Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2003)

Heft: 84

Artikel: Wiederholungszwang oder Seligkeit der ewigen Wiederkehr des Gleichen? : Zur gegenwärtigen Konjunktur des Loops

Autor: Schönenberger, Roland

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927944

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

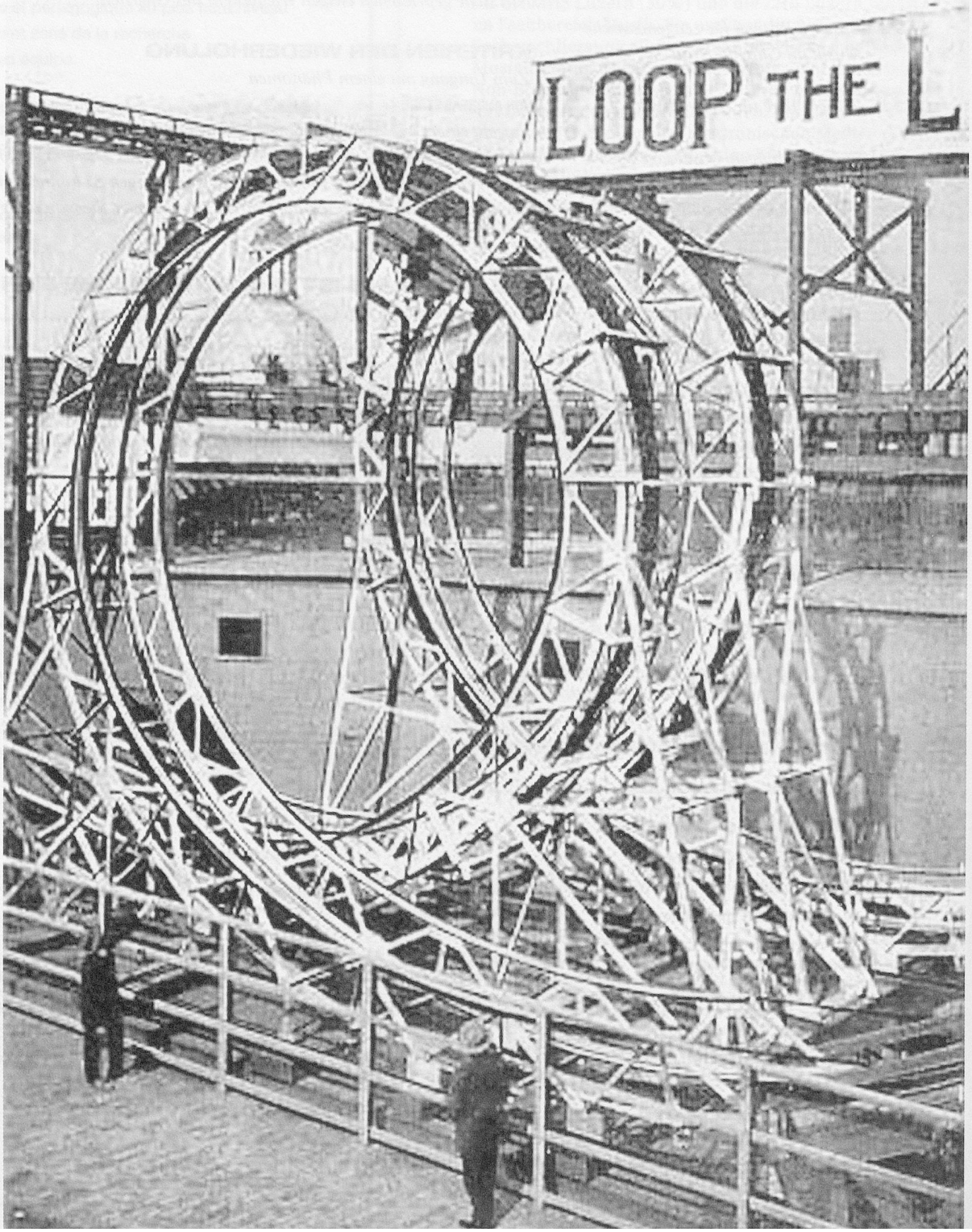
Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

WIEDERHOLUNGSZWANG ODER SELIGKEIT DER EWIGEN WIEDERKEHR DES GLEICHEN?

