „Micro-Image“, da sie eine für SeherInnen und HörerInnen nachvollziehbare visuelle bzw. musikalische Geste beinhalten. Als in sich schlüssige Einheit haben die Loops einen Wiedererkennungswert. Die Länge dieser Wiederholungsmuster wirkt direkt auf das Kurzzeitgedächtnis ein.

Der zweite Typ extragranularer Loops wird von Lang als „Macro-Image“ bezeichnet. Er dauert länger als 7000 Millisekunden und lässt somit eine deutliche Struktur erkennen. Die Bildsequenz vermittelt eine eindeutige Geste, bzw. auf musikalischer Ebene eine Phrase, einen Satz oder ein formales Kriterium. Aufgrund der Länge sind Macro-Images schwerer erkenn- und erinnerbar. Mitunter werden diese Loops gar nicht wahrgenommen. Arnold verwendet sie eher selten in seinen Filmen.²⁹⁸

Hinsichtlich der Differenzierung innerhalb des Loops beobachtet Lang bei Arnold zwei Grundtendenzen: Einerseits die statischen Wiederholung, andererseits die modulierte Repetition. Bei der statischen Wiederholung bleiben sämtliche Parameter, wie Anfangs- und Endpunkt sowie die Dauer, immer gleich. Durch diese Beständigkeit erinnert der Loop an einen „Puls“. Die Differenz wird allein in der Wahrnehmung der RezipientInnen erzeugt. Als Beispiele dafür nennt

298 Lang, Bernhard. *Cuts'n Beats. A Lensmans View*. S. 7 und 8

Lang die durch granulare Loops bewirkten Wahrnehmungsprozesse und die Musik des Films *pièce touchée*.

Treten Veränderungen in der Folge mehrerer Loops auf, spricht Lang von modulierter Wiederholung. Die Veränderung kann in unterschiedlichen Parametern auftreten, wie der Dauer des Loops, einem unterschiedlichen Anfangs- oder Endpunkt, oder der Abspielrichtung des Samples. Der sogenannte Loop-Walk ist ein wichtiges Beispiel für die konkrete Anwendung der modulierten Wiederholung. Dabei liegt der Startpunkt des Loops ständig in einem anderen Teilabschnitt des Samples, sodass das Sample als zeitlich ausgedehnt wahrgenommen wird. Erst nach mehreren mit Jitter-Funktion versehenen Durchgängen wird das Ende des Samples erreicht.

Innerhalb der modulierten Wiederholung unterscheidet Lang zwischen zwei Techniken der Veränderung: Liegt der Modulation eine lineare Funktion zugrunde, wie etwa in der Minimal Music, ist es möglich den Verlauf der Loops nach einiger Zeit vorherzusehen. Basiert die Modulation auf der Jitter-Funktion ist dies nicht möglich. Einzelne Loop-Parameter werden in letzterem Fall per Zufall variiert. Diese durch Unvorhersehbarkeit bedingte Intensität ist charakteristisch für Arnolds Filme.²⁹⁹

In Anbetracht der ständig wachsenden Anzahl an technisch-ästhetischen Verfahren der Computerbearbeitung ist es für Lang faszinierend, dass sich Arnold in seinen Filmen auf die Grundtechniken des „Copy and Paste“ konzentriert. Es sind diese manuellen Verfahren des Schneidens und Einfügens, welche die Intensität von Arnolds Filmen unterstützen bzw. überhaupt bewirken. Ein weiteres wichtiges Merkmal für Lang ist das Vermeiden „polyphoner Strukturen“ in Arnolds Werk. Der Filmemacher vermeidet Cross-Fades, außer im Film *pièce touchée* in dem stark mit Spiegelbildern gearbeitet wird. Die Filmschnitte sind glatt und abrupt, was für den Komponisten Lang eine weitere Analogie zur Techno-Musik darstellt. Durch die stilistische Reduktion wird das Augenmerk auf das Sample selbst gerichtet. Die Mehrdeutigkeit der Gesten kommt zum Ausdruck und bewirkt den ersten Schritt in Richtung Dekonstruktion. Methodische Reduktion führt so zur Konzentration auf das Wesentliche des betrachteten Phänomens und stellt in Frage woran dies festzumachen ist.³⁰⁰

5.8 Dekonstruktion in Film und Musik

In Differenz und Wiederholung beschreibt Deleuze den im Original innewohnenden pathetischen

299 Lang, Bernhard. *Cuts'n Beats. A Lensmans View*. S. 8

300 Ebd. S. 9

Moment. Die Wiederholung gehört dabei zum Bereich der Ironie. Sie beinhaltet eine Überschreitung, die Ausnahme von der Regel. Damit wird die Wiederholung in gewisser Weise zum Gegenpol des in Oper und Theater dargestellten Pathos, bzw. auch zu dessen modernen Fortsätzen im Film. In *Das Bewegungs-Bild* (Kino Band 1) äußert sich Deleuze über den Pathos. Der Film braucht Ausnahmeformen um bestehen zu können. Dieses Streben nach Pathos wird laut Lang von Arnold in zweierlei Hinsicht gebrochen. Statt sich auf die wesentlichen Szenen zu konzentrieren, loopt der Filmemacher das vermeintlich Unwichtige und verleiht ihm so Gewicht. Gleichzeitig schwindet dieser Pathos in den Szenen und weicht der Ironie. Die einzelnen Gesten wirken komisch und trotzdem bedrohlich. Die Bewegungen der Schauspieler erinnern an die von Sigmund Freud beschriebenen Zwangshandlungen, insbesondere an den Wiederholungszwang. Auf akustischer Ebene verhält es sich ähnlich, alltägliche Geräusche werden Teil einer eindringlichen Collage. Für Lang geht diese Dekonstruktion des Pathos klar Hand in Hand mit dem postmodernen Streben nach einer Neudefinition des Subjekts bzw. nach der Abkehr vom Repräsentativen. Die Person der SchauspielerIn bzw. des Schauspielers als filmische Verkörperung des Subjekts geht dabei verloren. Sie wird in Arnolds Filmen zur Maschine, oder es wird zumindest deutlich, dass der/die SchauspielerIn Teil der „Maschine“ Kino ist. Des Weiteren zeigt Arnolds dekonstruktivistische Umgangsweise mit Alltagsszenen die im täglichen Leben verborgenen maschinellen Aspekte.³⁰¹

Lang sieht in der technoid-mechanischen Komponente der in Arnolds Filmen vorkommenden Personen eine Parallele zur Negierung des Subjekts in der elektronischen Musik. Die Rolle des Musikers bzw. der Musikerin unterlag im Bereich der zeitgenössischen Elektronika einer starken Veränderung. Während etwa in Rockmusik und Klassik das Individuum als Schöpfer im Mittelpunkt steht, verschwindet in der elektronischen Musik das Subjekt hinter Synthesizer und Computer. Alle drei von Lang erwähnten Filme haben gemein, dass durch das Loopen der Handlungen einzelner Menschen, diese als Subjekte verschwinden. Damit geht auch ein Bruch mit der bereits in der Oper des 19. Jh. begründeten Tradition der linearen Erzählung einher. In Arnolds Filmen werden keine Geschichten erzählt, sondern Gesten dekonstruiert. Das Subjekt zerfällt in eine Vielzahl von Einzelinterpretationen. Lang zitiert an dieser Stelle den Empiristen David Hume, demzufolge die Wiederholung nicht das wiederholte Objekt, sondern die Wahrnehmung des Beobachters verändert. Der Komponist sieht hierin noch eine weitere Komponente: Arnold ersetzte die sich von der Oper des 19. Jh. bis zum US-amerikanischen Action-Kino ziehende grundlegende Komponente des Erzählens durch den Loop. Darin wird für den Komponisten auch der Gegensatz

301 Ebd. S. 3 und 4

zwischen dem Action-Kino und Experimentalfilm deutlich.³⁰²

5.9 Der Loop in Bild und Ton

Der Loop wird sowohl im Film als auch in der Musik verwendet. Für Lang wird das Übertragen des Umgangs mit dem Loop im Film auf die Musik zum Ausgangspunkt der transmedialen Transkription, jenem Verfahren, mit dem er Techniken des Films auf Musik und Körperbewegungen überträgt. Lang unterscheidet, offensichtlich in Anlehnung an die Titel der beiden Bände des Werks *Kino*³⁰³ von Gilles Deleuze, zwischen *Zeit-* und *Bewegungsbild*. Während ersteres eine Momentaufnahme darstellt, gibt letzteres das Verhältnis zwischen bewegtem Bild und der akustischen Ebene wieder und ist daher auch für den Komponisten von Bedeutung. Zeit wird dabei nicht als strenges aufeinander Folgen von Sequenzen verstanden, sondern als eine Differenz, die Zeit und Bild miteinander verbindet.

Arnold geht oft so vor, dass er eine Einzelbewegung sampelt und dann mittels gezielter Schnitte die so entstandenen Loops rhythmisiert. Durch dieses Verfahren entsteht auf der rhythmischen Makroebene eine Verschiebung, eine Differenz. Als Beispiel gibt Lang die andauernde Wiederholung eines Wortes an. Mit der Zeit verliert das Wort seine Bedeutung und wird zum bloßen Geräusch bzw. die Laute bekommen durch eine Neuinterpretation eine andere Bedeutung.³⁰⁴

5.10 Martin Arnolds Erinnerungsmaschine

Akira Mizuta Lippit zieht in ihrem Essay *Cinemnesis. Martin Arnold's Memory Machine* eine Parallele zwischen der im Film verwirklichten, maschinellen Art des Erinnerns und der ca. zur selben Zeit wie das Kino entstandenen Psychoanalyse. Obwohl die eine Technik eher künstlerisch und die andere wissenschaftlich geprägt ist, hatten und haben beide großen Einfluss darauf, wie wir die Welt heute wahrnehmen. Der Film schuf eine neue Form der Nostalgie, die sich mit dem Alltag befasste. Dabei bezieht sich der Autor auf den Filmkritiker und Philosophen Siegfried Kracauer, der den Film als das Medium des Aufnehmens und sichtbar Machens von materiellen Gegebenheiten bezeichnet.³⁰⁵

Lippit sieht in Arnolds Filmtrilogie *pièce touchée, passage à l'acte* und *Alone. Life wastes Andy*

302 Lang, Bernhard. *Cuts'n Beats. A Lensmans View*. S. 4 und 5

303 Deleuze, Gilles. *Kino*. Band 1 von 2 *Das Bewegungsbild* und Band 2 von 2 *Das Zeit-Bild*

304 Ebd. S. 5

305 Lippit, Akira Mizuta. *Cinemnesis. Martin Arnold's Memory Machine*. S. 2 und 3

Hardy eine „mnemographische Maschine“, mit der die Oberfläche von Filmen be- und überschrieben wird. Arnolds Werke entstehen aus der Spannung zwischen den Elementen des Originalmaterials und der durch die neue Zusammensetzung mittels Schnitt bewirkten veränderten Wahrnehmung. In Arnolds verfremdeten Blick auf die Filme spiegelt sich die Geschichte des Hollywood-Kinos wieder. Der Filmemacher beschreibt Hollywood-Produktionen als „Kino der Unterdrückung“, das sich durch Reduktion, Ausschluss und Verweigerung auszeichnet. Akira Mizuta Lippit sieht Arnolds Wurzeln einerseits im österreichischen Avantgarde-Film Peter Kubelkas, Kurt Krens, Vali Exports und anderer. Außerdem besteht eine Parallele zum Genre des Found Footage Kinos, zu dessen Protagonisten Bruce Connor, Barbara Hammer und Ken Jacobs zählen. Die Psychoanalyse ist ebenso von Bedeutung, da mittels Bildschnitt einem verborgenen Ego des Ausgangsmaterials auf den Grund gegangen wird.³⁰⁶

