

Hanno Ehrler

## Weißes Schweigen - braune Kartoffeln

Kalkül und Handwerk in der Musik von Klaus Lang

### Musik 1 Die drei Spiegel der schönen Karin für Ensemble

Bei der japanischen Teezeremonie, die es in ihrer klassischen Form seit dem 15. Jahrhundert gibt, wird grüner Pulvertée zeremoniell zubereitet und genossen. Die höchstens fünf Gäste gelangen über die Trittsteine eines gewundenen Gartenpfades in den schmucklosen Matten-Raum des Teehauses. Auf eine mehrgängige, leichte Mahlzeit folgt eine kurze Erholungspause im Garten. Mit fünf Gongschlägen ruft der Hausherr die Gäste in den Teeraum zurück, in den man durch eine etwa ein Meter hohe Tür auf den Knien in Demutshaltung hineinkriecht. Jetzt erst wird der starke Tee mit gemessenen Bewegungen bereitet und serviert. Vorher angebotene Süßigkeiten aus Reismehl mildern den Geschmack. Ein leichter, dünner Tee bildet den Abschluss der Zeremonie, die vollständig durchgeführt etwa vier Stunden dauert.

#### O-Ton 1

Das ist ganz guter, den hab ich selbst importiert aus Uchi, berühmtester Teeort in Japan, in Japan macht man das so, daß man das Wasser aus der Kanne in die Tassen gießt und dann in die Kanne, da sind die Blätter gleich drinnen, sofort wieder aufgießen, man gibt zwei Löffel Tee rein, dann gießt man so oft auf, bis es nicht mehr schmeckt, zwei-dreimal geht das bei dem Tee auf jeden Fall. 0'32''

Klaus Lang bereitet den Tee nach den Regeln der japanischen Teezeremonie zu, jedoch ohne den rituellen Rahmen des Ganzen. Er konzentriert sich auf die richtige Temperierung des Wassers, auf das Umfüllen von der Tasse in die Kanne und zurück, auf die Dosierung der Teeblätter. Dabei folgt der Komponist einem Gedanken des Zen-Buddhismus, der besagt, daß das Transzendente das Konkrete sei, daß es also nichts *hinter* den Dingen gebe, daß ein Ding nur das Ding selbst sei und nicht mehr. So gesehen ist die Teezeremonie ein schlichter, präzise kalkulierter Ablauf von Vorgängen, eine Art handwerkliche Arbeit.

#### O-Ton 2

Ich finds ein zentraler Punkt für Komponisten, daß sie immer schreiben, dieser handwerkliche Zugang, dieses einfach mit dem Material mit dem Klang einfach arbeiten, daß das ein zentraler Punkt für mich für mein Verständnis von Komponist-Sein ist. 0'14''

Das japanische Teehaus ist ein für die Teezeremonie vorgesehener schlichter Pavillon aus Lehmwänden mit naturbelassenen Holzpfosten mit einer etwa 7,5 m<sup>2</sup> großen Grundfläche. Zum Teehaus gehören die Bildnische, der Vorbereitungsraum und die Feuerstelle.

#### O-Ton 3

Ich bin ziemlich fasziniert von japanischer Ästhetik Kultur, hab ziemlich viel Zeit in Japan zugebracht, letztlich ist mir das von der Ästhetik unglaublich nah, also die alte japanische Tradition, da gibt's Dinge die für mich total wichtig waren. 0'16''

Ein Altbau in Berlin-Schöneberg, darin Klaus Langs Arbeitsraum mit Dielenboden und weiß gestrichenen Wänden. Er ist schmucklos und enthält das Notwendige: Ein Cembalo, das der Komponist selbst gebaut hat, ein schlichtes Sofa, einen Stuhl, einen Tisch. Auf dem Tisch nichts weiter als zwei drei Stifte und ein paar Din A 3-Blätter mit filigranen Skizzen, schwarze Tinte auf weißem Papier.

