

Vom Wie des Was und dem Was des Wie. Oder: Von Lust und Sucht und einer göttlichen Langeweile Bernhard Lang im Gespräch mit Christian Scheib

Bernhard Lang im Gespräch mit Christian Scheib über die hypnotisch dekonstruierende Musik von Philip Jeck, ihren Einfluss auf seine eigene Musik und über deren gedanklich-ästhetisches Umfeld.

Christian Scheib: Der englische Turntable-Spieler Philip Jeck liebt und lebt die Beschränkung auf jene Wiederholung, die das Material, in seinem Fall das Vinyl und seine mediale Abspielbarkeit, mit sich bringt. Was an dieser Art von Selbstbeschränkung fordert einen Komponisten heraus, der sich per se nicht solch einer Selbstbeschränkung im handwerklich-medialen Sinn hingeben müsste? Was fordert ihn heraus, mit seinen viel mannigfaltigeren Mitteln künstlerisch genau darauf zu reagieren?

Bernhard Lang: Als ich Phil Jeck das erste Mal in Graz hörte, war mir die hypnotische Wirkung seiner Vinyl-Loops sofort evident. Ich recherchierte damals über die Dream Machines von William Burroughs, las *Differenz und Wiederholung* von Gilles Deleuze, war bei der Uraufführung von Martin Arnolds *Alone*. All diesen Erlebnissen/Forschungen gemeinsam war der Versuch, den in den Wiederholungen verborgenen Intensitäten nachzuspüren, sowohl den halluzinatorisch-tranceinduzierenden wie auch den wahrnehmungsschärfenden, dekonstruktiv-kritischen. Im Bereich der Musik war Jeck für mich der Ausgangspunkt der folgenden Transkriptionsversuche, welche die improvisierten Loops in durchorganisierte Schriftkompositionen überführen sollten. Das Stück *Differenz/Wiederholung 1* für Flöte, Violoncello und Klavier ist das erste Beispiel einer solchen Transkription. Die selbst auferlegte Limitation der Möglichkeiten/Verfahrensweisen ergab sich eigentlich als direkte Folge einer auf den bloßen Begriff der Wiederholung fokussierten Recherche. Inspiriert war diese Suche nach dem Wesen der Wiederholung durch meine Lektüre Husserls.

Das ist viel auf einmal an Referenzen und Bezügen. Bevor wir zum Klingenden zurückkommen, zwei Nachfragen zur Philosophie: Was an Deleuzes Differenz und Wiederholung würdest du als den dich hauptsächlich motivierenden Aspekt nennen? Lässt sich dieser Kern der Faszination in wenigen Sätzen schildern, auch wenn dabei vieles vernachlässigt bleiben muss? Und zweitens: Husserl?

Den Begriff der Wiederholung hatte ich zuvor vor allem im Kontext des deutschen Idealismus reflektiert, im Werk von Hegel, Schelling und Nietzsche. Musiktheoretisch war er natürlich vor allem durch Adornos negative Kritik und historische Ableitungen vorgefärbt worden. Deleuzes Buch, geschrieben in den Roaring Sixties, sprengt diese Sichtweisen durch eine einzigartige Neubeleuchtung weitgehend auf. Einerseits fokussiert er den Begriff in einer in der Philosophiegeschichte vorher nie da gewesenen Konsequenz, andererseits überschreitet er die Linearität der deutschen Methodik durch eine mäandrische, erratische, poetisch-verrückte Vorgangsweise. Letztere vor allem wurde zur Inspirationsquelle für eine neue Art des Komponierens, die ebenso die differente Wiederholung in Form der Loops wie auch die rhizomatischen Kritzelschriften bevorzugen wollte. Husserls Methode der eidetischen Klammerung war, wie bereits erwähnt, ein weiterer Schritt: Die Erforschung eines singulären Phänomens der musikalischen Grammatik und dessen Interaktion mit deren Zeichensystemen, vor allem gestischen, wurde zur vorrangigen Aufgabe. Dabei wurden narrative, deskriptive Kontexte ausgeklammert: Der Inhalt des Bildes wurde sozusagen eingeklammert, um seine Bewegung/Differenz fokussieren, das Wesen seiner innewohnenden Geste erfassen zu können.

Warum ist dann nicht Cy Twombly ein Künstler, dessen Werk sich in deinem Werk spiegelt, reflektiert wird? Deine Stichworte: poetisch-verrückt, differente Wiederholung, Kritzelschriften, das Wesen der innewohnenden Geste.

