

Sabine Sanio

## **Improvisieren, Komponieren, Schreiben**

### **Über die Musik von Bernhard Lang**

Musik einspielen: *Differenz/Wiederholung 2*, Anfang 3 Min

#### **1. Musikalische Bilder?**

Was ist ein Bild? Wann beginnen wir etwas zu sehen oder was sehen wir, wenn alles, was wir erkennen können eine unzählige Menge von kleinen weißen Punkten ist, die wie Schneeflocken die Sicht zu verstellen scheinen? Was muß geschehen, damit wir etwas wahrnehmen können? Diese Fragen sind in der Malerei des 20. Jahrhunderts ständig virulent, in der Musik dagegen ist die Frage nach dem Bild, zumindest auf den ersten Blick, überraschend und ungewöhnlich.

Solche ästhetischen Fragen werden heute häufig von einer auf die andere Kunst übertragen, insbesondere dann, wenn sie sich auf die Beziehung zwischen dem, was wahrgenommen wird, und dem, der wahrnimmt, richten. Was ist ein Bild? Unausgesprochen geht es Bernhard Lang dabei primär um die Frage nach der Perspektive des Wahrnehmenden: Wann erkennen wir ein Bild? Wann erkennen wir etwas als Bild? Konzepte wie Bild, Geste oder Ausdruck benennen expressive, darstellende oder abbildende Qualitäten der Künste und betonen damit, allgemein gesprochen, die Di-

mension des Inhalts gegenüber der klassischen ästhetischen Kategorie, der Kategorie der Form.

Der österreichische Komponist Bernhard Lang gebraucht in seiner Komposition *Differenz/Wiederholung 2* die Frage nach dem Bild als Klammer, um die verschiedenen Dimensionen seines multimedial angelegten Stücks zusammenzuhalten. Die Frage taucht erst im Mittelsatz des Stücks auf, erweist sich aber als geheimes Zentrum der ganzen Komposition. Deshalb bleiben die Videoscreens dunkel, die drei Sänger stumm, während sich die Musik auf eine minimale Bewegung zurückzuziehen scheint – im Zentrum des Stücks findet man ein musikalisches Geschehen vor, das man am ehesten als Negation jeden Ausdrucks oder als „Geste der Nicht-Geste“ beschreiben könnte. Dieser Mittelteil bildet den zentralperspektivisch angelegten Fluchtpunkt des musikalischen Geschehens. Es ist wie eine Rücknahme und – blickt man auf die folgenden Sätze, in denen die Intensität und Dichte der multi-medialen Performance bald erneut einsetzt – eine Unterbrechung des in sich kaum transparenten Geschehens, wie ein Innehalten und ein Versuch zu beschreiben, zu benennen und vielleicht auch zu verstehen, was gerade geschieht.

Zitat Bernhard Lang: „Das Stück ist so angelegt, daß es ein Zentralbild hat. Zu dem Stück gehört ja eigentlich die große Videoarbeit von Bernadette Moser und das sind auf drei Screens ist das ein sehr, sehr dichtes Geflimmer und sehr stark bewegtes Geflecht von verschiedensten Schich-

ten von Animationen. Und diese Hypnosemaschine, die da mit diesen Videos generiert wird, die bricht dann im Mittelteil plötzlich ab. Und dann stellt sich auch diese Frage, einerseits nach der Bildlichkeit, weil diese vorhergehenden Teile ja auch sehr starke Bilder evozieren, also wenn man etwa die dritte oder die fünfte Szene anschaut. Jedenfalls ist es ein Herausspringen aus dem Stück. Es ist ein Unterbrechen und ein Nachdenken über das, was eigentlich in dem Moment gar nicht mehr vorhanden ist, weil das Video bricht an dem Punkt ab, das ist nur schwarz. Diese Bildlichkeit ist gleichzeitig ohne Sprache. also es bricht dieser Sprachfluß plötzlich auseinander, dieses ununterbrochene Plappern und Sprechen und Rappen. Ich persönlich habe da die Assoziation des Wittgenstein-Zitats: „Was man nicht sagen kann, das muß man zeigen“. Also daß sich dort quasi über die Sprache hinaus etwas zeigt, eine Bildlichkeit zeigt, die quasi aus diesem Erzähl-, die sich dieses Erzählflusses enthebt.“