#### O-Ton 4

Die Gefahr ist find ich eher die, daß man zuviel nachdenkt, theoretisch über ästhetische Zusammenhänge, das macht man sowieso ständig, aber trotzdem dieser handwerkliche Aspekt, der handwerkliche Aspekt, dieses ständige Arbeiten mit Klang und Tönen, daß das so ein ganz zentraler Punkt ist für Komponisten denk ich mal. 0´19´´

Der Schreibtisch steht vor dem Fenster, welches mit einem weißen Tuch verhängt ist. Das Licht, das das Zimmer sanft erhellt, läßt es hindurch, aber es bewahrt den Blick vor Ablenkung.

#### O-Ton 5

Was mich interessiert und was man an meinen Stücken klar sieht ist eine Reduktion und eine Klarheit und Einfachheit des Materials und der Mittel, die ich verwende, und das ist etwas, was sehr charakteristisch für eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Teil der japanischen Kultur, einerseits Äußeres, das Gedankengut, was dahintersteht, das Akzeptieren und Nehmen von Material und Dingen so wie es ist, der Versuch eher Dinge zu nehmen und zu präsentieren und Sachen aus den Dingen heraus zu gestalten, als der Versuch von außen als quasi Künstler auf die Dinge sein eigenes Ich zu projizieren oder versuchen, möglichst viel daraus zu machen, sich auszudrücken, indem man Material verwendet, sondern eher umgekehrt, das Material sein zu lassen, eher die Vorstellung von Kunst als etwas, was etwas Gegebenes präsentiert, als die Vorstellung des großartigen Schöpfers, der was Neues erschafft, also einerseits will ich von mir sagen, daß ich bestimmte Elemente und Dinge aus der japanischen Kultur rausziehe und für mich benutze und nutzbar mache, und es gibt viele Dinge in Japan, die mir auch nicht besonders nahe sind, ich suche mir Dinge raus und interpretiere das so, daß es für mich passend ist und gut ist, ich kenn mich auch mit japanischer Musik ganz schlecht aus, und japanische Musik finde ich teilweise auch nicht besonders interessant für mich, ich zieh halt bestimmte Elemente raus, die ich dort finde, die es ansatzweise in der europäischen Tradition gibt, man wird in meinen Stücken nie irgendwas aus japanischer Musik finden, weder Instrumente, noch Skalen, noch Zeitproportionen, ich bin eher froh, wenn ich das hör, daß ich nichts davon versteh, ich sozusagen als völlig Unwissender Musik hören kann, ohne etwas analysieren können oder zu wollen, weil ichs sowieso nicht versteh, mir fehlt das Handwerkszeug dazu, das ist auch eine andere Möglichkeit Musik zu hören, als wenn ich jetzt klassische europäische Musik hör, die kenn ich, es ist halt ein anderer Zugang, ein freierer Zugang für mich. 2´18´´

#### **Musik 1 weiter**

Klaus Lang wählt für eine Komposition stets ein überschaubares, auf einige Klangbereiche beschränktes Material. Darüber hinaus gibt der Komponist diesem Material durch langsam wirkende Tempi breiten Raum, sich zu entfalten und Strukturen zu bilden.

Im 1998 komponierten Kontrabaß-Solo „Die drei Spiegel der schönen Karin“ entstehen die Töne durch die Komposition der Bewegungsabläufe beim Spielen. Klaus Lang schrieb die Stärke des Bogendrucks und die Art des Bogenstrichs vor, und er definierte drei verschiedene Druckstärken beim Abgreifen der Saiten sowie die Auf- und Abwärtsbewegungen der linken Hand am Griffbrett. Trotz der großen Differenzierung der Spielvorgänge ergibt sich der Eindruck von Materialreduktion. Man hört einerseits sehr kurze, knapp angerissene Töne und als Gegenpart leise, langgehaltene und in der Tiefe unscharf vibrierende Klänge.

