

Orm Finnendahl

Was heißt hier Komposition?

“SCHNITT//STELLE ist experimentelle Musik *sui generis*.

Seit dem Sommer 2006 arbeiten das Ensemble Mosaik und ich zusammen in einem gemeinsamen Projekt, in dem wir versuchen, das Verhältnis von Interpret, Komponist und Technologie in einen neuartigen Zusammenhang zu bringen.

Keine fertige Partitur; stattdessen eine vom Komponisten programmierte Maschine als Gegenüber der Musiker. Die Operation der Maschine ist simpel: Aufnehmen und Wiedergeben. Die Wiedergabe kann dabei zeitlich gestreckt/komprimiert, transponiert und vervielfacht werden, das Ergebnis erneut den Ausgangspunkt für eine Aufnahme bilden.

Wie dies passiert, wird den Musikern und dem Publikum über eine projizierte Grafik veranschaulicht. Was die Musiker tun, ist ihnen freigestellt. Die Grafik ist daher keine Partitur. Sie zeigt lediglich, wie der Computer die Spielaktionen der Musiker verarbeitet.

Es gibt keine elektronisch vorproduzierten Klänge, alles Hörbare entsteht aus den Spielaktionen der Interpreten im Konzert.

Der wiederholten Wiedergabe der eingespielten Klänge entspricht auf großformaler Ebene das Prinzip der Variation: Immer wieder gleiche oder spezifisch variierte Grafiken werden interpretiert und verdeutlichen dadurch die Konsequenzen unterschiedlichen Verhaltens der Interpreten. Oder um es -auch angesichts der Risiken solcher von allen Beteiligten preisgegebenen Gewohnheiten und Kontrollmöglichkeiten- mit Samuel Beckett auszudrücken: “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.”

Soweit der Einführungstext zu meiner Komposition SCHNITT//STELLE. Der Weg zu dieser Arbeitsform hat eine längere Geschichte. Schon während meiner Studienzzeit war mir eine in der Neuen Musik weitverbreitete Konzentration auf den Klang suspekt. Mir schien immer, daß weniger die Elemente selbst, als vielmehr ihre Beziehungen zueinander im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen sollten.

Darunter stellte ich mir nicht etwa eine serielle Organisation vor. In meinem Verständnis hatte die serielle Organisation eine Tendenz zur Gleichverteilung möglichst verschiedener Elemente. Dies hatte eine sehr attraktive klangliche Ausdifferenzierung und Vielfalt zur Folge. Jedoch schien mir die Abfolge der Klänge in deren Bezug auf eine meist durch Permutationen organisierte Totalanordnung im systematischen Ansatz (ganz ausdrücklich nicht in den Ergebnissen!) unbefriedigend gelöst. Um es sehr grob zu vereinfachen, hat das Verfahren zur Konsequenz, daß viele unterschiedliche bzw. unterschiedlich strukturierte Elementanordnungen je einmal bzw. sehr selten erscheinen, ohne daß ihre spezifische Reihenfolge der Wahrnehmung als zwingend erscheint¹. Ich könnte mir vorstellen, daß gerade diese Tendenz serieller

¹ Dies bedeutet nicht, daß Werke der seriellen Musik formal beliebig sind oder die Reihenfolge der Elemente willkürlich verändert werden könnte, sondern lediglich, daß das Verfahren der formalen Vororganisation der Wahrnehmung in der Regel wenig Anhaltspunkte für die Nachvollziehbarkeit der Elementabfolge im Detail liefert. Damit wird der Fokus entweder auf eine statistische Wahrnehmung, die sich subsumierend auf die Gesamtorgan-

Musik die Hinwendung und Konzentration auf den Klang fördert. Auch wenn man die Prozeßkompositionen der 60er und 70er Jahre sicher als Gegenreflex auf punktuelle Musik, Momentform oder deren Varianten lesen kann, führt eine leicht überschaubare Linearität der klanglichen Entwicklung wiederum eher zu einer Konzentration auf den Klang, in diesem Fall allerdings mit verschobenem Fokus auf dessen minimale Varianten bzw. allmählichen Veränderungen.

Ich suchte hingegen nach systematischen Organisationsformen, die die Relationen der Elemente zueinander in den Vordergrund rücken, ohne notwendigerweise deren Anzahl, den Gesamtverlauf oder ihre individuelle Gestalt von vorneherein zu definieren. Hierzu zählen beispielsweise Markov-Ketten, rekursive Verfahren oder andere regelbasierte Systeme. Besonders faszinierten mich Systematiken, die aus einer überschaubaren Anzahl von Möglichkeiten/Regeln für die Organisation der Übergänge von einem Element zum nächsten bestehen, durch eine flexible Form ihrer (Re)Kombinationen aber zu einer hohen Variabilität und Komplexität des Gesamten führen können und damit auch formale kompositorische Entscheidungen im Detail ermöglichen, ohne im Widerspruch zu einer formalen Gesamtorganisation eben dieser Elemente zu stehen².