Musik einspielen: *Differenz/Wiederholung 2*, Bild 4, 3 Min

Die sieben Sätze von *Differenz/Wiederholung 2* wirken alle wie Bilder, sie scheinen keine Entwicklung im traditionellen musikalischen Sinne zu kennen. Jedes von ihnen hat ein bestimmtes Tempo, einen eigenen Ton, eine bestimmte Textdichte und eine besondere Kombination der verschiedenen Gesangsstimmen, die seinen Charakter und seine Färbung ausmachen. Abgesehen vom Grundtempo ergibt sich die Zeitstruktur in den einzelnen Teilen aus Langs Umgang mit der Wiederholung. Sie dient ihm als Technik, um kleinste Differenzierungen hörbar zu machen. Jede Wiederholung

erscheint als unvorhersehbare Abweichung. Beim Hören entsteht so der Eindruck eines extrem aufgelösten, geradezu pointillistisch angelegten Klangfeldes, bei dem sich weder Vorder- noch Hintergrund ausmachen lassen – die zahllosen Einzelereignisse können nie lange genug fixiert werden, um die gewohnte Orientierung zu gewährleisten. 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. So 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 es außerordentlich schwer, einen Gesamtüberblick zu gewinnen. Dieses in sich geradezu vibrierende und doch fast statische Klangfeld präsentiert sich zugleich als völlig offener, spontaner und gerade deshalb unkontrollierbarer musikalischer Prozeß.

Zitat Bernhard Lang: „Das kommt wahrscheinlich, ich nehme an, daß dieses Erlebnis daraus kommt, daß kein konstruktives Prinzip diesen Sätzen zugrunde liegt, sondern daß ich das ganz frei aus meinem Inneren höre, heraus transkribiere. Also es ist keine Strategie, sondern es ist eher ein malendes Hören, das ich quasi mir selber innerlich zuhöre und dann sag,

dieser Teil interessiert mich mehr und das wiederhole ich dann, um es mir selbst zu verdeutlichen. Das kommt sehr oft vor und während ich das innerlich höre oder sozusagen innerlich in einer Wiederholung kreisen lasse, mach ich dann Striche auf dem Papier und die zähle ich dann nachher ab und schau, wie oft das in mir wiederholt wurde und wie oft das in mir gelungen hat. Aber der Gesamtablauf ist etwas, ist eigentlich eine Transkription einer inneren Stimme. und diese Stimme muß mich immer überraschen. Es darf mir am Schreibtisch nicht langweilig werden, das heißt ich versuche auch, mich selbst immer wieder zu überraschen durch neue Wendungen und ich bin sehr ungeduldig und breche oft wirklich mit etwas ganz schnell ab und fange etwas anderes an, weil mich das Alte schon wieder langweilt.“

## **2. Von der Wiederholung in der Musik**

Seit 1998 arbeitet der österreichische Komponist an der Werkreihe *Differenz /Wiederholung*. Hier hat er eine überzeugende Form gefunden, den Jazz und damit seine eigene musikalische Herkunft in seine Instrumentalkompositionen zu integrieren. In *Differenz/Wiederholung 2* sind es drei unterschiedliche Gesangstechniken – die artifizielle Stimme der musikalischen Tradition, der Sprechgesang eines Rappers und die offene improvisierte Linie eines kurdischen Sängers. Ein eigener Part ist der E-Gitarre vorbehalten, außerdem lassen sich zahlreiche Elemente des Jazz in der Nachfolge von Charlie Parker, Anthony Braxton und anderen ausmachen.

