

Thomas Schäfer
Die Passion des Guerilleros
 Anmerkungen zu Bernhard Langs widerständiger Ästhetik

die Ewige Wiederkehr als ‚Leier Lied‘, als Rundgesang, [...] das die stummen und undenkbaren Kräfte des Kosmos einfängt.

(Gilles Deleuze/Félix Guattari)

Achilles und die Schildkröte
 Nach einem alten Paradoxon von Zenon:
 Achilles und die Schildkröte laufen um die Wette.
 Da Achilles schneller ist als die Schildkröte,
 bekommt die Schildkröte einen Vorsprung.
 Nun ließe sich behaupten, dass Achilles die Schildkröte
 niemals einholen kann, denn immer, wenn Achilles dort ankommt,
 wo er die Schildkröte gesehen hat, dann ist sie schon
 zu einer neuen Position weitergelaufen.
 Dieser Vorgang wiederholt sich unendlich oft.

*Wie soll man diesem sich bildenden europäischen
 literarischen Raum Widerstand leisten?
 Welches wäre die Rolle der Philosophie im Widerstand
 gegen diesen fürchterlichen neuen Konformismus?*

(Gilles Deleuze)

Der Guerillero lebt in der Opposition. In der Kunst genauso wie sonst wo. Aber was ist Opposition? Lohnt der Aufenthalt im «Gegenüber der Kunst» oder ist er nur ein aufwändig getarnter Reibungsverlust im ansonsten wohl austarierten Spiel von Freiheit und Zwang? Wenn Freiheit aber zur Bedrohung wird, wenn Widerstand im Sinne einer produktiven Schärfung gesellschaftlicher wie künstlerischer Prozesse immer mehr eine historische Kategorie zu werden droht, wenn das Gegenüber im Zustand einer kompletten Verfügbarkeit allen Materials und aller Medien unsichtbar geworden ist («dieser fürchterliche Konformismus»), wenn Beliebigkeit zum scheinbar nicht mehr kritisierbaren Normalzustand geworden ist, wenn mediokre Gebilde in den Zustand von künstlerischen Ereignissen erhoben werden, wenn künstlerische Qualität nicht mehr definierbar, sehr wohl aber hierarchische Systeme noch (und wieder) wirksam geworden sind, wenn Uniformität die Regel und nicht mehr die Ausnahme ist – dann erscheinen konzise künstlerische Konzepte wie die Heilsbotschaft einer vermeintlich verloren geglaubten Welt.

Die Frage, inwieweit Kunst als ästhetisches Paradigma im Kontext umwälzender globalisierter Prozesse (heute noch – oder wieder) widerständig sein und Widerstand leisten kann, erscheint nurmehr mit erheblichen Weitungen überhaupt praktikabel. Ist es denn im aktuellen Diskurs grundsätzlich ein Kriterium, nach dem Widerstandspotential von Kunst zu fragen? Sollte zeitgemäße Kunst Widerstand leisten – intern im kulturellen Kontext und/oder extern als Spiegel/Spiel gesellschaftlicher Prozesse? Je nach Perspektive wird man selbst im Zustand einer weitreichenden Orientierungslosigkeit den Gedanken, akute Kunst als grundlegender Gegenentwurf einer Welt des Anderen leiste nicht nur in einem marginalen Verständnis Widerstand, kaum gänzlich verabschieden wollen. Es erscheint in diesem Zusammenhang lohnend, sich auf einen isolierten, in sich widerständigen Bereich zu konzentrieren, der in der letzten Zeit sowohl in der komponierten Musik als auch in der experimentellen Elektronik eine zunehmend zentrale Rolle spielt: die Aktualisierung der französischen Philosophie des Poststrukturalismus mit Blick auf eine Befreiung von der pulsierenden Zeit hin zu einem organlosen Körper – nicht mehr «Sing-Vogel», sondern «Klang-Molekül», wie Gilles Deleuze einmal süffisant bemerkte. Sofern vor allem in der experimentellen Elektronik Jacques Lacan eine maßgebliche Funktion zugesprochen wird, ermöglicht der Blick auf Deleuzes Ende der 60er Jahre ausgearbeitetes Konzept zu Wiederholungs- und Differenzstrategien eine – wie es scheint – gänzlich neue Perspektive auf das Phänomen der Zeitkunst Musik. Kein anderer Komponist hat die deleuzesche Gedankenwelt so maßgeblich auf eine adaptier- und ausformbare Widerstandstheorie aktualisiert und gelesen wie Bernhard Lang in seinem groß angelegten Zyklus *Differenz/Wiederholung*.