Als charakteristisch für Arnolds „Erinnerungsmaschine“ ist Lippit zufolge die durch die Filme eingenommene Außenperspektive, mittels der das „Kaputte“ hinter einer scheinbar funktionierenden Welt offensichtlich wird. Dieses „Kino der Erinnerung“ weckt beim Autor des Artikels die Assoziation zum Unbewussten bei Sigmund Freud. Die in den Filmen erzeugten Erinnerungen entstehen nicht reibungslos: Die Loops und Brüche ähneln Neurosen. Das seltsame Verhalten der in den Filmen gezeigten Charaktere wandelt sich ständig, wobei manische Momente, Zuckungen und unbewegte Phasen einander abwechseln. Die „Symptome“ der DarstellerInnen sind demnach nicht einheitlich und über längere Zeit kontinuierlich, sondern gehen permanent in neue Stadien über. Lippit beschreibt Arnolds Filme als einen Fluss nervöser Brüche. Diese Risse entstehen dadurch, dass sich fremde Elemente in den gewohnten Lauf mischen. Der Loop als künstliche Wiederholung wird von außen in das System eingefügt und trägt seine eigene Geschichte in sich. Das ursprüngliche Filmmaterial wird somit in gewisser Weise „kontaminiert“. Wie Parasiten durchdringen neu hinzugefügten Elemente das Material und lassen so die diskursive Struktur des ersten Films in sich zusammenfallen. Arnold vergleicht diese Vorgehensweise mit dem Eindringen des HI-Virus in den menschlichen Körper: „I think that my repetitive transformations affect the basic film text like the AIDS virus affects the immune system of the body.“³⁰⁷

Es stellt sich die Frage, ob sich Lippits psychoanalytische Deutung der „Erinnerungsmaschine“ bei Arnold auch auf die Werke der DW-Serie von Lang übertragen lässt. Da Lang sich ausdrücklich auf den Filmemacher bei der Konzeptionierung und praktischen Durchführung seiner Stücke bezieht, insbesondere in Bezug auf den Einsatz des Loops, können die musikalischen Gesten eventuell auch

306 Lippit, Akira Mizuta. *Cinemnesis. Martin Arnold's Memory Machine*. S. 5 und 6

307 Martin Arnold zitiert nach Akira Mizuta Lippit. *Cinemnesis*. S. 8

als Neurose im Sinne der Psychoanalyse interpretiert werden. In wie weit eine solche Auslegung jedoch im konkreten Fall von DW2 sinnvoll ist, hängt von der weiteren Fragestellung ab. Lang spricht zwar im Zusammenhang mit der Wiederholung von Erinnerung, geht aber in keinem der im Rahmen dieser Arbeit erörterten Texte dezidiert auf die Psychoanalyse ein.

5.11 Sinnlicher Umgang mit Filmmaterial

Claus Philipp beschreibt in seinem Text *Tanz mit Fundstücken. Martin Arnold und seine Filme* die spezifische Herangehensweise des Regisseurs an das Genre des Found Footage Films. Found Footage bedeutet soviel wie „gefundenes Zelluloid“. Es handelt sich hier um cineastische Werke, die altes Filmmaterial heranziehen um dieses neu zu interpretieren. Dabei wird nicht nur das Ausgangsmaterial verändert, sondern es werden oft auch gesellschaftliche Konventionen verletzt, indem bekannte Elemente in einem neuen Kontext erscheinen. Anders als die meisten Filme dieses Genres sind Arnolds Werke nicht so düster und von Todessehnsucht geprägt, wie etwa die Filme von Phil Solomon und Bruce Conner. Die aufwendig bearbeiteten Filmsequenzen bestechen für den Autor des Essays vor allen durch die vitalen, sinnlichen Eindrücke, die sie hinterlassen. Es wird auf den Wunsch des Publikums nach Abwechslung eingegangen, indem die einzelnen Szenen nicht nur rhythmisch präzise, sondern musikalisch aufeinander folgen. Die ständig wiederholten Sequenzen, die oft nur den Bruchteil einer Sekunde umfassen, hinterlassen bei den ZuseherInnen einen „Erinnerungseffekt“. Durch dieses auf den ersten Blick ästhetisch-sinnliche Verfahren der Repetition werden jene Codes zerschlagen auf denen das Kino der 1950er Jahre basiert und die damit einhergehenden Träume und Wünsche, die bis in die heutige Zeit reichen. Arnolds Filme decken Manipulationsmechanismen auf, wirken andererseits jedoch selbst manipulativ, indem sie das Publikum auf sinnlicher Ebene vereinnahmen. Die Dekonstruktion des Filmmaterials wird nicht intelligibel vermittelt, sondern es werden mittels rhythmischer Wiederholung Reize geboten, welche die ZuseherInnen an das Gezeigte binden.³⁰⁸

Die Abfolge der einzelnen Bilder wird auf komplexe Weise erstellt, was die handwerkliche Komponenten in den Vordergrund rückt. Die Einzelbilder wurden von Arnold fotografiert und am Schneidetisch wieder aneinander gefügt. Dies ist ein zeitaufwendiges Unterfangen, in dem Claus Philipp eine Essenz von Arnolds Werk sieht: In mühevoller Kleinarbeit werden Differenzen herausgearbeitet, die große Unterschiede bewirken können. Die Filme vermitteln so selbst Lust an Bewegung und Veränderung. Mittels dieser sinnlichen und tänzerischen Elemente können die

308 Philipp, Claus. *Tanz mit Fundstücken. Martin Arnold und seine Filme*. S. 26 und 27

ZuseherInnen zwischen den Zeilen des Filmmaterials lesen.³⁰⁹

Arnold sieht seine Vorgehensweise als eine Art des Einschreibens. Das Genre des Found Footage Films baut auf Material auf, in dem sich zuvor bereits andere Menschen mit ihren Ideen und Interpretationen eingeschrieben haben. In Arnolds Fall sind es die stilistischen Charakteristika des Hollywood-Films der 1950er Jahre, die sich der Regisseurs mittels genauer Analyse aneignet. Die nun in die eigene Schreibweise übergegangenen Charakterzüge werden auf spielerische Weise parodiert und so entlarvt. Außerdem kommen „ausgegrenzte“ und „fremde“ Inhalte in Arnolds Bearbeitungen zum Vorschein. Dabei handelt es sich um Sachverhalte und Assoziationen, die bei der ursprünglichen Bearbeitung bewusst ausgeklammert und gemieden wurden. Durch das Einfügen dieser Passagen wird die gesamte Szene zu einem absurden Geschehen.³¹⁰

Eine besondere Faszination übte auf den Filmemacher die durch extreme Zeitlupen zustande kommende Offenheit der Szenen aus. Die Bilder werden auf diese Weise aus jedem narrativen Zusammenhang gerissen, was diverse emotionale Umdeutungen des Gesehenen erlaubt. Alltägliche Gesten können so eine bedrohliche, laszive, oder surreal anmutende Bedeutung bekommen. Arnold vergleicht seinen experimentellen Ansatz, so wie Lang, mit dem Scratchen einer Schallplatte. Ziel ist es, die gewohnte Ordnung des Kinos zu irritieren und aufzubrechen, indem cineastische Produktionen mit einer zweiten Einschreibung versehen werden. Dabei kann die ursprüngliche Botschaft des Films nicht nur attackiert, sondern auch verändert werden. Die im Film dargestellten Gesten sind mit Bedeutungen aufgeladen, die erst die Vermittlung einer Handlung ermöglichen. Arnold möchte diese Bewegungen neu anordnen, auch indem er mit üblichen Bewegungsabläufen bricht. Dabei unterwirft er die Bewegungen jedoch nicht einem mathematischen System, sondern geht wieder von der sinnlichen Ebene aus, indem er Körpergesten genau beobachtet. In einer Analyse der Bewegungesabläufe überdenkt der Filmemacher, wie die Gesten unterteilt werden können, damit das Triebhafte aus den Figuren hervorbrechen kann. Die menschlichen Abgründe, die im Originalfilm gut verborgen sind, sollen nun in den Vordergrund rücken.³¹¹

Arnold bezeichnet seine Art Filme zu machen als „Kino der Symptome“. Seine Filme sollen äußern, was die Psyche sonst verstecken möchte: das Zucken der ProtagonistInnen, das an Ticks erinnert, und andere körperliche Symptome, wie das Stottern, das sich auf der Tonebene abzeichnet.³¹² Es ist ein psychosomatischer Zugang, der die Mainstream-Kultur und die von ihr vermittelten Rollenbilder und Verhaltensnormen kritisieren soll. Die Wiederholung wird so zu einer Art Lupe, welche die Wahrnehmung auf die Schattenseiten des Individuums lenkt. Mehrere Aspekte dieses

309 Philipp, Claus. *Tanz mit Fundstücken. Martin Arnold und seine Filme*. S. 27 und 28

310 Ebd. S. 28 und 29

311 Ebd. S. 29 bis 31 und 34

312 Ebd. S. 35

kritischen Anspruchs überschneiden sich mit Langs Betrachtungen, jedoch fällt beim Komponisten der Aspekt des Einschreibens, den der Found Footage Film mit sich bringt, weg, da er nicht etwa etablierte Kompositionen aus Klassik oder Popmusik als Ausgangsmaterial verwendet, sondern seine eigenen musikalischen Ideen mittels Loop verändert.

6. Literarische Elemente in DW2

6.1 Die Abkehr vom erzählenden Schreiben

Lang berichtet an mehreren Stellen, dass es ihm in der Arbeit mit dem Loop vor allem auch um das Aufbrechen narrativer Strukturen in der Musik gehe. In Form von linearen Geschichten werden die LeserInnen von einem Punkt A zu einem Punkt B befördert. Oft beinhalten die Erzählungen auch eine Art Handlungsablauf. In der Musik, in der lineare narrative Strukturen immer noch weitgehend unhinterfragt verwendet werden, gibt es diesbezüglich einen Nachholbedarf gegenüber der Literatur. Seit dem 19. Jh. wird in der Literatur versucht, die Norm der Erzählform zu durchbrechen. Es geht hier darum, eine neue Ordnung des Zeitstroms zu finden. Als Beispiele für dieses Streben in der Literatur nennt Lang die programmatischen Werke von Marcel Proust und die in James Joyces Werk auffindbaren „textlichen Implosionen“³¹³. Auch die Sprachexperimente im Dadaismus und Surrealismus können als Ausbrüche aus der linearen Form des Erzählens interpretiert werden. Der Zeitstrom wird hier oft umgekehrt, Linearität wird zu Gunsten der Synchronisierung von Prozessen aufgegeben. Dadurch sollen die Ausdrucksstärke gesteigert und eine neue Form der Differenz geschaffen werden.