Abbildung 1

Ein Beispiel zur Verdeutlichung: Die harmonische Organisation in einigen Teilen der Komposition REKURS verwendet ein Verfahren, bei dem für einen Klang eine sehr limitierte Anzahl von Transformationen zum nachfolgenden Klang erlaubt ist: Eine dieser Transformation ist die Rotation, bei der der Basston beibehalten wird, aber die Intervalle zyklisch vertauscht werden (Abb. 1). In diesem Fall sind die Intervalle des ersten Akkordes von unten nach oben eine große Sekunde, eine kleine Terz und ein Tritonus (als Zahlendarstellung der Intervalle als Vielfache der kleinen Sekunde also die Folge 2 (große Sekunde), 3 (kleine Terz) und 6 (Tritonus)). Die zyklische Rotation der Intervalle führt bei gleichbleibendem Grundton zur Folge kleine Terz, Tritonus und große Sekunde (3 6 2), dem zweiten Akkord der Abbildung. Eine erneute Rotation führt zum dritten Akkord mit den Intervallen Tritonus, große Sekunde und kleine Terz (6 2 3) und eine erneute Rotation wieder zum Ausgangsakkord.

isation größerer Formeinheiten bezieht, oder auf das punktuelle Detail verschoben, was keinen Mangel darstellt, sondern sicherlich durchaus im Sinne der Komponisten war

² Dies im Detail zu erläutern würde sicher den Rahmen des Aufsatzes sprengen. Im Prinzip geht es aber darum, die Verhältnisse von Elementen im Detail durch formale Projektionen auf Verhältnisse in der Großform zu beziehen in denen Detailentscheidungen eine weniger große Rolle spielen

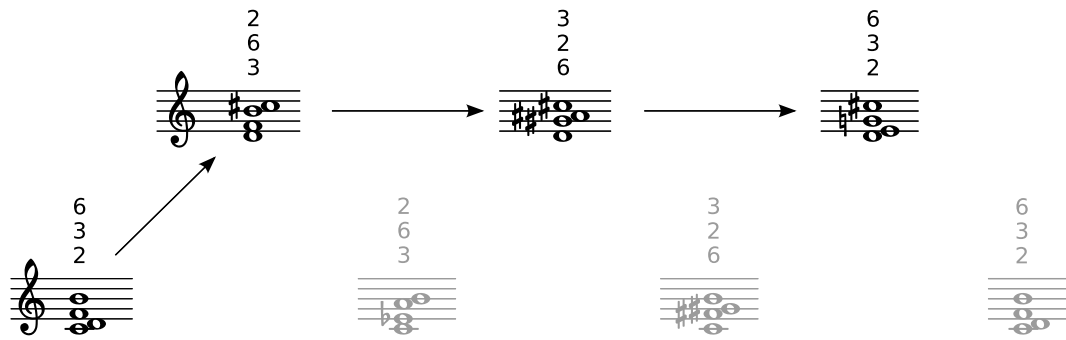


Abbildung 2

Eine andere Transformation zeigt die Abb. 2 im Übergang vom ersten zum zweiten Akkord: Statt den Grundton beizubehalten, wird der nachfolgende Akkord dadurch gebildet, daß das unterste Intervall (die große Sekunde) oben als zusätzlicher Ton hinzugefügt wird und der Basston wegfällt. Dieser Akkord (d-f-h-cis) hat die gleiche Intervallstruktur, wie der zweite Akkord des ersten Beispiels, allerdings ist er gegenüber diesem Akkord um eine große Sekunde transponiert. Anschließend wird in der Abbildung dieser transponierte Akkord erneut zwei mal rotiert. Symmetrisch dazu lässt sich dieses Verfahren natürlich auch in der umgekehrten Richtung durchführen, wie der Übergang von Akkord zwei zu Akkord drei in Abb. 3 zeigt.

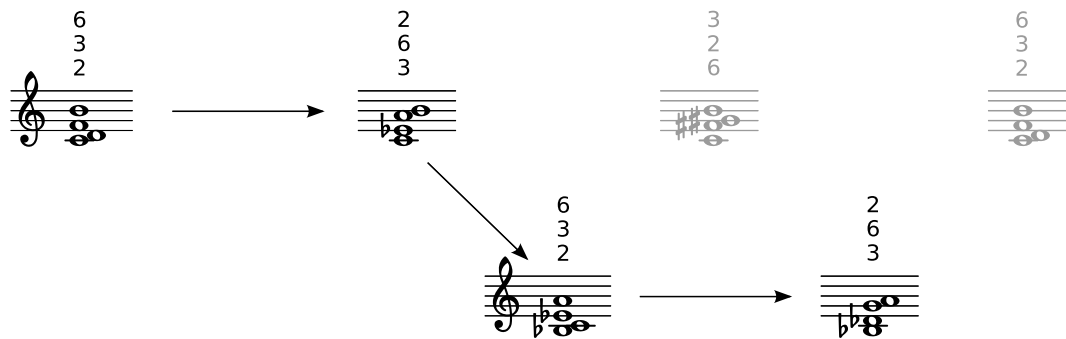


Abbildung 3

Mit anderen Worten gibt es von jedem Akkord genau drei Fortführungsmöglichkeiten (Rotation, Transposition nach oben bzw. Transposition nach unten), die unabhängig von ihrer Kombination dazu führen, daß in einer beliebigen Abfolge von Transformationen dennoch nur drei verschiedene Akkordstrukturen existieren. Alle Möglichkeiten der Fortführung sind in Abb. 4 aufgeführt.