Bereits 1995, bei der Arbeit am *Versuch über das Vergessen* für Violine, Gitarre und Elektronik hatte Lang festgestellt, daß sich die Effekte der Elektronik nicht abstrakt berechnen ließen, sondern konkret erprobt und überprüft werden mußten. Deshalb begann er mit Musikern zu improvisieren. Das funktionierte so gut, daß sie eine Improvisationsgruppe gründeten, die ihn wieder in die Zeit seiner eigenen musikalischen Anfänge versetzte; die akademische Spielart des Komponierens trat zumindest zeitweise in den Hintergrund. Lang hat sich deshalb keineswegs von ausnotierten Kompositionen verabschiedet, es vollzog sich jedoch ein bemerkenswerter Lockerungsvorgang, in dessen Verlauf er immer mehr Möglichkeiten erkundete, improvisatorische Schichten in seine ausnotierten Kompositionen hineinzunehmen.

Musik einspielen: *Versuch über das Vergessen* für Violine, Gitarre und Elektronik, Anfang 3 Min

Während Lang in *Differenz/Wiederholung 2* daraus mehrere, ganz verschiedene Dimensionen einer erweiterten Kontrapunktik entwickelte, integrierte er die Improvisationen auch direkt in sein Komponieren. Es entstanden eine ganze Reihe sehr spezieller Techniken des Improvisierens und automatischen Schreibens. Zur Kontrolle und Weiterverarbeitung der ausgeschriebenen Improvisationen dienten Excel-Charts, mit denen sich bestimmte Häufigkeitsverteilungen gut erkennen lassen. In einigen DW-

Stücken realisierte Lang die Loops mit Hilfe von Loop-Generatoren, was eine weitere Ausdehnung des Improvisationskonzepts zur Folge hatte.

Ursprünglich kommt Lang vom Rock und vom Jazz her, er hat in Rockbands gespielt und dort zu schreiben begonnen ebenso wie in Jazzgruppen. Später ist er aus Neugier und auch aus Unzufriedenheit in einen „Prozeß der Domestizierung“, wie er es nennt, eingetreten, hat sich diese klassische Musiksprache erarbeitet, studiert und gelernt. Dabei profitierte er von seiner klassischen Ausbildung, schon als kleines Kind lernte er Klavier und spielte Chopin. Das führte schließlich zu einer Art Spaltung: Zu Hause hörte er Rockmusik, schrieb aber ansonsten Streichquartette. Damals hat er eigentlich immer als ein geteiltes Wesen empfunden.

Der entscheidende Schritt zur Überwindung dieser Spaltung, erfolgte mit der Distanzierung von dem Tabu der Wiederholung, das von Schönberg, Adorno und den Komponisten der seriellen Musik aufgestellt worden war. Bernhard Lang versteht Schönbergs Verhältnis zur Wiederholung als eine Form von Verdrängung, was dazu führt, daß die Wiederholung unter der Oberfläche unkontrolliert wirksam wird. Dies gilt schon für das Reihenkonzept, dessen zyklischen Charakter – die zwölf Töne, die innerhalb der Reihe nicht wiederholt werden dürfen, kehren ja mit der Reihe beständig wieder – Schönberg beständig durch ein hochdifferenziertes, variantes Erscheinungsbild maskiert hat.

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. Auch deshalb steht diese Frage, mit der ich meinen Vortrag begonnen hatte, im Zentrum von *Differenz/Wiederholung 2*, dem Hauptwerk der Differenz/Wiederholungs-Reihe. Schönbergs ausdrückliche Ablehnung der Wiederholung bildet den Schlußpunkt einer Entwicklung, in deren Verlauf man im Fluchtpunkt der wechselseitigen Abhängigkeit von Wiederholung und Variation das Neue, Unvorhersehbare gesucht hatte. Mit der Distanzierung von den diversen Verfahren zur Verdrängung und Ausklammerung der Wiederholung aus dem musikalischen Geschehen wurde es endlich wieder möglich, sich mit musikalischen Idiomem und Traditionen zu befassen, bei denen die Wiederholung keinem Tabu unterliegt und diese in die eigene Musik zu integrieren.