Aus welcher unterschiedlichen Perspektiven Langs Kartographie zu beleuchten ist, will der vorliegende Katalog möglichst facettenreich unternehmen, in diesem Text wird der Fokus nach kurzen Vorbemerkungen zur Frage nach

Wiederholungsmodellen in der Musik sowie zu Adornos wirkungsmächtigem «Wiederholungsverbot» zunehmend von Deleuzes widerständiger Praxis schließlich auf Bernhard Langs Differenz- und Wiederholungstheorie gerichtet – eher eine Skizze in mehreren Abteilungen als ein abgeschlossener Text.

I.

Musik als Zeitkunst arbeitet seit den Anfängen überlieferter Werke – sehr früh schon etwa mit echoartigen Gebilden – mit Wiederholungsmustern: die Wiederholung von bereits Gehörtem als Erinnerung an das Geschehene. Im Echo noch als identischer Schallreflex, in der weiteren Folge als Moment der Wiedererkennung, auch als Spiel mit dem Gedächtnis des Hörers; später – im Laufe der Musikgeschichte – lösten die Komponisten die einmal ausgeprägten Wiederholungsformen programmatisch wieder auf: in der Klassik das symmetrische Prinzip, in der Romantik die Infragestellung der Periodizitäten des Themas, bei Wagner die Etablierung der «unendlichen Melodie». Erst mit dem Verlassen der Tonalität Anfang des 20. Jahrhunderts wird auch die Wiederholung als Formgenerator radikal in Frage gestellt – dazu mit Blick auf Bernhard Langs Komponieren später etwas ausführlicher.

II.

Bekanntlich hat Theodor W. Adorno in der freitonale Phase der Wiener Schule – nach Wagners «unendlicher Melodie» und Mahlers implodierenden Formmodellen und noch vor der Ausformulierung der Zwölftontechnik – die größtmögliche Freiheit des komponierenden Subjekts erkannt. In vielen seiner Schriften, besonders exemplarisch in der *Philosophie der Neuen Musik*, hat er das (leidende) Subjekt als etwas verstanden, das keine Wiederholung duldet, weil die Wiederholung etwas Subjektfremdes sei. Hier schon, ja eigentlich in der expressivsten Phase Schönbergs, und nicht erst später mit der Zwölftontechnik, sieht Adorno das eigentliche Kapital musikalischer Sinnhaftigkeit, indem sich Form über die Folge der jeweils neuen gestischen Motive, immer neu, einzigartig und individuell generiert. Adorno hat diese «seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks» als «psychoanalytische Traumprotokolle» verstehen wollen. Wiederholung, so Adorno, richte sich gegen die Subjektseite selbst. Denn der utopische Gehalt des Subjekts sei eben das Nichtidentische, aus diesem Gedanken leitet sich letztlich auch das zur ästhetischen Norm erhobene «Wiederholungsverbot» ab. Dass gerade mit Blick auf formale Prozesse – das Formproblem war ja in der freitonale Phase äußerst virulent – Wiederholungstechniken auch bei der Wiener Schule später wieder akut werden sollten, spielt hierbei eine minder wichtige Rolle. Adornos Diktum hat sich jedenfalls festgesetzt und ist in gewisser Weise schulbildend geworden. Der serielle Gedanke formuliert dann – geleitet durch die Vorstellung einer kompletten Verfügbarkeit aller Materialstrukturen – sämtliche Parameter bis zu einem Endpunkt aus.

III.