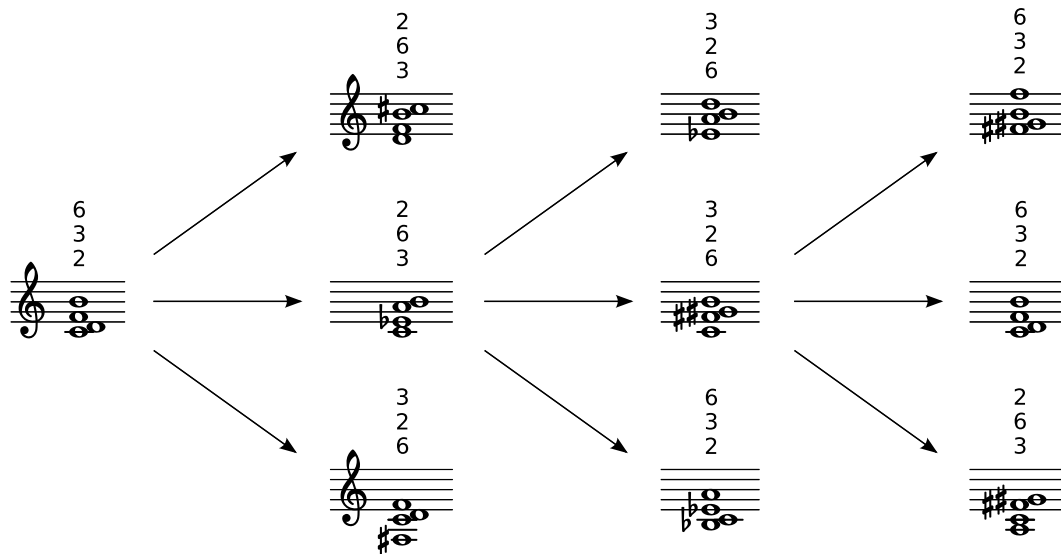


Abbildung 4

Ungeachtet dieser sehr geringen Anzahl von Elementen lässt sich durch die Kombination der Transformationen eine sehr variable Harmonik erzeugen, die dennoch im Wechsel von einem Akkord zum nächsten eine hohe Charakteristik und Wiedererkennbarkeit aufweist (Abb. 5).

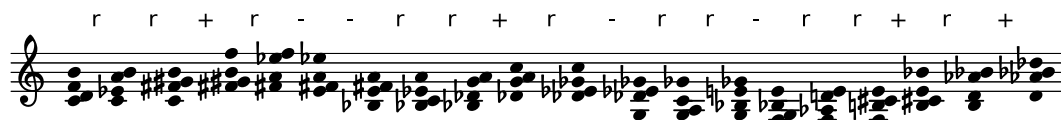


Abbildung 5

Dies ist jedoch nicht alles: Es liegt nahe, diese Wechsel durch eine abgekürzte Notation zu beschreiben: Eine Rotation durch ein „r“, einen Wechsel nach oben mit „+“, einen Wechsel nach unten mit „-“.

Die Akkordfolge von Abb. 5 wäre demnach mit der oberhalb der Akkorde angegebenen Zeichenfolge „r r + r - - r r + r - r r - r r + r +“ beschreibbar. Da diese Zeichenfolge allerdings nicht mehr die Akkorde definiert, sondern deren Transformationen, könnte man dieselben Transformationen auch auf beliebige andere Akkordstrukturen mit mindestens zwei Intervallen anwenden. Die Zeichenfolge ist also eine Darstellung der Beziehungen zwischen den Klängen auf der syntaktischen Ebene, die nicht notwendigerweise an einen bestimmten Klang gebunden ist, sondern mit den verschiedensten Klängen zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen führt, die aber syntaktisch erkennbar verwandt sind. Und so nehmen in der Tat Testreihen mit verschiedenen Ausformulierungen der gleichen Syntax einen großen Raum in meiner kompositorischen Arbeit ein.

Durch diese Auseinandersetzung mit syntaktischen Modellen und ihren Konsequenzen für die Verknüpfungsform musikalischer Ereignisse hat also zumindest zu Beginn der Arbeit ihre inhaltliche bzw. klangliche Gestalt eine eher untergeordnete Bedeutung, auch wenn sich das im Verlauf der Arbeit durchaus noch stark verändern kann. Ein wesentliches Hilfsmittel bei diesen Vorarbeiten bildet eine visuelle Repräsentation der Zusammenhänge in Form von farbigen Grafiken. Diese Grafiken werden in der Regel zunächst algorithmisch entwickelt und dann von Hand weiterbearbeitet. Oft bilden rekursive Verfahren die Grundlage, die sich aus Modellen der Wahrnehmungs- und Informationstheorie ableiten.

In der Komposition REKURS wird dieses Verfahren verwendet, um das Entstehungsprinzip bzw. das Herstellungsverfahren zu verdeutlichen und in seiner sinnlichen Erfahrung im Hinblick auf die Konsequenzen für die performative Situation der Interpreten zu reflektieren³. In dieser Komposition bildet das formale Verfahren ein Gerüst für die kompositorischen Entscheidungen, das vom Komponisten interpretiert und in musikalische Elemente übersetzt wird, was in dieser Hinsicht durchaus mit einer traditionellen Kompositionsweise in der Neuen Musik vergleichbar ist. VERSATZSTÜCKE und KOMMEN UND GEHEN für Klavier bzw. Violine und Elektronik sind ein weiterer Schritt, bei dem nicht mehr Symbole als Stellvertreter (wie bei REKURS), sondern die Aufnahmen der Klangaktionen der Interpreten selbst diesem Verfahren unterzogen werden und die Ergebnisse als transformierte Klänge direkt das klangliche Erscheinungsbild des elektronischen Parts erzeugen.