VON ROLAND SCHÖNENBERGER

Zur gegenwärtigen Konjunktur des Loops



«Now I will tell of the meaning to me
in repeating, of the loving there is
in me for repeating.»
Gertrude Stein, *The making of the americans*

«Is it live or is it Memorex? Who knows?» Mit diesem Slogan wurde 1974 für Memorex-Tonbandkassetten geworben. Bereits Jahre vor der digitalen Revolution hatte die Aufnahmetechnik im Audiobereich den Anspruch, ein Ereignis mit einer Maschine so authentisch wiederzugeben, dass die Differenz zwischen Original und Kopie als nebensächlich angesehen werden sollte – High Fidelity eben. Die Wiederholbarkeit hat inzwischen immer mehr Lebensbereiche eingeholt, bis hin zu Dolly und wie die Ausgeburten der Gentechnik sonst noch alle heissen. Das Doppelgängermotiv der Romantik ist längst daran, sich im Spiegelsaal der Postmoderne ins Unendliche zu vervielfachen. Welche Ausstellung mit zeitgenössischer Kunst findet noch statt ohne Monitoren, auf denen Videokünstler ihre Arbeiten als Endlosschleifen präsentieren?[1] Die Musik spielt in dieser medialen Wiederholungsmanie eine Hauptrolle. Sowohl auf den klassischen wie auf den popigen Radiokanälen dominiert ein überschaubarer Kanon an «Ohrwürmern», der täglich reproduziert wird. Als popiges Symbol dieser Bewegung hin zur Seligkeit der ewigen Wiederkehr steht der Loop im Blickfeld, der im Zuge der elektronisch-digitalen Musikproduktion einen schnellen Aufstieg erlebt hat. Das Loopen mit Hilfe digitaler Geräte wurde in den neunziger Jahren zur trendigen Zwangshandlung und hat im Schosse der technifizierten Elektromusik zu einer eigentlichen Schlaufenkultur geführt, einer sprichwörtlichen «loopmania».[2]

Dass Volks- und Tanzmusik stark auf repetitiven Mustern basiert, ist bekannt. Ebenso bekannt ist, dass sich die Neue Musik als Nachfolgerin musikalischer Hochkultur mit ihren Exerzitien der Differenz ins Abseits manövriert hat und sich mit Wiederholungen nach wie vor schwer tut. Beim Thema Wiederholung kommt das Gespräch unweigerlich auf die Minimal Music-Bewegung, die 1964 mit *In C* von Terry Riley initiiert wurde und sich klar der Darmstädter Richtung entgegen stellte. Obwohl differenziert im Umgang mit Wiederholungen, blieben die musikalischen Resultate ambivalent. Riley driftete in meditativ-esoterische Gefilde ab, Phil Glass wurde Popstar und Steve Reich entwickelt die Minimal-Technik bis heute weiter und schuf mit Werken wie *Music for 18* überzeugende Kompositionen. Im Jahr 2002 trat der Wiener Komponist und Improvisator Bernhard Lang, der seit 1997 an einem Zyklus mit dem Titel *Differenz/Wiederholung* arbeitet, in Darmstadt mit seiner «Loop aestetics» auf. War damit die Schlaufenkultur in der ehemaligen Hochburg der Differenz angekommen?

Der Beantwortung dieser Frage, ob die Differenz von der Wiederholung eingeholt wurde, möchte ich einige allgemeine Überlegungen voranstellen. In «Zeichen der Wiederholbarkeit» geht es um strukturelle Voraussetzungen, in «Maschinen der Wiederholung» um geschichtliche und in «Bewegungen der Wiederholung» um den Versuch der Beantwortung dieser Frage.