Wie eng die Idee des Wiederholungsverbots mit der Vorstellung jeder Avantgarde, Fortschritt als etwas Konstitutives zu deklarieren, verbunden ist, wird an dem archimedischen Punkt des proklamierten Heraustretens aus diesem teleologischen Prozess sichtbar. In der Absage an Originalitäts- und Innovationszwang – oder anders gesagt: nach der materialästhetischen Ausdifferenzierungsphase hin zu Medienautonomie und der Aufhebung der Negation des Kunstmediums selbst (wie Harry Lehmann kürzlich den Wechsel von der Avantgarde zur Postmoderne in *Musik und Ästhetik* skizziert hat) – lassen sich Wiederholung und Serie im Zustand der unproduktiven Produktivität durchaus auch wieder als *Schönheit* im emphatischen Sinne verstehen. Die Neubetrachtung künstlerischer Sprachen, die mit dem Aufkommen der Postmoderne Ende der 60er Jahre eingesetzt hat, erhebt den performativen Akt der Wiederholung sowohl zum produktionstechnischen als auch zum wahrnehmungsorganisierenden Prinzip. Hier ist auch in der Musik – ich spreche dabei nicht von Minimal Music und all ihren Spielformen – die Schnittstelle zu anderen Künsten (unter vielen Beispielen etwa die «Appropriation Art» von Douglas Crimp oder Craig Owens) wie auch zur philosophischen Praxis des Poststrukturalismus erkennbar. Wie der Künstler die Produktionsprozesse hinterfragt, so werden mit der Rehabilitierung unterschiedlicher Wiederholungsproduktionen auch Konstruktionen von Autorschaft und Werk nahezu zwangsläufig hinterfragt und damit die *künstlerische Handschrift* – seit jeher höchstes Zeichen künstlerischer Authentizität – in Zweifel gezogen. In welcher frappierender Weise der Autor hinter einem vorderhand verwirrenden Netzwerksystem seiner eigenen Arbeiten verschwinden kann, lässt sich exemplarisch anhand

von Bernhard Langs *Differenz/Wiederholungs-Zyklus* zeigen. Jedenfalls erscheint das Ergebnis dieser Praxis eine weitgehende Neudefinition der technischen Reproduzierbarkeit zu sein, die nicht nur für die komponierte Musik, sondern eben auch für die experimentelle Elektronik äußerst folgenreich war.

IV.

Gilles Deleuze, so hat Christoph Cox in einem klugen Beitrag zur Frage nach dem Zusammenhang von Musik und Deleuzes «organlosem Körper» festgehalten, schrieb eher beiläufig über Musik. In seinen Texten fänden sich zwar musikalische Beispiele und Verweise auf die klassische Moderne (Alban Berg, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausen u. a.), dennoch habe er über die Musik nie mit derselben Tiefgründigkeit und Hingabe geschrieben, die er der Literatur, dem Kino und der Malerei widmete. «Daher erscheint es interessant, dass die Philosophie von Deleuze eng mit einer Musik und darüber hinaus mit einer Musikszene in Verbindung gebracht wird, die auf den ersten Blick in keiner engeren Beziehung zu seinen Texten steht. Deleuze ist zum *intellektuellen Helden* der so genannten *experimentellen Elektronik* [...] geworden», jener elektronischen Musik, die ihre Wurzeln mehr in Hiphop, House und Techno hat als in der Tradition der klassischen Moderne. Dieses Verhältnis lässt sich u. a. an mittlerweile vier CD-Kompilationen experimenteller Elektronik festmachen, zwei davon sind unmittelbar nach Deleuzes Tod zu seinen Ehren erschienen: *In Memoriam Gilles Deleuze* (auf Mille Plateaux) und *Folds and Rhizomes for Gilles Deleuze* (auf Sub Rosa). Seither verweist der Diskurs über Elektronik neben Lacans Denken beständig auf Deleuze. Achim Szepanskis Text im vorliegenden Wien-Modern-Katalog geht auf diesen Kontext viel expliziter ein, als es an dieser Stelle möglich ist (siehe Seite 45).

Wie lässt sich nun diese eigenartige Verbindung zwischen einem Philosophen und einer Musikszene, über die er nur wenig wusste und nichts geschrieben hat, erklären? Durch eine Auseinandersetzung mit Deleuze lässt sich verstehen – und ich kann das hier nur andeuten –, wie Musik zu einem *organlosen Körper* wird. Dies zumindest ist das Verdienst zeitgenössischer Elektronik in ihren vielfältigen Ausprägungen – wie minimalistischer House- und Techno-, Ambient- und Noise-Komposition. Was hiermit genau gemeint ist, muss an anderer Stelle ausgeführt werden, wenn man heterogene Entwicklungen in der Geschichte des akustischen Experimentierens im 20./21. Jahrhundert miteinander vergleicht (und schließlich bei der aktuellen experimentellen Elektronik anlangt). Diesen Entwicklungen ist jedenfalls eines gemein: Sie deterritorialisieren musikalische Form und Substanz.