Lang bezieht diese Betrachtungsweisen der Literatur auf die Musik. Im Kanon und in der Krebsumkehrung sieht er zwei Tendenzen zur Auflösung bzw. Umkehrung von Linearität. Als in sich geschlossener Kreis bricht der Kanon mit der linear fortschreitenden Narration. Lang merkt an, dass mehrere Theoretiker des Kontrapunkts vor der Form des Kanons warnen würden, da er zu mechanisch und künstlich wirke. Die ersten Formen des Kanons wären aus improvisierten Gesangslinien entstanden, argumentiert Lang. Dieses Genre könne als eine in sich selbst gekehrte Erzählung betrachtet werden. Ihm liegt die Form einer *Möbius-Schleife* zugrunde, die auch in der Literatur angewandt wird. Dabei handelt es sich um ein in sich geschlossenes und verdrehtes Band, das 1858 von dem Mathematiker und Astronomen August Ferdinand Möbius entwickelt wurde. Es ist eine sogenannte nicht-orientierte Fläche, d.h. ein geometrischen Gebilde, das keine Innen- und keine Außenseite besitzt. Neben technischen und naturwissenschaftlichen Anwendungsbereichen fand die Möbius-Schleife auch Eingang in die Malerei, durch die Darstellungen von Maurits Cornelis Escher, oder in die Literatur, durch John Barths *Lost in the Funhouse*, eine Kurzgeschichtenserie, die sich mit der Thematik der Wiederholung und Unendlichkeit auseinandersetzt.³¹⁴

313 Lang, Bernhard. *The return of ptolemy - the discworld*

314 Website von EXOPAS. <http://www.exopas.com/beta/faces/pages/gallery/animated.jsp> online am 12.12.2010;

Eine weitere Möglichkeit, sich dem Erzähldruck zu widersetzen, sieht Lang in der Krebs-Variation des Kontrapunkts. Die Zeit werde hier rückwärts gelesen. Anton von Webern und Joseph Matthias Hauer wandten diese Technik an, um die Musik durch Spiegelungen in eine andere Richtung laufen zu lassen. Für Hauer galt Mozart als Inbegriff des Linearen, dem es zu entkommen galt. Im Streben nach Vielfalt sollte die Musik über das bloße Erzählen hinausgehen. Die Zwölftontechnik kann jedoch auch als Endlosschleife betrachtet werden. Die selben 12 Töne kehren Reihe für Reihe wieder. Webern war außerdem von antroposophischen Ideen beeinflusst, die ihn auf der Suche nach kosmischer Musik dazu veranlassten, mit kanonartigen Schleifen zu arbeiten. Lang nennt als Beispiel dafür Weberns Werk Opus 21, in das ein vierteiliger, stetig in sich selbst fortgeführter Kanon integriert ist.³¹⁵

6.2 Der Loop als Alternative zur Erzählung

Alternativen zu linearen erzählerischen Strukturen wurden nicht nur in der Literatur, sondern auch im Film gesucht und gefunden. KünstlerInnen wie Werner Herzog, Valie Export, Peter Kubelka und Peter Weibel experimentierten mit dem Loop. Dies führte wiederum zu einer Wechselwirkung mit der Musik. Zirkulierende Bewegungen in der Neuen Musik wurden unter anderem von John Cage und Morton Feldman propagiert, zwei Komponisten, die mit Lang das Interesse an visuellen Medien teilen. Der Einsatz von „Cut-Ups“ und „Fold-Ins“, also das Schneiden und collagenartige Einfügen, war wiederum von der Literatur inspiriert, insbesondere von den Textexperimenten William S. Burroughs und Bryon Gysin.³¹⁶ Lang schreibt in seinem Text *Loop aesthetics Darmstadt 2002*, dass neben den literarischen Verfahren des Aufbrechens linearer Erzählformen bei Gysin und Burroughs, eine von James Joyce inspirierte Methode ausschlaggebend war. Diese Technik beschäftigt sich mit dem „Strom des Unbewussten“, um der linearen Zeitachse zu entkommen.³¹⁷ Konkret soll dies durch einen sich permanent ändernden Fluss der Textlichkeit bewirkt werden. Im Folgenden wird jedoch v.a. auf den Loop als Methode der Dekonstruktion und des zyklischen Erzählens eingegangen.

In der jüngeren Musikgeschichte wurde der Loop als Mittel zur Dekonstruktion entdeckt. Dabei rückte das Medium der Musik selbst in den Blickpunkt. Die Schallplatte, mit den auf ihr

Website von Wolfram Mathworld. <http://mathworld.wolfram.com/MoebiusStrip.html> online am 12.12.2010;

Website von Cut-The-Knot. http://www.cut-the-knot.org/do_you_know/moebius.shtml online am 12.12.2010

315 Lang, Bernhard. *The return of ptolemy - the discworld*

316 Ebd.

317 Lang, Bernhard. *Loop aesthetics Darmstadt 2002*. S. 1

spiralförmig angeordneten Audio-Informationen, wurde zum Experimentierfeld. Pierre Schaeffer erkannte schon sehr früh den Wert der Leerräume zwischen den einzelnen Stücken als eigenständigen Träger von Information. Die Turntablisten Phil Jeck und Dieb 13 entwickelten diesen Ansatz weiter. Der Loop als zirkulierende Form bildet einen Gegenpol zum erzählenden linearen Fortschreiten und kann in dreierlei Weise erfolgen: Beim synchronisierten Loop stimmen Loop-Länge, Inhalt und Beat überein. So kann ein bestimmtes musikalisches Motiv, eine Hook-Line oder dergleichen, im Kreis verlaufend geführt werden. Beim asynchronen Loop ist dies nicht der Fall. Hier ist der musikalische Inhalt nicht komplett auf dem Sample erhalten, oder es wurde nicht genau am Ende der Phrase gestoppt bzw. geschnitten. Beim gescratchten Loop variiert die Startposition der Wiederholung. Dies kann durch das manuelle Bewegen der Plattenspielnadel verursacht werden. Allen drei Techniken der Loop-Erstellung ist gemeinsam, dass sie narrative Strukturen durchbrechen, indem sie das Augenmerk auf die ständige Wiederkehr eines akustischen Ereignisses richten. Die im Sample enthaltene „Original-Erzählung“ wird so auf völlig neue Weise interpretiert. Lang bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Deleuze, indem er sagt, dass durch die Wiederholung eine Verschiebung stattfindet, die das Gehörte in ein anderes Licht rücke.³¹⁸

Mittels Loop kann demnach der zirkulierende Charakter der Musik in den Vordergrund treten, der sonst durch erzählende Strukturen verdeckt ist. Die Schallplatte kann mit kleinen Störungen versehen abgespielt werden um dem linearen Fortschritt der akustischen Reize einen eigenen, sich ständig wiederholenden Rhythmus zu geben. Die Schallplatte wird so zum Austragungsort des Wechselspiels zwischen linearer Erzählform und deren zirkularer Dekonstruktion. Der Loop ist nicht nur Mittel der Dekonstruktion, er verfährt dekonstruktivistisch, indem durch ihn ein musikalischer „Text“ noch einmal gelesen und neu interpretiert wird.³¹⁹ Lang erwähnt in einer Randbemerkung auch die bereits erwähnte Äußerung Luigi Nonos, dem zufolge aus einer schon vorhandenen Sammlung von Bedeutungsträgern geschöpft werden muss. Ziel sei es, mit dem bereits Existierenden in einer Weise umzugehen, aus der neue Wege des Zuhörens erwachsen könnten.³²⁰ Dieser Ansatz trifft auch im Zusammenhang mit Bernhard Langs dekonstruktivistischer Anwendung des Loops zu, da mittels Wiederholung anders als gewohnt wahrgenommen wird und in weiterer Folge neue Sinnzusammenhänge entstehen können.

Lang, der sich selbst im Rahmen unterschiedlicher Gruppen mit improvisierter Musik beschäftigte, meint, dass auch im Rahmen der freien Improvisation meist narrative Strukturen entstehen würden. Dies ergebe sich aus dem Grundprinzip, dass MusikerInnen Impulse setzten und jemand darauf antworte. Daraus folge eine von Aktion und Reaktion bestimmte Kette, eine Form der Erzählung

318 Lang, Bernhard. *The return of ptolemy - the discworld*

319 Ebd.

320 Lang, Bernhard. *Loop aesthetics* Darmstadt 2002. S. 1

mit oft festgelegten Rollen. Eine andere Herangehensweise verwirklichte Lang gemeinsam mit den Improvisationsgruppen Laleloo, Picknick mit Weismann, Vienna Loop Orchestra und Tricorder. Hier war der Loop Ausgangsbasis für die Improvisation, bei der MusikerInnen und Sampler gemeinsam in Aktion traten. Die live gespielte Musik stellte das Material für die verwendeten Loops. Bald wurde offensichtlich, dass die Aneinanderreihung von Wiederholungen eine eigene Logik entstehen ließ. Die geloopten Samples legten andere Lesarten nahe, als die von InterpretInnen im Zuge der Improvisation ausgeführte Musik. Lang versuchte demnach auch in seiner Arbeit mit Gruppen aus dem Bereich der Improvisationsmusik, narrative Strukturen aufzubrechen und so andere Herangehensweisen an zeitliche Verläufe und musikalische Inhalte zu ermöglichen.³²¹

6.3 Automatisches Schreiben

In seinem Text *Style vs. Stylez: The political economy of aesthetics* beschreibt Lang die Technik des *automatischen Schreibens*. Diese Technik wurde u.a. von den Surrealisten dazu verwendet, nach Langs Interpretation, um das Unbewusste sprechen zu lassen und schließlich möglicherweise auch zu Kollektiv-Identitäten vorzudringen. Dabei gibt der Komponist eine 12 Punkte umfassende Kurzanleitung, die er laut eigenen Angaben dem Internet entnommen hat:

Zunächst soll der/die Schreibende einen ruhigen und angenehmen Platz an einem Schreibtisch mit Papier und Schreibgerät aufsuchen. Nach einigen Momenten des Zur-Ruhe-Kommens soll das Schreibzeug zum Papier geführt werden. Dabei sollte jeder Versuch, bewusst etwas schreiben zu wollen, vermieden werden. Sobald ein klarer, meditativer Geisteszustand aufrecht erhalten werden kann, kann begonnen werden zu schreiben. Um den Schreibfluss nicht zu zensurieren, soll vermieden werden auf das Blatt Papier zu blicken. Eventuell können auch die Augen geschlossen werden. Es sei wichtig, sich selbst Zeit zu geben, da möglicherweise für eine längere Dauer gar nichts passiere. Nachdem der Prozess des Schreibens beendet ist, kann das Resultat durchgelesen werden. Sorgfalt bei der Entzifferung ist hier von Bedeutung, da das Geschriebene vielleicht keinen Sinn zu ergeben scheint. Es soll ebenso nach Symbolen und Bildern im Text Ausschau gehalten werden. Stellen sich erste Erfolge ein, und die/der Schreibende gewinnt an Routine, ist es auch möglich, gezielt Fragen zu stellen. Es wird darauf hingewiesen, dass es keine Garantie für das Erlernen des automatischen Schreibens gibt. Trotzdem soll auch nach mehreren Fehlversuchen nicht aufgegeben werden, da sich der Erfolg möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt einstellen wird.

321 Lang, Bernhard. *The return of ptolemy - the discworld*

Es wird auch vor eventuell auftretenden psychischen Beeinträchtigungen gewarnt. Da Texte zum Teil verstörende Botschaften enthalten können, sollte das automatische Schreiben unterlassen werden, falls man mit einer solchen Situation nicht umgehen kann.³²²

Anwendung findet die Technik des automatischen Schreibens bei Lang insbesondere im Kampf gegen die, mit den Worten des Komponisten, „unerträglichen Leichtigkeit des Materials“³²³ – eine Formulierung, die möglicherweise in Anlehnung an Milan Kunderas Roman *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* gewählt wurde.³²⁴ Damit meint Lang die unüberschaubare Flut an kommerziell orientierten künstlerischen Entwicklungen, die sich in den neuen Medien, Kunstformen und Technologien widerspiegelt. Er meint, KomponistInnen dürften sich andererseits nicht von der Welt zurückziehen, sondern müssten sich auch bis zu einem gewissen Grad mit den Neuerungen des Alltags befassen.