Eine solche Beschränkung des Materials auf je bestimmte Klangbereiche verleiht der äußeren Gestalt von Klaus Langs Musik eine Schlichtheit, die mit bestimmten Aspekten der japanischen Kultur korrespondiert. Aber die Affinität zu Fernöstlichem geht über die Oberflächliche des Klangs hinaus. Sie berührt philosophische und ästhetische Aspekte im Geist des Zen-Buddhismus. Dem Komponisten ist die Auffassung sympathisch, den Dingen nichts Transzendentes zu unterstellen, sie lediglich als sie selbst zu begreifen, zu sehen, zu hören. Auf Musik übertragen bedeutet das, die Geschichte und die Semantik der Töne und Klänge zu vergessen und zu versuchen, ihre Eigenschaften als solche wahrzunehmen. Diese Haltung ähnelt ästhetischen Maximen der amerikanischen Avantgarde, wie sie der Musik von John Cage, Morton Feldman oder David Tudor zugrunde liegen; diese Komponisten haben sich ihrerseits auf Aspekte der asiatischen Kultur bezogen.

### **Musik 1 weiter**

Die Nähe zu bestimmten Aspekten des Japanischen und die Affinität zur amerikanischen Avantgarde entstammen persönlichen Vorlieben und Neigungen von Klaus Lang. In der Ausbildung des 1971 geborenen Österreicher, der als freier Komponist in Berlin lebt, scheinen sie kaum begründet. Lang studierte Komposition, Musiktheorie und Orgel in Graz und belegte Kurse bei so unterschiedlichen Komponisten wie Beat Furrer, Peter Michael Hamel, Younghi Pagh-Paan, Klaus Huber, James Tenney und LaMonte Young.

SPRECHER - Ein Grundproblem jedes Komponisten ist die Frage ob, und wenn ja, auf welche Weise musikalische/kompositorische Entscheidungen begründet werden können. Anders gefragt, über welche Brücke schreitet man von den anfänglichen Klangvorstellungen zu den am Ende des Kompositionsprozesses fixierten/notierten Klängen. Es gibt zwei grundsätzlich verschiedene Extrempositionen, einerseits den Weg der strengen Form, der Konstruktion, zum Beispiel das Ricercar, und andererseits den Weg der freien Form, der notierten Improvisation, die Toccata. Das Entscheidungspotential des Komponisten bleibt in jedem Fall gleich groß, es wird nur verschieden verteilt. Im extremsten Fall einer Konstruktion trägt eine einzige Entscheidung die gesamte Entscheidungslast, die im anderen Extremfall auf eine Vielzahl von hunderten von Einzelentscheidungen aufgeteilt wird.

Klaus Lang hat sich fürs Ricercar entschieden, für die Konstruktion. Jedes Stück ist mit bestimmten, zuvor definierten Bauelemente gestaltet. Bei „Die Mutter Gottes mit den drei Händen“ für 48 Sopranblockflöten sind diese Elemente bestimmte Zeitproportionen, auf denen die musikalische Form gründet, sowie eine Faktur aus lauter schnellen Einzelimpulsen.

Inspirationsgrundlage für die Gestalt des Stücks war eine serbische Ikone, auf der Maria mit drei Händen abgebildet ist, ein gängiges Motiv der orthodoxen Ikonographie. Die Zahlenproportionen der Ikonenform nahm Lang als Vorlage für die Zeitstruktur der Musik, und das Partiturbild, die graphische Form der schnellen Einzelimpulse auf dem Notenpapier, ist eine direkte Übertragung des gemalten Motivs.

**Musik 2** Die Mutter Gottes mit den drei Händen für mindestens 48 Sopranblockflöten

### O-Ton 6

Also meine Musik basiert immer auf theoretischen Ideen, daß man aus dem Material heraus, aus dem Klang heraus komponiert, um das zu können, muß man den Klang gut kennen, immer in der Hand haben, ich finde es immer so wichtig, ganz nahe zu sein, mit dem man arbeitet. 0'20''

1999 publizierte Klaus Lang „Auf Wohlklangswellen durch der Töne Meer, Temperaturen und Stimmungen zwischen dem 11. und dem 19. Jahrhundert“. Das Buch dokumentiert das Interesse des Komponisten an Stimmungssystemen, was sich in der kompositorischen Arbeit ganz direkt niederschlägt. Spekulationen über und Berechnungen von Stimmungssystemen sind ein wichtiges technisches Mittel seines Komponierens.