Deterritorialisierung, Rhizom, Ritornell – diese drei Begriffe umrahmen die zentralen Aktualisierungspunkte des deleuzeschen Denkens im Übrigen auch jenseits der experimentellen Elektronik. Steht das Bild der Wurzel – mit einer Hauptwurzel und ihren wuchernden Ab- und Verzweigungen – für ein hierarchisches respektive lineares System (es ließe sich wohl von der literarischen Moderne, für die Deleuze dieses Bild entwickelt hat, auch auf die Musik der Moderne übertragen), so haben Deleuze und Félix Guattari das Rhizom in der Folge als unhierarchisch, nichtlinear, abbildfremd, ursprungsfern und interaktiv beschrieben. Ein starker Werkbegriff, wie er in der Musik omnipräsent erscheint, hat in diesem Denken ganz offensichtlich keinen Platz, vielmehr ermöglicht das Arbeiten mit einem – nicht zuletzt durch die mediale Revolution gigantischen – Archiv die zunehmende Distanzierung von fokusierenden Autor- und Weltrepräsentationen. Deleuze und Guattari haben den Prozess der Ausfaltung eines Rhizoms mit dem «Anlegen einer eigenen Karte» verglichen: Die manifeste Deterritorialisierung bezeichnet somit nicht das Geflecht von Beziehungen, sondern die Prozesse, die zu diesen Beziehungen führen. Es kommt bei einem solchen Verfahren auf den Prozess der Produktion und eben nicht (mehr) primär auf das Produkt selbst an.

Deleuze hatte – noch bevor er seine Zusammenarbeit mit Guattari begann – in seinem 1968 auf dem Höhepunkt der Studentenunruhen erschienenen Buch *Differenz und Wiederholung*, für das er nicht nur in philosophischen Kreisen und mit Unterstützung von Michel Foucault berühmt wurde, eine für die Philosophie gänzlich neue, mit Blick auf die philosophische und künstlerische Praxis äußerst widerständige Theorie entworfen: die nomadisierende erschlossene Theorie der Wiederholung, verstanden als ein Modell, in dem die *invariante* Wiederholung durch die *differente* (freie) Wiederholung ersetzt wird. Freie Differenz und komplexe Wiederholung sind interdependent. Komplexe Wiederholung – und zugleich immer auch ihr differentes Spiegelbild – denkt Deleuze als eine Verkettung singulärer Momente, womit letztlich die Hoffnung verknüpft ist, dass sich gerade im Akt der Wiederholung «etwas anderes»/«das Andere» zeigen und ereignen könnte. Denken – Arbeiten/Komponieren als kreative Akte – wird so zu einem zyklischen Vorgang der Selbstvervielfältigung umformatiert.

«Deleuze geht es darum», so Frank Cox in dem bereits zuvor zitierten Beitrag zum Sammelband *Soundcultures*, «eine posttheologische, naturalistische Ontologie zu konstruieren, die Wesenheiten in Form von Werden und Ereignissen, tatsächlich Existentes als virtuelle Potentialität, feststehende Formen als mobile Partikel und Flüsse, homogene Strukturen als heterogene Aggregate und Konnexionen sowie hierarchische Organisationen als glatte,

horizontale Oberfläche, die nur von dynamischen Singularitäten, Affekten, Intensitäten, Schnelligkeiten und Diesheiten besiedelt wird, neu begreift.» Die hierin versenkte politische Sprengkraft, die in einem solchen open-source-ähnlichen Gedankengebäude steckt, hat verständlicherweise ganz unterschiedliche Rezeptionsanfragen erfahren.

V.