Im Jahr 1994 komponierte Lang *ICHT*, das erste Stück, das automatisches Schreiben beinhaltet. Dabei handelt es sich um ein Auftragswerk des Klangforums Wien. Erst zwei Jahre später, 1996, führte das Orchester *ICHT* im Rahmen der Kunstbiennale in Hannover auf. Aufgrund des großen Anklangs beim Publikum gelang Lang mit diesem Stück, vorerst allerdings nur in Deutschland, der Durchbruch.³²⁵ Langs im Jahr 2001 verstorbener Freund Christian Loidl verfasste auf Anregung des Komponisten einen Text in der Technik des automatischen Schreibens. Der Komponist war auf der Suche nach einem literarischen Werk für sein Stück und bat den Freund etwas zu schreiben, das weder Bedeutung, noch Schwere habe – ein endloses Kontinuum bzw. ein Text ohne Autor. Nach mehreren gescheiterten Versuchen, begann Loidl seine Stimme während des Schlafens aufzunehmen, mit einem Diktiergerät, das sich selbst einschaltete sobald jemand sprach. Die so entstandenen „Traumprotokolle“ wurden jeden Morgen transkribiert und bildeten die Grundlage des Textes *ICHT*. Der Titel des literarischen Werkes und des darauf basierenden Stücks für Stimme und Ensemble ist einerseits ein Wortspiel, das sich aus dem Zusammenfügen der Worte ICH und NICHT, also nICHT, ergibt. Andererseits symbolisiert das verschwundene N auch die Abwesenheit und den Verlust repräsentativer Macht.³²⁶

Automatisches Schreiben wurde zu Langs bevorzugter Methode beim Erstellen von Konzepten für Werke. Auch in DW2 wurde die Technik bei der Entwicklung des Kontrapunkts, bei der Verschachtelung einzelner Stimmen und beim Arrangieren der unterschiedlichen kompositorischen

322 Lang, Bernhard. *Style vs. Stylez. The political economy of aesthetics*. S. 4 und 5

323 Ebd. S. 10

324 Kundera, Milan. *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*.

325 Neundlinger, Helmut. *Der lange Atem*. S. 4

326 Lang, Bernhard. *Style vs. Stylez. The political economy of aesthetics*. S. 10

Paradigmen verwendet.³²⁷ Konkret heißt für Lang automatisches Schreiben der Kompositionen, dass die Partitur in einem Stück durchgehend entstehe. Damit wird ein Grundgerüst geschaffen, ein durchgehender „Pinselstrich“, der auf Strukturen fixiertes Denken in den Hintergrund rücken lässt und zu einer einheitlichen, intuitiv gestalteten Form führt. Das Denken ist in dieser Phase des Komponierens möglichst ausgeschaltet, beschreibt Lang. Erst nach Beendigung des automatischen Schreibflusses setze eine Phase der Reflexion ein, in der Lang das Resultat des vorherigen Prozesses weiter ausfeilt.³²⁸

6.4 Wiederholung und Traummaschine bei William S. Burroughs

Lang beschreibt, dass er die Wiederholung auch unter jenen Aspekten verwendet, die der Autor William S. Burroughs in seinem Werk thematisiere: Manipulation, Rausch und Betäubung. Der Komponist nennt, um dies zu konkretisieren, die moderne Arbeitswelt und die Werbung als Beispiele dafür, wie die „Wiederholungsmaschinerie“ manipulativ wirken könne. Die politische Brisanz, die nach dem 2. Weltkrieg daraus erwuchs, wurde bereits im ersten Teil der Arbeit anhand des Umgangs mit Wiederholung in der zeitgenössischen Musik erläutert. In der alleinigen Betonung der regressiven Wirkungen der Wiederholung auf den Menschen sieht Lang eine Schwarz-weiß-Malerei. Durch die Lektüre von Deleuze entdeckte der Komponist vielseitig verschachtelte Aspekte der Repetition. Diesen Zugang empfand Lang als differenzierter und künstlerisch anregender, als das kategorische Ablehnen von Wiederholungsmustern.³²⁹

Lang sieht in der Synchronisierung von Bildschnitt und den daraus folgenden Beats und Rhythmen eine Parallele zu der von William S. Burroughs und Brion Gysin entwickelten Dream Machine.³³⁰ Der Autor William S. Burroughs interessierte sich für die wahrnehmungsverändernde Wirkung der Wiederholung. Der Komponist Lang interpretiert William S. Burroughs Experimente mit Playback-Maschinen als frühe Versuche in die Richtung einer „Ästhetik der Wiederholung“. Das, was mit der digitalen Wende und der breiten Nutzbarmachung des Samples heute allgegenwärtig ist, sei in Burroughs Versuchen mit Kassettenrekordern bereits angedeutet.³³¹

327 Lang, Bernhard. *Style vs. Stylez. The political economy of aesthetics*. S. 11

328 Niedermayr Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 4 und 5

329 Ebd. S. 2

330 Lang, Bernhard. *Cuts 'n Beats. A Lensmans View*. S. 2

331 Ebd. S. 6

6.5 Die Cut-up-Technik

Den Anstoß für die *Cut-up*-Methode bekam Maler, Dichter und Performance-Künstler Brion Gysin im September 1959 in einem Hotelzimmer, als er mit einem Stanley-Messer Zeitungen zerschnitt. Er bemerkte, dass sich komische und unterhaltsame Sinnzusammenhänge ergaben, wenn ein Artikel plötzlich stoppte und durch den Text auf der dahinter liegenden Seite fortgesetzt wurde. Zusammen mit William S. Burroughs experimentierte Gysin zunächst mit Zeitschriften wie der *Saturday Evening Post* und dem *Times-Magazine*. Später arbeiteten die beiden auch mit Texten von Shakespeare und Rimbaud. Die Cut-up-Technik unterstreicht, dass jeder narrative oder poetische Text in vielerlei Weise variiert werden kann. Es werden so jeweils neue Bilder erweckt, wobei die Autorenschaft der einzelnen Passagen in das neue Textgefüge übernommen wird. Auf Burroughs übte diese Methode eine besondere Faszination aus. Sein Werk *Naked Lunch*, das vor der Entdeckung der *Cut-Ups* entstand, weist bereits Fragmentierungen und Sprünge auf.³³²

Burroughs und Gysin, die das Projekt der Cut-up-Technik sehr ernst nahmen, vertraten den Standpunkt, dass mithilfe dieser Methode jeder in der Lage sei, Poesie zu schaffen. Der Autor Burroughs beschrieb in einem Interview 1964, dass Texte für gewöhnlich in vier Abschnitte zerschnitten und neu kombiniert würden. Auf diese Weise komme es zu einer Neukombination von Worten und Bildern. Die so entstehenden Collagen, boten auch für Laien eine Möglichkeit, schöpferisch tätig zu sein. Burroughs verwendete seine eigenen und fremde Texte. Oft entnahm er ihnen nur einige Worte, die er an anderer Stelle erneut einfügte. Diese *Fold-in*-Methode entstand in Anlehnung an Rückblenden im Film, in denen sich ein Protagonist an eine Szene der Vergangenheit erinnert. Die SchöpferInnen der Text-Collagen können sich so in der Zeitebene frei vorwärts und rückwärts bewegen.³³³

Diese strukturelle Herangehensweise des Zerschneidens und neu Kombinierens erinnert an die dekonstruktivistischen Momente in Langs Musik. Mittels Loops und dem von der Logik des Computer-Zeitalters inspirierten, beliebig wiederholbaren, Ausschneidens und Einfügens von Materialien, werden Burroughs und Gysins Cut-up- und Fold-in-Methode auf die Spitze getrieben. Was die beiden Literaten und Künstler in den 1960er Jahren noch mittels Papier und Schere bewerkstelligten, ist in der digitalen Welt in nur wenigen Sekunden zu verwirklichen. Dabei ist der Anzahl der Wiederholungen keine Grenze gesetzt. Auch auf qualitativer Ebene ist eine ungeheure Verbreiterung eingetreten, da durch die „digitalen Archive“ eine sehr große Anzahl von Materialien als Ausgangspunkt für die Cut-Ups herangezogen werden kann.

332 Miles, Barry. *William Burroughs. El Hombre Invisible*. S. 99

333 Ebd. S. 100

6.6 Christian Loidl

Den 2001 bei einem Unfall verstorbenen Autor Christian Loidl verband mit Lang eine Freundschaft, die in der gemeinsamen Zeit in der Linzer Alternativ-Szene entstand. Lang schätzte Loidl nicht nur als Freund, sondern auch als Schriftsteller. In einem Interview mit *Wien Modern* sagte er: „Christian Loidl ist meiner Meinung nach der wichtigste österreichische Lyriker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“.³³⁴

Loidl wurde 1957 in Linz geboren und studierte Psychologie, Philosophie und Germanistik. Als Schriftsteller war er seit 1985 tätig. Zu seinem Schaffen zählten vor allem lyrische Werke und Arbeiten im Performance-Bereich, aber auch Hörspiele, Essays, Prosa und Übersetzungen. Loidl vertiefte seine Kenntnisse im kreativen Schreiben an der von Allen Ginsberg und Anne Waldman gegründeten Kerouac School of Disembodied Poetics in Boulder County, USA. Der Schriftsteller war Mitbegründer des seit 1991 bestehenden Künstlerprojekts der Schule für Dichtung Wien und des 1988 ins Leben gerufenen Literarischen Salons Praterstraße. Neben der Zusammenarbeit mit Lang verwirklichte Loidl auch Projekte mit anderen MusikerInnen wie Beat Furrer, Christoph Herndler, Marwan Abado, Martina Cizek, Otto Lechner und Wolfgang Musil. Im Bereich der bildenden Kunst arbeitete er mit Joseph Kühn und Georg Stifter zusammen.³³⁵

Lang zufolge hat der Literat Loidl ein umfangreiches Werk hinterlassen, das erst aufgearbeitet werden muss. Der Komponist verwendete in mehreren Stücken Texte seines Freundes. Neben dem Werk *ICHT* aus dem Jahr 1997 für Mezzosopran und acht Instrumente und dem Stück DW9 „*Puppe/Tulpe*“ für Stimme und acht Instrumente von 2003, basiert das Musiktheater-Stück *Montezuma Fallender Adler* aus dem Jahr 2009 auf Texten Loidls.³³⁶

Thematische Gemeinsamkeiten zwischen Loidl und Lang finden sich in der Beschäftigung mit Rausch und Ekstase. Der Komponist lernte, laut eigener Angabe, durch den Literaten nicht nur Differenz und Wiederholung von Gilles Deleuze kennen, sondern auch die Werke William S. Burroughs. Letztere seien für die beiden Freunde ein wichtiger Impuls in der Auseinandersetzung mit Rauschzuständen gewesen. Loidl hat während seines Aufenthalts in den USA an der Kerouac School of Disembodied Poetics auch in der Wohnung des Dichters Allen Ginsberg gelebt und stand

334 Polzer, Berno Odo (Hg.) und Schäfer, Thomas (Hg.). *Spiegelungen – Doubles*. S. 10

335 Website Christian Loidl. <http://www.christian-loidl.net/airpoet/bio.htm> online am 12.12.2010

336 *ICHT*. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. <http://members.chello.at/bernhard.lang/> online am 12.12.2010; DW9 „*Puppe/Tulpe*“. Werkbeschreibung, Bernhard Lang; <http://members.chello.at/bernhard.lang/> online am 12.12.2010, *Montezuma Fallender Adler*. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. http://members.chello.at/bernhard.lang/linz09_montezuma_details.htm online am 12.12.2010

durch ihn in engem Kontakt mit den Beatniks³³⁷, die sein Schreiben maßgeblich beeinflussten.³³⁸

337 Als Beatniks werden die Angehörigen der Beat Generation bezeichnet, einer literarischen Richtung in den USA nach dem 2. Weltkrieg.

