

HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
»FELIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY«
LEIPZIG

SCHRIFTEN 17

SARVENAZ SAFARI

AN DER SCHNITTSTELLE VON MENSCH
UND MASCHINE

DAS THEATER DER WIEDERHOLUNGEN
VON BERNHARD LANG



OLMS

An der Schnittstelle von Mensch und Maschine

Sarvenaz Safari

An der Schnittstelle von Mensch und Maschine

Das Theater der Wiederholungen
von Bernhard Lang



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2020

Hochschule für Musik und Theater
„Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig – Schriften 17

Wissenschaftlicher Beirat:

Barbara Büscher, Dag Kemser, Anja Klöck,
Constanze Rora, Martina Sichardt

Die vorliegende Schrift wurde von der Hochschule
für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“
Leipzig als Dissertation angenommen.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2020
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Umschlagentwurf: Markus Dreßen
Lektorat: Konrad Vorderobermeier
Satz: Textbüro Vorderobermeier, München
Herstellung: druckhaus koethen, Köthen (Anhalt)
Printed in Germany
www.olms.de
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-487-15923-2

Inhalt

Einleitung	9
1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs	21
1.1. Wiederholung im Zentrum der musikalischen Debatte – vom Wiederholungsverbot bis zur Minimal Music	21
1.2. Die Philosophie der Wiederholung bei Gilles Deleuze und deren Interpretation in Bernhard Langs Musik	34
1.2.1. Die Philosophie der Wiederholung bei Gilles Deleuze	34
1.2.2. Bernhard Lang und Gilles Deleuze	42
1.3. Die Loop-Ästhetik	48
1.3.1. Zur Bedeutung der Wiederholung in der Musik der 1960er Jahre	54
1.3.2. Der Einsatz der Improvisation und deren Verschriftlichung im Musikdenken Langs	60
1.3.3. Der eingebaute Defekt	65
1.4. Resümee	72
2. Die Textmaschine in <i>Das Theater der Wiederholungen</i>	75
2.1. Erste Erzählung: Europe – Le château – L'éloge de la raison cynique	78
2.1.1. Marquis de Sade: <i>Les Cent-Vingt Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage</i>	79
2.1.2. Joris-Karl Huysmans: <i>Là-Bas</i>	87
2.2. Zweite Erzählung: Amerika – The Place of Dead Roads	90
2.2.1. William S. Burroughs: <i>The Place of Dead Roads</i>	91

Inhalt

2.3. Dritte Erzählung: Europa – Das Schloß – Die Wiederkehr der zynischen Vernunft	99
2.3.1. Berichte aus unterschiedlichen Konzentrationslagern und Nachkriegsprotokolle	101
2.3.2. Jakob Böhme: <i>Aurora oder Morgenröte im Aufgang</i>	104
2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele aus <i>Das Theater der Wiederholungen</i>	108
2.4.1. Erste Erzählung	109
2.4.1.1. Die dritte Szene	110
2.4.1.2. Die vierte Szene	115
2.4.1.3. Die siebte Szene	125
2.4.2. Zweite Erzählung	133
2.4.2.1. Die erste Szene	134
2.4.2.2. Die zweite Szene	141
2.4.2.3. Die vierte Szene	152
2.4.3. Dritte Erzählung	158
2.4.3.1. Die vierte Szene	160
2.4.3.2. Die sechste Szene	171
2.4.3.3. Die siebte Szene	187
2.5. Resümee	202
3. Die Bewegung und das Szenische	207
3.1. Das Filmische und das Musikalische	208
3.1.1. Die Film-Ästhetik in Martin Arnolds „mittlerer Phase“	208
3.1.2. Bernhard Lang und Martin Arnold	218
3.2. Bewegungs-dramaturgie in <i>Das Theater der Wiederholungen</i>	223
3.2.1. Die Grundidee der Inszenierung	223
3.2.2. Der allumfassende Charakter des Theaters	228
3.2.3. Die Notwendigkeit einer Inszenierung	233

Inhalt

4. Der Mensch an der Schnittstelle des Verschwindens und Wiederauftauchens	241
4.1. Das Verschwinden	242
4.1.1. Die politische Perspektive und die Aktualität der Gewaltthematik	242
4.1.2. Die Identitätslosigkeit und das Fehlen einer Figur in <i>Das Theater der Wiederholungen</i>	249
4.2. Das Wiederauftauchen – die Figur des Dirigenten	255
4.3. Resümee	260
5. Schlusswort	263
Literaturverzeichnis	269
Bildnachweis	277
Libretto-Anhang	279

Einleitung

Das Thema Mensch und Maschine und die Beschäftigung damit ist in der Menschheitsgeschichte seit jeher von großer Bedeutung gewesen; ob in Skizzen verschiedener Geräte von Villard de Honnecourt, in Maschinendarstellungen von Leonardo da Vinci, in den Studien von Julien Offray de La Mettrie, in Gemälden von Joseph Wright of Derby oder William Turner, in den Kunstwerken der Dadaisten und Futuristen, im Stummfilm *Metropolis* von Fritz Lang, in den Kurzgeschichten *Roboterträume* von Isaac Asimov, in Gestalt der verschiedenen Sexmaschinen durch die Jahrhunderte, der „Dream machine“ der Beatnik-Künstler oder der Weltmaschine von Franz Gsellmann. Alle diese Beispiele stehen nicht nur für die Faszination, die für den Menschen von Maschinen ausgeht, sondern sie haben eines gemeinsam: Sie zeigen, dass das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine ein Spiegelbild der Verflechtung von gesellschaftlichen, politischen, technischen und künstlerischen Horizonten ist.¹

In der vorliegenden Studie geht es spezifisch um eine Auseinandersetzung mit dem Musiktheater *Das Theater der Wiederholungen* (2000–2002, UA: Graz 2003) für großes Ensemble, Chor und sechs Vokal-Solisten² des österreichischen Komponisten Bernhard Lang (*1957).

Ziel ist es dabei, zu zeigen, dass *Das Theater der Wiederholungen* – gerade zu Beginn des neuen Jahrhunderts – den Menschen und die Maschine zur Schau stellt. Die Gewalt und deren Wiederkehr in der Menschheitsgeschichte, die in diesem Musiktheater im Zentrum des Interesses steht,³ wird dabei im Kontext Mensch-Maschine kommentiert.

¹ Für die Debatte Mensch-Maschine bietet das Buch *Mythos – Mensch – Maschine* eine große Vielfalt an verschiedenen Blickwinkeln in den Bereichen Philosophie, Theologie, Psychologie und Soziologie, in den kunsthistorischen Disziplinen, der Ethik usw. *Mythos – Mensch – Maschine*, hrsg. von Johannes Klopff, Monika Frass und Manfred Gabriel, Salzburg: Paracelsus 2012.

² Dieses Musiktheater ist gegliedert in drei Erzählungen bzw. Akte: 1) Europe – Le château – L'éloge de la raison cynique, 2) Amerika – The Place of Dead Roads, 3) Europa – Das Schloß – Die Wiederkehr der zynischen Vernunft. Mehr dazu im zweiten Kapitel.

³ Reinhard Kager beschreibt *Das Theater der Wiederholungen* in seinem Aufsatz „Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen“ wie folgt: „Denn Langs Musiktheater

Einleitung

Die vorliegende Arbeit bemüht sich um die so zentralen Fragen, wie Mensch und Maschine in *Das Theater der Wiederholungen* aufeinander bezogen sind, entlang welcher Kriterien diese Beziehung – mal versteckt und mal offensichtlich – dargestellt wird, wie und in welchen Momenten der Mensch und die Maschine jeweils in Erscheinung treten und wo etwa die je eine oder andere Perspektive in den Vordergrund tritt.

Die Darstellung der Grenze zwischen der Menschen- und der Maschinenwelt, deren Reflexion und die Schnittstelle zwischen den genannten Polen bilden einen zentralen Aspekt in diesem Musiktheater. Für das Aufzeigen dieser Schnittstelle ist Wiederholung ein unverzichtbarer Aspekt, der viele musikalische sowie außermusikalische Elemente miteinander verbindet. Das ausschlaggebende Moment in diesem Musiktheater ist aber nicht primär der Aspekt der Wiederholung und dessen theatralische Darstellung an sich, sondern es ist das Thema Mensch und Maschine, das den Kern dieses Werks bildet.⁴

Im *Theater der Wiederholungen* spiegelt sich die besagte Grenze und die dadurch entstandene Schnittstelle in verschiedenen Perspektiven; die musikalische Ebene, das Libretto sowie die Inszenierung korrespondieren durch das übergeordnete Phänomen der Wiederholung. Letztere ist unter anderem als ein Bindeglied zwischen der Mensch- und der

kann gleichsam als Schwanengesang auf die sich stets von Neuem wiederholende Gewalt in der Geschichte gelesen werden.“ Oder wie es an anderer Stelle im gleichen Text heißt: „Denn in der strengen Symmetrie von Langs ‚Theater der Wiederholungen‘ scheint sich Nietzsches These von der ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘ zu spiegeln – Geschichte als fortgesetzte Wiederholung von Akten der Macht und der Gewalt.“ Reinhard Kager, „Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen. Bernhard Langs ‚Theater der Wiederholungen‘“, in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 126 (2010), S. 76–80, hier S. 76.

⁴ Es sollte erwähnt werden, dass sich der Komponist Bernhard Lang in seinem Text „MaschinenTheaterMaschine“ aus dem Jahr 2010 selbst zu dem Begriff „maschinelles Theater“ mit Bezug auf einige seiner Musiktheaterwerke – unter anderem *Das Theater der Wiederholungen* – äußert. Er schreibt, dass er den Begriff „Maschine“ im genannten Text in zweifacher Bedeutung verwende: „als Theatermaschine im Sinne des antiken Theaters [...] als Überbegriff für ‚das Theater‘ überhaupt, verstanden als Metamaschine“, Bernhard Lang, „MaschinenTheaterMaschine“, in: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, Bd. 21: *Vorträge, Texte und Diskussionen der Ferienkurse des Jahres 2010*, hrsg. von Michael Rebhahn und Thomas Schäfer, Mainz: Schott Music 2010, S. 84–91, hier S. 84. Daher wird der Begriff „Maschine“ hier in einem anderen Kontext als in dieser Arbeit gesehen.

Einleitung

Maschinen-Ebene und als ein Kommunikationsfaktor zwischen verschiedenen musikalischen und außermusikalischen Schichten zu verstehen, aber sie ist deswegen nicht per se die zentrale Achse, um die sich alles drehen würde. Das Ziel dieser Arbeit ist es wie gesagt, zu zeigen, dass es neben der Wiederholung einen weiteren Aspekt gibt, der bislang zu wenig Beachtung gefunden hat, nämlich den Aspekt „Mensch und Maschine“. Die Darstellung der Mensch-Maschine-Schnittstelle als ausschlaggebender Faktor und Ausgangspunkt für das Verständnis dieses Musiktheaterstücks ist das Anliegen dieser Schrift.

Warum Mensch und Maschine? Und wodurch zeichnen sich das „Menschliche“ und das „Maschinelle“ aus?

Zunächst einmal erfindet der Mensch die Maschine. Die Maschine wird durch ihren Schöpfer nicht entdeckt, sondern erfunden:

Maschinen sind Erfindungen. Diese Beobachtung ist weniger banal als sie erscheinen mag. Sie werden nicht entdeckt, wie ein neuer Kontinent, die Gravitation oder der Magnetismus, die bereits in der Welt waren, bevor sie entdeckt wurden. Im Unterschied zu Entdeckungen bringen Erfindungen etwas zuvor nicht Existierendes in die Welt. Sie erweitern die Welt. Das Wort *Erfindung* kann auf nichts angewandt werden, das bereits in der empirischen Welt existiert.⁵

Erfindung ist also charakteristisch für das Wesen einer Maschine, die die Welt (der Menschen) erweitert. Vor dem Hintergrund des Erfindungscharakters stehen Maschine und Technik in einer engen Beziehung, da beide durch den Aspekt „Erfindung“ korrespondieren.⁶ So ist es auch

⁵ Bernd Hüppauf, „Maschine – Mensch – Apparat. Über das Ziehen und Verwischen von Grenzen“, in: *Körpermaschinen – Maschinenkörper/Mediale Transformationen*, hrsg. von Klaus-Peter Köpping, Bettina Papenburg und Christoph Wulf, Berlin: Akademie Verlag 2005, S. 259–282, hier S. 259.

⁶ „Als Erfinder wird der Mensch häufig als Schöpfer verstanden, der aus Ideen und Phantasien, wir sagen heute eher aus Programmen, Neues schafft. Das griechisch-lateinische Wortfeld um Mechanik und mechanisch bezeichnet die Kunst (*techné*), etwas Neues zu schaffen. Mechanik hat die Bedeutung von erfinderisch. Die Möglichkeit zu erfinden, sich technisch zu verhalten, ist stets als Folge und als Maß-

Einleitung

nicht verwunderlich, dass „Technik“ und „Maschinen“ zum Teil als austauschbare Begriffe verwendet werden können.⁷ In dieser Untersuchung wird allerdings nur der Begriff „Maschine“ verwendet.

Die Einbeziehung des Maschinellen in das menschliche Leben ist in der heutigen Zeit ein unbestreitbares Faktum.

Heute ist die Maschine in vielerlei Hinsicht in das Leben integriert. Der Mensch wird durch Einbauteile gar zum hybriden Wesen (z. B. Herzschrittmacher). Mensch und Maschine verlieren ihr Trennendes. Roboter bekommen menschliche Züge, Menschen inkorporieren Maschinen als automatischen Bestandteil ihres Alltags.⁸

Die Hintergründe und die Unerlässlichkeit der Integration von Maschinen ins menschliche Alltagsleben sowie die Tatsache, dass das heutige Leben ohne Maschinen schwer bzw. kaum vorstellbar ist, müssen hier nicht weiter ausgeführt werden, da in dieser Arbeit keinerlei Beschäftigung mit dem Mensch-Maschine-Verhältnis in der heutigen Gesellschaft aus der sozialen und industriellen Perspektive erfolgen soll. Um dieses Verhältnis in *Das Theater der Wiederholungen* dennoch tiefgründiger beobachten zu können, ist es notwendig, sich überblickshaft die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Mensch und Maschine vor Augen zu führen. Es werden in dieser Untersuchung nur diejenigen Gemeinsamkeiten und Unterschiede angesprochen und hervorgehoben, die für den Beweis der darin aufgestellten These von entscheidender Bedeutung sind. Dieser Vergleich ist hilfreich, wenn man sich in einem ersten Schritt auf die Suche nach den maßgebenden Gemeinsamkeiten dieser beiden Welten begibt. Am besten ist es dabei, mit den (menschlichen) Eigenschaften der Maschine anzufangen, da sie in vieler Hinsicht eine (Re-)Konstruktion bzw. ein Abbild des Menschen darstellt.

stab der menschlichen Freiheit verstanden worden. [...] Aber das Erfinderische steckt auch in der Technik der Maschinen, sobald sie nicht als Produkt des Erfindergeistes betrachtet, sondern im Zusammenhang aus Entwerfen, Erwartungen und Gebrauch verstanden werden.“ Ebd., S. 260.

⁷ Ein Beispiel für die Verwendung des Begriffs „Technik“ anstelle von „Maschinen“ findet man in der Philosophie der Technik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

⁸ Roland Pfrengle, „Mensch und Maschine in der Musik: Sinn und Desillusion“, in: *Vernetzungen: neue Musik im Spannungsfeld von Wissenschaft und Technik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2009, S. 189–201, hier S. 189.

Ab ca. 1700 wurde die Maschine als eine aus unterschiedlichen Teilen zusammengestellte Einheit wahrgenommen, deren Teile „mechanisch ineinander spielen“.⁹ In dieser Hinsicht weist eine Maschine in Anbetracht ihres Aufbaus eine menschliche Eigenschaft auf, nämlich die einer Zusammenstellung von Teilen.

Bemerkenswert ist in diesem Kontext die Tatsache, dass das Wort Maschine nicht in erster Linie einen Kontrast zum Menschen bildet: „Das Wort Maschine, das in allen europäischen Sprachen vorkommt, bezeichnete zunächst gar keinen Gegensatz zum Menschen. Der Mensch selbst, sein ganzer Leib, war als etwas Zusammengesetztes eine ‚Maschine‘ an sich.“¹⁰ Daher kann man den Menschen, der selbst aus „Teilen“ besteht wie eine Maschine, „als etwas Zusammengesetztes“¹¹ betrachten. Nicht zu vergessen ist dabei, dass einerseits jedem Teil eine spezielle Funktion im gesamten System – Mensch oder Maschine – zugewiesen ist. Andererseits bekommt die Funktion jedes Teils erst in der Beziehung mit den anderen Bestandteilen eine Bedeutung.

Eine weitere und äußerst wichtige Gemeinsamkeit zwischen Mensch und Maschine ist die Bewegung.¹² Was bei der Betrachtung des Mensch-Maschine-Verhältnisses wesentlich ist und was den Anlass dafür bietet, die Bewegung als eine Gemeinsamkeit zwischen Mensch und Maschine zu benennen, ist die genaue Art einer Bewegung: Es darf nämlich nicht um jegliche Art von Bewegung gehen, sondern die Bewegung bedarf in unserem Kontext eines gewissen Automatismus. Dieser Automatismus ist mit dem Aspekt Wiederholung zu identifizieren: „Die Maschine ist in ihrer so bestimmten Weise des immer gleichen Funk-

⁹ Martin Elste, „Die abendländische Musik zwischen Mensch und Maschine“, in: *Maschinen und Mechanismen in der Musik*, 31. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 9. bis 11. Mai 2003, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl, Augsburg: Wißner 2006, S. 183–201, hier S. 183.

¹⁰ Ebd., S. 183.

¹¹ Ebd.

¹² Der Aspekt „Bewegung“ bezieht sich nicht nur auf die Maschine, sondern auch auf ähnliche Formen wie „Mechanismus“, „Mechanisierung“ und „mechanisch“. „Und das Entscheidende am menschlichen Organismus ist nicht, dass er als höchstentwickelte Maschine funktioniert, sondern dass er nicht in allem und zu jeder Zeit determinierbar ist. Aber eben gerade diese Determinierbarkeit ist die Voraussetzung des Maschinellen, zu dem die Mechanisierung wiederum die *conditio sine qua non* ist. Das Wesen des Mechanischen ist die geordnete Bewegung.“ Ebd., S. 186.

tionierens prototypisch für den Prozess des Wiederholens.¹³ Daher dürfen nicht alle Formen der Bewegung als eine Gemeinsamkeit verstanden werden, sondern nur eine wiederholende Bewegung kann als Bindeglied zwischen Mensch und Maschine angesehen werden.

Die drei genannten Gemeinsamkeiten, nämlich die Zusammenstellung von Teilen, die Bewegung und die Wiederholung, bilden in dieser Arbeit den Ausgangspunkt für die Untersuchung des Mensch-Maschine-Verhältnisses im *Theater der Wiederholungen*.

Nun kann man auch nach den Unterschieden zwischen Mensch und Maschine fragen.¹⁴ Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die vorhin genannten Gemeinsamkeiten selbst auch als Ausgangspunkt gewisser Unterschiede betrachtet werden können. Vor allem kann man den Standpunkt einnehmen, dass einige Unterschiede zum Teil selbst zum Bereich der Gemeinsamkeiten gehören; allein die Art und Weise und die Qualität der Gemeinsamkeiten zeichnen sie als Unterschiede aus; d. h., jene Unterschiede zwischen Mensch und Maschine gehen im Prinzip aus den Gemeinsamkeiten hervor. In dieser Hinsicht kann man an dieser Stelle von hybriden Bindegliedern zwischen Mensch und Maschine sprechen: Wiederholung, Zusammenstellung von Teilen und Bewegung. Diese Elemente können als ein gemeinsamer Nenner gesehen werden, aber gleichzeitig können sie auch die Grenze zwischen Mensch und Maschine spürbar machen.

Ich möchte mich hier auf diejenigen Gemeinsamkeiten und Unterschiede konzentrieren, die für meine Arbeit relevant sind. Daher wird darauf verzichtet, alle Unterschiede zwischen Mensch und Maschine auszuführen. Mein Interesse gilt den Gemeinsamkeiten, die gleichzeitig als Unterschiede gelten können. Es werden hier also nur die ausschlaggebenden Kategorien innerhalb des Mensch-Maschine-Verhältnisses genannt, die für den weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit von Bedeutung sind.

¹³ Roland Pfrenge, „Mensch und Maschine in der Musik: Sinn und Desillusion“, S. 190.

¹⁴ Im Kontext der Mensch-Maschine-Schnittstelle bei den Echtzeitsystemen und aus einer technischen Perspektive listet Veith Risak die Unterschiede zwischen Mensch und Maschine auf. Siehe Veith Risak, *Mensch-Maschine-Schnittstelle in Echtzeitsystemen*, Wien: Springer 1986, S. 7ff.

Einleitung

Im Titel dieser Untersuchung bzw. zur Kennzeichnung des Mensch-Maschine-Verhältnisses wurde der Begriff „Schnittstelle“ gewählt, weil er in erster Linie für die Kommunikation zwischen zwei „Polen“ steht. In *Interfaces – Medien- und Kommunikationstheoretische Elemente einer Interface-Theorie* findet man für den Begriff „Schnittstelle“ folgende Definition:

Der Begriff Schnittstelle – oder englisch Interface – bezeichnet grundsätzlich den Punkt einer Begegnung oder einer Koppelung zwischen zwei oder mehr Systemen und/oder deren Grenzen zueinander. Als technische Einrichtung übernimmt eine Schnittstelle die Übersetzungs- und Vermittlungsfunktion zwischen gekoppelten Systemen.¹⁵

Das *Lexikon der Mensch-Maschine-Kommunikation* bietet für den gleichen Begriff „Schnittstelle“ (bzw. „Nahtstelle“) folgende Erklärung:

Bezeichnung für eine Grenze zwischen zwei Teilen eines Systems (z. B. Geräte, Komponenten, Baueinheiten), an der sie trennbar verbunden sind. In Systemen der Informatik oder Nachrichtentechnik werden über diese Grenzen Daten seriell oder parallel ausgetauscht.¹⁶

Ausgehend von den beiden Definitionen gibt es zwei Eigenschaften, die für die Auswahl dieses Begriffs in der vorliegenden Arbeit von Bedeutung sind. Wesentlich ist erstens die Betonung auf „zwei Teilen eines Systems“ beim letztgenannten Zitat. Damit wird einerseits auf die Trennbarkeit der beiden „Teile“ bzw. der „gekoppelten Systeme“ fokussiert, andererseits aber werden sie in einem größeren Kontext verortet, obwohl jeder Teil selbstständig funktionieren kann. Daher sind die beiden Komponenten „trennbar verbunden“. Vor allem ist diese Eigenschaft erst durch eine Grenze – also die Schnittstelle – möglich.

¹⁵ Wulf R. Halbach, *Interfaces – Medien- und kommunikationstheoretische Elemente einer Interface-Theorie*, München: Wilhelm Fink 1994, S. 168.

¹⁶ Hans Jürgen Charwat, *Lexikon der Mensch-Maschine-Kommunikation*, 2. verbesserte Auflage, München: Oldenbourg 2003, S. 384.

Zweitens ist der Aspekt „Übersetzungs- und Vermittlungsfunktion“ bzw. „Datenaustausch“ bei einer Schnittstelle von Belang. Die beiden „Teile“ stehen nicht nur nebeneinander, sondern sie kommunizieren miteinander. Bei einer Schnittstelle geht es nicht um eine Zusammenfassung zweier Komponenten ohne gegenseitigen Einfluss, sondern es geht um die Kommunikation zweier „Teile“, die selbstständig sind, jedoch durch die Grenze mit einem anderen Teil in Verbindung treten können. Daher sind Begriffe wie „Schnittmenge“, „Symbiose“ oder ähnliche Termini für die Darstellung des Mensch-Maschine-Verhältnisses im Kontext dieses Musiktheaters und vor dem Hintergrund der genannten Eigenschaften – (trennbare) Verbindung und Austausch – irrelevant.

Wenn man von den erwähnten Definitionen als Denkanstoß für die vorliegende Arbeit ausgeht, treten also zwei Eigenschaften ins Auge: Verbindung und Austausch. Diese beiden Aspekte sind als notwendige Bedingungen für eine Schnittstelle anzusehen. Dementsprechend wird hier der Begriff Schnittstelle auch als eine Verbindungsebene zwischen zwei „Systemen“ – Mensch und Maschine – eingesetzt, bei denen es einen Austausch geben muss. Daher wurde dieser Begriff durchgängig für die Darstellung der Konnexion und der Grenze zwischen menschlicher und maschineller Ebene verwendet. Wie bereits ausgeführt, beschäftigt sich diese Arbeit mit der Art und dem Grad von Beziehung und Austausch zwischen Mensch und Maschine¹⁷ oder, mit anderen Worten, mit der Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine im *Theater der Wiederholungen*.

¹⁷ Dem *Lexikon der Mensch-Maschine-Kommunikation* zufolge kann man Schnittstellen nach Zweck (geteilt wiederum in Funktionsteilung, Leistungsteilung und Austauschbarkeit im Falle eines Fehlers), Art (z. B. Mensch-Maschine-Schnittstelle oder Programm-Schnittstelle) und Lage (im gesamten System) unterscheiden (siehe S. 384f.). Wulf R. Halbach nennt in *Interfaces* auch verschiedene Schnittstellen in der Informatik, jeweils mit unterschiedlichen Funktionen, wie etwa „Import- und Exportschnittstellen“, „Hardwareschnittstellen“, „Softwareschnittstellen“, „Hardware-Software-Schnittstellen“ und „Mensch-Maschine-Schnittstellen“. Er definiert „Mensch-Maschine-Schnittstellen“ oder „Human-Computer-Interface“ als „Benutzerschnittstellen“. Sie beinhalten „alle Komponenten (Hard- und Software), die dem Benutzer zur Bedienung der Maschine zur Verfügung stehen“ (siehe S. 169).

Einleitung

Die ersten drei Kapitel der vorliegenden Studie befassen sich jeweils mit einer der drei genannten Kategorien, die zwischen der menschlichen und maschinellen Welt anzusetzen sind: Wiederholung, Zusammenstellung von Teilen und Bewegung.

Im ersten Kapitel steht die Wiederholung im Zentrum der Debatte. Zuerst wird ein Abriss bezüglich des Stellenwerts der Wiederholung in der europäischen Musik ab dem 20. Jahrhundert gegeben. Der Schwerpunkt dieser kurzen Darstellung liegt auf dem Wiederholungsverbot im Zwölfton-Denken der Zweiten Wiener Schule und dessen Reflexion bis hin zum Auftauchen der Minimal Music in den USA. Es geht dabei nicht um eine detaillierte Darstellung des Stellenwerts der Wiederholung in der westlichen Musik ab dem 20. Jahrhundert, sondern um die Gegenüberstellung der beiden genannten extremen Positionen bezüglich dieses Aspekts. Nicht zuletzt wird die Frage reflektiert, inwieweit sich die ästhetische musikalische Sprache von Lang hinsichtlich des Aspekts Wiederholung von den Minimalisten unterscheidet. In diesem Kapitel werden außerdem in ihren Grundzügen die beiden Ausgangspunkte für Langs Beschäftigung mit dem Thema Wiederholung ausgeführt, nämlich die Philosophie von Gilles Deleuze und die Loop-Ästhetik in der Improvisation und im Turntablismus. Was hier von Interesse ist, ist die musikalische Interpretation und der kompositorische Blick von Lang auf die beiden genannten Ausgangspunkte. Im zweiten Kapitel bildet die Zusammenstellung der Teile die Grundlage der Diskussion. Diese wird sodann mit der Textebene im *Theater der Wiederholungen* in Verbindung gebracht. In diesem Kapitel werden die verschiedenen für dieses Musiktheaterstück verwendeten Libretti in Form eines kurzen historischen Abrisses beleuchtet, ebenso werden die Eigenschaften der Textausschnitte näher erörtert. Im zweiten Abschnitt dieses Kapitels werden aus jeder Erzählung jeweils einige Beispiele vor dem Hintergrund der Textvertonung untersucht. Von Interesse ist hier die Frage nach den verschiedenen Funktionen und Bedeutungen des Textes sowie der Sprachbestandteile, wie sie sich aus der Vertonung ergeben. Nicht zuletzt wird die Frage nach den verschiedenen Vertonungsstrategien aus der Perspektive der Wiederholung betrachtet. Im dritten Kapitel schließlich steht der Aspekt Bewegung im

Zentrum der Debatte. Hier wird der Fokus auf das Szenische gerichtet. Dabei wird im ersten Abschnitt zuerst eine kurze Darstellung von Martin Arnolds Filmästhetik der sogenannten „mittleren Phase“ – als einem der Ausgangspunkte für Lang – geliefert, um im Anschluss die Gedanken von Lang bezüglich Arnolds Ästhetik darzulegen. Im zweiten Abschnitt des Kapitels wird zunächst die Grundidee der Bewegungs-dramaturgie bei der Inszenierung der Grazer Aufführung berücksichtigt, ohne dabei jedoch das detaillierte dramaturgische Konzept des französischen Regisseurs Xavier Le Roy zu entfalten. Daran anschließend folgt eine kurze Diskussion des allumfassenden Charakters des Theaters im Sinne Antonin Artauds und im Kontext des *Theaters der Wiederholungen*. Zum Schluss des Abschnitts werden die möglichen Gründe bzw. die Notwendigkeit einer Inszenierung durch den Einsatz von Bewegungen bei den Ausführenden hinterfragt.

Bezüglich der ersten drei Kapitel sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die genannten Kategorien, die zwischen Mensch und Maschine zum Tragen kommen (Wiederholung, Zusammenstellung von Teilen und Bewegung), obwohl jede einem bestimmten Kapitel zugeordnet ist, miteinander in vielfältigen Wechselbeziehungen stehen. Die Grenzen zwischen ihnen sind fließend. Der Grund, warum jedes der genannten Elemente einem eigenen Kapitel zugeordnet ist, liegt im methodischen Vorgehen, das eine Trennung zwischen den verschiedenen Ausgangspunkten verlangte. Daher befasst sich jedes Kapitel mit einer Kategorie, die hierfür erst einmal den thematischen Schwerpunkt bildet. Das bedeutet allerdings nicht, dass die drei genannten Elemente etwa als insulare Kategorien gesehen werden könnten. Dies hat zum Teil mit der Art und der Erscheinungsweise dieser Kategorien zu tun, die, wie bereits erwähnt, sowohl als Gemeinsamkeiten als auch als Unterschiede zwischen Menschen und Maschinen fungieren können. Vor allem der Aspekt Wiederholung fungiert, wenn auch mit unterschiedlichen qualitativen Nuancierungen, als ein Bindeglied zwischen allen drei Kapiteln, auch dort, wo er nicht explizit im Vordergrund steht.

Ausgehend von den drei genannten Aspekten in den ersten drei Kapiteln wird im vierten Kapitel nach dem Spannungsverhältnis zwischen Mensch und Maschine und dessen Erscheinungsform im *Theater der Wiederholungen* gesucht. Diese Suche basiert hauptsächlich auf dem Stellenwert des Menschen in diesem Musiktheater. In welchen Momen-

ten und durch welche Kriterien der Mensch in den Vordergrund oder in den Hintergrund rückt und wie sein Platz im Verhältnis zur Maschine beschaffen ist, diese Fragen bilden den Gegenstand dieses Kapitels. Die zu untersuchenden Stellen des *Theaters der Wiederholungen* werden dabei vor allem auch entsprechend ihrer formalen Bedeutung reflektiert.

Ausgangspunkt für die Forschungsmethode dieser Arbeit ist in erster Linie die Auseinandersetzung mit den drei durch den Komponisten genannten Inspirationsquellen für die Beschäftigung mit dem Thema Wiederholung: die Wiederholungsphilosophie bei Gilles Deleuze, die Wiederholungsästhetik in den Filmen Martin Arnolds und der ästhetische Einsatz der Wiederholung bei den Turntablisten wie etwa Philip Jeck. Die übrigen Themen, die darüber hinaus Erwähnung finden, wie etwa die Bedeutung der Wiederholung in der Zwölfton-Kompositionsmethode der Zweiten Wiener Schule, in der Minimal Music oder in der Musik der 1960er Jahre, ergeben sich als direkte oder indirekte Konsequenz von Langs Beschäftigung mit der Thematik Wiederholung.

Zur Methodik der vorliegenden Arbeit gehört es außerdem, dass wiederholt auf die Äußerungen Langs sowie auf die wenigen Schriften, die es zum *Theater der Wiederholungen* gibt,¹⁸ Bezug genommen wird und diese im Kontext Mensch-Maschine reflektiert werden.

Im Laufe der Suche nach der Bedeutung der Wiederholung in ihren verschiedenen Perspektiven im *Theater der Wiederholungen*, wie etwa auf der musikalischen Ebene, auf der des Librettos oder auf der der Inszenierung, zeigte sich allmählich, dass die Frage nach der Grenze des Menschseins und dessen Verbindung zur Maschine von ganz entscheidender Bedeutung ist.

¹⁸ Es muss hinzugefügt werden, dass es nicht viele Publikationen gibt, die sich explizit mit diesem Musiktheaterstück beschäftigen. Siehe Reinhard Kager, „Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen. Bernhard Langs ‚Theater der Wiederholungen‘“ (2010), sowie den Artikel „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“ (2009) vom Komponisten selbst (Abstract zur Vorlesung an der Universität Wien 19.01.2009, unter: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen.htm>). In den anderen Texten wie „MaschinenTheaterMaschine“ (2010) und „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“ (in: *Katalog Wien Modern 2006*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 19–30) gibt es immer wieder Bezüge auf *Das Theater der Wiederholungen*, aber sie beschäftigen sich nicht hauptsächlich damit.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

In diesem Kapitel ist der Fokus hauptsächlich auf den Aspekt Wiederholung gerichtet, die sowohl aus einer musikalischen als auch aus einer philosophischen Perspektive betrachtet werden soll.¹⁹ Hierfür wird zuerst ein Abriss der musikalischen Wiederholung im 20. Jahrhundert dargeboten. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt vor allem auf zwei in dieser Hinsicht musikalisch extremen Richtungen, nämlich auf dem Wiederholungsverbot der Zweiten Wiener Schule und auf der Wiederholungsästhetik der Minimal Music. Im zweiten und dritten Abschnitt werden die zwei – unter anderem – für Bernhard Lang wichtigen Ausgangspunkte für die Beschäftigung mit dem Thema Wiederholung in ihren unterschiedlichen Zusammenhängen und ihrem ästhetischen Umfeld dargestellt: die Philosophie der Wiederholung beim französischen Philosophen Gilles Deleuze und die Verwendung von musikalischen Loops in der Improvisationsmusik sowie bei den Turntablisten.

1.1. Wiederholung im Zentrum der musikalischen Debatte – vom Wiederholungsverbot bis zur Minimal Music

Zwei Stationen der europäischen bzw. westlichen Musikgeschichte im 20. Jahrhundert – das Wiederholungsverbot in der Zwölftonmusik der Zweiten Wiener Schule und die Minimal Music – stehen in diesem Abschnitt aus zwei ganz bestimmten Gründen im Fokus. Erstens stehen sich

¹⁹ Die Thematik Wiederholung ist uferlos und lässt sich innerhalb von verschiedenen Fachbereichen und Disziplinen diskutieren. Marianne Gronemeyer sieht den Aspekt „Kontext“ als das wichtige Element bei der Debatte um dieses Thema. Sie diskutiert in *Immer wieder neu oder ewig das Gleiche – Innovationsfieber und Wiederholungszwang* die verschiedenen Kontexte bezüglich des Phänomens Wiederholung: „Die Wiederholung ist in sich selbst bereits ein *Verhältnisbegriff*. Sie ist nichts, was sich isoliert und losgelöst von ihren jeweiligen Kontexten betrachten ließe. Sie lässt sich als Wiederholung nur mit Blick auf eine Vorgabe identifizieren.“ Siehe Marianne Gronemeyer, *Immer wieder neu oder ewig das Gleiche – Innovationsfieber und Wiederholungszwang*, Darmstadt: Primus 2000, S. 8.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

die beiden musikalischen Denkweisen wegen ihrer Extrempositionen in puncto Wiederholungsästhetik gegenüber. Zweitens bezieht sich Bernhard Lang im Rahmen seiner Wiederholungsästhetik auf diese beiden musikalischen Richtungen. Von Interesse für diesen Abschnitt ist außerdem die ästhetisch-musikalische Gegenüberstellung der Minimal Music und der musikalischen Sprache Langs gerade aus der Beschäftigung mit dem Thema Wiederholung heraus.

In der europäischen Musikgeschichte steht man durchgehend vor dem Phänomen Wiederholung – als einem formgebenden Bestandteil der Musik – und deren diversen Erscheinungsformen.²⁰ Die Art und Weise, wie die Wiederholung bei der formalen Anlage der verschiedenen Gattungen eingesetzt wird, deutet nicht nur die Epochenmerkmale,²¹ sondern auch den Personalstil eines Komponisten an.²²

Bezüglich der Auseinandersetzung mit dem Aspekt Wiederholung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht die von Arnold Schönberg entwickelte Zwölftontechnik im Zentrum der musikalischen Diskussion. Mit dem Wiederholungsverbot innerhalb der Kompositionsmethode

²⁰ Beispiele dafür sind Formen wie Kanon, Fuge, Menuett, Sonatenhauptsatz, Rondo usw. Rolf Grossmann demonstriert den Aspekt Wiederholung in der Musik generell und speziell in der europäischen Musik als „eine Kunst der Wiederholung“ aus verschiedenen Perspektiven. Die Wiederholung ist in der abendländischen Musik ein zentrales Element für deren Entwicklungsformen: „Auch die Entwicklungsformen der westeuropäischen Kunstmusik, die zunächst als Gegensatz zur Wiederholung gedacht werden können, sind ohne diese nicht möglich. Wiederholt werden Motive, kleine melodische Bausteine eines musikalischen Themas, die sich so in der Wahrnehmung halten können und deren Veränderung (etwa als *motivisch-thematische* Arbeit der klassischen Kompositionslehre) hörend mitverfolgt werden können. Die Wiederholungen größerer Teile, wie etwa die Themenvorstellung der Exposition beziehungsweise ihre Wiederkehr in der Reprise, haben einen ähnlichen Sinn: Sie fokussieren die Aufmerksamkeit und erlauben den hörenden Nachvollzug von Details der Struktur.“. Rolf Grossmann, „Musikalische Wiederholung und Wiederaneignung – Collagen, Loops und Samples“, in: *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und neuer Medien*, Festschrift für Bernd Enders, hrsg. von Arne Bense, Martin Giesecking und Bernhard Müßgens, Osnabrück: epOs Musik 2015, S. 207–218, hier S. 209.

²¹ Ein Beispiel wären die diversen Wiederholungsarten beim Sonatenhauptsatz von der Frühklassik bis ins 20. Jahrhundert.

²² Ein Beispiel wäre der markante Unterschied beim Einsatz der Wiederholung in den symphonischen Hauptsätzen in den Werken von Gustav Mahler und Anton Bruckner.

1.1. Wiederholung im Zentrum der musikalischen Debatte

mit zwölf Tönen ist die Regel gemeint, dass kein Ton innerhalb einer Zwölftonreihe wiederholt werden darf, bevor die anderen Töne der gleichen Reihe vorgekommen sind. Arnold Schönberg beschreibt diesen Vorgang in seinem Aufsatz *Komposition mit zwölf Tönen* wie folgt:

Diese Methode besteht in erster Linie aus der ständigen und ausschließlichen Verwendung einer Reihe von zwölf verschiedenen Tönen. Das bedeutet natürlich, daß kein Ton innerhalb der Serie wiederholt wird und daß sie alle zwölf Töne der chromatischen Skala benutzt, obwohl in anderer Reihenfolge. Sie ist in keiner Weise mit der chromatischen Skala identisch.²³

Das Wiederholungsverbot der Zweiten Wiener Schule inspirierte Bernhard Lang u. a. zu seiner *DW-Serie*.²⁴ Thomas Schäfer schreibt in seinem Artikel *Die Passion des Guerilleros – Anmerkungen zu Bernhard Langs widerständiger Ästhetik* Folgendes:

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 abzu zielen, so

²³ Hinsichtlich der chromatischen Skala erklärt Schönberg in einer Fußnote, dass er kein System, sondern eine Methode habe, „was einen *Modus* der regelmäßigen Anwendung einer vorgegebenen Formel bedeutet“. Daher sei er nicht „der Erfinder der chromatischen Skala“. Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“, in: *Stil und Gedanke*, Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 105–137, hier S. 110.

²⁴ Seit etwa 1997 arbeitet Bernhard Lang an der sogenannten *Differenz und Wiederholung-Serie* (*DW-Serie*). 1998 entstand das erste Stück dieser Serie, *DW 1* für Flöte, Violoncello und Klavier. Es gibt mittlerweile 31 *DW*-Stücke (http://members.chello.at/bernhard.lang/werke_chronol.htm). Bei einigen *DW*-Stücken gibt es mehrere Versionen; etwa *DW 6a* und *6b*, *10a* und *10b* usw. Jedes Stück dieser Serie hat eine andere Besetzung und beschäftigt sich zum Teil mit unterschiedlichen kompositorischen Fragestellungen und Schwerpunkten. Einige *DW*-Stücke sind aus der Zusammenarbeit mit verschiedenen Musikern – darunter experimentierenden Musikern – entstanden; etwa *DW 2*, *DW 6a*, *DW 10b*. Bei einigen Stücken handelt es sich um Loop-Generatoren – etwa *DW 4* – oder Improvisation und Arbeit mit Musikern aus anderen musikalischen Gebieten, wie etwa bei *DW 2*. Angeregt durch unterschiedliche Quellen, die sich mit dem Thema Wiederholung beschäftigen, sieht der Komponist das übergreifende Phänomen Wiederholung als den Ausgangspunkt der *DW-Serie*. *Das Theater der Wiederholungen* wurde mitten in der Entstehungszeit der *DW-Serie*, zwischen *DW 5* (2000) und *DW 6b* (2001) sowie *DW 6a* (2002), komponiert.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

entwickelte Arnold Schönberg in seiner Theorie zur Zwölftonmusik ein weitreichendes „Wiederholungsverbot“.²⁵

Bezüglich dieser Ausführungen von Schäfer stellt sich die Frage nach dem Stellenwert und der Dimension des „Wiederholungsverbots“ innerhalb der Zwölftonmusik.

Erwähnenswert und widersprüchlich hinsichtlich des Wiederholungsverbots sind dabei zwei Gedanken. Erstens: Die Zwölftonreihe stellt in sich selbst eine Wiederholung dar – eine Art „Vervielfältigung“ einer Reihe aus zwölf Tonstufen. Anton Webern spricht in seinem Buch *Der Weg zur Neuen Musik* von „Faßlichkeit“ und „Wiederholung“. Er bringt ein Beispiel aus der Zeit des Gregorianischen Chorals und stellt anhand dieses Beispiels die Frage nach der Art, wie die Faßlichkeit zum Ausdruck kommt. Er schreibt:

Es kommt uns fast kindisch vor. – Wie erreiche ich die Faßlichkeit am leichtesten? – Durch Wiederholung. – Darauf ist alle Formgebung aufgebaut, alle musikalischen Formen fußen auf diesem Prinzip.²⁶

Webern projiziert das gleiche Denken auf „unsere Zeit“, indem er hinzufügt: „Unsere Zwölftonkomposition beruht darauf, daß ein gewisser Ablauf der zwölf Töne immer wiederkommt: Prinzip der Wiederholung!“²⁷ Mit anderen Worten: Die Wiederholung hat im Gregorianischen Choral wie in der Zwölftonmusik die gleiche musikalische Aufgabe; die Wiederholung dient der musikalischen „Faßlichkeit“.²⁸

²⁵ 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, hier S. 35.

²⁶ Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition 1960, S. 23.

²⁷ Ebd., S. 24.

²⁸ Schönberg erwähnt den Begriff „Faßlichkeit“ auch in *Komposition mit zwölf Tönen*, allerdings ohne auf den Aspekt „Wiederholung“ einzugehen: „Form in der Kunst, und besonders in der Musik, trachtet in erster Linie nach Faßlichkeit. Die Entspannung, die der zufriedene Hörer erlebt, wenn er einem Gedanken, seiner Entwicklung und den Gründen für diese Entwicklung zu folgen vermag, ist, psychologisch gesehen, eng verwandt mit einer Empfindung von Schönheit. Daher gehört zum künstlerischen Wert Faßlichkeit, nicht nur um der verstandesmäßigen, sondern auch um der gefühls-

1.1. Wiederholung im Zentrum der musikalischen Debatte

Zweitens: Es wurde bei den Zwölfstücken gleichzeitig auf einen „motivisch-thematischen“ Zusammenhang abgezielt, obwohl das Wiedererkennen der Themen und Motive nicht den gleichen Anspruch wie etwa in einem tonalen Stück haben kann. Bei diesem Punkt steht man wieder vor einem „Wiederholungs“-Prinzip, dessen Entwicklung sich nur in der Art der Darstellung und Wahrnehmung von den tonalen Kompositionen unterscheidet. Der Schüler Schönbergs Josef Rufer beschreibt in *Die Komposition mit zwölf Tönen* die Voraussetzungen, wie ein musikalischer Gedanke faßlich und klar mitzuteilen ist:

Um Gedanken klar und faßlich mitzuteilen, muß man eine dafür geeignete Form finden. Form ist daher in der Musik notwendig, um einen Inhalt mitzuteilen, zu vermitteln. Form ist abhängig 1. vom Inhalt und 2. von der Art der Darstellung. Merkmale der Form sind: Begrenzung und Gliederung. – Im Idealfall ist also Form nie Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck einer Mitteilung musikalischer Gedanken und ihrer Entwicklung. Die beiden an der Entstehung einer musikalischen Form vornehmlich beteiligten Gestaltungsprinzipien sind: die Wiederholung und die Variation. Wiederholung ist das Anfangsstadium, Variation und Entwicklung die höhere Entwicklungsstufe musikalischer Formtechnik. [...] In der Musik ist Wiederholung der Nährboden, auf dem sich diese Zusammengehörigkeit entwickelt. Wiederholungen des kleinsten Formelements, des Motivs, wirken vereinheitlichend, verbürgen die Beziehbarkeit aller Teile eines Werkes aufeinander und schaffen damit die Voraussetzung ihrer Formbildung. Musik ist ohne Wiederholung nicht denkbar.²⁹

Was bei diesen Gedanken Rufers als wichtig zusammenzufassen ist, ist die Bedeutung der Wiederholung und Variation³⁰ für die Gestaltung der Form und nicht zuletzt für die Mitteilung der musikalischen Gedanken

mäßigen Befriedigung willen.“ Eine Seite später bringt Schönberg „Faßlichkeit“ in Verbindung mit Dissonanz und Konsonanz: „Was Dissonanzen und Konsonanzen unterscheidet, ist nicht ein größerer oder geringerer Grad an Schönheit, sondern ein größerer oder geringerer Grad an *Faßlichkeit*. [...] Der Ausdruck *Emanzipation der Dissonanz* bezieht sich auf deren Faßlichkeit, die als gleichwertig mit der Faßlichkeit der Konsonanz angesehen wird. Ein Stil, der auf dieser Voraussetzung beruht, behandelt Dissonanzen genauso wie Konsonanzen und verzichtet auf ein tonales Zentrum.“ Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“, S. 106f.

²⁹ Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Kassel: Bärenreiter 1966, S. 28f.

³⁰ Rufer sieht das Prinzip der Variation notwendig auch bei komplizierter Musik und

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

innerhalb der Zwölftonmusik, die dort keine geringere Rolle spielen darf als in der tonalen Musik. Webern äußert sich auch bezüglich des Entwicklungsprinzips und beschreibt den Vorgang anhand eines Beispiels von Bach³¹ wie folgt:

Entwickeln bedeutet aber wieder eine Art der Wiederholung. [...] Und diese zwei Formen [die Periode und der achttaktige Satz] sind das Grundelement, die Grundlage für alle Themenbildung bei den Klassikern und für alles, was weiter geworden ist in der Musik bis zu uns. Es ist eine weite Entwicklung, und es ist manchmal schwer, jene Grundelemente aufzufinden. Aber alles ist darauf zurückzuführen.³²

Auf die eigene Frage, warum jene Formen gerade auf diese Art entstanden sind, antwortet Webern, dass alles auf dem Prinzip beruhe, „sich so faßlich als möglich auszudrücken“.³³ Diesen Aussagen ist zu entnehmen, dass das Entwicklungsprinzip auf der Wiederholung fußt – „der höheren Entwicklungsstufe musikalischer Formtechnik“ im Sinne Rufers, die wiederum zur „Faßlichkeit“ führt. Es geht dabei nur um verschiedene Erscheinungsformen. Viele Stücke, die innerhalb der Zwölfton-Kompositionsmethode komponiert wurden, lehnen sich an die klassischen Formen an, die ihrerseits mit Wiederholung zu tun haben.³⁴ Um noch einmal Anton Webern zu zitieren: „Über die Formen der Klassiker sind wir nicht hinaus. Was später gekommen ist, war nur Veränderung, Erweiterung, Verkürzung – aber die Formen sind geblieben – auch bei Schönberg!“³⁵

Was man aus diesen zwei Gedanken erschließen kann, ist die Tatsache, dass der Zwölftonmethode an sich kein Wiederholungsverbot zugrunde liegt. Vielmehr handelt es sich bei ihr lediglich um die Darstellungs-

daher soll dieses Prinzip als Prinzip der Wiederholung „zur Formbildung auf höherer Stufe“ dienen.

³¹ J. S. Bach, Englische Suiten, Suite Nr. V, Sarabande.

³² Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, S. 28.

³³ Ebd.

³⁴ Gerade beim ersten nach dieser Kompositionsmethode entstandenen Stück *Suite für Klavier* op. 25 verwendet Schönberg die alten bekannten Formen, wie etwa Gavotte, Menuett, Gigue usw. Ein anderes Beispiel wäre die Reminiszenz an die Sonatenform beim *Bläserquintett* op. 26.

³⁵ Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, S 37.

1.1. Wiederholung im Zentrum der musikalischen Debatte

art der Wiederholung.³⁶ Webern schreibt: „Aber es können ja hundert Abläufe zugleich stattfinden! – Das kann sein, nur wo einer begonnen hat, dort sollen die anderen Töne der Reihe ihm noch nachkommen, ohne daß sich einer wiederholt.“³⁷ Auffällig sind dabei die „hundert Abläufe“, die erstens für sich ein Übermaß an Wiederholung darstellen könnten,³⁸ und zweitens könnten sie hypothetisch so gestaltet werden, dass man tonale Verhältnisse wahrnimmt, obwohl kein Ton innerhalb einer Reihe wiederholt wird, bevor alle anderen vorkommen. Bei der Betrachtung der Wiederholung innerhalb der Zwölfton-Kompositionen kann man also feststellen, dass es sich zum Teil um die Organisation der tonalen und nichttonalen Verhältnisse – die Beziehung der Töne zueinander – oder um Konsonanz-Dissonanz-Verhältnisse handelt und das Wiederholungsverbot quasi ein Resultat dieser Haltung ist; kein Ton darf hervorgehoben werden. Vor diesem Hintergrund sieht Arnold Schönberg das Phänomen der Verdopplung als Betonung, deren Vermeidung in der Zwölftonmusik verlangt wird:

Verdoppeln heißt Betonen, und ein betonter Ton könnte als Grundton oder sogar als Tonika gedeutet werden; die Folgen einer solchen Deutung müssen vermieden werden. [...] Der Gebrauch einer Tonika ist trügerisch, wenn er nicht auf den *gesamten* Beziehungen der Tonalität beruht.³⁹

Außerdem kann die Tonwiederholung innerhalb der Zwölfton-Komposition, genauso wie in einem kontrapunktischen Satz, zur musikalischen Sprache gehören:

³⁶ Webern erklärt später, warum Wiederholung für eine nicht auf einem Grundton basierende Komposition nötig sei: „Da es keinen Grundton mehr gab oder besser: da die Ereignisse so weit gediehen waren, daß der Grundton nicht mehr nötig war, so ergab sich das Bedürfnis, zu *verhindern*, daß ein Ton das Übergewicht bekomme, zu verhindern, daß durch Wiederholung einer der Töne ‚sich was herausnehmen‘ könnte. [...] Ohne Töne-Wiederholung kann es natürlich keine Komposition geben, das Werk müßte zu Ende sein, wenn alle zwölf Töne dagewesen sind. Wie soll man sich das vorstellen? Wie soll nicht wiederholt werden?“ Ebd., S. 42.

³⁷ Ebd.

³⁸ Diese Überfülle kann theoretisch als dem Grundgedanken dieser Kompositionsmethode zuwiderlaufend erscheinen.

³⁹ Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“, S. 111.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Das Gesetz der Zwölftonreihe läßt zwar innerhalb der Reihe keine Tonwiederholung zu. Man muß hier aber, genau wie im strengen kontrapunktischen Satz, den Begriff Tonwiederholung in seinem musikalischen Sinn verstehen [...] in der Zwölftonmusik sind echte Tonwiederholungen genau so möglich und gebräuchlich wie im kontrapunktischen Satz.⁴⁰

Josef Rufer nennt in *Die Komposition mit zwölf Tönen* verschiedene Wiederholungsmöglichkeiten eines Tons bzw. Tonfolgenwiederholungen.⁴¹ Die Wiederholung eines Tones kommt etwa vor, wenn sie einen charakteristischen Bestandteil einer musikalischen Gestalt bildet. Sie kann außerdem aus instrumentalmusikalischen oder klanglichen Gründen unvermeidbar sein. Das ist etwa der Fall, wenn ein Ton oder ein Akkord mehrmals wiederholt oder angeschlagen werden muss, da er ansonsten verklingt, wie z. B. auf dem Klavier oder beim Streicherpizzicato bzw. bei den Zupf- und Schlaginstrumenten. Die Wiederholung kann zudem aus satztechnischen Gründen (z. B. Orgelpunkt, Triller oder Tremolo) eingesetzt werden. Und sie kann auch in Form von Begleitfigurationen bzw. Tonfolgenwiederholungen oder als Ostinato auftauchen.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich, dass es bei der Komposition mit zwölf Tönen in erster Linie nicht um das Prinzip der Wiederholung bzw. des Wiederholungsverbots an sich geht, sondern um das Vermeiden eines tonalen Zentrums. Bernhard Lang erinnert in *Spiegelungen – Doubles* an Nikolaus A. Huber, der den Umgang mit dem Prinzip Wiederholung seit der Zweiten Wiener Schule als erstaunlich empfunden hat, da die Wiederholung „eigentlich immer nur im Spiegel ihres Verbots thematisiert worden sei, niemals jedoch als Prinzip selbst“.⁴² Lang kommentiert diese Passage wie folgt: „Eigentlich ein klassischer Verdrängungsvorgang: aus einem grundlegend zyklischen Prinzip, der Serie, die Wiederholung an der Oberfläche zu verbannen, sie aber als unterirdische Triebkraft weiter zu benutzen.“⁴³ Wiederholung bleibt nach wie vor ein formbildendes Element. Daher ist Wiederholung in der Zwölf-

⁴⁰ Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, S. 82f.

⁴¹ Ebd., S. 83f.

⁴² „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 25.

⁴³ Ebd.

1.1. Wiederholung im Zentrum der musikalischen Debatte

ton-Komposition nicht nur beim „zyklischen Prinzip“ zu finden, sondern auch bei der motivisch-thematischen Arbeit. In diesem Sinne darf das Wiederholungsverbot in der Zweiten Wiener Schule nur in einer bestimmten Dimension, nämlich des Vermeidens eines Zentraltons bzw. einer möglichen Tonika, verstanden werden.

Wenn man den Aspekt Wiederholung in der Musik der Nachkriegszeit in Europa betrachtet, ist man mit verschiedenen ästhetischen Erscheinungsformen konfrontiert. Seit den 1950er Jahren begegnet man einerseits den Serialisten, bei denen der Wiederholungsbegriff – in der Folge der Zwölfton-Kompositionsmethode der Zweiten Wiener Schule⁴⁴ – auch ein widersprüchliches Phänomen ist. Es gibt zwar eine Wiederkehr der immer noch strenger organisierten Reihen, aber der Einsatz von Wiederholungen in der thematisch-motivischen Arbeit ist nur schwer wahrnehmbar.⁴⁵ Mit anderen Worten entsteht hier ein subkutaner Prozess der wiederholten Objekte, deren Wahrnehmung als Wiederholung nicht nur im Hintergrund steht, sondern auch gar nicht wünschenswert ist.

Andererseits begegnet man ab den 1950er Jahren im ästhetischen Gegensatz zu den Serialisten stehenden Komponisten, die im Bereich der aleatorischen Musik bzw. Zufallskomposition tätig sind. Zu erwähnen sind in erster Linie die amerikanischen Vertreter dieser Richtung wie John Cage.⁴⁶ Bei dieser Gruppe ist die Arbeit mit der musikalischen Wiederholung nicht ausschlaggebend für das musikalische Konzept, da sie außerhalb des kontrollierbaren Bereichs liegt.⁴⁷ Neben den beiden

⁴⁴ Die Anknüpfung vieler deutscher Nachkriegskomponisten an die Kompositionstechniken der Zweiten Wiener Schule (Schönberg, Webern, Berg) hatte vor allem mit der Unterdrückung dieser Musik in der Zeit des Nationalsozialismus zu tun: „Sie [die *Kölner Schule* der „elektronischen“ Musik] wollten an eine Tradition anschließen, die die Nationalsozialisten in Deutschland und Österreich ausgelöscht hatten. Stockhausen war nur einer der zahlreichen deutschen Komponisten, die nach dem Krieg an diese Schule der Vorkriegs-Avantgarde anknüpfen wollten, um genau diese Art von Musik fortzuführen, die von den Nazis unterdrückt worden war.“ Siehe Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 91.

⁴⁵ Ein Grund dafür mag darin liegen, dass die Serialisten sich nicht mehr an klassischen Formen orientieren.

⁴⁶ *Music for Changes* (1951) ist Cages erstes aleatorisches Stück.

⁴⁷ Der nicht kontrollierbare Bereich ist am besten mit den Worten von Daniel Charles zu fassen: „Tatsächlich erwartet man im zweiten Falle [„unbestimmte“ Musik] am

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

genannten Strömungen – Serialismus und Aleatorik – existierte noch die sogenannte Fluxus-Bewegung⁴⁸ der 1950er Jahre, die das ganze Leben als Kunst auffasste:

Bemerkenswerterweise war Fluxus, der auch als Anti-Kunst, Neo-Dadaismus oder Aktionskunst bezeichnet worden ist, primär eine musikalische Bewegung – ein Umstand, der durch die Tatsache, daß auch Nicht-Musiker wie Nam June Paik musikalische Fluxus-Aktionen inszeniert haben, unterstrichen wird.⁴⁹

Ein bemerkenswertes Stück innerhalb der Fluxus-Bewegung ist *Composition 1960 No. 7* (Juli 1960) von La Monte Young, eine Vokalkomposition, die aus dem Klingenlassen einer Quinte (h/fis) mit der Vorschrift „to be held for a long time“ besteht. Bei diesem Stück wird das reduzierte musikalische Material (das Intervall der Quinte) durch das Klingenlassen (bzw. manchmal auch durch die Wiederholung des Intervalls, je nach Besetzung) und durch den „Aspekt der allmählichen Veränderung primär im Prozeß des immer sensibleren Hineinhörens“⁵⁰ dauernd anders wahrgenommen.⁵¹ Obwohl *Composition 1960 No. 7* in den Grundzügen durch Wiederholung gekennzeichnet ist, liegt der musikalische Kern dennoch nicht in den Wiederholungen, sondern in der neuartigen Zeitwahrnehmung. Die Wiederholung – als einziger Parameter – fungiert hier als Träger der Differenz.⁵² Mit anderen Worten: Es

Besten nichts. Wie schwer fällt es doch, dem Zufall ein wirklich freies Feld zu überlassen!“ Daniel Charles, *Musik und Vergessen*, Berlin: Merve 1984, S. 97.

⁴⁸ Der Begriff wurde um 1960 von George Maciunas geprägt.

⁴⁹ Ulli Götte, *Minimal Music, Geschichte – Ästhetik – Umfeld*, Wilhelmshaven: Noetzel 2014, S. 14.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Es muss an der Stelle erwähnt werden, dass für die musikalische Sparsamkeit bzw. für den Fokus auf einen musikalischen Aspekt viele Beispiele mit verschiedenen ästhetischen Ansatzpunkten in der europäischen Musikgeschichte zu finden sind. Die diversen Arbeiten über die Reduktion unterscheiden sich von Epoche zu Epoche und je nach dem musikalischen Kontext. Einige Beispiele dafür sind: R. Wagner: Vorspiel zu *Rheingold* (1869), G. Ligeti: *Musica Ricercata* (1951–53), G. Scelsi: *Quattro Pezzi su una nota sola* (1959).

⁵² Siehe auch das Stück *One+One* (bzw. *1+1*) aus dem Jahr 1967 bzw. 1968 von Philip Glass.

1.1. Wiederholung im Zentrum der musikalischen Debatte

geht hier, obwohl Wiederholungen ein unentbehrlicher Bestandteil des Stücks sind, in erster Linie um die Arbeit mit der Zeit.

Die hier stattfindende Zerstörung des herkömmlichen Kunstbegriffes im allgemeinen und des musikalischen Werkbegriffes im besonderen als ein wesentliches Moment der Fluxus-Bewegung liegt jedoch in der Tatsache begründet, daß Musik nicht mehr als gestaltete Zeit, sondern als (unendlich) gedehnter Augenblick aufgefaßt und erzeugt wird. Ein neues Verständnis von musikalischer Zeit wurde hier geboren, das die europäische Musikkultur in ihren Grundfesten erschüttert hat und zum Ausgangspunkt für die minimalistische Bewegung wurde.⁵³

Zusammengefasst ging es bei der Fluxus-Bewegung der 1950er Jahre um einen neuen Kunst- bzw. Musikbegriff und nicht explizit um eine neue Herangehensweise unter dem Aspekt Wiederholung. In der Folge der Fluxus-Bewegung begegnet man in den 1960er Jahren den Minimalisten⁵⁴, die in den USA tätig sind⁵⁵ und deren Anfänge in die frühen 1960er Jahre mit den ersten Fluxus-Konzerten – unter Beteiligung von La Monte Young und Terry Riley – fallen.⁵⁶ Diese Musikrichtung – auch „Repetitive Musik“ genannt⁵⁷ – betont den Aspekt Wiederholung samt allen Parametern.⁵⁸ Was bei den Minimalisten durch die Wiederholung umso mehr wahrgenommen wird, ist die Differenz bzw. die Veränderung.⁵⁹

⁵³ Ulli Götte, *Minimal Music, Geschichte – Ästhetik – Umfeld*, S. 15.

⁵⁴ „Der Terminus ‚minimal‘ [...] wurde [...] von der Minimal Art auf die etwa zeitgleich entstandene strukturähnliche Musikform übertragen.“ Ebd., S. 235.

⁵⁵ Mit den Minimalisten ist hier allerdings die erste Generation gemeint. Es wird u. a. auch von einer zweiten Generation gesprochen, mit Komponisten wie z. B. John Adams, Michael Nyman, Peter Michael Hamel usw.

⁵⁶ Ulli Götte, *Minimal Music, Geschichte – Ästhetik – Umfeld*, S. 20.

⁵⁷ Zur Problematik des Begriffs „Minimal Music“ bzw. „Minimalismus“ siehe ebd., S. 17f. sowie S. 235f.

⁵⁸ Wenn man die Werke der vier Hauptvertreter der Minimal Music – La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich und Philip Glass – betrachtet, fallen gewisse individuelle Richtungen und Merkmale bezüglich der Arbeit mit der Wiederholung und ihren verschiedenen Parametern auf. Siehe ebd., S. 19.

⁵⁹ Ein Pionierstück für eine solche repetitive Haltung ist *Vexations* für Klavier solo von Erik Satie, (wahrscheinlich) aus dem Jahr 1893, wobei die Arbeit der Minimalisten überwiegend von der Idee der 840 Mal zu wiederholenden Miniatur von Satie

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Gemeinsam ist dem Komponisten-Quartett [La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich und Philip Glass] jedoch die Akzentuierung der Veränderung. Wiederholung bekommt in ihrem musikalischen Denken erst durch eine allmähliche Wandlung – und sei es nur die subjektiv empfundene Veränderung beim Hörer – musikalischen Sinn.⁶⁰

Bei den minimalistischen Stücken entsteht ein enges Wechselverhältnis zwischen der Wiederholung und der Veränderung; je öfter ein Objekt wiederholt wird, desto intensiver wird die Änderung wahrgenommen.

Da der Aspekt der Wiederholung – als Resultat der Reduktion⁶¹ – in der Musik der Nachkriegszeit bei den Minimalisten sehr im Vordergrund steht, sei es an dieser Stelle erlaubt, eine Brücke zu Bernhard Lang zu schlagen.⁶² Seit der Entstehung der *DW-Serie* wurde Lang immer wieder gefragt, ob es sich bei seiner Musik auch um eine minimalistische Haltung handle. Sowohl bei den Minimalisten als auch bei Bernhard Lang steht Wiederholung im Vordergrund. Beide Denkweisen thematisieren durch Wiederholung das musikalische Geschehen und beide Richtungen arbeiten mit repetitiven Klangereignissen. Lang antwortete auf die Frage, worin der Unterschied zwischen der Arbeit der Minimalisten und der seinen liege, folgendermaßen: „Das [der Unterschied

abweicht, da gerade bei ihnen die Wiederholung in einem engen Verhältnis zur graduellen Veränderung steht. „Erik Saties berühmte-berühmte Komposition *Vexations*, die drei Jahre vor Edisons Film-Loops entstand und bei der eine kurze Pianofigur 840-mal wiederholt wurde, zeigt schon durch ihren Titel, was von so einer ausgedehnten Wiederholungsübung zu halten ist: Es ist eine *Quälerei*. Satie, der selbst von dem Phänomen der Langeweile fasziniert war, hat das Stück offenbar als Satire auf den erbarmungslosen Instrumentaldrill am Pariser Konservatorium komponiert.“ Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 47.

⁶⁰ Ulli Götte, *Minimal Music, Geschichte – Ästhetik – Umfeld*, S. 19.

⁶¹ Man kann den Aspekt Wiederholung als Resultat der Reduktion des musikalischen Materials sehen. Die Reduktion findet man dann nicht nur beim Tonmaterial, sondern auch bei der rhythmischen Beschränkung. Dies alles hat wiederum einen Einfluss auf die musikalische Form. Der Aspekt Reduktion kann aber auch bezüglich der Länge der Kompositionen, etwa von Riley oder Glass, sehr widersprüchlich sein. Siehe dazu das Kapitel „American Minimal Music“ in: Wim Mertens, *American Minimal Music, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. London: Kahn & Averill 2004.

⁶² Vor diesem Hintergrund ist auch zu verstehen, warum man Minimal Music trotz aller Problematik des Begriffs auch als „Repetitive Musik“ bezeichnen kann.

1.1. Wiederholung im Zentrum der musikalischen Debatte

zwischen Langs Methode und der Minimal Music] lässt sich relativ klar definieren dadurch, dass man im Kontext der Minimal Music kompositorisch immer verfolgbare und prognostizierbare Tendenzen komponiert hat.“⁶³ Bernhard Lang arbeitet – so der Komponist selbst – mit „erratischen, chaotischen Veränderungen der Frequenz der Patternlängen, der Patternkontrapunktik“.⁶⁴ Seine Arbeit mit dem musikalischen Prinzip der Wiederholung beruht darauf, dass man die Wiederholung nicht prognostizieren kann; d. h., wir haben es mit einem ständigen Abbruch der scheinbaren Gleichmäßigkeit zu tun, die durch nicht prognostizierbare Wiederholung erzeugt wird. Bei Lang geht es nicht um die Variierung eines gleichbleibenden Musters anhand von Akzentverschiebungen, wie man dies bei den Minimalisten findet, sondern es geht bei ihm stets um „neue Zustände“, die nicht zu prognostizieren sind. Der unvorhersehbare Schnitt und das ständige Auftauchen neuer musikalischer Ereignisse ist für Lang ein ausschlaggebendes Moment innerhalb dieser „Differenz/Wiederholungs-Maschinerie“.⁶⁵

Außerdem erklärt Lang, dass es bei der Minimal Music ein sich linear entwickelndes Prinzip der Durchschreitung (z. B. von einem Zustand A zu einem Zustand B) gebe, das einerseits einen sehr stark meditativen und andererseits sehr oft einen spirituellen oder religiösen Charakter habe; zwei Eigenschaften, die in Langs Musik keine Rolle spielen.

Ausgehend von den beiden Darstellungsarten der Wiederholung – bei Lang sowie bei den Minimalisten – kann man feststellen, dass die Wiederholung in beiden Fällen als ein Mittel für den Entwicklungsprozess gedacht ist.⁶⁶ Im Fall der Minimalisten hat die Entwicklung eine Änderung von Zustand A zu Zustand B – z. B. durch Akzentverschiebungen – als Ziel. Im Fall Langs ist die musikalische Dramaturgie als eine andere Art der Entwicklung zu verstehen, die in verhältnismäßig kürzeren und unprognostizierbaren Zuständen gestaltet ist. Es lässt

⁶³ Bernhard Lang, zitiert nach: Reinhard Kager, „Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen. Bernhard Langs ‚Theater der Wiederholungen‘“, S. 77.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Der Einsatz der Wiederholung für den Entwicklungsprozess betrifft, wie soeben beschrieben, genauso die tonalen Kompositionen wie die Zwölfton-Kompositionen der Zweiten Wiener Schule.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

sich also feststellen, dass es jeweils um verschiedene Entwicklungsarten des Phänomens Wiederholung geht. Bedingt durch verschiedene Entwicklungsprozesse spielt die Differenz im Sinne von Verschiebung bei Lang eine sekundäre Rolle, während der Aspekt der Verschiebung die Grundlage des minimalistischen Denkens bildet. Bei Lang kann die Differenz in Gestalt eines Abbrechens, einer Verkürzung bzw. Verlängerung einer Phrase hervortreten.

1.2. Die Philosophie der Wiederholung bei Gilles Deleuze und deren Interpretation in Bernhard Langs Musik

Eine Überblicksdarstellung einiger philosophischer Beobachtungen des französischen Philosophen Gilles Deleuze (1925–1995) bezüglich der Thematik Wiederholung steht in diesem Abschnitt im Mittelpunkt. Darauf folgend wird der Blick des Komponisten Bernhard Lang auf die Betrachtungsweise von Deleuze dargestellt, die als Ausgangspunkt für Langs kompositorische Arbeit verstanden werden muss. Es geht bei der Betrachtung dieser philosophischen Anknüpfungspunkte um keine detaillierte Diskussion der Philosophie von Gilles Deleuze, sondern der philosophische Ansatz wird dezidiert im Rahmen der musikalischen Interpretation des Komponisten Lang zur Debatte gestellt. Vor diesem Hintergrund kann der gegenwärtige Abschnitt als eine einführende Darstellung zur Deleuze'schen Philosophie innerhalb des musikalischen Diskurses verstanden werden.⁶⁷

1.2.1. Die Philosophie der Wiederholung bei Gilles Deleuze

Die Schrift *Différence et répétition* (*Differenz und Wiederholung*) von Gilles Deleuze aus dem Jahr 1968 beschäftigt sich mit der Paradoxie der Wiederholung. Deleuze untersucht dabei unterschiedliche Bereiche wie Physik, Mathematik, Biologie, Linguistik, Ästhetik etc. und verknüpft

⁶⁷ Dieses Unterkapitel erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit mit Blick auf die Philosophie der Wiederholung bei Deleuze im Sinne einer philosophischen Abhandlung. Das gilt u. a. auch für sein Buch *Différence et répétition*, von dem Bernhard Lang inspiriert war.

1.2. Die Philosophie der Wiederholung bei Gilles Deleuze

seine Beobachtungen mit den Gedanken unterschiedlicher Autoren wie Hegel, Nietzsche, Leibniz, Platon, Freud, Bergson, Hölderlin, Artaud, Edmond Perrier, N. L. S. Carnot usw.⁶⁸

Bei der Beschäftigung mit dem Deleuz'schen Konzept von Differenz und Wiederholung sind zwei Perspektiven von Interesse für diese Arbeit.

Bei der ersten Perspektive geht es um die Dialektik zwischen den beiden Phänomenen Differenz und Wiederholung. Deleuze' dialektische Auseinandersetzung mit Wiederholung läuft parallel zu derjenigen mit dem Begriff der Differenz, welcher dieser entgegengesetzt ist. Er wirft in *Differenz und Wiederholung* die Frage auf: „Besteht das Paradox der Wiederholung nicht darin, daß man von Wiederholung nur auf Grund der Differenz oder Veränderung sprechen kann, die sie in den Geist einführt, der sie betrachtet?“⁶⁹ Für Deleuze sind Wiederholung und Differenz zwei voneinander untrennbare Erscheinungen. Über die beiden Begriffe schreibt er in der Einleitung Folgendes:

Die Begegnung der beiden Begriffe, Differenz und Wiederholung, kann nicht mehr von Anfang an gesetzt werden, sie muß vielmehr durch Interferenzen und Überschneidungen zwischen diesen beiden Linien zur Erscheinung gelangen, von denen die eine das Wesen der Wiederholung, die andere die Idee der Differenz betrifft.⁷⁰

Nach Deleuze' Ansicht gibt es keine Wiederholung ohne Differenz und keine Differenz ohne Wiederholung; das eine existiert nicht ohne das andere.

Bei der zweiten Perspektive geht es um den Stellenwert bzw. die Definition des Phänomens „Begriff“ in der Deleuze'schen Philosophie sowohl im engeren als auch im weiteren Sinne. Was im Sinne von

⁶⁸ Das Buch besteht aus einer Einleitung, fünf Kapiteln und einem Schlussteil; Einleitung: Wiederholung und Differenz, Erstes Kapitel: Die Differenz an sich selbst, Zweites Kapitel: Die Wiederholung für sich selbst, Drittes Kapitel: Das Bild des Denkens, Viertes Kapitel: Ideelle Synthese der Differenz, Fünftes Kapitel: Asymmetrische Synthese des Sinnlichen, Schluss: Differenz und Wiederholung.

⁶⁹ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink 2007, S. 99.

⁷⁰ Ebd., S. 47.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Deleuze generell unter einem „Begriff“ zu verstehen ist, ist nicht nur eine Definition und Beschreibung im semantischen und theoretischen Sinne, sondern es ist damit auch die Wahrnehmung eines Phänomens in verschiedenen zeitlichen und örtlichen Kontexten und Zusammenhängen gemeint. Dieser Prozess betrifft außerdem das Denken schlechthin. Dabei spielt für Deleuze das Neudenken bzw. die Umschreibung der Begriffe eine wesentliche Rolle. Umschreibung ist in dem Sinne gemeint, dass die Begriffe modifikationsfähig *im Geist der Zeit* sein sollen.⁷¹ Michaela Ott beschreibt den Vorgang des Neudenkens folgendermaßen:

Neue Fragen bedürfen neuer Begriffe, weshalb Deleuze in seiner mit Guattari verfassten Abschlussbetrachtung *Qu'est-ce que la philosophie?* / Was ist Philosophie? die Begriffsbildung als die genuin philosophische Tätigkeit bezeichnet: ‚Die Philosophie ist die Kunst der Bildung, Erfindung, Herstellung von Begriffen.‘ [...] ‚Aber der Begriff ist nicht gegeben, er ist geschaffen und muss geschaffen werden [...]‘⁷²

Mit anderen Worten: Es geht bei Deleuze um die vielschichtigen Perspektiven eines Begriffs bzw. eines Phänomens. Ein Begriff oder ein Phänomen kann auch im Sinne einer Denkart verstanden und interpretiert werden, die im Laufe der Zeit zu neuen Fragestellungen und damit zur Weiterbildung der (neuen) Begriffe führt. Dieser Vorgang bedarf eines gewissen Transformationsgrads bzw. einer gewissen Wandelbarkeit. Bezüglich dieser Wandelbarkeit beschreibt Deleuze im Vorwort von *Differenz und Wiederholung* seine Erwartungen an ein philosophisches Buch metaphorisch wie folgt:

⁷¹ Deleuze schreibt: „Ich verfertige, erneuere und zerlege meine Begriffe ausgehend von einem schwankenden Horizont, von einem stets dezentrierten Zentrum und einer immer verschobenen Peripherie, die sie wiederholt und differenziert. [...] Die Philosophie ist weder Philosophie der Geschichte noch Philosophie des Ewigen, sondern unzeitgemäß, immer und einzig unzeitgemäß.“ *Differenz und Wiederholung*, S. 13.