Musik als Zeitkunst ist gebunden an eine konkrete Aufführungssituation: Das «Werk» vermag auch durch die präziseste Wiedergabe nicht mehr ein und dasselbe Werk zu werden, so häufig es auch immer aufgeführt werden mag. Oder anders gesagt: Auch wenn ein Orchester sich noch so sehr bemüht, in derselben Besetzung, am selben Ort und mit demselben Dirigenten ein und dasselbe Werk identisch zur Aufführung zu bringen, es gelänge ihnen nicht – weil das eine (das «Werk») in der Musik nie dasselbe (die Realisierung des «Werks») sein kann, sondern immer ein anderes ist, obgleich *dieselbe* Partitur auf dem Pult liegt: Selbst in der beständigen (nicht sehr komplexen) Wiederholung desselben (Repertoire-)Werkes zeigt sich dessen Differenz umso deutlicher – so jedenfalls würde Deleuze wohl die Errungenschaften der neueren Texttheorie zur Musik umschreiben.

Warum Wiederholung in ihrem Kern insofern musikimmanent erscheint, als sie auch mit Blick auf die Zeit als distanzschaffender Verräumlichungsfaktor der entscheidende Formgenerator ist, verdeutlicht nicht zuletzt die Tatsache, dass Wiederholung eben nur durch Erinnerung möglich ist, und Erinnerung wiederum gelingt nur durch Gedächtnisleistung. Inwieweit Vergangenheit, Gegenwart und imaginierte Zukunft zusammen zu denken wären, beschäftigt Philosophie und Kunst bekanntlich in erstaunlicher Eintracht seit jeher. Erst Ende des vorvergangenen Jahrhunderts vollzog sich eine allmähliche Loslösung von der Vorherrschaft des Historismus im gegenwärtigen Denken. Friedrich Nietzsches Streit-Schrift *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* markiert diesen Vollzug und setzt mit einem bemerkenswerten Bild ein:

«Betrachte die Herde, die an dir vorüberweidet: Sie weiß nicht, was Gestern, was Heute ist, springt umher, frißt, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblicks, und deshalb weder schwermütig noch überdrüssig. Dies zu sehen, geht dem Menschen hart ein, weil er seines Menschentums sich vor dem Tiere brüstet und doch nach seinem Glücke eifersüchtig hinblickt – denn das will er allein, gleich dem Tiere weder überdrüssig noch unter Schmerzen leben, und will es doch vergebens, weil er nicht will wie das Tier.»

Der Mensch kann nicht vergessen, er muss erinnern, ob er will oder nicht, er ist beständig mit seiner Vergangenheit konfrontiert – und in diesem Zustand der konstanten Überlappung von Vergangenheit und Gegenwart muss der Mensch wiederholen (so wie er erinnert, wiederholt er). Das ist eine scheinbar unhintergehbare Lebens Tatsache, für die Belange der Kunst aber, in denen das «Neue» eine so wirkungsmächtige Kategorie darstellt, bedeutet die Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart, von Tradition und Fortschritt, von Regression und Avantgarde Problem und Impuls gleichermaßen: Problem in dem Sinne, dass das «Neue» – insbesondere im Zeitalter kompletter Bereitstellung alles Historischen – ohne das «Alte» kaum zu denken ist, Impuls insofern, als die Utopie, die Grenzen noch einmal zu überschreiten, Kraft- und Energiemaschine gleichermaßen für die aktuelle Kunst darstellt.

In der Moderne ist noch die romantische Idee voll intakt, Kunst (und auch das Leben schlechthin) originell zu gestalten, mit anderen Worten: die Tradition des Neuen zu leben. Einerseits wird ein Verlangen nach dem unbedingt «Neuen» als dem Noch-nie-Dagewesenen als Gegensatz zum «Alten» verstanden, andererseits wird das Streben nach Neuem gleichgesetzt mit utopischen Entwürfen vom Besseren, Wahreren und Schöneren. Die Glorifizierung des Neuen bleibt an ein Kulturverständnis gebunden, in dem das Denken und die Kunst die sogenannte «Welt», wie sie ist, adäquat zu beschreiben oder mindestens mimetisch genau darzustellen habe, um Wirklichkeit verstehen, begreifen und verändern zu können: Orientierung am Idealen – Kunst und Lebenskunst ineinander verschränkt. Mit dem Scheitern der «großen Entwürfe», der «großen Erzählungen» – Jean-François Lyotard hat diesen Begriff zu Beginn der Postmoderne-Debatte Ende der 70er Jahre eingeführt – und der damit einhergehenden Kritik an der Moderne, zeigte sich das Neue als Trugbild der bekannten Absolutheits- und Einheitsansprüche. Die postmoderne Philosophie (der Kunst) privilegiert nun die scheinbare Gegenseite, Heterogenität, Differenz und Pluralismus: Wiederholung und Differenz sind an die Stelle des Neuen und der Identität getreten. Alle Identitäten (also alle Einheitsvorstellungen) gelten nur mehr als simuliert und wie ein optischer Effekt durch das Spiel von Wiederholung und Differenz erzeugt. Gerade Deleuze hatte ja in *Differenz und Wiederholung* die radikale Ersetzung der ineinander verknüpften Konzepte von Identität und Repräsentation durch das Begriffspaar Differenz und Wiederholung ausführlich entwickelt. Die postmoderne Kritik an der Moderne versteht die Wiederholung – der Konkurrenz zum Neuen enthoben – nicht mehr negativ, sondern setzt sie als positive Möglichkeit von Handlung: die Wiederholung als eine Tat der Differenz.