338 Polzer, Berno Odo (Hg.) und Schäfer, Thomas (Hg.). *Spiegelungen – Doubles. Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang*. S. 10

7. Der gesellschaftspolitische Anspruch der DW-Serie

7.1 Der Wiederholungszwang

Lang thematisiert, implizit oder explizit, in seinen Kompositionen gesellschaftliche und politische Strukturen und Missstände. Wie bereits im ersten Teil der Arbeit besprochen, gab es in der europäischen Musikszene der Nachkriegszeit eine Diskussion über die Bedeutung der musikalischen Wiederholung für die Gesellschaft und deren Auswirkungen. Die Wiederholungsmaschinerie wird etwa im Musiktheaterstück *Theater der Wiederholungen* zum Sinnbild für die Welt. Lang betont, dass es durchaus möglich sei, aus der Monotonie der Wiederholungen auszubrechen. Die Geschichte schreite linear voran und die Gesellschaft entwickle sich stetig weiter. Langs Loop-Grammatik, d.h., der differenzierte Umgang mit der Wiederholung in Form von *toter* und *differenzierter Wiederholung* und die daraus erwachsende Differenz sind auch als Kritik an der Wiederholungsmaschinerie an sich zu verstehen. Die ständige Wiederkehr des Alten wird in gewisser Weise karikiert und wird durch diese Persiflage zu etwas anderem transformiert.³³⁹

In einem Interview mit Susanna Niedermayr sagt Lang, dass der politische Aspekt des zwanghaften Wiederholens in DW2, und allen danach folgenden Stücken der DW-Serie, bewusst mitgedacht worden sei. Lang zufolge geht es in der zeitgenössischen Musik nicht mehr um die Idee des Fortschritts. Die im Orchester verwendeten Instrumente würden nicht mehr weiterentwickelt, sondern man schöpfe aus einem Reservoir von bereits vorhandenen Klängen, das von einer älteren KomponistenInnengeneration etabliert worden wäre. Lang bezieht sich dabei auf eine Aussage Helmut Lachenmanns im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse, 1990.³⁴⁰ Die Wiederholung in Langs Kompositionen kann demnach als Kritik am zeitgenössischen Musikbetrieb verstanden werden. Junge Komponisten bedienen sich bereits vorhandener und allgemein akzeptierter Ausdrucksmittel, um sich selbst in der Szene zu etablieren. Auf diese Weise werden Innovationen jedoch gehemmt. Dieser den kreativen Bereich betreffenden Endlosschleife setzt Lang in seinen Werken reale Wiederholungsschleifen entgegen. Sie sollen die Bewusstwerdung fördern. Für den Komponisten ist die Erkenntnis der eigenen Situation ein erster notwendiger Schritt, um aus den starren Strukturen ausbrechen zu können. Lang vergleicht die Situation mit jemanden, der sich in einem Laufrad befindet. Läuft diese Person einfach immer weiter, denkt sie eventuell, sie sei auf

339 Niedermayr, Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 9

340 Bezugnahme auf Lachenmann zitiert nach Lang, Bernhard. *Cuts'n Beats*. S. 6

einer Geraden. Erst wenn der Blick auf die eigene Situation fällt, auf die Gegebenheit, dass sie sich in einem Laufrad befindet, kann die Person den Wunsch entwickeln, daraus auszubrechen.³⁴¹

Lang betont die Bedeutung der Wiederholung für Gesellschaft und Politik besonders aufgrund ihres affirmativen Charakters. Er erwähnt in diesem Zusammenhang den Philosophen David Hume, für den die Wiederholung Voraussetzung für die Entstehung von Wirklichkeit sei.³⁴² Was vordergründig als „Wissen“ erscheint, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als bloße Gewohnheit. So sind die Menschen etwa gewohnt, täglich zur Arbeit zu gehen. Auch seitens der Politik wird dem Individuum suggeriert, dass die Welt von heute so ist, wie sie auch gestern schon war. Die Dinge gehen ihren gewohnten Lauf, der Einzelne soll so weitermachen wie bisher – dann ist alles „in Ordnung“. Der affirmative Charakter der Wiederholung bedeutet, dass etwas nur oft genug wiederholt werden muss, um Teil der Wirklichkeit zu werden bzw. für andere real zu sein. Das Werk *Theater der Wiederholungen* aus dem Jahr 1999 nimmt direkten Bezug auf die zu diesem Zeitpunkt stattfindende Angelobung der Schwarz-Blauen Regierung und auf die sich daraus ergebenden Diskussion inner- und außerhalb von Österreich. Lang zeigte sich betroffen über die Offenheit einzelner „Stammtisch-Aussagen“, die er in Österreich nach dem 2. Weltkrieg und dem Holocaust nicht mehr für möglich gehalten hätte. Als weiteres Beispiel nennt der Komponist die Krise im ehemaligen Jugoslawien. Viele Erinnerungen aus dem 2. Weltkrieg seien so wieder ins Bewusstsein vorgedrungen und würden durch Erzählungen und Handlungen erneut aktualisiert. Die Vergangenheit des Kriegs hätte so die Gegenwart eingeholt. Auch dieser Aspekt wird im *Theater der Wiederholungen* behandelt. Schlussendlich stellt sich Lang die Frage, in welche Richtung sich die europäische Gesellschaft entwickle und in welcher Weise eine Neuorientierung hin zu einer offeneren Gesellschaft vollzogen werden könne.³⁴³

7.2 Individuelle und kollektive Wiederholung

Neben der Wiederholung als gesellschaftspolitischem Phänomen befasst sich Lang auch mit den Wirkungen der Repetition auf den einzelnen Menschen. Individuum und Gesellschaft hängen doch zusammen, so Lang, da der gesellschaftliche Wiederholungszwang als synchronisierte Summe der individuellen Wiederholungszwänge betrachtet werden könne. Die Gleichmachung könne von politischen Machthabern zur Durchsetzung eigener Interessen genutzt werden. Das Fokussieren der

341 Niedermayr, Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 9

342 Ebd. S. 9

343 Ebd. S. 9

Differenz stellt für Lang ein Gegenmittel zu dieser Entwicklung dar.

Das Individuum erlebt die Wiederholung in erster Linie als monoton und langweilig. Die trivialen Handlungen des Alltags, wie etwa das Anziehen der Kleidung, sind dafür beispielhaft. Die Intensität der Wahrnehmung wird durch diese immer gleichen Bewegungen gehemmt, was sich auch auf die Gefühlswelt auswirken kann, die immer mehr abstumpft. Wiederholungen werden vom Individuum jedoch nicht immer als qualvoll empfunden, sie gehen oft auch mit positiven Gefühlen einher. In der Sexualität und in künstlerischen Ausdrucksformen, wie z.B. dem Tanz, stellt die Repetition eine wichtige Komponente dar. In diesen Fällen handelt es sich nicht um eine tote bzw. mechanische Wiederholung, sondern um eine differenzierte Wiederholung, mit der die Intensivierung des gerade Erlebten einhergeht.³⁴⁴ Lang interessiert sich insbesondere für die Zweiseitigkeit des Wiederholungsbegriffes in Bezug auf Individuum und Gesellschaft. Die Repetition birgt gegensätzliche Tendenzen in sich, wie Betäubung der Sinne und Erkenntnis durch „phänomenologische Wesensschau“, wie Lust und Folter, oder wie Vergessen und Erinnern.³⁴⁵

Lang nennt den Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel, wenn er auf den Zusammenhang zwischen individueller und kollektiver Wiederholung eingeht.³⁴⁶ Hegel sieht die Wiederholung als historische Kategorie, die in Form einer Spirale verläuft. Krieg, religiöse Diskurse, territoriale Streitigkeiten und dergleichen kehren immer wieder. Die ständige Wiederholung dieser Diskurse kann einerseits zu Ermüdung und zu Aggressivität der Menschen einer Gesellschaft führen, andererseits können durch die Repetitionen neue Entwicklungen entstehen – eine Differenz, die aus der differenzierten Wiederholung entspringt. Anhand historischer Rollen und Sachverhalte wird Neues erprobt und somit die zugrunde liegenden Vorbilder transformiert. Lang interpretiert den Dekonstruktivismus auf diese Weise:

„Letztendlich ist diese Beschäftigung mit der Wiederholung eigentlich bei mir eine dekonstruktivistische Methode, und so wie ich den Dekonstruktivismus lese, eine kritische Methode. Es ist eine Form der Kritik.“³⁴⁷

Für Lang gehen Differenz und Wiederholung Hand in Hand und tragen dazu bei, individuell menschliche und gesellschaftspolitische Eigenheiten zu entschlüsseln. Sie helfen jedoch auch, Festgefahrenes aufzuzeigen und Wege aus der Stagnation zu finden. Der Wiederholung wohnt diese Differenz inne und diese Charakteristik macht sie für Lang zum Ansatzpunkt der Dekonstruktion

344 Niedermayr Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 10

345 Rögl, Heinz. *Ein Mozart-Seufzer als Opern-Maschinerie*. S. 1

346 Niedermayr Susanna. *Es ist eine Form der Kritik*. S. 10

347 Ebd. S. 10

und auch zur Gesellschaftskritik.

7.3 Politische Kritik in DW2

In der Werkbeschreibung von DW2 geht Lang auf den betäubenden Aspekt der Wiederholung ein. Während die für das Stück von Deleuze entlehnten Passagen aus *Differenz und Wiederholung* die beiden Begriffe in dialektischer Weise thematisieren, gehen die Text-Passagen von William S. Burroughs auf die biologischen Aspekte der Repetition ein. Es werden alltägliche Szenen beschrieben, anhand derer die Gegensätzlichkeit der Begriffe „Erinnern“, „Vergessen“, „Differenzierung“, „Indifferenz“ und „Betäubung“ vor Augen geführt wird. Der mittels dieser beiden Autoren angesprochene Diskurs ist nicht nur ein ästhetischer, er reicht in den politischen Bereich hinein.³⁴⁸ Deleuze kannte die Arbeiten William S. Burroughs' und ging auf sie in dem Aufsatz *The Writing Machine* ein. Die von Lang im Werk DW2 verwendeten Text-Passagen Burroughs entstanden in etwa zur selben Zeit wie Deleuzes Buch *Differenz und Wiederholung*, nämlich in den 1960ern – einer Zeit, die in den USA und Frankreich im Zeichen der Studentenproteste stand. Lang wählte die Texte der beiden Autoren bewusst in Hinblick auf deren politische Konnotation, um damit Kritik an dem 1999 in Österreich stattfindenden Regierungswechsel zu üben.³⁴⁹

348 DW2. Werkbeschreibung, Lang, Bernhard. <http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/dw2.pdf> online am 12.12.2010

349 Polzer, Berno Odo (Hg.) und Schäfer, Thomas (Hg.). *Spiegelungen – Doubles*. S. 10

8. Fazit

Bernhard Lang beschäftigte sich mit verschiedenen philosophischen und musiktheoretischen Konzepten, was sich in den einzelnen Stücken seiner Kompositionsreihen widerspiegelt. Auch im Fall von DW2 sind unterschiedliche Einflussphären erkennbar. Der Komponist verwendet philosophische und musikalische Termini assoziativ und weckt so bestimmte Erwartungen. Lang zieht seine eigenen Schlüsse aus den Denkansätzen und verbindet sie in einer in sich schlüssigen Weise. Es scheint so, als nähme sich Lang von allem das heraus, was er bräuchte. Auf diese Weise entsteht Musik, die mehr ist, als die Summe einzelner Anspielungen auf Musikgeschichte und Philosophie – andererseits scheint Langs philosophische Reflexion auch mehr zu sein als ein theoretischer Überbau, den er seiner Musik zum besseren Verständnis beifügt. Die gesamte Haltung des Komponisten, und somit (zumindest indirekt) auch seine Musik, ist Resultat dieser Vielheit von Einflüssen.

Die konkrete Umsetzung der philosophischen Anregungen erfolgt u.a. durch die Adaption unterschiedlicher Verfahren aus den visuellen Künsten und der Literatur. Neben der Methode des *automatischen Schreibens* und der von Brion Gysin und William S. Burroughs entwickelten *Cut-up*-Technik, sind die Verwendungsweisen des Loops in den Filmen Martin Arnolds und in der DJ-Musik wichtige Anhaltspunkte. Hier zeigt sich der grenzüberschreitende Aspekt in Langs Stücken. Der Komponist verwendet mit dem Sample nicht nur ein charakteristisches Mittel der Popularmusik, er vollzieht auch die hinter dem Turntablismus stehende Logik nach. Diese wird jedoch nicht eins zu eins in sein Werk integriert, sondern mit Ansätzen und Techniken der zeitgenössischen Musik verwoben. In der improvisierten Musik fand Lang nicht nur wichtige Weggefährten, sondern auch einen Raum, der offen für Experimente war. DW2 sei für Lang ein persönlicher Durchbruch gewesen, da in diesem Werk erstmals mehrere verschiedene Medien und Einflussphären zusammengetroffen wären³⁵⁰: Elemente aus zeitgenössischer, improvisierter und elektronischer Musik, aus dem Film adaptierte Loop-Techniken sowie literarische und philosophische Texte. Meiner Meinung nach steht Langs Musik für sich selbst, d.h., es ist kein philosophisches Hintergrundwissen erforderlich, um die Kompositionen ästhetisch erfassen zu können. Bei der Beschäftigung mit den Hintergründen der Musik ist jedoch die Reflexion einzelner Begriffe und Konzepte, die ich versucht habe im Rahmen dieser Arbeit darzustellen, unerlässlich. Auch wenn sich Langs transmediale Transkription bei der konkreten musikalischen Umsetzung vor allem auf Literatur und Film bezieht, kommen die zentralen Denkanstöße, welche die DW-Serie und somit auch das Stück DW2 erst ermöglicht haben, aus dem philosophischen Bereich. Für das

350 Schäfer, Thomas (Hg.) und Polzer, Berno Odo (Hg.). *Spiegelungen – Doubles*. S. 5

Hören und Verstehen der Musik sind diese Gedanken nicht wichtig, ich denke, sie sind in erster Linie eine Stütze für Lang beim Erstellen der kompositorischen Konzepte.