SPRECHER - Für mich liegt eine ganz wichtige Funktion von Stimmungssystemen darin, als strukturgebende Hintergrundsysteme zu wirken,

schreibt Klaus Lang in einem Aufsatz und fährt fort:

SPRECHER - Ein anderer Aspekt der Überlegungen über Stimmungssysteme ist der Aspekt des Systematischen an und für sich, die Frage also, warum man überhaupt Systeme verwendet, um sein Tonhöhenmaterial zu ordnen und nicht einfach beliebig Tonhöhen auswählt. Ich verwende logisch aufgebaute mathematische Systeme nicht deswegen, weil ich denke, daß sie eine göttliche oder metaphysische Ordnung repräsentieren und daher wahrer sind oder überhaupt eine Art abstrakter Wahrheit darstellen, sondern weil sie für mein Empfinden schöner sind als nicht logisch strukturierte oder unstrukturierte Systeme. Logik hat für mich also weniger mit Wahrheit zu tun als mit Schönheit.

### O-Ton 7

Wie ich angefangen hab, bin ich vom 12tönigen temperierten System ausgegangen, dann hab ich die ersten Jahre, wie ich studiert hab, hab ich relativ systematisch mit Zwölftonsystemen gearbeitet, also ganz bewußt nicht mikrotonal komponiert, dann hats irgendwann im Laufe des Studiums so einen Moment gegeben, wo das umgekippt ist, wo mein gnazes Denken sich weitergedreht oder verändert hat, wo ich in allen Parametern dann von der relativ starren Rasterung in ein fließenderes Denken übergegangen bin, da hab ich diese strenge Systematik gesprengt und bin dann plötzlich vor unendlich vielen Tonhöhen gestanden, aus dieser Situation heraus hab ich dann begonnen mich zu beschäftigen mit verschiedenen Tonsystemen, Stimmungssystemen, parallel dazu durch die alte Musik, habe begonnen, mehr Cembalo zu spielen, hab ich von anderer Seite

Notwendigkeit gehabt, das zu stimmen, aus diesen beiden Quellen, einerseits der alten Musik und andererseits der Situation, daß man jetzt vor diesem Kontinuum von Tonhöhen steht und entscheiden muß welche man auswählt, hat sich diese Beschäftigung entwickelt.  
1'24''

Die Theorie der abendländischen Musik fußt bis weit ins 20. Jahrhundert hinein und in vielen Phänomenen noch bis heute auf physikalischer Ton-Erforschung und mathematischem Kalkül. Beides sind Mittel, um die Eigenschaften von Tönen zu beschreiben und dann auf der Basis dieser Eigenschaften ein System von Tonbeziehungen zu entwerfen, zum Beispiel die Dur-Moll-Tonalität oder die Zwölftontechnik. Die innere Logik des Systems, die Fundierung des Ganzen im Einzelnen, ist der Garant für die Sinnhaftigkeit der Musik.

Klaus Langs Musik scheint durch die Verwendung von Stimmungssystemen als Basis der musikalischen Struktur tief in diesem Denken verwurzelt. Aber Langs Hantieren mit Stimmungen ist nicht ideologisch oder metaphysisch begründet, sondern spielerisch und für jedes Werk neu und anders gestaltet. Der Komponist benutzt das Systemdenken als Hilfsmittel, nicht als teleologisches Konzept. Sein Komponieren mit Systemen rührt von einer Lust am Systematischen her, von einer ganz subjektiven Vorliebe für strenge Methodik.