ZEICHEN DER WIEDERHOLBARKEIT

Der Mythus ist eine Geschichte, deren Frische
mit der Wiederholung zunimmt.
Elias Canetti, *Die Fliegenpein*

Die Omnipräsenz des Phänomens «Wiederholung» hat sich erst in den letzten Jahren in theoretischen Untersuchungen niedergeschlagen.[3] Frühes Standardwerk dieser Auseinandersetzung ist das 1968 veröffentlichte Buch *Difference et répétition* von Gilles Deleuze, das sich philosophisch mit dem von Kierkegaard und Nietzsche angerissenen Thema der Wiederholung auseinandersetzt, den Bogen aber sehr weit spannt und eine intensive Klärung der begrifflichen Voraussetzungen bietet. Ästhetisch steht es in unmittelbarer Nachbarschaft zur Pop Art und ist dem 1968 propagierten Gedanken verpflichtet, Kunst in den Alltag zu integrieren: «Noch die mechanischste, alltäglichste, gewöhnlichste und völlig stereotype Wiederholung findet ihren Platz im Kunstwerk und wird dabei stets im Verhältnis zu anderen Wiederholungen verschoben, und zwar unter der Bedingung, dass man ihr eine Differenz für diese anderen Wiederholungen abzulocken vermag. Denn das einzige ästhetische Problem besteht darin, die Kunst ins tägliche Leben eindringen zu lassen.»[4] Bereits dieses Zitat macht deutlich, dass es sich bei Differenz und Wiederholung um ein Begriffspaar handelt, das kaum zu trennen ist.

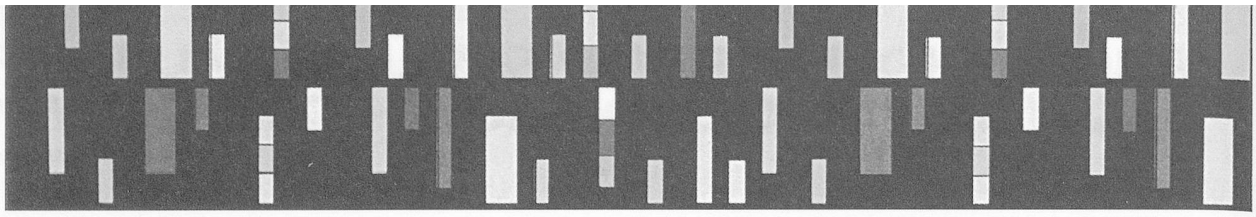
Wiederholungen sind ein unumgänglicher Aspekt des alltäglichen Lebens. Neben den repetitiven Funktionen des menschlichen Körpers basieren die Lebensrhythmen in (fast) allen Kulturen auf Verhaltensmustern, die sich Tag für Tag wiederholen. Doch existentielle Bedeutsamkeit ist kein ästhetischer Freibrief – und in der Tat spielte die Wiederholung in der europäischen Kunst lange eine Nebenrolle. Die musikalische Hochkultur versetzte die Wiederholung in die vorgeschichtlichen Anfänge der Musikkultur:

1. Trotzdem gab es bisher kaum Veranstaltungen, die das Phänomen Loop thematisierten. Einziges mir bekanntes Beispiel ist die in München und New York gezeigte Ausstellung «Loop – Alles auf Anfang» von Klaus Biesenbach.

2. Vgl. im Internet z.B. unter www.loopmania.com oder www.loopers-delight.com oder ähnlichen Webseiten.

3. Eine allgemeine und umfassende Einführung in dieses Thema bietet Marianne Gronemeyer «Immer wieder neu oder ewig das Gleiche (Innovationsfieber und Wiederholungswahn)» (Darmstadt, 2000). Die existentiellen Aspekte des Themas wurden u.a. von Kierkegaard, Nietzsche, Freud und Deleuze diskutiert. Ästhetisch finden sich Reflexionen insbesondere in der klassischen Rhetorik sowie – mehr oder weniger verstreut – in Hegels Ästhetik, bei Jean Paul, Deleuze etc. Ein anregende Aufsatzsammlung findet sich in Carola Hilmes und Dietrich Mathy (hg.), *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen/Wiesbaden 1998.

4. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1997, S. 364.



Luigi Veronesi: Anton Webern, Variationen für Klavier op. 27, Variation II (chromatische Visualisierung)

«Versucht man es, die charakteristischen Züge, aus denen sich das Bild der primitiven Musik zusammensetzt, in einer Reihe übersichtlich aufzuführen, so kann man als die hervorstechendsten Merkmale wohl folgende angeben: was das Tonmaterial anbelangt, den Gebrauch eines oder einiger weniger Töne, die, in fortwährender Wiederholung eines und desselben Tones, einer und derselben Phrase, mit ermüdender Monotonie immer wiederkehren…»[5]

Die Versetzung in die primitiven Anfänge ist jedoch nur die halbe Wahrheit. Denn in der Ornamentik und der Architektur besassen repetitive Formen einen festen Platz und waren fundamentale Elemente zur Strukturierung des Raumes (vgl. unten). Und auch in der antiken Rhetorik war die Wiederholung in verschiedener Hinsicht Thema. In der Erfindungslehre (inventio) wurden die Wiederholungen auf der Ebene der Gedanken (rerum repetitio) geregelt und in der Stillehre (oratio) die Wiederholung auf der Ebene der Worte. Diese Einsatzmöglichkeiten für die Wiederholung, die sich über lange Jahrhunderte kaum änderten, fasste Pierre Fontanier in seinem einflussreichen Rhethorikbuch prägnant zusammen: «La répétition consiste à employer plusieurs fois les mêmes termes ou le même tour, soit pour le simple ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergiques de la passion.»[6] Ornament oder Emphase – zwischen diesen Polen blieben die Einsatzmöglichkeiten der Wiederholung auch in der Musik lange gefangen.

Im Rahmen der linguistischen und semiotischen Untersuchungen wurde zwar die Differenz als Grundprinzip der Sprache herausgearbeitet, es zeigte sich aber, dass auch die Wiederholbarkeit eine grundlegende Voraussetzung für jede Art von Semantik ist. Sprachen basieren auf einem ausgewogenen Mix zwischen Redundanz und Differenz. Ob man nämlich davon ausgeht, dass die gesamte Welt aus Zeichen besteht, die nur darauf warten, entziffert zu werden, oder ob man annimmt, dass es eine semiotische Schwelle gibt, die das Reich der Zeichen vom zeichenlosen Sein trennt – Zeichen sind für alle Menschen die Grundlage in der Kommunikation, im Verstehen wie im Handeln. Damit jedoch etwas überhaupt als Zeichen wahrgenommen werden kann, ist seine Wiederholbarkeit Voraussetzung. «Ein Zeichen ist, was sich wiederholt», schreibt deshalb Roland Barthes. «Ohne Wiederholung kein Zeichen, da man es nicht *wieder erkennen* könnte und das Zeichen auf dem Wiedererkennen beruht.»[7] Die Wiederholbarkeit, die ein Zeichen haben muss, setzt eine Standardisierung voraus, die bei schriftlich fixierten Werken gegeben ist. Im Fluss des realen Lebens finden jedoch viele Erscheinungen statt, die zwar bedeutungsvoll sind, aber nicht zeichenhafte Gestalt annehmen: «Der Blick ist somit kein Zeichen, aber bedeutungstragend.»[8]

Auch auf der Ebene des Vokabulars finden sich Wiederholungen: Die fixe Anzahl der Buchstaben des lateinischen Alphabets wird immer wieder neu permutiert und zu Tausenden von Worten zusammengefügt. Die Worte ihrerseits werden in Sätzen eingesetzt, wobei beispielsweise die Pronomen oder Verben wie «sein» oder «haben» fast in jedem Satz auftauchen. In der Musik sind es die zwölf Halbtöne der Oktaven, allenfalls mit Unterteilungen in Drittel-, Viertel- oder Achteltöne, die das Grundmaterial darstellen. Bildete die Diatonik bis in die Spätromantik unbestritten das ‹Vokabular› der westlichen Musik, waren es im 20. Jahrhundert z.B. serielle Ordnungen, die durch Permutation repetiert und variiert wurden.