Obwohl vor allem die Serie der *Schrift-Stücke* bereits öfters mit Cy Twomblys Werk verglichen wurde, gibt es hier keine intentionale Verbindung. Überhaupt war für die Entstehung der *Differenz/Wiederholung*-Serie die visuelle Komponente mehr in ihrem kinetischen Aspekt für die Entwicklung wesentlich, also die Bewegung der Bilder interessierte mehr als die bildimmanenten Bewegungen und Inhalte, eine Verschiebung, die ich vor allem bei Martin Arnold und eddie d. orten konnte. Dort ist das Sichtbare immer mit Rhythmus gekoppelt, eine Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Wahrnehmungsbild zum Bewegungsbild findet statt. Die Kritzelschriften wurden vor allem durch das Konzept des Automatic Writings (Osman Spare) beeinflusst.

Vielleicht hab ich auch deswegen nach Cy Twombly gefragt, weil ich, wenn ich diese Bilder – wie das von dir nun mitgeschickte – sehe, weniger ein bildinhaltliches Ergebnis sehe als einfach nur Bewegung, Gestik, die Hand und wieder Bewegung, die etwas fast Gleiches immer wieder tut. Also Differenz und Wiederholung nicht als Bildinhalt, sondern als Geste, Kinetik. Und darum schien es mir mit deiner musikalischen Suche nach der «innewohnenden Geste» so gut zusammenzupassen. Kommt also wieder einmal ganz darauf an, was man als Inhalt sieht, oder? Das Malen oder das Gemalte, sozusagen. Und ist es nicht auch in der Musik so, dass dein «Ausklammern des Narrativen» genauso weit und

nicht weiter führen kann, als dass es ein Spannungsverhältnis gibt zwischen dem Wie und dem Was des Gespielten, damit das Wie – die differente Wiederholung – zum Was sich verwandeln kann, damit also das Spielen zum Gespielten wird?

Ebendiese Verschiebung, «différence», wenn man will, vom Was, dem Primärinhalt, der gesampelten Geste, zur Wahrnehmung des Wie, nämlich des Aktes der Repetition, ist ein Resultat der Klammerung, die innerhalb der Wiederholung stattfinden kann; aber es ist nicht allein das, was mich hier interessiert: Auch der wiederholte Inhalt, das Bild, durchläuft eine Verwandlung: Etwa wird ein sinnvolles Wort in Klang transformiert, oder es ergibt sich nach und nach eine neue Lesart des ursprünglichen Sinnes. In Arnolds Filmen zeigt sich das im Auftauchen von Subtexten, ironischen, erotischen, gewalttätigen.

Um zu Phil Jeck zurückzukehren: Wenn er ein durch das Schallplattenformat in seiner Länge bestimmtes Sample aus den Archiven verwendet, so sieht man beide genannten Verschiebungen ganz deutlich: Einerseits wird durch den Sprung in der Rille das Zitat in einen neuen Kontext versetzt, ebenso durch die Lo-Fi-Reproduktion, die wiederum auf die Archivqualität verweist. Andererseits verschiebt sich die Aufmerksamkeit zu den entstehenden Rhythmen der Wiederholung, wobei das Bild ganz leer werden kann, d. h. Rillenknacksen und Rauschen ersetzen überhaupt das ursprüngliche Zeichen, werden selbst zur musikalischen Geste/Figur.

Als ich 1995 Philip Jeck zu diesem Grazer musikprotokoll-Konzert einlud, suchten wir gemeinsam nach einem Titel, und da mir in seiner Version von Dekonstruktion und Rekonstruktion am Weg zu einem verschwommenen Bild, einem manchmal leeren Bild im Sinne des Ersetzthabens des Was durch das Wie, trotz des «kleinen» Lo-Fi-Klangs eigentümlicherweise eher Breitbandkinobilder im Kopf herumgeisterten, wenn auch nicht-narrative, schlug ich ihm Widescreen als Titel vor, und so hieß es dann ja auch. Bei vielen deiner Stücke, die von diesem Transformationsprozess der Wiederholung und der «différence» geprägt sind beziehungsweise genährt werden, empfinde ich aber etwas fast Gegenteiliges: Nicht Widescreen auch im Sinne einer gewissen Gelassenheit, sondern ziemlich heftige Insistenz, ein fast manisches Hinarbeiten auf einen Punkt oder vielleicht besser auf eine dünne, brennende, zuckende Linie. Kannst du das nachvollziehen, und wenn ja, worin liegt da nun der Grund für den Unterschied, für das ganz Andere, das du aus ähnlicher Ausgangsposition heraus ansteuerst?