Bernhard Lang war nicht der erste, der sich dem musikalischen Tabu über die Wiederholung verweigerte. Cage sah in der gegenwärtigen Zivilisation, in der alles standardisiert ist und alles wiederholt wird, den einzigen Ausweg darin, den Raum zwischen Objekt und Duplikat zu vergessen, um nicht unter den Lawinen identischer Objekte begraben zu werden. Allerdings operierte Cage nicht mit einem ausdrücklichen Plädoyer für die Wiederholung, er berief sich vielmehr auf Marcel Duchamp und plädierte dafür, die Fähigkeit des Erinnerns aufzugeben, weil dann die Erfahrung eines Objekts zu dessen Double führen und jede Wiederholung eine vollkommen neue Erfahrung ermöglichen würde. Und indem er den Plattenspieler in ein

Musikinstrument transformierte, spürte er dem komplexen Wechselverhältnis von Differenz und Wiederholung im Bereich der musikalischen Reproduktionsmedien nach.

Eine zentrale Rolle spielt die Wiederholung auch in der Minimal Music, die vielleicht überhaupt die erste musikalische Strömung im 20. Jahrhundert ist, die das Wiederholungsverbot konsequent ignorierte und ins Gegenteil verkehrte. Im Vordergrund steht hier die Perspektive des Hörers und eine Veränderung seiner Wahrnehmungsweise durch repetitive Strukturen. Minimalisten wie Terry Riley interessieren sich für die Wiederholung vor allem wegen der Effekte im Kontext meditativer Trance-Techniken, die sich mit ihr erzielen lassen. In der Minimal music reflektieren sich zudem Erfahrungen mit östlichen Musikkulturen. Nicht zuletzt deshalb verfügen sie über ein ausgeprägtes Bewußtsein von dem zunächst paradox wirkenden Wahrnehmungseffekt der Wiederholung, die Präsenzerfahrungen in der Art von Rauschzuständen auslösen kann.

Um wenigstens einen anderen Komponisten der Jetztzeit zu erwähnen, sei auf den Österreicher Peter Ablinger hingewiesen, der im übrigen ebenfalls mit Analogien zum Visuellen und zur Bildenden Kunst operiert und schon seit Anfang der 90er Jahre der Idee der Serie und großer Werkgruppen verschrieben. Ähnlich wie Bernhard Lang kann auch Ablinger im Medium von Serien und Wiederholung eine bestimmte musikalische Idee mit besonderem Nachdruck erkunden.

### 3. Im musikalischen Mikrokosmos

Mit *Monadologie I* (2007) beginnt Bernhard Lang eine neue Werkreihe. Vorher beschäftigte sich der österreichische Komponist fast ein Jahr lang mit der Frage, welche Konsequenzen er aus seinen Erfahrungen mit der Werkreihe *Differenz/Wiederholung* ziehen sollte. Nach Gilles Deleuze und seinem philosophischen Hauptwerk *Differenz und Wiederholung* beruft sich auch die neue Reihe auf das Werk eines großen Philosophen, diesmal auf Leibniz. Deleuze hatte sich in *Die Falte*, einem seiner letzten Werke, mit Leibniz beschäftigt und so Langs Interesse für den Philosophen der Monade geweckt.

Unter den Einsichten, die Lang aus der Arbeit an *Differenz/Wiederholung* gewonnen hat, sind zwei von besonderer Bedeutung. So gibt es in *Monadologie I* die strenge Unterscheidung von Elementen, die wiederholt werden, und solchen, die Veränderungen hervorbringen, nicht mehr. Diese sind vielmehr in einen einzigen Prozeß integriert. Das ist auch der Versuch, eine Spaltung zu überwinden, die sich im Konzept von *Differenz/Wiederholung* selbst artikuliert. An die Stelle der Polarität von Identität und Abweichung tritt mit der Idee der Monade ein Konzept vollständiger Immanenz. Aus der Innenperspektive, dies ist die Einsicht, die sich im neuen Konzept artikuliert, im Inneren der musikalischen Zelle gibt es die Wiederholung nur noch als ein ständige Differenz erzeugender Prozeß.