Wenn Klaus Lang ein neues Stück beginnt, geht es ihm zunächst um den Entwurf eines strukturellen Konzepts, eines Systems also, was in vielen, aber nicht allen Fällen ein Stimmungssystem ist. Er trifft Entscheidungen: welche Töne aus dem unendlichen Spektrum des Glissandos sollen verwendet werden, welche Zahlenproportionen verbinden sie zu einem System, und sollen sich vielleicht in dem zu komponierenden Stück zwei oder mehrere Systeme simultan überlagern, wie es im 1995 entstandenen Streichquartett „The Sea of Despair“ der Fall ist. Eine Tonhöhenschicht des Werks besteht aus dem Obertonspektrum des Tons Gis, eine zweite aus einer zwölftönigen, gleichschwebend temperierten Skala, eine dritte aus Glissandi. Auch die Proportionierung der musikalischen Form leitet sich von Aspekten der Tonhöhe her: sie beruht auf der Schwingungsdauer des Tons Gis, der eine der drei Tonhöhenschichten beherrscht.

### **Musik 3** The Sea of Despair für Streichquartett

Klaus Langs Musik ist durch ihren Bezug auf traditionelles Systemdenken mitnichten konventionell oder vergangenheitsbezogen. Die Verwendung bestimmter Materialien und die Art ihrer Verarbeitung, einst das wichtigste Kriterium des musikalischen Fortschritts, läßt heute kaum noch Rückschlüsse auf die Qualität eines Werks zu. Anderes steht im Vordergrund, zum Beispiel artistisches Jonglieren mit Klängen, eine subjektiv geprägte, spielerisch virtuose Auswahl des Materials aus dem riesigen Reservoir der Möglichkeiten, Techniken der Verfeinerung, der Vernetzung, der Assoziation, Eigenschaften wie Raffinesse, Spontaneität, Überraschung, nicht zuletzt das Wechseln der Perspektiven.

Wenn Klaus Lang mit Systemen arbeitet, dann wechselt er die Perspektive. Er stellt das konventionelle Systemdenken auf den Kopf und nimmt einen experimentellen Standpunkt ein. Nicht das System bestimmt und begrenzt den Klang, sondern die Klangphantasie initiiert das strukturelle Konstrukt, beherrscht dessen Eigenschaften und bestimmt schließlich die Gestalt des Systems. Erst dann wird diesem erlaubt, in die Klanggestaltung einzugreifen. Klaus Langs Komponieren ist somit von einer eigentümlichen Ambivalenz zwischen strenger Disziplin und freier Setzung geprägt, von einem Nebeneinander von buchstabengetreuer Befolgung eines Regelwerks und spielerischem Übermut.

### O-Ton 8

Ich denke es ist immer diese Sache, daß man eine Klangvorstellung hat, wie klingt das Stück überhaupt, ist sehr irrational, wenn man eine Vorstellung hat, dann muß man versuchen, eine Struktur zu finden, und dadurch daß man versucht diesem Klang ein System unterzujubeln, diese beiden Dinge Systematik und Klang zusammenbringen, kommt man viel weiter im Klang selbst oder mit dem Stück, könnte ich mich hinsetzen und versuchen, was mir vorschwebt im Kopf an klanglichen Strukturen einfach hinzuschreiben, ohne Systeme zu verwenden, bin mir sicher Stück, daß das Stück viel uninteressanter wäre als wenn ich irgendwie gegen diese rationale Struktur ankämpfen muß mit meiner Klangvorstellung, bringt den Klang irgendwo hin, wo ich ihn selbst nicht hingebraucht hätte, es ist einerseits Hindernis, und andererseits zwingt einen von seinen eigenen Klangvorstellungen wegzukommen und die ein bißchen zu erweitern, letztlich auch Klänge zu finden, die man sonst nicht gefunden hätte. 1'17''

Die Stimmungen oder das Stimmungssystem, die Entscheidung über das Tonhöhenreservoir beherrscht auch andere Parameter der Komposition.