Grammatikalische Strukturen steuern in der Sprache die Kombinierbarkeit der fundamentalen Sinneinheiten. Diese repetierten Muster garantieren das Mass an Redundanz, das nötig ist, damit wir die Zusammensetzung der Worte zu Sätzen als sinnvoll erfahren. Auch in der Architektur leisten Wiederholungen von bestimmten Elementen oder Figuren eine Strukturierung des Raumes und der Zeit. Durch die Wiederkehr des Gleichen erhält der ungestaltete Raum sowie die ungeformte Zeit eine Ordnung des Masses. Solche Ordnungen regeln unsere Wahrnehmung, ergeben für den Menschen einen sinnvollen Eindruck. In der frühen mehrstimmigen Musik sorgte der *cantus firmus* im Hintergrund für einen geordneten musikalischen Fluss. Im Barock waren es bestimmte rhythmische und stimmungsmässige Grundmuster, die zu fassbaren Bewegungstypen wie Pavane, Allemande oder Courante führten. In der Klassik sorgte das periodische Metrum neben der kontrastierenden Rhythmik sowie der funktionalen Kadenz für Ordnung und garantierte das musikalische Verständnis. Neuer Musik lag zwar oft ein serielles Grundmaterial zu Grunde, jedoch wurde es in einem Masse ausdifferenziert, dass wegen der fehlenden Redundanz der musikalische Sprachcharakter in den Hintergrund geriet und die Musik als abstraktes Raum- und Zeitphänomen wahrgenommen wurde.[9]

Zeichen, Vokabular, Grammatik – auf allen Ebenen sind Wiederholungen am Werk. Doch die Wiederholungen stehen nicht für sich, sondern sind Teil eines strukturierten, d.h. differenzierten Sprachsystems. Die Wechselwirkung zwischen

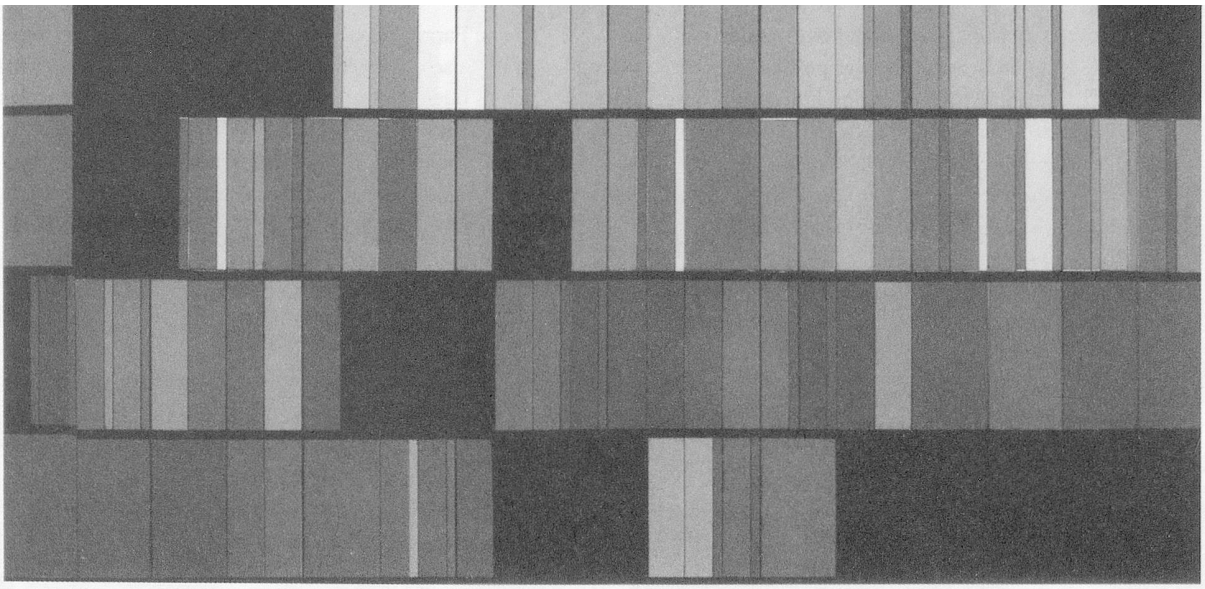
5. Guido Adler (hg.), *Handbuch der Musikgeschichte*, Tutzing 1961, Bd. 1, S. 5.

6. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris 1997, S. 329.

7. Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990, S. 313.

8. Ebd. S. 313.

9. Einer der Komponisten, die weiterhin an und mit Musik als Sprache arbeiteten, war Hans Werner Henze. Ihre grösste Bedrohung sah er in ihrer schon 1975 allgegenwärtigen und unablässigen Wiederholung. «Und heute besteht die fürchterliche Gefahr – nachdem man mit Musik bombadiert wird, wo immer man geht und steht –, dass sich dieser Zustand in eine Art von Lähmung des Ohrs und der Wahrnehmungsorgane gegenüber dem Klang versteinert. Und statt dass die Psyche und der Intellekt des Menschen für das Verständnis von Musik als Sprache – Teil der Zeichensprache unserer Zivilisation – entwickelt würden, findet eine totale Verblödung statt, eine Verarmung in den Möglichkeiten, diese Zeichen in ihrer reinen Form wahrzunehmen.» (Hans Werner Henze, *Musik und Politik*, München 1976, S. 240f.)



Luigi Veronesi: Bach, «Contrapunctus II» aus «Kunst der Fuge» (chromatische Visualisierung)

Differenz und Wiederholung gehorcht den kommunikativen Bedürfnissen. Für den Umschlag in Richtung Wiederholung sorgen in der Folge insbesondere technische Entwicklungen.

MASCHINEN DER WIEDERHOLUNG

Karl Valentin setzte die Wiederholung in seinem Film *Der Zittervirtuose* (1934) ebenso komisch wie radikal in Szene. Der Film handelt von einem armen Zitterspieler, der für seinen Auftritt vors Publikum tritt, aber bereits beim Bereitstellen des Notenmaterials enorme Probleme bekundet, schliesslich trotz aller Ungemach sein Musikstück vorträgt, sich kurz vor Ende des Musikstückes unglückseligweise zwischen zwei Wiederholungszeichen verfängt. Der Film schliesst mit einer Darstellung (zeitgerafft), wie der Zittervirtuose seine Wiederholung endlos wiederholt und altert, ohne mit seinem Spiel je an ein Ende zu gelangen.

Als Friedrich Nietzsche mit der ersten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* 1882 seine Formel «Die ewige Wiederkehr des Gleichen» veröffentlichte, experimentierten in Amerika Edison, Bell und Emil Berliner an der Erfindung des Phonographen respektive des Grammophons genau an denjenigen Techniken, welche die Wiederkehr des Gleichen auf musikalischer Ebene zu realisieren versuchten. Obwohl es noch einige Jahre dauerte, bis die Reproduktion der akustischen Welt automatisiert werden konnte, wird die westliche Erlebniswelt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von gleichförmigen Produkten heimgesucht und überschwemmt. In den Fabriken am Fliessband hergestellt, in den Warenhäusern zu standardiserten Preisen angeboten, sieht sich der Konsument einem immer gleichförmigeren Angebot ausgesetzt. Walter Benjamin hat bereits 1936 in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auf den Einfluss von technischen Erfindungen auf unsere Wahrnehmung hingewiesen: «Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.»[10] Der Einfluss der Technikgeschichte ist im Falle des Phänomens der Wiederholung entscheidend.

Den ersten Impuls zu einem veränderten Umgang mit Wiederholungen gab die Erfindung des magnetischen Tonbandes. In diesem Kontext taucht denn auch der Begriff Schleife – oder englisch «Loop» – auf. (Interessanterweise entwickelte der englische Mathematiker Roger Penrose etwa zur gleichen Zeit die Illusionsfigur der Endlostreppe [«Penrose Stairway», 1948]. Bekannt wurde diese Treppe durch die berühmten Lithographien vom Grafiker M.C. Escher: *Treppauf, Treppab* [1960] oder *Wasserfall* [1961].)