Bei beiden Stücken wird eine von den jeweiligen Instrumenten gespielte kurze Sequenz in mehreren Schritten vervielfältigt, die einzelnen Kopien zeitlich gestreckt, transponiert und collagiert und das Ergebnis dann erneut dieser Verfahrensweise unterzogen. Dabei sind die Proportionen der Transformationen gleich bzw. ähnlich, so daß sich in verschiedenen formalen Größenordnungen Zusammenhänge ergeben, die sowohl aufgrund der Wiederholungen Details zueinander in Beziehung setzen, als auch immer wieder eine Bezugnahme des Details zum formalen Ganzen ermöglichen bzw. sogar provozieren. Abb. 6 zeigt dieses Verfahren für den Anfang von Kommen und Gehen: Die einzelnen Elemente (roter kurzer Strich für ein Bartók Pizzikato, grüner langer Strich für ein Crescendo mit abruptem Ende, brauner Strich für ein hohes Flageolett und langer violetter Strich für einen mikrotonal schwankenden instabilen Ton⁴), die die Violine live vorträgt (Abb. 6/1), werden vier Mal kopiert. Dabei ist die erste Kopie (Abb. 6/2) etwas verlängert und mikrotonal nach oben verstimmt, die zweite Kopie (Abb. 6/3) um etwa einen Tritonus nach unten verstimmt und erheblich verlängert und die dritte und vierte Kopie als Paar behandelt, nach oben transponiert und stark verkürzt (Abb. 6/4). Die Transpositionen und Verschiebungen sind dabei

³ zu einer ausführlicheren Darstellung siehe: Orm Finnendahl: „Stochastische und rekursive Verfahren in der Musik“. in: Martin Aigner, Ehrhard Behrends (Hg.) „Alles Mathematik, Von Pythagoras zum CD-Player“, 2. Auflage, Wiesbaden 2002, S. 297 ff.

⁴ Die Farben sind in der S/W Abbildung mit Text kenntlich gemacht.

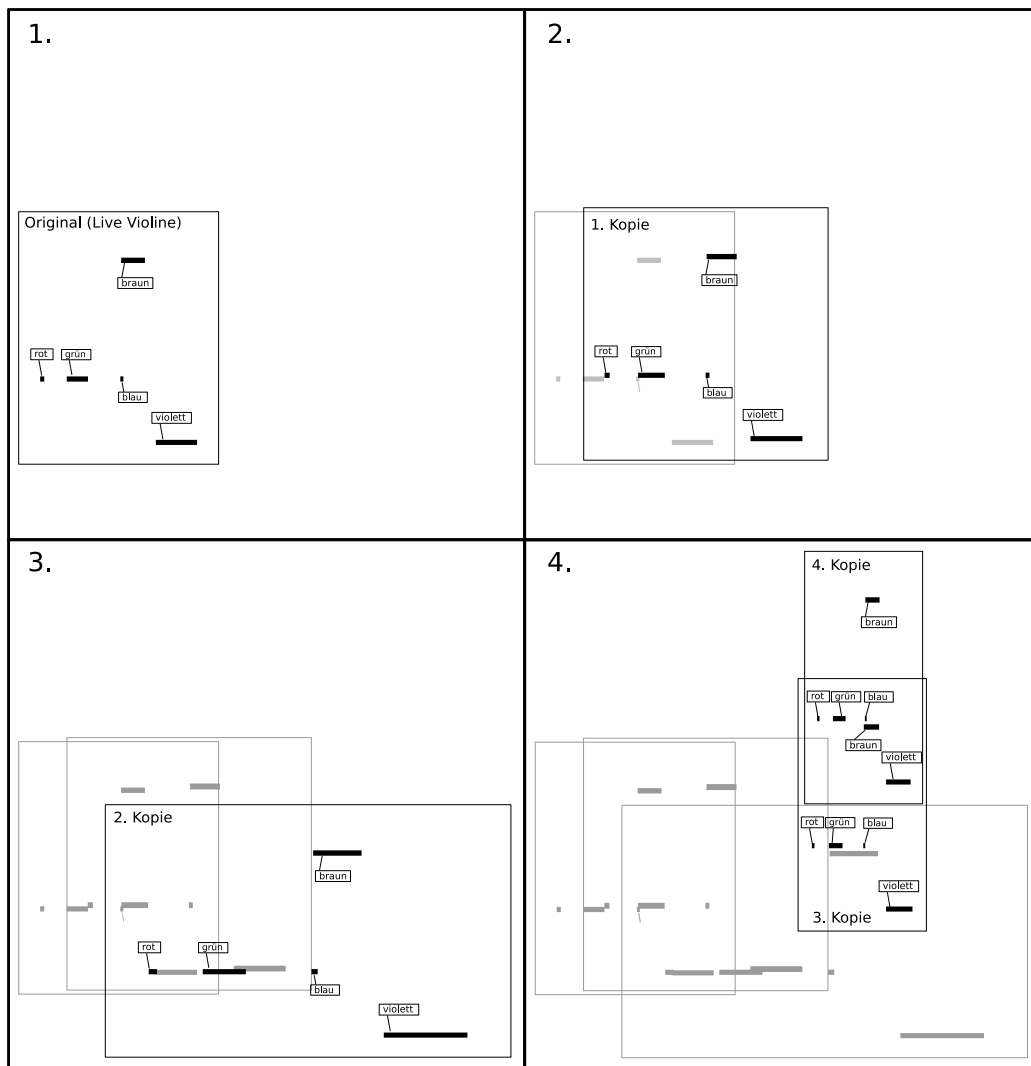


Abbildung 6: Erzeugung der 1. Generation des Beginns von KOMMEN UND GEHEN.