### O-Ton 9

Das meint ich, daß eben generell Musik als Zeitproportionierungssystem letztlich funktioniert oder Musik so definiert werden kann, sozusagen beginnend von der kleinsten Einheit, den Frequenzen, den Tonhöhen, weil die ja letztlich nichts anderes sind, Frequenz heißt wieviel Impulse pro Zeit, auch ein Zeitmessungsprinzip, versuche ich meistens, daß ich von der kleinsten Einheit ausgehe, zum Beispiel den Frequenzen und den Intervallverhältnissen und dem Stimmungssystem, andere Ebene genau auf ähnlichen oder gleichen Prinzipien aufzubauen, insofern ist Stimmung nicht immer zufälliger Teil, sondern immer verknüpft mit allen anderen Teilen des Stücks, daß man versucht aus eine Zelle, aus einem kleinsten Teil das ganze Stück aufzubauen, das ist in sehr vielen Stücken von mir so, daß die größte Einheit genau die gleiche Struktur hat wie die aller kleinste Einheit. 1'06''

### **Musik 3 weiter**

Im Streichquartett „The Sea of Despair“ erlaubt die Überlagerung von drei verschiedenen Stimmungen, den Klang in einem langen Prozeß mehr und mehr geräuschhaft einzutrüben und unschärfer werden zu lassen. Eine andere Form von Unschärfe hat Klaus Lang im einstimmigen Stück „Die Wimpern des himbeerfarbenen Mondes“ für sechs bis zwölf Soprane komponiert. Für die Gestalt der Einstimmigkeit im Chorischen ließ sich der Komponist von einer Zeichnung inspirieren, bei der die Striche nicht einmal gezogen worden waren, sondern viele Male übereinander. Dadurch entstand einerseits immer wieder die gleiche Linie; andererseits jedoch ergaben sich etliche winzige Abweichungen und Schwankungen dieser Linie.

Das Bild einer solchen, mehrfach gezogenen Linie übertrug Klaus Lang bei seinem Chorstück ins Melodische. Alle Interpreten haben die gleiche Partitur. In ihr sind Töne mit kleinen mikrotonalen Abweichungen im Bereich eines Vierteltons notiert. Die Abweichungen sind jedoch nicht genau fixiert, sondern lediglich mit der Angabe höher beziehungsweise tiefer versehen. Das genaue Maß dieses Höher oder Tiefer bestimmt jede einzelne Interpretin selbst. So ergeben sich feine Unterschiede zwischen den Sängerinnen, und durch diese Differenzen entstehen Schwebungen.

Der Ton beginnt zu flirren und zu schillern, er wird angereichert durch ein Nebeneinander von vielen winzigen Tonhöhenschwankungen.

#### **Musik 4** Die Wimpern des himbeerfarbenen Mondes für Vokalensemble

Klaus Langs wählt seine Systeme beliebig. Sie sind abhängig von zufälligen Funden, provoziert durch Affinitäten und inspiriert von Assoziationen. Außerdem folgen Ausgangspunkt, Weg und Ziel des Komponierens nicht einem stringenten Ablauf. Ein solcher scheint aufgelöst zugunsten eines vielschichtigen Ineinandergreifens von unterschiedlichen Ebenen der Arbeit.

Die strenge Systematik ist dabei ein Element neben anderen. Sie ist allerdings als eine eingrenzende, Konflikte zwischen Klangphantasie und System erzeugende Kompositionstechnik ein bedeutender Faktor für die hohe Spannung der Werke von Klaus Lang. Trotz der Langsamkeit der musikalischen Abläufe und ohne jeglichen Rückgriff auf expressive Gesten wirkt Langs Musik hochenergetisch aufgeladen.