⁷² Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit 1991, S. 6 und 17, zitiert nach: Michaela Ott, *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg: Junius 2010, S. 21–22.

1.2. Die Philosophie der Wiederholung bei Gilles Deleuze

Ein philosophisches Buch muß einesteils eine ganz besondere Sorte von Kriminalroman sein, anderenteils eine Art *science fiction*. Mit Kriminalromanen meinen wir, daß sich die Begriffe mit einem gewissen Aktionsradius einschalten müssen, um einen lokalen Sachverhalt zu lösen. Sie verändern sich selbst mit den Problemen. [...] *Science fiction* auch in einem anderen Sinn, in dem die Schwächen hervortreten. Wie läßt sich anders schreiben als darüber, worüber man nicht oder nur ungenügend Bescheid weiß? Gerade darüber glaubt man unbedingt etwas zu sagen zu haben. [...] Man sollte dahin gelangen, ein wirkliches Buch der vergangenen Philosophie so zu erzählen, als ob es ein imaginäres und fingiertes Buch wäre. [...] Die Nacherzählungen der Philosophiegeschichte müssen eine Art Zeitlupe, Erstarrung oder Stillstand eines Textes darstellen: *nicht nur* des Textes, auf den sie sich beziehen, *sondern auch* des Textes, in den sie sich einfügen. So daß sie eine Doppelexistenz führen und einem doppelten Ideal der *wechselseitigen* Wiederholung des alten und des gegenwärtigen Textes entsprechen. Aus diesem Grund mußten wir in unseren eigenen Text bisweilen historische Anmerkungen einbinden, um dieser doppelten Existenz nahezukommen.⁷³

Die Metaphern Kriminalroman und Science Fiction stehen nach Deleuze für die Beschreibung eines philosophischen Buchs, das wiederum auf das Denken schlechthin verweist. Kriminalroman kann in dem Sinne verstanden werden, dass die Ereignisse (Begriffe) je nach Kontext eine

⁷³ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 13–14. Original auf Französisch: „Un livre de philosophie doit être pour une part une espèce très particulière de roman policier, pour une autre part une sorte de science-fiction. Par roman policier, nous voulons dire que les concepts doivent intervenir, avec une zone de présence, pour résoudre une situation locale. Ils changent eux-mêmes avec les problèmes. [...] Science-fiction, encore en un autre sens, où les faiblesses s'accusent. Comment faire pour écrire autrement que sur ce qu'on ne sait pas, ou ce qu'on sait mal ? C'est là-dessus nécessairement qu'on imagine avoir quelque chose à dire. [...] Il faudrait arriver à raconter un livre réel de la philosophie passée comme si c'était un livre imaginaire et feint. [...] Les comptes rendus d'histoire de la philosophie doivent représenter une sorte de ralenti, de figeage ou d'immobilisation du texte: *non seulement* du texte auquel ils se rapportent, *mais aussi* du texte dans lequel ils s'insèrent. Si bien qu'ils ont une existence double, et, pour double idéal, la pure répétition du texte ancien et du texte actuel *l'un dans l'autre*. C'est pourquoi nous avons dû parfois intégrer les notes historiques dans notre texte même, pour approcher de cette double existence.“ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 5. Auflage, Paris: Presses Universitaires de France 2017, S. 3–5.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

neue Bedeutung bekommen können. Welche Bedeutung für das Lösen eines Problems eingesetzt wird, hängt dann von der Art des zu lösenden Problems ab. Je nach Problem (oder je nach Gebrauch!) können sich die Ereignisse und die Begriffe ändern. Unter Science Fiction (fiktive Wissenschaft) ist auch im Sinne von Deleuze die Notwendigkeit einer Spekulation über die Phänomene zu verstehen; d. h., die Ereignisse und die Begriffe werden nicht nur zu jeder Zeit von einer gewissen Spekulation begleitet, sondern sie sind auch dementsprechend änderungsfähig.

Ein durch die Metaphern Kriminalroman und Science Fiction beschriebenes philosophisches Buch bietet selbst die Darstellung einer Betrachtungsweise oder von Denkprozessen,⁷⁴ die im Laufe der Zeit und je nach Kontext in ständigem Wandel begriffen sind. Ott beschreibt das Deleuze'sche Denken wie folgt: „Denken meint seinerseits Wiederholung von vorgängigen unbewussten Synthesen der Erinnerung und Gewohnheit, von Rhythmen, Tempi und Affekten, meint, abhängig von der Modifikation der Wiederholung, aber auch Anders-Werden, Differenzierungen, Neugeburt.“⁷⁵ Damit ist nichts anderes gemeint, als dass Begriffe nicht nur in ihrem alten Kontext verstanden werden müssen, sondern auch in ihren neuen Kontexten und von der Jetzt-Perspektive aus reflektiert und definiert werden müssen. Daher ist ein Begriff im weiteren Sinne bzw. das Denken im Laufe der Zeit ständig mit neuen Perspektiven konfrontiert; nicht nur die vergangene Zeit, in deren Rahmen ein Begriff (oder eine Idee) entstanden ist, ist von Bedeutung, sondern auch die Jetzt-Zeit, die den Begriff neu beleuchtet und eventuell verändert. Daher unterliegt das Denken (auch als Reflexion über weiter zurückliegende Phänomene) – darauf will Deleuze hinaus – stets Änderung und Wandlung. Die „Nacherzählungen“ sollen sowohl die Zeit repräsentieren, in deren Kontext ein Gedanke entstanden ist, als auch die Zeit, von deren Perspektive aus ein Gedanke beobachtet wird. In

⁷⁴ Er schreibt im Vorwort: „Die Philosophiegeschichte muß, wie uns scheint, eine ganz ähnliche Rolle wie die *Collage* in einem Gemälde übernehmen.“ *Differenz und Wiederholung*, S. 14. Was darunter zu verstehen ist, ist eine neue Art der Zusammensetzung der „bekannteren“ Motive (wie der vorhandenen und etablierten Begriffe in der Philosophie), durch deren immer neue Kontexte ständig neue Fragestellungen zustande kommen. Diese neuen Fragestellungen fordern selbst ein Neudenken.

⁷⁵ Michaela Ott, *Gilles Deleuze zur Einführung*, S. 11.

1.2. Die Philosophie der Wiederholung bei Gilles Deleuze

diesem Fall begegnet man „einem doppelten Ideal der *wechselseitigen* Wiederholung des alten und des gegenwärtigen Textes“.

Daraus folgt, dass die untrennbaren Elemente Wiederholung und Differenz – erste Perspektive – am Prozess des Neudenkens – zweite Perspektive – nicht nur beteiligt, sondern als Bestandteile der Modifikation und Transformation unentbehrlich sind. Es geht also um den permanenten Perspektivenwechsel in Bezug auf ein Phänomen, zu dessen Erfassung Wiederholung und nicht zuletzt Differenz benötigt wird. Dieser Art des Neudenkens liegt ein wiederholender Prozess zugrunde, der eines der wesentlichen Merkmale der Deleuze'schen Sprache ist.⁷⁶ Bezüglich des Neudenkens müssen noch zwei weitere Charakteristika der Schriften Deleuze' und nicht zuletzt seiner Betrachtungsweise genannt werden.

Das erste Charakteristikum:

Man begegnet in Deleuze' Herangehensweise einer fortgesetzten Wiederholung der Thematik, die wie ein roter Faden sein gesamtes Œuvre durchzieht.⁷⁷ Neben diesem Wiederholen und Kreisen findet man in Deleuze's Methode außerdem eine wechselseitige Korrespondenz zwischen seinen eigenen Gedanken und jenen unterschiedlicher Autoren innerhalb verschiedener Denkfelder:

Wechselseitige Wiederholung bezeichnet à la longue nicht nur Deleuzes Methode der Gegenlektüre anderer Denker, sondern zunehmend das Verhältnis seiner Schriften untereinander, die sich wechselseitig reflektieren und ihr Immanenzfeld selbst einer minorisierenden Begriffsbewegung unterstellen.⁷⁸

⁷⁶ Bezüglich Deleuze' Verständnis von Wiederholung muss noch hinzugefügt werden, dass man bei ihm die Linie der klassischen Philosophen, die sich ebenfalls dem Thema Wiederholung widmen – zu nennen wären etwa Kierkegaard und Nietzsche –, verfolgen kann. „Kierkegaard und Nietzsche gehören zu denjenigen, die die Philosophie um neue Ausdrucksmittel bereichern. Mit Blick auf sie spricht man gerne von einer Überschreitung der Philosophie.“ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 24.

⁷⁷ Ein Beispiel für die Wiederkehr einer Thematik in Deleuze' Schriften wäre David Hume; eine Auseinandersetzung mit ihm kann man sowohl bei den frühen Lektüren als auch bei den späteren finden.

⁷⁸ Michaela Ott, *Gilles Deleuze zur Einführung*, S. 29.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Bezüglich der „Methode der Gegenlektüre anderer Denker“ muss noch hinzugefügt werden, dass sie eine Art „Mitdenken“ mit anderen Autoren „exponiert“. Das gilt nicht nur für die Schriften, bei denen Deleuze der einzige Verfasser ist, sondern auch für seine Kooperationen, wie etwa mit Félix Guattari.⁷⁹ Es geht bei Deleuze um eine Art Zwiegespräch im Sinne eines dualen Denkens:

Diese Zusammenarbeit [die mit F. Guattari] wird von Deleuze nie als Gespräch zweier Personen „über“ etwas beschrieben, sondern als Begegnung zweier Denk- und Affektkomplexe, die zusammenprallen, sich überholen, treffen und wieder verlieren [...]. In diesem Sinn vollzieht sich die Gedankenentwicklung unter dem Autornamen Deleuze als Denken zu zweit, als duales und sich vervielfältigendes Denken auch dort, wo er als alleiniger Autor firmiert. Von Anfang an denkt er „mit“ anderen, entfaltet er seine Begrifflichkeit mit Hume, Kant, Nietzsche, Bergson und Spinoza als „Heterogenese“ von deren Schriften, als Aussplitterung und Differenzierung von deren Begrifflichkeit.⁸⁰

Die Methode von Deleuze ist eine in sich wiederholende Methode. Wiederholung ist nicht nur im Sinne einer Repetition verschiedener Thematiken zu verschiedenen Zeiten zu verstehen, sondern auch im Sinne des Neudenkens durch die anderen Autoren und der sich daraus ergebenden Wandelbarkeit. Anders formuliert findet das Deleuze'sche Neudenken im Rahmen eines Zwiegesprächs statt.

⁷⁹ Siehe Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit 1975; Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I: L'Anti-Oedipe*, Paris: Minuit 1972; Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris: Minuit 1980; und Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Die entsprechenden deutschen Übersetzungen sind: Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka: für eine kleine Literatur*, aus dem Französischen von Burkhard Kroeber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008; Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie I: Anti-Ödipus*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974; Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie II: Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1980; Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, aus dem Französischen von Joseph Vogl und Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

⁸⁰ Michaela Ott, *Gilles Deleuze zur Einführung*, S. 23–24.

1.2. Die Philosophie der Wiederholung bei Gilles Deleuze

Das zweite Charakteristikum:

Neben dieser wiederholenden und korrespondenzartigen Denkweise in Deleuze' Schriften muss noch ergänzt werden, dass seine Texte meist einen interdisziplinären Charakter haben. Bei der Auseinandersetzung mit den Schriften von Deleuze müssen stets unterschiedliche Bereiche des Denkens miteinbezogen werden. Deleuze befasst sich mit verschiedenen Denkkategorien, seien es solche aus Literatur, Filmtheorie, Ästhetik oder Psychoanalyse. Es gibt also eine „wechselseitige Wiederholung und Differenzbildung mit dem anderen“⁸¹ und das „andere“ lässt sich im Sinne von anderen Denkfeldern verstehen:

Die zahlreicher werdenden wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit seinen Werken im Bereich der Philosophie, Literatur, Filmwissenschaft und Ästhetik machen daneben auch deutlich, dass die Beschäftigung mit dieser Philosophie häufig mit disziplinären Grenzüberschreitungen einhergeht, so dass sich ein Rezeptionsfeld zwischen Philosophie, Literatur- und Filmwissenschaft, Architektur- und Medientheorie auszubreiten im Begriff ist. [...] Der Zwang, das gesamte Denkfeld immer noch einmal zu durchlaufen, folgt aus der Erkenntnis, dass sich seine Begriffe gegenseitig bedingen und erhellen und in seinem Denkfeld alles mit allem zusammenhängt.⁸²

Ausgehend von den genannten Charakteristika ist nicht nur das Miteinbeziehen der Denkmethode von Deleuze, sondern auch deren Interpretation innerhalb des musikalischen Bereichs – im Falle von *Das Theater der Wiederholungen* – von Interesse für diese Arbeit; also wieder ein Neustart. So könnte man dem Deleuze'schen Konzept im Sinne von Neugeburt und Neudenken gerecht werden. Dieses Neudenken gewinnt umso mehr an Bedeutung, als Deleuze sich der Musik – mit einigen Ausnahmen – nie grundlegend gewidmet hat, also nie mit derselben Intensität, wie er sich mit dem Kino, der Literatur oder der bildenden Kunst auseinandergesetzt hat.⁸³ Dass es zur

⁸¹ Ebd., S. 18.

⁸² Ebd., S. 17–18.

⁸³ Man findet in einigen Schriften von Deleuze musikalische Beispiele. Siehe die Texte „Kräfte hörbar machen, die durch sich selbst nicht hörbar sind“ oder „Inwiefern die Philosophie Mathematikern und sogar Musikern dienen kann – auch und gerade wenn sie nicht von Musik oder Mathematik spricht“, in: Gilles Deleuze,

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Beziehung von Deleuze' Philosophie zur Musik wenig Literatur gibt, unterstreicht diese Tatsache.⁸⁴

1.2.2. Bernhard Lang und Gilles Deleuze

Das Deleuze'sche Konzept in jeglicher Erscheinungsform und mit unterschiedlichen Schwerpunkten – wie etwa Differenz und Wiederholung, Rhizom, Falte usw. – war nicht nur für Bernhard Lang, sondern auch für einige andere Komponisten eine Anregung. Es darf nicht außer Acht bleiben, dass in den 1990er und 2000er Jahren die Beschäftigung mit Deleuze unter den Künstlern en vogue war.⁸⁵ Man könnte in gewissem Sinne von einer „erweiterten Generation“ sprechen, die sich für Deleuze' Methoden interessiert hat. Campbell weist in *Music after Deleuze* beispielhaft auf einige Komponisten hin, wie etwa Pierre Boulez (1925–2016), Pascal Dusapin (*1955) und George Aperghis (*1945), bei denen man eine durchdachte Behandlung der Deleuze'schen Philosophie finden kann.⁸⁶

Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995, hrsg. von Daniel Lapoujade, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 148–152 sowie 158–160.

⁸⁴ Außer den wenigen Schriften, die sich spezifisch mit der Musik Bernhard Langs auseinandersetzen, ist das Buch *Music after Deleuze* von Edward Campbell (London: Bloomsbury 2013) sowie *Gilles Deleuze – la pensée-musique*, hrsg. von Pascale Criton und Jean-Marc Chouvel (Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine 2015), zu erwähnen.

⁸⁵ Ob nun alle Künstler, die sich mit der Philosophie von Deleuze beschäftigten, ihn und seine Philosophie tatsächlich in seinem Sinne rezipiert haben, diese Frage bedürfte einer gesonderten Diskussion. Das ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund zu verstehen, dass das Verständnis Deleuze' ein großes Spektrum an philosophischem Vorwissen voraussetzt. Im Kontext der Deleuze-Rezeption in der Kunstszene teilte Lang der Autorin dieser Arbeit am 27.11.2016 mündlich Folgendes mit: „In der Kunst ist alles erlaubt und auch das schlechteste Missverständnis ist legitim, wenn es zu einem tollen Werk führt.“

⁸⁶ Die Oper *Faustus*, *The Last Night* des französischen Komponisten Pascal Dusapin oder *Avis de Tempête* von George Aperghis sind als Beispiele zu nennen. Campbell erwähnt außerdem einige Komponisten, die sich nicht explizit auf Deleuze' Philosophie berufen, bei deren Musiktheaterwerken man aber nichtsdestotrotz ähnliche kompositorische Herangehensweisen findet. Die zweite Kategorie gilt sowohl für den deutschen Komponisten Heiner Goebbels (*1952) in *Eraritjarijtjaka* (2004) als

1.2. Die Philosophie der Wiederholung bei Gilles Deleuze

Auf Empfehlung von Christian Loidl begann Bernhard Lang 1995 das Buch *Differenz und Wiederholung* von Gilles Deleuze zu lesen. Parallel dazu studierte er die Texte, auf die sich Deleuze in *Differenz und Wiederholung* bezieht – etwa Texte von Nietzsche, Leibniz, und Bergson. Wie er selbst betont,⁸⁷ waren die Deleuze-Lektüren – hauptsächlich hinsichtlich der Thematik Differenz und Wiederholung – seit 1995 für seine Kompositionen und musikalische Ästhetik wegweisend.

Was für Bernhard Lang bei der Auseinandersetzung mit dieser Philosophie im Mittelpunkt des Interesses steht, ist der gerade nicht „zielgerichtete deutsche Weg“ bei Deleuze, der eine rhizomatische Methode des Denkens offeriert.⁸⁸

Der Begriff Rhizom – vom Griechischen ρίζωμα – kommt aus der Botanik und bedeutet Wurzelgeflecht. Rhizom repräsentiert bei Deleuze/Guattari⁸⁹ eine Denkart, die anderen Denkweisen wie etwa „Baum“ oder „Wurzeln“, denen eine binäre Logik zugrunde liegt, gegenübergestellt wird: „Als unterirdischer Sproß unterscheidet sich ein Rhizom grundsätzlich von großen und kleinen Wurzeln. Knollen und Knötchen sind Rhizome.“⁹⁰ Das Phänomen Rhizom bei Deleuze steht als Symbol für das Denken. Unter einer rhizomatischen Denkweise bei Deleuze ist – im Gegensatz zur klassischen Denkstruktur („Baum“ und „Wurzeln“) – eine Denkweise zu verstehen, die durch stets neue Gedankenströme verknüpft wird und sich daher in ständigem Wandel befindet.⁹¹

auch für die österreichische Komponistin Olga Neuwirth (*1968) in *Lost Highway* (2002–03). Edward Campbell, *Music after Deleuze*, S. 48ff. sowie S. 59f.

⁸⁷ Bernhard Lang, „Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der Differenz/Wiederholung-Serie“, unter: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen.htm>, S. 3.

⁸⁸ „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 26.

⁸⁹ Die Schrift *Rhizome. Introduction* (Paris: Minuit 1976; dt.: *Rhizom*) ist eine Einführung zu dem Buch *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux* (dt.: *Kapitalismus und Schizophrenie II: Tausend Plateaus*) aus dem Jahr 1980, das Deleuze in Zusammenarbeit mit Félix Guattari verfasst hat.

⁹⁰ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin: Merve 1977, S. 11.

⁹¹ „Der Baum und die Wurzel zeichnen ein trauriges Bild des Denkens [...]. [I]m Unterschied zu den Bäumen und ihren Wurzeln verbindet das Rhizom einen beliebigen Punkt mit einem anderen; jede seiner Linien verweist nicht zwangsläufig auf gleichartige Linien, sondern bringt sehr verschiedene Zeichensysteme ins

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Die rhizomatische Denkart verfolgt kein Ziel, sondern sie wird definiert durch ihren unvorhersehbaren freien Charakter und kann jederzeit mit einem neuen Gedanken verknüpft werden.⁹² Lang beschreibt diese Methode von Deleuze als

eine Methode, die mehr Raum offen lässt, die nicht versucht, sich einer Wahrheit zu bemächtigen, sondern die sich tanzend dem Gegenstand nähert, sich wieder von ihm entfernt, um mit den Erfahrungen dieses Tanzes Schritt für Schritt weiterzukommen. Der künstlerische Ertrag dieser Methodik war für mich immens – ein Katalysator für einen völlig neuen Blick auf mich selbst.⁹³

Diese offene Methode steht nicht auf der Basis des klassischen Denkens, das ein bestimmtes Ziel innerhalb einer bestimmten Denkrichtung verfolgt, um dieses am Ende zu erreichen. Was im Zentrum steht, ist nicht der Endpunkt, wenn es überhaupt einen solchen geben sollte, sondern der Prozess des Weitergehens. Für jeden Gedanken gilt, dass er nicht etwa fix ist im Sinne einer einzigen Wahrheit, sondern dass er in Verbindung mit anderen Gedanken steht. Durch die Berührung mit den verschiedenen Gedanken kann der erste gedankliche Schritt modifiziert werden.

Dieser Vorgang und der sich stets wandelnde Prozess des Weitergehens bzw. des Denkens sollte für Bernhard Lang den Kern seines Interesses an einer Beschäftigung mit dieser Methode bilden. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass man beim Denken im Sinne von Deleuze keinem linearen Prinzip begegnet, sondern einem Im-Kreis-Denken. Dieses Moment, wo der Prozess als solcher im Mittelpunkt steht und das Ergebnis peripher ist, war für die kompositorische Arbeit Langs von außerordentlichem Interesse.⁹⁴ Der Komponist antwortet auf die Frage, was ihn an

Spiel [...]“. Ebd., S. 26 sowie 34. In der Schrift *Rhizom* werden anhand zahlreicher Beispiele verschiedene Merkmale des Rhizoms, wie etwa das Prinzip der Konnexion, der Heterogenität, der Vielfalt usw. dargestellt.

⁹² Das Buch *Differenz und Wiederholung* von Deleuze ist ein gutes Beispiel für die rhizomatische Denkweise, nach der kein bestimmtes Ziel im Mittelpunkt der Differenz-Wiederholungs-Diskussion steht.

⁹³ „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 26.

⁹⁴ Reinhard Kager, „Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen. Bernhard Langs ‚Theater der Wiederholungen‘“, S. 76.

1.2. Die Philosophie der Wiederholung bei Gilles Deleuze

der Deleuze'schen Methode – wie in *Differenz und Wiederholung* – so fasziniert, Folgendes:

Der Angelpunkt war de facto mehr die Methode als der Inhalt. Die Deleuzesche Methode ist eben eine sehr, sehr undeutsche Herangehensweise an einen Denkvorgang [...]. Und das hat mich eigentlich als Methode sehr interessiert: dass einen eigentlich das Ergebnis des Denkprozesses nicht so sehr interessiert, sondern viel mehr der Prozess an sich, und dass man in diesem erratischen Herumirren in Form eines Forschens und Erforschens den Begriff neu durchleuchtet.⁹⁵

Die Tatsache, dass Bernhard Lang sich vorrangig für die Methode – als kompositorischen Ausgangspunkt – interessiert hat, ist bemerkenswert. Obwohl die Methode prinzipiell vom Inhalt zu trennen ist, hat sie in diesem Fall nichtsdestotrotz einen Einfluss auf den Inhalt, zumindest Einfluss auf den Stellenwert des Inhalts. Mit dieser Methode, die durch Wiederholung gekennzeichnet ist, wird der Inhalt immer wieder in Frage gestellt. Der Inhalt lässt durch Wiederholung seine verschiedenen Perspektiven aufscheinen und er wird stets durch den kreisenden Prozess (neu) definiert. In dem Moment, wo der Prozess formbildend ist und das Ergebnis keine zentrale Rolle spielt, wird auch der Inhalt neu beleuchtet. D. h., es wird nicht nur ein Phänomen oder Begriff im Sinne von Deleuze neu beleuchtet, sondern auch die Rolle des Inhalts.

Beim Einsatz dieser Methode zu musikalischen Zwecken bzw. bei der Art, wie der Komponist diese Methode kompositorisch „interpretiert“, wird dementsprechend der Inhalt – oder der Begriff im weiteren Sinne – neu gestaltet. Die kompositorische Arbeit Langs darf allerdings nicht als ein Versuch verstanden werden, die Philosophie von Deleuze eins zu eins in Musik zu „übersetzen“. Es geht eher um eine kompositorisch-ästhetische Entscheidung, vor allem, was die Methode betrifft.⁹⁶

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Wolfgang Hofer hat diesen Punkt in Bezug auf *Das Theater der Wiederholungen* am prägnantesten geäußert: „Gedanken eines Gilles Deleuze spiegeln sich darin [in *Das Theater der Wiederholungen*]. Samt seinen Reflexionen über die Wiederholung und die Differenz. Aber das wird nicht eins zu eins transponiert auf die musikalische Schaubühne. Was sich dabei ereignet, ist der expansive Versuch einer ästhetischen Aufhebung der latenten Gedanken und Tendenzen (s)einer Zeit – auf

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Bezüglich der im letzten Abschnitt genannten Eigenschaften der Deleuze'schen Methode und Philosophie soll an dieser Stelle die Aufmerksamkeit auf ein einzelnes Merkmal und dessen Interpretation innerhalb von Langs musikalischer Ästhetik gerichtet werden, nämlich auf das „Neudenken“.

Hinsichtlich des Aspekts „Neudenken“, auf den sich der Komponist in seinen Schriften explizit bezieht, kann man die Frage stellen, auf welche Weise der Perspektivenwechsel im Deleuze'schen Sinne bei Lang interpretiert wird.

Durch den bewussten Einsatz von Wiederholung beschäftigt sich der Komponist auch mit einer Art „Neudenken“. Die Aufgabe seiner kompositorischen Arbeit sieht Lang in nichts anderem als darin, neue Lesarten zu schaffen. Das geschieht, indem sich der Klang durch Wiederholung (kürzere Phrasen) die Zeit nimmt, sich zu entfalten. Lang schreibt:

In der Musik geht es mir ums Hören, um die Wahrnehmung und nicht zuletzt um das neue Wahrnehmen von Dingen. Oft denke ich mir beim Hören von Musik: Alles geht so schnell vorbei, ich höre es nicht, ich möchte genauer hineinhören, möchte sozusagen ein Mikroskop auf das Stück richten und mir das Innere dieses oder jenes Klangphänomens genau ansehen. Mein Werkzeug, mein Mikroskop wurde die Loop-Maschine, mit der ich ins Innere des Klangs hineinschaue oder mit der ich aus seinem Inneren Details heraushole. Dieses Werkzeug birgt ein explosives Potential, denn es kann beispielsweise einen hoch geladenen, dramatischen Klang plötzlich ins Komische verzerren, kann andererseits aber auch einen völlig trivialen Klang ins Obsessiv-Schreckliche transferieren. Diese Technik kann ganz neue Lesarten produzieren, und genau um diese neuen Lesarten geht es mir im Eigentlichen. Nach genau diesem Moment der Verschiebung suche ich beim Komponieren: Dass man durch die neue Lesart Ohren öffnet, dass man in einem Klang, den man schon hundertmal gehört hat, plötzlich eine neue Welt entdeckt.⁹⁷

die Höhe der Forderungen unserer Tage zu bringen. Im Lichte einer umfassenden Dialektik der Repetition.“ Wolfgang Hofer, „Fragebogen der Wiederholungen – Nachdenken über eine emanzipierte Musik“, in: CD-Booklet zu „Das Theater der Wiederholungen“, Kairos Production 2006, S. 22.

⁹⁷ „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 24.

1.2. Die Philosophie der Wiederholung bei Gilles Deleuze

Was sich in dieser Aussage als entscheidend erweist, sind die Faktoren Zeit und Dauer beim Wiederholungsprozess. Die Dauer bezieht sich generell nicht nur auf die Länge eines zu wiederholenden Klangobjekts, sondern sie bezieht sich vor allem auf die Anzahl der Objekte, die hintereinander wiederholt werden. In dem Moment spielt der Parameter Dauer eine wesentliche Rolle, da das Schaffen neuer Lesarten einerseits Zeit braucht und es andererseits für dessen Realisation der Wiederholung bedarf. Die Wahrnehmung und das Hineinhören hängen von der Länge der insgesamt hintereinander präsentierten und repetierten Objekte ab. Man kann diese Tatsache auch anders beschreiben: Wenn die Wahrnehmungskapazität bei einer längeren Komposition ausgeschöpft ist, dann begegnet man einem Widerspruch bezüglich der neuen Lesarten. In dem Moment steht man vor lauter repetierten Klangereignissen, bei deren Wahrnehmung man keine Zeit für das intendierte „Neudenken“ zur Verfügung hat.

Man kann diesen Gedanken deutlicher hervorheben, wenn man sich des großen Unterschieds in der Realisation dieser Denklinie zwischen einer Schrift und einer musikalischen Erscheinung bewusst wird. Bei einem (philosophischen) Buch ist die Frage der Zeit eine andere. Deleuze lässt sich in *Differenz und Wiederholung* ca. 400 Seiten Zeit, um den verschiedenen Begriffen die Chance eines Perspektivenwechsels zu geben. Bei der Musik als Zeitkunst steht man einer anderen Ebene der Zeit gegenüber. Musik und schriftliche Sprache sind, was die Zeit angeht, zwei verschiedene Medien. Die schriftliche Sprache – etwa das Buch *Differenz und Wiederholung* – bietet uns mindestens zwei Möglichkeiten für die Wahrnehmung: Während des Lesens ist man einerseits mit einer kurzen lokalen Entdeckung im Moment des Geschehens konfrontiert und andererseits hat man die Möglichkeit, sich Zeit zu lassen und das Geschehene nochmals zu reflektieren bzw. an einem Punkt zu verharren.

Wenn wir die musikalische Ausprägung der „Neudenken“-Methode auf ein Musiktheater wie *Das Theater der Wiederholungen* übertragen, das gut über 100 Minuten dauert, muss man entweder das „Neudenken“ wegen der Länge des Musiktheaters kritisch hinterfragen oder man sollte das Neudenken wiederum *neu* definieren. Geht es um eine Art kurzes lokales Neudenken, indem man eine kleine Phrase oder einen Klang wiederholt hört? Oder geht es um eine Entdeckung, nachdem

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

ein Ereignis vorbei ist? Was verbirgt sich hinsichtlich des Neudenkens hinter so einem großen Musiktheater, und wie sind die neuen Lesarten in *Das Theater der Wiederholungen* zu interpretieren?

Zum Schluss dieses Abschnitts darf noch an zwei Eigenschaften der Deleuze'schen Philosophie erinnert werden, die allerdings vom Komponisten Bernhard Lang nicht explizit thematisiert wurden: Zwiesgespräch und Interdisziplinarität. Diese zwei Merkmale sind nichtsdestotrotz von enormer Bedeutung, da sie auf eine mögliche Perspektive für das Verständnis der Deleuze'schen Methode in Langs Interpretation hinweisen. Genauso wie beim Aspekt „Neudenken“ stellen sich diesbezüglich einige Fragen: Wie ist das „Mitdenken“ in *Das Theater der Wiederholungen* zu interpretieren? Ist es im Sinne eines Zitats oder im Sinne von Klangassoziationen mit einer vertrauten Stilistik zu verstehen? Wie ist die Interdisziplinarität in diesem Musiktheater zu begründen, abgesehen davon, dass es sich um ein intermediales Werk handelt? Kann man in diesem Musiktheater auch Spuren der Interdisziplinarität im Deleuze'schen Sinne finden? Eine mögliche Antwort auf diese Fragen kann erst im Schlusswort dieser Arbeit versucht werden, in dem die Quintessenz der ästhetischen Arbeit Langs vor allem durch die Mensch-Maschine-Perspektive beobachtet und diskutiert wird.

1.3. Die Loop-Ästhetik

Bei der Betrachtung von Langs Musik spielen musikalische Elemente eine wichtige Rolle, die nicht primär dem klassischen Bereich entstammen: „Überhaupt versteht Lang dieses Metier – Jazz- und Rockmusik, improvisierte, performative und elektronische sowie elektroakustische Musik – nicht als wesensfremd, sondern als integralen Bestandteil der eigenen Arbeit.“⁹⁸ Bernhard Lang, der lange – vor allem in jüngeren Jahren – als Improvisator und Pianist in diversen Bands⁹⁹ und mit verschiedenen Musikern gearbeitet hat, sieht seine

⁹⁸ Thomas Schäfer, „Die Passion des Guerilleros – Anmerkungen zu Bernhard Langs widerständiger Ästhetik“, S. 35.

⁹⁹ Die wichtigste Band – laut Komponist – war das Erich Zann-Septett.

1.3. Die Loop-Ästhetik

Erfahrungen als untrennbaren Bestandteil seiner musikalischen Sprache als Komponist:

Ich habe früher viel Jazz und vor allem Freejazz gespielt. Ich bin in die Türkei und durch Afrika gereist, um dort Musik zu sammeln und mit Musikern anderer Kulturen zusammen zu spielen. Außerdem war ich lange als Rockmusiker tätig. [...] Heute sitze ich am Schreibtisch und höre mir selber zu, und alles, was in diesem Speicher vorhanden ist, tritt dann – quasi ohne Filter – wieder ans Tageslicht. Dabei überrasche ich mich oft selbst, weil plötzlich Dinge, die mich vor 20 Jahren interessiert haben, in einem ganz anderen Kontext wieder auftauchen.¹⁰⁰

Ein Phänomen, das die Basis vieler Musikrichtungen bildet, mit denen sich Bernhard Lang auseinandergesetzt hat, und das nicht im klassischen Denken verwurzelt ist, ist das des Loops. Daher wird in diesem Abschnitt zuerst ein grundlegender Abriss zur Entstehungsgeschichte des Loops geboten. Nicht zuletzt setzt ein Verständnis des Wiederholungskonzepts bei Lang ein Verständnis der Loop-Ästhetik voraus. Aus diesem Grund wird die Loop-Ästhetik vor allem im Kontext der 1960er Jahre demonstriert. In den letzten beiden Abschnitten werden Turntablismus und Improvisation als Anregungspunkte, ja als zwei ausschlaggebende Momente für Langs kompositorisches Interesse untersucht. Es sei betont, dass die genannten Stilrichtungen einerseits unter dem Blickwinkel des übergreifenden Phänomens der Wiederholung und andererseits nur im Verhältnis zu Langs Verständnis und Interpretation sowie dessen Rückgriff darauf in der eigenen Musik behandelt werden. Wesentlich ist dabei die Art und Weise, wie der Komponist seinen Blick auf diese Stilrichtungen wirft und sie in seine Musik „integriert“. Daher kann es in dieser Schrift um keine detaillierte Aufstellung der verschiedenen ästhetischen Kontexte der erwähnten musikalischen Bereiche gehen.

Der englische Begriff Loop bedeutet auf Deutsch „Schleife“ oder „Schlinge“.¹⁰¹ Loop ist nichts anderes als das Wiederholen eines akus-

¹⁰⁰ Bernhard Lang, zitiert nach: Björn Gottstein, „Ein malendes Hören‘. Musikalisches Kreisen und generierte Loops in der Musik von Bernhard Lang“, in: *Katalog Wien Modern 2006*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 163–165, hier S. 163.

¹⁰¹ Das Handbuch der populären Musik gibt folgende Definition für den Begriff

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

tischen bzw. filmischen Patterns. Daher beschränkt sich die Arbeit mit Loops nicht auf den musikalischen Bereich, sondern sie erfasst auch den visuellen bzw. den filmischen Bereich. „Das Wort hat sich auch im Deutschen in der Musik und im audiovisuellen Bereich eingebürgert als Fachbegriff für kurze Klang- oder Bildsequenzen, die analog oder digital aufgezeichnet werden und beliebig oft wiederholt werden können.“¹⁰²

Die Loop-Geschichte führt zurück zur Entstehung des Tonbands.¹⁰³ In den 1950er Jahren konnte man durch die Arbeit mit dem Tonband Schleifen realisieren und Tape-Loop-Experimente ausführen.

Loop: „Loop [engl., lu:p; wörtl. ‚Schlinge‘, ‚Schleife‘]: bei digitalen Geräten das (mehrfach) wiederholte Auslesen eines Datenbereichs zwischen definierbaren Start- und Endpunkten. Beim → Sequenzer hilft die Loop-Funktion, Speicherplatz und Programmieraufwand zu sparen, indem ein bestimmtes → Pattern innerhalb einer oder mehrerer Spuren so lange wiederholt wird, bis ein neuer Vorgang programmiert ist. Beim Sound-Sampling (→ Sampling) kann sich der Begriff Loop einerseits auf den kurzen Ausschnitt aus einer längeren Schwingungskurve beziehen, der mehrfach wiederholt wird, um die Länge des Klangs zu dehnen, ohne dass dafür zusätzlicher Speicherplatz benötigt wird. Andererseits kann er ein aus einer bestehenden Aufnahme herausgesampltes zwei- oder viertaktiges Pattern beschreiben, das zu einer Endlosschleife zusammengefügt ist und z. B. als rhythmisch-harmonische Grundlage für ein neues Musikstück (→ HipHop, → Techno) Verwendung findet.“ Peter Wicke, Kai-Erik Ziegenrucker und Wieland Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik: Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*, Mainz: Schott 2007, S. 406.

¹⁰² Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 22.

¹⁰³ Roland Schönenberger sieht den Begriff Loop als problematisch an, da Loops prinzipiell nicht nur unterschiedlich eingesetzt werden, sondern auch vielgestaltig wahrgenommen werden können: „Die Herkunft des Worts ‚Loop‘ aus der experimentellen Tonbandmusik und die vielfältigen Manipulationen und Verwendungsweisen, denen *tape loops* und Samples unterworfen wurden und werden, erschweren aus meiner Sicht eine eindeutige Typisierung dieses schillernden Wortes. Loops sind zudem weniger Resultat als Ausgangspunkte für den musikalischen Prozess und können auf verschiedene Art und Weise eingesetzt werden. [...] Die Schwingungen eines Tones – physikalisch gesehen Wiederholungen – sind so kurz, dass sie als Einheit wahrgenommen werden. Auch Loops können so kurz gehalten werden, dass sie als eigenständiges akustisches Ereignis nicht mehr wahrgenommen werden können. Andererseits können Wiederholungen so viel Zeit oder Raum umfassen, dass in der Vielfalt des durchlaufenden Prozesses das Identische nicht mehr erkannt werden kann. [Schönenberger erwähnt *Finnegans Wake* von James Joyce als weitläufigsten Loop!] Auch von der Ausgestaltung wird die Wahrnehmbarkeit einer Wiederholung stark beeinflusst, was ja bereits in der Klassik zu verschleierten Reprisen führte.“

1.3. Die Loop-Ästhetik

Kaum gab es, Anfang der 50er Jahre, das magnetische Tonband, klebte es auch schon jemand zur Schleife. Das aber geschah im Großen und Ganzen unbeachtet von der Öffentlichkeit, entweder weil die Schleifen am Boden von Gitarrenverstärkern verborgen waren und dort für Echo sorgten (das eigentlich nur eine zeitlich verzögerte Wiederholung war, weshalb man es auch Delay nennt), oder weil die Musik in den Klanglaboren von Avantgardisten und Forschungsabteilungen von Rundfunksendern entstanden, denen jeweils kaum jemand zuhörte.¹⁰⁴

Die Arbeit mit Loops drückt seit ihrer Entstehung verschiedene ästhetische Perspektiven aus. Loops wurden verwendet zum Erzielen von Klingeffekten (Raymond Scott), für Änderungen durch Verfremdung der Klangquelle (Pierre Schaeffer) oder als Klangmaterial innerhalb der seriellen Kompositionstechniken (Karlheinz Stockhausen). Pierre Schaeffer (1910–1995) war einer der ersten Komponisten bzw. Künstler, die mit Loops gearbeitet haben.¹⁰⁵ „Sobald es das damals neue Medium Tonband einfacher machte, solche Klangschleifen herzustellen, machte sich Schaeffer und in der Folge eine ganze Generation von Komponisten daran, die musikalischen Möglichkeiten gründlich auszuloten.“¹⁰⁶ Der Loop diente bei Schaeffer als ein Strukturierungselement.

Die Ästhetik beim Einsatz von Loops beruht bei ihm auf einer experimentell-empirischen Arbeit mit dem aufgefundenen bzw. aufgenommenen Klang.¹⁰⁷ Vor allem ging es bei Schaeffer um die Organisation des Lärms – als einer organischen Einheit – durch Loops.

Schönenberger erwähnt außerdem zwei Differenzierungen für den Begriff Loop, die durch Michael Glasmeier in „Loop: zur Geschichte und Theorie der Endlosschleife am Beispiel von Rodney Graham“ vorgeschlagen wurden: „Michael Glasmeier schlägt die Unterscheidung zwischen perforiertem und abgerundetem Loop vor. Ein perforierter Loop besitzt ein erkennbares Ende und einen ebensolchen Beginn, abgerundete Loops sind endlos, unendlich, *perpetuum mobile*.“ Roland Schönenberger, „Wiederholungszwang oder Seligkeit der ewigen Wiederkehr des Gleichen? Zur gegenwärtigen Konjunktur des Loops“, in: *dissonancedissonanz* 84 (2003), S. 4–8, hier S. 8.

¹⁰⁴ Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 10.

¹⁰⁵ Baumgärtel nennt Pierre Schaeffer als „Entdecker des musikalischen Loops“. Ebd., S. 59.

¹⁰⁶ Ebd., S. 23.

¹⁰⁷ Vor allem in seinen frühen Kompositionen (die fünf früheren Etüden aus dem Jahr 1948: *Cinq études de bruits*) hatten Loops einen wesentlichen Platz bei der Klanggestaltung. Später stand der Loop- bzw. Wiederholungseinsatz weniger im

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Eine andere Ästhetik bei der Arbeit mit Loops zeigen die Tonbandarbeiten des deutschen Komponisten Karlheinz Stockhausen (1928–2007). Dieser hatte 1952 bei Schaeffer anlässlich eines Studienaufenthalts in Paris die Anwendung von Loops kennengelernt und setzte die Technik in einer Reihe seiner Kompositionen ein. Im Gegensatz zu Schaeffer verformte Stockhausen innerhalb der seriellen Kompositionstechniken die Klangelemente und nicht zuletzt die Klangfarbe:

Während Schaeffer Loops dazu benutzte, um aufgezeichnete Originaltöne durch Wiederholung zu transformieren und aus den Resultaten Musik zu schaffen, waren die Tape-Loops für Stockhausen eine Methode, um reine Sinustöne aus dem Generator zu manipulieren und zu gehorsamem, formbarem Klangmaterial für serielle Kompositionen zu machen.¹⁰⁸

Daher ist es wichtig zu betonen, dass beide zu verschiedenen ästhetischen Einsichten kamen, obwohl sie mit dem gleichen „Handwerkszeug“ – in diesem Falle Loops – arbeiteten. Bezüglich des ästhetischen Einsatzes von Loops darf nicht außer Acht bleiben, dass deren Gebrauch nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum Ende der 1950er Jahre hauptsächlich für die Erzeugung von Klangeffekten verwendet wurde. Außerdem ist hinzuzufügen, dass in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts Tonband-Loops (etwa Vogelgezwitscher oder Meeresrauschen) im Radio verwendet wurden, „um bei Hörspielen oder Theaterstücken eine kontinuierliche Hintergrundatmosphäre zu erzeugen“.¹⁰⁹

Weder Schaeffer noch Stockhausen haben die Loops sich – ohne jegliche Änderung – wiederholen lassen. Zu jener Zeit wurden die repetitiven Merkmale des Loops – im rhythmischen Sinne – keineswegs betont. „Die repetitiven Eigenschaften des Loops wurden erstaunlicherweise so gut wie überhaupt nicht eingesetzt, um Rhythmen und *patterns* zu erzeugen.“¹¹⁰ Vor allem Stockhausen hatte den rhythmischen Ein-

Vordergrund. Das betrifft vor allem die in den folgenden Jahren entstandenen Kompositionen von Schaeffer und Pierre Henry, wo die neuen Möglichkeiten der Klangmanipulation verwendet wurden.

¹⁰⁸ Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 90.

¹⁰⁹ Ebd., S. 75–76.

¹¹⁰ Ebd., S. 32.

1.3. Die Loop-Ästhetik

satz von Loops ignoriert.¹¹¹ Dies hat vor allem mit der Nachkriegszeit in (West-)Deutschland zu tun. Es handelte sich nämlich um eine Zeit, in der die Repetition möglicherweise noch ein nationalsozialistisches Flair evoziert hätte.¹¹²

Die Aversion gegen „maschinenhaft“ metrische Musik gerade im Westdeutschland der Nachkriegszeit hat einen wichtigen Grund wohl in der noch frischen Erfahrung des Nationalsozialismus mit seiner Instrumentalisierung von Aufmärschen im Gleichschritt zu Marschmusik und durchsynchronisierten Massenspektakeln wie Parteitag und Sportveranstaltungen, der Feier von rhythmischer Uniformität in den Filmen von Leni Riefenstahl und anderen gleichgeschalteten Massenmedien. Adornos wie Stockhausens Ressentiments gegen strikte, gerade Rhythmen sind erkennbar von solchen Erinnerungen an die jüngere Vergangenheit geprägt.¹¹³

Erst in den 1960er Jahren wurde das periodische Merkmal von Loops in den Vordergrund gerückt und als ein ästhetisches Mittel benutzt.¹¹⁴ Die nächste Generation – wie die amerikanischen Minimalisten Mitte der 1960er Jahre¹¹⁵ – arbeitete explizit mit der Repetition und dem Einsatz der ununterbrochenen Wiederholung und leitete ihre Kompositionsmethode aus den Erfahrungen mit Tonband-Loops ab.¹¹⁶

Bei der Auseinandersetzung mit der Loop-basierten Musik, sei es Minimal Musik, Popmusik oder Technomusik, müssen die Hintergründe und nicht zuletzt die dabei zum Tragen kommenden verschiedenen ästhetischen Zielsetzungen hinterfragt und verstanden werden. Daher wird im nächsten Abschnitt die Bedeutung der Wieder-

¹¹¹ Ebd., S. 109.

¹¹² Tilman Baumgärtel spekuliert in *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops* über die möglichen Gründe für die Ablehnung der repetitiven Merkmale des Loops in der Kunst der klassischen Moderne und nicht zuletzt begründet er die Optionen, warum Komponisten der unmittelbaren Nachkriegszeit die Wiederholung in der Musik ignoriert haben. Siehe ebd., S. 49–52.

¹¹³ Ebd., S. 72.

¹¹⁴ Siehe „Zur Bedeutung der Wiederholung in der Musik der 1960er Jahre“ unter 1.3.1.

¹¹⁵ Man kann den amerikanischen Minimalismus als erste musikalische Strömung sehen, und zwar mit einem Ausgangspunkt bei der repetitiven Tonbandschleife.

¹¹⁶ Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 24 sowie S. 110.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

holung in den 1960er Jahren vertieft dargestellt, um ein besseres Verständnis der Loop-Ästhetik zu erlangen. Es geht in dieser Schrift allerdings hauptsächlich darum, wie der Komponist Bernhard Lang sein ästhetisches Wiederholungskonzept mittels einer ursprünglich technischen Möglichkeit des Wiederholens, nämlich des Loops, entwickelt. Nicht zu vergessen ist dabei, dass die Arbeit mit Loops in verschiedenen Musikgenres vor allem durch die sich ständig entwickelnde Technik bis heute immer wieder ihren Einsatz findet.¹¹⁷

1.3.1. Zur Bedeutung der Wiederholung in der Musik der 1960er Jahre

In den 1960er Jahren diente vielen Künstlern die Arbeit mit Wiederholung im großen Maßstab der eigenen Positionierung, und zwar nicht nur im musikalischen Bereich, sondern auch bei den bildenden Künstlern¹¹⁸ sowie in der Literatur¹¹⁹. In dieser Zeit wurde der Loop als ein künstlerisches Mittel unter verschiedenen ästhetischen Perspektiven entwickelt.¹²⁰ „Die 1960er Jahre waren also die Zeit, in der serielle Strukturen – zu denen auch die Loops gehören – beginnen, sich in so verschiedenen künstlerischen Szenen wie Fluxus, Minimal Art, Konzeptkunst, Expanded Cinema, Structural Film und Videokunst durchzusetzen.“¹²¹

¹¹⁷ Siehe Roland Schönenberger, „Wiederholungszwang oder Seligkeit der ewigen Wiederkehr des Gleichen? Zur gegenwärtigen Konjunktur des Loops“ (2003), sowie Rolf Grossmann, „Musikalische Wiederholung und Wiederaneignung – Collagen, Loops und Samples“ (2015).

¹¹⁸ Wie Andy Warhol, Carl Andre, Sol Lewitt, Peter Roehr usw.

¹¹⁹ Siehe die Arbeiten von Schriftstellern wie William S. Burroughs oder Brion Gysin.

¹²⁰ Die Abhandlung *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops* von Tilman Baumgärtel aus dem Jahr 2015, auf die in diesem Abschnitt häufig Bezug genommen wird, vermittelt geschichtliche Hintergrundinformationen über das Phänomen Loop. Die Abschnitte in diesem Buch beschäftigen sich nicht nur mit den Anfängen der Loop-Geschichte, sondern reflektieren auch die verschiedenen ästhetischen Ansatzpunkte des Loop-Einsatzes, wie etwa bei Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Elvis Presley, Peter Roehr, Andy Warhol, Ken Kesey und in der Minimal Music. Dies ist die einzige aktuelle Publikation, die das Reflektieren über die Verschiedenheit in der Loop-Ästhetik derart umfassend zusammengetragen hat.

¹²¹ Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 168.

1.3. Die Loop-Ästhetik

Die verstärkt verfügbaren technischen Mittel in der Nachkriegszeit haben vor allem für die Musikentwicklung der 1960er Jahre einen wichtigen Beitrag geleistet. Die Wiederholung gehört nun zur Kunstsprache:

In der Kunst der 60er Jahre beginnen sich die Dinge zu Reihen zu ordnen, zu Rastern, zu Strukturen. Es ist die Periode, in der die künstlerischen Methoden der technischen Reproduktion und Repetition zu einem geläufigen ästhetischen Mittel werden. [...] Wiederholungen, Reihungen, nach simplen Regeln organisierte Systeme werden zum wichtigsten strukturierenden Mittel einer Kunst, die den Geschmack verloren hatte an der Inszenierung von schockhaften Gegensätzen und der ununterbrochenen Innovation und des „Fortschritts“, welche die Kunst der klassischen Moderne prägt.¹²²

Ein wichtiger Faktor beim Einsatz der Wiederholung in den 1960er Jahren war neben den zunehmenden technischen Mitteln nicht zuletzt der Wunsch nach Erweiterung der Wahrnehmung bzw. des Bewusstseins, und zwar durch den Konsum von Drogen wie etwa LSD, Mescaline und Psilocybin.

Die wichtige Rolle, die psychedelische Drogen im Kontext von Musik in den 1960er und 70er Jahren spielten, hat die musik- und kulturhistorische Wahrnehmung dieser Epoche geprägt. Drogen gehörten nicht nur selbstverständlich zu Woodstock und zum Acid Rock dazu; auch die Minimal Music stand unter dem Einfluss psychedelischen Drogenkonsums.¹²³

Dieser Faktor ist nicht nur in der Musik und der bildenden Kunst sowie der Minimal Art der Zeit zu finden, sondern auch in der Popkultur der 1960er Jahre.¹²⁴ Daher spielt der Konsum von Drogen – als ein mögliches Mittel für künstlerische Experimente – im Kontext des gesellschaftlichen

¹²² Ebd., S. 160.

¹²³ Beate Kutschke, *Neue Linke/Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln: Böhlau 2007, S. 289. In Kapitel VIII, „Eine alternative Epistemologie: Evidenzerfahrungen in der Minimal Music und psychedelische Experimente (Terry Rileys *In C*)“, beobachtet die Autorin Terry Rileys *In C* vor dem Hintergrund der psychedelischen Bewegung der Zeit.

¹²⁴ Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 174. Diese Tatsache findet man auch im Bereich der Literatur, wie z. B. in den Schriften von William S. Burroughs.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Milieus dieser Zeit¹²⁵ eine wesentliche Rolle:

Zum Teil war Drogengebrauch der Auslöser für bestimmte künstlerische Experimente, zum Teil wollten sie Erfahrungen, die durch Drogen ausgelöst wurden, festhalten und nachvollziehbar machen – wenn sie diese nicht gleich propagierten.

Terry Riley, die Beatles, La Monte Young, Andy Warhol und einige andere Künstler, die nachfolgend eine Rolle spielen sollten, waren in den 60er Jahren alle bekennende Drogennutzer. Während es in der Popmusik weniger tabuisiert ist, den Gebrauch von Drogen zuzugeben, tun sich vor allem Künstler aus dem Bereich der sogenannten „Hochkultur“ heute schwer damit, ihre Werke als von Rauschmitteln beeinflusst darzustellen.¹²⁶

Die Benutzung von Drogen zur Bewusstseinsweiterung verläuft parallel zum zunehmenden Einsatz von technischen Medien in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg.

Für unseren Zusammenhang ist es besonders interessant, dass die künstlerische Produktion der 60er Jahre, die unter dem Einfluss von Drogen entstand, häufig mit Wiederholungen arbeitete, die durch industrielle Fertigung, Siebdruck und den Einsatz von technischen Medien wie dem Tonband entstanden.¹²⁷

Auf der musikalischen Seite sehen wir den Einsatz der Wiederholung durch den Gebrauch des Tonbandes. *Tomorrow never knows* (1966) von

¹²⁵ Es darf nicht vergessen werden, dass das Interesse für den Konsum von Drogen in dieser Zeit in Verbindung mit einem Interesse für die verschiedenen bis dahin in der westlichen Kultur unbekannt Formen der Erkenntnis steht: „Zen-Rezeption, Psychoanalyse, Revival von Religionen, Esoterik und Mystizismus sowie psychedelische Drogen stellen insofern also verschiedene Seiten derselben Sache, des Bedürfnisses nach einer in der eigenen westlichen Kultur bisher unbekannt, neuen, weil unmittelbaren Form von Wissen und Erkenntnis dar.“ Beate Kutschke schreibt weiter: „Viele Zeitgenossen in den 1960er Jahren, die dieses Wissen erstrebten, für die der Weg über die buddhistischen Meditationsübungen aber zu mühsam oder erfolglos gewesen war, bedienten sich daher Drogen als den Erfolg leichter zugänglich machende Alternative.“ Beate Kutschke, *Neue Linkel/Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, S. 296f.

¹²⁶ Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 175.

¹²⁷ Ebd., S. 176.

1.3. Die Loop-Ästhetik

den Beatles ist ein Musikbeispiel, das nicht nur direkt aus der technischen Perspektive der Zeit heraus entstanden ist, es ist zudem in der psychedelischen Phase der Beatles entstanden.¹²⁸ Bezüglich der technischen Perspektive sind zwei Punkte zu beachten: Einerseits hat bei diesem Aufbruch in der technischen Produktion der Zugang für die Masse und für den Privatbereich eine wichtige Rolle gespielt. Die technischen Medien können von nun an nicht mehr nur in Rundfunkstudios benutzt werden, sondern auch vom Musiker selbst: „Die Audiotechnik war zu Beginn der sechziger Jahre so weit, dass studiounabhängige Produktionen möglich waren.“¹²⁹ Paul McCartney – der Sänger und Bassist der Beatles – hat den Besitz eines eigenen Tonbandgeräts als einen wichtigen Grund für die Entstehung der Tonband-Komposition beschrieben.¹³⁰

Andererseits interessierte man sich nicht nur seitens der Popkultur, sondern auch seitens der sogenannten „Hochkultur“ für die neuen Medien.¹³¹ Das versteht sich fast von selbst, da nun immer mehr Menschen – darunter Künstler – einen Zugang zu technischen Produkten hatten.

Ein Grund, warum Tape-Loops in den 60er Jahren so populär geworden sind, liegt unzweifelhaft darin, dass die wissenschaftlichen Durchbrüche, die das Ergebnis der forcierten Grundlagenforschung während des Zweiten Weltkriegs waren, zu dieser Zeit zu Produkten für den Massenmarkt geworden waren – zu [sic] Beispiel Tonbandgeräte, später Videorecorder. In den 60er Jahren waren Tonbandmaschinen von teuren High-Tech-Geräten zu einem Produkt für den Massenmarkt geworden; dasselbe geschah in den 70er und 80er Jahren mit Videorecordern. Sie standen nicht länger nur bei Radiosendern und Produktionsfirmen in den Studios, sondern wurden in Kaufhäusern und Elektronikgeschäften angeboten.¹³²

¹²⁸ Siehe auch *Revolution 9* (1968).

¹²⁹ Roland Schönenberger, „Wiederholungszwang oder Seligkeit der ewigen Wiederkehr des Gleichen? Zur gegenwärtigen Konjunktur des Loops“, S. 7.

¹³⁰ „Paul McCartney hat ausdrücklich darauf hingewiesen, dass ein Grund für das Entstehen der Tonband-Komposition *Tomorrow never knows* war, dass alle Beatles sich eigene, portable Tonbandgeräte für ihre Wohnungen angeschafft hatten und darum zuhause mit Tape-Loops experimentieren konnten.“ Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 179f.

¹³¹ Ebd., S. 182.

¹³² Ebd., S. 179.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Die zunehmende Benutzung von technischen Mitteln im Massenbereich erklärt von selbst den zunehmenden Einsatz des Tape-Loops und dessen Entwicklung nicht nur in den 1960er Jahren, sondern auch in den darauffolgenden Jahrzehnten.¹³³ Interessant ist dabei, dass in den 1960er und auch in den 1970er Jahren für viele Rockmusiker die durch Tape-Loops entstandenen Kompositionen von Stockhausen eine Inspirationsquelle waren.¹³⁴ Der Grund ist darin zu suchen, dass Stockhausen zu den Ersten gehört, die sich die Technologie für das Komponieren zu Nutze gemacht haben:

Aber nicht nur in Deutschland, sondern in der ganzen Welt begannen sich Rockmusiker für die elektronische Musik Stockhausens und für seine Produktionsmethoden zu interessieren. Für viele von ihnen waren die Kompositionen von Stockhausen das erste Mal, dass sie musikalische Werke hörten, die mit Hilfe von Tape-Loops entstanden waren. Die Beatles gehörten zu den Ersten, die von Stockhausens Methoden inspiriert waren, welche sie allerdings auf produktive Weise missverstanden. Aber sie waren nicht die Einzigen, die sich von ihm inspirieren ließen. Auch Frank Zappa und die Mothers of Invention, Soft Machine und die Grateful Dead haben von Stockhausen gelernt.¹³⁵

Die Arbeit mit dem Tonband und das Profitieren von dessen technischen Möglichkeiten beim Musikmachen war etwas, das nicht nur innerhalb der Rock- und Popmusik zu beobachten war, sondern das auch eine große Rolle für ein wichtiges musikalisches Ereignis der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts spielte, nämlich die Minimal Music. Mitte der 1960er begannen Komponisten wie Terry Riley oder Steve Reich, aus der Repetition mittels Tonband Musik zu machen. Die Aus-

¹³³ „In den nächsten beiden Jahrzehnten sollten sich in der Popmusik Stilrichtungen entwickeln, die durch den Einsatz von Medien-Loops geprägt sind: der Krautrock und die elektronische Spielart von Disco, Dub und Hip-Hop der 70er Jahre; die Electronic Body Music, Electro und Industrial in den 80er Jahren; Rave, House und Techno in den 90er Jahren. Und der Dubstep und die hundert Spielarten von elektronischer Tanzmusik in der Gegenwart.“ Ebd., S. 186.

¹³⁴ Das gilt auch für einige deutsche Rockgruppen aus den 1970er Jahren wie Tangerine Dream, Kraftwerk, Cluster, Neu, Faust. Die Rockgruppen haben in Anlehnung an Stockhausen auch mit elektronischer Musik experimentiert.

¹³⁵ Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 107f.

1.3. Die Loop-Ästhetik

einandersetzung mit dieser Art von Musik, der sogenannten Minimal Music, war wiederum ein Bezugspunkt für die Popmusik der 1960er und 1970er Jahre.¹³⁶

Tilman Baumgärtel beschreibt zwei Aspekte, die eine formgebende Rolle bei der Minimal Music gespielt haben.¹³⁷ Als ersten Aspekt betont Baumgärtel den Standpunkt der Minimalisten zur Musik der europäischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Genauer gesagt ging es den Minimalisten mit ihrem bewussten Einsatz der Repetition um eine Art Protest gegen die Zwölftonmusik und die Musik der Serialisten, die vor allem um diese Zeit eine Art musikalische Doktrin darstellten:

Die Minimal Music ist oft als eine Gegenreaktion amerikanischer Komponisten auf die Dominanz der europäischen E-Musik beschrieben worden, als eine Art plebejisches Aufbegehren gegen eine Musik, die für ein musikalisch ungeschultes Publikum nicht mehr verständlich war. Die europäische Avantgarde, namentlich die Musik der zweiten Wiener Schule und den Serialismus, haben alle Minimalisten der ersten Generation während ihres Studiums ausführlich kennengelernt und sich zum Teil auch selbst daran versucht [...]. Für viele ist die Minimal Music aus einem Protest gegen die Zwölftonmusik Schönbergs und den Serialismus Weberns entstanden, die zu dieser Zeit in USA wie in Europa zu einer Art akademischem Dogma erstarrt waren.¹³⁸

Der zweite Aspekt ist das Interesse für die „nicht-westliche“ Musik, „die die Gründungsväter der Minimal Music verbindet“. Dieses Interesse kommt vor allem aus den eigenen Erfahrungen der Komponisten mit dieser Art von Musik.¹³⁹ Es darf nicht außer Acht bleiben, dass vor allem Riley und Reich vor ihrer Beschäftigung mit „nicht-westlicher“ Musik im

¹³⁶ Diese Beeinflussung gilt vor allem für den Komponisten Terry Riley, der einen großen Einfluss auf die Popmusik seiner Zeit hatte.

¹³⁷ Diese zwei Aspekte sind besonders relevant für die Arbeit mit Tonbandschleifen von Reich und Riley. Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 229–232.

¹³⁸ Ebd., S. 230.

¹³⁹ Zu erwähnen sind Rileys Beschäftigung mit nordafrikanischer Musik in den 1960er Jahren, die Auseinandersetzung mit Raga bei Riley und La Monte Young (Reise nach Indien 1970) und Reichs Beschäftigung mit afrikanischer Perkussionsmusik sowie mit balinesischer Gamelanmusik in den 1970er Jahren.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

minimalistischen Stil komponiert hatten. „Trotzdem waren solche Einflüsse [die der „nicht-westlichen“ Musik] für beide Komponisten [Riley und Reich] eher Bestätigung ihrer Methode als direkte Anregung.“¹⁴⁰ Nichtsdestotrotz sind die in den 1960er Jahren entstandenen Tonband-Kompositionen der beiden Komponisten der Ausgangspunkt für ihre minimalistische musikalische Richtung.

Wenn man die genannten zwei Perspektiven der Minimalisten der 1960er Jahre mit den Ansichten Bernhard Langs vergleicht, fallen gewisse Ähnlichkeiten auf. Die Entscheidung für den Einsatz der Wiederholung sowohl bei den Minimalisten als auch bei Lang war unter anderem durch zwei Momente motiviert: einmal als eine Reaktion gegen die Musik der Serialisten (Minimalisten) oder gegen die „als grau empfundene Neue-Musik-Szene“¹⁴¹ der 1990er Jahre (Lang) und zum anderen infolge der Beschäftigung mit den musikalischen Sprachen außerhalb des europäischen sowie des klassischen Gebiets.

1.3.2. Der Einsatz der Improvisation und deren Verschriftlichung im Musikdenken Langs

Einer der impulsgebenden Faktoren für die kompositorische Arbeit bei Lang kommt aus seinen Erfahrungen als Improvisator. Die Auseinandersetzung zwischen der improvisatorischen und der kompositorischen Perspektive und deren Vermittlung sind ausschlaggebend für das Verständnis der musikalischen Ästhetik vieler Kompositionen Langs. Bei ihm wurde Improvisation zum Teil als ein Ausgleich und eine „Reaktion auf die als grau empfundene Neue-Musik-Szene“ (wie der Komponist selbst dies beschreibt) eingesetzt.¹⁴² Lang schildert sein Interesse für Improvisation bezüglich der *DW-Serie* folgendermaßen:

Für die Entwicklung neuer Ideen und Materialien war für mich immer die Improvisation ein entscheidender Faktor: in den Improvisationen stellte sich allerdings immer ein gewisses Erzählprinzip ein, das von einer gewissen

¹⁴⁰ Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 231.

¹⁴¹ „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 21.

¹⁴² Ebd.

1.3. Die Loop-Ästhetik

Linearität geprägt war; auf der Suche nach neuen Erzählstrukturen begann ich in immer stärkerem Ausmaß mit Loops zu improvisieren.¹⁴³

In dieser Äußerung treten zwei Aspekte hervor, die sich aufeinander beziehen: erstens die Gegenüberstellung von Improvisation und Loop und zweitens die Suche nach „neuen Erzählstrukturen“.

Die Gegenüberstellung von Improvisation und Loop ruft erstens keinen Widerspruch hervor, obwohl man einwenden könnte, dass das freie Spielen und die freigestaltete Linie in der Improvisation und der Automatismus bei einer Loop-Maschinerie sich widersprechen könnten. Zweitens sind die beiden Elemente – Improvisation und Loop – als eine Art Kontrapunktik in der Musik Langs zu verstehen, bei der Freiheit und Präzision auf einer Ebene kommunizieren.¹⁴⁴ Es geht also um eine (lineare) Bewegung in der Improvisation, die trotz ihrer Freiheit von einer bestimmten Logik „umrahmt“ ist. Der Einsatz des Loops in der Improvisation und dessen Rolle im kompositorischen Denken Langs weist auf einen künstlerischen Prozess hin, der Freiheit und Präzision gleichzeitig in sich trägt. Der Loop ist nicht mehr der Gegenstand des Stillstands und der einfachen Repetition, sondern er sorgt gleichzeitig für Vielfalt in der Erzählstruktur. Die gleichzeitige Verwendung von Improvisation und Loop ist und war ein wichtiges Kriterium für die Entstehung der *DW-Serie*.¹⁴⁵

¹⁴³ Bernhard Lang, „Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der Differenz/Wiederholung-Serie“, S. 7.

¹⁴⁴ Hinsichtlich der Gegenüberstellung der Improvisation und Loop-Maschinerie beschreibt Lang diesen Prozess bei seinem *DW2* als einen Versuch, „der Loop-Maschinerie Differenz- und Schriftlinien gegenüberzustellen“. Er betont: „Die Differenzlinie ist für mich eine frei schreibende, handschriftliche, improvisierte Linie, die als horizontales Prinzip dem vertikal geordneten Prinzip der globalen Schleifenschnitte entgegengesetzt ist. Die Architektur von *DW2* ist so angelegt, dass die Loop-Maschine mit der Linearität der Stimmen kontrapunktiert wird, die immer wieder in dieser Loop-Maschine gefangen werden. Das ist eine ähnliche Form der Kontrapunktik wie in neueren Stücken, etwa *DW17*, wenn auch in einer völlig anderen Form.“ „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 19f.

¹⁴⁵ *Das Theater der Wiederholungen* ist in der Entstehungszeit der *DW-Serie* komponiert; *DW 5* (2000) und *DW 6b* (2001) sowie *DW 6a* (2002).

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Der zweite Aspekt, nämlich die „Suche nach neuen Erzählstrukturen“, weist wiederum auf die Auseinandersetzung mit der Improvisation hin. Bei dieser Suche setzt Lang den Loop ein. Beim Improvisieren bekommt der Loop eine vorantreibende Rolle, durch die das Finden der neuen Erzählstrukturen „beschleunigt“ wird.

In Bezug auf die Improvisation sollte noch eine weitere Stufe in der kompositorischen Arbeit von Lang erwähnt werden, nämlich die Transkription der Improvisation. Der Komponist befasste sich in den früheren Kompositionen – etwa der *Schrift-Serie*¹⁴⁶ – mit dem Feld der ausgeschriebenen Improvisation, die als eine Vorstufe zu seinen späteren Arbeiten mit Wiederholung verstanden werden kann. Man kann an dieser Stelle den widersprüchlichen Charakter einer ausgeschriebenen Improvisation betonen: Soll die Improvisation denn nicht ihren freien Charakter behalten? Wenn sie genauso präzise und exakt wie die notierte Musik aufgeführt wird, dann stellt sich die Frage, inwieweit man überhaupt von einer Improvisation sprechen kann. Der Komponist beschreibt den Prozess des Schreibens einer Improvisation (daher der Titel *Schrift*) im Kontext seiner *Schrift 1* für Flöte solo wie folgt:

Those pieces [*Schrift*-Stücke] deal with the process of writing as a try on fixing memory, but not the memory as a generator of form and structure but as trace of the passing moment. The scripture becomes a trace („Spur“) of time along which the composer moves, discovering its way from moment to moment, at once forgetting and remembering by just following the occurrence of signs along the trace.¹⁴⁷

¹⁴⁶ In der *Schrift-Serie* befasst sich der Komponist, wie der Titel bereits suggeriert, mit der „Verschriftlichung“ der Improvisation. Die *Schrift-Serie* kann daher als eine Vorstufe (seit 1996) zur *DW-Serie* betrachtet werden, abgesehen davon, dass *Schrift 5* viel später (2011) entstanden ist (http://members.chello.at/bernhard.lang/werke_chronol.htm). Genauso wie bei der *DW-Serie* besteht jedes Stück dieses Zyklus aus unterschiedlichen Besetzungen, wobei jedes Stück der *Schrift-Serie* außer der *Schrift 4* für ein Soloinstrument komponiert ist (*Schrift 1* für Flöte solo – *Schrift 1.2* ist eine spätere Überarbeitung von *Schrift 1* –, *Schrift 2* für Violoncello solo, *Schrift 3* für Akkordeon solo, *Schrift/Fragment 4* für Trompete, Horn und Posaune, *Schrift 5* für Stimme solo).

¹⁴⁷ Siehe die Werkbeschreibungen zur *Schrift 1* unter: http://members.chello.at/bernhard.lang/blang_english/about_schrift1.htm.

1.3. Die Loop-Ästhetik

Das Schreiben einer Improvisation darf nicht als ein Festhalten an Formen und Strukturen im herkömmlichen Sinne verstanden werden, sondern es geht um die Verschriftlichungen der Erinnerung und des Gedächtnisses sowie um das Suchen und das Weitergehen von einem Moment zum nächsten.¹⁴⁸

In Bezug auf die Zusammenarbeit mit Improvisatoren und Musikern anderer Kulturen betont Lang die Präzision der Improvisation schlechthin: „Dass die Improvisationsmusiker genauso exakt und präzise sein können wie die Musiker, die notierte Texte ausführen, war eine wichtige Erfahrung für mich“¹⁴⁹, so der Komponist.¹⁵⁰ Die Antwort auf die vorhin gestellten Fragen kann in den Worten Langs auch so lauten, dass er durch den Einsatz der Improvisation beim Vorgang des Komponierens vor allem auf „die Überwindung der Bastelei, des zusammensetzenden Komponierens“ abzielen möchte.¹⁵¹ In diesem Sinne ist Improvisation als ein Gegengewicht zu streng organisiertem Komponieren zu verstehen. „Die Überwindung der Bastelei“ deutet nichtsdestotrotz nicht auf einen beliebigen Vorgang des Komponierens, sondern auf Präzision einerseits und auf ein vielgestaltiges Prinzip andererseits.

Ein Beispiel für dieses kompositorische Prinzip ist das *DW2* für verstärktes Kammerensemble und 3 Stimmen.¹⁵² Der Konflikt zwischen der strengen Struktur einerseits und der freien Linie in der Improvisation andererseits – gleichzeitig auch der „Konflikt“ als Komponist und

¹⁴⁸ Den Versuch eines schreibenden Improvisierens kann man bereits in den Arbeiten der österreichischen Rock-Band „picknick mit weismann“ beobachten, deren Mitglied Bernhard Lang war. Außerdem lieferten die Schreibtechniken des österreichischen Schriftstellers Christian Loidl (1957–2001) eine nicht-musikalische Inspirationsquelle. Siehe die Werkbeschreibungen zur *Schrift 1.2* unter: http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_schrift1_2.htm.

¹⁴⁹ „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 20.

¹⁵⁰ Dieses Zitat bezieht sich vor allem auf *DW2*, dennoch kann man diese Ansicht zur Idee der ausgeschriebenen Improvisationen auch auf die anderen Stücke übertragen.

¹⁵¹ Siehe die Werkbeschreibungen zur *Schrift-Serie* unter: http://members.chello.at/bernhard.lang/werke_chronol.htm.

¹⁵² Wie bereits erwähnt, hat sich Lang schon vor der *DW-Serie* in der *Schrift-Serie* mit einer ähnlichen Idee der Verschriftlichung bzw. Transkription befasst, obwohl bei den Stücken der *Schrift-Serie* andere impulsgebende kompositorische Komponenten im Vordergrund stehen.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Improvisator zugleich – war der Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit diesen beiden Welten in *DW2*. Der Komponist beschreibt die Arbeit an *DW2* wie folgt:

Dieser Umstand [die beiden Identitäten als Komponist und Improvisator] war bei *DW2* ganz wesentlich. Denn zur Zeit der Entstehung von *DW2* habe ich wieder verstärkt begonnen, in Bands zu spielen, auch in Reaktion auf die als grau empfundene Neue-Musik-Szene, für die ich einen Ausgleich brauchte. Und die Musiker, mit denen gemeinsam ich damals in einem engen sozialen Gefüge musizierte, habe ich dann auch in *DW2* integriert. Nach der ersten Aufführung sagten sie: in *DW2* ist nun alles festgehalten, was wir in unseren gemeinsamen Improvisationen gemacht haben. Jetzt müssen wir unsere Band auflösen ...¹⁵³

Die Beschäftigung mit der Improvisation und deren Transkription lässt sich nicht nur als eine Reaktion auf die Neue-Musik-Szene wahrnehmen, sondern auch als ein Erlebnis aus der Begegnung mit den Improvisatoren und Turntablisten nachweisen. Eine dieser Begegnungen war die mit dem englischen Turntablisten¹⁵⁴ und Komponisten Philip Jeck (*1952)¹⁵⁵ in den 1990er Jahren:

Als ich Philip Jeck das erste Mal in Graz hörte, war mir die hypnotische Wirkung seiner Vinyl-Loops¹⁵⁶ 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.¹⁵⁷

¹⁵³ „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 21.

¹⁵⁴ Turntable (aus dem Engl., dt.: Drehscheibe, Plattenteller) ist ein Gerät zum Abspielen von Vinyl-Schallplatten.

¹⁵⁵ Weitere Informationen unter: <http://philipjeck.com/>.

¹⁵⁶ Vinyl wird umgangssprachlich auch für die Schallplatte verwendet. Vinyl ist an sich ein meistens schwarzer Kunststoff, aus dem Schallplatten hergestellt werden.

¹⁵⁷ Christian Scheib, „Vom Wie des Was und dem Was des Wie. Oder: Von Lust und Sucht und einer Langeweile“, Bernhard Lang im Gespräch mit Christian Scheib,

1.3. Die Loop-Ästhetik

Die Arbeiten von Philip Jeck waren für Lang ein Anstoß für die bereits erwähnte Idee der „Verschriftlichung“ der improvisierten Loops. *DW 1* für Flöte, Violoncello und Klavier ist ein Beispiel für die Entwicklung solcher Transkriptionen.

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.¹⁵⁸

Zusammengefasst lässt sich Folgendes sagen: Der Einsatz der Improvisation und deren Verschriftlichung ist im Musikdenken Langs spätestens seit den 1990er Jahren nichts anderes als eine „Überwindung“, und zwar in vielerlei Hinsicht. Einerseits findet eine Überwindung der etablierten Rolle des Loops statt; diese Rolle ändert sich hin zu einer dynamischen Gestalt. Andererseits ist die Überwindung im Sinne eines Neudenkens zu verstehen. Die Grenze zwischen Improvisation und Komposition – Freiheit und Präzision – wird neu definiert und von einer neuen Perspektive aus beleuchtet.

1.3.3. Der eingebaute Defekt

In diesem Abschnitt soll ein Aspekt behandelt werden, dessen Berücksichtigung zum größten Teil durch Arbeiten des Turntablisten Philip Jeck inspiriert wurde.¹⁵⁹ Dieser Aspekt steht in direkter Verbindung damit, was Lang mit Loop-Ästhetik oder Loop-Improvisation umschreibt, sowie mit der Art und Weise, wie er mit deren Transkription umgeht: der bewusst eingebaute „Defekt“ als ein kompositorisches Element.