nicht willkürlich gewählt: Startet das Bartók Pizzicato zu Beginn die erste Phrase, erscheint seine erste Kopie aus dem Lautsprecher simultan zum Ende des Crescendos der Live-Violine und hat dadurch, daß es wirkt, als würde es das Crescendo beenden, eine entgegengesetzte syntaktische Funktion. Genauso führt die Transposition der zweiten Kopie um einen Tritonus nach unten dazu, daß das Geigencrescendo einen deutlichen Tonhöhenbezug zum klanglich stark kontrastierenden instabilen Klang der Live-Violine herstellt.

Diese vier Kopien werden als Gesamtes ("1. Generation", Abb. 7 oben) erneut vier mal kopiert und mit ähnlichen Proportionen gestreckt, verstimmt und angeordnet (Abb. 7 Mitte). Eine erneute Kopie führt zur dritten Generation (Abb. 7 unten), die zugleich das Endergebnis des ersten Abschnitts von Kommen und Gehen bildet.

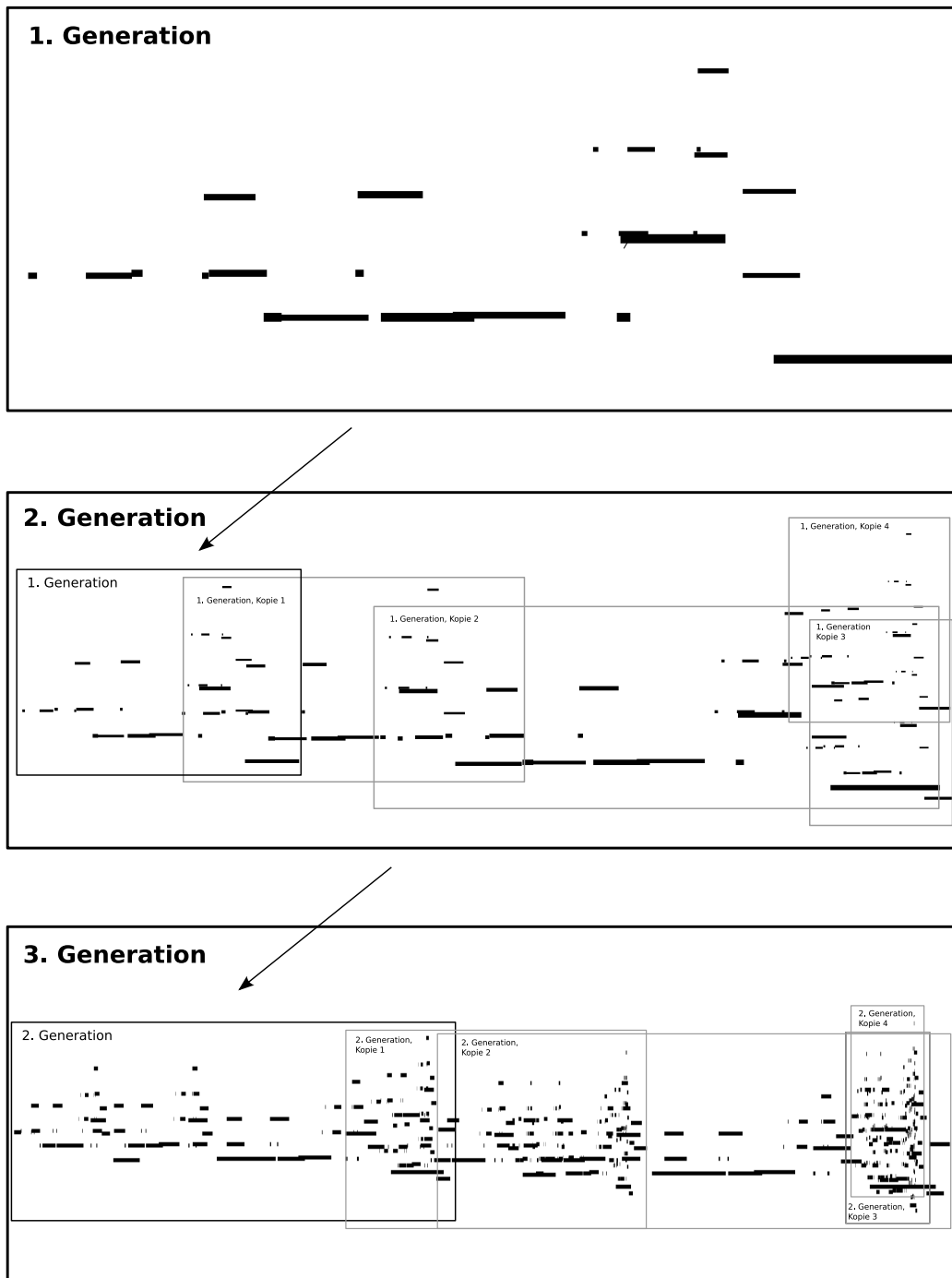


Abbildung 7: Erzeugung der 2. und 3. Generation des Beginns von KOMMEN UND GEHEN.