#### O-Ton 10

Es gibt letztlich eine Art zu spielen oder eine Art Musik zu machen, wo für mich nicht der Begriff von Expressivität wichtig ist, sondern der von Intensität, Musik die intensiv und Wirkung hat auf mich als Person, aber ich würde die nicht als expressiv empfinden, ist irgendwie eine Qualität von Musik, die in der Musik drinnen ist, nicht notwendig ist, diese unbedingt nach außen zu kehren, wenn man ein Stück spielt und eine Steigerung möglichst effektiv spielen möchte, dann macht man das nicht so, indem man alle Zügel fallen läßt, sondern indem man ganz bewußt das zurückhält, als Methode der Interpretation, dadurch entsteht eigentlich erst wirklich Intensität und Spannung, indem man nicht nach außen alles hergibt, sondern indem man das zurückhält, diese Form von Intensität interessiert mich viel viel mehr als diese nach außen getragene Espressive von Musik, das ist auch etwas wo ich denk, das gibts total stark in manchen Stücken von japanischer Musik oder japanischer Kunst, daß es diese innere Intensität gibt ohne diese expressiven Ausbrüche, die unglaubliche Kraft haben, ohne aus dem Piano herauszukommen, die das in sich tragen und nicht notwendig haben, nach außen was zu zeigen, das ist ja das wo ich denke, daß das ist wichtiger Punkt ist in der Musik, das in der Musik Wirksamkeit drinnen ist. 1'45''

#### **Musik 5** „Der Weg des Prinzen I“ für Ensemble

Klaus Lang arbeitet auf verschiedenen Ebenen zugleich. Sein Komponieren ist mehr als nur die Ausarbeitung einer Partitur, mehr als die Niederschrift eines Klangkonzepts. Genauso wichtig scheinen die Prozesse parallel zu Notation eines Stücks. Lang bezieht sich auf Bilder, er liest Texte, beschäftigt sich mit alter Musik, entwickelt Klangvorstellungen. Dann arbeitet er mit Analogiebildungen: er schreibt Texte, die die musikalische Arbeit begleiten, er denkt über Methoden und Systeme nach, er entwirft Ton- und Klangkonstellationen - immer unter der Perspektive der Ausgangsidee für eine Komposition. So ergeben sich Netze von aufeinander bezogenen Strukturen. Im fertigen Stück schlagen sie sich strukturell meist sehr direkt nieder, während sie sich inhaltlich von ihrem Ausgangspunkt völlig ablösen. Die resultierende Musik besteht für sich allein, ohne den inhaltlichen Bezugsrahmen des Arbeitens.

Eine solche Tätigkeit ist eine Art metaphorisches Komponieren, ein Pendeln zwischen optischen, textlichen und akustischen Gestalten, zwischen Konkretem, Vermitteltem und Abstraktem, ein frei gesponnenes Netz aus Bezügen, Analogien, Parallelitäten. Das fertige Stück markiert nur einen Teil der Arbeit, es dokumentiert einen Punkt innerhalb eines Arbeitsablaufs, einen bestimmten status quo. Daneben entstehen unter anderem die oft bizarren Werktitel.

### O-Ton 11

Für mich ist es so, daß Titel eher was Paralleles sind zum Stück, daß aus der gleichen Idee entsteht, wie das Stück, nichts was irgendwie erklärenden Zusammenhang zum Stück, oder beschreibenden oder so, es ist eher daß es sozusagen einen Kern gibt von Ideen oder Strukturen, aus dem Kern entwickelt sich einerseits das Stück und andererseits der Titel parallel, zwei Straßen, die eine geht nach links und die andere nach rechts, mir geht's in der Musik auch um den Versuch, möglichst abstrakt Musik dann zu machen, also Musik zu machen, die nicht beschreibt oder nichts darstellt, sondern Klang an und für sich ist als Musik, und insofern meine Titel, die sind soweit weg von dem abstrakten Ding, als daß ich meine Musik betrachte, daß sie schon wieder nahe sind, aber eben überhaupt nicht mehr in einem erklärendem Zusammenhang zur Musik stehen, es ist so evident daß es nichts mit der Musik zu tun hat, das man überhaupt gar nicht darüber nachdenkt, was das jetzt ist, es gibt immer so Fäden, die das verbinden, die sind für den Hörer immer unsichtbar und sollen auch unsichtbar sein. 1'12''

