

Von meiner persönlichen Entwicklung her komme ich eigentlich vom Rock und vom Jazz. Ich habe in Rockbands angefangen und dort zu schreiben begonnen, genauso in Jazzgruppen zu schreiben begonnen. Und bin dann aus Neugier und auch aus Unzufriedenheit heraus in einen Vorgang der Domestizierung eingetreten, bei dem ich diese klassische Musiksprache erarbeitet, studiert und gelernt habe – für mich. Ich hab natürlich eine klassische Ausbildung gehabt, die hat mir das erleichtert, weil ich als kleines Kind Klavier gelernt und Chopin gespielt habe. Aber ich hab' mich immer als ein sehr, sehr geteiltes Wesen empfunden – daß ich zu Hause Rockmusik höre und andererseits Streichquartette schreibe.«<sup>1</sup> Der österreichische Komponist Bernhard Lang arbeitet seit 1998 an der Werkreihe *Differenz/Wiederholung*. Mit ihr hat er eine überzeugende Form gefunden, um seine verschiedenen musikalischen Identitäten in seine Instrumentalkompositionen zu integrieren.

## Selbstintegration

Es war für Lang ein entscheidender Schritt seiner musikalischen Entwicklung, als er sich entschloß, alle Facetten seiner musikalischen Identität beim Komponieren produktiv zu machen. »Ab einem gewissen Punkt war das so, daß dieser Ausgrenzungsvorgang dieser Musik, die ich irgendwann einmal gemacht hab', nicht mehr funktioniert hat. [...] Das war ein Selbstintegrationsprozeß, wo ich mir gedacht hab', ich möchte eigentlich nicht schizophren sein, in einem Teil meines Gehirns die Sachen zu machen und im anderen die, sondern das eigentlich alles zusammenführen.« Heute finden sich in Langs Kompositionen nicht nur zahlreiche Facetten der zeitgenössischen Musik, er unterläuft auch konsequent die Grenzen zwischen Populär- und Hochkultur. In *Differenz/Wiederholung 2* sind es vor allem unterschiedliche musikalische Gesangstechniken, mit denen er den musikalischen Horizont seiner Komposition erweitert und den Hörer in Kontakt bringt mit aktuellen musikalischen Positionen in der populären Musik: »Es sind verschiedene Gesangstechniken aus verschiedenen Kulturkreisen verwendet, also es ist in dem Stück gewissermaßen auch eine soziologische Kontrapunktik involviert: Daß die in westlicher Gesangstechnik ausgebildete Sängerin, die nach Noten singt, neben einem Rapper steht, der auf seine Weise den Text improvisatorisch übersetzt bzw. einem kurdischen Sänger, der nach den Gesetzmäßigkeiten der Makam-Improvisation wiederum mit den gleichen oder ähnlichen Textmaterialien umgeht.« Ein weiterer Part ist

Sabine Sanio

# Spiralbewegung der Selbstintegration

Bernhard Langs Cross-over der Wiederholung

der E-Gitarre vorbehalten, außerdem lassen sich zahlreiche Elemente des Jazz in der Nachfolge von Charlie Parker, Anthony Braxton und anderen ausmachen.

## Spiraldenken

»Das ist so wie das Spiraldenken in der Geschichte, daß manche Dinge in einer Entwicklung wiederkehren und ich habe sie vielleicht so viele Jahre auch bewußt im Sinne einer Selbstdefinition ausgeklammert. Diesen Wunsch einer Selbstdefinition, dem jetzt ein Zulassen gegenübersteht, ein weicher, ein weicherer Umgang und vielleicht ein offenerer Umgang.« Heute ist Bernhard Lang in der Lage, seine musikalische Vorgeschichte in seine Kompositionen zu integrieren. »Ich habe in den früheren Jahren sehr viel Jazz gespielt, ich habe Free-Jazz gespielt und bin wirklich in der Türkei, in Afrika herumgefahren, habe Musik gesammelt und habe mich sehr für Musik anderer Kulturen interessiert. Ich hab auf diesen Reisen sehr viel gehört, auch mit Musikern zusammen gespielt und war in sehr vielen Bereichen tätig, also auch als Rockmusiker und viele Jahre auch als Jazzmusiker. Heute sitze ich am Schreibtisch und höre mir selber zu und es sind alles Dinge, die in diesem großen Speicher vorhanden sind, die heute quasi ohne Filter wieder ans Tageslicht kommen und sie überraschen mich selber, weil ich oft in einen Kontext, der mir gar nicht bewußt ist, plötzlich Dinge integriere, die mich vor zwanzig Jahren interessiert haben oder die ich vor zwanzig Jahren studiert habe.