Bei VERSATZSTÜCKE ist das Verfahren identisch, jedoch bildete den Ausgangspunkt der Arbeit hier die sehr unterschiedliche Wirkung vier verschiedener Sätze, die bei identischer Formanlage aufgrund unterschiedlicher Anfangssequenzen entsteht. Abb. 8 zeigt zum Vergleich die grafischen Darstellungen der Sätze eins und zwei, die die Identität der Relation der Formteile untereinander und die gleiche Gesamtformanlage verdeutlichen.

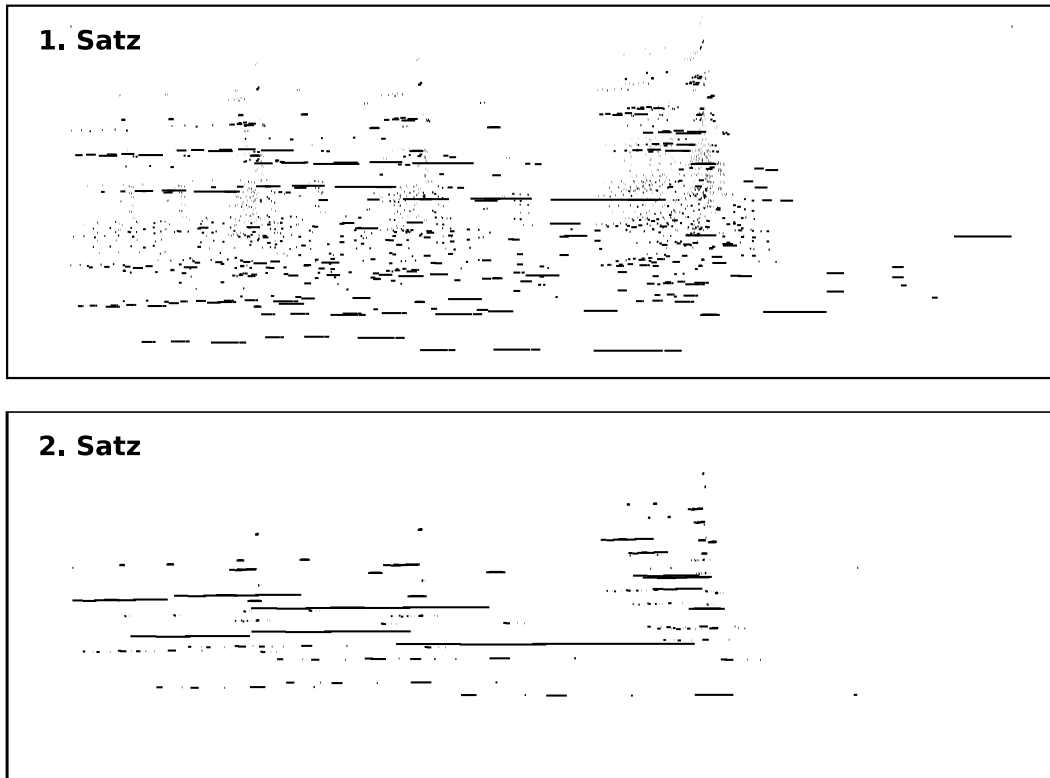


Abbildung 8: Gegenüberstellung des 1. und 2. Satzes von VERSATZSTÜCKE.

Bei all diesen Versuchen geht es allerdings nicht vordergründig um das Erzeugen eines klanglichen Resultats aus einem formalen Kalkül. Wie weiter oben im Zusammenhang mit Kommen und Gehen andeutungsweise zu zeigen versucht wurde, geht es vielmehr um die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Aktionen des Interpreten und seinen durch den elektronischen Part herbeigeführten Konsequenzen, die sich wechselseitig und im Zusammenspiel mit den aus den Elementanordnungen gebildeten Relationen weit jenseits eines einfachen Ursache-/Wirkungsverhältnisses kommentieren.

Dies wird für mich insbesondere durch die spezifischen Unterschiede zwischen Interpret und Elektronik reizvoll. In meinen Augen sind Interpret und Lautsprecher (als klanglicher Repräsentant der Elektronik) für die Wahrnehmung des Rezipienten etwas Grundverschiedenes: Der Interpret ist als Mensch immer auch Gegenstand eines identifikatorischen Verhältnisses, das aus meiner Sicht kaum vermieden werden kann. Um Klänge hervorzubringen, muss der Interpret handeln (mit allen Konsequenzen und Implikationen, die die Handlungstheorie für eine kommunikative Situation herausgearbeitet hat) und diese Handlungen bedingen immer zumindest implizit ein identifikatorisches Verhältnis des Rezipienten zum Interpreten, d.h. dessen Handlungen werden stellvertretend für eigene mögliche Handlungen erlebt.