Das Kompositionskonzept der *Monadologie* weist noch eine andere Neuerung auf. Die musikalische Basis liefert das Konzept der zellulären Automaten zur Simulation von dynamischen Systemen, mit dem Lang den Transformationsprozeß seiner Monaden steuert. Statt mit festen Loops arbeitet Lang in *Monadologie I* mit komplexen, vielstimmigen und auch sonst extrem differenzierten Zellen. Die Komposition legt das Innenleben dieser Zellen offen. Diese Automatisierung des Kompositionsprozesses präsentiert sich als konsequente Weiterführung seiner bisherigen Schreibweise. Zugleich ermöglichen die zellulären Automaten eine intensivere Auseinandersetzung mit immanent kompositorischen Fragen.

Die aus den Werken der *Differenz/Wiederholung*-Reihe vertrauten globalen, beat-orientierten Loops finden sich in *Monadologie i* nicht mehr. Mit den automatisch erzeugten Zellstrukturen generiert Lang ein Klanggeschehen, das eher an minimalistische Verfahren der Patternzerlegung erinnert. Allerdings ist das Konzept letztlich weniger minimalistisch, sondern eher komplexistisch – die Differenzierung der Zellen ist bei Lang ein eigenständiges musikalisches Phänomen, kein Wahrnehmungseffekt, wie ihn die Minimalisten durch Überlagerung und Brechung verschiedener Elemente erzeugen.

Das Formkonzept der *Monadologie* ist das der Serie. Die einzelnen Blöcke stehen für sich, jeder einzelne demonstriert die Kompositionsmethode, die Lang hier zum ersten Mal erprobt, Zusammenhänge zwischen den Blöcken

erschließen sich nur intuitiv. Das Ausgangsmaterial für jeden der zwölf Teile, aus denen *Monadologie I* besteht, liefert eine Zelle, doch zwischen den Zellen der verschiedenen Teile existieren keinerlei Beziehungen. Es gibt weder eine übergreifende Architektur, die das Werk zusammenhielte, noch ein Zentrum, weder Hierarchien noch Symmetrien, auch Bezüge oder Rückbezüge zwischen den Blöcken fehlen.

In *Monadologie I* befindet sich das Klanggeschehen in einem Zustand unablässigen Oszillierens, scheint sich ständig zu verändern und besitzt keinerlei feste Gestalt. Das musikalische Geschehen erinnert in vielerlei Hinsicht an das, was schon bei *Differenz/Wiederholung 2* zu hören war. 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, prozessual-diskursive 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.

Inzwischen ist nicht allein die erste Komposition der neuen Reihe fertiggestellt, auch die nächsten Werke sind bereits konzipiert, in denen Lang die Musik von Richard Strauß verarbeiten will, bei *Monadologie II* etwa dessen *Don Quixotte*. In Strauß' Musik findet Lang den romantischen Orchesterklang wieder, der für ihn unauflöslich mit diesem großen Klang-

körper verbunden ist und die klassisch-romantische Musiktradition gewissermaßen mit Händen greifbar werden läßt. Dagegen hat Lang bei *Monadologie I* auf die Verarbeitung bekannter musikalischer Motive oder Werke verzichtet. In dem Werk, das die neue Reihe eröffnet, demonstriert er allein die neu entwickelte Kompositionsmethode an einem von ihm selbst entworfenen musikalische Material.

Nur in seltenen Momenten entspricht *Monadologie I* der traditionellen Form des Solokonzerts. Ansonsten scheinen Orchester und Soloinstrument geradezu miteinander zu verschmelzen, nur im letzten Teil wird das Orchester einmal ausgeblendet. Der Moment, bis es sich wieder einblendet, gibt dem Solisten Zeit für eine Improvisation, es entsteht so etwas wie eine Kadenz. Statt wie ein Soloinstrument wirkt die Zither eher wie eine überdimensionale, elektrifizierte Harfe oder eine riesige E-Gitarre, ja, fast wie ein Mikro-Orchester. Zwischen dem Makrokosmos des eigentlichen Orchesters und dem Mikrokosmos der Elektrozither konstruierte Lang eine Art Spiegelverhältnis – so wird entweder der Zitherklang auf die große Leinwand des Orchesters projiziert oder der Orchesterklang kehrt in der Mikrostruktur der Zither wieder. Auch in dieser Hinsicht ist *Monadologie 1* eine Reflexion über den Orchesterklang, der sogar im Soloinstrument wiederkehrt.