Im Falle des Auftretens eines Fehlers bei der Improvisation – wie etwa bei Jazzmusikern – wird dieser so lange wiederholt, bis er nicht mehr als

in: *Katalog Wien Modern 2006*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 135–137, hier S. 135.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ein anderer wichtiger Ausgangspunkt sind die Arbeiten Martin Arnolds. Siehe hierzu das dritte Kapitel.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

„Fehler“, sondern als ein Bestandteil der Improvisation wahrgenommen wird. Die Wahrnehmung dieses Fehlers, der kein Fehler mehr ist, wird erst durch die Wiederholung geschärft, sonst würde er akustisch als ein einmaliges Versehen wahrgenommen werden. An der Stelle ist eine Äußerung von Pierre Schaeffer angebracht, auch wenn diese nicht aus einem Improvisationskontext stammt: „Musik beginnt mit zwei Verfahren: Man *hebt* ein Element *hervor* [...]. *Man wiederholt es*. Wenn man dasselbe Ding zweimal wiederholt, wird es Musik.“¹⁶⁰

Der „Fehler“ kann kompositorisch vorausgedacht und im Voraus eingebaut werden. Durch die Arbeit mit einer hängengebliebenen Schallplatte schafft Philip Jeck eine bewusst eingesetzte „Unvollkommenheit“, die durch den wiederholten Sprung in der Rille entsteht.¹⁶¹ Der bewusst eingebaute „Defekt“ als ein ästhetisch-künstlerisches Mittel geht zurück bis auf das Ende der 1940er Jahre, als Pierre Schaeffer kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, bei seinen ersten *musique-concrète*-Kompositionen, mit „springenden“ Platten arbeitete.¹⁶²

Wie das Rückwärts- oder Langsamer-Abspielen von Schallplatten ist die Methode des Loopens, auf die Schaeffer im Frühjahr 1948 kam, eigentlich jedem bekannt, der einmal einen Plattenspieler benutzt hat und dem die Schallplatte an einem Kratzer hängen geblieben ist. Schaeffer systematisierte diesen Fehler und machte ihn zu einer grundlegenden Technik nicht nur der *musique concrète*, sondern der elektronischen Musik überhaupt.¹⁶³

Durch die „springenden“ Schallplatten wollte Schaeffer Musik produzieren. Die Technik nannte er *sillon fermé* (= geschlossene Rille); später wurde dies Loop genannt. Allerdings begann Schaeffer Anfang der 1950er Jahre aufgrund der Einführung eines neuen Aufzeichnungsmediums beim französischen Rundfunk, mit Magnetband statt mit Schallplatten

¹⁶⁰ Pierre Schaeffer, zitiert nach: Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 80.

¹⁶¹ Bei einer normalen Schallplatte bewegen sich die Rillen spiralartig von außen nach innen. Wenn die Rille bei einer Schallplatte verschlossen wird, dann springt die Nadel ständig zurück. Dadurch entsteht die Wiederholung einer Tonsequenz.

¹⁶² Tilman Baumgärtel, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, S. 53f.

¹⁶³ Ebd., S. 74.

1.3. Die Loop-Ästhetik

zu arbeiten.¹⁶⁴ Es muss hinzugefügt werden, dass die ästhetischen Ziele, die Schaeffer verfolgte, von den Zielen der anderen Künstler abweichen, die entweder zu derselben Zeit – wie etwa Stockhausen – oder viel später mit Loops gearbeitet haben. Schaeffer ging es darum, durch das Loopen aus Geräuschen und Lärm Musik zu machen. In den 1960er Jahren kommt der Loop-Einsatz infolge der Arbeit mit Tonbandschleifen häufiger zur Anwendung, wie etwa bei den Minimalisten. Interessant ist dabei, dass ein Komponist wie Steve Reich, der öfter Loops in seinen Kompositionen verwendete, die Funktion des Loops an sich später nicht mehr als eine künstlerische sah. In einem Interview betont Reich, wie bedeutsam die Art und Weise sei, wie man mit den Loops umgehe:

Loops als solche sind ein dummer Effekt und bedauerlicherweise sind aus dem Einsatz von Loops eine Menge dummer Effekte hervorgegangen [...]. Loops sind, für sich genommen, vollkommen uninteressant. Es geht darum, was man damit macht. Wenn man sie einfach nur für sich laufen und laufen lässt, ist man verrückt oder vollkommen stoned. Wenn man das will, schön. Aber das ist keine Kunst, es ist unheimlich dumm. Aber Loops sind auch ein sehr wirkungsvolles Gestaltungsmittel und man kann damit fantastische Werke schaffen.¹⁶⁵

Eine Möglichkeit, den Loop als ein „wirkungsvolles Gestaltungsmittel“ einzublenden, ist das Einbauen eines „Störfalls“, wodurch der Loop nicht mehr als ein selbstverständlicher Prozess wahrgenommen wird. Bevor der Einfluss der Arbeiten Jecks und seiner Ästhetik auf die Musik Langs genauer betrachtet wird, sei hier ein Beispiel aus den 1960er Jahren genannt, wo der bewusst eingesetzte „Defekt“ eine künstlerisch-ästhetische Rolle spielt. Im Stück *It's gonna rain* (1965) von Steve Reich laufen zwei identische Tonbandspuren gleichzeitig. Die am Anfang synchron laufenden Schleifen laufen nach kurzer Zeit asynchron und driften auseinander. Dadurch entsteht eine Unregelmäßigkeit und eine graduelle Verschiebung. *It's gonna rain* ist ein Beispiel dafür, wie sich der ästhetische Einsatz der „Unvollkommenheit“ primär aus der Mangelhaftigkeit der damaligen technischen Möglichkeiten ergeben hat. Aber

¹⁶⁴ Ebd., S. 55.

¹⁶⁵ Steve Reich im Interview mit Tilman Baumgärtel, zitiert nach ebd., S. 257f.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

nichtsdestotrotz geht es bei so einem Stück um eine künstlerische Entscheidung hinsichtlich der Hervorhebung der Unregelmäßigkeit.

Mit einem Sampler oder einem Computerprogramm der Gegenwart wäre es relativ einfach, zwei identische Samples so gegeneinanderlaufen zu lassen [...]. Reichs entscheidende Leistung bei der Arbeit an *It's gonna rain* ist es, die Unregelmäßigkeiten, die beim Tonband-Betrieb auftraten, nicht als Problem, sondern als Ausgangspunkt eines Werks zu betrachten, das genau diese „Fehlfunktion“ der Apparate zu seiner Stärke macht.¹⁶⁶

Mithilfe von technischen Mängeln suchte der Komponist Steve Reich seine kompositorische Lösung innerhalb der zur Verfügung stehenden Möglichkeiten. Interessant an der Stelle wäre ein Perspektivenwechsel zu den Turntablisten. Die Arbeit mit eingeschränkten Mitteln und die methodische Reduktion beim Turntablismus – trotz der großen Bandbreite an technischen Möglichkeiten, die heutzutage zur Verfügung stehen – war für Bernhard Lang ein ausschlaggebendes Moment:

Die auf den ersten Blick sehr primitiv erscheinende Reduktion der Processing-Mittel des Turntable ist etwas sehr Reizvolles: Geschwindigkeit und Tonhöhe sind zwangsweise miteinander verkoppelt; du kannst den Lese-punkt verändern, sprunghaft, durch Scratching oder wie auch immer; du kannst an deinen Turntable die gesamten Effektgeräte vom Jimi Hendrix anschließen; aber es bleibt doch immer eine sehr limitierte Arbeitsweise. Bereits einzelne Passagen rückwärtslaufen zu lassen, ist relativ schwer. Und die Beschränkung der Möglichkeiten im Vergleich zu einem computer-gesteuerten Synthesizer ist das, was das Arbeiten mit dem Turntable künstlerisch reizvoll macht [...]: eine methodische Reduktion [...]. Durch die Enge der Mittel entsteht etwas Neues. Während die Laptop-Technik durch die unendliche Vielfalt der Möglichkeiten irgendwann ausgereizt war, weil einem die Massen-Elektronik plötzlich völlig egal war, inszeniert sich der Turntablismus bewusst Retro, Low-Fi und haptisch.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Ebd., S. 254.

¹⁶⁷ Bernhard Günther, „Press the Difference Button. Bernhard Langs ‚DW8‘ für Orchesterloops und zwei Turntable-Solisten“, in: *Katalog Wien Modern 2006*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 83–85, hier S. 84.

1.3. Die Loop-Ästhetik

Für Lang besteht das reizvolle Moment bei den Turntablisten in zwei verschiedenen Perspektiven. Die erste ist „die Beschränkung der Möglichkeiten“ bzw. der gewollte Abstand von den erweiterten technischen Mitteln, die in der heutigen Zeit gebräuchlich sind. Die zweite Perspektive kann als ein Resultat der ersten gesehen werden: Durch die Reduktion der Mittel entsteht ein neuer Kontext. Der neu entstandene Kontext gewinnt umso mehr an Bedeutung, als er sich direkt aus der Beschränkung der Mittel ergibt.

Durch das Abspielen eines Soundtracks und dessen Manipulation beim Turntablismus begegnet man einer Art Zitieren. Der Turntablist wählt dieses Zitat aus seinem Archiv und verändert es durch verschiedene Techniken. Lang beschreibt diesen Prozess bei Jeck wie folgt:

Wenn er [Jeck] 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. Rillenkacksen und Rauschen ersetzen überhaupt das ursprüngliche Zeichen, werden selbst zur musikalischen Geste/Figur.¹⁶⁸

Wichtig bei diesem Vorgang ist der Umgang mit den Zitaten. Der Einsatz des musikalischen Zitats ist in der Musikgeschichte an sich keine neue Thematik.¹⁶⁹ Jedes Zitat steht, wenn auch qualitativ verschieden,

¹⁶⁸ Christian Scheib, „Vom Wie des Was und dem Was des Wie. Oder: Von Lust und Sucht und einer Langeweile“, S. 136.

¹⁶⁹ Der Einsatz des musikalischen Zitats erhält erst ab der Wiener Klassik seine gegenwärtige Definition: „Die Geschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit ist von Anfang an geprägt von einer kompositorischen Auseinandersetzung mit fremdem musikalischen Material. [...] Entschieden greifbarer wird die Zitierpraxis ab den Wiener Klassikern. Dies hat allgemein mit der weiteren Aufwertung der Individualität von Werk und Komponistenpersönlichkeit, konkret aber auch mit der zunehmenden inneren Vielfalt des musikalischen Satzes über herkömmliche Affekt- und Gattungsgrenzen hinweg zu tun.“ Gernot Gruber, „Zitat“, in: *MGG*, Sachteil 9, Kassel: Bärenreiter, 1998, Sp. 2405ff.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

in einem neuen Kontext.¹⁷⁰ Das Besondere beim Turntablismus ist die fokussierte Art des Zitatgebrauchs. Das entscheidende Kriterium liegt darin, dass erstens der künstlerische Prozess hauptsächlich aus Zitaten besteht, die manipuliert werden; das Zitat dient als Basis der künstlerischen Arbeit bzw. Performance.¹⁷¹ Zweitens werden die Phrasen durch Wiederholungen betont. Der neue Kontext wirkt durch die mittels Wiederholung hervorgehobenen Phrasen nicht nur stärker, sondern die Aufmerksamkeit wird im Laufe der Zeit mehr auf die neu entstehenden Zeichen gerichtet.¹⁷² Man kann an der Stelle behaupten, dass das Zitat in diesem Zusammenhang aufhört, Zitat zu sein, oder dass seine Rolle

¹⁷⁰ Nicht zu vergessen ist, dass Zitate von der Wiener Klassik an bis heute in unterschiedlichen Erscheinungsformen und Richtungen aufgetaucht sind. Zitat als ein übergreifendes Feld beinhaltet verschiedene Zitierpraktiken wie Parodie, Kontrafaktur, Paraphrase, Variation, Transkription, Pasticcio usw. Gernot Gruber schreibt in seinem Artikel *Zitat* von zwei Zitatrichtungen im 19. Jahrhundert: „Beim Überblick über die Zitierpraxis im 19. Jh. ergibt sich eine grobe Einteilung in zwei Richtungen: Einerseits wird das Zitat noematisch, also mit auffälligem Kontrast zur Umgebung, eingesetzt, andererseits wird es in das motivisch-thematische Gewebe sinnvoll einbezogen. Die erste, dissimilierende Vorgangsweise ist die traditionellere und weiter verbreitete. [...] Die zweite, assimilierende Möglichkeit wurde im 19. Jh. als besonders innovativ angesehen [...].“ Später, im 20. Jahrhundert dann, unterscheidet man auch zwischen verschiedenen Erscheinungsformen: „Wie in der Literatur beginnt sich in der Musik die Zitierpraxis um 1900 zu ändern. [...] Geht man von einem hier geltenden Überbegriff der Zitathaftigkeit aus, können Zitate wie Collage als Unterbegriffe etwas spezieller definiert werden.“ Ebd., Sp. 2407ff.

¹⁷¹ Gernot Gruber beschreibt in seinem Artikel *Zitat* die Tatsache, dass das vollständige Zitieren einer mehrstimmigen Komposition in einer anderen innerhalb des musikalischen Bereichs eher zu den seltenen Fällen gehört: „Während es dort [Malerei] seit Jahrhunderten ein beliebtes, den semantischen Raum erweiterndes Mittel ist, in einem Bild ein anderes Gemälde vielleicht nicht exakt, aber vollständig zu zitieren, gibt es in der Musik selten den Fall, daß eine mehrstimmige Komposition vollständig in einer anderen zitiert würde (z. B. evangelische Choräle in Opern, Symphonien oder Konzerten).“ Siehe ebd., Sp. 2405.

¹⁷² Roland Schönenberger sieht in Jecks Arbeiten mit dem Loop einen ähnlichen Prozess wie beim Phänomen Rhizom im Sinne von Deleuze/Guattari: „Ein analoges Potential [wie beim Rhizom] besitzt der Loop – letztendlich nur scheinbar der Identität verpflichtet –, wenn es gelingt, durch die stete Wiederholung eine Art dritte Kraft freizusetzen. Dies gelingt beispielsweise Philip Jeck, wenn er seine Schallplatten auf einer Vielzahl von Plattenspielern simultan laufen lässt, wobei Klebbänder die Nadel in einem Loop gefangen halten. Die in sich kreisenden Schallplatten schaffen durch die Vielschichtigkeit in Geschwindigkeit, metrischer Relation, Lautstärke etc.

1.3. Die Loop-Ästhetik

dermaßen dekonstruiert ist, dass man nicht mehr von einem Zitat im herkömmlichen Sinne sprechen kann. Bei dem genannten Vorgang wird das Zitieren bzw. Sich-auf-etwas-Beziehen als ein Mittel gebraucht, um neue musikalische Figuren – wie z. B. Rillenknacksen und Rauschen – herzustellen. Der „Defekt“, der beim ursprünglichen Soundtrack schon vorhanden ist, wird durch die Wiederholung einer kurzen Phrase und durch die „Verlegung“ der Aufmerksamkeit auf die neu entstandenen Gesten und Figuren eingebaut.

Bei den Turntablisten, wie Jeck, geht es nicht darum, aus dem Geräusch Musik zu machen, wie etwa bei Pierre Schaeffer. Es geht bei dieser Ästhetik um den neu entstandenen Kontext, bei dem die Störelemente der ursprünglichen Aufnahme – wie Knacksen – zum Hauptelement des musikalischen Geschehens werden.

Daher kann man beim Vorgehen der Turntablisten die Spuren eines Austausches erkennen: eines Austausches zwischen dem eingebauten „Defekt“ und dessen musikalischer Gestaltung,¹⁷³ zwischen Vorplanung und Freiheit und nicht zuletzt zwischen der Maschine und dem an der Maschine improvisierenden Menschen. Wesentlich beim Vorgehen des Turntablismus ist einerseits sein vorgeplanter und andererseits sein freier Charakter; der Turntablist baut einen Sprung in die Rille. Gleichzeitig behält der eingebaute „Defekt“ durch den Turntablisten seine improvisatorische Haltung. Dies wiederum führt erneut zu einem Austausch zwischen Mensch und Maschine.

Durch den „Sprung in der Rille“ baut der Mensch einen „Defekt“ in die Maschine. Der „Defekt“ der Maschine wird durch die Improvisation des Musikers zum Leben erweckt. Ein Verhältnis zwischen Maschinellem und Menschlichem sowie zwischen Vorplanung und Freiheit kann als Hauptgedanke des künstlerischen Vorgangs beim Turntablismus gesehen werden und als ausschlaggebend für die Faszination, die für Lang davon ausgeht. Von der maschinellen Sicht aus erkennt Lang zwei Komponenten, die eine weitere Perspektive auf die „defekte Maschine“ eröffnen:

differenzierte, assoziationsreiche, nomadisierende Klangräume.“ Roland Schönenberger, „Wiederholungszwang oder Seligkeit der ewigen Wiederkehr des Gleichen? Zur gegenwärtigen Konjunktur des Loops“, S. 7.

¹⁷³ Der Turntablist baut den „Defekt“ im ursprünglichen Soundtrack bewusst ein. Seine Aufgabe besteht darin, den bewussten „Fehler“ musikalisch zu gestalten.

1. Wiederholung als Ausgangspunkt für den musikalischen Diskurs

Bei Philip Jeck, dem großen Turntablisten, ist es das Spiel mit der defekten Maschine, mit der Blockage, dem Sprung in der Rille. Dieser Sprung in der Rille offenbart uns einerseits die Zerbrechlichkeit des Materials, der Aufzeichnung, erfüllt uns andererseits mit Sympathie für die quasi humanoiden Fehler des Abspielgeräts.¹⁷⁴

„Die Zerbrechlichkeit des Materials“ und „die quasi humanoiden Fehler des Abspielgeräts“ sind zwei Pointen aus der Maschinenwelt, die aber erst durch den Menschenwillen erzeugt werden können. Gleichzeitig findet die versteckte Botschaft mit Blick auf die Existenz des Menschlichen erst durch die „defekte Maschine“ ihren Ausdruck.

1.4. Resümee

Es wurden in diesem Kapitel zwei Ansatzpunkte auf der Basis der Wiederholung thematisiert: die Wiederholungsphilosophie bei Gilles Deleuze und die musikalische Wiederholung bei Loop-Ästhetik sowie Turntablismus.

Die Denkweise von Deleuze deutet auf drei Aspekte hin,¹⁷⁵ die für den Kontext der vorliegenden Arbeit von Interesse sind. Erstens ist für Deleuze ein Begriff, den man mit einem Phänomen oder einem Gedanken gleichsetzen kann, im stetigen Wandel. Ein Begriff – auch ein Begriff im übertragenen Sinne – präsentiert keine fixe Idee, sondern er beinhaltet eine ständige Modifikation im Laufe der Zeit. Wenn ein Gedanke wiederholt wird, trägt er gleichzeitig die Modifikation und die Differenz in sich. Das Neudenken ist in diesem Sinne ein unentbehrlicher Faktor für das Verständnis der Philosophie von Deleuze. Man wird seiner Philosophie erst in dem Moment gerecht, in dem man Deleuze selbst von der Jetzt-Perspektive aus neu denkt. Zweitens modifiziert Deleuze die

¹⁷⁴ Bernhard Lang, „The Difference Engine, Über maschinelles Musikdenken und den Begriff der Musikalischen Monadologien“, Vorlesung an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig (Juni 2008), unter: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen.htm>, S. 1.

¹⁷⁵ Der zweite und dritte Aspekt beziehen sich ihrerseits wieder auf den ersten Aspekt, nämlich das Neudenken.

1.4. Resümee

Begriffe und Phänomene in einem Zwiegespräch mit den Gegenlektüren. Der „Gegen“-Part trägt zum Vorgang des Denkens bei. Ein Phänomen wird gleichzeitig aus (mindestens) zwei Blickwinkeln „begutachtet“. Und drittens nehmen an diesem Zwiegespräch verschiedene Denkfelder teil. Diese Denkbereiche werden miteinbezogen und dadurch entstehen neue Lesarten für die Beobachtung eines Phänomens.

Die Einbeziehung der Improvisation mittels Loops in das kompositorische Verfahren deutet auf eine neue Lesart innerhalb der möglichen Erzählstrukturen. Durch die Verschriftlichung einer Improvisation vollzieht sich – wie im Falle von Deleuze – ein Zwiegespräch zwischen einem frei improvisatorischen Gedanken und einer vorgeplanten Struktur, nämlich Komposition.

Die Beschäftigung mit der Improvisation und deren Transkription war für Lang unter anderem ein Resultat seiner Begegnungen mit den Turntablisten, wie etwa Philip Jeck. Turntablismus setzt die Wiederholung ein, um „die Zerbrechlichkeit des Materials“ und die durch die Menschen eingebauten „Defekte“ hervorzubringen. Dadurch entsteht wiederum ein Zwiegespräch zwischen Mensch und Maschine. Dieses Zwiegespräch erlaubt es außerdem, das Mensch-Maschine-Verhältnis im Sinne von Deleuze neu zu denken: Der Mensch und die Maschine sind beim Turntablismus zwei Seiten einer Medaille, die sich nicht gleichzeitig komplett durchschauen lassen.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

In diesem Kapitel liegt der Fokus auf dem Libretto des *Theaters der Wiederholungen*. Zunächst wird ein Überblick über die historischen Gegebenheiten und den literarischen Hintergrund der jeweiligen Textstellen gegeben (2.1.–2.3.). Nicht zuletzt werden dabei die Eigenschaften der Textausschnitte in ihrem literarischen Kontext angedeutet. Außerdem wird kurz auf die Rezeption der verwendeten Texte um die Entstehungszeit des *Theaters der Wiederholungen* eingegangen – im Bereich der Musik sowie der Kunstszene. Im letzten Abschnitt des Kapitels (2.4.) wird sodann die musikalische Arbeit mit dem Text im Kontext dieses Musiktheaters anhand einiger Beispiele aus jedem Akt analysiert. Die Frage lautet erstens, welche Funktion und Bedeutung der Text bei der Vertonung übernimmt, und zweitens, wie die Wiederholung der Sprachsegmente – Silbe, Wort bzw. Satz – die inhaltliche und klangliche Ebene beeinflussen kann. Inwieweit die Wiederholung des Textes und der Sprachsegmente zu einer Mehrdeutigkeit in Bezug auf das Textverständnis beiträgt, muss ebenfalls hinterfragt werden. Nicht zuletzt wird die Textdeutung in ihrem musikalischen Kontext (Besetzung, musikalische Textur und Dramaturgie) behandelt.

Die Darstellung der Gewalt und der Bedrängnis in der Menschheitsgeschichte steht bei der Auswahl der Texte im Zentrum: „In der Erforschung des Wiederholungsbegriffs ergab sich erwartungsgemäß auch die Dimension der historischen Wiederholung, besonders der Wiederkehr der kriegerischen Gewalt im Verlauf der menschlichen Geschichte.“¹⁷⁶ Die Gewalt und deren Wiederkehr werden im *Theater der Wiederholungen* durch drei Episoden und drei örtliche Gegebenheiten – Europa, Nordamerika und noch einmal Europa – präsentiert:

Denn Langs Musiktheater kann gleichsam als Schwanengesang auf die sich stets von Neuem wiederholende Gewalt in der Geschichte gelesen werden. Vor der Folie von drei Episoden aus völlig verschiedenen Kontexten: aus dem Europa des achtzehnten Jahrhunderts, repräsentiert in einem Text des Marquis de Sade; aus den USA des neunzehnten Jahrhunderts, als die Vereinigten Staaten noch als Land der Träume galten, die William S. Burroughs

¹⁷⁶ Bernhard Lang, „MaschinenTheaterMaschine“, S. 85.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

in seinen Texten freilich gründlich desillusioniert; und aus dem Nachkriegseuropa des zwanzigsten Jahrhunderts, das in den Nürnberger Prozessen seine Traumata aufzuarbeiten beginnt.¹⁷⁷

Im *Theater der Wiederholungen* gibt es keine lineare Handlung im herkömmlichen Sinne. Es geht eher um den Kreislauf der Wiederholungen (der Gewalt) in der Geschichte. „Ich habe quasi drei Episoden aus der Geschichte zitiert“¹⁷⁸, so der Komponist Bernhard Lang. Es wird im ersten Akt eine Episode des 18. Jahrhunderts¹⁷⁹, im zweiten des 19. und im letzten des 20. Jahrhunderts¹⁸⁰ zitiert. Jeder Akt besteht aus sieben Szenen, die spiegelförmig miteinander korrespondieren. Dabei hat die vierte Szene die Rolle einer Mittelachse. Die symmetrische Anlage lässt sich auch in den Überschriften jeder Szene ausmachen.

I. Erzählung

1. Passage 1
2. L'éloge de la raison cynique 1
3. Supplices 1
4. Vision du Christ
5. Supplice 2
6. L'éloge de la raison cynique 2
7. Passage 2: Exitus (Les meurtres)

II. Erzählung

1. Passage 1: Shootout
2. Love of Weapons 1: The Old Weapon Dealer
3. The baron says these things
4. Happiness is a by-product of function

¹⁷⁷ Reinhard Kager, „Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen. Bernhard Langs ‚Theater der Wiederholungen‘“, S. 76.

¹⁷⁸ Bernhard Lang, zitiert nach ebd.

¹⁷⁹ Beim ersten Akt stammt die Hauptquelle des Textes aus dem 18. Jahrhundert. Der Textausschnitt in der vierten Szene aus *Là-Bas* von Huysmans ist zwar Ende des 19. Jahrhunderts entstanden, steht aber in einer inhaltlichen Verbindung zur Thematik. Siehe Abschnitt 2.1.

¹⁸⁰ Die letzte Erzählung beschäftigt sich mit den Gewaltverbrechen des Nationalsozialismus, obwohl in der vierten Szene, wie später zu sehen ist, einige Gedanken von Jakob Böhme aus dem 17. Jahrhundert zitiert werden. Siehe Abschnitt 2.3.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

5. HUMWAWA
6. Love of Weapons 2: The Perfect Killer
7. Passage 2: Shootout 2: Showdown

III. Erzählung

1. Passage 1: Einfahrt
2. Kaduk
3. Die Schwarze Wand 1
4. Von Menschen und Engeln
5. Die Schwarze Wand 2
6. Dr. Capersius
7. Passage 2: Ausfahrt

Der Komponist beschreibt die symmetrisch-formale Anlage wie folgt:

Die Anlage des Theaters der Wiederholungen ist ein großes Tryptichon [sic] von 3 Erzählungen, die gleich lang sind und in jeweils 7 Szenen zerfallen: jede dieser Szenen ist fraktal wieder in 7 Segmente geteilt. [...] Wiederholung als Spiegelung beherrscht den gesamten Bauplan, die Großform der 3 Erzählungen spiegelt den ersten im dritten, bildet den Textgehalt so ab, der 2. Teil ist das Zentralbild des Tryptichons [sic].¹⁸¹

Die verwendeten Texte für das Libretto stammen sowohl von unterschiedlichen Autoren als auch aus unterschiedlichen Zeiten und haben außerdem verschiedene literarische und dokumentarische Hintergründe:

- I. Erste Erzählung: *Europe – Le château – L'éloge de la raison cynique* einige Ausschnitte aus *Les Cent-Vingt Journées de Sodome ou L'École du Libertinage* des Marquis de Sade sowie ein Ausschnitt aus dem Roman *Là-Bas* von Joris-Karl Huysmans.
- II. Zweite Erzählung: *Amerika – The Place of Dead Roads* einige Ausschnitte aus dem Roman *The Place of Dead Roads* von William S. Burroughs.
- III. Dritte Erzählung: *Europa – Das Schloß – Die Wiederkehr der zynischen Vernunft*

¹⁸¹ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 6.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

einige Ausschnitte von Berichten aus unterschiedlichen Konzentrationslagern und Nachkriegsprotokollen sowie ein Ausschnitt aus *Aurora* von Jakob Böhme.

Die Textvorlage des ersten Aktes ist in französischer Sprache gehalten, die des zweiten in englischer und die des dritten Aktes in deutscher Sprache.

2.1. Erste Erzählung: Europe – Le château – L'éloge de la raison cynique

Bernhard Lang verwendet im ersten Akt sowie im dritten Akt jeweils zwei verschiedene Textvorlagen, wobei die zweite im Vergleich zur ersten einen geringeren Umfang hat, da sie nur in der vierten Szene vorkommt. Im ersten Akt basiert die erste Textquelle auf einigen Auszügen aus dem Roman *Les Cent-Vingt Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage* des Marquis de Sade und die zweite Textvorlage besteht in einem Ausschnitt aus dem Roman *Là-Bas* von Joris-Karl Huysmans.

Vor der Darstellung der formalen Anlage der genannten Textvorlage im *Theater der Wiederholungen* sei hier kurz einiges über die Rezeption der verwendeten Texte des ersten Akts um die Entstehungszeit dieses Musiktheaters erwähnt. Die Texte von de Sade und generell seine Lebensgeschichte bieten Stoff für viele Filme und Theaterstücke im 20. Jahrhundert.¹⁸² Jedoch findet man eine direkte Vertonung seiner Schriften – zumindest um die Entstehungszeit von *Das Theater der Wiederholungen* – sehr selten.¹⁸³ Bei den Huysmans-Schriften und spezi-

¹⁸² Der Film *Quillis – Macht der Besessenheit* (2000) unter der Regie von Philip Kaufman schildert die letzten Lebensjahre von de Sade. Der Film basiert auf einem gleichnamigen Bühnenstück von Douglas Wright aus dem Jahr 1995. Eine direkte und wohl die berühmteste Verfilmung von *Les Cent-Vingt Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage* findet man bei Pier Paolo Pasolini (1922–1975), allerdings aus dem Jahr 1975.

¹⁸³ Die Musik für das Bühnenstück *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* von Peter Weiss (1916–1982) aus dem Jahr 1964 komponierte Hans-Martin Majewski (1911–1997). Hier werden die Texte von de Sade nicht direkt vertont.

2.1. Erste Erzählung: Europe – Le château – L'éloge de la raison cynique

fisch *Là-Bas* findet man in den 1990er Jahren bis hinein in die Anfangsjahre des 21. Jahrhunderts ebenfalls keine Vertonung.

Im *Theater der Wiederholungen* unterliegt, wie bereits erwähnt, der gesamte Formablauf jeder Erzählung einer bestimmten Symmetrie bzw. einer Siebener-Unterteilung (siehe Tabelle 1). Die Formanlage der ersten Erzählung sieht folgendermaßen aus:

Tabelle 1

Szene	Erste Erzählung	Textvorlage
1	Passage 1	de Sade
2	L'éloge de la raison cynique 1	de Sade
3	Supplices 1	de Sade
4	Vision du Christ	Huysmans
5	Supplices 2	de Sade
6	L'éloge de la raison cynique 2	de Sade
7	Passage 2: Exitus (Les meurtres)	de Sade

Wie in Tabelle 1 angezeigt, korrespondieren die Teile spiegelförmig durch eine Mittelachse, nämlich die vierte Szene. Diese symmetrische Anlage betrifft nicht nur die Überschriften, sondern auch die jeweils zu behandelnde Thematik des Textes.¹⁸⁴

2.1.1. Marquis de Sade: *Les Cent-Vingt Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage*

Der Roman *Les Cent-Vingt Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage* (dt.: *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*)¹⁸⁵ des französischen Schriftstellers Marquis de Sade (1740–1814) bildet den

¹⁸⁴ Diese symmetrische Anlage betrifft auch die (vokale) Besetzung. Siehe Abschnitt 2.4.1.

¹⁸⁵ Aus dem Französischen von Karl von Haverland, Köln: Anaconda 2006.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Kern des Librettos im ersten Akt. Dieser fragmentarische Roman aus dem Jahr 1785 wurde während der Gefangenschaft de Sades in der Bastille geschrieben.¹⁸⁶ De Sade beschreibt in dem Roman detailliert das ausschweifende Leben vierer Protagonisten in einem Schloss während vier Monaten (November bis Februar) zur Regierungszeit Ludwigs XIV. Die formale Struktur des Originaltextes besteht aus einer Einleitung¹⁸⁷ und vier Hauptteilen¹⁸⁸. Die Hauptteile werden jeweils von einer Erzählerin beschrieben.¹⁸⁹ Die Einleitung und der erste Teil sind die einzig vollständigen Textteile. Im ersten Teil werden die 30 Tage des Novembers ausführlich beschrieben. In den restlichen Teilen werden die Passionen der Reihe nach aufgezählt.¹⁹⁰ Je mehr man sich dem Ende des Romans nähert, umso kürzer werden die Beschreibungen und dementsprechend werden die Ereignisse nur noch stichwortartig geschildert.¹⁹¹

Wie man aus Tabelle 2 ersehen kann, stammen die ausgewählten Textauszüge aus verschiedenen Abschnitten der Originalvorlage. Es gibt drei thematische Bezugspunkte, die die Grundlage für die symmetrische Anlage bilden. Im Folgenden werden diese drei verschiedenen Thematiken näher betrachtet.

¹⁸⁶ Marquis de Sade hat viele Jahre seines Lebens sowohl wegen seiner Gewalttaten als auch wegen seiner Schriften in Gefangenschaft verbracht.

¹⁸⁷ Die Einleitung besteht selbst aus einem einleitenden Teil, der Hausordnung und der Darstellung der im Roman auftretenden Personen.

¹⁸⁸ Die vier Hauptteile beschreiben die Tage von vier Monaten – November bis Februar. Die Unterteilung in vier Abschnitte folgt der unterschiedlichen Klassifizierung der jeweils 150 Passionen pro Abschnitt – von einfachen Passionen über verbrecherische bis hin zu mörderischen.

¹⁸⁹ Der erste Teil wird von Duclos, der zweite von Chanville, der dritte von Martaine und der vierte von Desgranges beschrieben. Diese vier Erzählerinnen sind ältere Frauen, „deren ‚Erfahrungen‘ in einem langen Leben der ausschweifendsten Unzucht sie in den Stand setzen, einen ‚zuverlässigen Bericht über ihre Erlebnisse‘ zu erstatten und alle sexuellen Verirrungen in zusammenhängender Erzählung systematisch vorzuführen.“ Siehe Eugen Dühren, *Neue Forschungen über den Marquis de Sade und seine Zeit: mit besonderer Berücksichtigung der Sexualphilosophie de Sade's auf Grund des neuentdeckten Original-Manuskriptes seines Hauptwerkes „Die 120 Tage von Sodom“*, Berlin: Harwitz 1904, S. 405.

¹⁹⁰ Siehe Eugen Dühren, *Neue Forschungen über den Marquis de Sade und seine Zeit*, S. 413.

¹⁹¹ Es wird vermutet, dass de Sade im Gefängnis wenig Papier hatte.

2.1. Erste Erzählung: Europe – Le château – L'éloge de la raison cynique

Tabelle 2

Szene	Erste Erzählung	<i>Die 120 Tage von Sodom</i>
1	Passage 1	Einleitung
2	L'éloge de la raison cynique 1	Einleitung (Bestimmungen)
3	Supplices 1	Vierter Teil (28. Tag)
5	Supplices 2	Vierter Teil (28. Tag)
6	L'éloge de la raison cynique 2	Erster Teil (15. Tag)
7	Passage 2: Exitus (Les meurtres)	Vierter Teil (Ende)

Die Textvorlage für den Anfang und das Ende des ersten Aktes – die erste und siebente Szene – sind jeweils dem Anfang und dem Ende des Romans entliehen. Diese beiden Eckpunkte (*Passage 1* und *Passage 2*) können als Anfang und Ende eines Bogens für eine mögliche Handlung gesehen werden, die durch eine Art Einfahrt und eine Ausfahrt gekennzeichnet ist.

In der ersten Szene wird die Ankunft im Schloss beschrieben: „[...] und nach unendlichen Mühen erreichten sie endlich am 29. um acht Uhr abends das Schloß.“ Der Fokus in den ausgewählten Zeilen liegt allerdings auf dem Vermauern der Türe und dem Einschließen: „[...] daß man also, sage ich, alle Türen vermauern müsse, durch welche man ins Innere gelangte, und sich in dem Platze so völlig einschließen wie in einer belagerten Festung, ohne die kleinste Öffnung zu lassen, sei es für den Feind oder den Deserteur.“¹⁹² Das Wesentliche bei der verwendeten Zeile ist die Betonung der Barrikade. In diesem Schloss, vergleichbar mit einem abgeschotteten Land, gibt es keinen Ausweg.

In der letzten Szene werden die Beschreibungen der Gewalttaten auf das Hauptsächliche reduziert. Es wird keine genaue Schilderung geboten, sondern das Resultat, nämlich die Mordtaten,¹⁹³ wird in aller Knapp-

¹⁹² Für den vollständigen Text sowie die Originalsprache siehe den Libretto-Anhang.

¹⁹³ Die siebte Szene – *Passage 2* – ist noch extra mit *Exitus (Les meurtres)* betitelt.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

heit zusammengefasst: „Am 1. März beschloß man, da der Schnee noch nicht geschmolzen war, die Übriggebliebenen einzeln abzutun.“¹⁹⁴ Die Übriggebliebenen werden durch die Nennung der Namen und der Tage des Monats März, an denen sie getötet wurden, aufgelistet. Was nicht mehr beschrieben wird, ist, wie die einzelnen Opfer (sexuell) gequält und getötet wurden.¹⁹⁵

Le premier mars,	Fanchon.
Le deux,	Lousin.
Le trois,	Thérèse.
Le quatre,	Marie.
Le cinq,	Fanny.
Le six et le sept	Sophie et Céladon ensemble, comme amants, et ils périssent, (comme il a été dit,) cloués l'un sur l'autre.
Le huit,	un des fouteurs subalternes.
Le neuf,	Hébe.
Le dix,	un des fouteurs subalternes.
Le onze,	Colombe.
Le douze,	le dernier des fouteurs subalternes.
Le treize,	Zélamir.
Le quatorze,	Cupidon.
Le quinze,	Zéphire.
Le seize,	Adonis.
Le dix-sept,	Hyacinthe.
Le dix-huit,	au matin, on se saisit des vieilles, et on les expédie le dis-huit, le dis-neuf et le vingt.

Total: Vingt.

Ne vous écartez en rien de ce plan.

Bemerkenswert ist die reduzierte Darstellung, die einem Kalender oder einer Tabelle ähnelt. Der Plan und die wesentlichen Informationen werden durch die Täter systematisch dargestellt, und so wird auf knappstem Raum das Endresultat des Romans erzielt. Das Ende des Romans und dementsprechend des ersten Aktes beschränkt sich auf eine Auflistung

¹⁹⁴ Siehe den Libretto-Anhang.

¹⁹⁵ Eine kleine Ausnahme ist die kurze Beschreibung bei Sophie und Seladon: „Sophie und Seladon zusammen als Liebende, und sie sterben, wie es bestimmt wurde, einer auf den anderen genagelt.“

2.1. Erste Erzählung: Europe – Le château – L'éloge de la raison cynique

und ähnelt einem Protokoll, das die schriftliche Aufzeichnung eines (amüsanten) Treffens – in dem Falle in einem Schloss – widerspiegelt.

Die nächsten beiden korrespondierenden Szenen – die zweite und sechste Szene – sind mit der Überschrift „L'éloge de la raison cynique“ (dt.: Die Wiederkehr der zynischen Vernunft) betitelt.¹⁹⁶ Der thematische Kernpunkt liegt hier in der Weltordnung und dem Naturrecht aus der Sicht von zwei Protagonisten: dem Herzog von Blangis und Durcet. Die ausgewählten Zeilen der zweiten Szene stammen aus der Einleitung, in der es um die Hausordnung geht (siehe Tabelle 2). Wir hören eine Rede des Herzogs von Blangis: Am 31. Oktober richtet sich der Herzog nach der Bekanntmachung der Bestimmungen an die Frauen, die sich im Saal der Erzählungen versammelt haben. Der Textvorlage der zweiten Szene im *Theater der Wiederholungen* liegen einige Ausschnitte aus dieser Rede zugrunde:

Ohnmächtige und gefesselte Wesen, einzig zu unserer Lust bestimmt, ihr bildet euch hoffentlich nicht ein, daß die ebenso lächerlichen als übertriebenen Rechte, die man euch in der Welt einräumt, euch auch an diesem Orte zugestanden werden! [...] Tausendmal geknechteter als Sklavinnen, habt ihr nichts zu erwarten als Demütigung, und Gehorsam soll die einzige Tugend sein, deren Übung ich euch rate, es ist die einzige, die dem Zustand angemessen ist, in dem ihr euch befindet. Glaubt auch nicht, daß ihr uns mit euren Reizen bestricken könntet [...].¹⁹⁷

Die ausgewählten Zeilen bei Lang stammen aus dem Anfang der Ansprache des Herzogs. Wichtig bei der Textauswahl ist der fokussierte Blick auf die Demütigung und die Erinnerung an das „natürliche“ Wesen der Frauen und ihre Dienste. Die Textauswahl beschränkt sich auf die genannten Aspekte in aller Knappheit. Sie verzichtet sowohl auf

¹⁹⁶ *L'éloge de la raison cynique* kommt nicht nur als Überschrift der zweiten und sechsten Szene des ersten Akts vor, sondern man findet sie auch in der Überschrift des dritten Aktes auf Deutsch: Europa – Das Schloß – Die Wiederkehr der zynischen Vernunft. Diese Überschrift korrespondiert nicht nur mit dem Titel, sondern auch mit dem Inhalt der Schrift *Kritik der zynischen Vernunft* des deutschen Philosophen Peter Sloterdijk (*1947).

¹⁹⁷ Siehe den Libretto-Anhang.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

offensichtliche pornographische Darstellungen¹⁹⁸ als auch auf die blasphemischen Erzählungen,¹⁹⁹ die im Originaltext vorhanden sind.

Die Textvorlage zur sechsten Szene stammt aus dem ersten Teil des Buches, der von der Erzählerin Duclos beschrieben wird. Genauer geht es hier um die Rede von Durcet.²⁰⁰ Er betont in dieser Rede die Ungleichheit in der Natur und die Notwendigkeit der Aufrechterhaltung dieser Ordnung der Natur.²⁰¹ Den ausgewählten Textstellen im *Theater der Wiederholungen* liegen einige Passagen dieser Rede zugrunde:

Es muß doch auch Unglückliche auf der Welt geben. [...] Jede einem Unglücklichen erwiesene Unterstützung ist ein wahres Verbrechen gegen die Ordnung der Natur. [...] Denn die Unglücklichen sind die Baumschule, aus der die Reichen sich die Objekte ihrer Wollust oder Grausamkeit holen. [...] Was kümmern mich Verbrechen, wenn ich mich nur ergötze!²⁰²

Wiederum wird in diesen Zeilen auf eine detaillierte Darstellung verzichtet. Die Textvorlage ist ohne jegliche Abschweifung auf die Botschaft der Rede fokussiert, nämlich die Notwendigkeit der Ungleichheit in der

¹⁹⁸ An einer Stelle rät der Herzog den Frauen, Bewegungen und Gesten richtig zu deuten und dementsprechend Wünsche in Erfüllung zu bringen: „Bietet euch im allgemeinen immer möglichst wenig von vorne an, denkt daran, daß diese verpestete Partie, welche die Natur in einem Augenblick der Unvernunft geschaffen hat, immer diejenige ist, die uns am ehesten abstößt.“ Marquis de Sade, *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*, S. 73.

¹⁹⁹ Der Herzog deutet in seiner Rede an, dass kein Verbrechen strenger bestraft wird als ein Verhalten im Schloss, das als die Ausübung einer religiösen Handlung gedeutet werden kann: „Man weiß nur zu wohl, daß unter euch noch etliche Dumme sind, die es nicht über sich bringen können, der Idee dieses infamen Gottes abzuschwören und die Religion zu verabscheuen. Diese werden sorgfältig beobachtet, und – ich verschweige es euch nicht – man wird sie schonungslos behandeln, wenn man sie unglücklicherweise auf der Tat ertappt. Möchten diese törichten Kreaturen doch einsehen, möchten sie sich überzeugen, daß die Existenz Gottes eine Wahnidee ist, die heute auf der ganzen Erde keine zwanzig Verfechter mehr hat, und daß die Religion, die sich darauf beruft, nur die lächerliche Erfindung von Schurken ist, die ein gegenwärtig nur allzu sichtbares Interesse haben, uns zu betrügen.“ Ebd., S. 74.

²⁰⁰ Durcet ist zum Teil im Gespräch mit Duclos, dem Herzog und Curval.

²⁰¹ Durcet betont, dass man die Ordnung und die Absichten der Natur durch das Vermehren des Unglücks vermehren müsse. Marquis de Sade, *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*, S. 241f.

²⁰² Siehe den Libretto-Anhang.

2.1. Erste Erzählung: Europe – Le château – L'éloge de la raison cynique

Natur.²⁰³ Durcet spricht in seiner Rede weiter über die Unterschiede zwischen der Freude des Wohltuns und der Freude der Grausamkeit, was im *Theater der Wiederholungen* nicht vorkommt.²⁰⁴

Der thematische Hauptgehalt der dritten und fünften Szene ist das Foltern bzw. die Qual der Opfer. Die ausgewählten Zeilen der beiden Szenen sind der gleichen Stelle im Roman, nämlich den Beschreibungen des 28. Februars, entnommen. Im Roman werden an diesem Tag 15 Mädchen gleichzeitig gemartert. Für die dritte Szene werden die Qualbeschreibungen des dritten und 15. Mädchens herangezogen und für die fünfte Szene werden die Foltern des zehnten und zwölften Mädchens ausgewählt. Bei der Textauswahl dieser beiden Szenen steht das Foltern der weiblichen Figuren, die insgesamt die Mehrheit der Opfer bilden, im Zentrum.²⁰⁵ Erwähnenswert ist dabei, dass in den Beschreibungen – sowohl bei de Sade²⁰⁶ als auch bei Lang – kein Name erwähnt wird, sondern es werden stets die weiblichen Pronomen *elle* und *lui*²⁰⁷ gebraucht:

Dritte Szene:

Elle est fixée par le croupion sur une pièce de fer brûlant, et chacun de ses membres contourné dans une dislocation épouvantable. Elle est empoisonnée d'une drogue qui lui brûle et déchire les entrailles, qui lui donne des convulsions épouvantables.²⁰⁸

²⁰³ Durcet beschreibt in dieser Rede die Ungleichheiten – sei es in Bezug auf den Besitz oder in Bezug auf den Körper – und die Unglücklichen – die Armen, die Witwen, die Waisen usw.

²⁰⁴ Die erste Freude (Freude des Wohltuns) sei eine chimärische Freude, die an den Vorurteilen hänge. Dagegen sei die zweite Freude (Freude der Grausamkeit) eine reelle Freude, die auf der Basis der Vernunft stehe. Die letztgenannte Freude sei die wahre Freude des Geistes: „... , die erste kann mit Hilfe des Stolzes, das falscheste unserer Gefühle, einen Moment unserem Herz schmeicheln, die zweite ist die wirkliche Freude des Geistes, die allein die Leidenschaft entflammt, mit einem Wort: bei der ersten empfinde ich wenig, bei der zweiten steht mir der Schwanz!“ Marquis de Sade, *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*, S. 242.

²⁰⁵ In diesem Roman kommen auch 16 Kinder als Sexsklaven und Sexsklavinnen vor – acht junge Mädchen und acht junge Knaben.

²⁰⁶ Bei de Sade sind es 15 Folterbeschreibungen.

²⁰⁷ „Lui“ steht als indirektes Objektpronomen für die dritte Person Singular.

²⁰⁸ Für die Übersetzung ins Deutsche siehe den Libretto-Anhang.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Fünfte Szene:

Elle est enchaînée à un pilier sous un globe de verre et vingt serpents affamés la dévorent en détail toute vive. Elle est empalée par la bouche, les pieds en l'air, un déluge de flammèches ardentes lui tombe à tout instant sur le corps.²⁰⁹

Mit dem Verzicht auf bestimmte Namen und Personen, die eigentlich im ganzen Roman auftauchen, tritt die Anonymität der weiblichen Rollen in den Vordergrund. Man sieht, dass de Sade an dieser Stelle auf eine Personifizierung verzichtet, nur um ein paar Seiten später die Liste mit genauen Vornamen zu liefern.

Die Thematik der ausgewählten Textausschnitte lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Durch den Anfang (Vermauern und Einschließen) und das Ende (Resultat der Mordtaten) wird eine geschlossene Einheit innerhalb des ersten Aktes aufgebaut. Die Weltordnung und das Naturrecht, die Notwendigkeit der Ungleichheit in der Natur sowie das Foltern werden mit Fokus auf die weiblichen Opfer dargestellt. Wesentlich ist bei der Textauswahl die Betonung der politischen Perspektive der ganzen Beschreibungen. Bernhard Lang verzichtet bewusst auf die pornographischen Szenen, die den Großteil des Romans bilden. „Das ist zunächst eine Erzählung aus de Sade, aus den ‚120 Tagen‘, wobei ich aber sozusagen die pornographischen Szenen bewusst ausgeklammert und vor allem diese Naturrechts-Rechtfertigungen beleuchtet habe“²¹⁰, so der Komponist. Diese bewusste Auswahl ist insofern sehr bedeutend, als es sich bei diesem Roman hauptsächlich um eine ausführliche Darstellung jeglicher Art von sexueller Gewalt handelt.²¹¹ Nichtsdestotrotz beleuchtet der Komponist die sich fortwährend wiederholende Gewalt und das Verbrechen als den Kernpunkt

²⁰⁹ Für die Übersetzung ins Deutsche siehe den Libretto-Anhang.

²¹⁰ Bernhard Lang, zitiert in: Reinhard Kager, „Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen. Bernhard Langs ‚Theater der Wiederholungen‘“, S. 76.

²¹¹ Auffallend sind die Systematik und der dokumentarische Charakter der Beschreibungen, die sich durch den ganzen Roman ziehen. Allerdings werden die Beschreibungen umso kürzer und fragmentarischer, je mehr man sich dem Ende des Romans nähert.

2.1. Erste Erzählung: Europe – Le château – L'éloge de la raison cynique

dieser abscheuerregenden Handlung. Durch diese Betonung rückt die sexistische Gewalt und die Pornographie mehr in den Hintergrund.

2.1.2. Joris-Karl Huysmans: *Là-Bas*

Bernhard Lang verwendet in *Vision du Christ*, vierte Szene bzw. Mittelachse des ersten Aktes, Textausschnitte²¹² aus dem Roman *Là-Bas* des holländisch-französischen Schriftstellers Joris-Karl Huysmans (1848–1907).²¹³ Der 1891 erschienene Roman *Là-Bas* (dt.: *Tief unten*²¹⁴) war sogleich ein Skandalerfolg. Es geht darin um einen Schriftsteller namens Durtal, der über die historische Figur Gilles de Rais recherchiert. Gilles de Rais (1405?–1440) war ein französischer Marschall im Mittelalter, der Jeanne d'Arc – als Kampfgenosse – nach Orléans begleitete. Was Durtals Interesse bezüglich der historischen Gestalt Gilles de Rais vor allem weckte, war die im Mittelalter angesiedelte seelische Wandlung zum Verbrecher und Serienmörder.²¹⁵ Durch seine

²¹² Die zwei Textausschnitte stammen aus dem ersten Kapitel. Es gibt insgesamt 22 Kapitel.

²¹³ Die literarische Sprache von Joris-Karl Huysmans ist einerseits durch den Naturalismus – infolge der Bekanntschaft mit Émile Zola und der Gruppe der Naturalisten – und andererseits durch Ästhetizismus und Mystizismus gekennzeichnet.

²¹⁴ Der Originaltitel *Là-Bas* lässt sich aus der Perspektive des heutigen Sprachgebrauchs auf Deutsch mit „dort drüben“ oder „dort hinten“ oder einfach „dort“ übersetzen. Diese Übersetzungen beziehen sich auf etwas Fernliegendes bzw. Entferntes. *Là-Bas* lässt sich vom älteren Französisch her auch mit „dort unten“ übersetzen. Dies impliziert „nicht selten verhüllend die Region der Hölle“. Wenn man die beiden Bedeutungsperspektiven mit dem Inhalt des Romans vergleicht, wird klar, dass beide Möglichkeiten für dessen Thematik relevant sind; der Titel „bezieht sich auf die Suche nach einem fernen Drüben jenseits dieser Welt, eine Suche, bei der man auch im Ganz-Unten landen kann“, so Ulrich Bossier. Die Kombination der beiden genannten Übersetzungsvarianten lässt sich auf Deutsch nicht in einem Wort wiedergeben. Bossier betont, „daß in der Formulierung ‚tief unten‘ die wesentliche Nuance des *là*, des Auf-ein-Fernes-Deuten, verlorengeht“. Die erste deutsche Übersetzung von Victor Henning Pfannkuche aus dem Jahr 1921 trägt den Titel *Tief unten*. Bossier hat sich um der „Wiedererkennbarkeit [...] dieser Betitelungstradition“ willen ebenfalls für den Titel *Tief unten* entschieden. Siehe das Nachwort zu Karl Huysmans, *Tief unten*, übersetzt und herausgegeben von Ulrich Bossier, Stuttgart: Reclam 1994, S. 369.

²¹⁵ „Die psychologisch merkwürdige Wandlung des tapferen, lebenslustigen Mitstreiters der Jungfrau in den finsternen, feigen Mystiker, der auf seinem Schlosse

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Forschung gerät der Protagonist Durtal auf verschiedenste Gebiete und er beschreibt dokumentarisch seine Studien über Satanismus, schwarze Messen, Okkultismus, Magie, Sadismus, Medizin, Theologie usw.²¹⁶

Innerhalb der behandelten Zeilen aus *Là-Bas*, die im *Theater der Wiederholungen* als Libretto dienen, geht es um den Eindruck bzw. die Erinnerungen Durtals bei der Beobachtung von Matthias Grünewalds Kreuzigungsbild *Tauberbischofsheimer Altar*.²¹⁷ Durtal beschreibt – in einem Zwiegespräch mit einem Freund, Hermies – seine Auffassung hinsichtlich dieses Bilds. Die ausführliche Beschreibung des Bilds, die durch detaillierte Schilderungen szenisch dargestellt wird, kann in vier Abschnitte unterteilt werden.²¹⁸ Allerdings stammen die verwendeten Textausschnitte bei *Vision du Christ* im *Theater der Wiederholungen* aus dem ersten Teil der Beschreibung, wo es um die Schilderung des

Tiffauges als blutsaugender Vampyr und Höllenscheusal haust, sucht der Held des vorliegenden Romans in einer subtilen Seelenstudie zu erklären.“ Alfred Götze, Rezension zu Huysmans' *Là-Bas*, in: *Die Gesellschaft* 7(6) (1891), S. 846, zitiert nach Ulrich Bossier, in: Nachwort zu Karl Huysmans, *Tief unten*, S. 354.

²¹⁶ Ulrich Bossier bringt im Nachwort zu *Tief unten* eine bemerkenswerte Zitatstelle des Rezensenten Léon Bloy. Bloy kritisiert die wechselhafte Thematik in diesem Roman: „Dieses Buch hat die ehrgeizige Absicht, uns zu unterrichten über die Symbolik der Glocken, über das Mittelalter, über die Lebensgeschichte des Marschall de Rais, über Medizin, Arzneikunde, Sadismus, Nekrophilie, Spiritismus, Astrologie, Götterbeschwörung, Magie, Inkubat, Sökkubat, Schadenzauber und Liturgie; schließlich noch über die Schwarze Messe, über das Sakrifizium des Melchisedek, über Antichrist und Paraklet. Ganz zu schweigen von dazwischengeschalteten Einsichten über Naturalismus, Malerei, Geld, Frauen, Priester, Küche, Theologie, ja eigentlich über alles, was Gegenstand menschlichen Fassungsvermögens werden kann.“ Léon Bloy, „L' Incarnation de l' Adverbe“ (Rezension zu Huysmans' *Là-Bas*), in: *La Plume*, 01.06.1891, S. 178. – Übers. von Ulrich Bossier, zit. n. Ulrich Bossier, in: Nachwort zu Karl Huysmans, *Tief unten*, S. 360f.

²¹⁷ Huysmans reiste 1888 durch Deutschland. Er hat das Kreuzigungsbild von Grünewald in der Kasseler Gemäldegalerie gesehen.

²¹⁸ Die vier Teile sind folgendermaßen gegliedert: 1) die Bildbeschreibung des Kreuzes und des Crucifixus, 2) die Bildbeschreibung der beiden Leidensfiguren (Maria und Johannes), 3) die Beschreibung der Kreuzigung Christi, 4) die Würdigung Grünewalds. Siehe Achim Aurnhammer, „Joris-Karl Huysmans' ‚Supranaturalismus‘ im Zeichen Grünewalds und seine deutsche Rezeption“, in: *Moderne und Antimoderne. Der Renouveau Catholique und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Roman Luckscheiter, Freiburg: Rombach 2008, S. 17–42, hier S. 21–25.

2.1. Erste Erzählung: Europe – Le château – L'éloge de la raison cynique

Kreuzes und insgesamt des Crucifixus geht. Die deutsche Übersetzung lautet wie folgt:²¹⁹

Die Stunde der eitrigen Sekrete war angekommen; aus der flutenden Seitenwunde rann es dichter, überschwemmte die Hüfte mit einem Blut, das dunklem Brombeermost glich; schmutzigos rieselnde Serumwässer, dünne Molken, Säfte, blaßroten Moselweinen ähnelnd, entsickerten der Brust, netzten den Bauch, darunter wand sich, beulig geschlungen, ein großes Stück Leinen [...]. Über diesem aufbestenden Leib erschien, gewaltig und voll heftiger Unruhe, das Haupt. [...] das Antlitz war zerklüftet, die Stirn eingebnet.

Es ist darauf hinzuweisen, dass die Bildbeschreibung nicht als solche wahrgenommen wird, wenn man nicht über den Kontext dieser Textstelle Bescheid weiß; d. h., es erschließt sich dem Zuhörer nicht, dass es sich hier um die Erinnerungen eines Menschen (in dem Falle Durtals) an das Kreuzigungsbild von Matthias Grünewald handelt. Im Textausschnitt des *Theaters der Wiederholungen* steht hauptsächlich die inhaltliche Botschaft dieser Szenerie im Vordergrund und nicht die Darstellung des Kreuzigungsbilds von Grünewald. Dass es sich hier um die Kreuzigung Christi handelt, wird bei Lang außerdem nicht direkt angesprochen. Im Zentrum der Aussage steht vielmehr eine ausführliche Darstellung des körperlichen Schmerzes und der Tod ist überaus präsent. Die Darstellung des Leidens fällt einerseits sehr detailliert aus und andererseits bekommt sie durch den Einsatz von poetischen Ausdrücken – durch Vergleiche und die Farbschilderungen – eine neue Nuance.²²⁰

²¹⁹ Für den Originaltext auf Französisch siehe den Libretto-Anhang. Die Übersetzung stammt von Ulrich Bossier, *Tief unten*, übersetzt und herausgegeben von Ulrich Bossier, Stuttgart: Reclam 1994.

²²⁰ Das Bild bei Huysmans kann als ein Auslöser seiner theologischen Visionen interpretiert werden.

2.2. Zweite Erzählung: Amerika – The Place of Dead Roads

Für die zweite Erzählung werden als Textvorlage²²¹ einige Ausschnitte aus dem Roman *The Place of Dead Roads*²²² (1983) des US-amerikanischen Schriftstellers William Seward Burroughs (1914–1997) verwendet. Das Leben von Burroughs war vor allem durch seine Vorliebe für Waffen und Drogenkonsum geprägt. Die Auseinandersetzung mit dieser Thematik, vor allem die Aufzeichnung seiner durch Drogenkonsum gemachten Erfahrungen, spiegelt sich nicht nur in seinen Schriften – unter anderem *The Place of Dead Roads* – wider, sondern auch in den Schriften der „Beat Generation“²²³, zu der auch Burroughs zählte.

Bei der Rezeption der Schriften von Burroughs²²⁴ hat man es mit einer ähnlichen Situation zu tun wie bei de Sade und Huysmans. Seine Schriften wurden öfter als Stoff für Verfilmungen²²⁵ eingesetzt, aber man findet keine Vertonung – zumindest keine zur Entstehungszeit des *Theaters der Wiederholungen*. Bernhard Lang hat sich vor *Das Theater der Wiederholungen* auch mit den Texten von Burroughs auseinandergesetzt, wie z. B. in *DW2* (1999) für verstärktes Kammerensemble und 3 Stimmen.²²⁶

²²¹ Der zweite Akt hat im Vergleich zu den beiden umrahmenden Akten die längste und umfangreichste Textvorlage.

²²² Dieser Roman trug ursprünglich den Titel *The Johnson Family*.

²²³ „Beat Generation“ war in den 1950er Jahren eine literarische Richtung in den USA. Von den Autoren sind außer William S. Burroughs Jack Kerouac (1922–1969) und Allen Ginsberg (1926–1997) zu nennen. Die Stilistik der Beatniks – so die Bezeichnung für die Mitglieder der Beat Generation – ist durch kreatives Schreiben im Rausch, Aufzeichnung der durch Drogen verursachten Halluzinationen und Erfahrungen und nicht zuletzt durch Improvisation gekennzeichnet. Für mehr Informationen siehe Lynn M. Zott (Hrsg.), *The Beat Generation. A Gale Critical Companion*. Detroit: Gale 2003. Das dreibändige Werk gibt nicht nur Aufschluss über die Ästhetik, den gesellschaftlichen Kontext sowie die Verbindung zwischen „Beat Generation“ und Performance sowie bildender Kunst, sondern auch speziell über die Autoren dieser Stilrichtung.

²²⁴ Deleuze und Guattari waren ebenfalls von Burroughs' Schriften beeinflusst.

²²⁵ Burroughs wurde in den 1980er und 1990er Jahren zu einer Kultfigur der Popkultur. Der Film *Naked Lunch* aus dem Jahr 1991 unter der Regie von David Cronenberg basiert auf der Entstehung des gleichnamigen Romans von Burroughs. Vor diesem Hintergrund ist auch die Zusammenarbeit zwischen dem englischen Filmemacher Antony Balch (1937–1980) mit Burroughs in den 1960er und 1970er Jahren zu erwähnen.

²²⁶ *DW2* basiert auf Texten von Gilles Deleuze, Christian Loidl und William S. Burroughs.

2.2. Zweite Erzählung: Amerika – The Place of Dead Roads

Im zweiten Akt von *Das Theater der Wiederholungen*, der auf Burroughs' Texte zurückgreift, gibt es, wie im ersten Akt, eine symmetrische Anlage (siehe Tabelle 3).

Tabelle 3

Szene	Zweite Erzählung	Textvorlage
1	Passage 1: Shootout	Vorwort + Kapitel I
2	Love of Weapons 1: The Old Weapon Dealer	Kapitel I
3	The baron says these things	Kapitel I
4	Happiness is a by-product of function	Kapitel I
5	HUMAWAWA	Kapitel I
6	Love of Weapons 2: The Perfect Killer	Kapitel I
7	Passage 2: Shootout 2: Showdown	Kapitel III

Auf der Mittelachse dieses Aktes mit der Überschrift *Happiness is a by-product of function* wird im Gegensatz zum ersten und dritten Akt keine neue Textquelle verwendet, sondern als Textvorlage dient der einzige Satz „Happiness is a by-product of function“, der unter anderem bereits im Text der ersten Szene eingesetzt wurde.

2.2.1. William S. Burroughs: *The Place of Dead Roads*

The Place of Dead Roads aus dem Jahr 1983 ist der mittlere Roman einer Trilogie²²⁷, der selbst wiederum aus drei Kapiteln besteht.²²⁸ Der Roman handelt von einem Revolverhelden im Wilden Westen mit dem Künstlernamen Kim Carsons²²⁹. „He [the hero of *The Place of Dead Roads*, Kim

²²⁷ Der erste Roman dieser Trilogie ist *Cities of the Red Night* (1981) und der letzte ist *The Western Lands* (1987).

²²⁸ I: Stranger who was passing (Der Fremde, der vorbeiging), II: His father's picture (Das Bild seines Vaters), III: Quién Es? (Quién Es?).

²²⁹ Der Protagonist William Seward Hall in *The Place of Dead Roads* ist Schriftsteller

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Carsons] prefers men to woman [...]. He also has a great love of guns [...]. In the end Kim is killed during a gunfight by someone (unnamed) who comes from behind and takes him by surprise.“²³⁰ Es gibt in *The Place of Dead Roads* keine streng lineare Handlung im herkömmlichen Sinne. Es gibt viele Zeitsprünge im Text,²³¹ aber im Großen und Ganzen steht Kim Carsons im Mittelpunkt des Geschehens:

Im Mittelpunkt des Romans steht Kim Carsons, der Held einer surrealen und schillernden Ganovenwelt. Er tritt auf als kaltblütiger Todesschütze im Wilden Westen oder als Leiter von Expeditionen zu unbekanntem Welten und phantastischen Monstern. Mit Hilfe der „Johnson-Familie“, eines weitverzweigten Untergrundsystems von Gangstern und Vagabunden, führt er einen Feldzug zur Neugestaltung der Welt. Der Verhaltenskodex der „Johnsons“ ist auf die Mißachtung aller gesellschaftlichen Regeln und Tabus ausgelegt und etabliert neue Werte der Outlaws.²³²

In diesem Roman ist das Thema „Waffen“ – im Kontext der alten Cowboy-Geschichten – stets präsent. Burroughs äußert sich diesbezüglich wie folgt:

Place of Dead Roads ist eine Fortsetzung von *Die Städte der roten Nacht* [*Cities of the Red Night*]. [...] In *Dead Roads* gibt es weitaus weniger Sexszenen als in *Die Städte der roten Nacht*, wirklich nicht viele. Worum es eigentlich – und vor allem anderen – geht, sind Waffen. Waffen auf allen Ebenen. Um die gesamte Theorie von Waffen und Krieg. Die Geschichte des Planeten ist die Geschichte von Kriegen.²³³

und schreibt Western-Romane unter dem Künstlernamen Kim Carsons. „Hall resided in New York, and wrote western stories under the pen name of ‚Kim Carsons‘.“ Siehe William S. Burroughs, *The Place of Dead Roads*, London: Penguin 2015, S. 3.

²³⁰ Edward Halsey Foster, *Understanding the Beats*, Columbia, S.C.: University of South Carolina Press 1992, S. 183.

²³¹ Im Vergleich zu den früheren Werken von Burroughs hat *The Place of Dead Roads* trotzdem eher eine narrative Ausrichtung.

²³² William S. Burroughs, *Dead Roads*, einleitende Worte zum Buch, aus dem Amerikanischen übertragen von Rose Aichele, München: Goldmann 1985.

²³³ William S. Burroughs, zitiert nach: Barry Miles, *William S. Burroughs – Eine Biographie*, Deutsch von Udo Breger und Esther Breger, Hamburg: Kellner 1994, S. 265.

2.2. Zweite Erzählung: Amerika – The Place of Dead Roads

Außerdem kann man in *The Place of Dead Roads* einige autobiographische Züge ausfindig machen: zwischen dem Protagonisten William Seward Hall (bzw. Kim Carsons) und William Seward Burroughs²³⁴, zwischen der „Johnson Family“²³⁵ (der ursprüngliche Titel des Romans) und der „Beat Generation“.²³⁶ Nicht zuletzt sind die Themen Waffenfaszination²³⁷ und Homosexualität nicht nur zentral in diesem Roman, sondern auch im Leben des Schriftstellers. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die drei großen Themen Homosexualität, Schießereien und Waffen sich sowohl durch den ganzen Roman als auch durch Burroughs' gesamtes Leben ziehen.

The Place of Dead Roads beginnt und endet mit dem Tod des Protagonisten Kim Carsons. Im Laufe des Romans gibt es verschiedene Rückblenden auf Kims Leben mit großen zeitlichen und örtlichen

²³⁴ „Carsons ist zu einem Teil Burroughs in seiner idealisierten Jugend: von der Natur reichlich ausgestattet, allzeit bereit für Sex, und er ist rasch bei der Hand mit seinem Colt.“ Barry Miles, *William S. Burroughs – Eine Biographie*, S. 266.

²³⁵ Unter „The Johnson Family“ kann ein Gangsterverbund verstanden werden; zu den Charakteristika der „Johnson Family“ gehört das Pflichtbewusstsein. Ein Gunfighter in der „Johnson Family“ ist ein guter Geschäftspartner, er ist hilfsbereit und hält sein Wort: „The Johnson Family‘ was a turn-of-the-century expression to designate good bums and thieves. It was elaborated into a code of conduct. A Johnson honors his obligations. His word is good and he is a good man to do business with. A Johnson minds his own business. He is not a snoopy, self-righteous, trouble-making person. A Johnson will give help when help is needed. He will not stand by while someone is drowning or trapped under a burning car.“ William S. Burroughs, *The Place of Dead Roads*, Vorwort.

²³⁶ Die biographischen Züge kann man in allen drei Bänden der Trilogie auffinden. Burroughs lässt in seinen Schriften nicht nur Menschen aus seinem Leben als Charaktere erscheinen, sondern auch Orte und Städte aus seiner eigenen Vergangenheit.

²³⁷ Barry Miles beschreibt in *William S. Burroughs – Eine Biographie* die Faszination, die für Burroughs von Waffen ausging: „Der Umzug nach Kansas ermöglichte es Burroughs, seiner Leidenschaft für Handfeuerwaffen zu frönen. Bis 1992 hatte er eine Sammlung von acht Schießseisen, zwei Schrotflinten und drei Gewehren zusammengetragen [...]. ‚Ich bin kein richtiger Sammler‘, sagte er. ‚Ich mag Eisen, die schießen, und Messer, mit denen man schneiden kann. Ich habe ein Paar funktionierende Steinschloßpistolen, sie funktionieren sogar gut. Es ist ziemlich umständlich, bis man sie geladen hat, aber es macht Spaß, sie abzufeuern. Und sie sind sehr treffsicher.‘ Burroughs benutzte seine Kanonen ausschließlich zum Scheibenschießen, obwohl er stets eine griffbereit hat, für den Fall, daß er ungebetene Gäste abzuwehren hätte. Waffen werden in *The Place of Dead Roads* eines der durchgehenden Themen sein.“ Barry Miles, *William S. Burroughs – Eine Biographie*, S. 264f.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Sprüngen.²³⁸ Genauso wie beim ersten Akt des *Theaters der Wiederholungen* bezieht sich die Symmetrie auch auf die Thematik der korrespondierenden Szenen. Im Folgenden soll eine kurze Darstellung erfolgen.

Die Textvorlage der ersten und siebten Szene besteht aus dem Anfang respektive dem Ende des Romans:

Das Buch beginnt und endet mit einer Schießerei im Hochland des Südwestens der USA zwischen Mike Chase und dem fünfundsechzigjährigen William Seward Hall, einem New Yorker, der unter dem Namen Kim Carsons Western-Romane schreibt. Am Ende des Buches werden beide Männer von einem Unbekannten aus dem Hinterhalt erschossen.²³⁹

Die für *Das Theater der Wiederholungen* ausgewählten Textausschnitte haben einen relativ linearen Erzählcharakter. Die Textvorlage der ersten Szene besteht aus zwei Teilen. Als Einleitung werden einige Äußerungen über eine durch ein gemeinsames Ziel, ein „united space program“, herbeizuführende mögliche Weltordnung eingesetzt. Die Johnson Family möchte 1899 eine neue Ordnung schaffen, die allerdings nur durch Gewalt zu erzielen ist.²⁴⁰

The only thing that could unite the planet is a united space program ... the earth becomes a space station and war is simply *out* irrelevant, flatly insane in a context of research centers, spaceports, and the exhilaration of working with people you like and respect toward an agreed-upon objective, an objective from which all workers will gain. *Happiness is a by-product of function*. The planetary space station will give all participants an opportunity to function.²⁴¹

²³⁸ In diesem Roman verzichtet Burroughs auf seine in den früheren Schriften der 1960er Jahre noch eingesetzte Cut-up-Technik.

²³⁹ Barry Miles, *William S. Burroughs – Eine Biographie*, S. 266.

²⁴⁰ Dieser Textausschnitt kommt aus einer Art „Vorwort“ des Buches, das dem ersten Kapitel vorausgeht.

²⁴¹ Siehe den Libretto-Anhang.

2.2. Zweite Erzählung: Amerika – The Place of Dead Roads

In den darauffolgenden Zeilen in *Das Theater der Wiederholungen* (im zweiten Teil) wird als Textvorlage die Schießerei zwischen dem Protagonisten Kim Carsons – einem kaltblütigen Killer – und Mike geschildert:

Appointment at the cemetery ... Boulder, Colorado ...

September 17, 1889

Mike swung onto the path at the northeast corner, wary and watchful. He was carrying a Webley-Fosbery 45 semi-automatic revolver, the action adjusted with rubber grips by an expert gunsmith to absorb recoil and prevent slipping. His backup men were about ten yards away, a little behind him across the street. Kim stepped out of the cemetery onto the path.²⁴²

In der letzten Szene wird die Thematik der Schießerei – wieder zwischen Kim und Mike – nochmal aufgegriffen. Dabei handelt es sich um die gleiche Szene, die am Anfang des ersten Kapitels beschrieben wurde, mit der also der Roman beginnt.²⁴³ Bemerkenswert an den Beschreibungen der Schießereien in der ersten und siebten Szene sind die immer wieder eingesetzten kurzen Perspektivenwechsel, die durch Farb- und Landschaftsbeschreibungen zustande kommen:

They were all wearing jackets the colour of autumn leaves, and puttees. [...] Fresh southerly winds rustle the leaves ahead of him as he walks on „a whispering southwind“ ... leaves crackle under his boots ...²⁴⁴

It is a clear, crisp day ... Aspens splash the mountains with gold. Colorado Gold, they call it; only lasts a few days. The cemetery is shaded by oak and maple and cottonwood, overhanging a path that runs along its east side. Leaves are falling.²⁴⁵

²⁴² Siehe den Libretto-Anhang.

²⁴³ Im letzten Band der Trilogie *The Western Lands* (1987) ist zu erfahren, wer Kim getötet hat: „Der tote Joe ließ das Gewehr sinken ... Hinter ihm lagen Kim Carsons und Mike Chase tot im Staub des Friedhofs von Boulder. Man schrieb den 17. September 1899.“ Barry Miles, *William S. Burroughs – Eine Biographie*, S. 274.

²⁴⁴ Erste Szene, siehe den Libretto-Anhang.

²⁴⁵ Siebte Szene, siehe den Libretto-Anhang.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Die nächsten beiden korrespondierenden Szenen – die zweite und die sechste – haben den Waffenhandel und den Umgang mit dem Schieß-eisen zum Thema. In der zweiten Szene befindet sich Kim in einem Waffenladen. Der Verkäufer zeigt ihm die diversen Revolver und erklärt, welche Waffe für welchen Anlass passend sei:

„Like to see some guns.“

„You come to the right place, son. What kind of guns you have in mind?“

„Handguns.“ The old man is looking down across his case of handguns. ...

„Now a handgun is good for one thing and that's killing at close range. Other folks, mostly. Worst form of varmint. Quite a choice here ... Now this gun“ – he brings out a Colt Frontier 45-caliber, seven-and-a-half-inch barrel –²⁴⁶

In der Textvorlage für die zweite Szene werden vom Verkäufer detailliert die verschiedenen Funktionen jeder Waffe dargestellt. In der Spiegel-szene, der sechsten, geht es um ein paar Ausschnitte aus Kims Tage-buch, wo er über seinen Umgang mit dem Gewehr erzählt und seine Vorstellungen schildert:²⁴⁷

I'm learning to dissociate gun, arm and eye, letting them do it on their own, so draw aim and fire will become a *reflex*. I must learn to dissociate one hand from the other and turn myself into Siamese twins. I see myself naked on a pink satin stool. On the left side my hairdo is 18th-century, tied back in a bun at the nape of the neck.²⁴⁸

Die Darstellung der Macht der männlichen Figuren und die Betonung der männlichen sexuellen Perspektive bilden den thematischen Kern-

²⁴⁶ Siehe den Libretto-Anhang.

²⁴⁷ In den beiden Szenen, bei denen das Thema Waffen zentral ist, wird zweimal das Verhältnis von Waffen zum (Schweizer) Uhrmechanismus angedeutet: „And here's a custom-made beauty ... Smith and Wesson tip-up ... built like a watch.“ (2. Szene) Und: „the whole artifact built by a Swiss watchmaker with a little musicbox that plays on after the shot [...]“. (6. Szene) Genauigkeit ebenso wie Besessenheit und die Liebe zu Waffen sind u. a. von diesen Vergleichen her deutlich lesbar.

²⁴⁸ Siehe den Libretto-Anhang.