Es geht mir um das Entbergen der in den Differenzen verborgenen Intensitäten, in diesem Sinn fühle ich mich also sehr dem Jazz von John Coltrane und der Musik von Justin Broadrick verbunden. Ich meine, dass auch Phil Jeck diese Obsession in sich trägt, mir wurde das in seinen Duos mit Steve Lacey offenbar. Der Unterschied zwischen beiden Herangehensweisen liegt vielleicht im Verhältnis zur Fläche, zum Canvas: Bei Jeck sehe ich hier die Entgrenzung im Entwurf eines großen Stromes, in meiner Arbeit mehr in der Annäherung an die weiße Intensitätslinie eines Horizontes, die ich nur punktuell berühren kann. Dennoch gibt es auch Stücke, die diese Unterscheidung bewusst aufheben, etwa DW8 für zwei Turntables und Orchester, welches direkt aus Transkriptionen der Jeck/Lacey-Sessions hervorging. Diese Sessions wiederum basierten auf Remixes von *Differenz/Wiederholung 1.2*, der bereits erwähnten ersten Jeck-Transkription von 1998.

Die Obsession, ob für Fläche oder Linie, diese Obsession interessiert mich jetzt. Jeck erzeugt Emotion durch Fläche, Lang durch zuckende Linien. Beide haben ein reflexives Verhältnis zum «musikalischen Material»; keiner gibt sich dazu her, bloß am Effekt zu arbeiten. Gut. Aber es ist diametral verschieden in manchen Punkten, wie es in anderen Punkten nahe zueinander ist. Daraus aber ergibt sich die letzte entscheidende Frage: Die Leidenschaft, die (vielleicht) lyotardischen «Intensitäten», sind sie Ziel oder Weg dieser Arbeit? Geht es in all der musikalischen Reflexion um das von Emotion gezeichnete Darstellbare oder um das Emotion Zeichnende, hört der Zuhörer Gezeichnetes oder wird er von Emotionen gezeichnet?

Ich sehe diese Intensitäten als etwas die Recherche Begleitendes, sie können Emotionen auslösen, aber diese sind wiederum, in meiner Sichtweise, Side Effects, nicht die Intensitäten selbst. Intensitäten als Reizdifferentiale kann ich, unabhängig von ihrer eigenen Qualität, als angenehm oder unangenehm empfinden.

Meine vorherige Fragestellung war zumindest im letzten Halbsatz zu wenig klar, daher nochmals anders nachgefragt nach dem «Entbergen der in den Differenzen verborgenen Intensitäten»: Weil man nur entbergen kann, was verborgen war: Wieso haben wir so ein Hass/Liebe-Verhältnis zu diesem zugrunde liegenden intensiven Gefühl, das mit Wiederholung verknüpft ist, und dann in deinem Fall weniger an der Wiederholung, denn an der Differenz die Intensität abholt? An welche (verborgenen) Zonen unserer Lebensbefindlichkeit rührt das eigentlich?

Die Wiederholung ist ein Januskopf oder vielmehr ein Vielgesichtiges: Das große Projekt bei Deleuze etwa war, durch die Bewegung des Diskurses von den «Dead Repetitions», die unser Leben so traurig gestalten können und, im bösesten Fall, essentieller Bestandteil jeder Folter sind, zu den lustvollen, lebensbejahenden, ekstatischen zu gelangen. Darin beruft er sich natürlich weitgehend auf Nietzsche, den man, frei zitierend, auslegen könnte: «Alle Lust will Wiederholung.»

Und Deleuze zeigt eben die Dialektik des Begriffes daran auf, dass Wiederholung ohne Differenz (ich würde ja nur ein Einziges, kein Vielfaches wahrnehmen) ebenso wie das Umgekehrte (der Unterschied an sich ist nur durch Referenz auf eine Konstante, ein Wiederkehrendes möglich) undenkbar sind.

Das Entbergen der Intensitäten ist also etwas Prozesshaftes, etwas den Diskurs Begleitendes, ein Ziel, das am Ende der phänomenologischen Recherche steht.

Und selbst hier, am Ziel, wieder Spaltung: Die Lust führt zur Sucht, also zurück zu – siehe Deleuze – den Toten Wiederholungen, die Toten Wiederholungen offenbaren möglicherweise die göttliche Langeweile, das Mystische.

Vom Wie des Was und dem Was des Wie. Oder: Von Lust und Sucht und einer göttlichen Langeweile. Bernhard Lang im Gespräch mit Christian Scheib, in: Katalog Wien Modern 2006, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 135-137.