Klaus Langs Komponieren ist experimentell. Die Entscheidung, die Struktur der Musik strengen Konstruktionen zu unterwerfen, ist keine Einschränkung - im Gegenteil. Durch die assoziativ metaphorische Weise, in der der Komponist Systeme gestaltet und verwendet, öffnen sich ungeahnte Möglichkeiten, etwa eine uneingeschränkte klangliche Offenheit der Musik bis hin zum Rauschen.

Klaus Langs Komponieren ist auch experimentell in der Prozeßhaftigkeit des Arbeitens, was die Auflösung des konventionellen Werkbegriffs nach sich zieht. Ein fertiges Stück ist kein Monument, auf das allein das Komponieren zielte, sondern lediglich ein Ausschnitt aus dem Arbeitsprozeß, nicht mehr, nicht weniger, ein Schlaglicht im Fluß des Komponierens. Dieses ist für Klaus Lang ein Tonsetzen im wörtlichen Sinne des Begriffs, eine tagtägliche handwerkliche Arbeit, bei der freie Assoziation, systematisches Kalkül und ganz pragmatische Schreibarbeit miteinander verzahnt sind.

### O-Ton 12

Also ich find einfach diese Haltung von einem Hofkomponisten so toll, daß man einfach das macht, was gemacht werden muß, daß man nicht diese hochtrabende Vorstellung hat, man wartet auf die Eingebung, dann braucht man 13 Fagotte, dann wird das toll, sondern dann heißt es irgendwie morgen vormittag braucht man ein Stück für zwei Hörner und drei Oboen, dann setzt man sich hin und macht dieses Stück, grundsätzlich finde ich diese Haltung so angenehm, diese unprätentiöse Haltung dem Schreiben gegenüber, daß man einfach das schreibt, was gebraucht wird, ich find es einfach so angenehm, wenn Sachen einfach ganz normal, wenn das Schreiben von Musik was ganz normales ist, und dann denk ich ja auch, daß das es nicht so war, daß Mozart sich hingesetzt und gesagt hat, ich schreibe jetzt ne geniale Oper, sondern Auftrag vom Müncher Hof bis zu Januar fertig zu schreiben, dann hat er Idomeneo geschrieben und das ist ein geniales Stück, ist dann

einfach entstanden aus seinem Leben heraus, aus dem Prozeß des Arbeitens heraus, das ist diese Haltung, die mir sympathisch ist, daß diese Meisterwerke und geniale Dinge zufällig aus dem Schaffensprozeß entstehen, man schreibt Musik im Idealfall wird es ein Meisterwerk, und wenn nicht, dann ist es immer noch ein gutes Stück Musik. 1'21''

**Musik 5** weiter

**E N D E**

### Musiknachweis

**Musik 1** „Die Drei Spiegel der schönen Karin“ für Kontrabaß (Uli Fussenecker) auf: Klaus Lang. Die Überwinterung der Mollusken, durian 010-2, LC 02520

**Musik 2** „Die Mutter Gottes mit den drei Händen“ für mindestens 48 Sopranblockflöten (Blockflötenensemble Graz, Leitung: Robert Gutmann), Reporterband

**Musik 3** „The Sea of Despair“ für Streichquartett (Amras Quartett), auf: Klaus Lang: Trauermusiken, Lambaert Benediktinerstift, St. Lambrecht, keine LC-Nummer

**Musik 4** „Die Wimpern des himbeerfarbenen Mondes“ für Vokalensemble Universitätschor Graz, Leitung: Rupert Huber), auf: CD Neue Chormusik, Publikation der Uni Graz

**Musik 5** „Der Weg des Prinzen I“ für Ensemble (Klangforum Wien), auf: Klaus Lang. Die Überwinterung der Mollusken, durian 010-2, LC 02520