Im Unterschied hierzu kann das Verhältnis des Rezipienten zum Lautsprecher kaum identifikatorisch sein. Ein Lautsprecher wird in erster Linie als Gegenstand aufgefasst. Klänge aus dem Lautsprecher sind nicht Handlungen des Lautsprechers, sondern

höchstens Darstellungen von Handlungen. Sie werden als Informationen verarbeitet, die mögliche Rückschlüsse auf Intentionen des Komponisten oder des ursprünglichen Verursachers des Geräusches zulassen, aber im Unterschied zu einem Interpreten nicht als Intentionen des Lautsprechers selbst gedeutet werden können.

Möglicherweise handelt es sich nicht um einen prinzipiellen, sondern um einen graduellen Unterschied, da auch der Interpret ähnlich einem Lautsprecher eine vermittelnde Funktion zwischen der unterstellten Intention des Komponisten und dem Rezipienten haben kann und insofern weniger sein Handeln bzw. seine unmittelbare Expression als vielmehr eine (re)präsentative Funktion im Vordergrund steht. Dennoch halte ich es -zumindest konzeptionell- für eine Hilfe, zwischen diesen beiden Funktionen klar zu unterscheiden.

Dieser spezifische Unterschied fasziniert mich deswegen besonders, weil das Resultat auf der akustischen Ebene, d.h. auf der Ebene der schwingenden Luftsäule, für das Ohr ununterscheidbar sein kann. Gerade aus der Betonung des Gegensatzes zwischen unterschiedlicher Zuschreibung des Klangs einerseits und der akustischen Identität andererseits entstehen viele meiner kompositorischen Ideen. Hier ist das Mittel der Wiederholung bzw. eines gegenseitigen Zitatverhältnisses von Interpret und Lautsprecher die naheliegendste Form, diesen Unterschied auf die Spitze zu treiben und für die Rezeption in den Vordergrund zu rücken⁵.

Alle oben beschriebenen Verfahren bezogen sich auf ein traditionelles Verhältnis von Komponist und Interpret. Die Spielhandlungen der Musiker und die Verarbeitung durch die Elektronik wurden vom Komponisten in einem längeren Arbeitsprozess fixiert und das Konzert ist die Darstellung bzw. Aktualisierung der Partitur, die dem Interpreten den traditionellen Spielraum der Interpretation gibt, ihn aber nicht bzw. nur sehr mittelbar an den Entscheidungen bzw. der Entstehung des Werkes teilhaben lässt.

Im Zusammenhang mit Überlegungen zur open source Bewegung in der Computerszene entstanden verschiedene Versuche, das Verhältnis zwischen Interpreten und Komponist anders zu gestalten⁶. Die im Zusammenhang mit Kommen und Gehen oder VERSATZSTÜCKE beschriebenen Verfahrensweisen des Aufnehmens und Collagierens von Aufnahmen wurde für die Komposition SCHNITT//STELLE mit einem Programm so implementiert, daß sie in Echtzeit während der Aufführung ausgeführt werden können. Dem Musiker wird dieser Prozess über die oben beschriebenen Grafiken und mit Hilfe eines Cursors, der während der Aufführung über die Grafik fährt, veranschaulicht. Die Grafiken und die mit Ihnen verbundenen Aufnahme und Wiedergabeverfahren müssen dabei nicht rekursiv bzw. fraktal angelegt werden, sondern können völlig frei am Computer mit Hilfe einer dafür speziell entworfenen textorientierten Sprache gestaltet werden. Auch wenn es möglich wäre, den Musiker während der Aufführung mit einer ihm unbekanntem Grafik zu konfrontieren, wählte ich für SCHNITT//STELLE eine andere Form. In einem längeren Arbeitsprozess werden in Zusammenarbeit von Komponist und Musikern verschiedene Grafiken ausprobiert

⁵ Um es mit Nikolaus A. Huber auszudrücken ist dasselbe also für die Wahrnehmung keinswegs dasselbe.

⁶ Zu einer ausführlicheren Darstellung der Gründe dafür siehe: Orm Finnendahl: „Open Source - Kooperative Softwareentwicklung als kompositorisches Arbeitsmodell“ in: Positionen 68, Mühlenbeck 2006, S. 16 ff.

und allmählich verfeinert, bis alle Beteiligten mit dem Ergebnis einverstanden sind. Versteht man eine Komposition in der systemtheoretischen Auffassung als Kommunikation, so besteht das Komponieren in der Operation der Auswahl bzw. in der Aktualisierung bestehender Selektionen, die vor dem Hintergrund anderer Möglichkeiten als sinnkonstituierend wahrgenommen werden. Der Zweck der vom open source Gedanken angeregten Arbeitsweise besteht nun darin, als Komponist diese Selektionen auf der syntaktischen Ebene in einer möglichst transparenten Form vorzunehmen. Unter Transparenz verstehe ich in diesem Zusammenhang vor allem größtmögliche Klarheit der Musiker hinsichtlich der Verfahrensweisen zur Herstellung der Grafiken und den klanglichen Konsequenzen der technischen Verarbeitung. Damit soll ein Rahmen geschaffen werden, in dem die Interpreten ihre musikalischen Entscheidungen bezüglich der Auswahl ihrer Klänge oder Spielaktionen mit hoher Kompetenz hinsichtlich der Konsequenzen für die Gesamtgestalt, also der Summe ihrer Spielaktionen und den sich daraus ergebenden Klängen aus dem Lautsprecher, treffen können. Da die vom Komponisten erstellte Grafik -die Programmierung der Maschine- nicht beliebig ist, entsteht eine sehr spezielle und ausserordentlich anregende Form der oft nonverbalen Kommunikation zwischen Komponisten und Interpreten.