Langs zentrale Kompositionstechnik ist die Wiederholung, die in *Differenz/Wiederholung* von 1998 zum ersten Mal ausdrücklich die Grundlage seines Komponierens bildet. Doch er nutzt die Wiederholung nicht wie die Minimal Music als meditative Trance-Technik; für ihn ist sie eine Technik zur Erzeugung von Abweichungen und Differenzierungen. Statt in Trance gerät der Hörer in einen Zustand erhöhter Aufmerksamkeit, wenn er versucht, das musikalische Geschehen zu erfassen, von dem er sich tendenziell überfordert fühlen muß. Langs kompositorische Technik besteht

1 Alle Zitate von Bernhard Lang aus einem Gespräch am 19. September 2001 mit der Autorin

darin, aus der inneren Dynamik, mit der Wiederholungs- und Differenzierungsprozesse aufeinander verweisen, minimale Abweichungen zu generieren. »Das war für mich auch einer dieser besonders reizvollen Aspekte, einen dialektischen Prozeß einzuleiten zwischen der Differenziertheit, der *varietas*, im Inneren einer Zelle, und der Monotonie einer Wiederholungsstruktur, in die ich diese Zelle eingliedere. Oder indem ich auch einen Wiederholungsprozeß, der scheinbar oder auch wirklich bewußt immer das Gleiche bringt, in ein sehr differenziertes Wiederholungsmuster einbettete.«

## Rationalisierungsprozesse

Lang setzt mit seiner Kompositionstechnik eine alte Tradition der neuen Musik fort, die sich spätestens seit Schönberg emphatisch und programmatisch der Rationalisierung des musikalischen Produktionsprozesses, also der Entwicklung von Techniken zum »Komponieren« von scheinbar unberechenbaren Phänomenen verschrieben hat, um sie planmäßig zu erzeugen und damit auch kompositorisch zu beherrschen. Mit Hilfe der Wiederholung macht Lang kleinste Differenzierungen hörbar: Ständig entstehen völlig unvorhersehbar wirkende Abweichungen. Der erste Eindruck beim Hören ist der eines extrem aufgelösten, geradezu pointillistisch angelegten Klangfeldes, das in sich zu vibrieren scheint und doch fast statisch ist. Dadurch ist es unmöglich, Vorder- oder Hintergrund auszumachen. Einzelne Zellen, die auftauchen und einige Male wiederholt werden, wirken, als wären sie momentweise stillgestellt. Für einen Augenblick treten sie deutlich hervor, sind genau wahrzunehmen. Doch bevor sich diese kleinen musikalischen Motive dem Gedächtnis nachdrücklich einprägen und eine klare Gliederung des Wahrnehmungsfeldes bewirken können, tauchen sie in dem unübersichtlichen musikalischen Geschehen wieder unter. Das gesamte musikalische Geschehen besteht aus unzähligen ähnlichen kleinen Motiven und ist deshalb kaum zu überblicken.

Das Verhältnis von Differenz und Wiederholung benennt in der Musik ein ähnlich zentrales, komplexes und unübersichtliches Gebiet wie die Frage nach dem Bild in der Malerei. Schönbergs ausdrückliche Ablehnung der Wiederholung bildet den Schlußpunkt einer langen Entwicklung, in deren Verlauf man im Fluchtpunkt der wechselseitigen Abhängigkeit von Wiederholung und Variation das Neue, Unvorhersehbare gesucht hatte. Bernhard Lang versteht Schönbergs Verhältnis zur Wiederholung als eine Form der Verdrängung. »Die

Wiederholung hat ja einen Januskopf: Auf der einen Seite Vergessen, Betäubung, Ausweglosigkeit ... Auf der anderen Seite basiert natürlich das Lustprinzip auf Wiederholung, die andererseits auch die Feindin der Lust ist.« Doch die Verdrängung der Wiederholung führte dazu, daß diese gewissermaßen unter der Oberfläche unkontrolliert wirksam werden konnte. So maskierte Schönberg den zyklischen Charakter seines Reihenkonzepts durch ein hochdifferenziertes, variantes Erscheinungsbild.