2.2. Zweite Erzählung: Amerika – The Place of Dead Roads

punkt der dritten und fünften Szene. In beiden Szenen werden die männliche Perspektive und die Homosexualität hervorgehoben. Dies steht im Gegensatz zu den Parallelszenen im ersten und dritten Akt, die die weibliche Perspektive betonen. In der dritten Szene des zweiten Akts werden einige Zeilen aus einer Geschichte von Kim verwendet.²⁴⁹ Der Titel dieser Geschichte, die Kim zu veröffentlichen beabsichtigt, sowie die Überschrift dieser Szene in *Das Theater der Wiederholungen* lautet: „The baron says these things“. In diesem Ausschnitt geht es um einen Baron und seine wunderlichen Erlebnisse: Der Baron reitet auf seinem schildkrötenartigen Arn²⁵⁰ zu fernen Satelliten und Planeten:

Wrapped in a living cloak of fur-bearing oysters, the baron rides his swift Arn. The Arn is a streamlined turtle with a shell of light flexible metal that serves as a means of locomotion and also as a weapon. Their claws are razor-sharp and they can strike six feet with a bullet-shaped head to ram or slash.²⁵¹

Die Überschrift der fünften Szene „HUMWAWA“ ist dem Namen eines Gottes entliehen; „Gott der Greuel [...] Gott des Streits und des Ausgangs der Schlachten“.²⁵² In dieser Szene geht es um homosexuelle Cowboys, darunter auch Kim, die an einer Beschwörung teilnehmen. Diese Zeremonie findet in einer Turnhalle einer verlassenen Schule statt, die Chris²⁵³ gehört:

Chris has set up a stone altar in an old gymnasium with candles and incense burners, a crystal skull, a phallic doll carved from a mandrake root, and a shrunken head from Ecuador.

²⁴⁹ Kim Carsons ist der Künstlernamen des Protagonisten, unter dem er Erzählungen schreibt.

²⁵⁰ Der Arn soll ein tierähnliches Wesen sein, das nicht nur zur Fortbewegung benutzt werden kann, sondern auch als Waffe.

²⁵¹ Siehe den Libretto-Anhang.

²⁵² William S. Burroughs, *Dead Roads*, aus dem Amerikanischen übertragen von Rose Aichele, S. 112.

²⁵³ Chris Cullpepper ist ein reicher Mann „mit einem bizarren Geschmack“, der sich mit Magie beschäftigt.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Kim leans forward and Marbles rubs the unguent up him with a slow circular twist as Chris begins the evocation. ...²⁵⁴

Wie oben bereits erwähnt, wird in der vierten Szene ein einziger Satz – *Happiness is a by-product of function*²⁵⁵ – als Textvorlage verwendet. Was bei dieser Mittelachse im Vergleich zu den anderen Szenen also auffällt, ist die Kürze der Textvorlage. Diese Kürze wird allerdings durch deutlich längere Textausschnitte in den restlichen Szenen kompensiert. Und durch die Kürze der Textvorlage wird umso mehr die inhaltliche Aussage betont.²⁵⁶ Die Ursache von „Happiness“ (Zufriedenheit oder auch Freude) liegt im „Funktionieren“. Alles muss in einem System funktionieren, damit der Mensch zu einem beglückenden Moment kommt. Das Funktionieren bedarf allerdings der Gewalt, damit der Mensch „in Gang kommt“.²⁵⁷ Die zentrale Botschaft der ganzen Szenerie lautet: Das Aufbauen neuer Werte und Geltungen – wie die Bestrebungen der Johnson Family in *The Place of Dead Roads* – braucht den Verstoß gegen gesellschaftliche Bestimmungen und Normen.

²⁵⁴ Siehe den Libretto-Anhang.

²⁵⁵ Die Übersetzung dieses Satzes auf Deutsch – „*Das Glück ist ein Nebenprodukt des Wirkens*“ – von Rose Aichele ist weniger aussagekräftig. Diese Übersetzung entspricht nicht ganz dem tatsächlichen Sinn und Inhalt des Gedankens in der englischen Sprache. Die Problematik liegt beim Wort „Wirken“, das mit „Function“ gleichgesetzt wird. Eine Übersetzung mit dem Wort „Funktionieren“ wäre dem Sinn nähergekommen.

²⁵⁶ Mehr dazu in Abschnitt 3.4.2.3.

²⁵⁷ Siehe das vorhin genannte Zitat von Burroughs: „Worum es eigentlich [in *The Place of Dead Roads*] – und vor allem anderen – geht, sind Waffen. Waffen auf allen Ebenen. Um die gesamte Theorie von Waffen und Krieg. Die Geschichte des Planeten ist die Geschichte von Kriegen. Die einzige Art und Weise, wie ein Homo sapiens seinen plattgesessenen Arsch hochkriegt, ist durch einen kräftigen Tritt in denselben! Und dieser Tritt heißt Krieg! Beispielsweise werden in einem Jahr durch Krieg mehr medizinische Fortschritte erzielt als in zwanzig oder dreißig Jahren stagnierenden Friedens. Dort werden die ganzen Fortschritte gemacht. Die Leute brauchen Druck, um in die Gänge zu kommen.“ William S. Burroughs, zitiert nach: Barry Miles, *William S. Burroughs – Eine Biographie*, S. 265.

2.3. Dritte Erzählung: Europa – Das Schloß – Die Wiederkehr der zynischen Vernunft

Die Textvorlage der dritten Erzählung besteht – wie der erste Akt – aus zwei verschiedenen Textquellen. Die Textvorlage wird zum größten Teil gebildet aus verschiedenen Textausschnitten aus Nachkriegs- bzw. Auschwitzprotokollen sowie aus europäischen Augenzeugenberichten. In der vierten Szene wird zusätzlich ein Textausschnitt aus dem Buch *Aurora* von Jakob Böhme verwendet.

Während die Thematik im Theater- und Filmbereich sowie in der Literatur²⁵⁸ in unzähligen Werken behandelt worden ist, scheint es sich beim *Theater der Wiederholungen* als einer direkten Vertonung von Nachkriegsprotokollen und Augenzeugenberichten um die Jahrhundertwende um einem Einzelfall zu handeln.

Die zweite Textvorlage im dritten Akt weist im Vergleich zum ersten und zweiten Akt auf eine anders geartete Rezeption hin. Jakob Böhme (zeitgenössisch: Jacob Böhme) und seine Werke waren bereits beinahe in Vergessenheit geraten,²⁵⁹ bevor man in den Jahren 1999 und 2000²⁶⁰ wieder auf ihn und sein Schaffen aufmerksam wurde.²⁶¹ Daher ist es nicht

²⁵⁸ Ein Beispiel für eine direkte Beschäftigung mit dieser Thematik sind die dokumentarischen Dichtungen *nachschrift* (1986) sowie *nachschrift 2* (1997) des österreichischen Schriftstellers Heimrad Bäcker (*1925), in denen der Autor Sprachmaterial aus der nationalsozialistischen Zeit in Form von Zitaten gesammelt hat: „Bäckers *nachschrift* ist keine Beschreibung, kein Bericht. ‚Es genügt‘, sagt Heimrad Bäcker, ‚die Sprache der Täter und der Opfer zu zitieren. Es genügt, bei der Sprache zu bleiben, die in den Dokumenten aufbewahrt ist. Zusammenfall von Dokument und Entsetzen, Statistik und Grauen.““ Zit. n. Friedrich Achleitner aus dem Nachwort zu *nachschrift*, hrsg. von Friedrich Achleitner, Graz: Literaturverlag Droschl 1986, verbesserte und korrigierte Neuauflage 1993, S. 131. Siehe auch <http://www.droschl.com/buch/nachschrift/>.

²⁵⁹ Einer der deutschen nationalsozialistischen Autoren und Philosophen, die viel über Jakob Böhme gearbeitet und geforscht haben, ist Hans Alfred Grunsky (1902–1988).

²⁶⁰ Der 17. November 1999 gilt als der 375. Todestag von Böhme und in das Jahr 2000 fällt sein 425. Geburtstag.

²⁶¹ Vom 27. bis 30. Oktober 2000 fand in Görlitz das Internationale Jacob-Böhme-Symposium statt, nachdem Jakob Böhme und seine Werke viele Jahre in Vergessenheit geraten waren: „In den Jahren 1999 und 2000 ehrten die Europastadt Görlitz/Zgorzelec und die Region Oberlausitz/Niederschlesien ihren großen Sohn – Jacob Böhme. [...] Bis zur Wende zum 19. Jahrhundert war es in Görlitz eher still um

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

erstaunlich, dass die künstlerische Rezeption und die Beschäftigung mit den Werken Böhmes um die Jahrhundertwende – zur Entstehungszeit des *Theaters der Wiederholungen* – zunimmt. Ende der 1990er Jahre (Böhme-Jubiläen 1999–2000) findet man, wenn auch sporadisch, einige Vertonungen entweder anhand von Böhmes Schriften oder anhand von Texten, die sich mit dem Thema Jakob Böhme beschäftigen. Zu nennen ist die Kantate *Morgenröthe im Aufgang* nach Texten von Jakob Böhme des Komponisten Tilo Medek (1940–2006). Ein weiteres Beispiel ist *Requiem* (1999) des Görlitzer Komponisten Friedrich Rothe auf eine Textvorlage des Görlitzer Theologen und Böhme-Biografen Dieter Liebig (*1951).²⁶²

Die Siebener-Unterteilung des dritten Aktes in *Das Theater der Wiederholungen* ist, genauso wie bei den beiden vorherigen Akten, symmetrisch

Leben und Werk Jacob Böhmes gewesen. Abgesehen von der Ehrung, die ihm durch die Oberlausitzische Gesellschaft der Wissenschaften zuteilwurde, als diese 1869 den imposanten Felsblock an seinem Grab auf dem Görlitzer Nikolaifriedhof aufstellen ließ, erinnerte sich das offizielle Görlitz sehr spät an seinen berühmtesten Bürger. Angeregt durch die Schuhmacherinnung und weitgehend privat finanziert [...] wurde 1898 ein Denkmal für Böhme, geschaffen von Johannes Pfuhl, eingeweiht. Nur wenig später jedoch (1905) ließ die Stadt aus verkehrsplanerischen Gründen Böhmes zweites Wohnhaus am Neißeufer abreißen – ohne öffentliche Proteste hinnehmen zu müssen. [...] Die DDR tat sich schwer mit Jacob Böhme. Wieder bedurfte es eines Gedenkjahres für einen erneuten Anlauf. 1974 [Böhmes 400. Geburtsjahr] richtete die Stadt Görlitz gemeinsam mit der Akademie der Wissenschaften der DDR eine Arbeitstagung aus, die den missglückten, weil einseitig orientierten Versuch unternahm, Jacob Böhme in die Ideologie der DDR einzupassen. [...] Auch 1998 wusste kaum ein Görlitzer Bürger, wer Jacob Böhme war, als durch den damaligen Präsidenten der wiedergegründeten Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften und Böhme-Biografen Ernst-Heinz Lemper nachdrücklich auf die erneut bevorstehenden Gedenkjahre 1999 und 2000 aufmerksam gemacht wurde. [...] Ein wesentlicher Akzent lag diesmal darauf, Leben und Werk des Philosophen in der Bevölkerung bekannt zu machen. Dies geschah schließlich unter anderem durch künstlerische Aktionen, Ausstellungen und Lesungen, aber auch durch wissenschaftliche Vorträge, und es zeigte sich, dass das Interesse an der Person und an den Gedanken Böhmes sehr groß war.“ Siehe das Vorwort zu *Erkenntnis und Wissenschaft. Jacob Böhme (1575–1624)*, Internationales Jacob-Böhme-Symposium Görlitz 2000, hrsg. von der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften e. V. zu Görlitz, Görlitz: Oettel 2001, S. 7–8.

²⁶² Die Internationale Jacob-Böhme-Gesellschaft e. V. organisiert regelmäßig Konzerte und Veranstaltungen mit der Thematik Jacob Böhme. Mehr Informationen unter: <https://jacob-boehme.org/>.

2.3. Dritte Erzählung: Europa – Das Schloß – Die Wiederkehr

gehalten. Die Formanlage der dritten Erzählung sieht folgendermaßen aus (siehe Tabelle 4):

Tabelle 4

Szene	Dritte Erzählung	Textvorlage
1	Passage 1: Einfahrt	Augenzeugenberichte
2	Kaduk	Auschwitzprotokolle
3	Die schwarze Wand I	Augenzeugenberichte
4	Von Menschen und Engeln	Jakob Böhme: <i>Aurora</i>
5	Die schwarze Wand II	Augenzeugenberichte
6	Dr. Capesius	Auschwitzprotokolle
7	Passage 2: Ausfahrt	Augenzeugenberichte

2.3.1. Berichte aus unterschiedlichen Konzentrationslagern und Nachkriegsprotokolle

In der ersten und siebten Szene geht es einerseits um die Ankunft und andererseits um das Schicksal der Gefangenen im KZ Auschwitz. Im Text der ersten Szene werden die Fahrt nach Auschwitz und die Ankunft in dessen Bahnhof von einem Augenzeugen beschrieben:

Er fuhr langsam. Erst gegen drei Uhr Nachmittag lief er in einem Bahnhof ein, auf dem das Schild AUSCHWITZ zu sehen war. Dort blieb er auf einem Nebengleis stehen.²⁶³

In der letzten Szene wird die „Endstation“, nämlich das Krematorium, beschrieben. Allerdings beschränkt sich die Darstellung erstens auf die Außenperspektive und zweitens auf den letzten Moment, bevor das Krematorium in Gang gesetzt wird.

²⁶³ Für den vollständigen Text siehe den Libretto-Anhang.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Er ging zum Krematorium und hatte in der Hand einen Sack oder etwas Ähnliches aus grünlichem Stoff ...²⁶⁴

Die Darstellung des Anfangs und des Endes zeigen eine gewisse Parallelität zum ersten Akt, wo ebenfalls eine Ein- und Ausfahrt geschildert wird.

In der zweiten und sechsten Szene geht es um zwei Auschwitzprotokolle. In der zweiten Szene werden einige Aussagen des SS-Unterscharführers Oswald Kaduk, der im KZ Auschwitz gearbeitet hat, als Textvorlage benutzt:

Mir wurde der Vorwurf gemacht, an der Ermordung von zwei Millionen schuld gewesen zu sein. Ich habe nur als Soldat meine Befehle prompt ausgeführt. Ich habe nicht nach Recht und Unrecht gefragt. Die Schreibtischmörder und Lieferanten sind heute auf freiem Fuß. Ich bin erbittert, ich verweigere die Aussage.

Für die sechste Szene dienen als Textvorlage einige Auszüge aus dem Schlusswort des Angeklagten Dr. Victor Capesius²⁶⁵ (1907–1985) beim Frankfurter Auschwitz-Prozess aus dem Jahr 1965. Eine Stelle aus der originalen Fassung, die als Textvorlage für *Das Theater der Wiederholungen* benutzt wurde, sieht wie folgt aus:

In Auschwitz habe ich keinem Menschen etwas zuleide getan. Ich war zu allen höflich, freundlich und hilfsbereit, wo ich dies nur tun konnte. [...] Selektiert habe ich nie, was ich mit allem Nachdruck betonen möchte.²⁶⁶

Der Text kommt fast identisch, allerdings mit kleinen Änderungen, im *Theater der Wiederholungen* vor:

²⁶⁴ Für den vollständigen Text siehe den Libretto-Anhang.

²⁶⁵ Victor Capesius (1907–1985) – rumänischer Staatsangehöriger – hatte gegen Kriegsende (ab 1943) als Apotheker in Auschwitz gearbeitet. Nach dem Krieg wurde er zu neun Jahren Zuchthaus verurteilt. Mehr Informationen unter: <http://www.auschwitz-prozess-frankfurt.de/index.php?id=107>.

²⁶⁶ Siehe <http://www.auschwitz-prozess.de/>, unter „Schlussworte der Angeklagten, Frank, Schatz, Capesius, Klehr, Scherpe, Hantl, Bednarek“, S. 13.

2.3. Dritte Erzählung: Europa – Das Schloß – Die Wiederkehr

Ich habe in Auschwitz keinem Menschen etwas zuleide getan. Das stimmt nicht, das habe ich nicht gesagt. Ich war in Auschwitz zu allen Menschen freundlich, höflich und hilfsbereit, wo ich dies nur tun konnte. Selektiert habe ich nie, was ich mit allem Nachdruck betonen möchte. Ich habe immer schwarze Milch gehabt.

Der Satz „Das stimmt nicht, das habe ich nicht gesagt“ stammt nicht von Capesius, sondern von einem anderen Angeklagten – Herbert Scherpe. Genauso verhält es sich mit dem Satz „Ich habe immer schwarze Milch gehabt“; auch dieser gehört nicht zu den Aussagen Capesius'. Die Quelle dieses Satzes ist der Autorin dieser Arbeit unbekannt, aber er ruft Assoziationen an Paul Celans Gedicht *Todesfuge* aus den Jahren 1944–45 hervor.

Die Betonung auf Unschuld und Pflichterfüllung bildet den inhaltlichen Kern der beiden Aussagen. Trotz verschiedener Thematik korrespondieren die zwei Aussagen der beiden Szenen mit den Aussagen von Herzog und Durcet im ersten Akt. Es geht in den zweiten und sechsten Szenen der beiden Akte um die Rede der Verbrecher – einmal als Kundtun von Naturrechten und ein anderes Mal als Sich-Freisprechen von Kriegsverbrechen.

Thematisch steht in der dritten und fünften Szene die schwarze Wand²⁶⁷ im Block 11 in Auschwitz im Zentrum, die als Symbol für Angst, Bedrohung und Tod dient:

An einer Steinmauer im Hof des Blocks 11 steht die Schwarze Wand. Prosto! Er hält sie an den Oberarmen fest und drückt sie mit dem Gesicht gegen die Wand. (3. Szene)

Im Hof an der Wand von Block 11 stand ein kleines Mädchen. Sie hatte ein bordeauxrotes Kleidchen an und hatte kleine Zöpfe. Die Hände hielt sie diszipliniert an der Seite wie ein Soldat. (5. Szene)

Beide Szenen beziehen sich aufeinander durch die Darstellung der Bedrohung und den baldigen Tod. Diese beiden Szenen korrespondieren

²⁶⁷ An der schwarzen Wand – auch Todeswand genannt – wurden die Häftlinge in Auschwitz ermordet.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

mit den dritten und fünften Szenen aus dem ersten Akt, wo es ebenfalls um die Qual und den Tod der weiblichen Figur geht. Außerdem wird hier wiederum die weibliche Figur anonym dargestellt. Der Unterschied des dritten Aktes im Vergleich zum ersten liegt darin, dass Gewalt und Qual nicht plakativ wie im ersten Akt dargestellt werden, sondern der Akt des Tötens nur angedeutet wird. Die Textausschnitte in diesen beiden Szenen könnten als ein „Ritual des Tötens“ interpretiert werden.

2.3.2. Jakob Böhme: *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*

Wie beim ersten Akt wird in der vierten Szene des dritten Akts des *Theaters der Wiederholungen* eine neue Textquelle verwendet. In dieser Szene, die analog zu den beiden anderen Erzählungen ebenfalls als eine Mittelachse dient, handelt es sich um einen Ausschnitt aus dem Buch *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* (1612) des Mystikers und Theosophen Jakob Böhme (1575–1624).

Böhme erhielt wegen seiner naturphilosophischen und spirituellen Gedanken, die er in *Aurora* niedergelegt hat, von dem damaligen Görlicher Bürgermeister Bartholomaeus Scultetus (1540–1614) Schreibverbot. Fünf Jahre lang verfasste er kein weiteres Werk. Ab 1619 fing er allerdings trotz des Schreibverbots wieder an, seine Gedanken in neuen Schriften festzuhalten. „Er vernachlässigte seine bürgerlichen Aufgaben, ließ sich von seinen adeligen Freunden aushalten und verfasste in den ihm verbleibenden fünf Jahren in großer innerer Erregung und Eile sein übriges umfangreiches Werk.“²⁶⁸

Als Schriften, die in dieser Zeit entstanden sind, sind zu nennen: *Beschreibung der drei Prinzipien göttlichen Wesens* (1619), *Vom dreifachen Leben des Menschen* (1619–1620), *Unterricht von den letzten Zeiten* (1619), *De Signatur rerum* (1621–1622), *Mysterium Magnum. Erklärung über das erste Buch Mosis* (1623). Das letzte Werk, *Betrachtung göttlicher Offenbarung*, blieb unvollendet.

Die Schriften Böhmies sind vor allem in verschiedenen Bereichen der europäischen Mystik und Naturphilosophie von Bedeutung:

²⁶⁸ Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Geschichte der christlichen Kabbala*, Bd. 2: 1600–1660, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog 2013, S. 189f.

2.3. Dritte Erzählung: Europa – Das Schloß – Die Wiederkehr

Es gibt keinen deutschsprachigen Schriftsteller im 17. Jahrhundert, der eine solche Wirkung hatte wie Böhme. Sein Ruhm als Seher und Prophet verbreitet sich nach seinem Tode schnell, und seine Werke wurden zunächst in England und Holland, dann im Reich gedruckt. Ende des 18. Jahrhunderts wurden sie eine Art Pflichtlektüre für Freimaurer, und seit dem 19. Jahrhundert sind Böhmes Schriften fester Bestandteil des weltweiten Kanons mystischer Schriften. Gleichgültig, wie viel tatsächlich von Böhmes Theosophie verstanden wird, sein Name ist die Chiffre für Naturmystik und heterodoxe Frömmigkeit.²⁶⁹

Morgenröte im Aufgang – erst später als *Aurora* betitelt – ist Böhmes erste Schrift, in der er über seine spirituellen Beobachtungen und Erkenntnisse betreffend Gott, Mensch und Geist (mit allen geheimen Zusammenhängen) schreibt:

Von Januar 1612 bis zum Juli 1613 fasste er [Böhme] seine Gedanken in dem umfangreichen Traktat *Morgenröthe im Aufgang* zusammen, den er nicht vollenden konnte, aber gleich seinen adeligen Freunden mitteilte. Durch den Wechsel seines Geschäfts hatte er sich die Möglichkeit geschaffen, seinen naturtheologischen Interessen mehr Raum zu geben. Karl Ender von Sercha (†1624) hatte Einsicht in dieses Manuskript, fertigte ohne Wissen Böhmes eine Abschrift an und ließ sie im Kreis seiner gelehrten frommen und heterodoxen Freunde zirkulieren, die den Text ihrerseits kopierten und diskutierten.²⁷⁰

Der Titel *Aurora* oder *Morgenröte im Aufgang*²⁷¹ kann auf eine doppelte Weise verstanden werden: „Einmal ist mit den Strahlen der Morgenröte jenes Erleuchtungsereignis gemeint, das von jedem einzelnen Menschen empfangen werden soll; zum anderen deutet Morgenröte auf ein Zeitalter-Ereignis, von Böhme auch ‚neue Reformation‘ genannt.“²⁷²

Die ausgewählte Textstelle in *Das Theater der Wiederholungen* stammt aus dem sechsten Kapitel von *Aurora* mit der Überschrift *Wie ein Engel und Mensch Gottes Gleichnis und Bild sei*. Wie der Titel schon ankündigt,

²⁶⁹ Ebd., S. 191.

²⁷⁰ Ebd., S. 189.

²⁷¹ Das Buch beinhaltet 26 Kapitel mit einem „Beschluss des Autoris“.

²⁷² Siehe die Einführung zu Jakob Böhme, *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*, hrsg. von Gerhard Wehr, Frankfurt am Main: Insel 1992, S. 11–16, hier S. 15.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

geht es hauptsächlich um die Gottesebenbildlichkeit des Menschen. Bei den im *Theater der Wiederholungen* ausgewählten Zeilen handelt es sich dabei um eine kurze Darstellung des Unterschiedes und der Gemeinsamkeit zwischen dem Menschen als einer Kreatur und Gott als dem Vater bzw. Schöpfer:

Siehe, wie das Wesen in Gott ist, also ist auch das Wesen im Menschen und Engeln; und wie der göttliche Corpus ist, also ist auch der englische und menschliche. Allein das ist der Unterschied, daß ein Engel und Mensch Kreatur ist und nicht das Ganze, sondern ein Sohn des ganzen Wesens, den das ganze Wesen geboren hat. Darum ist er billig dem ganzen Wesen untertan, dieweil er seines Leibes Sohn ist. Und so sich der Sohn wider den Vater setzt, so ists recht, daß ihn der Vater aus seinem Hause verstößet. Denn er setzt sich wider den, der ihn geboren hat und von dessen Kraft er eine Kreatur geworden ist. Denn so einer etwas macht aus dem, was sein eigen ist, so hat er ja, so ihm dasselbe nicht nach seinem Willen gerät, damit zu machen, was er will, ein Gefäß zu Ehren oder zu Unehren, welches dem Luzifer auch geschah.

Die Erkenntnis, dass der Mensch Gott gleich sei, bildet bei den im *Theater der Wiederholungen* verwendeten Zeilen ein zentrales Bild. „Die sohnhafte Seite der göttlichen Natur und das Aussprechen des väterlichen Wortes stellt gleichsam die Basis dar für die in der ‚Aurora‘ zu schildernde sinnhafte Welt- und Gottesbeziehung.“²⁷³ Nach Böhmes Verständnis ähnelt der Mensch Gott bzw. seinem Schöpfer:

Der wahre Gott Böhmes ist nicht die Gottheit, die außer und über der Natur nur „in sich selber wohnt“. [...] Der wahre Gott ist der Gott, der sich selbst in der Menschenseele offenbart. [...] Gott erkennt sich selbst, indem er sich dem Menschen offenbart. Der Mensch ist nicht nur der Empfänger der Offenbarung, sondern auch das Organ der Selbstoffenbarung Gottes. Darum akkommodiert sich die Gottheit gleich am Anfang ihrer Wege dem Menschen. So erscheint Gott immer nur in der Menschengestalt. Jeder „geistliche Leib“ ist die Menschengestalt.²⁷⁴

²⁷³ Siehe den Kommentar zu Jakob Böhme, *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*, hrsg. von Gerhard Wehr, S. 17–45, hier S. 24.

²⁷⁴ Pierre Deghaye, „Die Natur als Leib Gottes in Jacob Böhmes Theosophie“, in: *Gott*,

2.3. Dritte Erzählung: Europa – Das Schloß – Die Wiederkehr

Interessant an der Auffassung Böhmes ist, dass der Mensch einerseits das Abbild der göttlichen Kraft ist, andererseits aber – durch seinen Leib – sowohl am Guten als auch am Bösen teilhat.²⁷⁵

Böhme war bekannt, daß die Seele an den Leib und sein objektives Dasein gebunden ist. Die Seele werde mit dem Menschen geboren, ist aber sein unsterblicher Teil, der zu Gott zurück will. Daher ist der Mensch als Gefäß Gottes nicht schlechthin sündhaft. Der innere Mensch hat zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. In der Seele sind daher Gott wie auch Teufel beheimatet.²⁷⁶

Der Gedanke, dass der Mensch ein Ebenbild Gottes ist, ist die zentrale Aussage in den vorhin genannten Zeilen der vierten Szene. Diese Szene weist auch eine gewisse Parallelität zur vierten Szene des ersten Akts auf.²⁷⁷ Es wird hier nicht nur ein neuer Textausschnitt verwendet, sondern inhaltlich geht es auch um eine neue Vision und dementsprechend eine neue Perspektive, die trotzdem teilweise in thematischer Verbindung zu den umrahmenden Szenen steht.

Natur und Mensch – in der Sicht Jacob Böhmes und seiner Rezeption, hrsg. von Jan Garewicz und Alois Maria Haas, Wiesbaden: Harrassowitz 1994, S. 71–111, hier S. 86f.

²⁷⁵ Nach der Auffassung Böhmes gibt es das Gute wie das Böse nur in dieser Welt (auf der Erde). Im Himmel existiert nur das Gute. Diesbezüglich schreibt er im selben – also im sechsten – Kapitel von *Aurora*: „Nicht muß du mir dies Gewächse des Himmels dieser Welt gar vergleichen; denn in dieser Welt hat's zwei Qualitäten, eine böse und eine gute, und wächst viel durch Kraft der bösen Qualität; dasselbe wächst im Himmel nicht. Denn der Himmel hat nur eine Gestalt; es wächst nichts, das nicht gut ist [...]“ Siehe Jakob Böhme, *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*, S. 133.

²⁷⁶ Ernst-Heinz Lemper, *Jacob Böhme – Leben und Werk*, Berlin: Union Verlag 1976, S. 150f.

²⁷⁷ Die geschilderten Atmosphären dienen als Auslöser der philosophischen bzw. auch mystischen Gedanken der beiden Autoren.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele aus *Das Theater der Wiederholungen*

In diesem Abschnitt werden einige Beispiele aus *Das Theater der Wiederholungen* vor dem Hintergrund der Textvertonung dargestellt. Dabei bildet die Rolle der textlichen Ebene den Gegenstand der Diskussion. Die Frage, welche Funktion und Bedeutung der Text im Allgemeinen und die einzelnen Sprachsegmente im Besonderen bei der Vertonung übernehmen können, ist hierfür zentral. Die Segmente können sowohl als isolierte Einzelheiten der Sprache – zum Beispiel eine Silbe – oder zusammen als eine Einheit – wie zum Beispiel ein Wort – verstanden werden. Inwieweit die Wiederholung (oder deren Fehlen) der Sprachsegmente und die verschiedenen Vertonungsstrategien zu einer mehrdeutigen Interpretation des Textes führen könnten, ist dabei von besonderem Interesse.

Für jeden Akt werden vor dem Hintergrund der Textvertonung analytisch drei Szenen betrachtet:

1. Akt: dritte, vierte und siebte Szene
2. Akt: erste, zweite und vierte Szene
3. Akt: vierte, sechste und siebte Szene

Es wurden jeweils diejenigen Szenen für den analytischen Teil ausgewählt, die erstens einen geeigneten Stoff für die Behandlung der Fragestellungen bilden. Zweitens wurde immer die Mittelachse, als ein kontrastierender Mittelteil, miteinbezogen. Nicht zuletzt wurde bei der Auswahl der Szenen auf die genaue Betrachtung der Spiegelszenen verzichtet, da sie zum Teil ähnliche Züge und Merkmale beinhalten. Der Fokus beim analytischen Teil liegt auf der Behandlung der Gesangsstimme und des Textes, aber es werden auch immer wieder Hinweise auf das Instrumentarium gegeben. Außerdem wird für das bessere Verständnis der gesamten musikalischen Anlage vor dem analytischen Teil jeder Erzählung eine Übersicht über die Besetzung der Gesangsstimme sowie die Merkmale des musikalischen Apparats (die formale und dynamische Anlage, Dichte der Textur, Art der Stimmführung usw.) aller Szenen geboten.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

2.4.1. Erste Erzählung

In Tabelle 5 sind die Besetzung der Gesangsstimmen sowie die Merkmale der Szenen aufgeführt.

Tabelle 5

Szene	Besetzung der Gesangsstimmen ²⁷⁸	
1	6 Solisten – A cappella	Keine eindeutig trennbaren Abschnitte; der Fluss der Erzählung kommt in Bewegung. / Fast immer sind alle 6 Solisten an der musikalischen Textur beteiligt. Trotzdem ist die Textur nicht dicht. / Verdoppelte Stimmführung bei jeder Stimmgruppe. ²⁷⁹
2	B1+B2	Eine Zäsur in T. 48 ²⁸⁰ / Exponierte Dynamik ²⁸¹ / Dichte Textur / Zum größten Teil verdoppelte Stimmführung bei jeder Stimmgruppe / Die beiden Solisten singen außer am Anfang und am Ende durch.
3	CHOR	„Chorische“ Textur ²⁸² / Zum größten Teil mehrfache Stimmführung.
4	S+C1+C2	Eine Zäsur in der Mitte in T. 29 / Die Dynamik hält sich zum größten Teil zurück (Ausnahme: T. 29). / Zum größten Teil KEINE verdoppelte Stimmführung / Sopran singt nur in der Mitte!

²⁷⁸ S = Sopran, C = Countertenor, B = Bass.

²⁷⁹ Die Partie, die die erste Sopranstimme singt, ist identisch mit dem zweiten Sopran. Das gilt auch für die Countertenöre und die Bässe. Das bedeutet allerdings nicht, dass es keine Tonhöhenabweichungen geben würde. Vielmehr kann man diese immer wieder bei den verdoppelt geführten Stimmen finden.

²⁸⁰ Die Zäsur befindet sich vor dem Wort „obéissance“ (dt.: gehorsam).

²⁸¹ Die Dynamik ist beim Gesang relativ zu sehen, da die Stimme mit verschiedenen Gesangstechniken verbunden ist.

²⁸² Keine Stimme tritt hervor. Außerdem ist jede Stimmgruppe dreifach besetzt; d. h., es gibt drei Sopranstimmen, drei Countertenöre und drei Bässe.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Szene	Besetzung der Gesangsstimmen ²⁷⁸	
5	CHOR	Zwei Instrumentalteile (T. 25a–31 und T. 40–56) / „Chorische“ Textur / Zum größten Teil mehrfache Stimmführung. Exponierte Dynamik / Dichte Textur / Zum größten Teil verdoppelte Stimmführung, aber im Vergleich zur 2. Szene gibt es hier mehr selbstständige Stimmführung (Mikromelismen). / Die beiden Solisten singen außer am Anfang und am Ende durch.
6	B1+B2	Eine 2-teilige Form / Die Dynamik hält sich zum größten Teil zurück. / Durchsichtige Textur / Zum größten Teil verdoppelte Stimmführung bei jeder Stimmgruppe / Im zweiten Teil gibt es eine Rollenverteilung bei den verschiedenen Stimmgruppen. ²⁸³
7	6 Solisten – A cappella	

2.4.1.1. Die dritte Szene

In der dritten Szene „Supplices 1“ singt zum ersten Mal der Chor. Diese Szene sowie ihre Spiegelszene (5. Szene) sind die einzigen Szenen im ersten Akt, bei denen der Chor ohne Solisten singt. Wie in Abschnitt 2.1.1. erläutert, basiert die Textvorlage auf dem Foltern der weiblichen Opfer. Dabei stehen im Text die Beschreibungen der Folter als solcher im Vordergrund. Das weibliche Opfer bleibt anonym und wird lediglich durch das Pronomen „elle“ angedeutet.

Der Chor besteht aus zwölf Sängern.²⁸⁴ Obwohl jeder Sänger in der Stimmgruppe einen eigenen Part zu singen hat, weisen alle Stimmen

²⁸³ Die beiden Soprane singen die Namen der Opfer und die beiden Bässe zählen die Tage.

²⁸⁴ Es gibt 3 Sänger pro Stimmgruppe; d. h. 3 Sopran-, 3 Alt-, 3 Tenor- und 3 Bassstimmen.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

eine zum größten Teil ähnliche Stimmführung auf²⁸⁵; d. h., die Stimmen bewegen sich des Öfteren parallel zueinander (NB 1).²⁸⁶

The image displays a musical score for a choir, labeled 'NB 1: T. 19–25 (nur Chor)'. It consists of ten staves, numbered 1 through 10, representing different vocal parts. The notation includes notes, rests, and lyrics in German. The lyrics are: 'e-pa-ri-van-ti-ble', 'e-pa-ri-van-ti-ble', 'e-pa-ri-van-ti-ble', 'e-pa-ri-van-ti-ble', 'e-pa-ri-van-ti-ble', 'e-pa-ri-van-ti-ble', 'e-pa-ri-van-ti-ble', 'e-pa-ri-van-ti-ble', 'e-pa-ri-van-ti-ble', 'e-pa-ri-van-ti-ble'. The score is marked with various dynamics such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte), and includes performance instructions like '3x', '6x', '5x', '7x', '2x', and '4x' in circles. The time signature changes from 3/8 to 2/8 and back to 3/8. The score shows a high degree of parallelism between the vocal lines, with some initial deviations in the first few measures.

NB 1: T. 19–25 (nur Chor)

Eine ähnliche und parallele Stimmführung der Gesangsstimmen bedeutet allerdings nicht, dass jede Stimme die gleichen Tönhöhen zu singen hat. Außerdem setzen die Stimmen manchmal nacheinander ein, wie in T. 19 bei den Sopranen und Altisten zu sehen ist.²⁸⁷ Wichtig dabei ist der gleichbleibende Rhythmus entweder innerhalb einer Stimm-

²⁸⁵ Eine erste Stelle, an der die Stimmen sich nicht parallel bewegen, gibt es in den ersten Takten. Die Figur, die von drei Sopranen gesungen wird, wird mit Verschiebungen und kleinen Änderungen wiedergegeben. Eine ähnliche Stelle findet man bei den Tenören und Bässen in T. 37.

²⁸⁶ Auch wenn man bei der Stimmführung Gegenbewegung findet, stellen alle Stimmen klanglich eine ähnliche Gestik dar.

²⁸⁷ Die Textur wird durch Hinzufügung einer Stimme – verschoben um eine Achtel – immer dichter. Eine ähnliche Stelle findet man auch in der fünften Szene, T. 32–34.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

gruppe oder bei allen Stimmen.²⁸⁸ Diese Art der Stimmbehandlung findet man in diesem Musiktheaterstück allerdings öfter – unter anderem in der fünften Szene. Wesentlich dabei ist, was diese Stimmbehandlung ausdrückt und in welchem Kontext sie steht, wenn man den gesamten musikalischen Kontext und auch die Textebene miteinbezieht.

Der Instrumentalpart verstärkt zum größten Teil die Gesangsstimme.²⁸⁹ Die Gestik der Textvertonung wird durch die Instrumente noch einmal intensiviert und hervorgehoben. Daher haben die Instrumente an sich keine hervortretende Rolle und fungieren wie „Schattenklänge“ des Gesangs.²⁹⁰ Anhand von T. 42 kann diese Stimmbehandlung verdeutlicht werden (NB 2). In diesem Takt kann man beim Gesangspart von einer Zweier-Unterteilung sprechen: einerseits die Soprane mit den Altisten und andererseits die Tenöre mit den Bässen. Erst in der zweiten Takthälfte setzen die Tenöre und die Bässe ein, während die Soprane und die Altisten den langgehaltenen Ton zu singen haben. Ein Blick auf den Instrumentalpart wird zeigen, dass diese zwei Gesten im Gesang durch eine ähnliche Gestik der Instrumente „verschärft“ und „verdoppelt“ werden. Die Holzblasinstrumente, Violine und Viola haben die gleiche Stimmführung wie die Soprane und die Altisten. Das Saxophon, die Blechblasinstrumente, Violoncello, Kontrabass und Schlagzeug verdoppeln die Klanggestik der Tenöre und der Bässe.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes sagen: In der dritten Szene steht man einerseits einem Chor gegenüber und andererseits hat jeder Sänger in diesem Chor eine eigene Stimme. Trotz des letztgenannten Punkts handelt es sich hauptsächlich um die Darstellung einer Masse. Durch die Segmentierungen der Textvorlage, deren Wiederholungen, Verschiebungen und Verteilungen im Chor wird eine Art Klangfläche aufgebaut.

Diese Klangfläche ist von kurzer Dauer und wird immer von Neuem – je nach dem Text – gestaltet. Durch zusätzliche Verstärkung der Instrumente

²⁸⁸ In T. 21 haben einerseits die Soprane und Altisten und andererseits die Tenöre und Bässe den gleichen Rhythmus.

²⁸⁹ Das findet man wiederum auch in der fünften Szene.

²⁹⁰ Die Instrumentalteile in dieser Szene (T. 23–32 und T. 39–41) verweisen entweder auf eine ähnliche Gestik, wie man sie bei den Gesangsstimmen finden kann, oder sie bilden eine Klangfläche mit langgehaltenen Tönen. In diesem Sinne kann man wiederum von keiner selbstständigen Instrumentenstimme sprechen.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Handwritten musical score for voices and piano. The score includes parts for Soprano (S¹), Alto (A¹), Tenor (T¹), and Bass (B¹). The piano part is written in the bottom system. The lyrics are: "Pline do que / que lui ba le / que lui ba le / que lui ba le". Performance markings include dynamics (p, mf, mp), articulation (acc), and tempo markings (♩ = 108, ♩ = 88). Rehearsal marks 4x, 9x, 5x, and 7x are present. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Handwritten musical score for woodwinds and strings. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tb.), and Violin (Vn.). The score is divided into measures by vertical bar lines. Performance markings include dynamics (p, mf, mp), articulation (acc), and tempo markings (♩ = 108, ♩ = 88). Rehearsal mark 7a is present. The score is divided into measures by vertical bar lines.

NB 2: T. 40a-44

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

70

NB 2: T. 40a–44 (Fortsetzung)

beeinträchtigt diese Klangfläche nicht nur ein eindeutiges Textverständnis, sondern sie weist auch auf den Kernpunkt dieser Szene hin. Der Textverständlichkeit kommt im Vergleich zur klanglichen Ebene der Textvertonung – genauso wie in der Spiegelszene – eine untergeordnete Rolle zu.²⁹¹

Vor diesem Hintergrund kann der Text – mit bewusstem Verzicht auf eine Figur – so interpretiert werden, dass einerseits das Individuum in der Masse verschwindet (ein Eindruck, der zusätzlich musikalisch verstärkt wird durch die Instrumente), es aber andererseits ohne die Anwesenheit eines jeden Individuums keine Masse gäbe.²⁹² Hinter dieser Masse steht eine einzelne Figur, die nicht hervortritt. Das Opfer als Individuum verschwindet und bleibt im Schatten einer Vielzahl von Einzelnen. Im Gro-

²⁹¹ Dieser Aspekt ähnelt sehr der klanglichen Ebene in Martin Arnolds Filmen der sogenannten „mittleren Phase“. Als Zuschauer bekommt man zum Beispiel den Inhalt eines Dialogs nicht mit, aber man bildet anhand des Klanges seinen eigenen Text im Kopf.

²⁹² Diese Tatsache kann auch auf die fünfte Szene übertragen werden.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

ßen und Ganzen bildet die Masse die zentrale Thematik in dieser Szene. Durch die Wiederholung und Verteilung der Sprachsegmente im Chor, die zusätzlich durch ihre „Schattenklänge“ im Ensemble verstärkt werden, wird die semantische Ebene des Textinhalts „verdrängt“; stattdessen wird die Inszenierung des Textinhalts hervorgehoben. Somit steht die Textverständlichkeit in dieser Szene nicht im Vordergrund, sondern es wird mehr die klangliche Ebene betont.

2.4.1.2. *Die vierte Szene*

Die vierte Szene „Vision du Christ“ ist die Mittelachse der symmetrischen Anlage des ersten Akts. Sie zeichnet sich vor den restlichen Szenen nicht nur durch ihre neue Textvorlage, sondern auch und vor allem durch ihren gesamten musikalischen Apparat aus. In dieser Szene (insgesamt 53 Takte), die für zwei Countertenöre und einen Sopran²⁹³ komponiert ist, sind der Anfang und das Ende instrumental. Die beiden Countertenöre fangen im dritten Takt an (NB 3) und enden kurz vor dem Schluss (T. 47). Die Sopranstimme setzt ein (T. 20), nachdem die Countertenöre bereits eingesetzt haben, und sie hört auf (T. 30), während die zwei anderen Stimmen weitersingen, d. h., die Sopranstimme liegt genau in der Mitte des ersten Akts (NB 4 und 5).

Eines der wichtigsten Merkmale dieser Szene ist die Art der Stimmbehandlung. Die Sopranstimme ab T. 20 wird im Gegensatz zu den umrahmenden Szenen – und auch zum größten Teil des ganzen Musiktheaters – durch keine weiteren Stimmen verdoppelt. Diese Tatsache gewinnt umso mehr an Bedeutung, als das Prinzip der Verdopplung im gesamten Musiktheater eine zentrale Rolle innehat. Bernhard Lang beschreibt die Hervorhebung der Verdopplung durch das Beibehalten der Anonymität der Sänger wie folgt:

In der instrumentatorischen Umsetzung des Wiederholungsbegriffes ersetzte ich das solistisch-repräsentative Konzept des Sängers durch ein Chorisches: das Sängers-Ich als Träger der Identität existiert hier nur als punktuelle Zitation, ansonsten wird es durch das schizophrene Konzept des Doppelgängers ersetzt: das heißt, jede SängerIn hat sein/ihr Double. Die bevorzugte

²⁹³ Der zweite Sopran singt in dieser Szene.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Form des Gesanges ist die kanonische innerhalb des Double-Paares. Die Identität wird aufgelöst im Ensemble, die Stimmen gehen stufenlos ins Instrumentationsensemble über.²⁹⁴

4. Szene 1a

Allgemeine Bemerkungen zu dem Musikstimmung in dieser Szene: geht zur Orgel in der Szene! (Synthesizer 2)

The musical score consists of three staves labeled S¹, C¹, and S², and a vocal line below. The score is divided into measures 6 through 12. Above the staves, there are tempo markings: ♩ = 80 and ♩ = 160. Circled annotations '2x', '4x', and '3x' are placed above the staves. A box labeled '1a' is in the top right corner. The lyrics are in French: 'L'heu-re des sa-nies', 'L'heu-re des sa-nies'.

NB 3: T. 1–9 (nur Gesangsstimme)

²⁹⁴ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 2.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

5a

Handwritten musical score for Soprano (S²), Cello (C¹), and Flute (Fl.). The score includes lyrics in French: "au desous de ce ca-ra-me ca-da-me de ca ca-ba-ne en erup-tion". The music features various dynamics (p, mp, mf, f), articulation (accents), and performance instructions like "Great Voice" and "n.v.". Measure numbers 20, 21, 22, 23, 24, and 25 are marked at the top.

5b

Handwritten musical score for woodwinds and strings. The instruments listed are Clarinet (Kl.), Trombone (Ts.), Horn (Hr.), Trumpet (Tp.), Percussion (Perc.), Violin I (Va¹), and Violin II (Va²). The score includes performance instructions such as "n.v.", "SS n.v.", "P.C. n.v.", and "P". Measure numbers 20, 21, 22, 23, 24, and 25 are marked at the top.

NB 4: T. 20–25

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

The image shows a handwritten musical score for five voices: two Violoncelli (Vc1 and Vc2), a Kontrabaß (Kb), and two Sopranen (S n. 1 and S n. 2). The score is organized into five measures. Each voice part has its own staff with a clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The first measure is marked with 'LB' (likely 'Lied') and 'mf' (mezzo-forte). The second measure is also marked with 'LB' and 'mf'. The third measure is marked with 'n.v.' (no voice) and 'mf'. The fourth measure is marked with 'n.v.' and 'mf'. The fifth measure is marked with 'n.v.' and 'mf'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and performance instructions like 'LB' and 'n.v.'. A small box with the number '5' is in the top right corner.

NB 4: T. 20–25 (Fortsetzung)

Der Sopran singt nun in der Szene allein seinen Part – „als punktuelle Zitation“ – und seine Stimme wird durch keine andere Stimme verdoppelt.²⁹⁵ Außerdem haben die beiden Countertenöre am Anfang (T. 3–9) zum Teil eine selbstständige Stimmführung. Die Textvorführung erscheint bei den beiden Stimmen zum Teil verschoben.²⁹⁶

Eine andere Besonderheit dieser Szene findet man in den Takten 20 bis 28. Ab dem Sopraneinsatz (T. 20) laufen zum ersten und einzigen Mal in diesem Akt zwei verschiedene Textstellen parallel (NB 4 und 5).²⁹⁷ Die Stelle erweckt – neben der vorhin genannten Stimm-

²⁹⁵ Es gibt im ersten Akt sporadisch Stellen, bei denen die Gesangsstimme nicht stimmungsmäßig verdoppelt ist. Zwei Stellen findet man in der sechsten Szene in den Takten 19 bis 21 und 29 bis 39b.

²⁹⁶ Die verdoppelte Stimmführung, die zum größten Teil die Basis der Stimmbehandlung des ersten Aktes bildet, kann man in der vierten Szene erst deutlich ab T. 10 bei den beiden Countertenören beobachten.

²⁹⁷ Man findet zwar Stellen in den anderen Szenen, wo der Text zum Teil verschoben gesungen wird, aber es gibt keine andere Stelle – außer der genannten in der vierten Szene –, an der zwei verschiedene Textausschnitte gleichzeitig erklingen.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

NB 5: T. 26–30 (Fortsetzung)

führung des Soprans – den Gedanken, dass die Stimmen in dieser Szene zum ersten Mal einen unabhängigen Charakter zeigen. Die Züge eines unabhängigen Charakters dieser Szene findet man zum Teil auch im Instrumentalpart. Die Instrumente verstärken im Vergleich zur dritten und auch zur fünften Szene weniger die Gestik der Gesangsstimme.²⁹⁸

Der unabhängige Charakter der Stimme gilt aber hauptsächlich für den Sopran, der den folgenden Text singt:

„Au-dessus de ce cadavre en éruption, (la) tête apparaissait.“

Der Einsatz des Soprans weist in zweierlei Hinsicht eine Besonderheit auf: Erstens tritt er, wie schon erwähnt, allein auf und wird durch keine zweite Sopranstimme verdoppelt. Zweitens ist der Text des Soprans

²⁹⁸ Der Instrumentalpart in dieser Szene ist, wenn er die Gestik der Gesangsstimme klanglich nicht verdoppelt, durch zwei Momente gekennzeichnet: einerseits durch pulsierende kurze Töne und andererseits durch langgehaltene Töne, die eine Fläche bilden.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

keine Fortsetzung dessen, was die Countertenöre singen. Der Sopran „springt“ bei der Textvorführung nach vorne. Der Text bei den beiden Countertenören wird durch den Einsatz des Soprans abgebrochen. (Der Fettdruck zeigt den Text des Soprans und die Unterstreichung den Text der beiden Countertenöre, der parallel zum Sopran gesungen wird.)²⁹⁹

„des sérieux rosâtres, des petits-laits, des eaux semblables à des vins
de Moselle gris,

Au-dessus de ce cadavre en éruption, la tête apparaissait.

Suintaient de la poitrine, trempaient le ventre au-dessous duquel
ondulait le panneau. la face était montueuse, le front démantelé.“

Ab T. 31 (d. h. ab „suintaient de la poitrine“) – nachdem der Sopran nicht mehr singt – singen die beiden Countertenöre ihren Text weiter.

Die Takte 29 und 30 sind die einzigen Takte in dieser Szene, in denen alle Stimmen wieder in einer mehrfachen Stimmführung singen. Vor diesem Hintergrund und gestärkt durch die der Stelle innewohnende Dynamik bilden diese beiden Takte eine Zäsur. Vor allem ist die Zäsur durch die Hervorhebung des Worts „tête“ (Kopf) in *f* gekennzeichnet. Die Textverständlichkeit, die vorhin durch die Überlagerung zweier Textausschnitte in den Takten 20 bis 28 beeinträchtigt war, ist nun in den nächsten Takten (T. 29–30) wieder gegeben. Bemerkenswert ist dabei, dass die Worte „tête“ und „apparaissait“³⁰⁰, die von allen drei Sängern vorgetragen werden, nur zum Text des Soprans gehören. Nach der genannten Zäsur setzen die beiden Countertenöre ihren Text fort. In den letzten Takten der beiden Gesangsstimmen ist wiederum eine Betonung des Textes zu finden, und zwar liegt diese auf dem Wort „démantelé“ (NB 6)³⁰¹.

²⁹⁹ Obwohl die beiden Countertenöre stimmführungsmäßig an vielen Stellen voneinander abweichen, sind sie trotzdem durch den gleichen Text – wenn auch manchmal verschoben – gebunden. Für die vollständige Textvorlage siehe den Libretto-Anhang.

³⁰⁰ Das Verb „apparaître“ bedeutet auf Deutsch „erscheinen“ oder „auftauchen“.

³⁰¹ Das Verb „démanteler“ bedeutet auf Deutsch „zerstören“.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

36 37 38 39 40 41

5x 4/6 3x 6x 2x 1/6x

3a 5a 6 3

Soprano: panneau / La face était / montueuse / le front / dé-man-tel'é / dé-man-

Alto: -lait le panneau / la face ét / -ait montueuse / le front / dé-man-tel'é / dé-man-

Bass: -lait le panneau / la face ét / -ait montueuse / le front / dé-man-tel'é / dé-man-

42 43

2x

5/4

Soprano: dé-man-tel'é

Alto: dé-man-tel'é

Bass: dé-man-tel'é

44 45

5/4

Soprano: dé-man-tel'é

Alto: dé-man-tel'é

Bass: dé-man-tel'é

NB 6: T. 36–49 (nur Gesangsstimme)

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Wenn man nun diejenigen Stellen zusammenbringt, an denen der Text am deutlichsten hervortritt, wird die Tatsache augenfällig, dass es in dieser Szene um zwei wesentliche Momente des Textes geht: „tête apparaissait“ und „démantelé“. Zuerst ist die Rede vom Erscheinen des „Haupts“ und einige Takte später wird die Zerstörung betont.

Nach all den Beschreibungen und Besonderheiten bezüglich der Text- und Stimmenbehandlung stellt sich die Frage, welche Funktion und Bedeutung nun der Text in dieser Szene hat.

Die Textverständlichkeit hat in dieser Szene verschiedene Grade. Eine eindeutige Textdarstellung steht bei der Sopranstelle (T. 20–30) nicht im Vordergrund. Dies lässt sich anhand von zwei Aspekten ablesen. Erstens ist der Text durch die Wiederholungen der Sprachsegmente in zwei Textausschnitten, die parallel vorgetragen werden, nicht mehr eindeutig wahrnehmbar. Die Wiederholungen der Sprachsegmente haben mehr die Rolle einer klanglichen Fläche, die zum Teil durch die Instrumente begleitet wird. Zweitens wird der Fluss des Textes sowohl durch die Überlagerungen als auch durch die Zäsur in T. 29 abgebrochen. Es geht um keine narrative Darstellung der Textvorlage. Man kann die Zäsur und später die Takte 40 bis 47 (NB 6) als die einzigen Stellen betrachten, bei denen das Textverständnis im Vordergrund steht. Anders formuliert geht es in dieser Szene hauptsächlich um die Inszenierung der beiden Textstellen, nämlich „tête apparaissait“ und „démantelé“. Die Erscheinung des „Kopfs“ mit dessen „Hervorhebung“ und „Zerstörung“ wird nicht nur inszeniert, sondern sie bildet den dramaturgischen Kern. Der Text wird in diesen beiden Schlüsselmomenten bildhaft hervorgehoben. Diese Inszenierung wird durch die restlichen Textausschnitte gestaltet. Daher hat der Text in dieser Szene hauptsächlich eine Inszenierungsfunktion. Die Art der Textvertonung gestaltet dramaturgisch den Einsatz von „tête apparaissait“ und „démantelé“. Nicht nur in der Mitte dieser Szene, sondern auch in der Mitte des gesamten ersten Akts erscheint das „Haupt“, das durch „Erscheinen“ und „Zerstörung“ gekennzeichnet ist.³⁰² Für die Darstellung dieser bei-

³⁰² Für die bildhafte Perspektive der Vertonung könnte auch die Assoziation bei der Überschrift dieser Szene „Vision du Christ“ in die musikalische Vertonung miteinbezogen werden.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

37 38 39 40 41 42 43 44 45

$\text{♩} = 160$ [ghandf]

S¹ Fanchon Louison Thérèse

S² Fanchon Louison Thérèse

C¹

C²

B¹ Le premier mars Le deux Le trois Le quatre

B² Le premier mars Le deux Le trois Le quatre

47 48 49 50 51 52 53

S¹ Marie Fanny So

S² Marie Fanny

C¹ Ne vous é cartez en rien de ce plan Ne vous é cartez en rien de ce plan

C² Ne vous é cartez en rien de ce plan Ne vous é cartez en rien de ce plan

B¹ Le cinque Le six et le sept

B² Le cinque Le six et le sept

NB 7: T. 37-59

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

91 51 52 53 54 55

S¹ -phé et Ce la don en-semble (mp) comme a mants STILL

S² So -phé et Ce la don en-semble (mp) comme a mants STILL

C¹ Ne vous é-carbigen rien de ce plan. Ne vous é-carbigen rien de ce plan. STILL

C² Ne vous é-carbigen rien de ce plan. Ne vous é-carbigen rien de ce plan.

P⁴ P²

NB 7: T. 37–59 (Fortsetzung)

den Momente hat der Text einen inszenierenden Charakter und dementsprechend spielt das Textverständnis eine untergeordnete Rolle.

2.4.1.3. Die siebte Szene

Die siebte Szene „Passage 2: Exitus (Les meurtres)“ und die erste Szene – als Spiegelszenen – des ersten Akts sind die einzigen in diesem Musiktheater, die a cappella geschrieben sind. In diesem Abschnitt wird ausgehend von der Fragestellung nur auf die zweite Hälfte bzw. die letzten 61 Takte (T. 37–91) fokussiert (NB 7–9).³⁰³

Was bei der Textvertonung der zweiten Hälfte dieser Szene generell auffällt, ist die Tatsache, dass gar keine sprachliche Segmentierung vorkommt; kein Wort wird in kleinere Teile bzw. in Silben unterteilt. Diese

³⁰³ Die erste Hälfte ist durch eine Generalpause (T. 36) von der zweiten Hälfte getrennt. Der Grund, warum von einer Zweier-Unterteilung gesprochen wird, ist vor allem in der Textvorlage zu suchen. In der ersten Hälfte geht es um die Schilderung, was am ersten März beschlossen wurde, und in der zweiten Hälfte geht es um die Aufzählung der Tage – vom ersten bis zum 20. März – und der Opfer, die an bestimmten Tagen getötet wurden. Siehe den Libretto-Anhang.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

10

60 61 62 63 64 65

S¹ *mv* *pp* et ils périssent clovés L'un sur l'autre

S² *pp* et ils périssent L'un sur l'autre

C¹ *pp* Nervos c'arbez en rinde ce plan L'un sur l'autre

C² *pp* Ne vous c'arbez en non-ception plan L'un sur l'autre

B¹ *mf* Un des facteurs sub al-ternes

B² *mf* Un des facteurs sub al-ternes

Le huit

11

66 67 68 69 70 71

S¹ *mv* *pp* Colombe

S² *pp* Colombe

C¹ *pp* Un des facteurs sub al-ternes

C² *pp* Un des facteurs sub al-ternes

B¹ *p* Le neuf Le dix Le onze Le douze

B² *p* Le neuf Le dix Le onze Le douze

Le dernier

NB 8: T. 60–80

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

73 74 75 76 77 78 79 80

S1
S2
C1
C2
B1
B2

Zelamir
Cupidon
Zephire
Adonis

Ze la mir
Cupidon
Zephire
Adonis

-er des fou-ters
Subalterras
Le quatorze
Le quinze
Le seize

-er des fou-ters
subalterras
Le quatorze
Le quinze
Le seize

Subal-terras
Le seize
Le quatorze
Le quinze
Le seize

Subal-terras
Le seize
Le quatorze
Le quinze
Le seize

NB 8: T. 60–80 (Fortsetzung)

Tatsache steht im Gegensatz zu den vorherigen Szenen und nicht zuletzt im Gegensatz zu der Spiegelszene, nämlich der ersten Szene.

Neben dem Verzicht auf sprachliche Segmentierung wird der Aspekt Wiederholung sehr sparsam und auf eine sehr spezifische Art, die noch zu erläutern ist, eingesetzt. Diese kompositorische Entscheidung gilt allerdings nur für die zweite Hälfte dieser Szene und nicht für die erste.

Ab T. 37 kommt im Gegensatz zu der ersten Hälfte mit einer Ausnahme keine „mechanische“ Wiederholung im Sinne der Angabe der Wiederholungszahl vor. Die Ausnahme ist in T. 61 zu finden, wo der Textausschnitt „l’un sur l’autre“³⁰⁴ fünf Mal zu wiederholen ist (NB 8). Außerdem wird bis auf zwei Stellen generell auf die Wiederholung von Wörtern und Sätzen verzichtet. In den Takten 49 bis 57 sowie T. 60 wird der Satz „Ne vous écartez en rien de ce plan“³⁰⁵ durch die beiden Counter-

³⁰⁴ Auf Deutsch: „einer auf den anderen“.

³⁰⁵ Auf Deutsch: „Unter keiner Bedingung von diesem Plan abweichen“. Marquis de Sade, *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*, S. 478.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

tenöre wiederholt, wobei diese Wiederholung eher eine „Begleitungs“-Funktion hat³⁰⁶, da die beiden Soprane und Bässe den Text weitersingen (NB 7 und 8). Die zweite Stelle ist am Ende der Szene in den Takten 86 bis 89 zu finden, wo das Wort „expédie“³⁰⁷ von den Countertenören und Bässen wiederholt wird (NB 9). Auf die genannten Stellen wird im Folgenden näher eingegangen.

Aus der aufgezeigten Perspektive soll für den zweiten Teil dieser Szene (ab T. 37), die gleichzeitig den Schluss des ersten Aktes bildet, die Rolle des Textes ergründet werden, da die Textvertonung einen markanten Unterschied zu den übrigen Szenen dieses Aktes bildet. Von Interesse ist die Frage, welche Funktion die einzelnen Wörter – hauptsächlich Namen und Tage, die ohne Wiederholung vorgetragen werden – erfüllen sollen. Geht es hier nur um das Vorführen einer Opfer-Liste oder um das Aufzählen selbst? Es ist zu hinterfragen, welche Rolle die einzelnen Wiederholungen zu erfüllen haben. Für die Betrachtung der genannten Aspekte wollen wir den Blick zuerst auf die Takte 37 bis 83 richten.

In den Takten 37 bis 83 steht hauptsächlich die Aufzählung der Tage des Monats März und der Opfer im Vordergrund, die an bestimmten Tagen getötet werden müssen. Die Aufzählung wird durch die beiden Bässe – vom ersten bis zum 20. Tag – und die Benennung der einzelnen Vornamen durch die beiden Soprane durchgeführt.³⁰⁸ Auch die Countertenöre singen einerseits, wie die Opfer benannt sind, wobei sie nur für die „fouteurs subaltes“ an drei Stellen³⁰⁹ zuständig sind. Andererseits wiederholen sie den Satz „Ne vous écartez en rien de ce plan.“³¹⁰ Die Tage und die Namen werden der Reihe nach vorgeführt. Beim achten, zehnten und zwölften Tag geht es zwar jeweils um einen der „fouteurs subaltes“, aber im Prinzip ist diese Wiederholung ein Teil der Auflistung. Bemerkenswert bei der Vertonung ist der komplette Verzicht

³⁰⁶ Man könnte die Wiederholung dieses Satzes auch als ein Motto oder eine fixe Idee interpretieren.

³⁰⁷ Auf Deutsch bedeutet „expédie“ etwa „schnell erledigen“. An der Stelle kann das Verb auch als „töten“ übersetzt werden.

³⁰⁸ Das Aufzählen durch die tiefe Männerstimme findet man auch in der siebten Szene des zweiten Akts (T. 39–41).

³⁰⁹ T. 64–65, T. 68–69 sowie T. 72–74.

³¹⁰ Bei de Sade gibt es keine Wiederholung dieses Satzes. Siehe den Libretto-Anhang.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

13

81 82 83 84 85 86 87

S1
Hyacinth **fff** au matin **p** on se saisit des vieilles **STILL** Le dix-huit

S2
fff **p** on se saisit des vieilles **STILL** **ff** Le dix-huit

C1
dix-sept Le dix-huit **p** on se saisit des vieilles **ff** on les expé-die ex pé-die

C2
dix-sept Le dix-huit **p** on se saisit des vieilles **ff** on les expé-die ex pé-die

B1
dix-sept Le dix-huit **p** on se saisit des vieilles **ff** et on les expé-die ex pé-die

B2
dix-sept Le dix-huit **p** on se saisit des vieilles **ff** et on les expé-die ex pé-die

14

88 89 90 91

S1
fff Le dix-neuf et le vingt

S2
fff Le dix-neuf et le vingt

C1
-

C2
-

B1
mf total

B2
mf vingt fin de 1er acte 271000 Wien

NB 9: T. 81–91

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

auf eine Wiederholung der Wörter und Silben, wie sie in den anderen Szenen dieses Akts und sogar der ersten Hälfte dieser Szene häufig zum Einsatz kommt.

Das vermeintlich bloße Vortragen der Tage und Namen bzw. der Auflistung wird anhand zweier Momente in den Takten 37 bis 83 in Frage gestellt, die einer näheren Betrachtung wert sind.

Die erste Stelle ist in den Takten 49 bis 60 und die zweite Stelle in T. 61 zu finden. Bei der ersten Stelle (T. 49–60) entsteht durch das Einschleifen des Satzes „Ne vous écartez en rien de ce plan“ eine Art „Lockerung“ in der Listenführung. Bei den nächsten Wiederholungen dieses Satzes wird diese Lockerung noch durch die Soprane verstärkt, die zum ersten Mal in dieser Szene eine melodische Bewegung zum Ausdruck bringen (T. 54–60). Durch das Einführen und die Repetition des Satzes „Ne vous écartez en rien de ce plan“ wird einerseits eine musikalisch formale Loslösung von der vorherigen scheinbaren Symmetrie erzeugt.³¹¹ Andererseits wird durch die entstandene Asymmetrie eine Distanz zum Text geschaffen, indem durch die wiederholenden Sätze der beiden Countertenöre metaphorisch von dem „Plan“ – der Beibehaltung der scheinbar wiederholungslosen Auflistung – abgewichen wird. Der Satz „Unter keiner Bedingung von diesem Plan abweichen“³¹² wird selbst zum Mittel der Abweichung.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass durch die Gegenüberstellung der beiden Textebenen die Rolle der Textbestandteile, die im historischen Kontext für die Aufführung eines sogenannten „Plans“ gedacht waren, relativiert wird. Es geht in dieser Szene nicht um eine starre Listenführung, nicht um eine musikalische Inszenierung des Schlussteils von *120 Tage von Sodom* oder um eine „Erinnerung“ an die Vorführung eines „Plans“ im Sinne des Marquis de Sade, sondern um den Hinweis auf

³¹¹ Bei den ersten zwölf Takten (T. 37–48) kann man von vier Phrasen sprechen, die jeweils drei Takte dauern (ein Takt in 4/8 und zwei Takte in 3/8). Der zu wiederholende Satz bei den Countertenören ist an der Stelle umso auffälliger, da er in einem Umfeld ohne explizite bzw. „mechanische“ Wiederholung steht.

³¹² Dieser Satz steht bei de Sade nicht am Ende des Romans, sondern gleich am Anfang der Anmerkung zum Roman, die de Sade an dessen Ende hinzugefügt hat. Es sei nochmals betont, dass de Sade nur den ersten Teil seines Romans im Detail ausgeführt hat und beim zweiten, dritten und vierten Teil aus Mangel an Schreibmaterial nur einen sogenannten „Plan“ hinterlassen hat.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

die Möglichkeit einer Wiederholbarkeit. Die Andeutung einer Wiederholbarkeit entsteht vor allem durch die Gegenüberstellung der Wiederholung³¹³ und der scheinbar strengen Vorführung der Auflistung.

Es muss an der Stelle ergänzt werden, dass trotz der scheinbaren Wiederholungslosigkeit und Symmetrie der Listenführung (vor allem in den Takten 37 bis 48) dieser doch eine Wiederholung innewohnt. Die Namen der Opfer ändern sich, aber eigentlich gehören sie alle zu einem Plan. Diese Tatsache weist selbst auf die Austauschbarkeit und Wiederholbarkeit der Geschehnisse hin. In diesem Moment handelt es sich um ein Ereignis, das stetig wiederholt wird. Die „Protagonisten“ – also die Opfer – ändern sich zwar oberflächlich gesehen, aber das Ritual des Tötens setzt immer wieder von Neuem ein.

Die zweite Stelle, an der die Idee der Auflistung in Frage gestellt wird, ist, wie bereits angedeutet, in T. 61 zu finden. Dieser Takt ist der einzige Moment in der zweiten Hälfte, wo explizit eine exakte Takt-Wiederholung vorkommt. Der Satz „l'un sur l'autre“ ist fünf Mal durch Soprane und Countertenöre mit der Dynamikangabe *ppp* zu wiederholen. Die Erscheinung dieser „mechanischen“ Wiederholung nimmt gerade wegen der formalen Position – fast in der Mitte der zweiten Hälfte – und der inhaltlichen Perspektive einen besonderen Platz ein. Ausgehend vom Inhalt des Satzes „einer auf den anderen“ verlangt diese Stelle einige Bemerkungen.

Den Grund für den Fokus auf die musikalische Wiederholung in T. 61 bietet einerseits die Textvorlage. Diese Stelle im Text ist die einzige, bei der nicht nur zwei Protagonisten – statt einem – erwähnt werden, sondern es wird auch die Art des Tötens beschrieben: „Sophie und Seladon zusammen als Liebende, und sie sterben, wie es bestimmt wurde, einer auf den anderen genagelt.“³¹⁴ Durch die Betonung des Textausschnitts „einer auf den anderen“ in fünfmaliger Wiederholung wird die Idee der Wiederholung im Sinne einer Stapelung noch verstärkt; weder „Sophie et Céladon“ noch die Tat „clouer“ werden hervorgehoben, sondern der Zustand des Aufeinanderlegens. Die Hervorhebung des Textausschnitts „einer auf den anderen“ durch die Wiederholung verweist auf die ent-

³¹³ Damit ist die Wiederholung des Satzes „Ne vous écartez en rien de ce plan“ gemeint.

³¹⁴ Siehe den Libretto-Anhang.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

behrliche Rolle der Namen und der Tage. Es geht in diesem Abschnitt um das immer wiederkehrende Töten. Die Namen und die Tage fungieren als Symbole; Symbole für eine Masse der Menschen und Symbole für die Wiederholbarkeit. Vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, warum die Namen und die Tage nicht wiederholt und betont, sondern nur vorgetragen werden. Der Satz „einer auf den anderen“ kann auch als Symbol für das wiederholende Töten gesehen werden.

Die letzten acht Takte weisen nun auf die Botschaft dieser Szene hin, die vorher durch die Maske der Auflistung nicht direkt zum Vorschein kommt. In diesen Takten wird der Fluss des Aufzählens der Tage und Namen abgebrochen. Zum ersten Mal in T. 84–85 singen alle den gleichen Text: „on se saisit des vieilles“.³¹⁵ Es geht hier nicht mehr um das bloße Vortragen der Namen und Tage, das gerade noch den Vordergrund „gedeckt“ hat, sondern um den Kernpunkt dieser Szene und dieses Aktes. Die letzten acht Takte bringen die Essenz dieses Aktes jenseits der Aufzählung hervor, nämlich das wiederholende Töten.

Die Rolle der einzelnen Sprachsegmente in dieser Szene lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Die Sprachsegmente haben hier einen täuschenden Schein von Bestimmtem – bestimmte Vornamen und geplante Tage –, deuten aber eigentlich auf eine tiefere Ebene hin. Diese Ebene steht jenseits der kalten Tatsache des Zählens. Es geht nämlich um die Erinnerung an Austausch- und Wiederholbarkeit. Es geht in der letzten Szene des ersten Aktes nicht um die Vertonung und die musikalische Inszenierung des letzten Abschnitts von *Die 120 Tage von Sodom*, sondern mehr um die Potentiale einer Wiederkehr der Maschinerie der Gewalt zu jeder Zeit und in jeder nur erdenklichen Erscheinungsform. Die Art der Vertonung in dieser Szene bewirkt durch die übersichtliche Stimmbehandlung einen hohen Grad an Textverständlichkeit. Der Text hat hier weder eine klangliche Rolle noch eine Inszenierungsfunktion, sondern eine Mitteilungsfunktion. Sie erscheint an der Oberfläche durch das Aufzählen und die Auflistung als reine Mitteilungsfunktion, aber sie erinnert vor allem an die Austausch- und Wiederholbarkeit der Gewalt-

³¹⁵ Der Satz „au matin, on se saisit des vieilles, et on les expédie le dis-huit, le dis-neuf et le vingt“ lässt sich so übersetzen: „Früh bemächtigt man sich der drei Mägde und tut sie am 18., 19. und 20. ab.“ Siehe den Libretto-Anhang.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

taten in der Menschheitsgeschichte. Es handelt sich im Schlussteil des ersten Akts nicht um die Vertonung eines historischen Textes, sondern es geht um die Mitteilung einer möglichen Wiederholbarkeit.

2.4.2. Zweite Erzählung

In der folgenden Tabelle 6 sind die Besetzung der Gesangsstimmen sowie die besonderen Merkmale der Szenen im zweiten Akt aufgezeichnet.

Tabelle 6

<p>Besetzung der Gesangsstimme: Die 6 Solisten³¹⁶ ohne Chor</p>
<p>Instrumentalbesetzung: Alle Szenen im zweiten Akt haben die gleiche Besetzung, die sich von der Besetzung der umrahmenden Akte unterscheidet. Die Instrumentalbesetzung ist vor allem geprägt durch den Einsatz von Instrumenten aus der Pop- bzw. Rockmusik. Die Instrumente, die im zweiten Akt vorkommen, sind: Tenorsaxophon (Sopransaxophon kommt nur in der zweiten Szene vor!), E-Viola, E-Gitarre, E-Bass, 2 Synthesizer und 2 Schlagzeuge.</p>
<p>Dynamik und Textur: Die exponierte dynamische Anlage und dichte Textur, verstärkt durch Synthesizer und Schlagzeug, sind das Charakteristikum für alle Szenen im zweiten Akt.</p>
<p>Textbehandlung: vortragender Charakter vs. illustrativer Charakter</p>
<p>Die Mittelachse (4. Szene): hauptsächlich instrumental (außer dem letzten Takt)</p>

³¹⁶ Bei der Uraufführung standen die Solisten im zweiten Akt hinter der Bühne bzw. hinter dem Ensemble und nicht mehr vorne, wie im ersten Akt.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

2.4.2.1. *Die erste Szene*

Die erste Szene des zweiten Akts „Passage 1: Shootout“ hat eine der längsten Textvorlagen. Außerdem ist die Textbehandlung in dieser Szene im Vergleich zum ersten Akt durch einige besondere Merkmale gekennzeichnet. Ein Charakteristikum ist das Hervortreten des Sprechens im Vergleich zum Singen mit bestimmten Tonhöhen. Es gibt größtenteils Passagen, in denen der Text ohne Wiederholung nur gesprochen oder im Sprechgesang vorgetragen wird (NB 10–11).³¹⁷

Ein anderes Charakteristikum ist das Faktum, dass die Textvorlage quasi als eine Erzählung vorgetragen wird. Der Erzähler bzw. die Erzählerin hat oft, wenn auch nur kurz, eine Solostimme (B1: T. 1–3, C1: T. 5–10). Während der Text fließt, wird die Stimme des Erzählers des Öfteren durch andere Stimmen betont, also dadurch, dass mehrere Stimmen die gleiche Textstelle singen bzw. verdoppeln. Am Anfang trägt der erste Bass den Text vor und wird im vierten Takt durch den zweiten Bass mit der Textstelle „space program“ verdoppelt. Ab T. 5 setzt der erste Countertenor das Vortragen des Texts fort. Er wird in T. 6 durch den zweiten Countertenor mit der Textstelle „space station“ verdoppelt und in T. 7 bringen die beiden Soprane gleichzeitig mit dem ersten Countertenor die Textstelle „out“ (NB 10–11).

Die beschriebene Art des Vortragens findet man durch die ganze erste Szene hinweg. Man findet erstens des Öfteren eine Solostimme, die die Erzählung vorantreibt. Zweitens werden einige Textstellen der Solostimme durch die anderen Stimmen hervorgehoben. Und drittens gibt die erzählende Stimme nach einer kurzen Passage ihre Rolle als „Vortragende“ ab an eine neue Stimme, die die Erzählung fortsetzt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Aspekt Wiederholung zum größten Teil eine hervorhebende Rolle hat. Die Wiederholung markiert bestimmte Textstellen, aber sie bleibt zum Teil hinter dem Fluss der Erzählung versteckt.

Ein weiteres Charakteristikum, das im zweiten Akt zum ersten Mal zu finden ist, ist der häufige Charakterwechsel bei der Gesangsstimme. Diese bekommt je nach Textstelle verschiedene Vortragsanweisungen. Im ersten Takt steht die Vortragsanweisung „Nasa-Nachrichtensprecher:

³¹⁷ Die Bezeichnung „R“ (z. B. Anfang der Notensysteme, T. 1) weist auf „Sprechstimme mit ungefähre(r) Tonhöhe“ hin.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

1

$\text{♩} = 180$

1 2 3 4 5 6

S¹ R $\frac{4}{8}$

S² R $\frac{4}{8}$

C¹ R $\frac{4}{8}$

C² R $\frac{4}{8}$

B¹ R $\frac{4}{8}$

B² R $\frac{4}{8}$

[Nasa-Nachrichtensprecher: Telefonfilter]
[schonend]

The only thing that could unite the planet is a united Space Program

[Klingel wie C¹]

[Klingel wie B¹]

[Nasa-Nachrichtensprecher; Telefonfilter etwas weniger]

Space Station

Space Program

Space Program

2

1 2 3 4 5 6

Ts $\frac{4}{8}$

E-Ma $\frac{4}{8}$

E-Gt $\frac{4}{8}$

E-B $\frac{4}{8}$

[Dobriklas + Mithras:]

Die Erde ist ein Teil eines riesigen Systems

[Erde: Sonne!]