#### **IV. Bild und Film, Medien und Maschinen**

Bei der Entwicklung seiner Wiederholungstechnik hat sich Lang auch mit Techniken aus dem Bereich des Visuellen befaßt, um aus Gemeinsamkeiten zwischen den klassischen Zeitkünsten Film und Musik musikalische Strategien abzuleiten. Die Konstruktion der Zeit aus der Folge von Einzelbildern im Film bedeutet eine jederzeit minutiös nachvollziehbare Kontrolle und Konstruktion der Zeitstruktur. Anregungen dazu fand Lang in den Filmen des österreichischen Filmmachers Martin Arnold, der mit einer speziellen Looptechnik vorgefundenes Filmmaterial, wie etwa Ausschnitte aus alten Filmen, neu zusammenfügt. Daraus resultiert eine neue, an der Maschine, den technischen Geräten und Apparaten geschulte Technik, die nicht Intuition, sondern Mechanisierung ermöglicht und demonstriert.

Diese extreme Feindifferenzierung im Umgang mit der Wiederholung, die die konsequente Repetition, die Reproduktion in der Zeit zu einer Variante von Konzepten der Kopie, der Verdopplung macht, konfrontiert uns mit der modernen Medientechnologie ebenso wie mit einer extremen Intensivierung der Wahrnehmung. Die Wiederholung erhält hier den Charakter einer Zeitlupe – was man in kleinsten Sequenzen und unzähligen Wiederholungen sieht oder hört, kann man aber nicht nur genauer wahrnehmen, es ändert auf frappierende Weise auch seinen Charakter, etwa wenn kleinste Details plötzlich in den Vordergrund rücken und daraufhin eigene, neue Kontexte ausbilden, während die Wiederholung selbst als ästhetische Form erkennbar wird, eine Form, die es zudem erleichtert, die spezifischen Qualitäten der modernen Medien- und Apparatewirklichkeit freizulegen.

Der Medientheoretiker Friedrich Kittler hat darauf hingewiesen, daß die akustische Wirklichkeit in der Magnettonaufzeichnung anders als etwa beim Film nicht neu zusammengesetzt wird, nachdem sie vom Apparat aufgezeichnet wurde. Ähnlich wie die Fotografie liefern Tonbandaufnahmen im buchstäblichen Sinn einen Abdruck, ja, sogar eine in der Zeit verlaufende Spur der akustischen Ereignisse. Diese Situation hat sich erst mit der Digitalisierung und mit dem Sample verändert. Doch Lang, das ist vielleicht die entscheidende Voraussetzung für seine spezielle Wiederholungstechnik, hat weder mit dem analogen Verfahren des akustischen Abdrucks noch mit dem digitalen des Samples gearbeitet, auch wenn das Sample in seinem geschlossenen, monadischen Charakter gut in sein Konzept passen würde. Entscheidend war zunächst, statt des Abdrucks, der in der Zeit verlaufenden Spur, wie ihn Phonograph, Schallplatte oder Tonband liefern, ein Medium musikalischer Wiederholung zu generieren, analog zum Einzelkader des Films. Vielleicht mehr noch als der Bezug zur populären Musik, etwa durch die Scratchtechnik des Hiphop, erklärt das sein Faible für die hängenden Schallplatten und ihre asymmetrischen Rhythmen. Es geht nicht allein um die kompositorische Generierung von gewöhnlich kaum zu errechnenden Differenzierungen. Es geht auch um konkrete künstlerische Arbeitsweisen, um den direkten Zugriff auf ein Material, auch wenn dieses oft genug selbst nur noch als Reproduktion vorliegt.