Zu den Strategien, das Wiederholen nicht an die Oberfläche treten zu lassen und das Identische verborgen zu halten, zählt Lang außerdem Formen der Esoterik und des Mystizismus. Die Absage an solche esoterischen Verfahren zur Verdrängung und Ausklammerung der Wiederholung aus dem musikalischen Geschehen war für ihn ein äußerst wichtiger Schritt in seinem musikalischen Denken. Nicht zuletzt bildete er die entscheidende Voraussetzung dafür, daß der Österreicher in seiner Musik von nun an auch Anschlüsse und Bezüge zu zahlreichen anderen musikalischen Idiomen herstellen und andere musikalische Traditionen integrieren und damit auch auf seine eigene musikalische Herkunft Bezug nehmen konnte.

## Asymmetrien und Abweichungen

»Eben diese Asymmetrien haben mich immer sehr gereizt, die enthalten für mich unglaubliche Intensität. Zum Beispiel die hängende Schallplatte, der Loop, der entsteht, wenn die Nadel in einer Plattenrinne hängenbleibt. Das ist niemals ein regelmäßiger Puls. Wenn man das quantifiziert, wenn man das in ein metrisches Raster einbauen wollte, wären das feinste und aller kleinste Werte. Ich habe einen Rückgriff auf die Messiaensche Methode der addierten Werte tun müssen, um mich nur annähernd an diese Feinrasterungen, an diese Asymmetrien, an dieses Hinken und Sich-Verzögern und eben Nicht-gerade-Laufen heranzutasten.« Langs Faszination durch die asymmetrischen Rhythmen von »hängenden Schallplatten« und ähnlichen Phänomenen erinnert daran, daß er viele Vorbilder für seine Kompositionstechnik in der experimentellen Pop-Musik gefunden hat, wo neben dem Scratchen auch die Arbeit mit Samples und Loops längst eine Selbstverständlichkeit darstellt. Das Interesse an diesen Phänomenen hängt aber auch eng mit Langs Selbstverständnis als Komponist zusammen. Ihn interessiert die Frage, wie sich solche kaum zu er rechnenden Differenzierungen kompositorisch

generieren und darstellen lassen. Werden alltägliche und zufällige Phänomene wie der Rhythmus einer hängenbleibenden Schallplatte kompositorisch hergestellt, ändern sie aber auch ihr Gesicht. Man kann diese Entwicklung als einen Aneignungsprozeß beschreiben, in dessen Verlauf das Unvorhersehbare immer mehr in den Hintergrund tritt und das Berechenbare deutlicher wird.

Aus der Wiederholung entwickelt Lang auch die Gesamtanlage seiner Kompositionen. Ein wichtiges Vorbild dafür ist die Looptechnik des österreichischen Filmemachers Martin Arnold, mit dem dieser vorgefundenes Filmmaterial neu zusammenfügt. Die extreme Feindifferenzierung im Umgang mit der Wiederholung bewirkt gerade in ihrem repetitiven Charakter ein extremes Insistieren auf dem einzelnen visuellen Moment. In ganz ähnlicher Weise dient die Wiederholung bei Lang als Technik, kleinste Differenzierungen hörbar zu machen, so daß jede Wiederholung als unvorhersehbare Abweichung erscheint. Die zahllosen Einzelereignisse können nie lange genug fixiert werden, um irgendeine Orientierung zu gewährleisten. Es entsteht ein dichtes Geflecht von zahllosen kleinen musikalischen Gesten, die im Medium dieser Wiederholungsstrukturen ihre Eigenart behaupten müssen. Angesichts der Unzahl kleinster Fragmente, in die das musikalische Geschehen zerfällt, ist auch für den Hörer ein Überblick nur sehr schwer zu gewinnen.