Philosophie, Film und Literatur gaben dem Komponisten wichtige Impulse, um aus einer Schaffenskrise herauszukommen. Diese außermusikalischen Einflüsse bewirkten eine Auseinandersetzung und Aussöhnung mit dem eigenen musikalischen Werdegang, durch die Lang seine akademische Bildung neu umsetzen konnte. Lang, der seit früher Jugend in Theorie und Praxis klassischer Musik unterrichtet wurde, wurde in seinem Denken ebenfalls stark von der elektronischen Musik, insbesondere vom Turntablism, geprägt. Das Ablegen dogmatischer Sichtweisen bewirkte eine Verbreiterung des Betätigungsfelds. Lang ist ein zeitgenössischer Komponist, der die Differenz lebt und sie mittels Loops zum Leben erweckt. Das Stück DW2 ist ein Schlüsselwerk, in dem dies zum Ausdruck kommt.

Quellen

Literatur

- Arlt, Wulf. *Machaut*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 2005. 26 Bände in zwei Teilen. Personenteil Bd. 11 von 17, Les – Men. Sp. 719 und Sp. 734
- Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag. 1969
- Austin, John Langshaw. *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Stuttgart: Reclam. 2002
- Bergson, Henri. *Materie und Gedächtnis*. Hamburg: Meiner Verlag. 1991
- Breig, Werner. *Bach, Johann Sebastian*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1999. 21 Bände in zwei Teilen. Personenteil Bd. 1 von 17, Aa – Bae. Sp. 1397 und Sp. 1509 f.
- Buchanan, Ian. *Deleuze and Music*. In: Deleuze and Music. Hg.: Ian Buchanan und Marcel Swiboda. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2004
- Büsser, Martin. *The art of noise. Eine Geschichte der Sound Culture*. In: Testcard 3/1996 – Sound. Hg. Martin Büsser. Mainz: Ventil Verlag. 1996
- Canetti, Elias. *Masse und Macht*. Regensburg: Reihe Hanser. Claaser Verlag GmbH. 1960
- Claesges, U. *Abschattung*. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg.: Joachim Ritter. Basel,

Stuttgart: Schwabe und Co. Verlag. 1971. Band 1 von 12, A – C, Sp. 8 f.

Cox, Christoph. *Wie wird Musik zu einem organlosem Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika*. In: Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik. Hg.: Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski. 1. Auflage. Edition Suhrkamp 2303. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2003

Dadelsen, Georg von. *Parodie und Kontrafaktur*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1998. 20 Bände in zwei Teilen. Sachteil Bd. 7 von 9, Mut – Que. Sp. 1394

Davies, Hugh. *Sampler*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. Second Edition. New York: Oxford University Press. 2001. Bd. 22 von 29. Russian Federation – Scotland. S. 219, Sp. 1

Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. München: Fink Verlag. 2007

Deleuze, Gilles. *Kino*. Band 1 von 2 *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1989; Band 2 von 2 *Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1991

Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve Verlag. 6. Auflage. 2005

Dibelius, Ulrich. *Ligeti, György (Sándor)*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1999. 21 Bände in zwei Teilen. Personenteil Bd. 11 von 17, Les – Men. Sp. 108 und Sp. 119

Drees, Stefan. *Variation*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1998. 20

Bände in zwei Teilen. Sachteil Bd. 9 von 9, Sy – Z. Sp. 1238

Finnendahl, Orm (Hg.). *Kontexte. Beiträge zur zeitgenössischen Musik. 01 Die Anfänger der seriellen Musik*. Eine Publikation des Instituts für Neue Musik der Hochschule der Künste Berlin. Hofheim: Fuldaer Verlagsanstalt, Wolke. 1999

Finscher, Ludwig. *Josquin des Prez*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 2005. 26 Bände in zwei Teilen. Personenteil Bd. 9 von 17, Him – Kel. Sp. 1210 und Sp. 1255

Flotzinger, Rudolf. *Perotinus*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag 2005. 26 Bände in zwei Teilen. Personenteil Bd. 13 von 17, Pal – Rib. Sp. 339 f.

Fox, Christopher und Osmond-Smith, David. *Scelsi, Giacinto*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. Second Edition. New York: Oxford University Press 2001. Bd. 22 von 29, Russian Federation – Scotland. S. 420 ff.

Fulford-Jones, Will. *Sampling*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. Second Edition. New York: Oxford University Press. 2001. Bd. 22 von 29. Russian Federation – Scotland. S. 219, Sp. 1-2

Gloy, Klaus und Lagemann, Jörg. *Dem Zeichen auf der Spur. Derrida. Eine Einführung*. Aachen: Ein-FACH-Verlag. 1998

Guattari, Félix und Deleuze, Gilles. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve Verlag. 6. Auflage. 2005

Hemmet, Drew. *Affect and Individuation in popular electronic music*. In: Deleuze and Music. Hg.: Ian Buchanan und Marcel Swiboda. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2004

- Henke, Matthias. *Haubenstock-Ramati, Roman*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 2005. 26 Bände in zwei Teilen. Personenteil Bd. 8 von 17, Gri – Hil. Sp. 853 ff.
- Holtmeier, Ludwig. *Schenker, Heinrich*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 2005. 26 Bände in zwei Teilen. Personenteil Bd. 14 von 17, Ric – Schön. Sp. 1288 ff.
- Hucke, Helmut und Möller, Hartmut. *Gregorianischer Gesang*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1998. 20 Bände in zwei Teilen. Sachteil Bd. 3 von 9, Eng – Hamb. Sp. 1609 ff.
- Keym, Stefan. *Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 2005. 26 Bände in zwei Teilen. Personenteil Bd. 12 von 17, Mer – Pai. Sp. 63 und Sp. 72 f.
- Kimmerle, Heinz. *Derrida zur Einführung*. 1. Auflage. Hamburg: Junius Verlag. 1988
- Kügler, Karl. *Isorhythmie*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1998. 20 Bände in zwei Teilen. Sachteil Bd. 4 von 9, Hamm – Kar. Sp. 1219 ff.
- Kundera, Milan. *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2007

- Lazarevich, Gordana. *Intermezzo*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1998. 20 Bände in zwei Teilen. Sachteil Bd. 4 von 9, Hamm – Kar. Sp. 1026 f.
- Lagemann, Jörg und Gloy, Klaus. *Dem Zeichen auf der Spur. Derrida. Eine Einführung*. Aachen: Ein-FACH-Verlag. 1998
- Lippit, Akira Mizuta. *Cinemnesis. Martin Arnolds Memory Machine*. In: Booklet zur VHS *Cinemnesis* von Martin Arnold. Re:Voir Video. 1999
- Lüttken, Laurenz. *Dufay*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 2005. 26 Bände in zwei Teilen. Personenteil Bd. 5 von 17, Cov – Dz. Sp. 1510 ff.
- Lüttken, Laurenz. *Motette, IV. 15. und 16. Jahrhundert*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1998. 20 Bände in zwei Teilen. Sachteil Bd. 6 von 9, Meis – Mus. Sp. 513 ff.
- Meyer, Uwe (Hg.) und Regenbogen, Arnim (Hg.). Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Begründet von Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis. Fortgesetzt von Johannes Hoffmeister. Vollständig neu herausgegeben von Arnim Regenbogen und Uwe Meyer. Hamburg: Felix Meiner Verlag. 1998. *Abschattung*: S. 4; *Monade*: S. 425; *Substanz*: S. 639 ff.
- Mielke-Gerdes, Dorothea. *Sonate*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1998. 20 Bände in zwei Teilen. Sachteil Bd. 8 von 9, Quer – Swi. Sp. 1578
- Möller, Hartmut und Hücke, Helmut. *Gregorianischer Gesang*. In: Die Musik in Geschichte und

Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1998. 20 Bände in zwei Teilen. Sachteil Bd. 3 von 9, Eng – Hamb. Sp. 1609 ff.

Osmond-Smith, David und Fox, Christopher. *Scelsi, Giacinto*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. Second Edition. New York: Oxford University Press. 2001. Bd. 22 von 29, Russian Federation – Scotland. S. 420 ff.

Ott, Michaela. *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag GmbH. 2005

Philipp, Claus. *Tanz mit Fundstücken. Martin Arnold und seine Filme*. In: Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich. Hg.: Peter Illetschko. Wien: Wespennest 1995. S. 25-41

Regenbogen, Arnim (Hg.) und Meyer, Uwe (Hg.). Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Begründet von Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis. Fortgesetzt von Johannes Hoffmeister. Vollsständig neu herausgegeben von Arnim Regenbogen und Uwe Meyer. Hamburg: Felix Meiner Verlag. 1998. *Abschattung*: S. 4; *Monade*: S. 425; *Substanz*: S. 639 ff.

Roesner, Edward H. *Notre Dame school*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. Second Edition. New York: Oxford University Press 2001. Bd. 18 von 29, Nisard – Palestrina. S. 202

Roesner, Edward H. *Rhythmic modes*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. Second Edition. New York: Oxford University Press 2001. Bd. 21 von 29, Recitative – Russian Federation. S. 310

Russel, Bertrand. *Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politischen und der sozialen Entwicklung*. Zürich: Europa Verlag AG. 2007

Schick, Hartmut. *Ricercar*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1998. 20

Bände in zwei Teilen. Sachteil Bd. 8 von 9, Quer – Swi. Sp. 318 ff.

Veit, Joachim. *Leitmotiv*. Lüttken, Laurenz. *Dufay*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1998. 20 Bände in zwei Teilen. Sachteil Bd. 5 von 9, Kas – Mein. Sp. 1078 ff.