Mit der kompositorischen Generierung von alltäglichen und zufälligen Phänomenen wie etwa dem Rhythmus einer hängenden Schallplatte ändern diese selbst ihr Gesicht. Es handelt sich um einen Vorgang der Aneignung, in seinem Verlauf treten zufällige und unvorhersehbare Aspekte immer mehr in den Hintergrund, während das Kalkulierbare, Vorhersehbare deutlicher erkennbar wird. Im Wechselverhältnis von Wiederholungs- und Differenzierungsprozesse generiert Bernhard Lang minimale Abweichungen mittels einer kompositorischen Strategie. Auf diese Weise integriert er diese Phänomene nicht nur unmittelbar in seine Musik, sondern auch in sein musikalisches Denken. Er setzt damit die alte Tradition der Rationalisierung des musikalischen Produktionsprozesses fort, die weiter zurückreicht als bis zu Schönberg, auch wenn dieser sie zum ersten Mal emphatisch vertreten hatte. Mit der Entwicklung von Techniken zum „Komponieren“ von scheinbar unberechenbaren Phänomenen können diese planmäßig erzeugt werden und lassen sich schließlich kompositorisch handhaben und beherrschen.

In diesen Kompositionstechniken zeigt sich ein anderes, zentrales Moment von Langs musikalischem Denken. Es sind unterschiedlichste Aneignungsprozesse, unterschiedlich schon weil und indem sie sich auf unterschiedlichste Gegenstände beziehen können, auf Musik, Literatur, Film, Philosophie, und mit der Art des Gegenstandes, aber auch mit dessen konkreten Erscheinungsweise und Präsenz unterschiedliche Arten der Aneignung verlangt. Zugleich gehört Lang zu den Komponisten, die sehr gut verstehen,

wie wenig man Komponieren auf eine einzige Tätigkeit reduzieren kann, wie sehr man es als komplexe Tätigkeit, als Konglomerat unterschiedlichster Tätigkeiten begreifen muß – und bei jeder lassen sich Bezüge zu verschiedenen Medien herstellen, die helfen, die eigene Tätigkeit besser zu begreifen. Diese umfaßt musikalische Konzeption und Konstruktion, Improvisation, das Schreiben der Partitur, die Aneignung von Wirklichkeit sowie von ästhetischen oder philosophischen Konzepten anderer Künstler und Denker.

Bernhard Lang ist es gelungen, einen, ja, mehrere Auswege aus dem eigentlichen Dilemma, das die sogenannte Neue Musik bis heute zu großen Teilen beherrscht, dem Dilemma der Ideologie des Neuen zu finden. Die Enttabuisierung der Wiederholung ist dafür Grundlage und Voraussetzung, sie kehrt nämlich auch wieder in der Aneignung von Vorlagen, besonders von fremden Werken und ästhetischen Konzepten. Auf diese Weise wiederholt er etwas bereits bekanntes, erforscht seine Wirklichkeit, und vermeidet somit den Zwang zur Originalität oder beschränkt ihn auf die Art der Wiederholung.

Diese Technik der Wiederholung als Aneignung von Wirklichkeit ermöglicht. über den am Anfang hergestellten Bezug zur Malerei, zum Bild hinaus, Beziehungen zu allen Künsten, Techniken und Medien. Dieses Potenzial an Beziehungen und Anknüpfungspunkten bildet eins der zentralen Aspekte in Langs Werk, es generiert auch die für sein Werk charakteristi-

sche Vielfalt an Formen und Formaten, an Genres, Gattungen und Künsten. Doch während den Filmen von Martin Arnold, den Romane von William Burroughs, der Musik von Phil Jeck die Rolle von Vorbildern, vielleicht eher von Denkipulsen zukommt, sind es nun Kooperationen, um diese Ideen gemeinsam mit Künstlern aus anderen Bereichen – etwa vom Musiktheater und dem Tanz, also mit Regisseuren und Choreographen – weiterzuentwickeln. Auf die Resultate dieser Kooperationen kann man gespannt sein.