[Erde: jeweils ein Teil eines riesigen Systems]

NB 10: T. 1-6

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

NB 10: T. 1–6 (Fortsetzung)

Telefonfilter / sehr sachlich³¹⁸ für den ersten Bass (NB 10). Die Vortragsanweisung steht in direkter Verbindung zu der Textstelle, bei der es um die Schaffung eines neuen „Weltraumprogramms“ geht.

Ein anderes Beispiel für die Charaktere ist in T. 84 mit der Anweisung „jazzy voice“ für die beiden Soprane und Countertenöre zu finden (NB 12).³¹⁹ Hier ist die Vortragsanweisung „jazzy voice“ für den Textausschnitt „autumn leaves“ nicht nur eine Vortragsanweisung für die Stimmen, sondern sie gibt außerdem einen Hinweis für die musikalische Ebene. Lang führt sowohl an dieser Stelle als auch in der siebten Szene Zitate aus dem Song „autumn leaves“ an (NB 12–13). In der siebten Szene (T. 14–17) hat das Tenorsaxophon nicht nur die

³¹⁸ Unter „Telefonfilter“ kann ein Filter verstanden werden, der die Bandbreite der Stimme so reduziert, als käme die Stimme aus dem Telefon. Das ist im Prinzip mit jedem Bandpassfilter erreichbar.

³¹⁹ Andere Beispiele sind: „airport voice“ (T. 55), „old cowboyvoice, nasal“ (T. 58), „the evil voice“ (T. 63), „sweetly“ (T. 73), „näselnd, verächtlich“ (T. 110), „ghost voice“ (T. 120), „militant“ (T. 130).

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

2

Musical score for voice and piano, measures 7-12. The score includes staves for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Contralto (C1), Contralto 2 (C2), Bass 1 (B1), and Bass 2 (B2). The vocal parts have lyrics: "Mar is simply out irrelevant", "flatly insane in a", "context of", "Search centers", and "and". The piano accompaniment includes dynamics like "mf" and "p" and markings like "Space Parts".

3

Musical score for voice and piano, measures 13-18. The score includes staves for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Contralto (C1), Contralto 2 (C2), Bass 1 (B1), and Bass 2 (B2). The vocal parts have lyrics: "working with people you", "Like and respect", "the exhilaration of", "working with people you", "Like and respect", "toward an agreed upon", "objective", and "an objective from which". The piano accompaniment includes dynamics like "mf" and "p".

NB 11: T. 7–18 (nur Gesangsstimme)

Anfangstöne des Songs „autumn leaves“, sondern auch den Hinweis „autumn leaves“. Die beiden Soprane haben wiederum die Vortragsanweisung „jazzy voice“ (NB 13). Was in Notenbeispiel 13 außerdem

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

16

Handwritten musical score for voices and piano, measures 83-89. The score includes parts for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Contralto (C), Contralto 2 (C2), Bass 1 (B1), and Bass 2 (B2). The lyrics are: "jackals the colour of Autumn Leaves", "Autumn Leaves", "Autumn Leaves and pulkies they had opened a wider shoulderbasket", and "shoulderbasket". Performance instructions include "[Jazzy Voice]", "p", "pp", and "mf". Measure numbers 83, 84, 85, 86, 87, 88, and 89 are marked above the staves.

16

Handwritten musical score for instruments, measures 83-89. The score includes parts for Trombone (ts), E-flat Trumpet (E-Va), Electric Guitar (E-Gt), and E-flat Bass (Eb). The score shows melodic lines and performance instructions such as "p", "mf", "pp", "mf", "f", and "p". Measure numbers 83, 84, 85, 86, 87, 88, and 89 are marked above the staves.

NB 12: T. 83-89

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

NB 12: T. 83–89 (Fortsetzung)

bemerkenswert ist, ist ein Zitat von Pink Floyd bei der Textstelle „Wish you were here“ (T. 16–17); die E-Gitarre hat zudem den Hinweis „Pink Floyd“.³²⁰ Die musikalische Stilistik aus der Rock- und Popmusik ist nicht nur in der ersten Szene zu finden, sondern sie bildet generell ein Charakteristikum des zweiten Aktes.³²¹

Grundsätzlich hat der Text in dieser Szene durch die genannten Aspekte einerseits eine erzählerisch vortragende und andererseits eine illustrative Rolle. Zu der letztgenannten Rolle kommen die Klangmanipulationen

³²⁰ *Wish you were here* ist ein Album der englischen Rockband Pink Floyd aus dem Jahr 1975. Es sei außerdem erwähnt, dass Pink Floyd durch die Schriften von William Burroughs beeinflusst waren.

³²¹ Bernhard Lang äußert bezüglich der Pink-Floyd-Zitate Folgendes: „Das [Einfluss der Rock- und Popmusik der sechziger Jahre] ist ganz bewusst inszeniert und spielt auch damit. Also es gibt wirklich Pink-Floyd-Zitate in diesem Abschnitt [dem zweiten Akt des Musiktheaters], quer durch die Rockgeschichte tauchen verschlüsselte Dinge auf. Das ist eine Spielerei damit, das ist ganz klar.“ Bernhard Lang, zitiert in: Reinhard Kager, „Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen. Bernhard Langs ‚Theater der Wiederholungen‘“, S. 77.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

4

Handwritten musical score for measures 14-17. The score includes five vocal staves (1-5) and two piano accompaniment staves (1-2). Measure 14 includes lyrics "Leaves are falling" and "Leaves are falling". Measure 15 includes "the scene looks like a tinted postcard". Measures 16-17 include "Having fine time" and "Wish you were here". The score includes performance instructions like "Long Voice", "mf", and "rit. zur Orgel", along with fingering and phrasing markings.

5

Handwritten musical score for measures 15-17. The score includes four staves: a vocal staff (TS), a piano staff (1a), a piano staff (1b), and a piano staff (1B). The vocal staff includes lyrics "Sing Antares lassen". The piano accompaniment includes complex rhythmic patterns and phrasing. The score includes performance instructions like "mf" and "rit.", along with fingering and phrasing markings.

NB 13: T. 14-17 (7. Szene)

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

NB 13: T. 14–17 (7. Szene; Fortsetzung)

durch elektronische Instrumente und Schlagzeug hinzu. Dadurch ist die Textverständlichkeit nicht immer in gleicher Qualität gegeben.

Die Textbehandlung in dieser Szene erweckt den Eindruck, als ob der Text von verschiedenen Schallplatten abgespielt würde. Die beiden Schallplatten haben aber immer wieder kleine Kratzer und dadurch werden einige Textstellen repetiert. Im Großen und Ganzen aber fließt der Text weiter.

2.4.2.2. Die zweite Szene

Die zweite Szene „Love of Weapons 1: The Old Weapon Dealer“ hat neben der ersten Szene eine der längsten Textvorlagen im ganzen Musiktheater. Von der Textbehandlung her weisen die erste und die zweite Szene einige Gemeinsamkeiten auf, obwohl im Vergleich zu der ersten Szene hier mehr gesungen als gesprochen wird. Die Textbehandlung in der zweiten Szene weist wiederum auf zwei wesentliche Momente, genauso wie die in der ersten Szene: die erzählerische und die illustrative Ebene. Dies wird im Folgenden anhand einiger Beispiele dargestellt.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Genauso wie in der ersten Szene findet man auch hier viele Vortragsanweisungen für die Gesangsstimme, die zum Teil je nach Gesangspart sehr oft wechseln.³²² Die Anweisungen illustrieren den Text und unterstützen den Textinhalt. Ein erstes Beispiel findet man in T. 3–4 beim ersten Bass (NB 14–15). Wie schon in Abschnitt 2.2. erklärt, bilden Waffen das zentrale Thema in dieser Szene. Kim befindet sich in einem Waffenladen und lässt sich vom Verkäufer beraten. Für den ersten Satz des Waffenverkäufers – „You come to the right place, son. What kind of guns you have in mind?“ – steht die Vortragsanweisung „reassuring“ (dt.: „beruhigend“). Interessant ist dabei nicht nur die Bezeichnung „reassuring“ für den alten, von Waffen besessenen Verkäufer, sondern auch der Hinweis „Johnny Cash“³²³. Durch die letztgenannte Bezeichnung wird die Richtung der Vortragsart umso deutlicher. Der Textinhalt wird dadurch mit Country-Songs – Assoziation an Johnny Cash – und generell mit Cowboy-Geschichten in Verbindung gebracht. Der gleiche Sänger (der erste Bass), der noch für eine Weile die Rolle des Waffen-

³²² „[W]hining“ für den zweiten Sopran (T. 2), „Johnny Cash“ / „reassuring“ für den ersten Bass (T. 3f.) / ebenfalls „reassuring“ für den zweiten Bass (T. 40f.), „breit, drawling“ für den zweiten Sopran und die beiden Countertenöre (T. 5), „poppy voice“ für die beiden Soprane (T. 5f.) / ebenfalls „poppy voice“ für den zweiten Sopran (T. 45f.), „belehrend“ für den ersten Bass (T. 9f.) / ebenfalls „belehrend, näselnd“ für den ersten Countertenor (T. 67f.), „seductive“ für den ersten Bass (T. 26f.), „innocently, placid“ für den ersten Sopran (T. 26f.), „secretly“ für die beiden Soprane (T. 29f.), „spanish style“ für die beiden Countertenöre (T. 31f.), „squeaky, nasal“ für die beiden Countertenöre (T. 35f.) / ebenfalls „squeaky voice“ für den ersten Sopran (104), „airport voice“ für den ersten Sopran (T. 45f.), „cruel voice“ für die beiden Soprane (T. 50f.), „sehr müde, etwas näselnd“ für den ersten Countertenor (T. 59f.), „whisper voice“ für den zweiten Sopran (T. 64f.), „proudly“ für den ersten Bass (T. 64f.), „lightly“ für die beiden Soprane (T. 66), „hollow“ für die beiden Soprane (T. 69), „cool, clear“ für die beide Countertenöre (T. 70f.) / ebenfalls „cool“ für die beiden Soprane (T. 93) / ebenfalls „cool“ für den ersten Countertenor (T. 113f.), „enthusiastically“ für die beiden Countertenöre (T. 85), „die Dämonenhelferlein“ für die beiden Soprane (T. 86f.), „peaching“ für den ersten Bass (T. 92f.), „nasal, drawling“ für den ersten Bass (T. 94f.), „ghost voice“ für den zweiten Sopran (T. 101f.), „american modern voice“ für den ersten Sopran (T. 106), „delicate“ für die beiden Soprane (T. 111f.), „beiläufig“ für den ersten Sopran (T. 115), „kirchlich“ für die beiden Countertenöre (T. 128f.), „angelic“ für die beiden Soprane (T. 129f.).

³²³ Johnny Cash (1932–2003) war ein bekannter US-amerikanischer Countrysänger und Songwriter.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

verkäufers spielt, bekommt ab T. 9 eine neue Anweisung, nämlich „belehrend“ (NB 16). Von der Textvorlage her fängt der alte Verkäufer nun an, die Waffen eine nach der anderen vorzuführen und sie detailliert zu beschreiben. Der Text des ersten Basses wird in T. 12 durch den zweiten Bass mit der Textstelle „killing at close range“ verdoppelt. Diese Art der Textbehandlung ist auch in der ersten Szene auszumachen, nämlich eine Hervorhebung bestimmter Textstellen durch zusätzliche Stimmen.³²⁴ Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen der ersten und der zweiten Szene ist im Instrumentalpart zu finden (NB 14–16). Der Fluss des Textes wird vorangetrieben, während der Instrumentalpart viele „Faulenzer“-Zeichen hat.

Ein weiteres Beispiel ist in Notenbeispiel 19 zu sehen (T. 29–33). Bevor der Verkäufer eine mexikanische Waffe vorführt, spricht er über eine andere Waffe („this little 22“), die man leicht in den Stiefel, den Hosenbund oder in den Ärmel stecken kann:

a good holdout gun you can stash in your boot, down in your crotch, up your sleeve ... I knew this Mexican gun, El Sombrero, with a holster in his hat. Dressed all in black like an undertaker ... ‚Ah señor, I’m so sorry for you.‘ Then he’d sweep his hat off like he was standing over a coffin, and blast right through the hat ... You’ll be wanting something heavier of course.

Lang gibt den beiden Sopranen in den Takten 29 bis 30 die Anweisung „secretly“. In diesem Moment wird die Idee des Versteckens erstens durch die Vortragsanweisung und zweitens durch die dynamische Angabe *p* noch verstärkt.³²⁵ Außerdem wird das „Geheime“ im Textinhalt durch zwei verschiedene Gesangstechniken im ersten und zweiten Sopran

³²⁴ Bedingt durch die Länge der Textvorlage wird in dieser Szene auch der Text in einem Fluss, meistens von einer Solostimme, vorgetragen. Bestimmte Textstellen werden, genauso wie in der ersten Szene, durch die anderen Stimmen immer wieder hervorgehoben.

³²⁵ Ein paar Takte davor (T. 26–28) hat der erste Sopran die Vortragsanweisung „innocently, placid“ bei der Textstelle: „Now this little 22 here, hammerless, two inch barrel, double-action smooth and light ...“ Das weist wiederum auf die Unterstützung des Textinhalts durch die Art des Vortragens hin.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

1

2. Szene: The Love of Weapons pt. 1

1. $\uparrow = 90$

2. (3x)

3.

S¹

S² [Whining] 5/3
[mf] Like to see some guns

C¹

C²

B¹ Der Waffenhändler:
[Telefon filter]

B² [Telefon filter]

[Johnny Cash: [treasuring:]
[mf] You can't to the right place son

1b

[Wechseln auf Sopran Sax]

TS

E-Gitar Legno tratto

WAH

B

E-B

DB

[pier]

WAH: zu auf zu

E-Gitar: zu auf zu

NB 14: T. 1-3

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Choesorgeln O2

ConClick O2

Clavos

Staber

[regelmäßiger Lachis - shake SHD]

14

NB 14: T. 1–3 (Fortsetzung)

illustriert (NB 17).³²⁶ Gleich nach der Beschreibung von „this little 22“ zeigt der Waffenverkäufer eine mexikanische Waffe. Die Countertenöre, die die Textstelle „El Sombrero“ zu singen haben, haben in den Takten 31 bis 32 die Anweisung „spanish style“. Der „mexikanische“ Stil wird nicht nur *forte* gesungen, sondern auch „non vibrato“.

Ein weiteres Beispiel findet sich in den letzten Takten (NB 18). Im letzten Textabschnitt spricht der Waffenhändler darüber, wie man mit den Waffen („22 or the 38“) umgehen muss, damit man unauffällig und auf eine elegante Art schießen kann. Die sogenannte feine Art des Schießens soll den Eindruck erwecken, als ob man jemandem einen Bleistift oder das Salz reichen möchte oder als ob man sogar jemanden segnen will:

³²⁶ Der erste Sopran singt mit geschlossenen Stimmbändern („klassische, fest gestützte Stimme“) und der zweite Sopran mit weiten Stimmbändern („hauchige Pop-Stimme“). Siehe die Legende der Partitur.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Handwritten musical score for a vocal ensemble, measures 4-7. The score includes parts for Soprano (S¹), Soprano 2 (S²), Contralto (C¹), Contralto 2 (C²), Bass 1 (B¹), and Bass 2 (B²). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Measure 4: Bass 1 part has the lyrics "What kind of guns you have in mind?".

Measure 5: Soprano 1 part has the lyrics "The old man is looking down across the case of".

Measure 6: Soprano 1 part has the lyrics "The old man is looking down across the case of".

Measure 7: Soprano 1 part has the lyrics "The old man is looking down across the case of".

Annotations include "[breit, strahlend]" and "[Pony Voice]" above the vocal lines, and "(MP) Hand guns" below the vocal lines. There are also dynamic markings like "p" and "f".

Handwritten musical score for a vocal ensemble, measures 4-7. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Bass (B), and Bass 2 (B²). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Measure 4: Soprano part has the lyrics "The old man is looking down across the case of".

Measure 5: Soprano part has the lyrics "The old man is looking down across the case of".

Measure 6: Soprano part has the lyrics "The old man is looking down across the case of".

Measure 7: Soprano part has the lyrics "The old man is looking down across the case of".

Annotations include "p" and "f" dynamic markings, and "Wahl: zu" above the Bass part.

NB 15: T. 4-7

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

NB 15: T. 4–7 (Fortsetzung)

For the 22 or the 38, if you want to carry it concealed, use the Mexican style: holster clips over the belt and goes down inside the waistband. Just open your coat and drop your hand to your waistband like you was hitching (up) your belt or scratching your scotch, and come up shooting ... Drawing your gun should be an easy flowing casual movement, like handing someone a pen, or passing the salt, conveying a benediction.

Interessant ist bei den letzten Takten, wie das „Segnende“ musikalisch umgesetzt wird. Die beiden Countertenöre haben auf dem Wort „salt“ (T. 128) die Anweisung „kirchlich“. Diese Gegenüberstellung – die Textstelle „salt“ mit der Vortragsanweisung „kirchlich“ – verdoppelt die Ironie des Textinhalts. Darauf folgend setzen die beiden Soprane (T. 129) mit der Anweisung „angelic“ ein. Das „Engelhaft“ bei der Textstelle „benediction“ geht in T. 130 durch das Flüstern umso mehr ins Unheimliche über, als das Wort und der Ausdruck sich widersprechen. Die zehnmahlige Wiederholung des Taktes könnte als ein „heiliger“ Kodex des Waffenhändlers interpretiert werden.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

8

8 9 10 11 12

S1
hand guns

S2
hand guns

C1
hand guns

C2

B1
Wahrscheinlich
Now a handgun is good for something and that's
Killing at close range

B2
Killing at close range

8b

S

la

st

B

NB 16: T. 8-12

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

[8]

Handwritten musical score for NB 16, measures 8-12. The score consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves. The music is in 2/16 time and includes dynamic markings like 'pp' and 'mf'.

NB 16: T. 8–12 (Fortsetzung)

[9]

Handwritten musical score for NB 17, measures 29-33. The score includes lyrics in German and dynamic markings like 'pp' and 'mf'. The lyrics are:
 S1: [secretly:] down in your crotch up your sleeve Mexi can guy
 S2: [secretly:] down in your crotch up your sleeve Mexi can guy
 C1: [Spanish Style] El Sem-bre-ro
 C2: [Spanish Style] El Sem-bre-ro
 B1: down in your crotch up your sleeve. I knew this Mexi can guy
 B2: up your sleeve Mexi can guy
 B3: [mf] mita holster in his hat

NB 17: T. 29–33

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

96

5
S

11
A

11
T

11
B

VAT. ZU → AVF ZU → AVF

Mandolinetto

97

Aussagen 02
Fl.

Clarinet 02
Cl.

7.5

NB 17: T. 29–33 (Fortsetzung)

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

33

Handwritten musical score for page 33, featuring vocal staves (S¹, S², C¹, C²) and piano accompaniment (B¹, B²). The score includes lyrics such as "Like hand-ling some one a pen or passing the salt" and performance markings like "p", "mf", and "5/4". A circled "7x" is present at the end of the system.

34

Handwritten musical score for page 34, featuring vocal staves (S¹, S², C¹, C²) and piano accompaniment (B¹, B²). The score includes lyrics such as "benediction conveying a benediction" and performance markings like "p", "mf", and "5x". A circled "7x" is present at the end of the system.

NB 18: T. 123–132 (nur Gesangsstimme)

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Diese drei kurzen Stellen können als paradigmatisch für die gesamte zweite Szene gesehen werden. Die Beispiele zeigen die untermalende Textbehandlung in dieser Szene. Es darf nicht vergessen werden, dass parallel zu dieser illustrativen Funktion des Textes die erzählerische Ebene existiert, d. h., die theatralische Perspektive des Textes steht einem „bloßen“ Vortragen gegenüber, was gerade wegen der Länge der Textvorlage in diesem Akt³²⁷ zu rechtfertigen ist.

Die Textbehandlung weist nicht nur in der ersten und zweiten Szene, sondern generell im zweiten Akt auf eine doppelte Funktion hin, nämlich sowohl auf eine vortragende als auch eine illustrative. Diese beiden Funktionen, die parallel nebeneinander stehen, werden dann in der Mittelachse, um die es im nächsten Abschnitt geht, in Frage gestellt.

2.4.2.3. *Die vierte Szene*

„Happiness is a by-product of function“ ist nicht nur die Mittelachse des zweiten Akts, sondern sie ist gleichzeitig die Mittelachse der gesamten symmetrischen Anlage in *Das Theater der Wiederholungen*. Diese hauptsächlich instrumental komponierte Szene ist vor allem durch die kürzeste Textvorlage gekennzeichnet. Die Stelle, bei der die Gesangsstimme zum ersten und einzigen Mal einsetzt, ist der letzte Takt (NB 20).

Die vierte Szene ist bis zum Einsatz der Gesangsstimme durch viele „mechanische“ Wiederholungen – durch Angabe der Wiederholungszahl – und durch den Improvisationsteil gekennzeichnet. Alle Instrumente spielen fast fortwährend. Die Textur ist durch die Überlagerung der verschiedenen elektronischen Instrumente (E-Gitarre, E-Viola und Synthesizer) und das Schlagzeug sehr dicht. Außerdem wird die Dichte der Textur noch durch die Improvisationen bei Tenorsaxophon und E-Viola, die Klangmanipulationen des Synthesizers und generell durch die exponierte dynamische Anlage (zum größten Teil im *f*-Bereich) noch weiter verstärkt (NB 19).

Im letzten Takt setzt die Stimme ein. Die Solisten haben alle den gleichen Rhythmus und den gleichen Text. Beim Gesangspart sind drei verschiedene Gesangs- bzw. Vortragstechniken auszumachen (NB 20):

³²⁷ Der zweite Akt hat die längste Textvorlage im gesamten Musiktheater.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Handwritten musical score for measures 62-70. The score is arranged in four systems. The first system contains measures 62, 63, 64, 65, 66, 67, and 70. The instruments are:

- ES (Euphonium):** Measures 62-67 show a wavy line representing a melodic contour. Measure 70 has a circled measure number.
- VIA (Viola):** Similar to the Euphonium, showing a wavy line.
- ST (Soprano Saxophone):** Contains rhythmic patterns with fingerings (e.g., 5 4, 5 3) and dynamics like *mf*. Measure 70 includes the instruction *slino (susto) marcato*.
- BD (Bass Drum):** Shows rhythmic patterns with fingerings (e.g., 5 4, 5 3) and dynamics like *mf*. Measure 70 includes the instruction *slino (susto) marcato*.

Handwritten musical score for measures 62-70, continuing from the previous system. The instruments are:

- ST (Soprano Saxophone):** Shows rhythmic patterns with fingerings (e.g., 5 3, 4 3) and dynamics like *mf*. Measure 70 includes the instruction *slino*.
- BD (Bass Drum):** Shows rhythmic patterns with fingerings (e.g., 5 4, 5 3) and dynamics like *mf*. Measure 70 includes the instruction *slino*.
- ST (Soprano Saxophone):** Shows rhythmic patterns with fingerings (e.g., 5 4, 5 3) and dynamics like *mf*. Measure 70 includes the instruction *slino*.
- BD (Bass Drum):** Shows rhythmic patterns with fingerings (e.g., 5 4, 5 3) and dynamics like *mf*. Measure 70 includes the instruction *slino*.

NB 19: T. 62–67

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

- 1) Sprechen: Soprane
- 2) Sprechgesang: Countertenöre
- 3) Töne singen: Bässe

Bemerkenswert ist die schriftlich fixierte Differenzierung bei der Art des Vortragens, da sie kaum zu hören ist. Die Wahrnehmung der Gesangsstimme wird generell durch den Instrumentalpart beeinträchtigt und rückt klanglich in den Hintergrund.³²⁸ Die Gesangsstimme könnte zum Schluss dieser Szene eher als eine Verlängerung des Instrumentalparts interpretiert werden. Daher wird sie auch in den Instrumentalklang „integriert“ und hat keine deutlich wahrnehmbare Kontur. Die Stimme und der Text erfüllen, anders als in den anderen Szenen dieses Musiktheaters, keine an sich ähnlichen Rollen, sondern sie sind mehr als ein Instrument zu sehen, das nichtsdestotrotz an die menschliche Stimme erinnert. Die Stimme ist in dieser Szene eine Ergänzung der Instrumental-Maschinerie, die allerdings nur zum Schluss zum Einsatz kommt. Sie gibt durch die Taktart und den präzisen Rhythmus eine Pseudoordnung für die scheinbar chaotische Freejazz-Ebene der Instrumente vor. Der Einsatz der Stimme erweckt den Eindruck, als ob die Taktart auf den improvisatorischen Teil davor „gepresst“ würde.³²⁹

Der Einsatz des Gesangs gerade mit der Textstelle „Happiness is a by-product of function“ bedarf in diesem Kontext einer Bemerkung. Wie bereits erwähnt, stammt diese Textstelle ursprünglich aus dem Vorwort von *The Place of Dead Roads* und ist bereits in der ersten Szene des *Theaters der Wiederholungen* (T. 20–21) zu finden (NB 21).

Der Satz „Happiness is a by-product of function“ hat im Text eine zentrale Bedeutung und beinhaltet den Clou der gesamten Gewalt-Maschinerie, sowohl bei Burroughs als auch im *Theater der Wieder-*

³²⁸ Durch die dichte Textur und den Einsatz der elektronischen Instrumente könnte der Eindruck erweckt werden, als ob die Gesangsstimmen aus einer Maschine abgespielt würden – eine leise gestellte Abspielmaschine, die zum Schluss dieser Szene parallel zu der Hauptmaschine (den Instrumenten) läuft.

³²⁹ Die Struktur in dieser Szene ist des Öfteren durch „mechanische“ Wiederholungen bzw. Wiederholung der Motive gekennzeichnet. Der Übergang zwischen Struktur und „Chaos“ (Improvisation), wo die Instrumente aufeinander reagieren (eine Art Free Jazz), ist fließend. Man kann nicht ausmachen, wann das „Chaos“ anfängt. Die Notation (die exakte Struktur) steht der Improvisation gegenüber.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

M

Handwritten musical score for six voices (Soprano, Alto, Contralto, Contralto, Bass 1, Bass 2) in 2/4 time. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a circled '48' and a circled '6x'. The second measure is marked with a circled '49' and a circled '5x'. The third measure is marked with a circled '50' and a circled '13x'. The tempo is marked $\text{♩} = 152$. The lyrics "Happiness is a byproduct of function" are written under each voice line. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *mf*.

M

Handwritten musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gt.), and Bass (B.). The score is divided into three measures. The first measure is marked with a circled '68' and a circled '4b'. The second measure is marked with a circled '69' and a circled '5x'. The third measure is marked with a circled '70' and a circled '4i'. The tempo is marked $\text{♩} = 152$. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *p*. The word "allegretto" is written above the Flute and Clarinet parts in the third measure.

NB 20: T. 68–70

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Handwritten musical score for NB 20, T. 68-70. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) and includes a piano part. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like 'ff' and 'p', and various time signatures such as 2/4, 3/8, 4/8, and 5/8. There are also handwritten annotations like 'Mv 1, 12', '4.7', and '13x'. A box with the number '14' is in the top right corner.

NB 20: T. 68–70 (Fortsetzung)

Handwritten musical score for NB 21, T. 19-23 (1. Szene). The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) and includes a piano part. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like 'p' and 'mf', and various time signatures such as 3/8, 4/8, and 5/8. There are also handwritten annotations like '54', '4-3', '3', and '7x'. A box with the number '4' is in the top right corner.

Lyrics for the piano part:

- happiness is a byproduct of function.
- happiness is a by-product of function
- all markers roll gain
- the planetary
- the planetary
- Space Station will give
- Space Station will give

NB 21: T. 19–23 (1. Szene)

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

44

Musical score for measures 19-23, featuring five staves: Trp (Trumpet), E-Vla (Violin), Violoncl (Viola), E-Gt (Guitar), and EB (Euphonium). The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *mf*, and performance instructions like *anf* (anfang) and *anf* (anfang). The Trp part shows a melodic line with slurs and accents. The E-Vla part features a wavy line in measure 19 and a sustained note in measure 23. The Violoncl part has a sustained note in measure 23. The E-Gt part shows a sustained note in measure 23. The EB part has a sustained note in measure 23. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 19-23, featuring four staves: Fl¹ (Flute 1), Fl² (Flute 2), PC¹ (Percussion 1), and PC² (Percussion 2). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *mp*, and performance instructions like *anf* (anfang) and *anf* (anfang). The Fl¹ part shows a melodic line with slurs and accents. The Fl² part has a sustained note in measure 23. The PC¹ part has a sustained note in measure 23. The PC² part has a sustained note in measure 23. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

NB 21: T. 19–23 (1. Szene; Fortsetzung)

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

holungen. Die zugrunde liegende Aussage kann als Kritik an einer Gesellschaft interpretiert werden, in der das Funktionieren ein wesentlicher Akt sein soll. Der Einsatz der Stimme repräsentiert die Menschen als Masse trotz differenzierter Individuen. Die Masse funktioniert in scheinbarer Ordnung und die Stimmen der Masse klingen wie Roboter, die von diesem Funktionieren in scheinbarer Ordnung überzeugt sind.

Zum Schluss stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit des Textes. Warum müssen Stimme und Text eingesetzt werden, wenn sie erstens in den Instrumentalklang „versunken“ sind und wenn zweitens beim Vortragen keine Differenzierung der Gesangsstimme wahrgenommen wird? Eine mögliche Antwort auf diese Fragen kann von der Perspektive des Handlungskontexts aus gesucht werden. In der Mittelachse des zweiten Akts steht die Maschine im Vordergrund. Nichtsdestotrotz muss die menschliche Stimme als Erinnerung an die Menschen, wenn auch versteckt, eingesetzt werden. Daher ist der Textesatz durchaus notwendig, würde doch ohne Text in dieser Szene etwas Entscheidendes fehlen. Der Einsatz des Textes hat außerdem eine ironische Komponente, können doch die Themen Glück und Zufriedenheit nicht ernsthaft gemeint sein. Vor diesem Hintergrund hätte eine wahrnehmbare Gesangsstimme nicht gepasst. Die Stimme setzt im letzten Takt wie ein Ritual-Akt ein und der eckige Sound, bei dem der Rhythmus klanglich hervortritt, passt gut zum „chaotischen“ Improvisationsklang davor. Die Differenzierungen bei der Stimme weisen auf die Individuen hin. Obwohl die Differenzierungen kaum hörbar sind, deuten sie nichtsdestotrotz auf die Mensch-Ebene, die eine Masse bildet, die ihrerseits aus Individuen besteht. Die Mensch-Ebene ist allerdings in dieser Szene der Kraft der Maschine untergeordnet.

2.4.3. Dritte Erzählung

Wie bei den vorherigen Akten sind in Tabelle 7 die Besetzung der Gesangsstimmen sowie die besonderen Merkmale der Szenen im dritten Akt aufgeführt.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Tabelle 7

Scene	Besetzung der Gesangsstimmen	
1	Die 6 Solisten + CHOR ³³⁰	Eine Zäsur beim Auftritt des Chors auf dem Wort „Auschwitz“ ³³¹ / Der Chor ist hauptsächlich zur Klangverstärkung da. / Die Solisten sind immer präsent.
2	B1+B2	Exponierte Dynamik / Dichte Textur / Es gibt sowohl eine verdoppelte Stimmführung als auch Unabhängigkeit der beiden Stimmen. / Die beiden Solisten singen außer am Anfang durch.
3	CHOR	„Flächige“ Textur / Die bildhafte Darstellung des Textes ist hauptsächlich durch 3 Momente gekennzeichnet: „schwarz“ (T. 19–36), „Wand“ (T. 37–52) und „Wand“ (T. 74–92).
4	S+C1+C2	Die Dynamik hält sich zum größten Teil zurück. / Zum größten Teil KEINE verdoppelte Stimmführung / Sopran singt nur in der Mitte und allein (T. 53–63) / Bei den Gesangsstimmen gibt es weder eine „mechanische“ Wiederholung noch einen „Faulenzer“.
5	CHOR	Eine Zäsur als GP in T. 25 / Textur besteht aus Puls vs. Fläche / Die Violine tritt „solistisch“ hervor und ist immer präsent.
6	C1+ B1+ (B2) ³³²	Zwei Zäsuren in T. 30 und T. 40–44 / Exponierte Dynamik / Dichte Textur / Es gibt sowohl eine verdoppelte Stimmführung als auch Unabhängigkeit der beiden Stimmen. / Die beiden Solisten singen außer am Anfang und am Ende durch.
7	Die 6 Solisten + CHOR	Der Chor ist – im Gegensatz zur ersten Szene – immer präsent und bildet eine Klangfläche. / Die Solisten sind außer am Ende immer präsent.

³³⁰ Der Chor setzt nur beim Wort „Auschwitz“ (T. 93–98) ein.

³³¹ Das Wort „Auschwitz“ wird bildhaft und assoziativ hervorgehoben.

³³² Der zweite Bass setzt nur für sechs Takte (T. 22–27) – „Das stimmt nicht. Das habe ich nicht gesagt“ – ein.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Counter 1, and Counter 2. The score is divided into two systems, labeled 2a and 3a. The first system covers measures 6, 7, 8, and 9. The second system covers measures 10, 11, 12, and 13. The lyrics are in German and describe the appearance of God. The Soprano part begins in measure 8. The Counter parts provide accompaniment throughout. Musical notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and ornaments. Handwritten annotations in red and blue are present throughout the score.

NB 22: T. 6–13 (nur Gesangsstimme)

2.4.3.1. Die vierte Szene

Die Mittelachse des dritten Akts „Von Menschen und Engeln“, die in Abschnitt 2.3.2. diskutiert wurde, basiert auf einer neuen Textvorlage, nämlich einem Ausschnitt aus Jakob Böhmes *Aurora*. Diese Szene ist in Hinsicht auf die Stimmbehandlung und den musikalischen Apparat durch einige Besonderheiten gekennzeichnet. Parallel zur vierten Szene des ersten Akts ist auch diese Szene für zwei Countertenöre und einen Sopran komponiert. Die beiden Countertenöre setzen nach einem kurzen Instrumentalteil in T. 7 ein (NB 22) und singen bis zum Schluss der Szene. Es gibt immer wieder kurze instrumentale Zwischenspiele zwischen den Countertenören.³³³ Die Takte 53 bis 63 sind die einzigen, in denen die Countertenöre nicht singen. Der Sopran setzt in der Mitte der Szene (T. 53) ein und singt elf Takte (bis T. 63) „solistisch“, ohne Unterbrechungen.³³⁴ Während der Sopran singt, haben die beiden Countertenöre Pause (NB 25–29).

³³³ Die Zwischenspiele sind in den Takten 17–20, 25, 30–36 (mit Oboe solo), 51–53 (vor dem Sopraneinsatz), 73 (zweite Hälfte)–74 und 85–87 zu finden.

³³⁴ Der Sopran singt außerdem in den letzten eineinhalb Takten mit den beiden Countertenören zusammen. Der Einsatz ist schlussbildend und eher aus der dramaturgisch-klanglichen Perspektive zu rechtfertigen als formal.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Eine Besonderheit bei der Stimmbehandlung ist die Tatsache, dass es zum größten Teil keine verdoppelte Stimmführung bei den beiden Countertenören gibt. In dieser Hinsicht ähnelt die Stimmbehandlung der vierten Szene im ersten Akt. Wie im Notenbeispiel 24 zu sehen ist,

18 19 20 21 5a

Sopran
Count 1
Count 2

22 23 24 25 6a

Sopran
Count 1
Count 2

Alles das ist der Un-ter-schied
Alles das ist der Un-ter-schied
dass ein En-gel und Mensch
Kein tier ist wie null das
Gott

NB 23: T. 18–25 (nur Gesangsstimme)

63 64 65 17a

Sopran
Count 1
Count 2

66 67 68 8 18a 19a

Sopran
Count 1
Count 2

Hörst du
Denn er setzt sich wieder oben wieder oben wieder oben oder ihn
Denn er setzt sich wieder oben wieder oben wieder oben oder ihn
ge-ge-ge-ge-ge-bo-ren hat ge-bo-ren hat ge-bo-ren hat und von des-sen Kraft von des-sen Kraft

NB 24: T. 63–68 (nur Gesangsstimme)

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

The image shows a handwritten musical score for five instruments: Klarinetten (Clarinets), Bassklarinete I & II (Bass Clarinets), Fagott I & II (Bassoons), and Percussion I & II. The score is in 4/8 time and features various musical notations including dynamics (p, pp), articulation (accents), and performance instructions like "Legato-takte" and "Mittelstärke". The page number "13" is written in the top right corner.

NB 25: T. 50–53 (Fortsetzung)

haben die beiden Countertenöre am Anfang eine kanonische Stimmführung, die auch später (ab T. 64) zu finden ist (NB 29). Was beim Stimmverlauf der beiden Countertenöre auffällt, ist das rezitativartige Vortragen. Im Großen und Ganzen ist der Stimmverlauf der beiden Stimmen durch eine Gesangslinie gekennzeichnet, die zum größten Teil einen kleineren Ambitus – zumindest in jeder Phrase – hat. Vor allem von der rhythmischen Perspektive her haben die Stimmen eine in sich ruhende Stimmführung und sind weniger durch rhythmisch markante Bewegungen hervorgehoben.

Durch diese Art der kanonischen Stimmführung, die Repetition auf einem Ton und den kleinen Ambitus kommt eine Fläche bzw. eine auf zwei Stimmen geteilte Fläche zustande. Die Art des Vortragens weckt Assoziationen an die klangliche Ebene einer Predigt.

Eine andere Besonderheit ist der Einsatz des Soprans in T. 53. Diese Stelle, bei der eine Gesangsstimme für elf Takte „solistisch“ auftritt, ist als solche nicht nur die einzige Stelle in diesem Akt, sondern auch die einzige

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

The image displays a musical score for a scene titled "2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*". The score is divided into two systems, 14a and 14b.

System 14a: This system includes the vocal line and the first five staves of the orchestra. The vocal line is written in G major and 4/4 time, with lyrics: "so sich der so sich der so sich der Seh'n - wieder ob'n Va-Va-Va-Va- Va- Va- Va- Vater setzt". The vocal melody features a prominent rhythmic motif of eighth notes. The piano accompaniment is complex, with multiple layers of eighth and sixteenth notes, including a bass line with a steady eighth-note pulse. The piano part includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation like accents and slurs. The first five staves of the orchestra (Corno I, Corno II, Fagott, Oboe, Klarinette) are currently blank.

System 14b: This system contains the remaining five staves of the orchestra: Trompete, Posaune, Violine, Viola, Cello I, and Cello II. These staves are also blank, indicating that the orchestral parts for these instruments are not yet written or are to be added later.

NB 26: T. 54-56

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

The image shows a musical score for three systems. The top system is labeled 'Klavier' and contains two staves (treble and bass clef). The middle system is labeled 'Sopran' and contains two staves (treble and bass clef). The bottom system is labeled 'Gitarre' and contains two staves (treble and bass clef). The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'Alc' in the top right corner. The second and third measures are empty. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

NB 26: T. 54–56 (Fortsetzung)

im *Theater der Wiederholungen*.³³⁵ Die Sopranstimme liegt – genau wie in der Parallelszene der ersten Erzählung – in der Mitte des Akts, aber diesmal wird sie durch keine weiteren Stimmen „begleitet“ oder „kontrapunktiert“ (NB 25–29). Diese elf Takte, in denen der Sopran den folgenden Textausschnitt vorzutragen hat, sind mit der dynamischen Angabe *p* und der Bezeichnung „Engelsstimme“ versehen: „Und so sich der Sohn wider den Vater setzt, so ists recht, dass ihn der Vater aus seinem Hause verstösst.“ Erwähnenswert ist dabei, dass in dieser Szene der Text des Soprans eine Fortsetzung des Textes der beiden Countertenöre ist. Ab T. 64 wird der Text durch die beiden Sänger fortgesetzt, d. h., der Fluss des Textes bleibt gemäß der Originalvorlage erhalten.³³⁶ Das steht im Gegensatz zur Textführung der vierten Szene des ersten Akts.

Ein weiteres Merkmal der Behandlung der Gesangsstimme ist der Faktor Wiederholung. In dieser Szene sind weder „mechanische“

³³⁵ Es gibt ab und zu – lediglich kurze – Momente im ganzen Musiktheater, wo eine Stimme einen solistischen Charakter hat.

³³⁶ Siehe den Libretto-Anhang.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Wiederholungen noch „Faulenzer“-Zeichen bei den Gesangsstimmen zu finden. Man findet zwar Wiederholungen in der Stimmführung, aber kein Takt und keine Phrase wird ohne Änderung exakt wiederholt. Im Gegensatz zum Gesang sind beim Instrumentalpart öfter „Faulenzer“-Zeichen bzw. exakte Wiederholungen zu finden. Diese Tatsache ist vor allem für die Sopranstelle (T. 53–63) sehr auffällig (NB 25–29). Der Instrumentalpart bildet in dieser Szene mehr eine Klangfläche, deren Farbe vorwiegend durch die beiden Synthesizer geprägt ist.

Aus der Beobachtung der genannten Besonderheiten in dieser Szene lässt sich Folgendes für die Rolle der textlichen Ebene schließen: Der Text hat hier eine Erzählfunktion, die durch drei Argumente begründet werden kann. Erstens kann die Erzählfunktion durch den Verzicht auf exakte Phrasen- und Takt-Wiederholungen in der Gesangsstimme motiviert sein. Es werden zwar die Sprachsegmente und Silben wiederholt, aber die Wiederholungen sind im Sinne einer Repetition der Textsegmente – als eine Art Betonung – zu verstehen. Zweitens deutet die Stimmbehandlung der beiden Countertenöre – gekennzeichnet durch

15a

NB 27: T. 57–59

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Handwritten musical score for measures 57-59. The score includes parts for Violin I, Violin II, Cello I, and Cello II. The Violin I part is marked *LCF* and *mf*. The Violin II part is marked *LCF* and *mf*. The Cello I part is marked *LCF* and *p*. The Cello II part is marked *legno* and *p*. The score shows dynamic markings (*mf*, *p*) and articulation marks.

Handwritten musical score for measures 57-59. The score includes parts for Trombone, Horns, and Gong. The Trombone part is marked *pp* and *mf*. The Horns part is marked *pp* and *mf*. The Gong part is marked *pp*. The score shows dynamic markings (*pp*, *mf*) and articulation marks. The text "Symbol verändert" is written above the Trombone part.

NB 27: T. 57-59 (Fortsetzung)

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

60 160

Soprano: Hau — Hau — se ver-schleest ver-schleest ver-schleest ver-schleest ver ver ver-schleest ver

Counters 1, 2, Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone, Bassoon, Horn: (Empty staves with some markings)

60 160

Trombone, Trumpet, Violin, Viola, Cello 1, Cello 2: (Empty staves with some markings)

NB 28: T. 60–62

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Handwritten musical score for measures 60-62. The score includes staves for:

- Kontrabaß (60)
- Viola (60)
- Synthesizer (60)
- Tr. (Bar) Horn (60)
- Pos. I (60)
- Pos. II (60)
- C-Fagot (60)

 The staves are mostly empty, with some faint markings and a handwritten 'No' in the top right corner.

NB 28: T. 60–62 (Fortsetzung)

Handwritten musical score for measures 63-65. The score includes:

- Sopran (63) with the word "stört"
- Contra I (64) with lyrics: "Den er setzt sich wieder oben wieder oben oder ihn"
- Contra II (64) with lyrics: "Den er setzt sich wieder oben wieder oben oder ihn"
- Flute (64) with dynamics *p* and *mf*
- Oboe (64) with dynamics *p* and *mf*
- Klarinetten (64) with dynamics *p* and *mf*
- Harfspiel (64) with dynamics *p* and *mf*
- Fagot (64) with dynamics *p* and *mf*
- Horn (64) with dynamics *p* and *mf*

 The score features complex rhythmic patterns with fingerings (e.g., 5, 4, 5) and dynamic markings. A handwritten "Ha" is in the top right corner.

NB 29: T. 63–65

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Handwritten musical score for measures 63-65. The score includes parts for Trompete (Trumpet), Posaune (Trumpet), Violin I, Violin II, Cello I, and Cello II. The music is in 3/4 time and features dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, and *pp*. Handwritten annotations include *arco*, *cr*, and *arco* with a circled 2. A note in the Cello I part is annotated with "auf der Saite mit dem Daumen küssen" (kiss on the string with the thumb). The score concludes with a double bar line and the marking *ff*.

Handwritten musical score for measures 63-65, continuing from the previous page. The score includes parts for Klarinette (Clarinete), Böhmerflöte (Flute), Bassflöte (Bassoon), Trommeln Perc I (Percussion I), and Perc II (Percussion II). The woodwind parts feature melodic lines with dynamic markings *p* and *pp*. Handwritten annotations include *MW 1. 6* and *MW 1. 8* with arrows pointing to specific notes. The percussion parts are marked with *pp* and *mitte*. The score concludes with a double bar line and the marking *ff*.

NB 29: T. 63–65 (Fortsetzung)

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Tonhöhenablauf und rhythmische Bewegung – auf ein predigtartiges Vortragen, bei dem die Erzählung im Mittelpunkt steht. Drittens wird der Fluss des Textes – charakteristisch für eine Erzählung – zwischen dem Sopran und den beiden Countertenören beibehalten.

Die Wiederholung bekommt im Kontext des dritten Akts in dieser Szene eine Art spirituelle Funktion. Der Text von Jakob Böhme präsentiert eine Art Perspektivenwechsel gegenüber der vorwiegend strengen und sachlichen Textvorlage in den restlichen Szenen.

2.4.3.2. Die sechste Szene

Das nächste Beispiel ist die sechste Szene aus der dritten Erzählung mit dem Titel „Dr. Capesius“. Die Textvorlage dieser Szene – wie auch die der zweiten Szene – ist durch zwei Charakteristika gekennzeichnet. Einerseits ist dieser Text in Bezug auf die Geschichte und deren Hintergründe emotionsbeladen. Er ist unter bestimmten Umständen und innerhalb eines speziellen Kontexts entstanden. Mord und Verbrechen bilden den Anlass, warum diese Texte überhaupt entstanden sind. Andererseits können diese Texte aus der Perspektive des Angeklagten auch als sehr sachlich gesehen werden;³³⁷ die Informationen werden abgerufen und das Geschehene wird vom Blickwinkel des Angeklagten aus zu etwas Dokumentarischem. Zu der fast emotionslosen Darstellung der Ereignisse, die nach Ansicht des Angeklagten keine Übeltaten waren, kommen noch Textausschnitte, die zur Alltagssprache gehören könnten; etwa Sätze wie „Das stimmt nicht, das habe ich nicht gesagt“ oder „Ich war freundlich und hilfsbereit, wo ich dies nur tun konnte“.

Der ausgewählte Textausschnitt aus Dr. Capesius' Schlussrede zeichnet sich vor allem durch zwei Aspekte aus: einmal die hochgradige Emotionalität und zum andern das gefühllose Alltägliche. Es sei hier nochmals betont, dass der Text von der formalen Anlage und vom Aufbau her selbst nicht aus Wiederholungen besteht.³³⁸

³³⁷ Hört man die zugänglichen Audio-Dokumente der Nachkriegsprozesse an, so bestätigt sich diese Art des Ausdrucks.

³³⁸ Die Wiederholung ist bei diesen Texten auf einer rein inhaltlichen Ebene angesiedelt. Die immer wiederkehrenden, wenn auch immer wieder anders formulierten Aussagen der Angeklagten, die ihre Unschuld beteuern, das Perpetuum mobile des Tötens und des Sich-Freisprechens stehen im Zentrum dieser Texte.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Handwritten musical score for the piece "Die Textmaschine" from "Das Theater der Wiederholungen". The score is divided into two systems, each with three measures. The first system includes staves for Clarinet I, Bassoon, Flute, Oboe, Clarinet II, Tenor Saxophone, Bassoon, and Horn. The second system includes staves for Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Cello I, and Cello II. The score features various musical notations, including dynamics (p, pp, f), articulation (accents), and performance instructions like "Largo" and "rit.". A circled number "36" is present in the top right corner of the first system, and another "36" is in the top right corner of the second system. The text "[rit. sl. ad.]" is written above the Clarinet I staff in the first measure of the second system. The lyrics "ich habe" are written below the Clarinet I staff in the second measure of the second system.

NB 30: T. 9–12

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

NB 30: T. 9–12 (Fortsetzung)

Die sechste Szene des dritten Aktes ist für Countertenor, Bass³³⁹ und Ensemble geschrieben. Das Notenbeispiel 30 zeigt die Stelle, an der die Stimme zum ersten Mal in dieser Szene einsetzt. Wir wollen uns hier zunächst nur auf den Satz „Ich habe in Auschwitz“ konzentrieren.

Beim ersten Stimmeinsatz (T. 12) werden die beiden Wörter „Ich habe“ vom Countertenor ohne jegliche Begleitung – weder instrumental noch vokal – fünf Mal wiederholt. Im nächsten Takt (T. 13) wird nur das Wort „Ich“ wiederholt (NB 31). In diesem Takt begegnet man einer Verkürzung des Textausschnittes – Reduktion auf das Wort „Ich“. Diese Verkürzung wird allerdings auf zweierlei Art „kompensiert“; einerseits wird der Countertenor mittels einer Verdopplung durch die Bassstimme verstärkt und andererseits wird der ganze Takt, der selbst vier Mal das Wort „Ich“ beinhaltet, durch eine dreimalige Wiederholung erweitert. Das Wort „Ich“ wird zwölf Mal durch Countertenor und Bass betont. Dazu

³³⁹ An einer Stelle (T. 22–27) spricht der andere bzw. zweite Bass den Satz: „Das stimmt nicht. Das habe ich nicht gesagt.“

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Handwritten musical score for the vocal ensemble, measures 13-16. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Baritone. The lyrics are: "ich ich ich ich", "lich ha-be in", "Au", and "[v] [s] [v] [v]". The score is marked with "4a" and "8.7".

Measures 13-16. The score is marked with "4a" and "8.7". The lyrics are: "ich ich ich ich", "lich ha-be in", "Au", and "[v] [s] [v] [v]". The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Baritone. The score is marked with "4a" and "8.7".

Handwritten musical score for the instrumental ensemble, measures 13-16. The score includes parts for Trumpet, Piano, Violin, Viola, Cello I, and Cello II. The score is marked with "4b". The score includes parts for Trumpet, Piano, Violin, Viola, Cello I, and Cello II. The score is marked with "4b".

Measures 13-16. The score is marked with "4b". The score includes parts for Trumpet, Piano, Violin, Viola, Cello I, and Cello II. The score is marked with "4b".

NB 31: T. 13-16

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

NB 31: T. 13–16 (Fortsetzung)

kommt noch eine rhythmische Betonung durch das Ensemble, welches das Wort „Ich“ nochmal akzentuiert. Im darauffolgenden Takt (T. 14) wird der Text verlängert: „Ich habe in“. Allerdings kommt die verlängerte Textstelle nur einmal vor, indem eine kurze melodische Linie erscheint.³⁴⁰

Wenn man in Bezug auf diese drei Takte das Wort „Ich“ herausnimmt und näher betrachtet, wird klar, dass dieses Personalpronomen durch die verschiedenen Wiederholungsstrategien unterschiedliche Rollen zulässt. In den Takten 12 und 14 ist die Rolle dieses Wortes ziemlich identisch.³⁴¹ Der Angeklagte „bemüht“ sich, den Satz anzufangen (T. 12). Einen großen Kontrast bildet T. 13, indem das „Ich“ sich nicht mehr auf einen möglichen „Protagonisten“ bzw. eine Person – wie z. B. Dr. Capesius – bezieht, sondern durch die Verdopplungen auf eine Masse hinweist. Dieser Hinweis wird nicht nur durch die instrumental-rhythmische

³⁴⁰ Die Linie hat die gleichen Tonhöhen (cis''' und gis''') wie in T. 12, aber mit einem hinzugefügten Ton (tiefes a'') für das Textsegment „in“. Außerdem wird diese Linie diesmal noch durch Flöte und Oboe verstärkt.

³⁴¹ Sogar die Tonhöhen auf den Worten „Ich“ und „habe“ sind die gleichen.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

5a

Contralto
Bass
Piano
Oboe
Clarinet
Saxophone
Bassoon
Bass

Witze
Kei - nem Men - schau
Er was zu lei - de
[jammere] zu - lei - de
zu - lei - de

mf
p
pp
pp
pp
pp
pp

Stimm
5a

NB 32: T. 17–20

Betonung hervorgehoben, sondern vor allem durch die Verdopplung anhand einer zweiten Gesangsstimme. Durch diese Verdopplung findet eine Entpersönlichung statt und gleichzeitig wird die Funktion des Personalpronomens „Ich“ von einem bestimmten Menschen auf eine Masse übertragen. Die Frage, wer das „Ich“ in T. 13 sein könnte, bleibt unklar.³⁴² Im darauffolgenden Takt kommt der scheinbar Erzählende – Countertenor oder Dr. Capesius – wieder an die Reihe, der aber gleich im nächsten Takt aus seiner Rolle herausspringt.

³⁴² Die Zwiespältigkeit bei der Darstellung einer Figur, die nicht den Einzelnen oder den Protagonisten ins Zentrum stellt, findet man auch in der Spiegelszene dieses Akts. Das Personalpronomen „Ich“ wird in der zweiten Szene an vier verschiedenen Stellen durch diesmal zwei Bässe komplementär vorgetragen (T. 25, 34, 60 und 63). Vor allem taucht das „Ich“ hier bei den beiden Sängern niemals gleichzeitig auf, sondern immer nacheinander. Außerdem wird in der zweiten Szene das „Ich“ weniger durch den Instrumentalpart betont bzw. verdoppelt. Diese Art der Textverteilung und dementsprechend der Zwiespältigkeit der Figur findet man allerdings nicht nur in der zweiten und sechsten Szene des dritten Akts, sondern auch in der zweiten und sechsten Szene des ersten Akts.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

The image displays a handwritten musical score for a chamber ensemble, consisting of two systems of staves. The first system includes Violon, Fagott, Violine, Viola, Cello I, and Cello II. The second system includes Kontrabaß, Klarinette, Synthesizer, Flöte I, and Flöte II. The score is marked with a tempo of $f = 104$ and a page number of 5b. It features various dynamic markings such as p , mf , pp , and ppp , along with articulation marks like accents and slurs. Performance instructions in German are provided for several instruments, including "auf der Zunge" for the Violon, "CR" (Crescendo) and "CR" (Crescendo) with "auf" for the Viola, and "legno tratto" for the Cello I and Cello II. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the key signature is indicated by a sharp sign (#) at the beginning.

NB 32: T. 17–20 (Fortsetzung)

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

In diesem kurzen Beispiel begegnet man mindestens zwei Interpretationsmöglichkeiten für das Personalpronomen „Ich“: Einmal steht ein einziger Täter vor Gericht – das „Ich“ von Dr. Capesius, verkörpert durch den Countertenor – und das andere Mal eine Masse – bestehend aus vielen „Ichs“. Die zweite Perspektive ergibt sich aus dem geschichtlichen Hintergrund dieses Textes. Die Botschaft in *Das Theater der Wiederholungen* liegt primär nicht in der Darstellung einer repräsentativen Figur bzw. der Schlussworte des Angeklagten Dr. Capesius. Es geht eher darum, die nicht erkennbare Identität der Gewalttäter zu betonen. Dr. Capesius und sein „Ich“ sind als ein Symbol für die Austauschbarkeit zu verstehen. Zusammenfassend kann man sagen, dass es eine Ambivalenz zwischen dem „Ich“ in der Textvorlage – in diesem Fall dem Angeklagten Dr. Capesius – und dem vertonten „Ich“ gibt, dessen Identität unklar und austauschbar ist. Die Identität des „Ich“ in dieser Szene wird musikalisch sowohl durch die Verdopplung mittels einer zweiten Stimme als auch durch das Verhältnis des Ensembles zu den Stimmen in Frage gestellt und gerät vage.

Ein zentrales Wort in dieser Szene ist „Auschwitz“. Dieses Wort wird beim ersten Erscheinen durch drei verschiedene dramaturgische Momente vertont (T. 15–17). Die drei Momente haben dabei mit einer Dreier-Unterteilung dieses Wortes zu tun; nämlich Au-sch-witz (NB 31–32).

„Au“ als Ausdruck des körperlichen Schmerzes wird vom Countertenor, verdoppelt durch den Bass, gesungen. Die sechs Mal zu wiederholende Interjektion „au“ drückt durch die tiefere Lage der beiden Gesangsstimmen die Empfindung des Leidens aus. Diese Empfindung deutet allerdings durch die dynamische Angabe *p* mehr auf eine in sich gekehrte Art des Ausdrucks. Der Schmerz wird nicht schreiend artikuliert, sondern leise und gedämpft. Die Interjektion „au“ und deren Vertonung erlaubt im Kontext von Auschwitz noch eine andere Assoziation. Der langgehaltene tiefe Ton assoziiert den Akt des Atmens und vor allem den Punkt, an dem es keine Luft mehr gibt.³⁴³

Der Zischlaut „sch“ wird in T. 16 durch den Countertenor in „Sprechstimme mit ungefährender Tonhöhe“³⁴⁴ vorgetragen. Bei der Wiederholung

³⁴³ Die Assoziation mit einer Gaskammer liegt in diesem Kontext nicht fern.

³⁴⁴ Siehe die Legende der Partitur!

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

des „sch“ kann man von einem auskomponierten *Accelerando* sprechen. Allerdings wird die Phrase, die mit „Au“ anfängt, selbst noch einmal wiederholt. Die Repetition des Zischlauts „sch“ erlaubt durch die klangliche Perspektive eine bildhafte Assoziation mit einem Zug,³⁴⁵ der sich durch die Wiederholung immer wieder erneut in Gang setzt.

Der letzte Teil dieser Dramaturgie bezieht sich auf die Silbe „-witz“, die sieben Mal – gefolgt von einer Pause – wiederholt wird. Diese Silbe soll nicht nur *mf* in „Sprechstimme mit ungefährender Tonhöhe“ vorgetragen werden, sondern sie ist mit „Flüstern“ verbunden. Bemerkenswert ist die Hervorhebung der Silbe „-witz“ aus dem Wort „Auschwitz“, die auf den ersten Blick wie ein Fremdkörper erscheint.

Die genannten verschiedenen Wiederholungsarten und Gewichtungen haben bei der Vertonung Konsequenzen für die semantische Ebene des Textes. Das Wort „Auschwitz“³⁴⁶ wird in drei Segmente unterteilt und jeder Teil übernimmt eine eigene Rolle im Kontext des ganzen Wortes. Die Hervorhebung der letzten Silbe „-witz“ fällt am deutlichsten auf. Man könnte sie auch als ein selbstständiges Wort in der deutschen Sprache wahrnehmen, nämlich als „Witz“. Im Gegensatz dazu haben das Segment „Au-“ oder der Zischlaut „sch“, wie bereits erwähnt, mehr eine bildhafte Betonung. In dem Moment, wo die Silben auseinanderliegen, wird der geschichtliche Hintergrund dieses Wortes übertragbar: der leise Ausdruck des körperlichen Schmerzes oder der Atemlosigkeit durch „Au-“, die bildhafte Darstellung eines Zuges (nach Auschwitz!) durch den Zischlaut „sch“ und zum Schluss die Silbe „-witz“. Bei der durch eine flüsternde Stimme vorzutragenden Silbe „-witz“ – als Schlussmoment des Wortes – könnte die Frage gestellt werden, ob Auschwitz einfach ein „Witz“ gewesen sei. Die Interpretation, Auschwitz so zu hinterfragen, als handle es sich um ein Geschehen aus einem Alptraum,

³⁴⁵ Beim Zischlaut „sch“ wäre wiederum die Assoziation mit einer Gaskammer möglich.

³⁴⁶ Außer in dieser Szene kommt das Wort „Auschwitz“ bereits in der ersten Szene (T. 93–98) des dritten Aktes vor. Das komplette Wort, wenn auch auseinandergelegt, wird an der Stelle nur mit einer einzigen Vortragsanweisung, nämlich „Sprechstimme mit ungefährender Tonhöhe“ und „geflüstert“, ausgeführt: [Aus] [fw] [fwi] [fwits]. Das Wort „Auschwitz“ ruft in diesen Takten hauptsächlich eine bildhafte Vorstellung hervor, die sich als eine Weiterführung der vorangegangenen Sätze interpretieren lässt: „Erst gegen drei Uhr Nachmittags lief er [der Zug] in einem Bahnhof ein, auf dem das Schild AUSCHWITZ zu sehen war.“

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

kommt durch die verschiedenen Vertonungsstrategien dieses Wortes zur Geltung. Durch die Unterteilung und die verschiedenen Wiederholungsarten der Wortsegmente wird die Tiefe des Wortes „Auschwitz“ ausgeleuchtet und dadurch die geschichtliche Bedeutung, die man mit diesem Ort assoziiert, in den Vordergrund gerückt.

Das Wort „Auschwitz“ kommt zwei Sätze später noch einmal vor. Es ist interessant zu beobachten, wie dieses Wort beim zweiten Mal vertont wird. Das Wort „Auschwitz“ wird nämlich beim zweiten Mal in T. 30 weder wiederholt noch werden die Silben zerlegt. Das komplette Wort wird im Gegensatz zum vorherigen auf einem Ton – zwei Silben – durch den Countertenor gesungen (NB 34).

Der Unterschied bei der Vertonung des Wortes „Auschwitz“ im Vergleich zu vorher liegt darin, dass das Wort durch die instrumentale Begleitung mit der dynamischen Angabe *f* kaum zu hören ist. „Auschwitz“ ist diesmal weder plakativ dargestellt noch werden mit dem Namen „Auschwitz“ Bilder assoziiert, sondern das Wort ist verdeckt und musikalisch „übermalt“. Man könnte diese Vertonung als eine Art Verdrängung

Handwritten musical score for measures 25-29. The score includes parts for Countertenor, Bass, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Horn. The lyrics are: "das ha-be ich nicht ge-sagt das stamm-mal das ha-be ich nicht ge-". Measure 29 features a circled "2x" and the text "29 [pulk/hoh]". The word "Auschwitz" is written in the Countertenor part in measure 29. Dynamics include *f*, *mp*, and *hp*. A "7er" marking is at the top right, and "Klang" is written above measure 29.

NB 33: T. 25–29

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

The image displays two pages of a musical score, measures 76 and 77. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments.

Page 76 (top):

- Trumpets:** Staff 1, measures 76-77.
- Flutes:** Staff 2, measures 76-77.
- Violins:** Staff 3, measures 76-77. Includes dynamic markings *p* and *mf*, and performance instructions like *LCR* and *4/3*.
- Violas:** Staff 4, measures 76-77. Includes dynamic marking *mf* and performance instruction *P2*.
- Celli I:** Staff 5, measures 76-77. Includes dynamic marking *mf* and performance instruction *P2*.
- Celli II:** Staff 6, measures 76-77. Includes dynamic marking *mf* and performance instruction *P2*.

Page 77 (bottom):

- Kontrabass:** Staff 7, measures 76-77. Includes dynamic marking *p* and performance instruction *P2*.
- Klarinetten:** Staff 8, measures 76-77. Includes dynamic marking *p* and performance instruction *P2*.
- Synthesizer:** Staff 9, measures 76-77.
- Piano I:** Staff 10, measures 76-77.
- Piano II:** Staff 11, measures 76-77.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The page numbers 76 and 77 are indicated in the top right corner of each page.

NB 33: T. 25–29 (Fortsetzung)

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

82

[stl.]

30 *Av* *Schmerz* *zu al-ten Her-sen* *faul-lich* *hilf-lich und* *hilfs-los-rei*

31 *hilfs-los-rei*

32 *hilfs-los-rei*

33 *hilfs-los-rei*

34 *hilfs-los-rei*

35 *hilfs-los-rei*

83

35 *cr st* *cltr* *cl* *cl* *cl*

36 *cr st* *cltr* *cl* *cl* *cl*

37 *cr st* *cltr* *cl* *cl* *cl*

38 *cr st* *cltr* *cl* *cl* *cl*

39 *cr st* *cltr* *cl* *cl* *cl*

NB 34: T. 30–34

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

NB 34: T. 30–34 (Fortsetzung)

interpretieren: Auschwitz und die damit verbundenen Erinnerungen sind vorhanden, aber sie werden „überdeckt“.

Nicht zu vergessen ist, dass das Wort „Auschwitz“ im Originaltext an dieser Stelle nicht vorkommt: „Ich war zu allen höflich, freundlich und hilfsbereit [...]“. Nur in der Textvorlage des *Theaters der Wiederholungen* taucht „Auschwitz“ auf: „Ich war in Auschwitz zu allen Menschen freundlich, höflich und hilfsbereit [...]“. Interessant wäre die Überlegung, warum das Wort an dieser Stelle hinzugefügt wurde und welche Rolle durch die Hinzufügung, wenn sie auch nicht deutlich hörbar ist, übernommen werden soll. Eine mögliche Antwort auf diese Frage ist einige Takte später zu finden.

Eine ähnliche musikalische Arbeit wie beim Wort „Auschwitz“ in T. 30 findet man in den Takten 40 bis 44 beim Wort „nie“ (NB 35). Dieses Wort wird genauso wie vorher auf einem langen hohen Ton gesungen und der „Vorbereitungstakt“ dazu (T. 39) weist eine ähnliche musikalische Gestaltung auf wie T. 29. Außerdem wird das Wort „nie“ ohne Wiederholung einmalig vorgetragen. Das ganze Ensemble spielt in

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Korrespondenz zu dem Countertenor einen langen Ton (Dauer von vier Takten), wobei das gesungene Wort „nie“ durch die dynamische Angabe *f* des Ensembles auch hier wieder kaum hörbar ist.

Diese beiden Momente bilden von der musikalischen und klanglichen Dramaturgie her eine zweifache Klimax in der Szene. Es ist bestimmt kein Zufall, dass die beiden Höhepunkte auf den Wörtern „Auschwitz“ und „nie“ liegen. So lässt sich auch nachvollziehen, warum das Wort „Auschwitz“ in T. 30 hinzugefügt wurde. Einmal übernimmt das Wort die Rolle einer Betonung oder Erinnerung an die Takte 15 bis 17 und zum anderen wird eine weitergehende Funktion erfüllt, indem es sich als eine Korrespondenz zu der Parallelstelle mit dem Wort „nie“ (T. 40–44) verstehen lässt. „Auschwitz“ steht bei seinem zweiten Auftauchen mit dem Wort „nie“ in einem neuen Kontext.

Die Gegenüberstellung der beiden Wörter „Auschwitz“ und „nie“ erlaubt verschiedene mögliche Interpretationen, die hauptsächlich durch die musikalische Vertonung entstehen. Eine Interpretation wäre die „Illu-

The image shows a musical score for measures 39 to 44. The score is written for a vocal ensemble and instruments. The vocal parts are labeled: Countenor, Bass, Alto, Tenor, and Bass. The instrumental parts are labeled: Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone, Trumpet, and Horn. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The vocal parts have lyrics: "na - be ich" in measure 39, and "nie" in measures 40-44. The instrumental parts feature a prominent melodic line in the upper register, with dynamics ranging from *p* to *f*. The score is marked with a rehearsal sign (10a) and a page number (11a).

NB 35: T. 39–44

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

The image shows two pages of a handwritten musical score, numbered 106 and 107. The score is for a symphony and includes the following parts:

- Trompeten** (Trumpets): Part 1 and 2, marked *p*.
- Posaunen** (Horns): Part 1 and 2, marked *f*.
- Violinen** (Violins): Part 1 and 2, marked *p*.
- Viola** (Viola): Marked *arco* and *LIR*.
- Cello I** (Cello I): Marked *arco* and *LIR*.
- Cello II** (Cello II): Marked *arco* and *LIR*.
- Kontrabaß** (Double Bass): Marked *LIR*.
- Klarinetten** (Clarinets): Part 1 and 2.
- Synthesizer** (Synthesizer): Marked *HW1 = ∅* and *AT*.
- Perc I** (Percussion I): Marked *C*.
- Perc II** (Percussion II): Marked *C* and *mp*.

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The dynamic markings range from *ppppp* to *f*. The score is a continuation of a piece, as indicated by the text "NB 35: T. 39-44 (Fortsetzung)".

NB 35: T. 39-44 (Fortsetzung)

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

sion“ des Angeklagten³⁴⁷, dass er *nie* ein Verbrechen begangen habe.³⁴⁸ Aus der Perspektive des Angeklagten soll es in Auschwitz einfach um die Aufgaben und Verpflichtungen gegangen sein, die er mit Höflichkeit und Hilfsbereitschaft erledigt habe. Man kann die Korrespondenz zwischen diesen beiden Wörtern aber auch als einen Wunsch oder eine Botschaft interpretieren, dass sich Auschwitz *nie* wiederholen darf und dass andererseits jederzeit ein „Auschwitz“ mit einer neuen Facette entstehen könnte. Die Frage, ob alles einfach ein schlechter Witz gewesen sei, oder der Gedanke, dass Auschwitz *nie* im Sinne eines Verbrechens existiert habe, lässt noch eine weitere Interpretation zu. Die möglichen Interpretationen können außerdem im Hinblick auf die Aktualität dieser Thematik in der jetzigen Zeit verstanden werden. Mit anderen Worten: Es geht hier nicht um die Darstellung der historischen Ereignisse und um eine musikalische Vertonung der Auschwitz-Protokolle, sondern es geht um die Reflexion über jede mögliche Wiederkehr der Gewalt. Die Textvorlage wird durch verschiedene Vertonungsstrategien – zum Teil durch Segmentierung und Wiederholung – aus ihrem ursprünglichen Kontext befreit und lässt uns einen neuen Blick auf ein Phänomen – in diesem Fall „Auschwitz“ – werfen. Dieser neue Blick wird vor allem durch die verschiedenen Rollen, die die Sprachsegmente übernehmen, gesteuert.

Die Aussagen eines einzigen Menschen – in diesem Fall von Dr. Capesius – werden von zwei Sängern vorgetragen. Durch diese Verteilung steht die Zwiespältigkeit der Figur im Zentrum. Die Darstellung einer Figur bildet nicht den Kern, sondern die Negation einer spezifischen Figur. Es ist nicht in erster Linie wesentlich, wer der Protagonist oder der Täter tatsächlich ist. Zusätzlich wird durch die Verteilungen und die Wiederholung der Sprachsegmente vom vermeintlichen Protagonisten Abstand genommen. Auf diese Weise wird an die Austauschbarkeit der Gewalttäter und die Wiederholbarkeit der Gewalttaten erinnert. Der Text hat in dieser Szene eine Erinnerungsfunktion in Bezug auf die Gewalt und fragt nach den Möglichkeiten ihrer Wiederkehr.

³⁴⁷ Der Angeklagte Dr. Capesius kann auch als ein Symbol verstanden werden.

³⁴⁸ Für diesen Aspekt sind die Audio-Dokumente der Auschwitzprozesse sehr hörens-wert.

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

2.4.3.3. Die siebte Szene

In der siebten Szene „Passage 2: Ausfahrt“ singen nicht nur die Solisten, begleitet durch das ganze Ensemble, sondern der Chor singt ebenfalls mit.³⁴⁹ Die siebte und gleichzeitig letzte Szene im *Theater der Wiederholungen* ist die einzige Szene, bei der alle Mitwirkenden beteiligt sind.³⁵⁰

Bemerkenswert ist in dieser Szene die Rolle des Chors, der von Anfang an bis zum Schluss immer präsent ist. Tabelle 8 zeigt die Textstellen aus der Textvorlage, die der Chor singt.

Tabelle 8

Takte	Textvorlage des Chors
2–3	E [Er] (A+T+B)
6–7	un–d
8–9	In
10	au–s
11–14	E–r (S) / knie–te (A) / au–f (T) / de–m (B)
15	to [Krematorium]
16	nie [nieder]
17	der [nieder] (S+B) / Ta–sche (A+T)
18–25	Mas [Maske]
29	da–rauf und (T)
30	schü–tte–te (T+B)

³⁴⁹ Hinsichtlich der Besetzung liegt ein Unterschied vor zwischen der ersten und siebten Szene des dritten Akts einerseits und der ersten und siebten Szene des ersten Akts beim Einsatz des Ensembles und Chors andererseits.

³⁵⁰ Dadurch, dass Kontrabass und E-Bass einerseits und Viola und E-Viola andererseits jeweils von einem Spieler bedient werden, kommen die beiden elektronischen Instrumente, die zum größten Teil ohnehin eher im zweiten Akt vorkommen, hier nicht zum Einsatz. Der Saxophonist spielt ausschließlich das Tenorsaxophon. Das Klavier und der zweite Synthesizer werden zudem von einem Spieler bedient, wobei in dieser Szene nur das Klavier zum Einsatz kommt.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Takte	Textvorlage des Chors	
31–33	Bü–chse (S+A)	
34–37	In (S) / das (A) / in das Dach (T) / Dach (B)	
38–41	da–nn	
42–43	da–nn (S+A+T)	
44–45	Be–ton	
46	sch–lossen [verschlossen] (T+B)	
Ab T. 48 singt der Chor bis zum Schluss ohne Solisten!		
48–57	s, ts	Sprechstimme mit ungefährender Tonhöhe
61–70	e / i / o / u → n	absolut ungestützt / „n“ mit höchstmöglichem Ton wird im letzten Takt erreicht.

Der Chor hat sowohl belanglose Textstellen (wie „und“, „in“, „aus“, „dann“) als auch inhaltlich wesentliche (wie „Krematorium“, „Maske“, „schüttete“, „Beton“, „verschlossen“) zu singen. Hinsichtlich des Textinhalts und der Textverteilung spielt der Chor eine doppelte Rolle. Einerseits hat er eine nebensächliche Funktion, ist quasi ein „Textfüller“, und andererseits unterstützt der Chor klanglich bestimmte Schlüssel-momente. Es darf allerdings nicht außer Acht bleiben, dass der Chor sogar beim Vortragen der wichtigen Textstellen (siehe Tabelle 8) nie hervortritt, sondern zum Teil nur eine Silbe singt. Anders formuliert unterstützt er die Hervorhebung bestimmter Textstellen bzw. Silben, die gleichzeitig auch von Solisten vorgetragen werden.

Jenseits des Textes wird der Chor zum größten Teil nicht als ein eigenständiger Chorklang wahrgenommen und bleibt als solcher unbemerkbar. Er hat die Funktion einer Klangfläche, die einerseits mit dem Instrumentalklang und andererseits mit dem Solisten verbunden ist. Präziser gesagt ist der Chor durch den Text mit den Solisten verbunden und durch den Klang mit dem Instrumentalpart. In dieser Hinsicht weist er wiederum auf eine Doppelfunktion hin. Dadurch, dass

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

The image shows a musical score for a scene titled "7. Szene". The score is written for a large ensemble including vocalists and instrumentalists. The vocal parts are Soprano 1, mezzo-Soprano, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The instrumental parts include Soprano, Alto, Chorus, Tenor, and Bass. The score is divided into measures, with measures 2 through 6 circled and labeled with handwritten numbers 2x, 3x, 4x, 5x, and 6x. The tempo is marked as 1/68. Dynamic markings such as *pp* and *ppp* are used throughout. There are also some handwritten annotations like "33" and "53" above the mezzo-Soprano part.

NB 36: T. 1–5 (Fortsetzung auf S. 190). In T. 5 stehen die Cellos (1 und 2) beide im Violinschlüssel. Diesen hat der Komponist später mit Bleistift hinzugefügt.

der Chor sich die meiste Zeit mit langgehaltenen Tönen im *p*-Bereich bewegt und in allen Abschnitten nur einen geringen Ambitus hat, wird der Chorklang meistens als eine Fläche wahrgenommen. Ein Beispiel dafür sind die Takte 2 bis 3, wo alle Stimmen (außer dem Sopran) den Ton h im *ppp* singen (NB 36). Ein weiteres Beispiel ist in T. 6–9 zu finden (NB 37). Während der Text in diesen vier Takten durch die Solisten vorgetragen wird, bildet der Chor zuerst in T. 6 ein Cluster im *pp* zwischen a und d'. Im darauffolgenden Takt gibt es eine Sekundreibung in der kleinen und ersten Oktave (gis und a, sowie gis' und a'). In T. 8–9 gibt es wiederum zwei Cluster³⁵¹ im Sopran/Alt (gis' bis b') und im Tenor/Bass (gis bis b) im *pp*.³⁵²

³⁵¹ Das Klavier spielt in T. 6 (a–d, a''–d'') und T. 8 (g–b, g''–b'') die Rahmentöne der Cluster.