Welker, Lorenz. *Diminution*. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag. 1998. 20 Bände in zwei Teilen. Sachteil Bd. 4 von 9, Hamm – Karr. Sp. 558 ff.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. *Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp 12. 2003

Zeitschriften und Journale

AutorIn unbekannt. *Exquisite Klänge beim Musikprotokoll 99*. Grazer Woche am 22.9.1999

AutorIn unbekannt. *Gegenwarts-Protokolle. Ein ereignisreiches Wochenende beim 'steirischen herbst'*. Der Standard am 2./3.10.1999

AutorIn unbekannt. *Herbstmusik*. derzeit: Ausgabe 9, Oktober 1999

AutorIn unbekannt. *Herbstzeitton*. Ö1-Magazin, Oktober 1999

AutorIn unbekannt. *Musikprotokoll im steirischen herbst 99*. Skug Oktober/November 1999

AutorIn unbekannt. *'musikprotokoll': Auftakt mit 'auf takt'*. Der Standard am 23.9.1999

AutorIn unbekannt. *Oper und aktiver Klangdiebstahl. 'Musikprotokoll' in Graz: Neues von Lang*,

Grisey und 'Dieb 13. Salzburger Nachrichten am 21.9.1999

AutorIn unbekannt. *'steirischer herbst': Von japanischem Nestroy bis 'musikprotokoll'*. Wiener Zeitung am 17.9.1999

AutorIn unbekannt. *Zwölf Konzerte im Grazer Kongress. 'Musikprotokoll' bringt heuer groß dimensionierte Werke*. Wiener Zeitung am 21.9.1999

Blumauer, Manfred. *Schwellen-Gesang, kichernde Differenz*. Der Standard am 4.10.1999

Dicht, Karl Heinz. *Vertrauen in das Publikum*. Neue Zeitschrift für Musik am 21.9.1999

Fellinger, Andreas. *Neue Musik in Hülle und Fülle*. Neue Zeitschrift für Musik am 6.10.1999

Kager, Reinhard. *Ein „Musikprotokoll“ der extremen Kontraste*. Tiroler Tageszeitung am 6.10.1999

Kager, Reinhard. *Experimentelle Erkundung von klanglichem Neuland*. Züricher Tages Anzeiger am 6.10.1999

Kager, Reinhard. *Schleifen, Brüche und Kratzer*. Frankfurter Allgemeine am 15.10.1999

Kager, Reinhard. *Virtuose Klangexperimente. 'Musikprotokoll' in Graz mit extremen Kontrasten*. Österreichische Musikzeitschrift, Dezember 1999

Naredi-Rainer, Ernst. *Der 'überfüllte' Auftrag*. Kleine Zeitung am 30.9.1999

Naredi-Rainer, Ernst. *Lebenszeichen der Saurier*. Kleine Zeitung am 5.10.1999

Niegelhell, Franz. *'Ort des Nachdenkens'. Über Kunst und Gesellschaft*. Neue Zeitschrift für Musik am 17.9.1999

Prokop, Clemens. *Den Tod der Stimme singen*. Süddeutsche Zeitung

Reichart M. *Vorschau auf drei Projekte des 'steirischen herbstes 1999': Ein alter und zwei neue*

Partner. Neue Steirer Krone am 24.9.1999

Rögl Heinz. *Was kann das heute bedeuten: musikalische Form?* Salzburger Nachrichten am 6.10.1999

Schmidt Bernd. *Effektvoller Klangraum*. Neue Steirer Krone am 4.10.1999

Online-Ressourcen

Beiträge zur Elektronischen Musik, Band 5. Serielle Theorie.
<http://iem.at/projekte/publications/bem/bem5/essl2.htm> [online am 12.12.2010]

Cut-The-Knot. *Möbius Strip*. http://www.cut-the-knot.org/do_you_know/moebius.shtml
[online am 12.12.2010]

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. Auswahl rechtsextremer, antisemitischer, rassistischer und europafeindlicher Äußerungen von FPÖ-SpitzenpolitikerInnen und -Medien. Stand 2. 3. 2001 <http://www.doew.at/projekte/rechts/fpoe/fpoezitate.html> [online am 12.12.2010]

Essl, Karlheinz. *Strukturgeneratoren. Algorithmische Komposition in Echtzeit*. In: Beiträge zur Elektronischen Musik, Band 5. Hg.: Robert Höldrich. Sonderband zur Ringvorlesung *Die Klangwelt am Rande der Datenautobahn*. Institut für Elektronische Musik der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Graz 1996.
<http://www.essl.at/bibliogr/struktgen.html> [online am 12.12.2010]

EXOPAS. Graphische Animation und Beschreibung des Möbius-Bandes.
<http://www.exopas.com/beta/faces/pages/gallery/animated.jsp> [online am 9.12.2010]

Günther, Bernhard. *Nur der Mann im Mond hört zu*. Bernhard Lang im Gespräch mit Bernhard Günther. 2004 http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/b_guenther_b_lang.pdf
[online am 12.12.2010]

Internationales Musikinstitut Darmstadt. InterpretInnen-Information Dimitros Polisoidis.

http://www.internationales-musikinstitut.de/index.php?option=com_content&view=article&id=143:dimitrospolisoidis&catid=42&Itemid=18&lang=en [online am 12.12.2010]

Kairos-Music. KünstlerInnen-Information Jerome Ibrahim.

<http://www.kairos-music.com/artists/artistsAll/ToddBio.html> [online am 12.12.2010]

Kairos-Music. KünstlerInnen-Information Risgar Koshnaw.

<http://www.kairos-music.com/artists/artistsAll/KoshnawBio.html> [online am 12.12.2010]

Kammer, Salome. Persönliche Website.

<http://www.salomekammer.de/index.php?reqNav=biography> [online am 12.12.2010]

Kölle, Martin. *Ein theologisch-musikalischer Regenbogen. Zum Werk von Olivier Messiaen.*

http://www.afk-freiburg.de/kmm/archiv/kmm_58/regenbogen.html [online am 4.12.2010]

Lang, Bernhard. Persönliche Website. <http://members.chello.at/bernhard.lang> [online am 12.12.2010]

Lang, Bernhard. *Cuts 'n Beats. A Lensmans View. Notes on the movies of Martin Arnold.* März 2006

<http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/CutsAndBeatsNotesonMartinArnold.pdf>

[online am 12.12.2010]

Lang, Bernhard. *Das Theater der Wiederholungen: Revisited.* Abstract zur Vorlesung an der Universität Wien. Januar 2009.

http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/DasTheaterderWiederholungenRevisited_Bernhard%20Lang.pdf [online am 12.12.2010]

Lang, Bernhard. *Diminuendo – über selbstähnliche Verkleinerungen.* In: Beiträge zur Elektronischen Musik, Sonderband des IEM Graz, Bd. 7 (BEM 7)

http://iem.kug.ac.at/projekte/publications/bem/bem7/index_html/view [online am

12.12.2010]

http://iem.kug.ac.at/projekte/publications/bem/bem7/lang1_4.htm [online am 12.12.2010]

http://iem.kug.ac.at/projekte/publications/bem/bem7/lang1_4.htm#F6 [online am 12.12.2010]

http://iem.kug.ac.at/projekte/publications/bem/bem7/lang1_4.htm#F12 [online am 12.12.2010]

Lang, Bernhard. *Loop aesthetics Darmstadt 2002.*

http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loop_aestet.pdf

[online am 12.12.2010]

Lang, Bernhard. *Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der Differenz/Wiederholung-Serie.* 2002

http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/repetit_automat.pdf

[online am 12.12.2010]

Lang, Bernhard. *RE-VOLVER. Re-Volutionary Loop-Usage with Lutoslawsky, Dobrowolsky, Sikorsky, Schimansky and Haubenstock-Ramati.* Vortrag in Warschau. 2004

http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/revolver_03_hompage.pdf

[online am 12.12.2010]

Lang, Bernhard. *Style vs. Stylez: The political economy of aesthetics.* Vortrag. Oslo. Februar 2009.

<http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/>

[Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf](#) [online am 12.12.2010]

Lang, Bernhard. *The Difference Engine. Über maschinelles Musikdenken und den Begriff der Musikalischen Monadologien.* Vortrag an der Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy". Leipzig. Juni 2008

<http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/TheDifferenceEngine02.pdf> [online am 25.11.2010]

Lang, Bernhard. *The return of ptolemy: the discworld.* Wien. 2003.

http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling_recycl.htm [online am 12.12.2010]

Lepenik, Robert. Persönliche Website. <http://robert.lepenik.at/bio.html> [online am 12.12.2010]

Loidl, Christian. Persönliche Website. <http://www.christian-loidl.net/airpoet/bio.htm> [online am 12.12.2010]

Makin' Movies Inc. und das National Film Board of Canada. *Flicker. A film by Nik Sheehan*. 2008. <http://www.flickerflicker.com/flash/TheStory/TheStory.html> [online am 12.12.2010]

Moser, Bernadette. Persönlicher Webblog. <http://www.bernadette-moser.info/?cat=11> [online am 12.12.2010]

Niedermayr, Susanna. *Es ist eine Form der Kritik. Susanna Niedermayr im Gespräch mit Bernhard Lang*. http://www.mica.at/musiknachrichten/detail_7908.html [online am 27.9.2010]

Neundlinger, Helmut. *Der lange Atem*. In: Datum – Seiten der Zeit. Ausgabe 9, 2006 <http://www.datum.at/0906/stories/2756865/> [online am 12.12.2010]

ORF. 1999: *FPÖ in Regierung, Haider nicht*. <http://news1.orf.at/081013-30523/> [online am 12.12.2010]

Polzer, Berno Odo (Hg.) und Schäfer, Thomas (Hg.). *Spiegelungen – Doubles. Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang*. In: Katalog Wien Modern 2006. Hg.: Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer. Saarbrücken: Pfau. 2006. S. 19-30 http://www.wienmodern.at/Portals/0/Galerie/Lang_Bernhard/Katalog%202006_Spiegelungen%20%E2%80%93%20Doubles%20%28c%29%20Wien%20Modern.pdf [online am 12.12.2010]

Ritsch, Winfried. *Konzert Loopgenerator. 5 Kompositionen mit Live-Elektronik aus der Serie „Differenz und Wiederholung“ von Bernhard Lang* <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loopgenerator.pdf> [online am 12.12.2010]

Rögl, Heinz. *Ein Mozart-Seufzer als Opern-Maschinerie. Heinz Rögl im Gespräch mit Bernhard*

Lang. http://www.musicaustria.at/index.php?q=musiknachrichten/detail_8043.html [online am 27.9.2010]

Rose, Jon. Persönliche Website. http://www.jonroseweb.com/a_jonrose_discography.html [online am 12.12.2010]

Sanio, Sabine. *Improvisieren, Komponieren, Schreiben. Über die Musik von Bernhard Lang*. Vortrag. Dresden. März 2009
http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/sanio_ueber_b_lang_dresden09.pdf
[online am 12.12.2010]

Schäfer, Thomas. *Die Passion des Guerilleros. Anmerkungen zu Bernhard Langs widerständiger Ästhetik*. In: Katalog Wien Modern 2006. Hg.: Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer. Saarbrücken: Pfau. 2006. S. 31-36
http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/Thomas_Schaefer_Die_Passion_des_Guerilleros_Anmerkungen_zu_Bernhard_Langs_widerstaendiger_Aeshtetik_%28c%29Wien%20Modern_2006.pdf [online am 12.12.2010]

Schäfer, Thomas (Hg.) und Polzer, Berno Odo (Hg.). *Spiegelungen – Doubles. Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang*. In: Katalog Wien Modern 2006. Hg.: Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer. Saarbrücken: Pfau. 2006. S. 19-30
http://www.wienmodern.at/Portals/0/Galerie/Lang_Bernhard/Katalog%202006_Spiegelungen%20%E2%80%93%20Doubles%20%28c%29%20Wien%20Modern.pdf [online am 12.12.2010]

Strobl, Edda. Persönliche Website. <http://eddastrobl.mur.at/text.htm> [online am 12.12.2010]

Szepanski, Achim. *Elektronische Musik, Medien und Deleuze*. In: Katalog Wien Modern 2006. Hg.: Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer. Saarbrücken: Pfau. 2006. S. 45-47
http://www.wienmodern.at/Portals/0/Galerie/Lang_Bernhard/Katalog%202006_Achim%20Szepanski,%20Elektronische%20Musik,%20Medien%20und%20Deleuze%20%28c%29%20Wien%20Modern.pdf [online am 12.12.2010]

Michaelis, Michael. Persönlicher Webblog.

http://www.michael-michaelis.de/htdocs/comment/0901261900_ohr [online am 12.12.2010]

UNESCO Online-Kurs für digitale Musik in Zusammenarbeit mit der Universität Plymouth

<http://x2.i-dat.org/~csem/UNESCO/8/index.html> [online am 12.12.2010]

Universität Wien, Elfriede Jelinek Forschungszentrum. [http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?](http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Intertextuelle_Bez%C3%BCge_im_Roman_%22Neid%22:_Politik)

[title=Intertextuelle_Bez%C3%BCge_im_Roman_%22Neid%22:_Politik](http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Intertextuelle_Bez%C3%BCge_im_Roman_%22Neid%22:_Politik) [online am 12.12.2010]

Wolfram Mathworld. *Möbius Strip*. <http://mathworld.wolfram.com/MoebiusStrip.html> [online am

12.12.2010]

Zeitvertrieb Wien-Berlin. http://zeitvertrieb.mur.at/zeitvertrieb_dt.htm [online am 12.12.2010]

Referenzen zu Bernhard Langs Werken

A Room full of Shoes. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.

http://members.chello.at/bernhard.lang/tonto07_a_room_full_of_shoes.htm [online am 12.12.2010]

Chop the Past. Auf dem Sampler *Dysfunctions and Drones* von Fetisch 69.