Deleuze hat diesen Moment in einen weiteren, gleichsam existentiellen Horizont versetzt:

«Es ist vielleicht der höchste Gegenstand der Kunst, all diese Wiederholungen mit ihrer wesentlichen und rhythmischen Differenz, ihrer wechselseitigen Verschiebung und Verkleidung, ihrer Divergenz und Dezentrierung gleichzeitig in Bewegung zu setzen. [...] Die Kunst ahmt nicht nach, ahmt aber vor allem deswegen nicht nach, weil sie wiederholt und aufgrund einer inneren Macht alle Wiederholungen wiederholt. [...] Jede Kunst hat ihre eigenen Techniken von verzahnten Wiederholungen, deren kritische und revolutionäre Gewalt den höchsten Punkt erreichen kann, um uns von den öden Wiederholungen der Gewohnheit zu den tiefen Wiederholungen des Gedächtnisses und dann zu den letzten Wiederholungen des Todes zu führen, in denen unsere Freiheit auf dem Spiel steht.»

Richtet man aus dieser Perspektive den Blick auf die Musik, so ist eine zeitversetzte, aber weitgehend parallele Entwicklung zu beobachten: Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Wiener Schule den Bruch mit der Tonalität ausformulierte, entstand auch ein völlig neues Verhältnis zu den bis dahin gültigen Wiederholungstechniken (musikalischen Formen) – ich erwähnte dies eingangs bereits kurz. Waren Sonate, Lied oder Rondoformen musikalische Verfahren, auf das Gedächtnis des Hörers, auf die Erwartung von Erkennen und Wiedererkennen, von Abwesenheit und Präsenz, von Konflikt und Lösung abzuzielen, so entwickelte Arnold Schönberg in seiner Theorie zur Zwölftonmusik ein weitreichendes «Wiederholungsverbot».

Bernhard Lang hat verschiedentlich darauf hingewiesen, dass ihn nicht nur die poststrukturalistische Philosophie Gilles Deleuzes – die Dimension der Potentialität von Wiederholung und Differenz im postmodernen Kontext ist bereits angedeutet worden –, sondern auch das im Nachgang zur Wiener Schule immer noch virulente «Wiederholungsverbot» zu seinem Zyklus *Differenz/Wiederholung*, an dem er seit Anfang 1997 kontinuierlich arbeitet und der heute gut zwanzig Stücke umfasst, inspiriert hat. Langs Krise, in der er sich Anfang/Mitte der 90er Jahre befunden hatte, war nicht zuletzt eine Krise der Neuen Musik, die immer wieder neue und andere Antworten auf die eine, freilich sehr eindimensionale Frage nach dem «Fortschritt» finden musste – so jedenfalls sah es die Theorie der Avantgarde vor. Langs Lektüre des Deleuze-Buches muss in diesem Zusammenhang wie eine Art Befreiung gewesen sein. Über zwei Jahre arbeitete er *Differenz und Wiederholung* durch, ehe er mit dem Zyklus *Differenz/Wiederholung* begann. Natürlich nicht ganz voraussetzungslos, hatten ihn doch schon zuvor ähnlich gelagerte Probleme etwa in seinen *Versuchen über das Vergessen*, in den *Icht*-Stücken zu Texten von Christian Loidl, in den *Hommages à Martin Arnold* (der Filmemacher sollte auch weiterhin ein wichtiger Inspirationspunkt bleiben) oder in den *Schrift*-Kompositionen (die im Sinne eines «automatic writing» zu lesen sind) beschäftigt. Im Zuge einer durch Poststrukturalismus und Postmoderne wesentlich in Gang gesetzten Rehabilitierung des Wiederholungs-Begriffes als strukturelles und strukturbildendes Phänomen, sah sich Lang in die Lage versetzt, Wiederholung – und immer auch damit gleichlaufend Differenz – nun konstitutiv einzubinden: In diesem Sinne versteht er die *Musikgeschichte* von den ersten Notationsformen in der Gregorianik (der Repercussionston als Wiederholungsstruktur) über Motette, Sonate, Serialismus, Minimal Music und Komplexismus bis hin zur aktuellen eigenen Arbeit als eine *Geschichte der Wiederholung* (und ihrer Strategien, Erinnerung und Gedächtnis beständig neu «durchzuarbeiten»).