Für die Herangehensweise ist insgesamt charakteristisch, daß wesentliche Entscheidungen im Unterschied zur traditionellen Arbeitsweise eines Komponisten auf die Aufführung selbst verschoben werden. Der Zuschauer ist also in einem solchen Zusammenhang Beobachter bzw. Zeuge des Kommunikationsakts, also des Erzeugens von Sinn unter den Bedingungen doppelter Kontingenz. Insofern erschien es mir naheliegend, diese Situation auch dadurch zu verdeutlichen, daß die von den Musikern interpretierte grafische Darstellung der elektronischen Verarbeitung den Zuschauern während der Aufführung sichtbar gemacht wird, auch wenn dies in meinen Augen keine notwendige Bedingung für eine Aufführung ist.

Wichtig erscheint mir hierbei zudem, daß das Verhältnis zwischen der Relevanz der Entscheidungen der Musiker und des durch die syntaktische Struktur repräsentierten Komponisten variabel ist: Eine hohe Dichte und Spezifität der syntaktischen Anordnung lässt die formale komponierte Struktur unabhängig der eingespielten Klänge in den Vordergrund treten, geringere Dichte bzw. Spezifik in der Kombination der Elemente erhöht die Relevanz der Entscheidungen der Interpreten. Der Arbeitsprozess lässt sich also als wechselseitiges Austarieren dieses Grades von Vorstrukturierung sowohl im Detail, als auch in der Großform auffassen. Ich verstehe diese Arbeitsform –ganz im Sinne des open source Gedankens– als Angebot an die Musiker, ihre Aufgabe und ihren Arbeitsbereich neu zu definieren.

Diese Arbeitsprozesse sind nicht prinzipiell neu. Sie beziehen sich bewusst auf die vielen Ansätze seit den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, die sich im Grenzbereich von Improvisation und Komposition bewegen⁷. Auch hier bestand die Aufgabe des Komponisten häufig vor allem in der Definition der Syntax. Der von mir gewählte Ansatz unterscheidet sich aber durch die Möglichkeit, die Strukturen sehr

⁷ Ich denke da beispielsweise an Kompositionen, wie AVAILABLE FORMS von Earle Brown oder TREATISE von Cornelius Cardew.

schnell und für die Interpreten anschaulich in der Probenphase oder sogar direkt in der Probe zu modifizieren. Dadurch erhält die Form der Zusammenarbeit eine andere Ausrichtung. Zudem ist ein aus meiner Sicht semantisch sehr wichtiges Unterscheidungsmerkmal die Vermittlung durch Technik als Reproduktionsmedium, das die Interpreten mit den Resultaten ihrer Spielaktionen direkt konfrontiert.

Obwohl dies keine notwendige Konsequenz aus dem beschriebenen Arbeitsverfahren ist, liegt es für mich nahe, daß sowohl für die Generierung der Grafiken, als auch für die Aufführung das Prinzip der Wiederholung eine zentrale Rolle spielt. Vor diesem Hintergrund können unterschiedliche Entscheidungen und Ihre Konsequenzen umso plastischer hervortreten. Dies ist natürlich kein Zufall. Seit Beginn der Reflexion der Konsequenzen industrieller bzw. technologischer Verfahren auf die künstlerische Produktion bildet die Wiederholung als technische Reproduktion einen wichtigen, wenn nicht den wesentlichen Ausgangspunkt der Auseinandersetzung⁸. Ich verstehe dieses Verfahren aber auch als Versuch, die Wiederholung auf ihre Implikationen im Hinblick auf den Kern kompositionstechnischer Verfahren zu reflektieren, also nicht als etwas Äußerliches aufzufassen, sondern als generatives Prinzip, das die kompositorischen Entscheidungen auf vielen Ebenen der Arbeit leitet.

Diesen Anspruch führe ich in meinem Fall paradoxerweise, d.h. trotz der ausschließlichen Verwendung von Wiederholungen, auf Adorno zurück, auch, wenn sicher unschwer zu erkennen ist, daß die Verfahrensweise aufgrund ihrer erkennbaren Nähe zum Konstruktivismus stärker von der Systemtheorie Niklas Luhmanns und dem französischen Strukturalismus angeregt wurde, als von der Philosophie der Frankfurter Schule. Aber genau darin besteht ja häufig der Reiz künstlerischer Auseinandersetzung: Durch die Konfrontation scheinbar widersprüchlicher Ansätze Wahrnehmungen zu provozieren, die das vermeintlich Selbstverständliche in einem anderen Licht erscheinen lassen und damit die Voraussetzung für künstlerische Weiterentwicklung bilden.

Freiburg im Dezember 2008

⁸ Hierzu zähle ich nicht nur den immer wieder gern zitierten Walter Benjamin, sondern auch die Verherrlichung maschineller Verfahren und mechanischer Rhythmen bei den Futuristen oder beispielsweise den Text Wissenschaft, Industrie und Kunst des Architekten Gottfried Semper aus dem Jahr 1852, auf den mich Janina Klassen aufmerksam machte.