³⁵² Ähnliche Stellen – Chor als Klangfläche zwischen Solisten und Ensemble – findet man in T. 10–25 und T. 31–45.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

The musical score is handwritten and consists of two systems, 1b and 1c.
System 1b: Includes parts for Flauto (Flute), Oboe, Piano, Clarinet, Trompete (Trumpet), Posaune (Trombone), Violoncello (Cello), Viola, Cello I, and Cello II. The flute part has markings like '5-3', 'Clarinat uf', and '[Whistle Tone]'. The piano part has 'legno st' and 'auf. hv'. The cello parts have 'ano' and 'auf. hv'.
System 1c: Includes parts for Kontrabaß (Double Bass), Klavier (Piano), Streicher (Violin I, Violin II), and Percussion (Perc II). The piano part has 'mit dem Fingerloß schnell von Kopfe zum Boden ausschlagen'. The percussion part has 'Haggenpan' and 'Cabrejoas'.
 The score is marked with various dynamics (pp, p, f, mf) and includes performance instructions and corrections in red ink.

NB 36: T. 1-5 (Fortsetzung)

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Handwritten musical score for percussion instruments. The score is in 4/4 time and includes various dynamic markings and performance instructions.

- Klavier:** Includes markings for *pp*, *mf*, and *sf*. A section is marked *LCE* and *sp.7*.
- Synthesizer:** Includes markings for *pppp*, *pp*, and *mf*. A section is marked *LCE* and *sp.7*.
- Perc I:** Includes markings for *pp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *Tam Tam (groß)*, *40 x 20 Holzbeck (großer)*, *40 x 10 Holzbeck (kleiner)*, and *harte Holzbeck*.
- Perc II:** Includes markings for *pp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *40 x 20 Holzbeck (großer)*, *harte Holzbeck*, and *große Tam-tam*.

NB 37: T. 6-9 (Fortsetzung)

Handwritten musical score for voices and choir. The score is in 4/4 time and includes tempo markings ($f=50$, $f=168$) and dynamic markings (*ppp*, *pp*).

- Tempo markings:** $f=50$, $f=168$.
- Voices:** Soprano, Mezzo-Soprano, Tenor I, Tenor II, Bass I, Bass II. Includes markings for *-silben-en*.
- Choir (S, A, T, B):** Includes markings for *-silben-en* and *sehr hell, wider Mund*.

NB 38: T. 46-50

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Handwritten musical score for measures 46-50. The score includes parts for Piccolo, Oboe, Bassoon, Clarinet, Flute, Horn, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, Cello I, and Cello II. It features various musical notations such as dynamics (mp, mf, pp, ppp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "muto in Eb-Klarinette" and "arco".

Handwritten musical score for measures 46-50, continuing from the previous page. It includes parts for Contrabass, Clarinet, Synthesizer, Percussion I, and Percussion II. The score contains detailed performance instructions such as "Vergessen 2/4", "Band", "Saxo-Strich", and "Blech", along with dynamic markings and rhythmic notations.

NB 38: T. 46–50 (Fortsetzung)

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Handwritten musical score for voices and piano, measures 51-54. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Tenor 3) and piano accompaniment. The vocal parts feature dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*. The piano part includes dynamic markings like *pp*, *mp*, and *mf*. There are handwritten annotations in German, including "sehr hell, keine Mundöffnung" and "keine hell, große Mundöffnung", which likely refer to performance techniques for the vocalists. The score is marked with measure numbers 51, 52, 53, and 54, and a rehearsal mark *17a* at the end.

Handwritten musical score for the orchestra, measures 51-54. The score is written for a full orchestra, including Piccolo Flute, Oboe, English Horn (ES), Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, Cello 1, and Cello 2. The score features various musical notations, including dynamics such as *pp*, *mp*, and *mf*, and performance markings like *tr* (trill) and *rit* (ritardando). The score is marked with measure numbers 51, 52, 53, and 54, and a rehearsal mark *17b* at the end.

NB 39: T. 51-54

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Handwritten musical score for 'Vergang' Op. 107, measures 51-54. The score includes parts for Kontrabaß, Klavier, Violoncello, and two Percussion parts (Perc I and Perc II). The Violoncello part features dynamic markings like 'mf', 'pp', and 'mp', and includes handwritten annotations such as 'NH-1', 'VIB', 'DE', and '→ 0.6'. The Percussion parts show rhythmic patterns with 'pp' and 'p' dynamics. The score concludes with a 'Mc' marking.

NB 39: T. 51–54 (Fortsetzung)

Handwritten musical score for 'NB 39: T. 51-54 (Fortsetzung)'. The score is for a large ensemble, including strings (S1-S3, A1-A3, T1-T3) and woodwinds (Fl, Cl, Fg). It features complex rhythmic patterns with many 'x' marks indicating specific notes or rests. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and concludes with a 'Ba' marking.

NB 40: T. 55–58

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Handwritten musical score for measures 55-58. The score includes parts for Flute (Flöte), Oboe (Oboe), Clarinet (Klarinette), Bassoon (Fagott), Horn (Horn), Trumpet (Trompete), Trombone (Posaune), Violin (Violine), Viola (Viola), Cello 1 (Cello I), and Cello 2 (Cello II). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as *f*, *pp*, and *p* are present. A circled *[CS]* marking is visible in the Trompete part. The page number 151 is in the top right corner.

Handwritten musical score for measures 55-58, focusing on percussion and strings. The parts include Contrabass (Kontrabaß), Clarinet (Klarinette), Synthesizer (Synthesizer), Percussion I (Perc. I), and Percussion II (Perc. II). The percussion parts feature complex rhythmic patterns with notes and rests. The Synthesizer part includes handwritten annotations: *plötzlich zurückspielen* and *Perkute*. The Perc. I part has the annotation *Perkute* and *ppp*. The Perc. II part has the annotation *Perkute*. The page number 152 is in the top right corner.

NB 40: T. 55-58 (Fortsetzung)

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

Handwritten musical score for voices and piano, measures 61 to 63. The score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The tempo is marked $f=52$. The text "[absolut ungeschützt]" is written above the vocal staves. The piano part includes dynamic markings such as pp , ppp , and $pppp$, and the instruction "GLISS".

Handwritten musical score for orchestra and piano, measures 61 to 63. The score includes parts for Flute (Flc), Oboe (Ob), Eb Clarinet (Clarin Eb), Bassoon (Fagott), SS Horn (Horn), SS Trumpet (Trompete), SS Trombone (Trombone), Violin (Violin), Viola (Viola), Cello I (Cello I), and Cello II (Cello II). The tempo is marked $f=52$. The text "[Schneekönig]" is written above the SS Horn part. The piano part includes dynamic markings such as pp , ppp , $pppp$, pp , ppp , $pppp$, and pp , and the instruction "GLISS".

NB 41: T. 61–63

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Handwritten musical score for measures 61-63. The score includes parts for Kammerhorn, Klarinetten, Clarinetto/Klangkörper, Trompeten, Posaune I, and Posaune II. The Clarinetto/Klangkörper part has handwritten annotations: "MW 1. 8", "Klangkörperliches Geräusch auftrifft", and "L. (Lärm. Clarinet)". The page is numbered 18c in the top right corner.

NB 41: T. 61-63 (Fortsetzung)

Handwritten musical score for measures 64-67. The score includes parts for strings (S1-S8) and woodwinds (Klarinetten). The woodwind parts have handwritten annotations: "P" in a circle and "[o]" in brackets. The page is numbered 19a in the top right corner.

NB 42: T. 64-67

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

18b

Flute
Oboe
Klarinetten
Fagott
Horn
Trompete
Posaune
Violine
Viola
Cello I
Cello II

[Sünden rächen] \rightarrow adE
 pp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 64 to 67. The instruments listed on the left are Flute, Oboe, Clarinets, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, Cello I, and Cello II. The Violin part features a melodic line with a handwritten annotation "[Sünden rächen]" above a slur. The dynamic marking pp is written below the violin staff. The Viola part has a few notes with a slur. The other instruments have empty staves.

19c

Kontrabaß
Klavier
Glocken
Horn
Posaune I
Posaune II

mp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 64 to 67. The instruments listed on the left are Kontrabaß, Klavier, Glocken, Horn, Posaune I, and Posaune II. The Glocken part has a melodic line with a slur and a dynamic marking mp . The other instruments have empty staves.

NB 42: T. 64–67 (Fortsetzung)

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

68 70 [Rücklage kommt von oben] 20a

S1 [Rücklage Ton] (n) ↑

S2 [Rücklage Ton] (n) ↑

S3 [Rücklage Ton] (n) ↑

A1 [Rücklage Ton] (n) ↑

A2 [Rücklage Ton] (n) ↑

A3 [Rücklage Ton] (n) ↑

T1 (n) ↓

T2 (n) ↓

T3 (n) ↓

P1 (n) ↓

P2 (n) ↓

P3 (n) ↓

Luis 2002

20b

Flöte

Oboe

Klarinet

Trompete

Piano

Violine

Viola

Cello I

Cello II

NB 43: T. 68–70

2.4. Textinterpretation – dargestellt anhand einiger Beispiele

200

NB 43: T. 68–70 (Fortsetzung)

Interessant ist der Schlussteil ab T. 48, wo der Chor allein ohne Solisten singt. Er hat bis zum Schluss keinen Text und singt nur Zischlaute wie „s“ und „ts“ sowie Vokale (e/i/o/u), die ganz zum Schluss in den letzten zwei Takten in ein „n“ münden (NB 38–43). Er ist nun ohne Solisten deutlicher als vorhin wahrnehmbar, obwohl seine Klangfunktion nach wie vor erhalten bleibt.

In der letzten Szene wird der Text auf eine doppelte Art interpretiert. Einerseits wird er durch die Solisten vorgetragen und „erzählt“, und andererseits wird die bildhafte und klangliche Ebene durch den Chor verstärkt. Die Solisten haben eine Erzählfunktion und der Chor unterstützt an einigen Stellen diese kurze Erzählung von der bildmalerischen Seite her. Er fungiert in diesem Moment als ein Werkzeug oder eine Klangmaschine, die das Bildhafte des Textes illustriert. Wenn der Chor in T. 58 aufhört zu singen (NB 40), hört man den „Chor“-Klang von der Maschine, nämlich dem Synthesizer. Nun ist die Maschine eine Ergänzung der menschlichen Stimme und

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

geht aus ihr hervor.³⁵³ Obwohl in den letzten zehn Takten nur wenige Instrumente – Violine, Viola und Synthesizer – spielen, ist der letzte Einsatz des Chors ab T. 61 (NB 41–43) im Vergleich zu vorher am unmerklichsten. Im letzten Takt wird der Chor umso stärker mit dem Klang der restlichen Instrumente verschmolzen. Er steht zum Schluss nicht mehr zwischen Mensch – Solisten – einerseits und Maschine – Instrumenten – andererseits, sondern Chor und Maschine sind eins geworden.

2.5. Resümee

Bernhard Lang verwendet im *Theater der Wiederholungen* keine literarische Vorlage, bei der der Aspekt Wiederholung selbst als ein formbildendes Element im Zentrum stehen würde, wie dies etwa in den Texten von Samuel Beckett oder Thomas Bernhard der Fall ist. Wiederholung spiegelt sich hier vielmehr in der Thematik und nicht zuletzt im Handlungsaufbau des Textes. Es geht um die Darstellung der immer wiederkehrenden Maschinerie der Gewalt – Töten, sexuelle Gewalt, Waffenhandel –, exemplarisch dargestellt in drei verschiedenen Zeiten und in drei verschiedenen Sprachen. So erinnert das Gesamtbild im *Theater der Wiederholungen* durch die Darstellung der Gewalt an deren wiederholenden Charakter.

Die formale Anlage in diesem Musiktheater ist, wie schon erwähnt, durch eine Spiegelung gekennzeichnet. Die spiegelförmige Korrespondenz ist nicht nur in jedem Akt zu finden, sondern auch in der Gesamtstruktur: „Wiederholung als Spiegelung beherrscht den gesamten Bauplan, die Großform der 3 Erzählungen spiegelt den ersten Akt im dritten, bildet den Textgehalt so ab, der 2. Teil ist das Zentralbild des Tryptichons [sic]“³⁵⁴, so der Komponist Bernhard Lang.

Insofern zeigen der erste und dritte Akt deutliche Parallelen hinsichtlich des Aufbaus der behandelten Thematik. In den beiden Akten werden jeweils in der ersten und siebten Szene die Ankunft und das Ende bzw.

³⁵³ Man vergleiche diese Stelle mit dem letzten Takt aus der vierten Szene des zweiten Akts.

³⁵⁴ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 6.

2.5. Resümee

der „Ausklang“ beschrieben. In der zweiten und sechsten Szene werden die Aussagen der ausgewählten männlichen Figuren auf das Wesentliche reduziert: Es geht um Naturrechte und das Sich-Selbst-Freisprechen der Angeklagten.³⁵⁵ Allerdings wird nie eine Figur ins Zentrum der Darstellung gerückt, sondern der Fokus liegt hauptsächlich auf dem Inhalt und der Botschaft. Was betont werden sollte, ist, dass die verwendeten Aussagen in den Parallelszenen sowohl im ersten als auch im dritten Akt von einer männlichen Person³⁵⁶ stammen. In den dritten und fünften Szenen werden dagegen auf knappe Weise Folter, Marter und das Unglück der hauptsächlich weiblichen Opfer beschrieben. Hier spielt wiederum die Identität einer Figur keine Rolle. In der siebten Szene des ersten Akts werden zwar bei der Listenführung die Namen der Übriggebliebenen genannt, aber es handelt sich generell nicht um spezifische Figuren, die im Zentrum stehen sollen. Daher wird auch auf die Hervorhebung der Einzelnen verzichtet. Es liegt zwischen den beiden Akten außerdem ein qualitativer Unterschied in den Beschreibungen vor. Im dritten Akt wird in den genannten Szenen auf eine plakative Beschreibung von Folter und Qual verzichtet. Der Eintritt des baldigen Todes wird nicht nur angedeutet, sondern ist vorauszusehen. Das Gegenteil in Bezug auf die Art der Darstellung gilt für die Folterbeschreibungen im ersten Akt, die trotz der Kürze der Textvorlage sehr plakativ gestaltet sind. Für die Reflexion der Thematik Gewalt sind die pornographischen Darstellungen, die bei de Sade so ausführlich vorkommen, also unnötig. Es handelt sich beim *Theater der Wiederholungen* um keine Nacherzählung der Geschichten von de Sade. Auch aus diesem Grund ist eine pornographische Darstellung überflüssig. Nichtsdestotrotz steht das weibliche Geschlecht in den dritten und fünften Szenen der beiden Akte im Gegensatz zu den zweiten und sechsten Szenen im Zentrum.

Auf der Mittelachse des ersten und dritten Akts wird eine neue Textvorlage verwendet, die quasi wie eine Vision die Inhalte der restlichen

³⁵⁵ Die Aussagen der Figuren in der Originaltextvorlage, sowohl bei de Sade als auch in den Nachkriegsprotokollen, nehmen mehrere Seiten in Anspruch und sind sehr ausführlich.

³⁵⁶ Im ersten Akt geht es um die Aussagen des Herzogs von Blangis und von Durcet und im dritten Akt um die Protokollauszüge von Oswald Kaduk, Herbert Scherpe und Dr. Capesius.

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Szenen unterstützt. Die beiden Mittelachsen mit ihrem neuen Blick auf die Erinnerung des Themas Gewalt sind einerseits als ein Kommentar zum Thema Gewalt und andererseits als eine kurze Aufhebung des „Geschehens“ der umrahmenden Szenen zu verstehen. Die Thematik der beiden Mittelachsen fokussiert auf die Darstellung der Gewalt in der Menschheitsgeschichte – und zwar in Verbindung mit der abendländlichen Kultur. Die Darstellung der Leiden Christi im Kontext dieses Musiktheaters könnte wie ein Zeigefinger erscheinen, der an die „erste“ Gewalt in der Menschheitsgeschichte erinnert. Die vierten Szenen der beiden Akte weisen außerdem auf die Mehrdeutigkeit und den Perspektivenwechsel in puncto Gewalt hin – vom Anfang der Menschheit bis heute. Diese Mehrdeutigkeit wird zum einen durch den religiösen Kontext und das körperliche Leiden ausgedrückt (im ersten Akt) und zum anderen durch das mystisch-spirituelle Gott-Mensch-Verhältnis (im dritten Akt). Im Großen und Ganzen lässt sich der dramaturgische Bauplan der Szenen im ersten und dritten Akt wie folgt zusammenfassen:

- Szene 1 und 7: Beobachtungen und Beschreibungen
- Szene 2 und 6: Die (männlichen) Täter kommen zur Sprache.
- Szene 3 und 5: Die gegenüber weiblichen Wesen ausgeübten Gewalttaten werden durch den Chor beschrieben und „beobachtet“.
- Szene 4: Perspektivenwechsel und Kommentar

Der zweite Akt mit der längsten Textvorlage hat genauso wie die beiden umrahmenden Akte eine symmetrische Anlage. Außerdem lassen sich die genannten thematischen Anhaltspunkte aus dem ersten und dritten Akt auch im zweiten Akt, wenn auch mit einer anderen Nuancierung, wiederfinden: „Einklang“ und „Ausklang“ der ersten und letzten Szene (*Passage 1* und *Passage 2*) bestehen diesmal in „Shootout“ und „Shootout 2, Showdown“. Anfang und Ende sind nun, wie bei Burroughs, das Gleiche. Die Aussagen und die Gespräche beziehen sich in den zweiten und sechsten Szenen auf die Welt der Waffen. Im Zentrum des Geschehens steht wieder das männliche Geschlecht, einmal als Waffenhändler und einmal als „The perfect killer“. In der dritten und fünften Szene stehen im Gegensatz zu den Parallelstellen im ersten und dritten Akt die männlichen Figuren im Zentrum des Handelns und keine weiblichen, wobei

2.5. Resümee

auch hier wieder keine spezifische Figur im Zentrum steht. Bemerkenswert ist die Rolle der Mittelachse im zweiten Akt. Diese Szene hat die kürzeste Textlänge im gesamten Musiktheater. Der zum Schluss verwendete einzelne Satz wird durch dreizehnmalige Wiederholung wie ein Motto vorgebracht. Die vierte Szene des zweiten Akts weist wie die beiden Mittelachsen des ersten und dritten Akts auf die Mehrdeutigkeit und den Perspektivenwechsel hinsichtlich der Gewalt hin. Diesmal handelt es sich weder um körperliches Leiden noch um einen religiösen Kontext bzw. das Gott-Mensch-Verhältnis. Vielmehr erscheint die Gewalt im zweiten Akt in Form der Ideologie des Funktionierens.

Der Text und die Textbehandlung erfüllen in diesem Musiktheater verschiedene Rollen, die sich wie folgt zusammenfassen lassen:

In puncto Textbehandlung wird die Wiederholung auf verschiedene Art und Weise für ein „höheres“ Ziel – je nach der Funktion des Textes – eingesetzt. Sie ist Mittel zum Zweck. Außerdem kann der Inhalt der Textvorlage anhand von Segmentierung und Wiederholung aus seinen ursprünglichen Kontexten befreit werden und eine neue Interpretationsmöglichkeit jenseits des Originalkontexts zulassen. Bei der Textvertonung können auch die Hintergründe eines Phänomens – wie z. B. „Auschwitz“ – bildhaft in Erinnerung gerufen werden. Die Rolle der Sprachbestandteile bzw. des Textes kann zudem einen Hinweis auf Entpersönlichung und Austauschbarkeit geben. Das „Ich“ ist nicht nur das „Ich“ von Oswald Kaduk oder Dr. Capesius. Das „Ich“ deutet vor allem auf eine Masse hin, bei der keine Identität festzustellen ist. Durch den Hinweis auf die Austauschbarkeit der Gewalttäter bekommt der Text eine erinnernde Rolle, die wiederum auf die Wiederholbarkeit von Gewalt hinweist. Die Masse wird in der letzten Szene zum ersten Mal im gesamten Musiktheater zur Gänze eingesetzt und führt *Das Theater der Wiederholungen* zum scheinbaren Ende. Der Text kann mitteilen, scheinbar erzählen, inszenieren, illustrieren, erinnern und er kann sich zum Klangkörper wandeln.

Die Sprachbestandteile – Silben, Wörter und Sätze – im *Theater der Wiederholungen* können einerseits als eine in sich geschlossene Einheit wahrgenommen werden. Andererseits sind sie erst durch den Kontakt mit anderen Bestandteilen zu definieren und lassen so andere Deutungsebenen zu. In *Das Theater der Wiederholungen* hat der Text eine ähnliche

2. Die Textmaschine in *Das Theater der Wiederholungen*

Rolle wie die Bestandteile des Menschen und der Maschine. Zusammen- gestellt aus verschiedenen Segmenten, bringen der Mensch und die Maschine je nach Bedarf einen ihrer Bestandteile zum Einsatz. In dem Moment, wo das jeweilige Segment nicht im Vordergrund steht, bleibt es doch neben vielen anderen Segmenten erkennbar im rhizomatisch zusammengesetzten Rahmen.

3. Die Bewegung und das Szenische

Die visuelle Erscheinung der Wiederholung im Video bzw. Film war für Bernhard Lang u. a. ein Ausgangspunkt für die Entwicklung der *DW-Serie*,³⁵⁷ die vor allem durch die Arbeiten des österreichischen Filmmachers Martin Arnold inspiriert wurde.

Im ersten Teil dieses Kapitels soll ein kurzer Überblick über die Ästhetik der Found-Footage-Filme bei Martin Arnold gegeben werden, um dann diese Ästhetik in Verbindung mit Langs kompositorischem Interesse zu bringen. Im Abschnitt über Martin Arnold geht es hauptsächlich um eine knappe Darstellung seiner Wiederholungsästhetik und nicht zuletzt um deren Konsequenzen für die „Entfaltung“ und Ausweitung des vorgefundenen Materials. Dabei soll das Spannungsverhältnis zwischen dem Menschlichen und Maschinellen innerhalb der Found-Footage-Ästhetik kurz demonstriert werden. Im zweiten Teil wird die szenische Perspektive im *Theater der Wiederholungen* in ihren Grundrissen beleuchtet. Dafür wird zunächst die Grundidee der Inszenierung des französischen Choreographen und Tänzers Xavier Le Roy³⁵⁸ (*1963) thematisiert. Es sei betont, dass es in der vorliegenden Untersuchung um keine Aufführungsanalyse geht; dies ist u. a. dadurch bedingt, dass es hierzu keine vollständigen Materialien gibt.³⁵⁹ Die Untersuchung der Grundidee der Inszenierung – Bewegungs-dramaturgie und Kostüm – bezieht sich dabei auf die Grazer Inszenierung aus dem Jahr 2003. Außerdem wird im Kontext des *Theaters der Wiederholungen* ein Aspekt von Antonin Artauds Vorstellung vom Theater, nämlich der allumfassende Cha-

³⁵⁷ Bernhard Lang, „Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der Differenz/Wiederholung-Serie“, S. 5.

³⁵⁸ Xavier Le Roy promovierte Ende der 1990er Jahre in Molekular- und Zellulärbiologie an der Universität Montpellier. Die zwei Solo-Choreographien infolge der Beschäftigung mit dieser Thematik, die ihm den Weg als Tänzer und Choreograph bereitet haben, sind *Self Unfinished* (1998) und *Product of Circumstances* (1999). Mehr Informationen unter: <http://www.xavierleroy.com/>.

³⁵⁹ Weder von der Grazer noch von der Pariser Aufführung steht eine öffentlich zugängliche Videoaufzeichnung zur Verfügung. Der Autorin dieser Arbeit wurde vom Komponisten eine inoffizielle Aufzeichnung der Generalprobe in Graz zur Verfügung gestellt. Allerdings beinhaltet diese Aufzeichnung nur knapp die Hälfte der Aufführung, d. h., es gibt im Laufe der Aufzeichnung immer wieder Sprünge.

3. Die Bewegung und das Szenische

rakter des Theaters, diskutiert. Zum Schluss soll die Frage beantwortet werden, warum bei diesem Musiktheater eine Inszenierung nötig war. Wichtig zu bemerken ist, dass es sich bei diesem Kapitel weder um eine detaillierte Beschreibung der Found-Footage-Filme oder der gesamten Filmästhetik Arnolds handelt noch um eine detaillierte Darstellung des Regiekonzepts in *Das Theater der Wiederholungen*.

3.1. Das Filmische und das Musikalische

3.1.1. Die Film-Ästhetik in Martin Arnolds „mittlerer Phase“

Der österreichische Filmemacher und Künstler Martin Arnold (*1959) hat vor allem durch seine Found-Footage-Filme bei internationalen Filmfestivals³⁶⁰ – ab den 1990er Jahren – großes Aufsehen erregt. Unter „Found-Footage-Filmen“ versteht man Filme, die aus (vor-)gefundenem Material – found footage – bestehen.³⁶¹ Das verwendete Material stammt dabei aus älteren Filmen anderer Filmemacher.³⁶² Die vorhandenen Materialien stehen bei Found-Footage-Filmen im Vergleich

³⁶⁰ Zu erwähnen sind u. a. das San Francisco International Film Festival (1990), die Arco Madrid's Week of Experimental Cinema (1994) und das International Short Film Festival Oberhausen (1998).

³⁶¹ Found-Footage-Filme kann man seit der Frühzeit des Kinos finden. Sie sind „Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre mit dem Übergang zum Tonfilm“ entstanden. Rembert Hüser, „Found-Footage-Vorspann“, in: *Medien in Medien*, hrsg. von Claudia Liebrand und Irmela Schneider, Köln: DuMont 2002, S. 198–217, hier S. 205.

³⁶² Rembert Hüser schildert in seinem Aufsatz, wie Cutter und Produzenten bereits Ende der Zehnerjahre mit vorgefundenen Materialien gearbeitet haben, um spezielle Effekte zu erreichen: „Gegen Ende der Zehner Jahre kam es [...] häufig vor, daß Cutter und Produzenten die sorgfältig angelegten Sequenzkataloge durchstöberten, um ihre Filme ‚bunter‘ zu gestalten. Um einem Film mehr Charakter zu verleihen, bediente man sich der Filmvorräte, die jeder ‚richtige‘ Cutter ganz einfach haben mußte. [...] So konnten ausgesonderte oder bereits in einem Film verwendete Aufnahmen in einen anderen Film einbezogen werden, um Spezialeffekte zu erzielen.“ Yann Beauvais, „Found Footage. Vom Wandel der Bilder“, in: *Blimp. Zeitschrift für Film* 16 (Februar 1992), S. 4–11, hier S. 5, zitiert in: Rembert Hüser, „Found-Footage-Vorspann“, S. 205.

3.1. Das Filmische und das Musikalische

zur ursprünglichen Quelle in einem anderen Kontext.³⁶³ Es handelt sich generell um bereits existierendes Material,³⁶⁴ das durch verschiedene Bearbeitungen und Änderungen neu gesehen und dementsprechend neu interpretiert werden kann.³⁶⁵ „Auch der Found-Footage-Film ist ein Film über den Film, wenn auch noch in der Zuspitzung, dass er mit einem Film arbeitet, den es schon gab.“³⁶⁶

Die Bearbeitungen bei Martin Arnold sind vor allem durch Vor- und Rückläufe, Wiederholungen, Retouchier-³⁶⁷ oder Fotoarbeiten gekennzeichnet.³⁶⁸ „Andere Experimentalfilmer wie Ernie Gehr, Ken Jacobs oder auch der Österreicher Martin Arnold suchten das vorgefundene Material vor allem mit Mitteln der Verlangsamung (durch Stehkopierung), durch Wiederholung und Variation zu erkunden.“³⁶⁹ Für Arnolds Found-Footage-Arbeiten ist vor allem die Trilogie aus den Kurzfilmen *pièce touchée* (1989), *passage à l'acte* (1993) und *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998) zu nennen,³⁷⁰ die Arnolds „Ruhm als Innovator des experimentellen Films begründet haben“.³⁷¹

³⁶³ Siehe Ansgar Schlichter und Philipp Brunner, „Found-Footage-Film“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de>.

³⁶⁴ Das schon vorhandene Material kann Ausschnitte aus einem professionell gedrehten Film enthalten oder auch Ausschnitte aus Amateurfilmen, Home Movies sowie Archivbilder.

³⁶⁵ Vor allem bei Experimentalfilmen findet man die Arbeit mit Found Footage. Außerdem kann Found Footage als Bestandteil von Spielfilmen oder auch Musikvideos eingesetzt werden.

³⁶⁶ Wolfgang Pircher, „Hollywoods Gespenster – Martin Arnolds filmische Dekonstruktionsarbeit“, in: *film denken: thinking film*, hrsg. von Ludwig Nagl, Eva Waniek und Brigitte Mayr, Wien: SYNEMA 2004, S. 149–159, hier S. 151.

³⁶⁷ Siehe Gerald Matt und Thomas Miessgang (Hrsg.), *Martin Arnold, deanimated*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, Springer: Wien/New York 2002.

³⁶⁸ In den letzten Jahren beschäftigt sich Arnold mit der Bearbeitung von Cartoon-Filmen (Disney-Filmen). Vor allem gehört er zu den Filmemachern der Gegenwart, deren Arbeit vorwiegend außerhalb des Kino-Kontexts – in Galerien, Museen und Kunsthallen – gezeigt wird statt auf konventionelle Weise bei Filmfestivals. Weitere Informationen unter: <https://www.martinarnold.info/>.

³⁶⁹ Ansgar Schlichter und Philipp Brunner, „Found Footage Film“.

³⁷⁰ Die Filme der genannten Trilogie Arnolds haben als Vorlage Hollywood-Filme.

³⁷¹ Thomas Miessgang, „Jenseits der Wörter“, in: *Martin Arnold, deanimated*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, hrsg. von Gerald Matt und Thomas Miessgang, Springer: Wien/New York 2002, S. 15–29, hier S. 15.

3. Die Bewegung und das Szenische

Ein zentraler Aspekt bei den drei genannten Arnold-Filmen ist die Änderung der Zeitstruktur durch Wiederholungen. Dieses Element spielt eine wichtige Rolle, da der Zeitfluss des vorgefundenen Materials nicht nur ständig durch Repetitionen unterbrochen wird, sondern das Geschehene dadurch auch nicht mehr vorhersehbar ist:

Martin Arnold manipuliert in seiner „mittleren Phase“³⁷² die Segmente der ‚natürlichen‘ Rhythmen, die nun in der Zeit gespreizt werden, wobei diese Zeitspreizung gebrochen und in engen Wiederholungsschleifen erscheint, die keinen irgendwie gearteten Erzählrhythmus gewohnter Art bietet, weil nicht vorherzusagen ist, ob sich eine Tür wirklich öffnet oder noch einmal oder hundertmal in der Angel mit kurzem Kreisbogen hin und her schwingen wird. Wir können in diesen Filmen nicht vorhersehen, wir sind sozusagen eher hintennach. Dieses formale Verfahren bedient sich einer Technik, die selbst erzählneutral zu sein scheint, aber in ihrer überlegten und strukturierenden Anwendung Facetten von Bedeutung aus den Falten des Materials zu holen scheint.³⁷³

Bei dieser Aussage ist zu bemerken, dass die neue Bedeutung des Geschehenen durch die Wiederholung der Momente „aus den Falten des Materials“ hervorgehoben wird. Dadurch, dass der narrative Fluss durch die unvorhersehbare Anzahl der Repetitionen unterbrochen wird, wird die Aufmerksamkeit auf die Bewegungen gelenkt. Die Erzählstruktur spielt keine primäre Rolle wie bei Spielfilmen, sondern es steht stattdessen der Akt der Bewegung im Zentrum der Handlung:

Ein Filmemacher, im Besonderen, hat eine ganz eigene Filmkunst aus einem Zuviel oder Zuwenig an Bewegung entwickelt, aus graduellen Unterschieden von Übermaß und Abwesenheit, die in seinem gesamten Filmschaffen eine Serie von Erschütterungen und nervösen Störungen produzieren.³⁷⁴

³⁷² Martin Arnolds „mittlere Phase“ umfasst die Arbeiten *pièce touchée* (1989), *passage à l'acte* (1993) und *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998).

³⁷³ Wolfgang Pircher, „Hollywoods Gespenster – Martin Arnolds filmische Dekonstruktionsarbeit“, S. 151.

³⁷⁴ Akira Mizuta Lippit, „—MA“, in: *Martin Arnold, deanimated*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, hrsg. von Gerald Matt und Thomas Miessgang, Springer: Wien/New York 2002, S. 30–44, hier S. 31.

3.1. Das Filmische und das Musikalische

Die zentrale Rolle der Bewegung, die nicht zuletzt durch Repetitionen initiiert wird, verleiht der Szenerie ein stotterndes Format. Diese Bewegungen sind insbesondere gekennzeichnet durch den maschinellen und entgleisenden Charakter der Gesten.

Durch die Zergliederung und Rekombination der propulsiven Bewegungen verwandeln sich die Schauspieler in *pièce touchée*, *passage à l'acte* und *Alone* in eigenartig androide Erscheinungen: Das unmotiviert Gliederzucken, Kopfwerfen, Grimassieren und Stottern mag auf einen psychischen Defekt im Sinne des Tourette-Syndroms verweisen („Multiple motorische Tics sowie mindestens ein vokaler Tic treten im Verlauf der Krankheit auf“; Michael Wittmann) oder aber bereits eine Transgression der existentiellen Verfasstheit signalisieren.³⁷⁵

Bei den repetierten Sequenzen und den vibrierenden Szenen wird je nach dem Kontext das Gefühl einer normwidrigen, kranken, leidenden oder maschinellen Stimmung übertragen, normwidrig im Sinne einer Distanz zum Menschlichen, Bekannten und Üblichen. Es gibt an Stelle der Erzählung ein unter die Lupe genommenes Moment, dessen Länge und dessen Darstellungsart nicht voraussehbar sind.³⁷⁶ Einerseits begegnet man als Zuschauer den vertrauten Szenen auf der Leinwand und andererseits bekommt der „natürliche“ Fluss des Agierens durch die Repetitionen einen maschinenhaften Charakter.

Interessant ist zu überlegen, was durch diese Hervorhebung der Bewegungen und Gesten ersichtlich werden muss und welche Konsequenzen die Verlangsamungen und die wiederholten Filmsegmente für die Wahrnehmung haben. Der Filmemacher Martin Arnold sieht in seiner Arbeit nichts anderes als das Sichtbarmachen von Details, die wegen der Darstellungsgeschwindigkeit nicht wahrnehmbar sind. Diesbezüglich äußert sich Arnold wie folgt:

³⁷⁵ Thomas Miessgang, „Jenseits der Wörter“, S. 18.

³⁷⁶ Martin Arnold bringt in einem Gespräch mit Akira Mizuta Lippit ein Beispiel für diese Unvorhersehbarkeit: „Zum einen geht es um das ‚Herumhängen‘, die Schauspieler sehen so aus, als ob sie sich ausruhen würden oder träumend auf ihren Auftritt warten. Aber sie sind entweder zu früh oder zu spät dran. Das ist interessant, weil es den üblichen Erwartungen widerspricht.“ Im Gespräch mit Martin Arnold, 3. August 2002, in: „—MA“ von Akira Mizuta Lippit, S. 32.

3. Die Bewegung und das Szenische

Im Prinzip ging es bei den drei Filmen (PIÈCE TOUCHÉE, PASSAGE À L'ACTE, ALONE. LIFE WASTES ANDY HARDY) damals darum, in diesem Vor- und Rücklauf einerseits Sachen sichtbar zu machen, die man eigentlich im normalen Durchlauf nicht sehen kann. Es passiert ja irrsinnig viel an Details und man ist natürlich mit der Narration beschäftigt und hat keine Zeit zu verfolgen, was da jetzt gerade ein Finger macht oder wie der Blick läuft. Es ergibt sich auch eine ganz andere Rezeptionsweise, wenn man sich einen Film Bild für Bild anschaut. Früher habe ich das mit einem Filmstreifen und einer Lupe gemacht, heute macht man es einfach mit der DVD, die man anhalten kann und Bild für Bild durchschauen. Das war die eine Überlegung: Das Sichtbarmachen.³⁷⁷

Außerdem hat das Sichtbarmachen der Details, die bei einem normalen Ablauf des Films nicht wahrnehmbar sind, Konsequenzen für eine Änderung der Wahrnehmung bei der Inszenierung. Man nimmt nicht nur die Details genauer wahr, sondern die ganze Dramaturgie einer Szene kann sich ändern.³⁷⁸ Das lässt sich am greifbarsten mit den Worten des Filmemachers – im Kontext seiner genannten Trilogie – verdeutlichen: „Bei der Herstellung ging es einfach um die Frage, wie ich diese Film-szenen umschreiben kann.“³⁷⁹ Diese Umschreibung ergibt sich „aus den Falten des Materials“, die selbst mittels Wiederholungen der Bilder und Sequenzen zustande kommen. Der Aspekt des „Sichtbarmachens“ bzw. der Artikulation der einzelnen Bilder bildet den ästhetischen Kern von Arnolds Found-Footage-Filmen.

³⁷⁷ Michael Baute, Volker Pantenburg, Stefan Pethke, Stefanie Schlüter und Erik Stein, „Was ist der filmischste Film? Ein Gespräch mit Martin Arnold“, 2. Juli 2008 in Wien, unter: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gesprach-arnold/>.

³⁷⁸ Bezüglich der dramaturgischen Änderung bringt der Filmemacher ein sehr schönes Beispiel, in dem er über seinen Film *pièce touchée* spricht: „Das war unheimlich spannend, weil wir den Film [damit ist der Originalfilm gemeint] nicht kannten und immer gerätselt haben: Was wird da jetzt passieren. In der Anschlusseinstellung geht der Mann dann in die Küche, greift in die Schublade und nimmt ein Brotmesser raus. Wir haben das beide als bedrohlich erlebt, aber es war im Kontext des Films völlig harmlos; er hat sich da lediglich ein Stück Brot runtergeschnitten. Da war dann die erste Idee da.“ Siehe Michael Baute, Volker Pantenburg, Stefan Pethke, Stefanie Schlüter und Erik Stein, „Was ist der filmischste Film? Ein Gespräch mit Martin Arnold“.

³⁷⁹ Michael Baute, Volker Pantenburg, Stefan Pethke, Stefanie Schlüter und Erik Stein, „Was ist der filmischste Film? Ein Gespräch mit Martin Arnold“.

3.1. Das Filmische und das Musikalische

Es muss noch ergänzt werden, dass Martin Arnold bereits sehr früh von dem österreichischen Filmemacher und Mitbegründer des Österreichischen Filmmuseums³⁸⁰ Peter Kubelka³⁸¹ (*1934) und dessen Bild-für-Bild-Denken beeinflusst wurde:

Ich bin da sicher sehr von Peter Kubelka und vom Wiener Filmmuseum beeinflusst gewesen. Ich habe die ersten Vorträge gehört, als ich noch in der Mittelschule war, mit ungefähr 17. Kubelka hat ja immer wieder sehr viel Wert darauf gelegt zu betonen, dass Film sich zwischen den einzelnen Bildern artikuliert. Er ist soweit gegangen, dass er Einstellungen als „schwache Artikulation“ bezeichnet hat, weil da wenig zwischen den Bildern passiert, und wenn man die Sachen einzelbildmäßig schneidet, kommt die Sache zur Entfaltung. Kubelka hat sehr stark ein Bild-für-Bild-Denken gehabt [...].³⁸²

Arnolds Bild-für-Bild-Denken findet man zum größten Teil bei den Hollywood-Filmen.³⁸³ Die Entscheidung für die Arbeit auf der Basis von Hollywood-Filmen steht allerdings im ästhetischen Gegensatz zu Kubelka:

Was den jüngeren Filmemacher [Martin Arnold] allerdings unterscheidet, ist der Bezug auf die Erzählmaschine des klassischen Hollywood-Films aus

³⁸⁰ Das Österreichische Filmmuseum – konzipiert als Kinemathek und Filmarchiv – wurde 1964 in Wien von Peter Kubelka und Peter Konlechner gegründet. Siehe Jan-Christopher Horak, „Österreichisches Filmmuseum“, in: *Lexikon der Film-begriffe*, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de>.

³⁸¹ Zu den Leistungen von Peter Kubelka gehört u.a. die Einrichtung von „Das Unsichtbare Kino“ im Österreichischen Filmmuseum im Jahr 1989. „Unsichtbar“ heißt in diesem Zusammenhang, dass die Architektur selbst, vor allem alle luxuriörende Kinoausstattung in der Wahrnehmung der Besucher vollständig zurücktreten sollte. Der Kinoraum sollte in einem puristischen Sinne der reinste mögliche Kinoraum werden, so dass alle Aufmerksamkeit des Zuschauers allein jenem virtuellen Raum des Films gewidmet sein sollte, der während der Vorführung auf der Leinwand sichtbar wird. Das ‚unsichtbare Kino‘ galt seinerzeit als radikalste Zurücknahme des Kinoraums und als Neuinszenierung der Kinovorstellung.“ James zu Hüningens, „unsichtbares Kino (2)“, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>. Weitere Informationen unter <https://www.filmmuseum.at/>.

³⁸² Michael Baute, Volker Pantenburg, Stefan Pethke, Stefanie Schlüter und Erik Stein, „Was ist der filmischste Film? Ein Gespräch mit Martin Arnold“.

³⁸³ Die drei Filme der vorhin erwähnten Trilogie basieren alle auf Hollywood-Filmen.

3. Die Bewegung und das Szenische

der Epoche der großen Studios. Damit ist das Ausgangsmaterial seiner Bearbeitungen derart referentiell aufgeladen, dass zwangsläufig eine Dialektik von Geschichte und Gegenwart, von Ausgesprochenem und Verdrängtem, von realer Gegenwart und den Gespenstern des Imaginären entsteht. „Das Hollywood-Kino ist ein Kino des Ausgrenzens, Reduzierens und Verleugnens, ein Kino der Verdrängung,“ hat Arnold in einem panoramatischen Gespräch Scott McDonald gesagt. „Deshalb sollten wir nicht nur das berücksichtigen, was gezeigt wird, sondern auch das, was nicht gezeigt wird.“³⁸⁴

Der Gedanke, dass man „nicht nur das berücksichtigen [sollte], was gezeigt wird, sondern auch das, was nicht gezeigt wird“, steht im Zusammenhang mit der Idee des Sichtbarmachens durch die Repetition bei den Found-Footage-Filmen. Das, was nicht gezeigt wird, kann auf zweierlei Art interpretiert werden. Einerseits wird das Nicht-Gezeigte, das schon im Originalmaterial vorhanden ist, durch die Repetition betont und bekommt so neues Gewicht gegenüber der Erzählung. In diesem Moment steht die neue Deutungsebene im Widerspruch zu der Idee des Originalverlaufs bzw. der Erzählung. Dieser Widerspruch ist umso mehr von Bedeutung, als die beiden widersprüchlichen Kontexte und Deutungsebenen auf der Basis ein und desselben Materials entstehen. Andererseits fordert das durch die Repetition Nicht-Gezeigte eine Reflexion über den jetzigen Blick auf die – in diesem Fall Hollywood zuzurechnende – Ästhetik. Das „Verdrängte“ bzw. das „Verborgene“ lässt sich durch die Repetition hervorkehren.

Dieses Sichtbarmachen, diese Umschreibung und die darauffolgenden Wahrnehmungsänderungen beziehen sich nicht nur auf das Visuelle, sondern auch auf das Audible. Bezüglich des Umgangs mit dem Ton erläutert der Filmemacher Arnold in einem Gespräch sein Verhältnis zu diesem Aspekt:

Bei den Arbeiten mit Ton bin ich ja immer zweigleisig gefahren. Ich habe zuerst Versuche gemacht, die auf das Bild abzielen, und dann habe ich mir angehört, was da gleichzeitig im Ton passiert. Und anschließend habe ich auch Sachen gemacht, die vom Ton ausgehen, um dann zu sehen, was mit

³⁸⁴ Thomas Miessgang, „Jenseits der Wörter“, S. 16.

3.1. Das Filmische und das Musikalische

dem Bild passiert. Es war oft so, dass eine der beiden Ebenen geklappt hat und die andere nicht, und dann musste ich mir etwas Neues ausdenken.³⁸⁵

Der bereits beschriebene maschinelle und entgleisende Charakter der Gesten wird dann umso prägnanter, wenn die Bewegungen bzw. die Darstellung von Sounds begleitet werden. Bei einem vorhandenen Originalton werden die Sounds bzw. Segmente der Sprache durch Repetitionen in verschiedenen Tempi nicht nur deutlich hörbar, sondern sie werden immer wieder anders wahrgenommen.³⁸⁶ Interessant ist die Tatsache, dass diese „versteckten“ Artikulationsmomente fremd klingen können, obwohl sie in einem normalen Gesprächsverlauf vorhanden sind. Sie werden sozusagen erst durch den Zoomeffekt erfahrbar. Man begegnet in dieser „Entfaltung“ einem Sprachzerfall, bei dem nicht zuletzt der klangliche Aspekt eines normalen Gesprächs stärker in den Vordergrund gerückt wird, wie zum Beispiel im Falle von *passage à l'acte*:

Die Artikulationen sind in einem prä- (oder post?) semantischen Feld zwischen sinnleerer Lautproduktion und qualvollen Verbalisierungsversuchen situiert. Einfache Wörter und Floskeln wie „Come on“ oder „Sister“ verketteten sich zu repetitiven Stakkati, andere degenerieren zu inintelligiblem Stammeln, Röcheln oder Schreien. Das erinnert an die avancierten Techniken des *turntablism* im Hip-Hop, wo durch das Vor- und Zurückbewegen einer Platte ähnliche Effekte erzielt werden.³⁸⁷

Bemerkenswert sind bei diesem Zitat die Konnexion und der Vergleich zwischen der klanglich erscheinenden Ebene im Film (z. B. bei den Filmen Arnolds) und den Arbeiten im musikalischen Bereich (wie z. B. Turntablismus). Im ersten Fall sind der entstandene Rhythmus, die klanglichen Facetten und nicht zuletzt die Sprachdekonstruktion ein

³⁸⁵ Michael Baute, Volker Pantenburg, Stefan Pethke, Stefanie Schlüter und Erik Stein „Was ist der filmischste Film? Ein Gespräch mit Martin Arnold.“

³⁸⁶ Siehe den Film *passage à l'acte*. Es ist bemerkenswert, dass man allein durch das Anhören dieses Films Wörter oder Silben wahrnimmt, die in der Originalsprache gar nicht vorhanden sind; d. h., je nach den verschiedenen Sprachen, die man kennt, und je nach der Kultur, in der man aufgewachsen ist, kann man diverse klanglich-semantische Einheiten „identifizieren“.

³⁸⁷ Thomas Miessgang, „Jenseits der Wörter“, S. 17.

3. Die Bewegung und das Szenische

Nebenprodukt des filmischen Schnitts und im zweiten Fall bildet das Rück- und Vorwärtslaufen der Schallplatten die Kernästhetik des Turntablismus und steht im Zentrum des musikalischen Geschehens. Was aber diese beiden Welten zusammenbindet, ist insbesondere die maschinelle Perspektive bei der Kunstproduktion und nicht zuletzt die Neubeleuchtung des vorgefundenen Materials.

Bezüglich des letztgenannten Aspekts in Arnolds Arbeiten – der Arbeit am vorgefundenen Material – sei hier noch erwähnt, dass durch die Verwendung und Bearbeitung eines schon existierenden Films nicht nur eine Distanz zum Original geschaffen wird, sondern der Filmmacher in diesem Falle die Dinge aus heutiger Perspektive interpretiert:

Martin Arnolds Filme sind gnadenlose Investigationen von Geschichte und Gegenwart. Sie versuchen in dem durch historische Distanz fremd Gewordenen das Eigene zu finden und es wiederum in ein Anderes zu wenden. Sie stellen die fundamentale Frage nach dem Wesen des Menschen und der Dinge in der technischen Welt [...].³⁸⁸

Das vertraute Material wird durch die technischen Bearbeitungen in einen neuen Kontext gestellt, bei dem die Neubeleuchtung des Gezeigten, das Hinterfragen des Potentials des Materials und das Spiel mit der Wahrnehmung im Zentrum stehen. Die Technik wird zum Teil als Mittel zum Zweck eingesetzt, erst auf dieser Basis aber geschieht das Entfalten des Materials.

Am Ende dieses Abschnitts seien noch einige charakteristische Merkmale der Arnold'schen Filmästhetik der „mittleren Phase“ zusammengefasst, die für den Verlauf dieser Arbeit von Bedeutung sind.

Durch das Abbrechen des narrativen Flusses und der Erzählstruktur, die sich hauptsächlich aus der Wiederholung ergibt, fängt das (vorgefundene) Material an, sich zu „entfalten“; diese „Entfaltung“ ist in dem Sinne zu verstehen, dass neue Bedeutungsschichten zutage treten. Die „Entfaltung“ geschieht genauer gesagt aus der Repetition der kürzeren filmischen Sequenzen und Segmente, indem einerseits die narrative Erzählstruktur des Ursprungsmaterials blockiert wird und andererseits

³⁸⁸ Ebd., S. 19.

3.1. Das Filmische und das Musikalische

dadurch die repetierten Bilder in einem neuen Kontext zu stehen kommen und infolgedessen neue Bedeutungsebenen erhalten. Durch die ständige Repetition ähnelt die Darstellung des Ursprungsmaterials einer Maschine, die in Bewegung gesetzt ist.

Dieser Vorgang geschieht vor allem durch das Ins-Zentrum-Rücken der Bewegung. Mittels der repetierten Bewegungen – als einem Handlungselement – werden die Details nicht nur sichtbar, sondern sie bekommen einen Einfluss auf die Wahrnehmungsänderung. Bei einem vorhandenen Sound bzw. einer existierenden Sprache wird das dramaturgische Geschehen gleichzeitig von einer Sprachdekonstruktion begleitet, die wiederum dramaturgische Perspektivenwechsel ermöglicht. Beachtenswert ist dabei die Unerlässlichkeit der Technik in der gesamten ästhetisch-künstlerischen Produktion. Was den Einsatz und die Funktion der Technik nur umso mehr hervorhebt, ist die Tatsache, dass sie hauptsächlich zweckgebunden eingesetzt wird, um einerseits die menschlichen und maschinellen Konturen zu markieren und diese andererseits aufzuheben. Diese Diskrepanz zwischen dem Menschlichen und Maschinellen verweist auf das Verflochtensein der beiden Perspektiven. Das ist nicht im Sinne von Auflösung zu verstehen, sondern es beleuchtet das Spannungsverhältnis zwischen dem Menschlichen und dem Maschinellen. Durch das Zeitlassen, durch Verlangsamung und Wiederholung werden jenes Spannungsverhältnis und die Potenz des Materials herauskristallisiert: das verborgene Maschinenhafte bei den Menschen und das Menschliche an der Maschine.

Die Maschine bildet die menschlichen Verhältnisse ab und der Mensch – als „vorgefundenes“ Material – agiert in der maschinenhaften und durch Repetition geformten Welt. Das Maschinelle wird als eine zweite Folie zum Menschlichen als erster Folie hinzugefügt. Der Mensch „versucht“, das Maschinelle und dessen Verhältnisse zu übersteigen. Man sieht nicht nur die erste Folie – das Menschliche – parallel mitlaufen und muss sie wahrnehmen, sondern es kommen auch „verborgene“ menschliche Artikulationen und geheime Botschaften zum Ausdruck.

Das unerforschte Wesen menschlicher Ausdrucksmöglichkeiten kann sich erst durch das Maschinelle ausbreiten. Das Found Footage ist in dem Sinne ein Zusammenwirken von Menschlichem und Maschinellem, von schon Vorhandenem und neu Dazukommendem. Die Bedeutungs-

3. Die Bewegung und das Szenische

schichten der ersten Folie zeigen sich erst in den Bearbeitungen durch die zweite Folie. Gleichzeitig bedarf der hinzugefügte Gedanke für sein Bestehen der ersten Folie. Die Vielfalt verschiedener Deutungsmöglichkeiten ergibt sich so aus dem Zusammenwirken des Menschen mit der Maschine.

3.1.2. Bernhard Lang und Martin Arnold

Wie schon in der Einleitung angedeutet, waren unter anderem die Arbeiten Martin Arnolds (ausgehend von den 1990er Jahren) ein ausschlaggebendes Moment für die Wiederholungsästhetik bei Bernhard Lang.³⁸⁹ Neben den vier konzeptuellen Komponenten, die Lang in *Repetition und Automatismus* (2002) für die Entwicklung der *DW-Serie* nennt, spricht er noch von zwei weiteren Ausgangspunkten, die eine tragende Rolle bei der Entstehung der genannten Kompositionsserie spielten: einerseits Musik und Sprache und andererseits Musik und Bild.³⁹⁰ Beim erstgenannten Ausgangspunkt bezieht sich der Komponist auf die Bedeutung des Erzählprinzips und der Linearität bei der Improvisation. „Auf der Suche nach neueren Erzählstrukturen“ begann Lang stärker mit Loops zu improvisieren.³⁹¹ Und bei diesen Improvisationen entdeckte er sein Interesse für die Parallelen zwischen visuellen und auditiven Loops. Diese Beobachtung bildet auch schon den zweiten Ausgangspunkt für Langs Beschäftigung mit filmischen Aspekten, nämlich Musik und Bild.

Die Hinwendung zu diesen Parallelen ist ein wesentlicher Faktor seit *DW2* (1999). „Diese Strategie – das bewusste oder unbewusste Zitieren von Filmen oder filmischen Prinzipien – spielt in meinen Arbeiten seit *DW2* als Subtext eine zentrale Rolle.“³⁹² Für den Einsatz dieses

³⁸⁹ *Hommage à Martin Arnold 1* (1996) für Tonband und *Hommage à Martin Arnold 2* (1996) für großes Orchester sind zwei Werke vor *Das Theater der Wiederholungen*, inspiriert von den Arbeiten Arnolds.

³⁹⁰ Bernhard Lang, „Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der Differenz/Wiederholung-Serie“, S. 7.

³⁹¹ Siehe das erste Kapitel, Abschnitt 1.3.2.

³⁹² „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 23.

3.1. Das Filmische und das Musikalische

Parallelismus-Gedankens kam den Filmen Arnolds, vor allem denjenigen, die zwischen Ende der 1980er und Mitte der 1990er Jahre entstanden, entscheidende Bedeutung zu.³⁹³ Im Folgenden werden einige Grundzüge der Arnold'schen Filmästhetik dargestellt, die Langs musikalische Sichtweise mitgestaltet haben.

In der Schrift *Spiegelungen – Doubles* aus dem Jahr 2006 weist Lang darauf hin, dass der Aspekt Bewegung den Kern von Arnolds filmischen Arbeiten bildet. Es geht nicht erstrangig um den Inhalt der verwendeten Filme, sondern um die Bewegung. „Die Verschiebung vom Bildinhalt zur Bildbewegung“³⁹⁴ sollte bei Langs Interesse für Arnolds Filme eine maßgebende Rolle spielen. „Der wesentliche Abbildungsfaktor zwischen dem Bild und dem Ton ist nicht die Zeit, sondern die Bewegung. Das ist ein entscheidender Faktor: Es ist nicht das Abbilden der Inhalte, das Abbilden der Bedeutungen, sondern es sind die Bewegungen.“³⁹⁵ Diese Aussagen des Komponisten beziehen sich vor allem auf den Hintergrund und den Ursprung der musikalischen Maschinerie in *DW2*. Nichtsdestotrotz ist der Aspekt Bewegung auch im *Theater der Wiederholungen* von Bedeutung.

In Arnolds Filmen verwandeln sich die normalen Bewegungen des ursprünglichen Filmverlaufs durch die stockenden Repetitionen in eine Loop-Maschinerie und bei Bernhard Lang geschieht die Abfolge umgekehrt, indem die auf dem musikalischen Loop basierenden Techniken die repetierten visuellen Bewegungen bei den Musikern verursachen. Der Lauf der Bewegung wird durch die Wiederholungen der kleineren Segmente abgebrochen und der gesamte Bewegungsakt ähnelt der Aktivität einer Maschine. Die auf diese Weise und durch Repetition erzeugten Bewegungen weisen, genauso wie bei den Filmen Arnolds, auf eine maschinelle Tätigkeit hin. „[D]as maschinelle Denken“ sieht der Komponist Bernhard Lang als wesentliches Kriterium für die Entstehung der *DW-Serie*:

³⁹³ Vor allem die bereits genannte Trilogie gehört zu dieser Phase. Wenn im Laufe dieser Arbeit die Rede von der Arnold'schen Filmästhetik und deren Einfluss auf Lang ist, ist vor allem diese Phase gemeint.

³⁹⁴ „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 22.

³⁹⁵ Ebd.

3. Die Bewegung und das Szenische

Ich begann etwa 1997 mit der Transkription der Filme Martin Arnolds einerseits, der Arbeiten Philip Jecks andererseits und nahm diese als Ausgangspunkt der großen Differenz/Wiederholungsserie. [...] Wenn ich heute darüber nachdenke, was mich damals an diesen beiden Künstlern besonders interessierte, so würde ich heute sagen, das maschinelle Denken bzw. maschinelle Sichtweisen in ihren beiden Konzepten. [...] Das Thema des Technoiden, des Maschinellen zieht sich [...] durch die gesamte Serie der DW-Stücke.³⁹⁶

Bemerkenswert ist also die Betonung der maschinellen Sichtweise in den Arbeiten der beiden Künstler – Arnold und Jeck. Im ersten Abschnitt dieses Kapitels wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Filme Arnolds, betrachtet man die rein klangliche Ebene, der Arbeit der Turntablisten ähneln. Die Verwandtschaft der filmischen Arbeit Arnolds mit der Musik drückt Lang folgendermaßen aus: „Bei Martin Arnold ist es eine maschinelle Kinematografie des menschlichen Körpers, erzeugt durch eine Schnittrhythmik, die starke Affinitäten zur damals präsenten Techno-Musik aufweist.“³⁹⁷ Außer der genannten Affinität auf der Basis der Schnittrhythmik einerseits und der Betonung der maschinellen Perspektive andererseits bildet auch die methodische Reduktion ein Bindeglied zwischen den Arbeiten der beiden Künstler Jeck und Arnold.³⁹⁸ Diesbezüglich äußert sich Lang wie folgt:

Die auf den ersten Blick sehr primitiv erscheinende Reduktion der Processing-Mittel des Turntable ist etwas sehr Reizvolles [...]. Und die Beschränkung der Möglichkeiten im Vergleich zu einem computergesteuerten Synthesizer ist das, was das Arbeiten mit dem Turntable künstlerisch reizvoll macht. Wie auch bei Martin Arnold, der, statt der Explosion der digitalen Mittel zu folgen, nur mit Copy und Paste arbeitet: eine methodische Reduktion [...].³⁹⁹

³⁹⁶ Bernhard Lang, „The Difference Engine, Über maschinelles Musikdenken und den Begriff der Musikalischen Monadologien“, S. 1.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Siehe das erste Kapitel, Abschnitt 1.3.3.

³⁹⁹ Bernhard Günther, „Press the Difference Button. Bernhard Langs ‚DW8‘ für Orchesterloops und zwei Turntable-Solisten“, S. 84.

3.1. Das Filmische und das Musikalische

Außer den genannten Aspekten ist der künstlerischen Arbeit bei Arnold und Jeck gemein, dass sie vor allem auf der Basis eines vorgefundenen Materials vollzogen wird. Der entscheidende Unterschied zwischen dem kompositorischen Vorgang in *Das Theater der Wiederholungen* und den Arbeiten von Arnold und Jeck liegt im vorgefundenen Material. Im Abschnitt zu Arnold wurde bereits erwähnt, dass ein schon existierendes Material durch die daran vorgenommenen Änderungen in einem neuen Kontext zu stehen kommt. Abgesehen davon, dass bei Arnold das Bewegungsbild im Zentrum steht, spielen die Neubeleuchtung des Gezeigten und das Hinterfragen des Potentials des Ursprungsmaterials eine wichtige, wenn auch nicht die primäre Rolle. Da es vorgefundenes Material im Sinne Arnolds oder Jecks in Bernhard Langs *Theater der Wiederholungen* nicht gibt, geschieht „das Falten des Materials“ auf einer anderen Ebene.⁴⁰⁰ Dieser primär handwerkliche Unterschied in Langs *Theater der Wiederholungen* zieht eine andere ästhetische Perspektive nach sich, auf die später noch näher eingegangen wird. Trotz dieses Unterschieds sei darauf hingewiesen, dass die Neubeleuchtung des Materials durch Repetitionen nach wie vor ein gemeinsamer Nenner der Arbeiten Langs und Arnolds bleibt. Der Komponist betont im Gespräch mit Christian Scheib (2006) nicht nur sein Interesse für die Verschiebung vom Bildinhalt zur Bildbewegung bei Arnold, sondern auch für die Verwandlung des wiederholten Inhalts, die eine neue Lesart jenseits des ursprünglichen Kontexts erlaubt:

Ebendiese Verschiebung, „différence“, wenn man will, vom Was, dem Primärinhalt, der [sic] gesampelten Gesten, zur Wahrnehmung des Wie,

⁴⁰⁰ Die Arbeit an vorgefundenem Material kann man mittlerweile in vielen Werken – darunter im *Monadologie*-Zyklus – von Bernhard Lang finden. Zu erwähnen sind zum Beispiel: *I hate Mozart* (UA 2006), *Monadologie XIVa*, Puccini-Variationen „Butterfly-Overtüre“ und *XIVb* Puccini-Variationen „Im weiten Weltall fühlt sich der Yankee heimisch“ (2011), *Monadologie XIII* „The Saucy Maid“ für 2 Orchestergruppen im Vierteltonabstand (2011–12) nach Anton Bruckners Linzer Sinfonie, *Monadologie XXVII* „Brahms-Variationen“ (2013), *Monadologie XXXII* „The cold Trips“ I (2014) und II (2014–15) nach Franz Schuberts *Winterreise*, *Monadologie XXXV* „Purcell III“ (2017) oder *ParZiFool* (UA 2017) nach Richard Wagners *Parsifal*. Für eine vollständige Werkliste siehe: http://members.chello.at/bernhard.lang/werke_chronol.htm.

3. Die Bewegung und das Szenische

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.⁴⁰¹

Für Bernhard Lang ist nicht nur die Bewegung von Bedeutung, sondern auch der durch Bewegung und Repetition verwandelte Inhalt.⁴⁰² An dieser Stelle ist eine Äußerung des Komponisten bezüglich der neuen Lesarten, die durch Wiederholung entstehen, interessant:

Die Verschiebung in der Wahrnehmung ermöglicht es, Dinge neu zu sehen. Darin besteht das geniale Moment der frühen Filme von Martin Arnold: dass man in der Mikroskopie eines winzigen Ausschnitts ganze Welten entdecken kann. Das war auch meine Vision bei der Übertragung dieser Loop-Techniken ins Musikalische. [...] Diese Technik kann ganz neue Lesarten produzieren, und genau um diese neuen Lesarten geht es mir im Eigentlichen. Nach genau diesem Moment der Verschiebung suche ich beim Komponieren: Dass man durch die neue Lesart Ohren öffnet, dass man in einem Klang, den man schon hundertmal gehört hat, plötzlich eine neue Welt entdeckt. So wie bei Martin Arnold aus zwei Minuten Ausgangsmaterial eines Films, die eigentlich Abfall sind, durch Sampeln ein neues Universum entsteht.⁴⁰³

Zusammengefasst lassen sich folgende Elemente aus den Filmarbeiten Arnolds nennen, die das musikalische Denken von Bernhard Lang seit den 1990er Jahren stark mitbeeinflusst haben:

⁴⁰¹ Christian Scheib, „Vom Wie des Was und dem Was des Wie. Oder: Von Lust und Sucht und einer Langeweile“, S. 136.

⁴⁰² Die nach und nach entstehende neue Lesart bzw. der Perspektivenwechsel eines Phänomens im Sinne des „Neudenkens“ wurde auch im Abschnitt „Bernhard Lang und Gilles Deleuze“ (1.2.2) als ein Bindeglied zwischen Deleuze und Lang erläutert.

⁴⁰³ „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 24.

3.2. Bewegungs-dramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen*

- 1) Bewegung wird ins Zentrum der Handlung gestellt. Dementsprechend bildet die Bewegung den zentralen Faktor des Bildes.
- 2) Bewegung weist durch die Wiederholung der kleineren Segmente auf eine maschinelle Tätigkeit hin.
- 3) Die methodische Reduktion bzw. die Beschränkung der Möglichkeiten lässt das (vorgefundene) Material sich „entfalten“. Dadurch entstehen neue Lesarten und Bedeutungsschichten und der Ursprungskontext wird durch die Wiederholungen in einen neuen Kontext verschoben.

Aus diesen Perspektiven werden im nächsten Abschnitt der Kern und die Bedeutungsebenen von Inszenierung und Bewegungs-dramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen* in ihren Grundzügen beleuchtet und diskutiert.

3.2. Bewegungs-dramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen*

3.2.1. Die Grundidee der Inszenierung

Im *Theater der Wiederholungen* gibt es weder eine Figur im Zentrum des Geschehens noch eine lineare Narrativität. Die Sänger und die Instrumentalisten tragen das gleiche Kostüm und die Ausführenden demonstrieren permanent und parallel zueinander Bewegungen. In der Grazer Uraufführung bekommen nicht nur die Sänger, sondern auch die Instrumentalisten durch die Partitur Bewegungsaktivitäten zugewiesen, sei es, dass sich diese zwischen zwei Sängern abspielen oder nur zwischen den Instrumentalisten. Das Material der Bewegungs-dramaturgie kommt aus den automatisierten Bewegungen der Musiker und es ist zum Teil im Bewegungsrepertoire der Instrumentalisten und Sänger vorhanden. Die schauspielerische Tätigkeit der Sänger und sogar der Instrumentalisten im *Theater der Wiederholungen* wird auf eine neue Ebene gestellt. Beachtenswert dabei ist die Art und Weise der Bewegungen und der schauspielerischen Aktivitäten, die auf den ersten Blick nicht als solche wahrgenommen werden:

3. Die Bewegung und das Szenische

alle Bewegungsabläufe wurden aus den inhärenten Produktions- und Spielbewegungen der MusikerInnen abgeleitet:

- 1) Kommen und Gehen
- 2) Aufstehen und Niedersetzen
- 3) Noten blättern
- 4) Stimmgabel ansetzen
- 5) Instrument nehmen/ablegen etc.⁴⁰⁴

Diese Bewegungsaktivitäten sind keine schauspielerische Tätigkeit im herkömmlichen Sinne, sondern sie sind eine Art Inszenierung der durch das Musizieren entstehenden Bewegungen. Die explizite Darstellung der dem Musizieren innewohnenden Bewegungen bei den Ausführenden ist einerseits eine Verdopplung dieser Bewegungen, die häufig gleichzeitig durch mehrere Instrumentalisten oder auch Sänger vollzogen wird. Andererseits weist diese Darstellung wiederum auf eine maschinelle Tätigkeit, die beim Akt des Musizierens implizit vorhanden ist. Diese Inszenierung ist nichts anderes als eine Akzentuierung der mechanisch-körperlichen Seite des Musizierens. Durch diese Akzentuierung rückt die körperliche Perspektive des Ausführenden umso mehr in den Vordergrund. Die sowieso schon vorhandenen körperlichen Aktivitäten werden einfach plakativ hervorgehoben.⁴⁰⁵

In diesem Musiktheaterstück wird durch den genannten Bewegungseinsatz und dessen Ästhetik die Darstellung einer neuen Form des

⁴⁰⁴ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 17.

⁴⁰⁵ Der Komponist bezieht sich immer wieder auf den Aspekt der Körperlichkeit bei den Musikern. Er beschreibt seine Hinwendung zu dieser Thematik wie folgt: „Erst später – beim Studium der Materialien von *DW2* während der Arbeit an der Inszenierung von *Theater der Wiederholungen* mit Xavier Le Roy – habe ich bemerkt, dass sich diese Loop-Techniken in der Partitur auf die Bewegung der Musiker, der Sängerin und des Dirigenten übertragen. Der ganze Körper der Performer wird von den Loop-Bewegungen erfasst. In Arnolds Filmen bekommt die normale Bewegung im Laufbild durch die Loop-Technik sozusagen ‚einen Sprung in der Rille‘; in meinen Stücken generiert die aus dem geloopten Film transkribierte Musik am Körper wiederum diese repetitive Bewegung. Diese Entdeckung war für mich die Überleitung zum Thema Körperlichkeit. Von *DW2* ging also ein Neuansatz in Richtung Bewegungstheater aus [...]“. „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 22.

3.2. Bewegungsdramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen*

Musiktheaters erreicht, einer neuen Form des Musiktheaters, bei der es um Repräsentation geht:

Diese autogenerative Dramaturgie bestimmte im Wesentlichen die Konzeption des *Theaters der Wiederholungen*. Es ging mir dabei um die Schaffung einer neuen Form von Musiktheater, die eine implizite Kritik an den mir bekannten Neuentwürfen darstellen sollte. Ich stellte das *Theater der Wiederholungen* als kritische Antithese dem *Theater der Repräsentation* gegenüber. Oper ist in gewissem Sinne immer repräsentatives Theater, sowohl was die Definition von Identität in der dargestellten Geschichte und was die Definition von Identität der Ausführenden angeht, als auch mit Blick auf die politische Identität der sich im Musiktheater repräsentierenden Machthaber.⁴⁰⁶

„Die Schaffung einer neuen Form von Musiktheater“ im Kontext des *Theaters der Wiederholungen* spiegelt sich unter anderem in der Grundidee der beschriebenen Inszenierung, die hauptsächlich „durch eine Abkehr vom herkömmlichen Regietheater“ bestimmt ist.⁴⁰⁷ In diesem Musiktheaterstück geht es im Gegensatz zu einem konventionellen Musiktheater bzw. zur Oper nicht mehr um die einzelnen Figuren und Personen, sondern um die Summe der sich wiederholenden anonymen Figuren. Mit anderen Worten wird hier die Identität der Einzelnen durch Verdopplungen sowohl der Sänger (Solisten) als auch der Musiker und des Dirigenten aufgelöst. Der Komponist beschreibt das Regiekonzept vor der Zusammenarbeit mit Le Roy wie folgt:

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.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Bernhard Lang, „Maschinen Theater Maschine“, S. 85.

⁴⁰⁷ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 15.

⁴⁰⁸ Ebd.

3. Die Bewegung und das Szenische

In dieser Aussage sind einige Gedanken für die sukzessive Entwicklung dieser Arbeit wegweisend, auf die im Folgenden eingegangen wird.

Wie aus dem Zitat zu erschließen ist, erfolgt die Erzählung „nicht mehr textbezogen auf einer linearen Zeitachse“. Die nicht-lineare Zeitachse der Darstellung und die in sich rotierende Thematik hat nicht zuletzt mit der Textvorlage zu tun, bei der ebenfalls keine linear-narrative Form vorhanden ist; d. h., von vornherein wird die erzählerische Form durch die Textauswahl und deren Einsatz ausgeschlossen. Das betrifft auch die fehlenden Figuren in den ausgewählten Textauschnitten.⁴⁰⁹ Wie im zweiten Kapitel ausführlich dargestellt wurde, steht keine bestimmte Figur im Zentrum des Geschehens. Die sporadisch auftauchenden Scheinfiguren stehen nicht für bestimmte Identitäten, sondern es geht eher um die Darstellung eines Kollektivs und den bewussten Verzicht auf den klassischen Protagonisten. Dieser Verzicht auf erkennbare Identitäten in *Das Theater der Wiederholungen* wird durch die uniforme Maskierung und Bekleidung nochmal verstärkt (Abbildung 1). „Alle SängerInnen und MusikerInnen trugen das gleiche anonyme Outfit und die gleichen blonden Perücken, deren sich Le Roy als Zeichen der Genderindifferenz immer wieder bedient.“⁴¹⁰ Sozusagen wird das Ausklammern der handelnden Protagonisten und die Betonung der Anonymität neben den verdoppelten Bewegungen zusätzlich durch das äußere Erscheinungsbild akzentuiert – ein doppelter Verzicht auf Identitäten.

Bezüglich des Verzichts auf Protagonisten sei an dieser Stelle eine kurze Bemerkung zur Arnold'schen Ästhetik erlaubt. Dieser Verzicht bildet ein Bindeglied zu Martin Arnolds Filmen, wo „das Verschwinden der Helden“ im Zentrum steht: „Eigentlich ist die Person immer das Zentrum des Bilds. Zu 90 Prozent ist das so im Spielfilm. Ich habe mir

⁴⁰⁹ Die originalen Textvorlagen haben selbst bestimmte Figuren und Protagonisten. Aber bei den ausgewählten Ausschnitten im *Theater der Wiederholungen* wird die Figur „verdrängt“ und steht nicht mehr im Zentrum. Entweder wird gar nicht erwähnt, wer die Figur oder die Hauptfigur ist (de Sade) oder sie steht mehr am Rande des Geschehens. Es muss allerdings erwähnt werden, dass die Überschriften der zweiten und sechsten Szene der dritten Erzählung die Namen der einzelnen Personen tragen (Kaduk und Dr. Capesius).

⁴¹⁰ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 17.

3.2. Bewegungs dramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen*

also gedacht: Was passiert eigentlich mit dieser Ästhetik und mit diesen Schnittfolgen, wenn jetzt das Zentrum, das diese Einstellung zusammenhält, nicht mehr da ist.⁴¹¹ Die Gedanken von Arnold und Lang und die vorhin erwähnte Position des Komponisten gegenüber repräsentativem Theater deuten auf eine ähnliche ästhetische Denkweise hin; keine Figur steht im Zentrum des Geschehens.⁴¹²

Einen ergänzenden – wenn auch scheinbar nebensächlichen – Gedanken bezüglich des vorhin angeführten Zitats von Lang bilden das Bühnenbild und der Aufführungsort: „Es gibt keine eigentliche Personenführung, es gibt keine schauspielenden Sänger“, so Bernhard Lang. Das Nicht-Vorhandensein der schauspielenden Sänger spiegelt sich nicht nur in der Bewegungs dramaturgie, sondern auch in der Platzierung der Ausführenden und im Bühnenbild. Alle Ausführenden – SängerInnen, Instrumentalisten und der Dirigent – stehen auf der gleichen Ebene. Die SängerInnen singen im Sitzen und bewegen sich nicht. Sogar im zweiten Akt, wenn sie nicht mehr vorne sitzen, bewegen sie sich nicht und singen im Stehen vor ihren Blättern (Abbildung 2).⁴¹³ Es gibt weder einen Orchestergraben noch eine räumliche Trennung zwischen den Aufführenden. Das Bühnenbild sieht wie ein Skelett oder ein Kasten aus, in dem sich die Musiker befinden. Dies ist zusätzlich durch den Aufführungsort dieses Musiktheaterstücks bedingt. *Das Theater der Wiederholungen* wurde im Jahr 2003 in der Helmut-List-Halle in Graz⁴¹⁴ uraufgeführt. Dieser Saal ist weder ein klassischer Konzertsaal noch besitzt er eine klassische Theaterbühne. Der Saal bietet Möglichkeiten für verschiedene Aufführungen mit bis zu 2400 Besuchern.⁴¹⁵ In dieser

⁴¹¹ Michael Baute, Volker Pantenburg, Stefan Pethke, Stefanie Schlüter und Erik Stein, „Was ist der filmischste Film? Ein Gespräch mit Martin Arnold“.

⁴¹² Es ist interessant zu erwähnen, dass Xavier Le Roy sich seinerseits ebenfalls mit Martin Arnold auseinandergesetzt hat. In dieser Tatsache sah Bernhard Lang wiederum eine spannende Wechselbeziehung: „So war es dann hoch interessant für mich, zu erfahren, dass auch Xavier Le Roy, der mein *Theater der Wiederholungen* in Graz und Paris inszenierte, bei der Vorbereitung seines Tanzstückes *Giselle* Filme von Martin Arnold transkribierte, sozusagen in den Körperraum übertragen und eingeschrieben hat.“ Siehe „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 23.

⁴¹³ Alle sechs Solisten singen im Stehen hinter den Instrumentalisten.

⁴¹⁴ Graz war im Jahr 2003 Kulturhauptstadt Europas.

⁴¹⁵ Siehe <http://www.helmut-list-halle.com>.

3. Die Bewegung und das Szenische

Hinsicht weist dieses Musiktheaterstück und dessen Inszenierung durch das Spannungsverhältnis zwischen Konzertsituation und Musiktheater wiederum auf eine neue Form des Musiktheaters hin.



Abbildung 1. Foto: Gerlinde Hipfl

3.2.2. Der allumfassende Charakter des Theaters

Im Aufsatz *MaschinenTheaterMaschine* aus dem Jahr 2010 spricht Bernhard Lang über fünf Anregungen, die für seine Arbeit mit Wiederholung und die Entstehung der *DW*-Serie wegweisend gewesen seien.⁴¹⁶ Von diesen fünf Inspirationsquellen⁴¹⁷ werden zwei zum ersten Mal erwähnt:

⁴¹⁶ Bernhard Lang, „MaschinenTheaterMaschine“, S. 84–91.