Musikalische Wiederholung im Kontext eines konzeptuell offengelegten komponierten Netzwerks ist vorderhand natürlich auch eine Methode des Erinnerens, sie ist für Lang, wie er in seinem Beitrag «Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der *Differenz/Wiederholungs-Serie*» festgehalten hat, aber viel mehr: Wiederholung als Instrument einer Phänomenologie der Geste, Wiederholung als Vergrößerungsglas des Klanges, als Strukturgenerator, als Instrument der Dekonstruktion, als Generator von Substanzerfahrung, als Instrument der Hypnose/des Selbstvergessens, als Trägerin der Differenz, als Ausdruck/Resultat eines Automatismus, auch als Abbildung von filmischen Strukturen, als nichtlineares, nichterzählendes Prinzip und schließlich sehr wohl auch als Improvisationskonzept.

Die maßgeblichen Errungenschaften der jahrelangen Arbeit in verschiedenen Improvisationskontexten konnten somit auch in den *Differenz/Wiederholungs-Zyklus* eingelagert werden. Lang hatte schon zuvor diverse Improvisationssets sowie Sets des Turntable-Spielers Philip Jeck rückübertragen und gleichsam «verschriftlicht» (daher auch der Titel der *Schrift-Stücke*; siehe dazu auch das Gespräch von Christian Scheib mit Bernhard Lang in diesem Katalog, Seite 135), jetzt konnten die Loop-Techniken eines scheinbar fremden Metiers für die eigene Arbeit überaus fruchtbar gemacht werden. überhaupt versteht Lang diese Metiers – Jazz- und Rockmusik, improvisierte, performative und elektronische sowie elektroakustische Musik – nicht als wesensfremd, sondern als integralen Bestandteil der eigenen Arbeit.

Loops, also das Repetieren bestimmter Strukturen – seit Pierre Schaeffers Experiment mit der hängenden Nadel am Rillende der Schallplatte zum Synonym für die stillgestellte, in sich kreisende Zeit geworden –, wurden bei Lang zum ausgearbeiteten Paradigma für Wiederholung, und zwar in jeder denkbaren Form und Besetzung, vom Solisten bis hin zum großen Orchesterapparat.

Ein «Masterplan» des gesamten bisher entstandenen Zyklus – Bernhard Lang hat ihn eigens für diesen Katalog erstellt – verdeutlicht Langs kompositorisches Prinzip als Methode: Der Masterplan ist tatsächlich eine Art Rhizom,