Einer der ersten, der mit den Reproduktionsmedien Schallplatte und Tonband experimentierte, war der Radiotechniker Pierre Schaeffer. 1944 eröffnete er ein Studio für radiofone Experimente und präsentierte 1948 seine *Cinq Études de Bruits*. In diesen experimentellen Etüden modulierte Schaeffer die vorgefunden Klangfragmente (heute würde man von Samples sprechen) in den Parametern Tonhöhe, Tonlänge und Amplitude und montierte sie zu Collagen. In der *Étude Violette* sind die Klänge bereits stärker abstrahiert, und Schaeffer setzt wiederholte – geloopte – Passagen als Formelemente ein. Ebenfalls 1948 kreierte er mit *Étude Pathétique* einen irisierenden Mix aus Gesangsfragmenten und setzte dabei eine Scratch-Technik ein, wie sie später im Hiphop aufgegriffen wurde.

Doch der Reiz der elektronischen Musik, die mit mühseliger Arbeit an Schallplatten und Tonbändern verbunden war, erschöpfte sich Ende der fünfziger Jahre. Neue Impulse erhielt die Arbeit mit Tonbandgeräten, insbesondere der Umgang mit Bandschleifen, aus Amerika, wo anfangs der sechziger Jahre durch die Pop Art ein unbeschwerterer Einsatz von vorgefundenen Materialien möglich wurde. In *Rozart Mix*[11] präsentiert John Cage eine bunte Collage von Tonschleifen und -schnipseln: Vom Babylachen bis zu verschiedensten Gesprächsfetzen und Musikaufnahmen ist ein umfassender Querschnitt durch die damalige akustische Welt präsent und wirbelt chaotisch durcheinander. Cages Mix dürfte nicht nur die einzige Tonbandarbeit der Beatles, *Revolution No. 9*, angeregt haben, sondern auch als Vorläufer der Mix/Remixes-Kultur der neunziger Jahre gelten.

Während im *Rozart Mix* die Reproduzierbarkeit der akustischen Welt gefeiert und in die Tat umgesetzt wird, nahm die Beschäftigung mit *tape loops* im ebenso sonnigen wie psychedelischen Kalifornien eine weniger hektische Richtung. Terry Riley entwickelte in seinem *Mescalin Mix* (1960-62) eine (alb)traumartige Klanglandschaft, worin geloopte Stimmen- und Klavieraufnahmen manipuliert und verfremdet werden, verschwinden und sphärisch wieder auftauchen… alles in einem langgezogenen Bogen. Bemerkenswert ist, dass Riley einerseits zuhause arbeitete («I had one cheap machine [a Wollensack] to play the loops on and

10. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, S. 14.

11. Neben dem *Newport Mix* (1967) das einzige Werk von Cage für *tape loops* (das erste?).

another cheap machine to record on»), andererseits im Studio («Ramon Sender who was putting together the Center for Electronic Music up in San Francisco Conservatory invited me to work there. Although Ramon's Studio was modest, he had a lot more stuff than I had including an echoplex, which was a tape looping device.»). Die Audiotechnik war zu Beginn der sechziger Jahre so weit, dass studiounabhängige Produktionen möglich waren.