⁴¹⁷ „Diese [die Stücke der *DW*-Serie] thematisierten die beiden Begriffe [Differenz und Wiederholung] musikalisch auf eine neue Weise, die wesentlich von der Loop-Ästhetik der Rock-, Jazz-, und elektronischen Musik bestimmt war. Die Anregungen dazu entstammen vorwiegend fünf Quellen: 1) dem Turntablismus von Philip Jeck, 2)

3.2. Bewegungs- und Dramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen*

zum einen *Das Theater der Grausamkeit* von Antonin Artaud und zum anderen die Texte und Filme von William S. Burroughs.⁴¹⁸



Abbildung 2. Foto: Gerlinde Hipfl

Wenn Artaud auch in den früheren Schriften Langs nicht zur Sprache kommt, so weist doch sein Theaterverständnis, vergleicht man es mit dem Gesamtkonzept der Inszenierung in *Das Theater der Wiederholungen*,

der Lektüre von Gilles Deleuze, 3) den Filmen von Martin Arnold [...], 4) Antoine Artauds *Theater der Grausamkeit* (entwickelt vor allem in *Das Theater und sein Double*) und 5) den Texten und Filmen von William Burroughs [...].“ Ebd., S. 85.

⁴¹⁸ Bernhard Lang spricht sowohl im Aufsatz „Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der Differenz/Wiederholung-Serie“ (2002) als auch in „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“ (2009) über Anregungen für seine Arbeit mit Wiederholung. In keinem der genannten Aufsätze erwähnt der Komponist *Das Theater der Grausamkeit* von Antonin Artaud oder die Texte und die Filme von William S. Burroughs als Inspirationsquelle. Das bedeutet allerdings nicht, dass es keine thematische Verbindung zwischen den genannten Arbeiten und der Wiederholungsästhetik bei Lang gäbe.

3. Die Bewegung und das Szenische

einige parallele Züge auf. Dazu soll hier zuerst eine kurze Erläuterung der Definition des Begriffs „Grausamkeit“ bei Artaud gegeben werden, bevor der Aspekt des „allumfassenden Charakters des Theaters“ im Kontext des *Theaters der Grausamkeit* (*théâtre de la cruauté*) reflektiert wird. Zum Schluss soll der genannte Aspekt anhand des Inszenierungskonzepts des *Theaters der Wiederholungen* beleuchtet werden.

Bemerkenswerterweise versteht und definiert der französische Schauspieler und Regisseur Antonin Artaud (1896–1948) den Begriff „Grausamkeit“ in erster Linie nicht als Gewalttätigkeit, Gräueltat oder Brutalität, Assoziationen, die das Wort normalerweise hervorruft. Wenn nun aber „Grausamkeit“ nicht in erster Linie im Sinne einer grausamen Handlung oder eines Gewaltverbrechens verstanden wird, was bedeutet der Begriff im Sinne von Artaud dann genau? In einem Brief vom 13. September 1932 schreibt er Folgendes:

Es handelt sich bei dieser Grausamkeit weder um Sadismus noch um Blut, wenigstens nicht ausschließlich. Ich kultiviere nicht etwa systematisch das Grauen. Das Wort Grausamkeit muss in einem weiten Sinn verstanden werden [...]. Man kann sich sehr wohl eine reine Grausamkeit, ohne Zerreißen des Fleisches, vorstellen. Und was ist denn, philosophisch gesprochen, Grausamkeit? Vom Standpunkt des Geistes bedeutet Grausamkeit Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit [...]. Zu Unrecht wird dem Wort Grausamkeit ein Sinn blutiger Unerbittlichkeit, willkürlicher und unbeteiligter Untersuchung körperlichen Leidens beigelegt. [...] Grausamkeit ist in der Tat nicht gleichbedeutend mit vergossenem Blut, mit Märtyrerfleisch und gekreuzigtem Feind. Diese Gleichsetzung der Grausamkeit mit den Foltern ist nur eine ganz nebensächliche Seite der Sache.⁴¹⁹

Artaud beschreibt in einem weiteren Brief vom 14. November 1932⁴²⁰ den Begriff „Grausamkeit“ ausführlicher:

⁴¹⁹ Antonin Artaud, „Briefe über Grausamkeit“, in: *Das Theater und sein Double*, aus dem Französischen übersetzt von Gerd Henniger, Werke in Einzelausgaben, Bd. 8, Berlin: Matthes & Seitz 2012, S. 132–135, hier S. 132f.

⁴²⁰ Die beiden genannten Briefe sind an „J. P.“ gerichtet. Siehe „Briefe über Grausamkeit“.

3.2. Bewegungs-dramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen*

Ich gebrauche das Wort Grausamkeit im Sinne von Lebensgier, von kosmischer Unerbittlichkeit und erbarmungsloser Notwendigkeit. [...] Das Gute ist gewollt, es ist Ergebnis eines Tuns, das Böse dauert fort. Wenn der verborgene Gott erschafft, gehorcht er der grausamen Notwendigkeit der Schöpfung, die ihm selbst auferlegt ist; es ist ihm unmöglich, nicht zu erschaffen, demnach unmöglich, im Mittelpunkt des willentlichen Strudels des Guten nicht einen immer kleineren, immer mehr aufgezehrten Kern von Bösem zu dulden. Und das Theater im Sinne fortgesetzter Schöpfung und völlig magischer Handlung gehorcht dieser Notwendigkeit.⁴²¹

Nach den Definitionen von Artaud ist Grausamkeit nichts anderes als Unerbittlichkeit, eine bohrende Notwendigkeit und Entschlossenheit, die sich im Theater widerspiegeln muss.

Wenn man die beiden Manifeste über *Das Theater der Grausamkeit* sowie Artauds Vorstellung von einem neuen Theater, das nicht mehr an die Voraussetzung des abendländlichen klassischen Sprechtheaters gebunden ist, zusammenbringt, fällt vor allem eine zentrale Gemeinsamkeit mit dem Gesamtkonzept in *Das Theater der Wiederholungen* auf.

Im Sinne von Artauds Konzept *théâtre de la cruauté* besteht das Theater aus einer Summe von verschiedenen Aktivitäten, die sich nicht nur zusammen im Theater widerspiegeln sollen, sondern zum Ursprung des Theaters schlechthin gehören. Der allumfassende Charakter des Theaters ist eine Eigenschaft des neuen Theaters im Sinne Artauds: „Wir wollen praktisch eine Vorstellung vom allumfassenden Schauspiel wiedererwecken, in dem das Theater von Kino, Variété, Zirkus und vom Leben selber all das wieder an sich zu nehmen weiß, was ihm seit jeher gehört hat.“⁴²² In seinem Ersten Manifest über *Das Theater der Grausamkeit* schreibt er weiter:

Aus alledem geht hervor, dass man dem Theater erst dann sein spezifisches Wirkungsvermögen zurückgeben wird, wenn man ihm seine eigene Sprache zurückgibt. Das heißt: Anstatt auf Texte zurückzugreifen, die als endgültig, als geheiligt angesehen werden, kommt es vor allem darauf an, die Unter-

⁴²¹ Antonin Artaud, „Briefe über Grausamkeit“, S. 133f.

⁴²² Antonin Artaud, „Das Theater und die Grausamkeit“, in: *Das Theater und sein Double*, S. 110–115, hier S. 113.

3. Die Bewegung und das Szenische

werfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen und den Begriff einer Art von Sprache zwischen Gebärde und Denken wiederzufinden.⁴²³

Die Idee eines allumfassenden Charakters des Theaters lässt sich im Inszenierungskonzept des *Theaters der Wiederholungen* wiederfinden. Wie bereits erwähnt, besteht das Material der Bewegungs dramaturgie in diesem Musiktheater aus den automatisierten Bewegungen der Musiker; d. h., das Material ist schon im Bewegungsrepertoire der Ausführenden vorhanden. Es wird ein Material auf der Bühne dargestellt, das von vornherein existiert. Dadurch entsteht eine neue „Sprache zwischen Gebärde und Denken“. Das Theater mit seinem allumfassenden Charakter ist keine Nachahmung der Realität und des Lebens, sondern es ist selbst die Realität und das Leben. Daher handelt es sich hier um keine „Als-ob-Handlung“ bzw. „Als-ob-Verabredung“. Der österreichische Dramaturg und Kulturwissenschaftler Wolfgang Reiter äußerte sich diesbezüglich wie folgt:

Mit der Uraufführung von Bernhard Langs *Das Theater der Wiederholungen* werden wir mit einer neuen Form des Musiktheaters konfrontiert, bei der Musik nicht nur zu hören, sondern – jenseits jeder repräsentativen Darstellung – auch zu sehen ist. Le Roys Inszenierung bemüht sich konsequenterweise nicht um Interpretation, sondern um eine adäquate szenische Unterstützung des kompositorischen Materials. Sie spürt nicht möglichen narrativen Wurzeln nach, sondern führt die musikalisch schon angelegten Bewegungen im Raum fort. Es geht um die Choreographie wiederholter Bewegungen, nicht „tänzerischer“ Bewegungen, die etwas bedeuten, etwas erzählen, sondern um eine Choreographie jener Bewegungen, die MusikerInnen und SängerInnen in Ausübung ihrer Tätigkeiten immer schon vollziehen. Diese werden zu „DarstellerInnen“, indem sie ihre eigenen Rollen spielen: die Rolle der Sängerin, des Musikers, des Dirigenten. So entsteht ein Feld wiederholter Bewegungen, die auf nichts anderes verweisen als auf die Musik selbst, in der die mögliche Geschichte der Grausamkeit aufgehoben ist und jenseits eines intellektuellen Verständnisses der (kompositorisch dekonstruierten) Texte erfahrbar wird.⁴²⁴

⁴²³ Antonin Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, in: *Das Theater und sein Double*, S. 116–131, hier S. 116.

⁴²⁴ Wolfgang Reiter, „Eine mögliche Geschichte der Grausamkeit“, unter: <http://herbst50.steirischerherbst.at>.

3.2. Bewegungsdramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen*

Vor diesem Hintergrund ist es auch nachvollziehbar, warum die Bewegungsdramaturgie im *Theater der Wiederholungen* zum Teil der Gewaltthematik und der Textvorlage gegenübersteht. Die Gewalttaten werden in der Inszenierung nicht vordergründig widergespiegelt, sondern die Körperlichkeit und die maschinelle Tätigkeit der Ausführenden werden hervorgehoben.

3.2.3. Die Notwendigkeit einer Inszenierung

Der Gedanke, dass Musik immer eine Inszenierung sei, war die Antwort des Komponisten auf die Frage Le Roys: „Warum willst Du überhaupt eine Inszenierung, wenn Deine Musik bereits alles Notwendige sagt?“⁴²⁵ Diese Antwort steht nicht zuletzt in Verbindung mit Langs Beschäftigung mit dem Bewegungseinsatz in der Musik seit den 1990er Jahren und seinem Interesse für den Parallelismus zwischen visuellen und auditiven Loops.⁴²⁶ Inwieweit aber die Antwort Langs überzeugende Gründe für die Notwendigkeit einer Inszenierung für *Das Theater der Wiederholungen* bringt, wird im Folgenden diskutiert.

Für die Untersuchung der Notwendigkeit einer Inszenierung kann deren Verbindung mit der Hauptthematik, nämlich die der wiederkehrenden Gewalt in der Menschheitsgeschichte, hinterfragt werden. Welche – für das Verständnis dieses Musiktheaters unerlässliche – Bedeutung übernimmt die Inszenierung (Bewegungsdramaturgie, Kostüm und Bühnenbild)? Was drücken die Verdopplungen und der bewusste Einsatz der körperlichen Tätigkeiten im *Theater der Wiederholungen* aus? Worin besteht der Sinn der Darstellung? Welche Beziehung kann man zwischen den nüchternen Musizierbewegungen und der unvermeidbar wiederholten Folter in der Geschichte erkennen?

⁴²⁵ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 16–17.

⁴²⁶ Wie im Abschnitt „Bernhard Lang und Martin Arnold“ (3.1.2.) angedeutet wurde, war das Interesse für den Parallelismus zwischen visuellen und auditiven Loops ein entscheidender Ausgangspunkt für die Entwicklung der *DW-Serie*. „Etwa 1999 kam ich zu der Erkenntnis, dass diese Loop-Vorgänge in der Ausführung durch menschliche Musiker zu einer neuen Dramaturgie der musikalischen Körperlichkeit, zu einer Neudeutung der musikalischen Gesten führen mussten.“ Bernhard Lang, „The Difference Engine, Über maschinelles Musikdenken und den Begriff der Musikalischen Monadologie“, S. 4.

3. Die Bewegung und das Szenische

Die Darstellung der körperlichen Tätigkeiten beim Akt des Musizierens ist die Darstellung eines Perpetuum mobile, bei dem das linear Narrative ausgeschlossen bleibt. Es handelt sich dabei zunächst nicht um eine erzählerische Performance, sondern es werden, zunächst ohne jegliches erzählerische Moment, sich wiederholende Körperbewegungen ins Zentrum gestellt. Die Details werden durch die Hervorhebung dieser Aktivitäten nicht nur sichtbar sowie bewusst wahrnehmbar und eventuell schon hinterfragt, sondern es wird auch eine menschliche Distanz zu bekannten Bewegungen geschaffen. „Noten blättern“ und „Stimmgabel ansetzen“ usw. stehen nicht mehr im üblichen Kontext von musizierenden Menschen, sondern sie erinnern eher an maschinelle Bewegungen, auf die die Aufmerksamkeit gerichtet wird. Man könnte sich durch die repetierten Bewegungen vorstellen, dass die Ausführenden im *Theater der Wiederholungen* unter dem Tourette-Syndrom leiden.

Der Einsatz der Bewegungsaktivitäten der Ausführenden hat primär nichts mit der klassischen Vorstellung von Gewalt und deren Wiederkehr in der Menschheitsgeschichte zu tun, wohl aber mit der Idee der Verdopplung. Die Ausführenden verdoppeln ihre eigenen körperlichen Tätigkeiten. Sie stellen explizit die Bewegungen dar, die sie während des Musizierens ausüben. Durch diese Verdopplungen werden einerseits diese Bewegungen wahrgenommen und andererseits wird dadurch ein Abstand zu den „normalen“ körperlichen Tätigkeiten geschaffen, d. h., der Akt der Ausführung bekommt in dem Moment eine artifizielle und mechanische Stimmung. Der Sinn dieses Bewegungseinsatzes ist daher vor dem Hintergrund des Mensch-Maschine-Verhältnisses zu sehen. Oben wurde beschrieben, dass die alltäglichen, normalen Musizierbewegungen durch die Repetitionen nicht nur eine Distanz zum ursprünglichen Kontext bekommen, sondern der ursprüngliche Kontext zum Teil verfremdet wird. Dadurch wird die maschinelle Perspektive dieser Bewegungsaktivitäten in den Vordergrund gestellt. Man kann davon ausgehen, dass diese maschinelle Perspektive nicht etwas Neues – im Sinne von etwas noch nicht Vorhandenem – ist, sondern als eine versteckte Folie hinter der ursprünglichen – intrinsischen – Dramaturgie existiert. Das Material – in diesem Falle die Musizierbewegungen – wird durch eine zusätzliche Bewegungsdramaturgie gefaltet. Interessant ist dabei, wie im Abschnitt zu Martin Arnold beschrieben, die

3.2. Bewegungsdramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen*

neue Bedeutung, die sich aus dem „Falten“ des Materials ergibt. Es geht dabei um die wiederholende Maschinerie. Das Maschinelle schafft ein Bindeglied zwischen dem Perpetuum mobile bei den Ausführenden und der wiederkehrenden Erscheinung der Gewalt in der Geschichte; in beiden Fällen kann von einer Maschinerie gesprochen werden. „Das TDW [...] zeichnet inhaltlich das Bild der Geschichte als unausweichliche Maschine der Folter“⁴²⁷, so Bernhard Lang. Die zwei wesentlichen Perspektiven in *Das Theater der Wiederholungen*, die man aus dieser Aussage herauskristallisieren kann, sind dabei einerseits die Maschine und andererseits die Gewalt. Die Gemeinsamkeit zwischen den beiden ist wiederum Wiederholung; Maschine, Gewalt und Wiederholung stehen in einem permanent aktiven Verhältnis zueinander.

Die Darstellung der Maschinerie und des Maschinenhaften bildet einen möglichen Zusammenhang, der erklären könnte, warum bei der Bewegungsdramaturgie die Bewegungen aus dem Musizieralltag⁴²⁸ eingesetzt wurden.⁴²⁹ Im Übrigen ist beim Inszenierungskonzept die Tatsache bemerkenswert, dass die Darstellung von Gewalt und Folter nicht primär ins Zentrum der Dramaturgie gestellt wurde.⁴³⁰ Wie Lang die

⁴²⁷ Bernhard Lang, „The Difference Engine, Über maschinelles Musikdenken und den Begriff der Musikalischen Monadologie“, S. 4.

⁴²⁸ Jeder Ausführende zeigt die Bewegungen, mit denen er auch im Alltag konfrontiert ist; jeder spielt sich selbst. Diesbezüglich und über die Zusammenarbeit mit Le Roy äußert sich der Komponist wie folgt: „Die Begegnung mit Xavier Le Roy und die daraus folgende Zusammenarbeit für 2 Musiktheaterprojekte war für mich wohl eine der interessantesten und fruchtbarsten innerhalb des Regietheaters, wenn die Stringenz seiner Konzepte auch tendenziell mit einer gewissen Retardation Wertschätzung erfuhr. Das liegt wohl auch daran, dass Le Roy grundsätzlich alles scheinbar Intakte und Gegebene im Regietheater in Frage stellt: ‚Ich glaube nicht daran, wenn mich ein Schauspieler auf der Bühne glauben machen will, er sei eine andere Person.‘“ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 16.

⁴²⁹ Interessant ist, dass man in dieser Hinsicht auch eine Verbindung zur Vorstellung von Theater im Sinne Artauds erkennen kann. Artaud schreibt in seinem Zweiten Manifest Folgendes: „[...] zwischen Theater und Leben wird es keine reinliche Scheidung, keine Unterbrechung mehr geben.“ Antonin Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Zweites Manifest)“, in: *Das Theater und sein Double*, S. 160–168, hier S. 165.

⁴³⁰ In dieser Hinsicht bildet der zweite Akt einen Kontrast zu den beiden anderen Akten. Im zweiten Akt werden in der Grazer Aufführung einige Tanzabschnitte eingesetzt. Es werden eine sich wiederholende Schießerei und Gewalttätigkeiten dargestellt, die durch die Tänzer um die Bühne herum ausgeführt werden. „In der

3. Die Bewegung und das Szenische

Arbeiten Le Roys beschreibt, folgte der Choreograph und Regisseur „streng dem Prinzip der intrinsischen Dramaturgie der Wiederholungsmaschinerie“.⁴³¹ So schließt sich der Kreis: eine Dramaturgie aus dem Bauch der musikalischen Ausführung.

Außerdem kam der Komponist, wie schon erwähnt, zum Thema Körperlichkeit durch die Wirkung der musikalischen Loop-Techniken auf die Bewegung der Ausführenden, die so beschaffen ist, dass dadurch „der ganze Körper der Performer von den Loop-Bewegungen erfasst wird“.⁴³² Durch diese musikalische Perspektive, die die Grundlage für das Regiekonzept bildet, wird der Sinn für die oben genannte dramaturgische Entscheidung noch mehr verstärkt. Die beiden Argumente – Ins-Zentrum-Stellen der Maschinerie und die aus dem Musikalischen hervorgehende Loop-Bewegung – unterstützen weiterhin die Aussage des Komponisten: „Musik ist immer eine Inszenierung.“

An der Stelle müssen wir noch einmal zurückkommen auf die von Le Roy an Bernhard Lang gestellte Frage: „Warum willst Du überhaupt eine Inszenierung, wenn Deine Musik bereits alles Notwendige sagt?“⁴³³ Die Notwendigkeit einer Inszenierung soll im Folgenden aus zwei Perspektiven beleuchtet und interpretiert werden:

Erstens kann die Notwendigkeit einer Inszenierung aus der Intention des Komponisten verstanden werden, in *Das Theater der Wiederholungen* eine „neue[] Form des Musiktheaters“ zu schaffen, und damit eine Inszenierung, die nicht mehr im Dienste des Narrativen steht⁴³⁴, sondern eine, die die Idee der Verdopplung und nicht zuletzt des Maschinellen explizit darstellt. Die Hervorhebung des Nicht-Narrativen und der Verdopplung hat mit dem Beibehalten der Anonymität der Sänger, als „Träger der Identität“, zu tun. Der Komponist beschreibt dies wie folgt:

Grazer Fassung von 2003 verwendete Xavier Le Roy für die zweite Erzählung noch quasi-illustrative Tanzeinlagen, Kopien aus Godard-Filmen, die in der wesentlich reduzierteren Pariser Fassung von 2006 entfielen.“ Bernhard Lang, „Maschinen-TheaterMaschine“, S. 86.

⁴³¹ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 17.

⁴³² „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 22.

⁴³³ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 16.

⁴³⁴ Das Verfolgen dieser Idee ist auch bei der Auswahl der Textvorlage präsent.

3.2. Bewegungs- und Dramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen*

In der instrumentatorischen Umsetzung des Wiederholungsbegriffes ersetzte ich das solistisch-repräsentative Konzept des Sängers durch ein Chorisches: das Sänger-Ich als Träger der Identität existiert hier nur als punktuelle Zitation, ansonsten wird es durch das schizophrene Konzept des Doppelgängers ersetzt: das heißt, jede SängerIn hat sein/ihr Double. Die bevorzugte Form des Gesanges ist die kanonische innerhalb des Double-Paares. Die Identität wird aufgelöst im Ensemble, die Stimmen gehen stufenlos ins Instrumentationsensemble über.⁴³⁵

Die Idee der Verdopplung bzw. des „Doppelgängers“ ist, wie man diesem Zitat entnehmen kann, im musikalischen Sinne zu verstehen; d. h., die Sänger haben, wie im zweiten Kapitel ausführlich gezeigt wurde, zum größten Teil ähnliche musikalische Gesten – wenn auch mit verschiedenen Tonhöhen – zu singen. Die Idee des „Doppelgängers“ ist aber auch im Sinne der Bewegung zu verstehen. Die Bewegungen der Sänger, der Instrumentalisten und des Dirigenten werden durch einen Doppelgänger dupliziert. Erwähnenswert bei der Verdopplung der Bewegungen ist vor allem deren Asynchronizität.⁴³⁶ Wie man an der Grazer Aufführung beobachten kann, ist der Aspekt der Asynchronizität bei den Musikern besonders auffällig. Die Bewegungen der Ausführenden – Aufstehen und Niedersetzen oder Stimmgabel ansetzen – werden nicht nur mit verschiedenen Intensitäten interpretiert – die Ausführenden gehen nicht in eine bestimmte Figur hinein –, sondern die verdoppelten Bewegungen sind auch sehr oft in kurzen zeitlichen Abständen zu sehen. Dies hat vor allem damit zu tun, dass die Ausführenden (auch der Doppelgänger des Dirigenten) nicht an die inszenierten gleichen Bewegungen gewöhnt sind. In dieser Hinsicht sieht man auf der Bühne eine sich wiederholende Maschinerie, die trotz der Verdopplung und Spiegelung kein exaktes Timing hervorbringt, eine Maschine, die unter der menschlichen Perspektive, nämlich Asynchronizität, „leidet“. Oder, anders formuliert, es geht hier um eine Maschine, die keine Vollkommenheit im Sinne der (maschinellen) Exaktheit in Anspruch nimmt. Diese Dramaturgie-Maschine erlaubt einen kleinen

⁴³⁵ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 2.

⁴³⁶ Ein sehr prägnantes Beispiel ist gleich der Anfang, wo die sechs Solisten a cappella singen. Je zwei Sänger haben nicht nur die gleiche Partie zu singen, sondern sie haben die gleiche Bewegungs- und Dramaturgie, obwohl es nie zu einer synchronen Darstellung kommt.

3. Die Bewegung und das Szenische

Interpretationsspielraum sowohl für die individuelle Darstellungsart als auch für das Bewegungs-Timing der Ausführenden. Und das alles geschieht trotz der Anonymität. Durch die Inszenierung⁴³⁷ werden die Anonymität und der Verzicht auf den klassischen Protagonisten auf eine persönliche und individuelle Art dargestellt.

Die zweite mögliche Antwort auf die Frage von Le Roy, warum Bernhard Lang für *Das Theater der Wiederholungen* eine Inszenierung brauchte, könnte man aus der Aussage des Komponisten ableiten, nach der er in seiner *DW-Serie* den „Versuch einer transmedialen Transkription Arnolds“ sah.⁴³⁸ Obwohl es in dieser Aussage explizit um die *DW-Serie* geht, lässt sich die Idee einer transmedialen Transkription⁴³⁹ auch im *Theater der Wiederholungen* enthüllen. Die Darstellung der Arnold'schen Filmästhetik lässt sich folgendermaßen wiedergeben:

- Das Material wird durch Wiederholungen sowohl im musikalischen als auch im dramaturgischen Sinne gefaltet.
- Das Maschinenhafte wird mithilfe von Bewegungen dargestellt. Die durchaus bekannten Bewegungen der Ausführenden, die durch Wiederholungen in einem neuen Kontext stehen, bekommen zusätzlich neue Bedeutungen.

⁴³⁷ Dabei dürfen die gleichen Kostüme und die blonde Perücke bei allen Ausführenden – außer dem Dirigenten – nicht vergessen werden.

⁴³⁸ „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, S. 22.

⁴³⁹ Der Akt der Übertragung ist in Langs kompositorischer Sichtweise generell sehr präsent. Im ersten Kapitel wurde die Bedeutung der ausgeschriebenen Improvisation als eine Vorstufe zu Langs späteren Arbeiten mit Wiederholung dargestellt. Vor allem die Begegnung mit Improvisatoren wie Philip Jeck war ein Anstoß für die „Verschriftlichung“ der Improvisation. Das Transkribieren eines improvisierten Loops geschieht noch im musikalischen Rahmen. Beim Versuch einer filmischen Transkription ins Musikalische befindet man sich nicht mehr innerhalb eines einzigen Mediums, sondern die Bandbreite erweitert sich durch die verschiedenen Medienarten. Der Komponist beschreibt „Transmediale Transkription“ wie folgt: „Wenn ich heute zurückblicke, ist es dieses ungeschriebene Prinzip des Transkribierens, das eine zentrale Rolle in meiner Arbeit spielt. Auf den ersten Blick scheint dies trivial zu sein, aber bei genauerem Hinsehen zeigt sich: Das Transkribieren ist eine ganz wesentliche Strategie sowohl der Komposition, als auch der Choreographie und des Filmmachens. Ich nenne das *Transmediale Transkription*: von einem Medium ins andere transkribieren, überschreiben.“ Siehe ebd., S. 22f.

3.2. Bewegungs-dramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen*

- Die klingend ausgedehnte Textvorlage bzw. Sprache wird der Bewegung gegenübergestellt.

Vor diesem Hintergrund kann man noch stärker für die Notwendigkeit einer Inszenierung argumentieren. Dass die Musik an sich immer eine Inszenierung sei (so Bernhard Lang), begründet nicht unbedingt die Notwendigkeit einer Inszenierung für dieses Musiktheater. Die unentbehrliche Rolle der Bewegungs-dramaturgie in *Das Theater der Wiederholungen* lässt sich vor allem durch die Hervorhebung des Mensch-Maschine-Verhältnisses nachweisen. Diese Hervorhebung ist nicht nur im Sinne der Darstellung und Betonung dieses Verhältnisses zu verstehen, sondern auch im Sinne des Hinterfragens: des Hinterfragens der Grenzen des Maschinellen und des Menschlichen. Inwieweit eine Grenze zwischen Menschen- und Maschinenebene zu erkennen ist, lässt sich durch die Inszenierung umso besser aufzeigen. Die Bewegung lässt sich durch das Spannungsverhältnis zwischen Mensch und Maschine steuern. Dieses Spannungsverhältnis ist nicht nur der Auslöser der Bewegungs-dramaturgie, sondern auch die Triebkraft der weiteren Bewegungsflüsse.

4. Der Mensch an der Schnittstelle des Verschwindens und Wiederauftauchens

Die ersten drei Kapitel der vorliegenden Studie haben jeweils schlaglichtartig eine Kategorie beleuchtet, die für den Kontext des *Theaters der Wiederholungen* relevant ist: die Wiederholung, die Zusammenstellung von Teilen und die Bewegung. Diese Kategorien wurden in erster Linie ausgewählt, weil sie Schnittstellen markieren: Zum einen fungieren sie jeweils als gemeinsamer Nenner von Mensch und Maschine, zum anderen können sie aber auch als Schauplätze von deren Differenz verstanden werden. Wesentlich ist dabei, dass die drei ausgewählten Kategorien miteinander korrespondieren und ihre wechselseitigen Grenzen daher nicht auszumachen sind. Sie wurden sowohl im Kontext der kompositorischen Ausgangspunkte für Lang als auch im Kontext des *Theaters der Wiederholungen* beleuchtet und interpretiert. Dabei wurden in den ersten drei Kapiteln die menschlichen und maschinellen Züge im Rahmen der behandelten Thematik bereits angedeutet.

Das Ziel dieses Kapitels ist es, das Spannungsverhältnis zwischen Mensch und Maschine im *Theater der Wiederholungen* anhand konkreter Argumente zu betrachten. Im ersten Abschnitt geht es darum, zu hinterfragen, in welchen Momenten und wodurch in diesem Musiktheater der Mensch bzw. das Menschliche in den Hintergrund rückt. Wo fängt die Mensch-Ebene an zu verschwinden? Der zweite Abschnitt untersucht anhand der Figur des Dirigenten die Grenze, an der der Mensch bzw. das Menschliche wieder aufzutauchen beginnt. Zum Schluss soll die Frage beantwortet werden, worin die Notwendigkeit für die Anwesenheit des Menschen in *Das Theater der Wiederholungen* begründet ist.

4.1. Das Verschwinden

4.1.1. Die politische Perspektive und die Aktualität der Gewaltthematik

Nicht nur das Beleuchten der Thematik der Gewalt und von deren Wiederkehr sowie das Hinterfragen von Identität bilden in diesem Musiktheater eine zentrale Achse, sondern auch die politische Perspektive auf die genannte Thematik aus aktueller Sicht.

Das politische Gewicht ist schon auf den ersten Blick durch die Textauswahl und die damit verknüpfte Aussage gegeben. Obwohl die ausgewählten Textquellen mit verschiedenen historischen Schwerpunkten und Nuancierungen zu tun haben und jeweils in unterschiedlichen literarischen bzw. dokumentarischen Kontexten entstanden sind, sind sie dennoch durch die politische Gewalt – im engeren sowie im weiteren Sinne – als zentrale Thematik verbunden: sexuelle Gewalt, Machtausübung, Foltern, Töten usw.

Bei de Sade (I. Akt), Burroughs (II. Akt) und in den Texten der Nachkriegsprotokolle (III. Akt) ist die Gewaltdarstellung explizit vorhanden. In den genannten Texten, die den größten Teil der Textvorlage des *Theaters der Wiederholungen* ausmachen, kommt das Thema Gewalt, verknüpft mit verschiedenen literarischen oder nichtliterarischen Zwecken – als Roman oder in Form von Nachzeichnungen eines historischen Ereignisses – direkt zur Sprache. In den Texten von Huysmans (I. Akt) und Böhme (III. Akt), die vom Umfang her einen geringen Anteil an der Textvorlage insgesamt haben, wird die Gewaltthematik aus einem anderen Blickwinkel dargestellt. Die Gewaltdarstellung äußert sich in den letztgenannten Texten vor allem als eine ideologische Gestalt. Die Beschreibungen bei Huysmans und Böhme sind als Träger ihrer jeweiligen ideologischen Gedanken zu verstehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die politische Perspektive in diesem Musiktheater zunächst einmal anhand der Textvorlage auftut: einerseits durch die ausdrückliche Gewaltdarstellung und andererseits durch den ideologischen Blickwinkel.

Außer der Verbindung zum Thema Gewalt und deren Wiederkehr, die man in der Textvorlage dieses Musiktheaters finden kann, ist für diese

4.1. Das Verschwinden

Arbeit nicht zuletzt von Interesse, dass ein Auslöser für den politischen Schwerpunkt in *Das Theater der Wiederholungen* die politische Situation in Österreich um die Entstehungszeit dieses Musiktheaterwerks war. Die Anregung für die Gewaltthematik und den politischen Inhalt in *Das Theater der Wiederholungen* war der Aufschwung der rechten Partei in Österreich (FPÖ) im Jahr 1999 bei den Nationalratswahlen.⁴⁴⁰

Hier gewinnt der Aspekt Wiederholung Aktualität, nämlich die Wiederholung von politischer Gewalt. Bernhard Lang sieht die Wiederholung als ein wesentliches Element „im Kontext von Macht und politischer Gewalt“. Er beschreibt die Wiederholung als eine der Gewalt-herrschaft innewohnende Eigenschaft wie folgt:

Und dass die Wiederholung natürlich auch im Kontext von Macht und politischer Gewalt eine wesentliche Rolle spielt [...] so dass ich gesagt habe, okay, ich möchte mich einmal wirklich diesem politischen Aspekt der ganzen Geschichte widmen, der Wiederholung von gewalttätigen Systemen [...]. Diese ganze Maschinerie der Macht und der Bemächtigung, das wollte ich einmal fokussieren. Und das hatte sicherlich mit der damaligen Situation in Österreich zu tun gehabt, mit dem Beginn der österreichischen Rechtsregierung ...⁴⁴¹

Sowie:

In der Forschung des Wiederholungs-Begriffs ergab sich natürlich auch die Dimension der historischen Wiederholung, besonders der Wiederkehr der kriegerischen Gewalt im Lauf der menschlichen Geschichte.⁴⁴²

Wie den Sätzen des Komponisten zu entnehmen ist, spielt die damalige aktuelle Gewaltthematik in Österreich um die Entstehungszeit von *Das*

⁴⁴⁰ Am 3. Oktober 1999 war die FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs) – eine rechts-populistische Partei – zweitstärkste Kraft geworden. Obwohl die SPÖ (Sozialdemo-kratistische Partei Österreichs) viele Stimmen verloren hatte, konnte sie den ersten Platz behalten. Die Wahlergebnisse und dementsprechend die neue Regierung (das Kabinett der schwarz-blauen Koalition) hatten Einfluss sowohl auf die innen-politische als auch auf die außenpolitische Perspektive Österreichs.

⁴⁴¹ Bernhard Lang, zitiert in: Reinhard Kager, „Geschichte als Wiederkehr des Ähn-lichen. Bernhard Langs ‚Theater der Wiederholungen‘“, S. 78.

⁴⁴² Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 1f.

4. Der Mensch an der Schnittstelle des Verschwindens und Wiederauftauchens

Theater der Wiederholungen eine wesentliche Rolle und kann direkt mit dem Aspekt Wiederholung in Verbindung gebracht werden.⁴⁴³ Interessant wäre die Frage, inwieweit der Aufschwung der rechtspopulistischen Partei 1999 als ein unerwarteter Vorgang – in dem Fall in der österreichischen Geschichte – zu verstehen ist. Lässt sich Gewalt und deren Wiederkehr um die Jahrhundertwende wirklich als ein Umbruch interpretieren? Sollte man die Gewaltthematik nicht eher als ein allgemeines Merkmal der Menschheitsgeschichte betrachten, in der die Wiederkehr der Gewalt keinen Wendepunkt – weder im österreichischen noch in einem anderen Kontext – bezeichnet? Diese Fragen sind nicht zuletzt im Kontext von *Das Theater der Wiederholungen* wichtig.

An der Stelle seien die Worte des österreichischen Schriftstellers und Journalisten Robert Menasse (*1954) bezüglich der politischen „Wende“ in Österreich im Jahr 2000 reflektiert. Menasse sieht die Ergebnisse der Wahl am 3. Oktober 1999 nicht als eine „Wende“ in der österreichischen Geschichte, wie sie sowohl die österreichische als auch die internationale Presse interpretiert haben, sondern er betrachtet die Wahlergebnisse als Produkt des widersprüchlichen Regierungssystems in Österreich schlechthin:

Österreich hat im Jahr 2000 keine „Wende“ erlebt, keinen Rückfall in „un-aufgearbeitete und mitgeschleppte“ dreißiger Jahre, sondern zeigt plötzlich auf transparente Weise die inneren Widersprüche, die diese Republik auf versteckte Weise seit ihrer Gründung hatte. Es hat keinen Rechtsruck gegeben, es ist bloß ein Vorhang nach rechts zur Seite geschoben worden, wodurch der wirkliche Zustand dieses Landes sichtbar wurde. Schlimm genug, im Hinblick auf den Widerspruch, der sich auftut zwischen der Realität und ihrer medialen Abbildung. Denn dies war eben der wirkliche Zustand: Ein Land, eingeübt nur in scheinharmonische Pseudodemokratie, kollabierte, just als sich demokratische Möglichkeiten auftaten.⁴⁴⁴

⁴⁴³ Die Präsenz der rechten Partei in Österreich (FPÖ) als zweitstärkste Kraft spielte auch noch im Jahr 2016 bei der Bundespräsidentenwahl eine Rolle. Bei dieser Wahl, die über sieben Monaten dauerte (mit einer Wahlwiederholung im Dezember 2016), errang der Spitzenkandidat der FPÖ mit geringem Abstand den zweiten Platz.

⁴⁴⁴ Robert Menasse, „(Un)erklärliches Österreich“, in: *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum „Land ohne Eigenschaften“*, hrsg. von Eva Schrökhuber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 381–389, hier S. 389.

4.1. Das Verschwinden

Menasse sieht das Regierungssystem in Österreich als kein rein demokratisches System, da zwar ein Parlament existiere, dieses aber keine wirkliche Opposition besitze.⁴⁴⁵ Innerhalb dieses Widerspruchs, dass Österreich sich selbst als ein demokratisches Land bezeichnet, die an ein demokratisches Land zu stellenden Anforderungen aber keineswegs zu hundert Prozent erfüllt, bilden auch die Wahlergebnisse im Jahr 1999 keinen Umbruch in der österreichischen Geschichte. Bei der Nationalratswahl im Jahr 1999 wurden, wie auch später im Jahr 2016, die verborgenen Tendenzen des Regierungssystems ersichtlich.

Bezug nehmend auf den widersprüchlichen Geist des österreichischen politischen Kontexts – spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg – betont Menasse in verschiedenen Schriften immer wieder die behauptete Opferrolle Österreichs in den Zeiten des Nationalsozialismus ab 1938. Menasse beschreibt diese Wahrnehmung und begründet deren Hintergründe in *Warum Februar nicht vergehen will*. Österreich habe zwei Faschismen erlebt – einmal den deutschen Nationalsozialismus und einmal den Austrofaschismus.⁴⁴⁶ Der Unterschied zwischen diesen beiden

⁴⁴⁵ Menasse erklärt im gleichen Aufsatz, sowie in „Dummheit ist machbar, Weltfeind Österreich – Eine Erregung“, wie das pseudodemokratische System in Österreich seit seiner Entstehung aufgebaut ist: „Österreich baute nach 45 ein demokratisches System auf – das in jedem Punkt dem internationalen Konsens widersprach, wie ein demokratisches System grundsätzlich auszusehen habe: Es gab zwar ein Parlament, in diesem aber keine Opposition. Im Parlament wurde die Regierung von den Abgeordneten der Regierungsparteien, also nur von sich selbst, kontrolliert. Zugleich installierten die beiden Regierungsparteien eine Nebenregierung, die ‚Sozialpartnerschaft‘, deren Repräsentanten in keinen allgemeinen Wahlen legitimiert wurden und daher auch nicht abgewählt werden konnten. Diese Nebenregierung nahm der Regierung und dem Parlament die mühsame Arbeit der Gesetzgebung ab, indem sie die Gesetze außerparlamentarisch aushandelte und dann im Parlament nur noch absegnen ließ – wiederum von sich selbst, denn die Vertreter der Sozialpartnerschaft wurden von den Regierungsparteien als Abgeordnete ins Parlament gesetzt. Diese Nebenregierung gewährleistete eine Stabilität, die groteskerweise als deutlichster, nein, als einziger Beweis dafür gefeiert wurde, daß dieses Land Demokratie gelernt hatte. Als wäre eine funktionierende Demokratie durch versteinerte Verhältnisse definiert und nicht durch Stabilität auch im politischen Wechsel und gesellschaftlichen Wandel.“ Robert Menasse, „(Un)erklärliches Österreich“, S. 383f. Siehe auch „Dummheit ist machbar, Weltfeind Österreich – Eine Erregung“, in: *Das war Österreich*, S. 393–397, hier S. 393f.

⁴⁴⁶ „Es ist seltsam, daß regelmäßig vergessen wird, daß Österreich nicht einen, sondern zwei Faschismen hatte erdulden müssen. Seltsam, daß die Österreich-Kritiker in

4. Der Mensch an der Schnittstelle des Verschwindens und Wiederauftauchens

Arten des Faschismus liege darin, dass der erste als eine böse Gestalt betrachtet und der zweite als etwas Patriotisches angesehen werde:

Österreich hat zwei Faschismen hintereinander erlebt. Zumindest gegen den ersten hat es massiven Widerstand gegeben. Statt daraus demokratischen Stolz und einen antifaschistischen Grundkonsens abzuleiten, wird der Austrofaschismus heute immer noch dazu verwendet, Faschismus grundsätzlich zu relativieren: Erst der Nationalsozialismus ist so richtig böse gewesen – aber der Austrofaschismus war ein patriotischer Akt!⁴⁴⁷

Dieser geschichtliche Hintergrund ist wiederum ein Beweis dafür, warum die Wahlergebnisse im Jahr 1999 fälschlich als ein „Wendepunkt“ in der österreichischen Geschichte wahrgenommen wurden. Letztlich könnte man den Aufschwung der rechtspopulistischen Partei im Jahr 1999 als eine Aufdeckung des Austrofaschismus bezeichnen, dessen Existenz lange Zeit verdrängt wurde und immer noch wird:

Das muß endlich einmal begriffen werden: Solange hausgemachter Faschismus als patriotisch gilt, und umgekehrt Patriotismus in Österreich immer nur mit Referenzen an den Austrofaschismus zu haben ist, wird in diesem Land jegliche Form des Alltagsfaschismus als „gut österreichisch“ politisch wirksam bleiben.⁴⁴⁸

ihrer unermüdlichen Suche nach ‚faschistischen Kontinuitäten‘ diese immer dort behaupten, wo es sie nicht gibt, sie aber dort nicht sehen, wo sie auf der Hand liegen. Als Hitler 1938 Österreich kassierte, wurden nicht nur augenblicklich Kommunisten, überhaupt Antifaschisten aller politischen Lager, Juden, Zigeuner und Homosexuelle verfolgt, sondern auch seine unmittelbaren politischen Konkurrenten. Und der Austrofaschismus war ein konkurrierender Faschismus. Deshalb kamen auch Faschisten in die Lager der Nationalsozialisten. Das führte 1945, nach der Befreiung, dazu, daß die Austrofaschisten als Hitler-Opfer und daher in einem praktischen Kurzschluss als ‚Antifaschisten‘ anerkannt – und sofort exkulpiert waren. Sie waren die Faschisten, die nach 1945 keine Zäsur machen mußten, sie konnten unmittelbar dort weitermachen, wo sie vor Hitler aufgehört hatten, sie konnten unbelastet darauf zurückkommen. Was sie repräsentierten, war der ‚gute, der anständige‘ Faschismus, der damals nur noch nach leidvoll geprüftem Patriotismus roch.“ Robert Menasse, „In achtzig Tagen gegen die Welt“, in: *Das war Österreich*, S. 398–413, hier S. 405.

⁴⁴⁷ Robert Menasse, „Warum Februar nicht vergehen will“, in: *Das war Österreich*, S. 421–426, hier S. 424f.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 425.

4.1. Das Verschwinden

Menasse sieht den Grund für die Behauptung (bzw. die Geschichtslüge), Österreich sei das erste Opfer des Nationalsozialismus, in einer ganz bestimmten Angst, und zwar der „Angst vor einer Wiederholung der Geschichte“. Im Kontext der österreichischen Politik und Gesellschaft interpretiert Menasse diese Behauptung der Zweiten Republik einerseits als eine vorgeblich „notwendige Stärkung der Identität“ und andererseits sogar im Sinne einer „Erlaubnis“ – wenn auch unbewusst? – für die Wiederholung der Gewalttaten:

Eine der grundlegenden Geschichtslügen der Zweiten Republik ist die von Österreich als dem „ersten Opfer der Naziaggression [sic]“. Die Intelligenz dieses Landes hat diese Lüge immer bekämpft, wissend, daß ein freier, selbstkritischer, republikanischer Diskurs auf der Basis solcher Lügen nicht zu haben ist. Nun aber wurde diese Lüge auf einmal als sinnvolle und notwendige Stärkung der Identität der Zweiten Republik verteidigt – ausgerechnet aus Angst vor einer Wiederholung der Geschichte. Aber sind es nicht Lügen wie diese, die zur Wiederholung geradezu herausfordern, weil sie präsumtiven Wiederholungstätern geradezu einen Freibrief ausstellen? Der Freibrief lautet: Österreicher können sich, wie man gesehen hat, in der Geschichte aufführen, wie sie wollen, am Ende werden sie nicht als Täter bestraft, sondern als Opfer exkulpiert.⁴⁴⁹

Bemerkenswert ist an diesem Zitat die Identitätsdefinition der Zweiten Republik anhand der schon vorhin genannten Behauptung. Sogar in dieser Hinsicht kann man einen widersprüchlichen Charakter wiederfinden:

Die Entnazifizierung produzierte einen radikalen Bruch in der öffentlichen Meinung über den Nationalsozialismus, sie produzierte Brüche in individuellen Karrieren, Identitätsbrüche – einfach deshalb, weil sich jeder Nazi nach 45 die Frage gefallen lassen mußte, ob er nicht ein Verbrecher war. Eine Frage übrigens, mit der die Austrofaschisten nach 45 nie konfrontiert worden waren.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Robert Menasse, „Ein verrücktes Land“, in: *Das war Österreich*, S. 269–275, hier S. 274f.

⁴⁵⁰ Robert Menasse, „In achtzig Tagen gegen die Welt“, S. 404.

4. Der Mensch an der Schnittstelle des Verschwindens und Wiederauftauchens

Zusammenfassend lässt sich Folgendes sagen:

In der Darstellung der sich wiederholenden Gewalt und des Tötens im *Theater der Wiederholungen* stehen die historischen und fiktiven Ereignisse der Textvorlage explizit nicht im Mittelpunkt. Mit anderen Worten geht es in diesem Musiktheater nicht um die spezifische Hervorhebung der Gewalttaten des Nationalsozialismus in Deutschland bzw. im französischen Absolutismus oder um das ewige Töten und die Schießereien von Cowboys, sondern es geht um die Darstellung der immer wiederkehrenden Gewaltherrschaft in der Menschheitsgeschichte allgemein. *Das Theater der Wiederholungen* wird zum Schauplatz von Despotie, Gewalttaten und Diktatur durch die Jahrhunderte und an verschiedenen Orten. Daher sind die genannten Ereignisse mit anderen gewalttätigen Ereignissen, die nicht in diesem Musiktheaterstück vorkommen, austauschbar. Dementsprechend werden weder ein Gewalttäter ins Zentrum gestellt noch diejenigen, auf die Gewalt ausgeübt wurde.⁴⁵¹ Die Aktualität der Gewaltthematik, die im Falle dieses Musiktheaters exemplarisch mit der österreichischen Politik um die Jahrhundertwende verbunden ist, ist so ein Kriterium für das immerwährende Vorhandensein der Gewalt in der Menschheitsgeschichte. Die Wahlergebnisse des Jahres 1999 sind daher in den Äußerungen Langs zu seinem Musiktheater als ein Symbol zu verstehen; ein Symbol für die Wiederkehr von Gewalt, welches selbst eine widersprüchliche Physiognomie enthält. Der Widerspruch ist erstens in der Verdrängung der Faschismusthematik zu sehen und zweitens erscheint dieser Widerspruch in der Definition von Identität – in diesem Fall derjenigen der Zweiten Republik.

Die politische Perspektive im Kontext von *Das Theater der Wiederholungen* besteht in einem Hinweis auf das Verschwinden – oder die Bedrohung – der Mensch-Ebene, die durch die Gewaltdarstellung thematisiert wird. Durch die politische Gewalt und die Austauschbarkeit der Gewalttäter verschwindet der Mensch als ein Lebewesen, das sich in erster Linie durch menschliche Taten und die eigene Identität auszeichnet. Durch die Wiederholung von Gewalttaten und die Ausübung politischer Macht ist jeder durch einen anderen austauschbar. Die Ver-

⁴⁵¹ Für die Frage nach der Rolle der Identität im Kontext der Gewalt und spezifisch im Kontext von *Das Theater der Wiederholungen* siehe den nächsten Abschnitt (4.1.2.).

4.1. Das Verschwinden

brechen wiederholen sich durch die Jahrhunderte immer wieder. Das weist auf die Maschinerie hin, die die Konturen des Menschseins durch politische Gewalt zum Verschwinden bringt.

4.1.2. Die Identitätslosigkeit und das Fehlen einer Figur in *Das Theater der Wiederholungen*

In *Das Theater der Wiederholungen* gibt es keinen Protagonisten und keine Identitäten. Man begegnet einem Theater mit bewusstem Verzicht auf Protagonisten, einem Theater ohne Helden, ohne einen Hauptdarsteller und ohne eine erkennbare Figur. Die Rolle einer Hauptfigur ist in mehrere identitätslose Darsteller zerteilt, die austausch- und verwechselbar sind.⁴⁵²

Wenn auch in einem anderen Kontext,⁴⁵³ beschreibt Hannah Arendt die Austauschbarkeit von Identitäten wie folgt: „Unsere Identität [die von Juden] wechselt so häufig, dass keiner herausfinden kann, wer wir eigentlich sind.“⁴⁵⁴ Bei Arendt geht es an der genannten Stelle darum, dass die Juden sich in jedem Land anpassen mussten, und das unabhängig davon, wie oft sie den Ort zu wechseln gezwungen waren; jeder neue Ort brachte eine neue Identität mit sich. In *Das Theater der Wiederholungen* geht es – im Gegensatz zu dem Zitat von Arendt – nicht um ein bestimmtes Individuum oder ein Volk, dessen Identität ständig wechselt,⁴⁵⁵ sondern es geht um eine Masse oder eine Gruppe von scheinbaren Identitäten, die durch verschiedene Orte und Zeiten in der Geschichte gleichbleibt. Daher kann man die Identitäten in ihrer Abfolge auch

⁴⁵² In einem anderen Kontext beschreibt Lang (in seinem Artikel *Stil versus Stylez*) Nicht-Austauschbarkeit und Unverwechselbarkeit als Merkmale für die Definition eines Stilbegriffs im Sinne einer individuellen Sichtweise: „Der Stilbegriff als Definition einer sehr persönlichen Identität geht auch mit den Eigenschaften Nicht-Austauschbarkeit und Unverwechselbarkeit einher.“ Bernhard Lang, „Stil versus Stylez. Zur politischen Ökonomie der Ästhetik“, in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 126 (2010), S. 71–75, hier S. 72.

⁴⁵³ Hannah Arendt befasst sich in ihrem kurzen Artikel *We Refugees* aus dem Jahr 1943 (auf Deutsch übersetzt erst 1986) mit Existenz, Leben und Emotionalität der „Flüchtlinge“ bzw. Juden.

⁴⁵⁴ Hannah Arendt, *Wir Flüchtlinge*, aus dem Englischen übersetzt von Eike Geisel, mit einem Essay von Thomas Meyer, 5. Auflage, Stuttgart: Reclam 2016, S. 25.

⁴⁵⁵ Im Falle von Arendt wäre es dann der Jude oder der Flüchtling.

4. Der Mensch an der Schnittstelle des Verschwindens und Wiederauftauchens

nicht voneinander unterscheiden und es erschließt sich einem nicht, wer sie eigentlich sind. Die Austauschbarkeit der scheinbaren Identitäten ist nicht nur innerhalb der Textvorlagen zu interpretieren, sondern sie lässt sich auch in Bezug auf die rechte Partei Österreichs – als ein Anregungspunkt – denken.

Die Gewalt und ihre Ausübungsarten wechseln während der Menschheitsgeschichte ihr Aussehen. Das bezieht sich auf verschiedene Orte, Zeiten und verschiedene gewalttätige politische Systeme. Der fehlende Protagonist im *Theater der Wiederholungen* sowie das Charakteristikum der Gewaltförmigkeit eines politischen Kontexts deuten auf die Austauschbarkeit der Gewalttaten, Gewalttäter und Opfer hin.



Abbildung 3. Foto: Gerlinde Hipfl

Die fehlende Hauptfigur bzw. die fehlenden erkennbaren Figuren im *Theater der Wiederholungen* haben sich zu einer kollektiven Identität versammelt, die in jede Zeit und an jeden Ort versetzbar ist: beispielsweise

4.1. Das Verschwinden

in das Frankreich des 18. Jahrhunderts, in die USA des 19. Jahrhunderts und in das Deutschland des 20. Jahrhunderts.⁴⁵⁶

Die nicht vorhandene Zentralfigur wird durch eine Masse ersetzt, die an „Identitätsverlust“ oder Identitätslosigkeit leidet. Man begegnet nicht nur einer Wiederholung der Gewalttaten, sondern auch einer Wiederholung der vielen Identitäten, die nicht mehr als solche zu definieren sind, da man nicht mehr von einer Identität, sondern nur noch von einer Masse sprechen kann. Vor diesem Hintergrund kann man den Aspekt Wiederholung als ein Bindeglied sehen, das eine Doppelfunktion hat. Wiederholung sorgt einerseits für die Aktualität der Geschehnisse im Kontext der politischen Gewalt und andererseits stellt die Wiederholung die austauschbaren Identitäten zum Beispiel durch Verdopplungen zur Schau.

Im *Theater der Wiederholungen* erfolgt die Darstellung der Masse, bei der das Identitätsmerkmal fehlt, einerseits durch die kompositorischen Aspekte und andererseits durch die dramaturgische Inszenierung. Im Hinblick auf die kompositorische Perspektive verweist die Stimmenverteilung bei den Soloisten auf diese Darstellung. Die Stimmen sind des Öfteren doppelt komponiert und sie besitzen eine kanonische Linienführung:

Es ist also ein sehr schizoides Herumhüpfen in Identitäten, und es gibt keine Solorollen in dieser Hinsicht; es gibt keine eindeutige Zuordnung zu einer Person, aber es tauchen aus diesen multiplen Persönlichkeiten dann Kurzcharaktere auf, die für zwei, drei Takte plötzlich so tun, als ob sie eine Rolle spielen würden, die aber in dem Moment auch schon wieder verschwunden sind. Im „Theater der Wiederholungen“ habe ich diese Spaltung so durchgezogen, dass ich jede Stimme doppelt komponiere. Das heißt, der Bass ist immer kanonisch geführt mit einem zweiten Bass, der Counter ist die meiste Zeit kanonisch mit einem zweiten Counter geführt und ebenso der Sopran.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Es liegt auf der Hand, dass die Liste außerhalb des Kontexts des *Theaters der Wiederholungen* unendlich verlängerbar ist.

⁴⁵⁷ Bernhard Lang, zitiert in: Reinhard Kager, „Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen. Bernhard Langs ‚Theater der Wiederholungen‘“, S. 78f.

4. Der Mensch an der Schnittstelle des Verschwindens und Wiederauftauchens

Keine Stimme und keine Rolle tritt im *Theater der Wiederholungen* als Zentralfigur auf.

Zusätzlich wird die Identitätslosigkeit der Masse noch durch die Regieanweisungen unterstützt. Die Interpreten präsentieren durch das gleiche Kostüm und die verdoppelten Bewegungen eine Gesamtheit an unerkennbaren Identitäten (Abbildung 3):

Es war zunächst einmal die scheinbare Simulation eines Guckkastens. Nur in dem Guckkasten befand sich eben nix anderes drinnen als die Musiker. Und diese Musiker waren uniform, mit einem Anzug, mit einer blonden Perücke gleichgeschaltet, wiederum als eine Person erscheinend. Und das zweite war, dass die Musiker auch gedoppelt wurden, was ja auch eine Form von Wiederholung ist.⁴⁵⁸

Durch das theatralisch Äußerliche wird die Identitätslosigkeit bei den Interpreten dargestellt. Die Identität eines Individuums wird in einen Schwarm von Menschen aufgelöst. Dieser Schwarm präsentiert die Maschinerie der Gewalt, der wiederum die Wiederholung innewohnt.

Wenn man nun auf den anfangs gefassten Gedanken bezüglich des „Verschwindens“ des Menschen im Kontext des *Theaters der Wiederholungen* zurückkommt, lässt sich Folgendes zusammenfassen:

Das Theater der Wiederholungen handelt von der Menschheitsgeschichte und der Wiederkehr von Gewalt. Dies wird durch die verschiedenen Textvorlagen bestätigt. Das Bemerkenswerte am Umgang mit der nicht-linearen Handlung ist, dass sie einerseits die Thematik der Gewalt (wenn auch ästhetisch unterschiedlich) hauptsächlich anhand dreier Beispiele darstellt und andererseits von den genannten Geschehnissen Abstand genommen wird, damit man sie nicht als eine Erzählung wahrnimmt. Vor diesem Hintergrund muss auch der Konnex zur österreichischen Politik um die Jahrhundertwende als ein Anregungspunkt betrachtet werden.⁴⁵⁹ Das Wesentliche ist die Tatsache, dass der Mensch

⁴⁵⁸ Ebd., S. 79.

⁴⁵⁹ Im *Theater der Wiederholungen* geht es um die Wiederholung der Gewalt, ohne dass ein historisches bzw. politisches Ereignis im Mittelpunkt stehen würde. Der Komponist teilte der Autorin dieser Arbeit am 27.11.2016 mündlich mit, dass der Gehalt seiner Stücke, die in den 1990er Jahren und zu Beginn der Wende zum

4.1. Das Verschwinden

im Zentrum der Handlung steht und sie bestimmt: Es geht um den Menschen. Trotzdem wird der Mensch gleichzeitig in den Hintergrund gerückt. Mit anderen Worten wird durch die ständige Möglichkeit der Gewaltausübung und dementsprechend die Identitätslosigkeit an eine andere Perspektive des Menschseins erinnert. Diese Perspektive hat einen widersprüchlichen Charakter, da sie einerseits mit dem menschlichen Geist nichts zu tun hat, d. h., es handelt sich in diesem Moment gar nicht mehr um Menschen. Andererseits wohnt den Menschen die maschinelle Perspektive inne. Der Mensch ist in diesem Musiktheater präsent und gleichzeitig abwesend. Die Grenze der Abwesenheit fängt an dem Punkt an, wo seine Identität zu verschwinden beginnt. Der Mensch kann nicht mehr individuell bestimmen und reagieren, sondern er ist gefangen in einer vorbestimmten Form von Bewegung, Artikulation, scheinbarer Emotionalität und Sprache. Gerade in Bezug auf Emotionalität und Verhalten – in diesem Falle der Juden – schreibt Hannah Arendt in *Wir Flüchtlinge* (1943): „Wir haben unsere Sprache verloren und mit ihr die Natürlichkeit unserer Reaktionen, die Einfachheit unserer Gebärden und den ungezwungenen Ausdruck unserer Gefühle.“⁴⁶⁰ Wenn man nun diese Gedanken Arendts in Beziehung zu dem vorhin genannten Verschwinden des Menschen und dessen Identität setzt, kann man zu der Interpretation gelangen, dass das Menschsein im *Theater der Wiederholungen* immer dem Vergessen ausgeliefert ist, und das vor allem durch den Verlust der Identität. Der Mensch im *Theater der Wiederholungen* spricht eine andere Sprache, seine Reaktionen sind

21. Jahrhundert komponiert sind, vor allem durch zwei Elemente geprägt war, einmal durch die philosophischen Ansätze und einmal durch die politisch-kritischen Ansätze. Allerdings sollen diese Stücke – u. a. *Das Theater der Wiederholungen* und *DW2* (1999) – nicht als eine politische Aktivität des Komponisten gesehen werden, obwohl sie eindeutig eine politische Perspektive beinhalten: „Der Transport [der philosophischen und politischen Ansätze] ist limitiert durch die Musik. Ich bin kein Politiker. Ich bin ein politischer Mensch, aber ich bin kein Politiker. Und ich bin auch kein wissenschaftlich arbeitender Philosoph. Ich bin Musiker und definiere mich als Komponist.“ In *Das Theater der Wiederholungen: Revisited* benennt der Komponist *Das Theater der Wiederholungen* als sein erstes politisches Stück: „Diese Rückkehr der zynischen Vernunft gab mir den Impuls, mein erstes explizit politisches Stück zu schreiben.“ Siehe Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 1f.

⁴⁶⁰ Hannah Arendt, *Wir Flüchtlinge*, S. 10.

4. Der Mensch an der Schnittstelle des Verschwindens und Wiederauftauchens

nicht mehr natürlich und die Einfachheit seiner Gebärde und seines Ausdrucks ist scheinbar verloren gegangen. Dieses Abstand-Nehmen vom menschlichen Verhalten nähert sich einer Maschine, die nur ihre Aufgaben und Funktionen erledigt und sich nicht selbstständig ausdrücken kann.

Die Kurzcharaktere, die in *Das Theater der Wiederholungen* ab und zu auftauchen, können die Möglichkeit des Menschseins in Erinnerung rufen:

[...] es gibt keine eindeutige Zuordnung zu einer Person, aber es tauchen aus diesen multiplen Persönlichkeiten dann Kurzcharaktere auf, die für zwei, drei Takte plötzlich so tun, als ob sie eine Rolle spielen würden, die aber in dem Moment auch schon wieder verschwunden sind.⁴⁶¹

Die Möglichkeit der Existenz eines Charakters kann auch daran erinnern, dass es für die Identität eines Menschen von Belang ist, einen erkennbaren Charakter zu haben. Durch die Darstellung der Vernichtungsmaschinerie in ihren verschiedenen Erscheinungsformen wird der Identitätsverlust nicht nur wiedergegeben, sondern gleichzeitig wird darüber reflektiert. Es wird daran erinnert, dass der Besitz einer Identität den Unterschied zwischen Mensch und Maschine ausmacht. Die Maschine hat keine Identität und braucht auch keine. Durch die Wiederkehr der Gewalt wird das Menschsein in Frage gestellt und dessen Grenze wird durch Identitätsverlust undurchsichtig. Während der Mensch in den Hintergrund rückt und zu verschwinden beginnt, steigt die Maschine in den Vordergrund auf. *Das Theater der Wiederholungen* macht die Konsequenzen der Entwicklung der Gewalt-Maschinen sichtbar. Die Macht der „Maschine“ gibt die Sprache vor, in der die Interpreten sprechen müssen. Diese Sprache nimmt Abstand zu ihrem eigenen Text und lässt sich Zeit mit den Deutungen. Diese Sprache ist nicht mehr Gegenstand der Kommunikation und wartet auf keine natürliche Reaktion, sondern sie enthüllt die verborgene Kraft der Text-Maschine. Die Bewegungsmaschine regiert die Gebärde

⁴⁶¹ Bernhard Lang, zitiert in: Reinhard Kager, „Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen. Bernhard Langs ‚Theater der Wiederholungen‘“, S. 78f.

4.2. Das Wiederauftauchen – die Figur des Dirigenten

und den Ausdruck und stellt die selbstverständliche Natürlichkeit der Reaktionen in Frage, indem sie das Gegenbild zur Schau stellt. *Das Theater der Wiederholungen* ist wie „eine Maschine, die Texte und Musik reproduziert, wiederholt“⁴⁶². Diese Maschine reproduziert und wiederholt die Gewaltmaschinerie mitsamt ihrem Opfer, dem unterdrückten Menschen, der noch nicht ganz aufgelöst ist. Der Kernpunkt des Geschehens ist nicht die Wiederholung an sich, sondern die Tatsache, dass die Maschine nur dann arbeiten kann, wenn der Mensch noch nicht ganz verschwunden ist. Der Mensch nimmt in diesem Musiktheater durch das Verlieren seiner Identität von der Mensch-Ebene Abstand und nähert sich der einer Maschine an.

4.2. Das Wiederauftauchen – die Figur des Dirigenten

Die Suche nach den Momenten, in denen der Mensch im *Theater der Wiederholungen* im Vordergrund steht und nicht die Maschine, bildet den Gegenstand dieses Abschnitts.

Eines der Schlüsselmomente ist in der Figur des Dirigenten zu finden. Der Dirigent⁴⁶³ ist die einzige Figur auf der Bühne, die weder eine blonde Perücke hat noch durch eine stetige Spiegelung und zusätzliche Bewegungen begleitet wird. Es gibt zwar einen Doppelgänger des Dirigenten, aber dieser hält sich während der Aufführung zum größten Teil zurück. Diese Tatsache hat vor allem praktische Gründe. Dadurch dass der Doppelgänger zum Publikum hin dirigiert, wäre es eine optische Belastung gewesen, wenn er die ganze bzw. die meiste Zeit über den Dirigenten gespiegelt hätte.

Die letzte Szene des dritten Aktes ist die einzige Szene, in der erstens der Doppelgänger – als Spiegelbild des Dirigenten – gleichzeitig mit dem Dirigenten zu sehen ist.⁴⁶⁴ Und zweitens dirigiert er hier bis zum

⁴⁶² Ebd., S. 79.

⁴⁶³ Dies bezieht sich auf die Grazer Uraufführung. Siehe dazu FN 359.

⁴⁶⁴ Kurz vor dem Anfang des dritten Aktes ist der Doppelgänger auch auf der Bühne zu sehen. In dem Moment, in dem er die Bühne verlässt, kommt der Dirigent zum Dirigierpult, um den dritten Akt zu dirigieren. An dieser Stelle sind die beiden also nicht gleichzeitig auf der Bühne zu sehen.

4. Der Mensch an der Schnittstelle des Verschwindens und Wiederauftauchens

Schluss der Szene parallel mit dem Rücken zum Dirigenten; der Doppelgänger ist dabei dem Publikum zugewandt (Abbildung 4). Nun kann man anhand der symmetrischen Anlage dieses Musiktheaters die Frage stellen, wie die Idee eines Doppelgängers im ersten Akt dargestellt wird.



Abbildung 4. Foto: Gerlinde Hipfl

In der letzten Szene des ersten Akts – als Spiegelbild des dritten Akts – dirigiert der Doppelgänger allein in Richtung Publikum. Diese Szene ist a cappella komponiert. Man kann als Zuschauer keine Sänger mehr auf der Bühne sehen, sondern man sieht nur den Doppelgänger, der zum Publikum gewandt steht. Währenddessen verlassen die Instrumentalisten langsam die Bühne.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Diese Szene ist ein wirkungsvoller Moment. Das Bild kann so wirken, als ob der Dirigent die „Geister“, die nicht zu sehen sind, dirigiert oder als ob er seine „innere Stimme“ dirigiert.

4.2. Das Wiederauftauchen – die Figur des Dirigenten

Der Dirigent – und speziell in dieser Szene sein Doppelgänger – präsentiert eine Identität, die im Vergleich zu seiner Umgebung eine Differenz darstellt. Außerdem steht er wegen seiner musikalischen Rolle im Zentrum des Gesichtsfelds. Er ist ständig im Blick der Beobachter und lässt den Unterschied zwischen sich und seiner Umgebung dauernd spürbar werden. Das kontrastierende Bild steht immer zur Verfügung. Bernhard Lang sieht die Figur des Dirigenten im Kontext eines nicht-repräsentativen Theaters, um das es im *Theater der Wiederholungen* gehen soll, besonders kritisch. Der Dirigent ist eine kritische Figur, da er eine Identität darstellt, obwohl er in ein paar vereinzelt Momenten durch seinen Doppelgänger dupliziert wird: „Diese Verdopplung wurde in der Inszenierung dann auf die Verdopplung des Dirigenten ausgedehnt, der kritischsten Figur im Konzept einer Dekonstruktion des repräsentativen Theaters: der Dirigent bleibt [...] repräsentative Identität“⁴⁶⁶, so der Komponist. Die repräsentative Figur des Dirigenten steht im konträren Verhältnis zu den restlichen Interpreten, die die Idee eines nicht-repräsentativen Theaters im Sinne des Verzichts auf Identitäten bilden. Das Bild einer nicht-verdoppelten Figur, die permanent durch die Verdopplungen, Spiegelungen und Wiederholungen umrahmt ist, bildet einen Kontrast zur Masse und gleichzeitig weist dieses Bild auf eine andere mögliche Form der Darstellung, nämlich eine repräsentative, hin. Die vorhin beschriebene letzte Szene des ersten Akts inszeniert die repräsentative Identität der Figur des Dirigenten – in diesem Fall allein durch den Doppelgänger – am stärksten. Die Figur des Doppelgängers des Dirigenten steht mit der leeren Bühne hinter ihm in einem widersprüchlichen Kontext. Die Musik geht weiter, aber die Musiker bzw. die Instrumentalisten verlassen die Bühne.⁴⁶⁷ Der Mensch – der Dirigent – ist ohne Maschine – die Masse – präsent. Dieses Bild erinnert nicht nur an das Zusammenwirken des Menschen und der Maschine,⁴⁶⁸ sondern es weist gleichzeitig auf die Grenze zwischen den beiden Polen hin, die in dieser Szene zum ersten Mal zum Ausdruck kommt.

⁴⁶⁶ Bernhard Lang, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, S. 4.

⁴⁶⁷ Es wird angenommen, dass die Sänger hinter dem Publikum – auf jeden Fall nicht auf der Bühne – stehen und aus der Ferne den Dirigenten verfolgen können.

⁴⁶⁸ Damit ist das Zusammenwirken bis zu jener Szene gemeint, wo der Dirigent und die Musiker an ihren üblichen Plätzen zu sehen sind.

4. Der Mensch an der Schnittstelle des Verschwindens und Wiederauftauchens

Nun kann die Frage gestellt werden, welche Rolle der Doppelgänger des Dirigenten im Kontext des Mensch-Maschine-Verhältnisses zu erfüllen hat.⁴⁶⁹ Womit kann man die Notwendigkeit dieser Verdopplung begründen?

Optisch gesehen steht die Figur des Dirigenten im Zentrum des Geschehens. Der Dirigent steht als „Einzelgänger“ im Mittelpunkt, indem er nicht mehr versteckt im Orchestergraben dirigiert, sondern durch die ganze Aufführung präsent ist – so wie auch die Musiker sichtbar sind. Der Dirigent dirigiert die Maschinerie. Die Figur des Dirigenten als Einzelgänger wird in diesem Musiktheater einer entpersonalisierten Masse gegenübergestellt. Durch diese parallele Nebeneinanderstellung bzw. Kontrastdarstellung deutet das entstandene Bild die Möglichkeit einer doppelten Wahrheit an: einerseits des Überwiegens einer identitätslosen Masse und andererseits des möglichen Besitzes von Identität durch die an der Oberfläche untergeordnet scheinende Figur des Dirigenten.

Die Spiegelung des Dirigenten durch sein Double, das zum Publikum dirigiert, weist auf die Beobachtung hin, dass der Besitz und der Verlust der Identität zwei Perspektiven ein und derselben Gestalt sind. In der Gestalt des Dirigenten findet man weitgehend einen gegen eine Maschinerie gestellten Menschen, der vor allem durch Besitz einer Identität gekennzeichnet ist. Die Identität des Dirigenten kann im Moment der Verdopplung und demzufolge der Austauschbarkeit beeinträchtigt und in Frage gestellt werden; der Identitätsverlust tritt in dem Moment auf, wo das Double erscheint.

Die Figur des Dirigenten präsentiert die Mensch-Ebene, die stetig wie ein roter Faden durch das ganze Musiktheater hindurch, wenn auch in verschiedenen Nuancierungen und Stärken, präsent ist. Obwohl diese Figur im Vergleich zur Masse quantitativ weniger optischen Platz ein-

⁴⁶⁹ Die Verdopplung des Dirigenten durch einen zweiten ist auch aus Gründen der Inszenierungsstrategie zu verstehen. Wie der Komponist Bernhard Lang der Autorin dieser Arbeit am 27. November 2012 mündlich mitgeteilt hat, sollte der Dirigent bei der Grazer Uraufführung, wie alle anderen Interpreten, ursprünglich ebenfalls eine blonde Perücke tragen. Da der Dirigent sich weigerte, eine blonde Perücke aufzusetzen, kam dem Komponisten die Idee für den Einsatz eines Doppelgängers.

4.2. Das Wiederauftauchen – die Figur des Dirigenten

nimmt,⁴⁷⁰ wirkt sie umso intensiver und wegweisender im Kontext des Mensch-Maschine-Verhältnisses, da sie die beiden möglichen Facetten, sowohl die des Menschen als auch die der Maschine, zur Schau stellt. Überdies werden durch die Rolle des Dirigenten die Möglichkeit und die Grenze eines Wechsels zwischen der Mensch- und der Maschinen-Ebene reflektiert. Dieser Wechsel ist an sich das Entscheidende bei der Figur des Dirigenten, die eine Verbindung zwischen der identitätslosen Masse und der Identität – oder die Möglichkeit für den Besitz einer Identität – schafft, und dementsprechend ist dadurch ein Austausch zwischen der Mensch- und der Maschinen-Ebene gegeben. Der Austausch ist im Sinne eines wechselseitigen Gebens und Nehmens zu verstehen: der Fähigkeit des Menschen, in die Rolle einer Maschine zu schlüpfen, und der Fähigkeit der Maschine, die Menschen zu verdoppeln. Daher kann man davon sprechen, dass der Dirigent genau an der Schnittstelle von Mensch und Maschine steht und den Wechsel zwischen der Mensch- und der Maschinen-Ebene vermittelt. Die Notwendigkeit einer Verdopplung ist auch vor dem Hintergrund eines möglichen Wechsels und dessen Darstellung zu begründen.

Einer der eindrucksvollsten Momente hinsichtlich dieses Austauschs ist in der vorhin beschriebenen siebten Szene des erstens Aktes für a-cappella-Ausführung zu sehen, wo der Doppelgänger zum Publikum dirigiert. Man sieht nur den Doppelgänger mit seinem Schatten, der auf dem Boden zu erkennen ist. Aber in diesem Moment tritt die Existenz eines Schattens umso mehr in den Vordergrund, denn von ihm abgesehen steht die Bühne hinter dem Doppelgänger leer. Das verkehrte Bild, das durch diese Inszenierung entsteht, lässt verschiedene Interpretationen zu. Abgesehen vom Zusammenwirken und der gleichzeitigen Grenze zwischen Mensch und Maschine könnte diese Szene im Hinblick auf die symmetrische Anlage ein Hinweis auf das spätere Erscheinen des Doppelgängers gleichzeitig mit dem Dirigenten sein; d. h., der Doppelgänger kündigt im ersten Akt die gleichzeitige Existenz des Dirigenten im dritten Akt an, in dem der Doppelgänger wieder zum Publikum dirigiert. Noch dazu kann der Schatten des Doppelgängers auf dem Boden

⁴⁷⁰ Der Dirigent steht als „Einzelgänger“ vor einer größeren Gruppe von Interpreten, die keine bestimmte Identität zu repräsentieren vermögen.

4. Der Mensch an der Schnittstelle des Verschwindens und Wiederauftauchens

wiederum als ein Doppelgänger des Doppelgängers wahrgenommen werden, der gleichzeitig zu sehen ist.

Das ganze Geschehen lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Der zweite Dirigent (Doppelgänger) kann selbst als der Schatten des ersten wahrgenommen werden. Der Schatten ist abhängig von seinem Objekt und er weist gleichzeitig auf eine Grenze hin. Der Schatten kann ständig präsent sein, ohne vordergründig wahrgenommen zu werden.

Im Kontext Mensch-Maschine weist die siebte Szene im ersten Akt auf eine doppelcodierte Möglichkeit hin: Die Figur des Dirigenten bringt Identität zum Ausdruck. Durch das Dirigieren des Doppelgängers hin zum Publikum wird gleichzeitig aber auch eine andere Seite der Identität dargestellt, indem die Figur des Dirigenten nicht mehr an ihrem Platz steht, sondern dieser durch seinen Doppelgänger vertreten wird. Der Mensch wird durch den Platz der Maschine bzw. des Doppelgängers repräsentiert. Diese doppelcodierte Szene weist auf eine mögliche Austauschbarkeit zwischen Mensch und Maschine hin. Der Mensch und die Maschine können in die jeweils andere Rolle schlüpfen. In diesem Fall wird der Mensch – Dirigent – durch die Maschine – Doppelgänger – dargestellt.