die Verbindungen einzelner Stücke sind so vielfältig, ohne dass ein Hauptstrang zu erkennen wäre. Dennoch gibt es natürlich einen Anfang, der – wie angedeutet – von den *Schrift-Stücken* einen, aber auch nur *einen* Ausgang nimmt. Die Verwischungen und mannigfachen Überschreibungen sind programmatisch. Langs Arbeit setzt bei aller wildwuchernden Struktur auf Transparenz: Für ihn ist sein eigenes Schaffen im Zusammenhang eines nach außen gestülpten Rhizoms zu verstehen, er hat keinerlei Interesse, die Produktionsweisen eines solch mächtigen Werkkorpus, wie der *Differenz/Wiederholungs-Zyklus* einer ist, zu verschleiern. So erscheint Langs gesamte Arbeit – und zu dieser zählt auch der Elektroniker Bernhard Lang, der in verschiedenen Formationen spielt – als ein ausdifferenziertes Arbeiten mit dem Archiv: Wiederholung und Differenz stehen in solch engem Konnex, dass selbst so etwas wie der entwickelte «Masterplan» nur einen schemenhaften Eindruck von der Komplexität des Gesamtprojekts gibt. Philip Jeck und Martin Arnold als Stellvertreter für eine sehr spezifisch eigene Differenz- und Wiederholungsproduktion in den Medien Turntable-Musik und Film stehen am Anfang des «Anlegens der Karte» und des unmittelbar einsetzenden Arbeitens mit dem Archiv, in dem einzelne Teile/Teilnehmer beständig miteinander kommunizieren. Transmediale Transkriptionen – so ließe sich vielleicht der Beginn dieses Prozesses bezeichnen. Die Dimension von Langs Differenz- und Wiederholungsproduktion für den zeitgenössischen Musikbereich ist bereits skizziert worden, betrachtet man den Masterplan später noch einmal eingehender, so lässt sich dann vielleicht detaillierter darstellen, welche kompositionsästhetischen Fragestellungen unter dem Werkkorpus zusammengefasst werden. Versteht man *Differenz/Wiederholung* als Archiv – und nichts spricht dagegen, dass nur der Komponist selbst sein Metier so sieht, sondern auch der Rezipient –, so lassen sich neben einzelnen Künstlern/Musikern, mit denen Lang verschiedentlich eng zusammengearbeitet hat und die für ihn durchaus die Funktion von Prozesssteuerung beziehungsweise -generierung haben (Martin Arnold und Philip Jeck sind genannt worden, dazu zählen auch Xavier Le Roy, Laurent Goldring – dessen neue, eigens für *DW2* entstandene Arbeit *Wien Modern 2006* eröffnet – oder die Performerin Christine Gaigg), verschiedene Grundbegriffe herauskristallisieren, die für Langs Verständnis seines Metiers entscheidend sind: Transkription und Re-Transkription, Re-Reading, Remix, Sampling, Loop-Generator (ein Computerprogramm, das Lang für einen Teil des Werkkorpus eigens mitentwickelt hat und an einem eigenen Abend im Rahmen des Festivals ausführlich vorstellt, siehe Programm am 20. November), Scratches, Space Loops, Text Loops und Gestische Loops, Improvisation, kollektive Wiederholung, Maschine. Alle diese Begriffe verweisen auf Diskurse, die maßgeblich jenseits des klassischen Kompositionsmetiers angesiedelt sind. Das einzelne «Werk» löst sich hier zunehmend auf, es ist nur noch eine Ziffer hinter zwei Buchstaben – und doch spiegelt diese Ziffer einen ganzen, eigenen Kosmos an Bedeutungen. Der Komponist selbst ist Archivar und Archivbenutzer gleichermaßen, der sich als doppelte Person beständig in den Produktionsprozess einklinkt. Der Widerstand, den Bernhard Langs Werk gegenüber jeglicher Erwartungshaltung von schneller Abrufbarkeit leistet, ist offensichtlich: Die Oberfläche ist plan, das Darunterliegende durch den Prozess der ständigen Produktion ein «unaufhörliches und verwirrtes Rauschen der Diskurse», wie Deleuze/Guattari mit Blick auf intertextuelle literarische Produktion einmal gesagt haben: «Der Text gehört allen und zugleich niemandem, er kann kein fertiges Produkt sein, im Gegenteil, er muss alle Merkmale einer Produktivität zeigen.» Mir scheint, dass Bernhard Lang in den letzten knapp zehn Jahren mit seinem sehr konsistenten *Differenz/Wiederholungs-Zyklus* in diesem Sinne eben kein «fertiges Produkt» präsentieren wollte, sondern gerade im Gegenteil die *Produktivität* (bis hin zum Produktionsprozess selbst) in erstaunlicher Transparenz zeigt: Das Archiv ist jedem zugänglich – es offenbart die obsessive Passion des Guerilleros, der sich nach zehnjähriger Oppositionsarbeit nun Neuem zuwendet.

Thomas Schäfer: Die Passion des Guerilleros. Anmerkungen zu Bernhard Langs widerständiger Ästhetik, in: Katalog *Wien Modern 2006*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 31-36.