<http://www.mickharris.net/discography/rest/dysfunctionsanddrones.html> [online am 12.12.2010]

Brüche. Bernhard Lang. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> [online am 12.12.2010]

DW2. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.

<http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/dw2.pdf> [online am 12.12.2010]

DW6a. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.

http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_dw6a.htm

[online am 12.12.2010]

DW6b. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. http://iem.at/projekte/composition/archiv/prod_00-03/lang6a [online am 12.12.2010]

DW6c. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.
<http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loopgenerator.pdf> [online am 12.12.2010]

DW7. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.
http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_dw7.htm [online am 12.12.2010]

DW8. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> [online am 12.12.2010]

DW9 „Puppe/Tulpe“. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. <http://members.chello.at/bernhard.lang/> [online am 12.12.2010]

DW10a und DW10b. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.
http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_dw10.htm [online am 12.12.2010]

DW11. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> [online am 12.12.2010]

DW 12. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> [online am 12.12.2010]

DW15. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.
http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_dw15.htm [online am 12.12.2010]

Hommage à Martin Arnold I. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.
<http://members.chello.at/~bernhard.lang/> [online am 12.12.2010]

Hommage à Martin Arnold 2. Bernhard Lang. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> [online am 12.12.2010]

ICHT. Werkbeschreibung, Bernhard Lang. <http://members.chello.at/bernhard.lang/> [online am 12.12.2010]

Küstenlinien. Bernhard Lang. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> [online am 12.12.2010]

Maskenspiel 1. Zeitvertrieb Wien-Berlin. http://zeitvertrieb.mur.at/b_lang/werke_b_lang.htm [online am 12.12.2010]

Maskenspiel 2. Zeitvertrieb Wien-Berlin. http://zeitvertrieb.mur.at/b_lang/werke_b_lang.htm [online am 12.12.2010]

Montezuma Fallender Adler. Werkbeschreibung, Linz09.

http://members.chello.at/bernhard.lang/linz09_montezuma_details.htm [online am 12.12.2010]

Quartett für Flöte. Bernhard Lang. <http://members.chello.at/~bernhard.lang/> [online am 12.12.2010]

Das Theater der Wiederholungen. Werkbeschreibung, Wolfgang Reiter.

http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_theaterwiederh_reiter.htm
[online am 12.12.2010]

Versuch über das Vergessen. Werkbeschreibung, Bernhard Lang.

http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_versueberverg2.htm [online am 12.12.2010]

Bild-Nachweise

Abb. 1: Lang, Bernhard. *Loop aesthetics Darmstadt 2002.* S. 3

http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loop_aestet.pdf [online am 12.12.2010]

Abb. 2: Ebd. S. 5

Abb. 3: Ebd. S. 6

Notenmaterial

Partitur. *Bernhard Lang. Differenz/Wiederholung 2*. Wien: Zeitvertrieb Wien-Berlin. 1998/1999

Tonträger

CD mit Booklet. *Bernhard Lang. Differenz/Wiederholung 2*. Edition Zeitvertrieb Wien-Berlin (Hg.). Kairos. 2000

Video-Quellen

Filmbeitrag über Bernhard Lang. Moving Sounds Festival 2009. Produziert vom Österreichischen Kulturforum, Music Information Center Austria, (Le) Poisson Rouge und Argento New Music Project. <http://www.youtube.com/watch?v=IUHfUGWcFrE> [online am 12.12.2010]

DW2 mit Videoinstallation von Bernadette Moser auf Youtube.

Teil 1: <http://www.youtube.com/watch?v=h0Vzbcml6Gs> [online am 12.12.2010]

Teil 2: http://www.youtube.com/watch?v=_QpJfGrf7pU&feature=related [ebd.]

Teil 3: <http://www.youtube.com/watch?v=0BzQUMQuDfk&feature=related> [ebd.]

Teil 4: <http://www.youtube.com/watch?v=cuHA66mQdq0&feature=related> [ebd.]

Teil 5: http://www.youtube.com/watch?v=jcQg_0C1WjE&feature=related [ebd.]

Teil 6: <http://www.youtube.com/watch?v=TVCxlbRoqI0> [ebd.]

Teil 7 http://www.youtube.com/watch?v=DLFL8o4E_Mo&feature=related [ebd.]

Samples von rechtsradikalen Parolen und Hitler-Reden in Techno-Tracks am Beispiel des Stücks *Sieg Heil* von DJ Adolf. Youtube. http://www.youtube.com/watch?v=tywibchn_rE [online am 12.12.2010]

Anhang

Zusammenfassung

Zunächst wird das Stück, seine allgemeinen Charakteristika und die Bedeutung für das Gesamtwerk des Komponisten vorgestellt. Abgerundet wird dieses erste Kapitel der Arbeit von einem Überblick der medialen Rezeption des Werkes. Rezensionen werden darauf hin untersucht, ob philosophische Thesen in ihnen Eingang finden oder zumindest erwähnt werden. Dies soll darüber Aufschluss geben, inwiefern Langs Gedanken zur musikalischen Umsetzung von MusikkritikerInnen wahrgenommen wurde und, in weiterer Folge ob sie für die JournalistInnen überhaupt von Interesse sind.

In den folgenden Kapiteln werden die auf Langs Website veröffentlichten Texte auf Hinweise zum Werk DW2 hin untersucht. Dabei gehe ich einzelnen Erwähnungen nach um so Querverbindungen zu anderen Textstellen bzw. Aussagen Langs zu seiner Kompositionsweise und deren Einflussphäre zu schaffen. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie Lang philosophische Gedanken, insbesondere die von Deleuze, aber auch andere Denkanstöße aus Literatur, zeitgenössischer und populärer Musik, sowie dem filmischen Schaffen von Martin Arnold für seine Arbeit fruchtbar macht und wie die konkrete Umsetzung dieser Gedanken klingt. Diese Aussagen Langs sollen in einen weiter gefassten Zusammenhang eingebettet werden, wobei im Rahmen der Lektüre auftretende Fragen zu klären sind. Dies geschieht durch die Hinzunahme von Sekundärliteratur.

Ausgehend von den philosophischen Aspekten der DW-Serie, die in Kapitel 2 behandelt werden, geht der folgende 3. Teil auf jene musikalischen Einflüsse ein, die Langs Kompositionsstil geprägt haben. In der Kapitel-Überschrift steckt das Wort „Differenz“, das als Anspielung auf die vielseitigen musikalischen Strömungen und Konzepte gemeint ist, die Lang u.a im Werk DW2 miteinander verknüpft.

Kapitel 4 beschäftigt sich mit der Wiederholung, insbesondere in Form des Loops, der in Einzelbereichen der elektronischen Musik und in den Filmen des Regisseurs Martin Arnold das grundlegende Element darstellt.

Das Werk des Filmemachers Arnold und dessen differenzierte Einsatzweise der Repetition wird auch im nun folgenden 5. Kapitel besprochen, in dem es um die Anregungen aus den visuellen Künsten geht.

Kapitel 6 befasst sich mit der Umsetzung literarischer Konzepte in Langs Werk. Die Technik des automatischen Schreibens, oder die von dem Schriftsteller William S. Burroughs und dem Künstler

Brion Gysin entwickelte Cut-up-Technik sind beispielhaft dafür. Außerdem wird auf den Lyriker Christian Loidl eingegangen, ein Freund Langs, der das Schaffen des Komponisten in unterschiedlichen Bereichen beeinflusste. Seine Texte wurden von Lang in mehreren Stücken verarbeitet.

Abgerundet wird die Arbeit durch einen Ausblick auf die gesellschaftspolitische Relevanz des Werks DW2 bzw. der gesamten DW-Serie. Dazu werden wieder Aussagen Langs über dessen persönliche Inspiration und Motivation herangezogen.

Lebenslauf

PERSÖNLICHE ANGABEN

- Name: Maria Hruschka
- Geburtsdatum: 8.11.1984
- Geburtsort: Baden bei Wien
- Adresse: Sauerhofstraße 63, 2500 Baden
- Telefon: 0676/3086431
- E-Mail-Adresse: maria.hruschka@yahoo.de

AUSBILDUNG

- Sept. 08 – Juli 09: zweisemestriger Studienaufenthalt an der Universidade Nova de Lisboa
- Mai 07 – Sept. 08: Zusatzausbildung in Musik- und Bewegungspädagogik beim Bildungswerk Rhythmik e.V.
- Seit 2004: Studium der Musikwissenschaft an der Universität in Wien
- Seit 2003: Studium der Philosophie an der Universität Wien
- 1995 – 2003: BG/BRG Baden Frauengasse
- 1991 – 1995: Volksschule Baden Weikersdorf

BERUFLICHE ERFAHRUNG

- Seit November 09: Freie Mitarbeit bei Radio Afrika TV (Nachrichtenjournal am Donnerstag, Co-Moderation der Sendung *Charme Afrique* und Gestaltung diverser Beiträge)

- Sept. 09 – Dez. 09: Lernbegleitung in einer Hortgruppe der Kinderfreunde Wien, Koppstraße 103
- Sept. 09 – April 10: Persönliche Assistenz bei einer Frau mit spastischer Lähmung
- Okt. 07 – Juli 08: Arbeit im Bereich Rhythmik mit unterschiedlichen Kindergruppen (Kinderspielwiese Hilfswerk Baden, Privatkindergarten und Hort „Max und Moritz“ Baden)
- Dez. 06 – März 07: Praktikum im Jüdischen Theater Austria Bereich Office Management und Öffentlichkeitsarbeit (Organisation des Festivals und Kongresses „Tikun Olam“)
- April 05 – Juli 08: Ladnerin in der Bäckerei Zsulits, Wienersdorf
- Nov. 03 – April 07: Billeteurin im Stadttheater Baden
- Okt. 02 – Febr. 03: KassiererIn bei der Firma Interspar, SCS Vösendorf

BESONDERE KENNTNISSE

- Mai 2008: Hospitation musik- und ergotherapeutischer Gruppen- und Einzelsitzungen im „Haus der Zuversicht“, Ambulatorium für Kinder und Jugendliche mit besonderen Bedürfnissen, Waidhofen an der Thaya
- März – April 08: Hospitation musiktherapeutischer Einzelsitzungen auf der gerontopsychiatrischen Station des Sozialzentrums „SeneCura Grafenwörth“
- September 2007: Teilnahme an „21musics“, einem internationalen Musikprojekt zum Thema Frieden
- März 2006: Praktische Erfahrung in experimenteller Musik-Archäologie, Bau und Spielweise keltischer Musikinstrumente
- Februar 2006: Feldforschung: Faschingsbrauchtum in Vorarlberg und Schwyz
- März – Juni 2005: Musik von jugendlichen Flüchtlingen: Dokumentation und Aufarbeitung von Ton- und Bildmaterial der Musikgruppe *Captain Nemo Music Band* und des Theaterstückes *20.000 Meilen* mit João de Bruco

- März – Juni 2005: Teilnahme an der Übung „Basics in African instrumental Performance“, Instrumentenbau und Spieltechniken
- März – Juni 2005: Praktikum in der Stadt- und Landesbibliothek Wien

ZUSATZQUALIFIKATIONEN

- gute Englischkenntnisse (Wort und Schrift), Zertifikat der „English Communication School of Malta“
- gute Spanischkenntnisse (Wort und Schrift), Absolvierung der Lehrveranstaltung „Wirtschaftskommunikation I“ an der Wirtschaftsuniversität Wien
- gute Portugiesischkenntnisse (Wort und Schrift), Zertifikat B1 und B2 des *Curso de Língua e Cultura Portuguesa* der Universidade Nova de Lisboa
- Microsoft Office Kenntnisse
- B-Führerschein

HOBBYS

- Musik (Sängerin und Gitarristin in diversen Band-Projekten)
- Besuch von Kulturveranstaltungen (Konzerte verschiedenster Stilrichtungen, Oper, Theater)
- Sport (Taijquan, Capoeira, Radfahren)