Die Notwendigkeit eines Doppelgängers, der im *Theater der Wiederholungen* nur sehr sporadisch eingesetzt wird, ist vor dem Hintergrund der Verbindung und des Austausches zwischen Mensch und Maschine zu verstehen. Das Double verbindet nicht nur die beiden Ebenen miteinander, sondern macht auf die Austauschbarkeit zwischen Mensch und Maschine aufmerksam. Nur durch die Darstellung der Identität anhand der Figur des Dirigenten wird der Mensch im Vordergrund stehen. Die Figur des Dirigenten mit seinem Doppelgänger repräsentiert und reflektiert die Schnittstelle von Mensch und Maschine.

4.3. Resümee

Zum Schluss können wir zu der am Anfang gestellten Frage zurückkommen, nämlich worin die Notwendigkeit für die Anwesenheit des Menschen im *Theater der Wiederholungen* begründet ist. Diese Frage lässt sich durch das Mensch-Maschine-Verhältnis beantworten. Die

4.3. Resümee

Existenz des Menschen ist für die Maschine von Belang. Der Mensch setzt die Stärke der Maschine in Kraft. Ohne Menschen wird es auch keine Maschine geben. Beim Mensch-Maschine-Verhältnis im *Theater der Wiederholungen* wird keine Ebene komplett aufgelöst – weder jene des Menschen noch jene der Maschine. Die jeweils in den Vordergrund gerückte Perspektive bekommt lokal auf den ersten Blick mehr Gewicht. Man kann sagen, dass es sich hier hauptsächlich um ein dauerhaftes und kontinuierliches Balancieren zwischen den beiden Perspektiven handelt. Daher ist das „Verschwinden“ und das „Wiederauftauchen“ nicht im Sinne des Aufsteigens der einen Ebene und der kompletten Auflösung der anderen zu interpretieren, sondern es ist im Sinne der Beleuchtung und Gewichtung jeweils einer Perspektive zu verstehen. Durch die Grenze des „Verschwindens“ und „Wiederauftauchens“ der Mensch-Ebene treten die versteckten Seiten sowohl der Menschen als auch der Maschinen hervor. Die Maschine, als eine Konstruktion des Menschen, weist stetig auf die Menschen hin.

Auch wenn der Mensch im *Theater der Wiederholungen* in der Darstellung zurücktritt und es viele Momente gibt, in denen er der Maschine mehr Platz einräumt, ist er immer anwesend und präsent. Der Mensch ist gegenwärtig, damit er die Gewalt der Maschine kontrollieren kann. Die Kraft des Menschen verhindert die Vorhersehbarkeit, die durch die Maschine jederzeit abrufbar ist. Trotz der Maschinerie der Wiederholung überrascht uns diese Kraft immer wieder von Neuem. Sie überrascht uns und fordert uns zur Entdeckung auf. Mit der Kraft des Menschen wird die vorhersehbare Form der Maschine verändert. Durch die Unberechenbarkeit werden die Geschehnisse für den Menschen noch einmal begreifbar. Hinter der Maschinerie steht in erster Linie der Mensch und keine Maschine. Die Tatsache, dass das Geschehene noch einmal geschehen kann, wird dadurch der Reflexion zugänglich.

5. Schlusswort

Die Hauptakteure im *Theater der Wiederholungen* sind der Mensch und die Maschine. Die beiden Achsen sind nicht nur verbunden, sondern auch durch das gesamte Musiktheater präsent, wenn auch in verschiedenen Erscheinungsformen, Beleuchtungen und Nuancierungen. Die eine lässt die andere hervortreten und rückt jeweils selbst in den Hintergrund, aber keine wird durch die Hervorhebung der anderen aufgelöst, weder die Achse des Menschen noch jene der Maschine.

Die Hauptthematik – die Gewalt – lässt sich durch das neue Verhältnis zwischen Mensch und Maschine wiederum neu definieren. Die Wiederkehr der Gewalt lässt sich durch dieses Verhältnis nicht nur interpretieren, sondern auch beeinflussen. Demzufolge steht die Gewalt in einem neuen Kontext, dessen Reflexion sich an der Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine spiegelt. *Das Theater der Wiederholungen* stellt diese Schnittstelle zur Schau.

Ein kurzer Rückblick auf die vier Kapitel dieser Studie lässt zusammenfassend Folgendes deutlich werden:

In *Das Theater der Wiederholungen* finden sich die drei genannten Eigenschaften der Philosophie von Deleuze im Mensch-Maschine-Kontext: Neudenken, Zwiegespräch und Interdisziplinarität. Die Grenze des Menschseins wird in diesem Musiktheater nicht nur in Frage gestellt und neu reflektiert, sondern es wird zusätzlich auf die Zerbrechlichkeit des Menschen durch den Eingriff der Maschine hingewiesen. Die Maschine wird ihrerseits erfunden und nicht entdeckt. Sie muss geschaffen werden, wie ein „Begriff“ im Sinne von Deleuze nicht gegeben ist, sondern geschaffen wird. Das Zwiegespräch bzw. das „Mitdenken“ findet in diesem Musiktheater zwischen Mensch und Maschine statt; das Zwiegespräch zwischen Mensch und Maschine fordert wiederum dazu auf, deren Verhältnis zueinander neu zu denken. Diese wechselseitige Korrespondenz kann im Sinne von Deleuze interpretiert werden, dadurch, dass weder der Mensch noch die Maschine allein unterwegs sind, sondern sie sich gegenseitig „austauschen“. Im *Theater der Wiederholungen*

5. Schlusswort

erkennt man außerdem die Spuren von Interdisziplinarität im Sinne neuer Denkfelder, die nichts anderes als Mensch und Maschine selbst sind.

Bezüglich der Wiederholung wurde im ersten Kapitel das Thema Loop diskutiert. Das ästhetische Wiederholungskonzept mittels Loop entsteht ursprünglich aus dessen technischen Möglichkeiten. Diese Tatsache bildet wiederum eine Brücke zwischen Mensch und Maschine. Der Wunsch nach Wahrnehmungs- bzw. Bewusstseinerweiterung – ein wesentliches Thema in der Blütezeit der Loop-Ästhetik – lässt sich im *Theater der Wiederholungen*, wenn auch in einer neuen Erscheinungsform, wiederfinden. Hier wird die menschliche Grenze erweitert, indem die Maschine – als Abbild dieses Wunsches – zum Einsatz kommt. Der Einsatz der Maschine erfolgt bei Lang vor allem durch die Menschen. Die maschinelle Perspektive der Ausführenden – also der Menschen – deutet auf den ursprünglichen Wunsch nach Erweiterung hin. Der Mensch erweitert sich zur Maschine und die Maschine nähert sich dem Menschen an. Im Kontext Mensch-Maschine ist die Wiederholung ein Mittel zum Zweck. Nichtsdestotrotz ist sie ein formbildendes Element.

Im Kontext von Langs Transkriptionsversuch einer Improvisation kann man den oben genannten Wunsch weiterverfolgen. Die Verschriftlichung einer Improvisation – als Ausgangspunkt – deutet auf eine doppelte Existenz hin. Das Freie und nicht Vorhersehbare – der Mensch – wird durch das Fixieren und die scheinbare Vorhersehbarkeit – die Maschine – zu etwas stets Abrufbarem; Verschriftlichung der Improvisation ist das Abbild für eine „Überwindung“ von Mensch und Maschine.

Ein weiterer Aspekt im ersten Kapitel war der Turntablismus als ein Ausgangspunkt für Bernhard Langs Wiederholungsästhetik. Das Mensch-Maschine-Verhältnis ist auch hier von Bedeutung. Der Mensch versucht einerseits, die Maschine im gegebenen Rahmen unter Kontrolle zu bringen, und andererseits formt er die Gegebenheiten frei durch die Improvisation. Das Zusammenwirken zwischen gegebenem und freiem Rahmen, zwischen Mensch und Maschine, ist ein unerlässlicher Faktor beim Turntablismus und nicht zuletzt im Kontext des *Theaters der Wiederholungen*. Die Deleuze'sche Denkweise und der Turntablismus haben selbst eine gewisse Verwandtschaft. Das Zitat steht beim Turn-

5. Schlusswort

tablismus in einem neuen Kontext. Dadurch existiert im Deleuze'schen Sinne eine neue Ebene, die gleichzeitig das Alte und das Neue beinhaltet. Der neu entstandene Kontext trägt in sich eine Art „Doppelexistenz“. Dieser Aspekt ist auch in der Ästhetik Martin Arnolds zu finden.

Das zweite Kapitel ließ das Mensch-Maschine-Verhältnis noch einmal in einem neuen Licht erscheinen: Das Singen, Sprechen und der Vorgang des Vortragens werden immer wieder durch Wiederholungen, unerwartete Betonungen und Segmentierungen abgebrochen und kommen so wieder von Neuem in Gang. Wiederholung wird aber in den verschiedenen Vertonungsstrategien für ein „höheres“ Ziel eingesetzt. Sie ist Mittel zum Zweck. Durch die verschiedenen Textbehandlungen bekommen Worte und Phrasen eine Art Inhumanität. In diesem Musiktheater „spricht“ nicht nur der Mensch, sondern auch eine Reproduktionsmaschine, die den Text vom Menschen übernommen hat. Die Maschine „reproduziert“ den einst durch die Menschen entstandenen Gedanken. Der Mensch und die Maschine bringen den Text zum Mitteilen, sie lassen ihn erzählen, inszenieren, illustrieren und nicht zuletzt erinnern. Mensch und Maschine bringen die verschiedenen Sprachsegmente je nach Bedarf unterschiedlich zum Einsatz.

Die Spiegelszenen präsentieren die Maschinerie der Gewalt und die Mittelachsen lassen über die Gewalt in jeglicher Erscheinungsform nachdenken: die „erste“ Gewalt in der Menschheitsgeschichte (I. Akt), den Menschen als Spiegelbild Gottes und das Spannungsverhältnis zwischen Willen und Willenlosigkeit (III. Akt) und nicht zuletzt die ideologische Gewalt eines Systems (II. Akt).

Das Theater der Wiederholungen macht die Grenze zwischen Mensch und Maschine sichtbar, wie im dritten Kapitel anhand der Arbeiten von Martin Arnold gezeigt wird. Von daher kann unter anderem begrifflich gemacht werden, warum dieses Musiktheater keine feste Handlung gewohnter Art besitzt. Die Erzählstruktur ist zwischen Mensch und Maschine „hängen geblieben“ wie bei einem Sprung in der Rille. Mit anderen Worten bildet die Darstellung der Grenze dieser beiden Welten die Handlung; eine Handlung, die nicht vordergründig vorhanden ist. Durch das „Hängenbleiben“ der Handlung wird die Grenze zwischen Mensch und Maschine sowie ihr Potential „gefaltet“. Das „Hängenbleiben“ ist allerdings kein stiller Zustand, sondern es wird durch per-

5. Schlusswort

manente Bewegungen begleitet. Sowohl Bewegung als auch der durch Bewegung und Wiederholung verwandelte Inhalt tragen zum „Entfalten“ des Materials bei, in diesem Falle in der Gegenüberstellung von Mensch und Maschine. Durch diese Gegenüberstellung und die Verbindung entsteht eine „neue Lesart“ bei der Betrachtung dieser zwei Achsen. Sowohl der Mensch als auch die Maschine kommen in einem neuen Kontext zu stehen, in dem die „alten“ Materialien – einerseits der Mensch und andererseits die Maschine – in eine neue Form verwandelt werden; die Beschränkung des Materials und der neu entstandene Kontext bilden wiederum eine Gemeinsamkeit zwischen den Sichtweisen von Arnold, Deleuze und Jeck. Die neu entstandene Form bildet genau die Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine.

Die Inszenierung trägt ihrerseits ebenfalls zu der Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine bei. Durch sie wird einerseits die Maschine ins Zentrum gestellt, indem Anonymität und Genderindifferenz hervorgehoben werden: die verdoppelten Bewegungen und das gleiche Kostüm. Andererseits kommt trotz der Spiegelungen und Verdopplungen der Mensch zum Ausdruck. Der Mensch behält seine individuelle Art durch die Asynchronizität der Darstellung. Die Auswirkung dieser zwei Perspektiven weist auf eine doppelte Existenz zwischen Mensch und Maschine hin.

Im letzten und vierten Kapitel wurden das Verschwinden und das Wiederauftauchen des Menschen anhand konkreter Argumente im *Theater der Wiederholungen* diskutiert. In dem Moment, in dem die Identität des Menschen sich zu verlieren scheint, beginnt er zu verschwinden. Der Mensch nähert sich in *Das Theater der Wiederholungen* einer Maschine an, indem er durch das Verlieren seiner Identität von der Mensch-Ebene Abstand nimmt. Obwohl der Mensch durch seinen Identitätsverlust zu verschwinden droht, gewinnt er umso mehr an Bedeutung, insofern die politische Perspektive auf die Gegenwart – die Aktualität des Themas Gewalt(maschinerie) – reflektiert wird. Die politische Perspektive des *Theaters der Wiederholungen* und das Aktualitätsbewusstsein werden nicht durch die Textvorlage gerechtfertigt, sondern durch die Reflexion der Wiederkehr der Gewalt. Einen Anstoß für die Beschäftigung mit der Thematik Gewalt gab dem Komponisten vor allem der Aufstieg der rechtspopulistischen Partei FPÖ in Österreich im Jahr 1999.

5. Schlusswort

Gerade durch sein politisches Bewusstsein wird das Verschwinden des Menschen verhindert, wenn auch seine Präsenz immer wieder gedämpft und abgeschwächt wird. Nichtsdestotrotz gewinnt der Mensch in diesem Musiktheater Distanz dazu, ein Mensch zu sein. Genau durch diese Distanz und Annäherung an die Maschine wird die politische Bedeutung des *Theaters der Wiederholungen* hervorgehoben. Es wird an die Brüchigkeit des Menschen wie der Maschine erinnert. Die Distanz wird ins Zentrum gestellt: Das Zitat bei Jeck distanziert sich davon, ein Zitat zu sein. Bei Deleuze hört der Begriff auf, ein Begriff zu sein, indem er keine fixe Definition mehr in sich trägt und in stetigem Wandel steht. Bei Arnold nimmt der Film vom Film Abstand, indem nicht nur das berücksichtigt wird, was gezeigt wird, sondern auch das, was nicht gezeigt wird. Letztlich hört der Mensch bei Bernhard Lang an der Oberfläche der Gewalttaten auf, ein Mensch zu sein.

Im Laufe der Menschheitsgeschichte entstehen die verschiedenen Maschinen aus ihrer Zeit heraus und als Auswirkungen der jeweiligen Zeit. Maschinen beeinflussen nicht nur die Gesellschaft, sondern sie sind auch als ein Kommentar ihrer Zeit zu verstehen. *Das Theater der Wiederholungen* kommentiert selbst den gemeinsamen und den neu entstandenen Kontext von Mensch und Maschine. Die beiden Achsen lassen die Zuhörer durch ihre wechselseitige Beziehung über die Jetzt-Zeit reflektieren. Mit den Hauptakteuren – Mensch und Maschine – und durch die Zeitreflexion wird die zentrale Thematik Gewalt in einem neuen Kontext präsentiert, der das 21. Jahrhundert mit einschließt. *Das Theater der Wiederholungen* ist ein Kommentar und ein kritischer Spiegel für das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine, an deren Schnittstelle die Wiederkehr der Gewalt erscheint. Während die Geschichte sich wiederholt, lässt die „Zweisamkeit“ von Mensch und Maschine über eine neue Zukunft ihrer Schnittstelle nachdenken.

Literaturverzeichnis

Monographien und Beiträge in Sammelbänden

- Arendt, Hannah, *Wir Flüchtlinge*, aus dem Englischen übersetzt von Eike Geisel, mit einem Essay von Thomas Meyer, 5. Auflage, Stuttgart: Reclam 2016.
- Artaud, Antonin, „Briefe über Grausamkeit“, in: *Das Theater und sein Double*, aus dem Französischen übersetzt von Gerd Henniger, Werke in Einzelausgaben, Bd. 8, Berlin: Matthes & Seitz 2012, S. 132–135.
- Artaud, Antonin, „Das Theater und die Grausamkeit“, in: *Das Theater und sein Double*, aus dem Französischen übersetzt von Gerd Henniger, Werke in Einzelausgaben, Bd. 8, Berlin: Matthes & Seitz 2012, S. 110–115.
- Artaud, Antonin, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, in: *Das Theater und sein Double*, aus dem Französischen übersetzt von Gerd Henniger, Werke in Einzelausgaben, Bd. 8, Berlin: Matthes & Seitz 2012, S. 116–131.
- Artaud, Antonin, „Das Theater der Grausamkeit (Zweites Manifest)“, in: *Das Theater und sein Double*, aus dem Französischen übersetzt von Gerd Henniger, Werke in Einzelausgaben, Bd. 8, Berlin: Matthes & Seitz 2012, S. 160–168.
- Aurnhammer, Achim, „Joris-Karl Huysmans’ ‚Supranaturalismus‘ im Zeichen Grünewalds und seine deutsche Rezeption“, in: *Moderne und Antimoderne. Der Renouveau Catholique und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Roman Luckscheiter, Freiburg: Rombach 2008, S. 17–42.
- Bäcker, Heimrad, *nachschrift*, hrsg. von Friedrich Achleitner, Graz: Literaturverlag Droschl 1986, verbesserte und korrigierte Neuauflage 1993.
- Bäcker, Heimrad, *nachschrift 2*, hrsg. von Friedrich Achleitner, Graz: Literaturverlag Droschl 1997.
- Baumgärtel, Tilman, *Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015.
- Beauvais, Yann, „Found Footage. Vom Wandel der Bilder“, in: *Blimp. Zeitschrift für Film* 16 (Februar 1992), S. 4–11.
- Böhme, Jakob, *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*, hrsg. von Gerhard Wehr, Frankfurt am Main: Insel 1992.
- Burroughs, William S., *Dead Roads*, aus dem Amerikanischen übertragen von Rose Aichele, München: Goldmann 1985.

Literaturverzeichnis

- Burroughs, William S., *The Place of Dead Roads*, London: Penguin 2015.
- Campbell, Edward, *Music after Deleuze*, London: Bloomsbury 2013.
- Charles, Daniel, *Musik und Vergessen*, Berlin: Merve 1984.
- Charwat, Hans Jürgen (Hrsg.), *Lexikon der Mensch-Maschine-Kommunikation*, 2. verbesserte Auflage, München: Oldenbourg 2003.
- Criton, Pascale und Jean-Marc Chouvel (Hrsg.), *Gilles Deleuze – la pensée-musique*, Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine 2015.
- Deghaye, Pierre, „Die Natur als Leib Gottes in Jacob Böhmes Theosophie“, in: *Gott, Natur und Mensch – in der Sicht Jacob Böhmes und seiner Rezeption*, hrsg. von Jan Garewicz und Alois Maria Haas, Wiesbaden: Harrassowitz 1994, S. 71–111.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, 5. Auflage, Paris: Presses Universitaires de France 2017.
- Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink 2007.
- Deleuze, Gilles, *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, hrsg. von Daniel Lapoujade, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Kafka: für eine kleine Literatur*, aus dem Französischen von Burkhard Kroeber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Ceipe*, Paris: Minuit 1972.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris: Minuit 1980.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit 1975.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrénie I: Anti-Ödipus*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrénie II: Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1980.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit 1991.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin: Merve 1977.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Rhizome. Introduction*, Paris: Minuit 1976.

Literaturverzeichnis

- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, aus dem Französischen von Joseph Vogl und Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
- Dühren, Eugen, *Neue Forschungen über den Marquis de Sade und seine Zeit: mit besonderer Berücksichtigung der Sexualphilosophie de Sade's auf Grund des neuentdeckten Original-Manuskriptes seines Hauptwerkes „Die 120 Tage von Sodom“*, Berlin: Harrwitz 1904.
- Elste, Martin, „Die abendländische Musik zwischen Mensch und Maschine“, in: *Maschinen und Mechanismen in der Musik*, 31. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 9. bis 11. Mai 2003, hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl, Augsburg: Wißner 2006, S. 183–201.
- Foster, Edward Halsey, *Understanding the Beats*, Columbia, S. C.: University of South Carolina Press 1992.
- Götte, Ulli, *Minimal Music, Geschichte – Ästhetik – Umfeld*, Wilhelmshaven: Noetzel 2014.
- Gottstein, Björn, „Ein malendes Hören‘. Musikalisches Kreisen und generierte Loops in der Musik von Bernhard Lang“, in: *Katalog Wien Modern 2006*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 163–165.
- Gronemeyer, Marianne, *Immer wieder neu oder ewig das Gleiche – Innovationsfieber und Wiederholungszwang*, Darmstadt: Primus 2000.
- Grossmann, Rolf, „Musikalische Wiederholung und Wiederaneignung – Collagen, Loops und Samples“, in: *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und neuer Medien*, Festschrift für Bernd Enders, hrsg. von Arne Bense, Martin Giesecking und Bernhard Müßgens, Osnabrück: epOs Musik 2015, S. 207–218.
- Gruber, Gernot, „Zitat“, in: *MGG*, Sachteil 9, Kassel: Bärenreiter 1998, Sp. 2401–2412.
- Grunsky, Hans, *Jacob Böhme*, Stuttgart: frommann-holzboog 1984.
- Günther, Bernhard, „Press the Difference Button. Bernhard Langs ‚DW8‘ für Orchesterloops und zwei Turntable-Solisten“, in: *Katalog Wien Modern 2006*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 83–85.
- Halbach, Wulf R., *Interfaces – Medien- und kommunikationstheoretische Elemente einer Interface-Theorie*, München: Wilhelm Fink 1994.
- Hofer, Wolfgang, „Fragebogen der Wiederholungen – Nachdenken über

- eine emanzipierte Musik“, in: CD-Booklet zu „Das Theater der Wiederholungen“, Kairos Production 2006.
- Hüppauf, Bernd, „Maschine – Mensch – Apparat. Über das Ziehen und Verwischen von Grenzen“, in: *Körpermaschinen – Maschinenkörper/Mediale Transformationen*, hrsg. von Klaus-Peter Köpping, Bettina Papenburg und Christoph Wulf, Berlin: Akademie Verlag 2005, S. 259–282.
- Hüser, Rembert, „Found-Footage-Vorspann“, in: *Medien in Medien*, hrsg. von Claudia Liebrand und Irmela Schneider, Köln: DuMont 2002, S. 198–217.
- Huysmans, Joris-Karl, *Là-Bas*, Paris: Plon-Nourrit 1922.
- Huysmans, Joris-Karl, *Tief unten*, übersetzt und herausgegeben von Ulrich Bosser, Stuttgart: Reclam 1994.
- Kager, Reinhard, „Geschichte als Wiederkehr des Ähnlichen. Bernhard Langs ‚Theater der Wiederholungen‘“, in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 126 (2010), S. 76–80.
- Klopf, Johannes, Monika Frass und Manfred Gabriel (Hrsg.), *Mythos – Mensch – Maschine*, Salzburg: Paracelsus 2012.
- Kutschke, Beate, *Neue Linke/Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln: Böhlau 2007.
- Lang, Bernhard, „MaschinenTheaterMaschine“, in: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, Bd. 21: *Vorträge, Texte und Diskussionen der Ferienkurse des Jahres 2010*, hrsg. von Michael Rebhahn und Thomas Schäfer, Mainz: Schott Music 2010, S. 84–91.
- Lang, Bernhard, „Stil versus Stylez. Zur politischen Ökonomie der Ästhetik“, in: *MusikTexte: Zeitschrift für neue Musik* 126 (2010), S. 71–75.
- Lemper, Ernst-Heinz, *Jakob Böhme – Leben und Werk*, Berlin: Union Verlag 1976.
- Lippit, Akira Mizuta, „—MA“, in: *Martin Arnold, deanimated*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, hrsg. von Gerald Matt und Thomas Miessgang, Springer: Wien/New York 2002, S. 30–44.
- Matt, Gerald und Thomas Miessgang (Hrsg.), *Martin Arnold, deanimated*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, Springer: Wien/New York 2002.
- Menasse, Robert, *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum „Land ohne Eigenschaften“*, hrsg. von Eva Schröckhuber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017.
- Menasse, Robert, „Dummheit ist machbar, Weltfeind Österreich – Eine Erregung“, in: *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum „Land ohne Eigen-*

- schaften*“, hrsg. von Eva Schrökhuber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 393–397.
- Menasse, Robert, „Ein verrücktes Land“, in: *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum „Land ohne Eigenschaften*“, hrsg. von Eva Schrökhuber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 269–275.
- Menasse, Robert, „In achtzig Tagen gegen die Welt“, in: *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum „Land ohne Eigenschaften*“, hrsg. von Eva Schrökhuber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 398–413.
- Menasse, Robert, „(Un)erklärliches Österreich“, in: *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum „Land ohne Eigenschaften*“, hrsg. von Eva Schrökhuber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 381–389.
- Menasse, Robert, „Warum Februar nicht vergehen will“, in: *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum „Land ohne Eigenschaften*“, hrsg. von Eva Schrökhuber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 421–426.
- Mertens, Wim, *American Minimal Music, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, London: Kahn & Averill 2004.
- Miessgang, Thomas, „Jenseits der Wörter“, in: *Martin Arnold, deanimated*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, hrsg. von Gerald Matt und Thomas Miessgang, Springer: Wien/New York 2002, S. 15–29.
- Miles, Barry, *William S. Burroughs – Eine Biographie*, Deutsch von Udo Breger und Esther Breger, Hamburg: Kellner 1994.
- Oberlausitzische Gesellschaft der Wissenschaften e.V. zu Görlitz (Hrsg.), *Erkenntnis und Wissenschaft. Jacob Böhme (1575–1624)*, Internationales Jacob-Böhme-Symposium Görlitz 2000, Görlitz: Oettel 2001.
- Ott, Michaela, *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg: Junius 2010.
- o. V., „Spiegelungen – Doubles, Kommentare zu einem Gespräch mit Bernhard Lang“, in: *Katalog Wien Modern 2006*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 19–30.
- Pfrenge, Roland, „Mensch und Maschine in der Musik: Sinn und Desillusion“, in: *Vernetzungen: neue Musik im Spannungsfeld von Wissenschaft und Technik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2009, S. 189–201.
- Pircher, Wolfgang, „Hollywoods Gespenster – Martin Arnolds filmische Dekonstruktionsarbeit“, in: *film denken: thinking film*, hrsg. von Ludwig Nagl, Eva Waniek und Brigitte Mayr, Wien: SYNEMA 2004, S. 149–159.
- Risak, Veith, *Mensch-Maschine-Schnittstelle in Echtzeitsystemen*, Wien: Springer 1986.

Literaturverzeichnis

- Rufer, Josef, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Kassel: Bärenreiter 1966.
- Sade, Marquis de, *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*, aus dem Französischen von Karl von Haverland, Köln: Anaconda 2006.
- Schäfer, Thomas, „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.
- Scheib, Christian, „Vom Wie des Was und dem Was des Wie. Oder: Von Lust und Sucht und einer 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.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm, *Geschichte der christlichen Kabbala*, Bd. 2: *1600–1660*, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog 2013.
- Schönberg, Arnold, „Komposition mit zwölf Tönen“, in: *Stil und Gedanke*, Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 105–137.
- Schönenberger, Roland, „Wiederholungszwang oder Seligkeit der ewigen Wiederkehr des Gleichen? Zur gegenwärtigen Konjunktur des Loops“, in: *dissonance/dissonanz* 84 (2003), S. 4–8.
- Sloterdijk, Peter, *Kritik der zynischen Vernunft*, 2 Bände, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Webern, Anton, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition 1960.
- Wicke, Peter, Kai-Erik Ziegenrucker und Wieland Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik: Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*, Mainz: Schott 2007.
- Zott, Lynn M. (Hrsg.), *The Beat Generation, A Gale Critical Companion*, Bd. 1: *Topics*, Detroit: Gale 2003.
- Zott, Lynn M. (Hrsg.), *The Beat Generation, A Gale Critical Companion*, Bd. 2: *Authors A–H*, Detroit: Gale 2003.
- Zott, Lynn M. (Hrsg.), *The Beat Generation, A Gale Critical Companion*, Bd. 3: *Authors I–Z*, Detroit: Gale 2003.

Online-Quellen

- Arnold, Martin: <https://www.martinarnold.info/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Bäcker, Heimrad, „nachschrift“, unter: <http://www.droschl.com/buch/nachschrift/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Baute, Michael, Volker Pantenburg, Stefan Pethke, Stefanie Schlüter und Erik Stein, „Was ist der filmischste Film? Ein Gespräch mit Martin Arnold“, 2. Juli 2008 in Wien, unter: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gespraech-arnold/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Benda, Susanne, „Bernhard Lang ‚Ich komponiere keinen Schweinsbraten‘“, 04.05.2014, unter: <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.bernhard-lang-ich-komponiere-keinen-schweinsbraten.b74f6a9a-38be-42ae-a22e-70dd32010881.html>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Fritz Bauer Institut (Hrsg.), Geschichte und Wirkung des Holocaust. Tonbandmitschnitt des 1. Frankfurter Auschwitz-Prozesses, unter: <http://www.auschwitz-prozess.de/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Fritz Bauer Institut (Hrsg.), Victor Capesius, unter: <http://www.auschwitz-prozess-frankfurt.de/index.php?id=107>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Helmut-List-Halle: <http://www.helmut-list-halle.com/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Horak, Jan-Christopher, „Österreichisches Filmmuseum“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Hünigen, James zu, „unsichtbares Kino (2)“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Internationale Jacob Böhme-Gesellschaft: <https://jacob-boehme.org/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Internationales Jacob-Böhme-Institut Görlitz e.V.: <https://www.goerlitz.de/vereine/detail/85-Internationales-Jacob-Boehme-Institut-Goerlitz-e.-V>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Jeck, Philip: <http://philipjeck.com/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.

Literaturverzeichnis

- Lang, Bernhard, „Das Theater der Wiederholungen: Revisited“, Abstract zur Vorlesung an der Universität Wien 19.01.2009, unter: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen.htm>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Lang, Bernhard, „Repetition und Automatismus: die Bedeutung des Wiederholungsbegriffes in den Stücken der Differenz/Wiederholung-Serie (2002)“, unter: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen.htm>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Lang, Bernhard, „The Difference Engine, Über maschinelles Musikdenken und den Begriff der Musikalischen Monadologien“, Vorlesung an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig (Juni 2008), unter: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen.htm>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Le Roy, Xavier: <http://www.xavierleroy.com/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Lexikon der Filmbegriffe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Österreichisches Filmmuseum: <https://www.filmmuseum.at/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Reiter, Wolfgang, „Eine mögliche Geschichte der Grausamkeit“, unter: <http://herbst50.steirischerherbst.at/2017/08/08/eine-moegliche-geschichte-der-grausamkeit/>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Sade, Marquis de, *Les 120 Journées de Sodome*, Diffusion Libre Numérisation: J. Franval, unter: <https://www.rodoni.ch/busoni/sade/journees.pdf>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.
- Schlichter, Ansgar und Philipp Brunner, „Found-Footage-Film“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de>, zuletzt abgerufen am 25. August 2019.

Partitur

- Lang, Bernhard, *Das Theater der Wiederholungen*, Partitur, Copyright by G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH Berlin.

Bildnachweis

Die Rechte für sämtliche in der Arbeit verwendeten Fotografien (Abbildungen 1–4) liegen bei der Fotografin Gerlinde Hipfl.

Die Rechte für die Partitur (Notenbeispiele 1–43) liegen bei G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH Berlin.

Libretto-Anhang⁴⁷¹

Akt I

Szene 1:

et non sans des peines infinies arrivèrent au château le vingt neuf octobre au soir.

und nach unendlichen Mühen erreichten sie endlich am 29. [Oktober] um acht Uhr abends das Schloß.

Durcet, qui était allé au devant d'eux, fit couper le pont de la montagne sitôt qu'ils furent passés.

Durcet, der ihnen vorausgereist war, ließ, sobald alles angekommen war, die Brücke des Berges abschlagen.

Mais ce ne fut pas tout:

aber es war nicht alles.

le duc, ayant examiné le local, décida que, puisque tous les vivres étaient dans l'intérieur et qu'il avait plus aucun besoin de sortir, il fallait, pour prévenir les attaques extérieures peu redoutées et les évasions intérieures qui l'étaient davantage, il fallait, dis-je, faire murer toutes les portes par lesquelles on pénétrait (dans) l'intérieur, et s'enfermer absolument dans la place comme dans une citadelle assiégée, sans laisser la plus petite issue, soit à l'ennemi, soit au déserteur.

Aber der Herzog, der alle Örtlichkeiten inspizierte, entschied, daß dies noch nicht genug sei, daß man sich, nachdem alle Lebensmittel im Inneren waren und daher niemand das Bedürfnis hatte, das Schloß zu verlassen, gegen etwaige, kaum befürchtete Überfälle von außen und gegen eher befürchtete Entweichungen schützen müsse, daß man also, sage ich, alle Türen vermauern müsse, durch welche man ins Innere gelangte, und sich in dem Platze so völ-

⁴⁷¹ Die kursiven Textstellen im ersten und zweiten Akt sind die Übersetzungen auf Deutsch. Kursivierungen aus dem Original sind in KAPITÄLCHEN wiedergegeben. Für die Originalquelle der jeweiligen Übersetzungen siehe das Literaturverzeichnis.

lig einschließen wie in einer belagerten Festung, ohne die kleinste Öffnung zu lassen, sei es für den Feind oder den Deserteur.

Szene 2:

„Êtres faibles et enchaînés, uniquement destinés à nos plaisirs, vous ne vous êtes pas flattés, j’espère, que cet empire aussi ridicule qu’absolu que l’on vous laisse dans le monde vous serait accordé dans ces lieux.

„Ohnmächtige und gefesselte Wesen, einzig zu unserer Lust bestimmt, ihr bildet euch hoffentlich nicht ein, daß die ebenso lächerlichen als übertriebenen Rechte, die man euch in der Welt einräumt, euch auch an diesem Orte zugestanden werden!“

Mille fois plus soumises que ne le seraient des esclaves, vous ne devez vous attendre qu’à l’humiliation, et l’obéissance doit être la seule vertu dont je vous conseille de faire usage: c’est la seule qui convienne à l’état où vous êtes.

Tausendmal geknechteter als Sklavinnen, habt ihr nichts zu erwarten als Demütigung, und Gehorsam soll die einzige Tugend sein, deren Übung ich euch rate, es ist die einzige, die dem Zustand angemessen ist, in dem ihr euch befindet.

Ne vous avisez pas surtout de faire aucun fond sur vos charmes.“

Glaubt auch nicht, daß ihr uns mit euren Reizen bestricken könntet.“

Szene 3:

Elle est fixée par le croupion sur une pièce de fer brûlant, et chacun de ses membres contourné dans une dislocation épouvantable.

Sie wird mit dem Kreuz auf einen heißen Eisenpfahl gebunden und jedes ihrer Glieder in schrecklicher Verrenkung verdreht.

Elle est empoisonnée d’une drogue qui lui brûle et déchire les entrailles, qui lui donne des convulsions épouvantables.

Akt I

Es wird ihr ein Gift eingegeben, das ihr die Eingeweide verbrennt, sie in schrecklichen Krämpfen sich winden läßt.

Szene 4:

L'heure des sanies était venue;

Die Stunde der eitrigen Sekrete war angekommen;

la plaie fluviale du flanc ruisselait plus épaisse, inondait la hanche d'un sang pareil au jus foncé des mûres; des sériosités rosâtres, des petits-laits, des eaux semblables (à) des vins de Moselle gris, suintaient de la poitrine, trempaient le ventre au-dessous duquel ondulait le panneau (bouillonné d'un linge).

aus der flutenden Seitenwunde rann es dichter, überschwemmte die Hüfte mit einem Blut, das dunklem Brombeermost glich; schmutzigrosa rieselnde Serumwässer, dünne Molken, Säfte, blaßroten Moselweinen ähnelnd, entsickerten der Brust, netzten den Bauch, darunter wand sich, beulig geschlungen, ein großes Stück Leinen;

Au-dessus de ce cadavre en éruption, la tête apparaissait.

Über diesem aufbestenden Leib erschien, gewaltig und voll heftiger Unruhe, das Haupt.

la face était montueuse, le front démantelé.

Das Antlitz war zerklüftet, die Stirn eingeebnet.

Szene 5:

Elle est enchaînée à un pilier sous un globe de verre et vingt serpents affamés la dévorent en détail toute vive.

Sie wird unter einem Glassturz an einen Pfeiler gebunden, und zwanzig ausgehungerte Schlangen verzehren sie lebend.

Elle est empalée par la bouche, les pieds en l'air, un déluge de flam-mèches ardentes lui tombe à tout instant sur le corps.

Sie wird mit den Füßen in der Luft in den Mund gepfählt und ein Funkenregen fällt ihr ununterbrochen auf den Körper.

Szene 6:

„Je maintiens qu’il faut qu’il y ait des malheureux dans le monde. Tout soulagement fait à l’infortune est un crime réel contre l’ordre de la nature.“

„Es muß doch auch Unglückliche auf der Welt geben. Jede einem Unglücklichen erwiesene Unterstützung ist ein wahres Verbrechen gegen die Ordnung der Natur.“

„L’infortune est la pépinière où le riche va chercher des objets de sa luxure et sa cruauté.“

„Denn die Unglücklichen sind die Baumschule, aus der die Reichen sich die Objekte ihrer Wollust oder Grausamkeit holen.“

„Eh, que m’importe le crime [...], pourvu que je me délecte.“

„Was kümmern mich Verbrechen [...], wenn ich mich nur ergötze!“

Szene 7:

Le 1^{er} mars, voyant que les neiges ne sont pas encore fondues, on se décide à expédier en détail tout ce qui reste.

Am 1. März beschloß man, da der Schnee noch nicht geschmolzen war, die Übriggebliebenen einzeln abzutun.

Et messieurs vont s’amuser, quand il leur plaît, avec ces victimes, ou dans leur prison, ou ils les font venir dans les salles ou dans leur chambre, (le) tout souivant leur gré.

Die Herren erlustigen sich nach Gefallen mit ihren Opfern entweder in den Gefängnissen, oder sie lassen sie in den Salon oder ihre Zimmer kommen.

En conséquence, on expédie donc, comme il vient d’être dit, un sujet chaque jour dans l’ordre suivant:

Akt I

Es wird also, wie gesagt, an jedem Tage eines ihrer Opfer abgetan, und zwar in folgender Ordnung:

Le premier mars,	Fanchon.	<i>am 1. März</i>	<i>Fanchon.</i>
Le deux,	Lousin.	<i>am 2.</i>	<i>Louison.</i>
Le trois,	Thérèse.	<i>am 3.</i>	<i>Thérèse.</i>
Le quatre,	Marie.	<i>am 4.</i>	<i>Marie.</i>
Le cinq,	Fanny.	<i>am 5.</i>	<i>Fanny.</i>
Le six et le sept <i>am 6. und 7.</i>	Sophie et Céladon ensemble, comme amants, et ils périssent, comme il a été dit, cloués l'un sur l'autre. <i>Sophie und Seladon zusammen als Liebende, und sie sterben, wie es bestimmt wurde, einer auf den anderen genagelt,</i>		
Le huit, <i>am 8.</i>	un des fouteurs subalternes. <i>einer der untergeordneten Ficker,</i>		
Le neuf,	Hébe.	<i>am 9.</i>	<i>Hébe,</i>
Le dix, <i>am 10.</i>	un des fouteurs subalternes. <i>einer der untergeordneten Ficker,</i>		
Le onze,	Colombe.	<i>am 11.</i>	<i>Colombe,</i>
Le douze, <i>am 12.</i>	le dernier des fouteurs subalternes. <i>der letzte der untergeordneten Ficker,</i>		
Le treize,	Zélamir.	<i>am 13.</i>	<i>Zélamir,</i>
Le quatorze,	Cupidon.	<i>am 14.</i>	<i>Cupidon,</i>
Le quinze,	Zéphire.	<i>am 15.</i>	<i>Zephyr,</i>

Libretto-Anhang

Le seize,	Adonis.	<i>am 16.</i>	<i>Adonis,</i>
Le dix-sept,	Hyacinthe.	<i>am 17.</i>	<i>Hyazinth,</i>
Le dix-huit,	au matin, on se saisit des vieilles, et on les expédie le dis-huit, le dis-neuf et le vingt.		
<i>am 18.</i>	<i>früh bemächtigt man sich der drei Mägde und tut sie am 18., 19. und 20. ab,</i>		

Total: Vingt.

ZUSAMMEN 20.

Ne vous écartez en rien de ce plan.

Unter keiner Bedingung von diesem Plan abweichen.

Akt II

Akt II

Szene 1:

The only thing that could unite the planet is a united space program ... the earth becomes a space station and war is simply OUT irrelevant, flatly insane in a context of research centers, spaceports, and the exhilaration of working with people you like and respect toward an agreed-upon objective, an objective from which all workers will gain.

HAPPINESS IS A BY-PRODUCT OF FUNCTION.

Das einzige, was den Planeten vereinen könnte, ist ein gemeinsames Weltraumprogramm ... Die Erde würde zu einer Weltraumstation, und das Thema Krieg wäre erledigt. Im Hinblick auf die Forschungszentren, Weltraumhäfen und vor allem auf das Hochgefühl, das entsteht, wenn man mit Leuten, die man mag und schätzt, ein gemeinsames Ziel erarbeitet, würde der Krieg in seiner ganzen Unsinnigkeit sichtbar werden und sich selbst ad absurdum führen. DAS GLÜCK IST EIN NEBENPRODUKT DES WIRKENS.

The planetary space station will give all participants an opportunity to function.

Die planetarische Raumstation wird allen Beteiligten die Gelegenheit geben, daran mitzuwirken.

Appointment at the cemetery ... Boulder, Colorado ...

September 17, 1889⁴⁷²

Das Treffen auf dem Friedhof ... Boulder, Colorado ... 17. September 1889.

Mike swung onto the path at the northeast corner, wary and watchful. He was carrying a Webley-Fosbery 45 semi-automatic revolver, the action adjusted with rubber grips by an expert gunsmith to absorb recoil and prevent slipping. His backup men were about ten yards away, a little

⁴⁷² Im Original bei Burroughs steht 1899.

behind him across the street. Kim stepped out of the cemetery onto the path.

Vorsichtig bog Mike in den Fußpfad an der nordöstlichen Ecke ein. Er hatte einen halbautomatischen 45er Webley-Fosbery. Der Mechanismus war von einem erfahrenen Waffenschmied mit Gummihaltern am Revolver befestigt worden, um den Schall zu dämpfen und um ein Ausrutschen zu vermeiden. Die Männer, die ihm Deckung gaben, warteten ungefähr zehn Meter hinter ihm über der Straße. Kim kam aus dem Friedhof heraus auf den Weg.

„Hello, Mike.“

„Hallo Mike“, sagte er.

His voice carried clear and cool on the wind, sugary and knowing and evil.

Der Wind trug den glasklaren Klang seiner Stimme mit sich fort, zuckersüß, wissend und böse.

Kim always managed⁴⁷³ to approach downwind. He was wearing a russet tweed jacket with change pockets, canvas puttees, jodhpurs in deep red.

Irgendwie schaffte es Kim immer, sich seinem Gegner in Windrichtung zu nähern. Er trug eine rotbraune Tweedjacke mit seitlichen Taschen, Segeltuchgamaschen und dunkelrote Reithosen.

At the sight⁴⁷⁴ of him Mike experienced an uneasy DÉJÀ VU and glanced sideways for his backup men.⁴⁷⁵

One glance was enough. They were all wearing jackets the colour of autumn leaves, and puttees. They had opened a wicker shoulder basket. They were eating sandwiches and filling tin cups with cold beer, their rifles propped against a tree remote and timeless as a painting.

Als Mike ihn erblickte, hatte er das unangenehme Gefühl, den Kerl schon einmal gesehen zu haben und schaute sich instinktiv nach seinen Begleitern

⁴⁷³ Im Original bei Burroughs steht „manoeuvred“ statt „managed“.

⁴⁷⁴ Im Original steht „At sight“ und in der Partitur „At the sight“.

⁴⁷⁵ Im Original steht nur „backup“ und das Wort „men“ kommt nicht vor.

Akt II

um, die ihm Deckung geben sollten. Ein Seitenblick genügte. Sie trugen alle Jacken in den Farben des herbstlichen Laubs und Reithosen. Sie hatten sich um einen Weidenkorb mit Schulterriemen geschart und ihn geöffnet. In aller Ruhe aßen sie belegte Brote und schenkten sich kühles Bier ein. Ihre Gewehre hatten sie an einen Baumstamm gelehnt. Eine Szene, die so fern und unwirklich wie ein Gemälde war.

DÉJEUNER DES CHASSEURS.

DÉJEUNER DES CHASSEURS.

Mike sees he has been set up. He will have to shoot it out. He feels a flash of resentment and outrage.

Mike erkennt, daß er in der Klemme sitzt. Ein Gefühl übermächtiger Wut wallt in ihm auf, weil er den Kampf allein austragen muß.

God damn it! It's not fair!

Verdammte Scheiße, das ist nicht gerecht!

Why should his life be put in jeopardy by this horrible little nance? Mike had a well-disciplined mind. He put these protests aside and took a deep breath, drawing in power.

Warum muß er ausgerechnet wegen dieses kleinen Idioten sein Leben aufs Spiel setzen? Aber Mike war an Disziplin gewöhnt. Er verbeißt sich seinen Widerwillen, holt tief Luft und saugt Kraft ein.

Kim is about fifteen yards south walking slowly towards him. Fresh southerly winds rustle the leaves ahead of him as he walks „on a whispering southwind“ ... leaves crackle under his boots ... Michael, AIMÉ TU LE BRUIT DES PAS SUR LES FEUILLES MORTES ...? TWELVE YARDS TEN ... Kim walks with his hands swinging loose at his sides, the fingers of his right hand brushing the gun butt obscenely, his face alert, detached, unreadable ... Eight yards ... Suddenly Kim flicks his hand up without drawing as he points at Mike with his index finger.

Kim, der sich ungefähr fünfzehn Meter südlicher befindet, kommt ihm langsam entgegen. Beim Gehen bemerkt er, wie der frische Südwind durchs Laub weht – „auf dem flüsternden Südwind ...“ Blätter rascheln unter seinen

Stiefeln ... MICHAEL, AIMÉ TU LE BRUIT DES PAS SUR LES FEUILLES MORTES ...? Zwölf Meter, zehn ... Kim läßt die Arme beim Gehen mitschwingen, so daß die Finger seiner rechten Hand auf eine obszöne Weise an der Kanone entlangstreichen. Sein Gesicht ist gespannt, teilnahmslos und undurchdringlich ... Acht Meter ... Plötzlich läßt Kim die Hand in die Luft schnellen, ohne gezogen zu haben, und zeigt mit dem Zeigefinger auf Mike.

„BANG! YOU ARE DEAD.“

„PENG! DU BIST TOT!“

He throws the last word like a stone. He knows that Mike will see a gun in the empty hand and this will crowd his draw ...

Das letzte Wort schleudert er wie einen schweren Steinbrocken heraus, wohl wissend, daß Mike eine Pistole in seiner leeren Hand sehen und von Panik ergriffen ziehen wird ...

With a phantom gun in an empty hand he has bluffed Mike into violating a basic rule of gunfighting. TYT. Take YOUR time. Every gunfighter has HIS time. The time it takes (him) to draw aim and fire and HIT. If he tries to beat his time the result is almost invariably a miss ...

„Snatch and grab,“ Kim chants.

Mit einer Phantompistole in der leeren Hand hat er Mike dazu gebracht, die Grundregel bei einer Schießerei zu verletzen, nämlich: Laß dir die Zeit, die du brauchst. Jeder Revolverheld braucht eine ganz bestimmte Zeit, um ziehen, zielen, abdrücken und schließlich treffen zu können. Wenn er versucht, diese Zeit zu durchbrechen, geht der Schuß fast immer daneben ...

Kim hänselt: „Los, zieh schon, Kumpel!“

Kim's hand snaps down flexible and sinuous as a whip and up with his gun extended in both hands at eye level.

Beweglich wie eine Peitsche schnellts Kims Hand zum Halfter zurück, im Nu hält er die Kanone mit ausgestreckten Armen in Augenhöhe.

„Jerk and miss.“

„Komm schon, zieh und schieß daneben.“

Akt II

He felt Mike's bullet whistle past his left shoulder.

Er fühlt, wie Mikes Kugel an seiner linken Schulter vorbeizischt.

Trying for a heart shot ...

Hat einen Schuß ins Herz versucht ...

Szene 2:

„Like to see some guns.“

„Ich hätte mir gerne ein paar Gewehre angesehen.“

„You come to the right place, son. What kind of guns you have in mind?“

„Du bist bei mir genau richtig, Sohn. Was darf's denn sein?“

„Handguns.“

„Handwaffen“

The old man is looking down across his case of handguns ...

Der alte Mann schaut auf den Kasten mit Handwaffen herunter ...

„Now a handgun is good for one thing and that's killing at close range. Other folks, mostly. Worst form of varmint. Quite a choice here ... Now this gun“ – he brings out a Colt Frontier 45-caliber seven-and-a-half-inch barrel – „a best seller ... Throws a big slug ... But it isn't throwing the biggest slugs that counts, it's hitting something with the slug you throw. I'd rather hit someone with a 22 than miss him with a 45 ... Now this little 22 here, hammerless, two inch barrel, double-action smooth and light ... a good holdout gun you can stash in your boot, down in your crotch, up your sleeve ... I knew this Mexican gun, El Sombrero, with a holster in his hat. Dressed all in black like an undertaker ... ‚Ah señor, I'm so sorry for you.‘ Then he'd sweep his hat off like he was standing over a coffin, and blast right through the hat ... You'll be wanting something heavier of course.“

„Nun, eine Pistole eignet sich bestimmt vorzüglich dazu, den absoluten Abschaum aus der Nähe abzuknallen. Ich habe eine wirklich reiche Aus-

wahl davon ... Zum Beispiel diese Kanone hier.“ Er greift sich einen 45er Frontier-Colt mit einem Siebeneinhalb-Zoll-Lauf heraus. „Ein absoluter Renner ... Wirft eine große Hülse aus ... Natürlich kommt es weniger auf die Größe an als darauf, daß man trifft. Ich würde lieber einen mit einer 22er treffen, als ihn mit einer 45er verfehlen, ... diese 22er hier mit verdecktem Schlaghammer, Zwei-Zoll-Lauf, doppelwirkend, glatt und leicht, kann man in den Stiefel, den Hosenbund oder den Ärmel stecken ... Ich hab’ diesen mexikanischen Scharfschützen, El Sombrero, gekannt, der die Kanone im Hut stecken hatte. Er war ganz in Schwarz gekleidet, wie ein Leichenbestatter ... „Ach Señor, mein herzliches Beileid ... ‘ Bei diesen Worten pflegte er dann immer seinen Hut zu ziehen, und tat so, als ob er sich über den Sarg beugen würde, um dann direkt durch den Hut auf seinen Gegner loszuballern ... Aber ich weiß, du willst natürlich was Schwereres.“

He brings out a Colt Frontier with a four-inch barrel.

Er legt einen Frontier-Colt mit einem Vier-Zoll-Lauf auf den Ladentisch.

„This load is sweet-shooting and heavy enough ... 32-20 ... Winchester chambers a rifle for that load and some folks want a rifle and a handgun shooting the same load. Well, a rifle and a handgun are not made for the same purpose ... the 32-20 is a good pistol load, accurate and hard-hitting, but it’s a piss-poor load for a rifle ... Too heavy for rabbit and squirrel, too light for deer, just enough to aggravate a bear. There’s no good rifle load between a 22 and a 30-30. Here’s a double-action 38 with three-inch barrel. I done some work on that gun, lightening up the double-action trigger pull, close to a hair trigger. You can keep it right on target for six shots ... Let me show you a trick with a double-action gun ...“

Mit dieser 32-20er-Ladung wird das Schießen zum Kinderspiel, aber die Wirkung ist phänomenal. Die Winchester ist mit einer Kammer für die gleiche Ladung versehen, manche Leute wollen ein Gewehr und eine Handfeuerwaffe mit derselben Ladung. „Ein Gewehr und eine Handfeuerwaffe sind nun einmal nicht für den gleichen Zweck konstruiert ... für eine Pistole ist 32-20 eine gute Ladung, exakt und brutal, aber für ein Gewehr ist sie mehr als kümmerlich ... Zu schwer für Kaninchen und Eichhörnchen,

Akt II

zu leicht für Rehe, gerade recht, um einen Bären in Rage zu bringen. Es gibt keine gute Gewehrladung zwischen einer 22er und einer 30er. Hier habe ich eine doppelwirkende 38er mit einem Drei-Zoll-Lauf. An der habe ich vielleicht rumgetrickst, um den schwerfälligen Doppelabzug in einen ziemlich empfindlichen umzumontieren! Man kann sie für die Dauer von sechs Schuß aufs Ziel gerichtet halten ... Ich kann dir einen Trick mit einer doppelwirkenden Kanone zeigen ... “

„Now (you) hold the gun with your left hand above and below the cylinder ... You can spray six shots right into a silver dollar at thirty feet ... Don't ever try it without the glove ...

„Du hältst sie mit der linken Hand über und unter der Revolvertrommel ... Auf eine Entfernung von zehn Metern kannst du so 'ne Ladung von sechs Schuß durch einen Silberdollar jagen ... Aber untersteh dich ja nicht, es ohne Handschuh zu versuchen ...

And here's a custom-made beauty ... Smith and Wesson tip-up ... built like a watch. Chambered for the 44 Russian, a target load for trick shooting. You can put out a candle with this gun at twenty feet. It will teach you how to shoot ... And (this)“ – he brings out a Smith and Wesson 44 special double-action with three-and-a-half-inch barrel – „is for business. I can see that⁴⁷⁶ you have the makings of a real shootist and that's why I'm talking to you ... A real shootist don't start trouble. He just don't want nobody to start trouble with him. These punks go around picking gunfights to get a reputation are no fucking good from the day they're born to the day they die ...“

Hier ist einer meiner Stars ... eine Smith & Wesson mit Kippvorrichtung ... konstruiert wie eine Uhr ... Mit dem Laderaum für die 44er, die sogenannte ‚Russische‘ – die ideale Ladung für Kunstschützen. Mit der kann man eine Kerze auf eine Entfernung von sechs Metern auslösen. Die bringt dir das Schießen bei ... Und diese hier“ – sagt er und holt eine 44er Smith & Wesson, eine Spezialanfertigung mit Doppelmechanismus und Dreieinhalb-Zoll-Lauf aus der Schublade – „ist für die Profikiller – Ich sehe, daß du das Zeug zu einem richtigen Schützen hast, deswegen lasse ich mich über-

⁴⁷⁶ Im Original bei Burroughs steht „I can see you have“.

haupt auf ein Gespräch mit dir ein ... Ein echter Schütze legt sich mit niemandem an und will auch nicht, daß sich jemand mit ihm anlegt. Die Typen, die nur aus Geltungssucht irgendwelche Schießereien provozieren, bleiben bis an ihr Lebensende Stümper ...“

„Don't ever use a shoulder holster ... awkward movement, and it can't mean anything but reaching⁴⁷⁷ for a gun. The less movement the better. For the 22 or the 38, if you want to carry it concealed, use the Mexican style: holster clips over the belt and goes down inside the waistband. Just open your coat and drop your hand to your waistband like you was hitching (up) your belt or scratching your scrotch, and come up shooting ... Drawing your gun should be an easy flowing casual movement, like handing someone a pen, or passing the salt, conveying a benediction ...

„Schaff dir bloß keinen Schulterhalter an ... behindert die Bewegung und bedeutet eigentlich nur, daß du beim Ziehen Zeit verlierst. Je weniger Bewegung, desto besser. Für die 22er oder 38er kannst du, wenn du sie versteckt tragen willst, einen Halfter im mexikanischen Stil verwenden: Er wird außen am Gürtel befestigt und hinter dem Gurt in die Hose gesteckt. Du brauchst nur den Mantel zu öffnen, mit der Hand den Gurt zu berühren und so zu tun, als ob du dir die Hose hochziehen oder dich am Schwanz kratzen wolltest. Wenn du die Hand rausziehst, kannst du dann gleich losballern ... Beim Ziehen solltest du drauf achten, daß dies auf eine elegant fließende und beiläufige Art geschieht, so als ob du jemandem einen Bleistift oder das Salz reichen oder ihn segnen wolltest ...“

Szene 3:

The Baron says these things.

Der Baron pflegt diese Dinge zu sagen.

Wrapped in a living cloak of fur-bearing oysters, the baron rides his swift Arn. The Arn is a streamlined turtle with a shell of light flexible metal

⁴⁷⁷ Im Original steht „anything except reaching“.

that serves as a means of locomotion and also as a weapon. Their claws are razor-sharp and they can strike six feet with a bullet-shaped head to ram or slash.

Eingehüllt in einen lebenden Mantel aus pelzbedeckten Austern reitet der Baron auf seinem schnellen Arn. Der Arn sieht wie eine stromlinienförmige Schildkröte aus, der Panzer ist aus leichtem, biegsamem Metall. Der Arn dient zur Fortbewegung und als Waffe. Seine Klauen sind so scharf wie ein Rasiermesser. Er kann mit sechs Füßen zuschlagen, dazu hat er auch noch einen kugelförmigen Kopf, mit dem er etwas rammen oder Hiebe austeilen kann.

On this remote satellite of the Dog-Star, Arn fighting is an esteemed art. The Cloak lovingly outlines the Baron's lean form, the narrow waist, the flaring buttocks, the powerful thighs. The neck supports a broad jaw. The Baron leans forward, Legs belt⁴⁷⁸ like a skier, his long sharp teeth glinting in icy starlight. His eyes are like black opals. He wears a wicker headdress from which the hood of a spitting cobra protrudes. He is scanning the path (ahead) with a blue laser beam from his third eye.

Auf diesem fernen Satelliten des Hundesterns ist der Arnenkampf eine beliebte Kunstform. Der Mantel umschmeichelt des Barons wohlgeformte Gestalt, die schlanke Taille, das sich wölbende Hinterteil, die kräftigen Schenkel. Sein Hals mündet in ein breites Kinn ein. Der Baron lehnt sich nach vorn, seine Knie gebogen wie die eines Skifahrers, und seine scharfen Zähne blinken im eisigen Sternenlicht. Seine Augen sehen aus wie schwarze Opale, und er trägt eine korbartige Perücke, aus der der Kopf einer giftsprühenden Kobra hervorschaut. Er sucht den Weg, der vor ihnen liegt, mit einem blauen Laserstrahl aus seinem dritten Auge ab.

The long night is coming and he must find a pod for the Ordinate Sleep. He has picked up a pod but there is something wrong, some lurking danger. It is just off the path. He guides his Arn into a courtyard and a Greenie steps forward to bed down his Arn and put his cloak in a nutrient solution. He removes his headdress and hands it to the Greenie, petting the reptile, which emits a servile hiss, rubbing its green furred head

⁴⁷⁸ Bei Burroughs steht „knees bent“.

against his hand. The Greenie leans forward to take the headdress, his breath heavy and rank as the exhalation of⁴⁷⁹ a greenhouse in the icy air.

Die lange Nacht bricht an, und er muß die richtige Hülse für den Ordinaten-schlaf finden. Als er gerade eine Hülse aufgehoben hat, merkt er, daß etwas nicht stimmt, er wittert eine Gefahr, die in seiner unmittelbaren Nähe lau-ert. Er lenkt seinen Arn in einen Hof, ein Grünling kommt herbei, um den Arn zu seinem Lager zu führen und den Mantel in eine Nährlösung zu legen. Der Baron nimmt seinen Kopfschmuck ab und reicht ihn dem Grünling. Dabei streichelt er das Reptil, das ein unterwürfiges Zischen vernehmen läßt und seinen grünen, pelzbedeckten Kopf an der Hand des Barons reibt. Der Grünling beugt sich nach vorn, um den Kopfschmuck entgegenzunehmen, sein Atem ist schwer und widerlich, wie die Ausdünstungen eines Gewächshauses in der eisigen Luft.

„Be careful, sir.“

„Seien Sie vorsichtig, Sir“, sagt der Grünling.

As the Baron squeezes his lean body⁴⁸⁰ through a diaphragm in the side of the pod, the clinging mucilaginous passage rubs and excites his genitals.

Als der Baron seinen nackten Körper durch ein Diaphragma an der Seite der Hülse quetscht, massiert und erregt die klebrige, schleimige Durchgangswand seine Genitalien.

On the satellite Fenec, the penis is not confined to (a) sexual function but serves as a general means of (social) communication. To enter a public pod without an erection is an act of gross aggression, like coming in with a snarling dog.

Auf dem Satelliten Fenec hat der Penis nicht nur eine sexuelle Funktion, sondern ist ein ganz allgemeines Kommunikationsmittel. Wenn man eine öffentliche Hülse ohne Erektion betritt, ist das mindestens so anstößig, wie wenn man mit einem zähnefletschenden Hund hereinkommt.

⁴⁷⁹ Im Original steht „from“ statt „of“.

⁴⁸⁰ Im Original steht „his naked body“ statt „his lean body“.

Akt II

As he pops through into the soft pink light of the pod his lightning reflexes are already activated before he hears the foreign voice scream out:

Als er in das weiche, rosa Licht im Innern der Hülse eintaucht, sind seine Blitzreflexe schon aktiviert, bevor er die fremden Stimmen schreien hört:

„What the fuck are you doing in front of decent people?“

„Zum Donnerwetter, was haben denn SIE bei anständigen Leuten verloren!“

Szene 4:

Happiness is a by-product of function.

Das Glück ist ein Nebenprodukt des Wirkens.

Szene 5:

Chris has set up a stone altar in an old gymnasium with candles and incense burners, a crystal skull, a phallic doll carved from a mandrake root, (and) a shrunken head from Ecuador. Kim leans forward and Marbles rubs the unguent up him with a slow circular twist as Chris begins the Invocation⁴⁸¹...

Chris hat in der alten Turnhalle einen Altar aufgebaut, mit Kerzen und Schalen, in denen Räucherwerk verbrannt wird, einem Totenkopf aus Kristall, einer Puppe als Phallussymbol, die aus einer Alraunwurzel geschnitzt ist und einem Schrumpfkopf aus Ecuador. Kim lehnt sich nach vorn, und Marmor reibt ihm mit einer langsamen, bohrenden Bewegung das Schmiermittel in den Arsch, als Chris mit der Beschwörung beginnt ...

UTUL XUL

UTUL XUL

„We are the children of the underworld, the bitter venom of the gods.“

„Wir sind die Kinder der Unterwelt, das bittere Gift der Götter.“

⁴⁸¹ Im Original steht „evocation“.

Kim feels Marble's smooth cock glide in.

Kim fühlt, wie Marmors glatter Schwanz in seinen Arsch gleitet.

„One that haunts the streets, one that haunts the bed.“

„Einer, der die Straßen unsicher macht und einer, der das Bett unsicher macht.“

The walls open and Kim sees a red desert under a purple sky.

Die Wände öffnen sich: Kim sieht eine rote Wüste unter einem violett-farbenen Himmel.

„Their habitation are desolate places, the lands between the lands, the cities between the cities.“

„Ihre Wohnungen sind die gottverlassenen Orte – das Land zwischen den Ländern, die Stadt zwischen den Städten.“

Kim sees a city of red limestone where naked men slump in a strange lassitude, waiting.

„May the dead arise and smell the incense.“

Kim sieht eine Stadt aus roten Ziegeln, in der nackte, apathische Menschen in sich zusammengesunken dasitzen und warten. „Mögen die Toten auferstehen und den Weihrauch riechen.“

Slow rhythmic contraction of the smooth shiny buttocks entering his body, impregnating him ... Tom is changing into Mountfaucon, a tail sprouting from his spine, sharp fox face and the musky reek.

Ein langsames, rhythmisches Zusammenziehen der glatten, glänzenden Arschbacken, die in ihn hineingleiten und ihn durchdringen ... Tom verwandelt sich in Mountfaucon, aus seiner Wirbelsäule wächst ein Schwanz – scharfgeschnittenes Fuchsgesicht und der moschusartige Gestank.

XUL IA LELAL IA AXA AXA

XUL IA LELAL IA AXA AXA

Akt II

Tom, red and peeled, his hair standing up, his eyes lighting up inside with (sputtering) blue fire ... And Chris, his flexible spine undulating like a serpent, bitter venom of the gods gathering in his crotch, phallus straining up ... throats swelling vibrating, voices blending in the larynx ... Tom is a shimmering pearly mollusk, and Marbles a living shell ... he is riding the contractions like a cheetah across the red desert to the city where naked men with antennae jutting from their hairless skulls slump against smooth stone walls and steps ...

A reek of Alien excrement and offal clings to the ancient stone and rises from open street latrines. The naked men are waiting their turn on the latrines, which accommodate six at once, lead throughs welded into stone. The men slump with dead eyes, waiting to void their phosphorescent excrement.

Tom – rot und geschält – sein Haar steht in die Höhe, seine Augen brennen im Innern mit einem blauen, flackernden Licht ... Und Chris – sein beweglicher Rücken bewegt sich wie eine Schlange – bitteres Gift der Götter sammelt sich in seinen Genitalien, sein Phallus kämpft sich hoch ... Kehlen schwellen an und vibrieren – Stimmen verschmelzen in der Larynx ... Tom ist eine schimmernde, perlfarbene Molluske und Marmor eine lebende Muschel ... Er beherrscht die Kontraktionen seiner Muskeln wie ein Gepard, der über die rote Wüste zu der Stadt jagt, in der nackte Männer mit Antennen auf den kahlen Köpfen an glatten Steinmauern und -stufen zusammenbrechen ... Ein Gestank von fremden Exkrementen und Abfall haftet an den alten Steinen und steigt aus offenen Straßenlatrinen herauf. Die nackten Männer vor den Latrinen warten, bis sie an die Reihe kommen. Die Latrine hat nur Platz für je sechs in Stein eingelassene Becken. Die Männer mit den toten Augen lassen sich dort nieder und warten, bis sie ihre phosphoreszierenden Exkremente ausgeschieden haben ...

„The creator of ANUS, the foundation of chaos.“

„Die Schöpfung des ANUS, die Gründung des Chaos.“

Kim feels something stir and stretch in his head as horns sprout. He writhes in agony, in bone-wrenching spasms, as a blaze of silver light flares out from his eyes in a flash that blows out the candles of the altar.

The crystal skull lights up with lambent blue fire, the shrunken head gasps out a putrid spicy breath, the mandrake screams:

Kim fühlt, wie sich etwas in seinem Kopf bewegt und streckt, wie das Wachsen von Hörnern ... Er windet sich in Todesqualen, in folterartigen Krämpfen, als eine Flamme silbernen Lichtes aus seinen Augen auflodert und in einem versengenden Blitzstrahl die Kerzen auf dem Alter auslöscht. Der Kristallschädel leuchtet in einem flackernden blauen Feuer auf, der Schrumpfkopf fängt keuchend an, seinen gräßlichen Verwesungsatem auszustoßen und die Alraunwurzel schreit:

IA KINGU IA LELAL IA AXAAAAAAAAA

IA KINGU IA LELAL IA AXAAAAAAAAA

Szene 6:

I'm learning to dissociate gun, arm and eye, letting them do it on their own, so draw aim and fire will become a REFLEX. I must learn to dissociate one hand from the other and turn myself into Siamese twins. I see myself naked on a pink satin stool. On the left side my hairdo is 18th-century, tied back in a bun at the nape of the neck.

Ich lerne Kanone, Arm und Auge als getrennte Einheiten zu betrachten, die selbstständig agieren, so daß das Ziehen – Zielen – Abfeuern zu einem REFLEX wird. Ich muß noch lernen, die eine Hand von der anderen zu dissoziieren und mich in siamesische Zwillinge zu verwandeln. Ich stelle mir vor, daß ich nackt auf einem mit Satin bezogenen Hocker sitze. Auf der linken Seite habe ich eine Haartracht, die aus dem achtzehnten Jahrhundert stammt, die straff zurückgekämmten Haare sind im Nacken zu einem Knoten zusammengesteckt.

I sit there with a hard-on. I am naked except for knee-high stockings in pink silk and pink pumps, covering a cowering Inquisitor with my double-barreled flintlock in left hand, (the flint) an exquisite arrowhead, the whole artifact built by a Swiss watchmaker with a little musicbox that plays on after the shot, the bullets greased with ambergris and musk.

Akt II

Ich habe einen Ständer und bin nackt, bis auf die rosafarbenen seidenen Kniestrümpfe und rosa Schnallenschuhe, und bin gerade dabei, mit einem Steinschloßgewehr, das ich in der linken Hand halte, auf einen sich vor mir duckenden Großinquisitor abzufeuern. Die Pfeilspitze aus Feuerstein ist ein Artefakt, das von einem Schweizer Uhrmacher angefertigt und mit einer winzigen Spieluhr versehen wurde, die nach dem Schuß weiterspielt. (Die Kugeln sind mit Ambergris und Moschus eingefettet.)

There are various shooting positions. Lining the gun up using both hands from the one-point position. Holding gun forward at eye level, steadied with both hands. One hand position, arm extended, leaning slightly forward to sight the shot from above. Gun held above and below the cylinder by gloved hand.

Beim Schießen gibt es verschiedene Stellungen: Die Kanone wird in Schußlinie gebracht, indem man beide Hände dazu aus der Ein-Punkt-Position heraus benutzt. Oder die Kanone wird in Augenhöhe gehalten, und beide Hände dienen als Stütze. Wenn der Schütze aber nur eine Hand benutzen will, streckt er den Arm aus und lehnt sich leicht nach vorn, um den Schuß von oben kontrollieren zu können. Dann noch: die Kanone, die über dem Zylinder mit der rechten und unter dem Zylinder mit der behandschuhten linken Hand gehalten wird.

As you reach for the gun, SMILE.

Wenn du nach der Kanone greifst, mußt du vor allem auf eine großzügige Art und Weise LÄCHELN.

Szene 7:

It is a clear, crisp day ... Aspens splash the mountains with gold. Colorado Gold, they call it; only lasts a few days.

Ein klarer, etwas frischer Tag ... Die Espen versehen die Berge mit goldenen Sprenkeln: „Colorado-Gold“, das sich nur ein paar Tage hält.

The cemetery is shaded by oak and maple and cottonwood, overhanging a path that runs along its east side. Leaves are falling. The scene looks like a tinted postcard: „Having fine time. Wish you were here.“

Der Friedhof befindet sich im Schatten von Eichen, Pappeln und Ahornbäumen, deren Zweige über den Weg an der Ostseite tiefherabhängen. Blätter fallen zu Boden. Die ganze Szene erinnert an eine kolorierte Ansichtskarte: „Verbringe schöne Tage – WÜNSCHTE, DU KÖNNTEST HIER SEIN.“

Mike swings into the path at the northeast corner, wary and watchful. He is carrying his Webley forty five⁴⁸² semi-automatic revolver. His backup men were⁴⁸³ about ten yards behind him.

Kim stepped⁴⁸⁴ out of the graveyard, onto the path.

Mike, der seinen Revolver, einen halbautomatischen 455er Webley in der Hand hält, biegt von Nordwesten her vorsichtig in den Weg ein. Er ist auf der Hut, und die Männer, die ihm Rückendeckung geben sollen, sind ungefähr zehn Meter hinter ihm.

„Hello Mike“. His voice carries cool and clear on the wind.

„Hallo, Mike.“ *Kims eisige, klare Stimme wird von der herbstlichen Brise herübergetragen.*

Twelve yards ... ten ... eight ...

Zwölf Meter ... zehn ... acht ...

Kim's hand flicks down to his holster and up, hand empty, pointing his index finger at Mike.

„BANG! YOU'RE DEAD“

Kims Hand greift nach dem Halfter und schnellst – ohne gezogen zu haben – zurück in die Schußposition. Mit dem Zeigefinger zielt er auf Mike. „BUM! DU BIST TOT!“

⁴⁸² Im Original bei Burroughs steht „455“ und nicht „45“!

⁴⁸³ Im Original steht „are“.

⁴⁸⁴ Im Original steht „steps“.

Akt II

Mike clutches his chest and crumples forward in a child's game.

Wie in einem Kinderspiel greift sich Mike an die Brust und stürzt vornüber.

„WHAT THE FU-“

„WAS ZUM DO ...“

Akt III

Szene 1:

Der Tag war trübe. Die Felder lagen traurig und verlassen da. Fast ganz entlaubte Bäume. Es begann zu nieseln. Der bewaffnete Posten im Abteil verfolgte aufmerksam jede Bewegung von uns. Auf einem Bahnhof wurde unser Wagen von dem Personenzug abgekoppelt und an mehrere Güterwagen angehängt. Nach einiger Zeit setzte sich dieser neue Zug in Bewegung. Er fuhr langsam. Erst gegen drei Uhr Nachmittag lief er in einem Bahnhof ein, auf dem das Schild AUSCHWITZ zu sehen war. Dort blieb er auf einem Nebengleis stehen. Durch das Fenster konnten wir sehen, dass die Verloaderampe mit Posten umstellt war, die Totenkopfabzeichen an den Uniformmützen trugen. Jeder von ihnen hatte eine Maschinenpistole oder einen Karabiner in der Hand.

Szene 2:

Mir wurde der Vorwurf gemacht, an der Ermordung von zwei Millionen schuldig gewesen zu sein. Ich habe nur als Soldat meine Befehle prompt ausgeführt. Ich habe nicht nach Recht und Unrecht gefragt. Die Schreibtischmörder und Lieferanten sind heute noch auf freiem Fuß. Ich bin erbittert, ich verweigere die Aussage.

Szene 3:

An einer Steinmauer im Hof des Blocks elf steht die Schwarze Wand. Pro-sto! Er hält sie an den Oberarmen fest. Mit dem Gesicht gegen die Wand.

Szene 4:

Siehe, wie das Wesen in Gott ist, also ist auch das Wesen im Menschen und Engeln; und wie der göttliche Corpus ist, ist auch der englische und menschliche. Allein das ist der Unterschied, dass ein Engel und Mensch Kreatur ist und nicht das Ganze, sondern ein Sohn des ganzen Wesens,

Akt III

den das ganze Wesen geboren hat. Darum ist er billig dem ganzen Wesen untertan, dieweil er seines Leibes Sohn ist. Und so sich der Sohn wider den Vater setzt, so ists recht, dass ihn der Vater aus seinem Hause verstösst⁴⁸⁵. Denn er setzt sich wider den, der ihn geboren hat und von dessen Kraft er eine Kreatur geworden ist. Denn so einer etwas machet aus dem, was sein eigen ist, so hat er ja, so ihm dasselbe nicht nach seinem Willen gerät, damit zu machen, was er will, ein Gefäß zu Ehren oder zu Unehren, welches dem Luzifer auch geschah.

Szene 5:

Im Hof an der Wand von Block elf stand ein kleines Mädchen. Sie hatte ein bordeauxrotes Kleidchen an und hatte kleine Zöpfe. Die Hände hielt sie diszipliniert an der Seite wie ein Soldat.

Szene 6:

Ich habe in Auschwitz keinem Menschen etwas zuleide getan. Ich war in Auschwitz zu allen Menschen freundlich, höflich und hilfsbereit, wo ich dies nur konnte. Selektiert habe ich nie, was ich mit allem Nachdruck betonen möchte. Ich habe immer schwarze Milch gehabt. (Das stimmt nicht, das habe ich nicht gesagt.)

Szene 7:

Er ging zum Krematorium und hatte in der Hand einen Sack aus grünlichem Stoff. Er kniete auf dem Dach des Krematoriums nieder, entnahm der Tasche eine Maske, setzte sie auf, nahm eine Büchse, schlug mit irgendeinem Gegenstand darauf und schüttete den Inhalt der Büchse in das Dach des Krematoriums. Dann hat er den Luftschacht mit dem Betondeckel verschlossen.

⁴⁸⁵ Statt „verstösst“ steht bei Jakob Böhme „stößet“.

Das Thema Mensch und Maschine und die Beschäftigung damit ist in der Menschheitsgeschichte seit jeher von großer Bedeutung gewesen. Die verschiedenen Maschinen beeinflussen nicht nur die Gesellschaft, sondern sie sind auch als ein Kommentar ihrer Zeit zu verstehen. In diesem Kontext beschäftigt sich diese Schrift mit dem Musiktheater „Das Theater der Wiederholungen“ (2000 – 2002, UA: Graz 2003) für großes Ensemble, Chor und sechs Vokal-Solisten des österreichischen Komponisten Bernhard Lang. „Das Theater der Wiederholungen“ ist ein Kommentar und ein kritischer Spiegel für das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine, an deren Schnittstelle die Wiederkehr der Gewalt erscheint. Während die Geschichte sich wiederholt, lässt die „Zweisamkeit“ von Mensch und Maschine über eine neue Zukunft ihrer Schnittstelle nachdenken.