Die Initialzündung für Langs neue Kompositionsweise aber ging von der Lektüre des französischen Poststrukturalisten Gilles Deleuze aus. Dessen *Differenz und Wiederholung*<sup>2</sup> lieferte Lang den Titel für das eigene Werk sowie den entscheidenden Anstoß zur Auseinandersetzung mit einer zentralen musikalischen Problemstellung: »Es war eigentlich die Lektüre dieses Buches, die damals meine Kompositionsweise ganz grundlegend verändert hat, und zwar durch die Reflexion, die Neureflexion auf den Begriff der Wiederholung.« Deleuze betrachtet die beiden Begriffe der Differenz und der Wiederholung weitgehend unabhängig voneinander, sein Begriff einer freien Differenz kann nicht auf die Begriffe der Identität, der Analogie, des Gegensatzes, oder der Ähnlichkeit zurückgeführt werden. Und sein Begriff einer komplexen Wiederholung weist über vertraute mechanische Wiederholungskonzepte hinaus.

Doch Deleuzes Denken ist nur eines von zahlreichen Anregungen aus musikfremden Bereichen, die Lang in seinem Komponieren verarbeitet hat. Wenigstens erwähnt sei der amerikanische Popliterat William Bouroughs und seine Cut-up-Technik. Konsequenz dieser

Vielzahl von Anregungen aus verschiedensten Künsten ist das multimediale Konzept, mit dem er immer wieder neben unterschiedlichsten Musikstilen und -genres auch Video, Text und Musik miteinander kombiniert.

## Improvisation als Kontrapunkt

Bereits beim *Versuch über das Vergessen* für Violine, Gitarre und Elektronik (1995) stellte Lang fest, daß die Effekte der Elektronik konkret erprobt und überprüft werden mußten. Dazu begann er mit den Musikern zu improvisieren. Das funktionierte so gut, daß sie beschlossen, eine Improvisationsgruppe zu gründen. Diese Improvisationsgruppe versetzte ihn wieder in die Zeit seiner eigenen musikalischen Anfänge, die akademische Spielart des Komponierens trat zumindest zeitweise in den Hintergrund. Diese Erfahrungen führten dazu, daß er immer mehr Möglichkeiten erkundete, improvisatorische Schichten in seine ausnotierten Kompositionen hineinzunehmen und damit eine Art erweiterter Kontrapunktik zu entwickeln. »In dem Stück *DW*<sup>2</sup> hab ich das Ganze noch weitergeführt in Richtung einer erweiterten Kontrapunktik, daß über diesen Wiederholungsmustern noch zusätzliche improvisatorische Schichten stattfanden, wobei ich den Kontrapunkt in mehrerer Hinsicht für mich definiert habe, also diese verschiedenen Schichten entstammen aus verschiedenen Freiheitsgraden von Improvisation.«

## Mikroskopie

In Langs Musik scheint die gewohnte lineardiskursive Zeitstruktur außer Kraft gesetzt zu sein. Die aufgelöste, äußerst kleinteilige, auch rhythmisch äußerst komplexe Anlage kennt letztlich keine Entwicklung im traditionellen musikalischen Sinne. Lang orientiert sich statt dessen an der Vorstellung einer Zeitenthobenheit, die eine fast unsinnliche Form der Wahrnehmung, ähnlich vielleicht wie bei der Erkenntnis von Ideen, ermöglicht, die sich aber dennoch ganz im Musikalischen abspielt: »Für mich ist es weniger ein In-der-Zeit-etwas-Zeigen als die Vorstellung einer Mikroskopie, ein Objekt von mehreren Seiten zu betrachten, sozusagen den Wesenskern eines musikalischen Objekts, einer musikalischen Zelle im Drehen des Objekts immer deutlicher werden zu lassen. Weniger ein Versenken in dieses Objekt, weniger eine Schau, sondern eher eine Genauigkeit, wie sie uns Husserl teilweise beschreibt.«

2 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992