Der entscheidende Schritt Richtung Emanzipation der Wiederholung[12] geschah 1963 in Paris, als Riley für die Theaterproduktion *The gift* um Musik angefragt wurde. Riley machte Tonbandaufnahmen vom Chet Baker Quartett (sowohl von der Gruppe wie den einzelnen Instrumenten) sowie von einer Stimme. Das Werk beginnt mit einem konventionellen Jazzstandard (Baker interpretiert *So what* von Miles Davis), doch dann beginnen einzelne Fragmente in Schleifen auszufransen, verfangen sich in Echos, werden zu kanonischen Stimmenclustern aufgebaut: der Jazzstandard mutiert zu einem repetitiven, aber abstrakten Klanggemälde. Die Genese der Minimal Music aus dem Geiste der experimentellen Tonbandmusik wird hier hörbar. [13]

Während der Arbeit an *Music for the Gift* entwickelte Riley zusammen mit Technikern ein System mit zwei Revox-Tonbändern, das er «Time Lag Accumulator» nannte und für seine Arbeit mit *tape loops* verwendete. Diese erste Loopmaschine gelangte über Cornelius Cardew, das Scratch Orchestra zu Brian Eno nach England, der sie unter anderem für den Filmsoundtrack zu *Berlin Horse* (1970) benutzte. Über Eno kam die Maschine in die Hände des Gitarristen Robert Fripp, der den «Time Lag Accumulator» in «Frippertonics» umtaufte und die Technik erstmals live für seine Soloimprovisationen einsetzte.[14] Blieb die Arbeit mit Loops, wie sie Brian Eno, Robert Fripp und Jon Hassell bereits in den achtziger Jahren mit ersten Ambientwerken betrieben, lange Zeit ein Insidertipp, brach mit der Technobewegung die Lawine repetitiver Beats los.[15] Damit begann in der populären elektronischen Musik das Goldene Zeitalter des Loops, das sich aber musikalisch meist auf die elektronische Reproduktion bekannter Formen beschränkte.

BEWEGUNGEN DER WIEDERHOLUNG

Syclla und Charybdis des Geistes:
zu Vieles zu sagen oder Weniges zu oft.
Elias Canetti, *Die Fliegenpein*

Kunst und musikalische Hochkultur werden seit der Renaissance vom Mythos des genialen Schöpfers von Kunstwerken bestimmt. Die Maxime, mit jedem Werk etwas Neues zu schaffen, hat hier ihren Ursprung und im Fortschrittsglauben die passende Hintergrundsfolie. Beethoven überbot Mozart und Haydn, die Romantiker versuchten den Übervater Beethoven hinter sich zu bringen, bis Wagner mit dem Gesamtkunstwerk in Bayreuth den Gipfel des Geniekultes in Szene setzte. In der musikalischen Formgebung wurde das Moment der Wiederholung von den immer differenzieteren Durchführungs- oder Entwicklungsgedanken in den Hintergrund gedrängt.

In künstlerischen Experimenten, die am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschaffen wurden, entstanden erstmals Kunstwerke, die sich der hochgeschraubten Differenzierung und Stilisierung entgegenstellten und offenkundig der (banalen) Wiederholung huldigten. Diese experimentelle Verwendung von Wiederholungen stand einerseits in Verbindung zu aussereuropäischen Kulturen und machte andererseits das subversive Potential sichtbar, das durch Wiederholungen freigesetzt werden kann. Musikalische Paradebeispiel sind die *Vexations* von Eric Satie. Der französische Titel meint sowohl die Handlung des Missbrauchens oder Malträtierens als auch die Auswirkung dieser Tat auf jemanden, die Schikane oder Demütigung. Satie bringt damit die Sachlage bezüglich Wiederholungen auf den Punkt: Ist ihr Einsatz im wohltemperierten Rahmen allgemein akzeptiert und wird er meistens gar nicht wahrgenommen, so schlägt diese Haltung rasch um, wenn es die Wiederholung wagt, sich in den Vordergrund zu stellen. Saties Werk musste denn auch lange warten, bis es von John Cage uraufgeführt wurde.

Der negative Beigeschmack der Wiederholung, der scheinbare Kult des Identischen, mussten insbesondere einem der Authentizität verpflichteten Musikphilosophen wie Adorno ein Dorn im Auge sein. In seiner *Ästhetischen Theorie* kann er sich immerhin dazu durchringen, ein Theaterstück von Samuel Beckett als Beispiel für den authentischen Umgang mit Wiederholungen anzuführen. «Wiederholungen in authentischen neuen Kunstwerken bequemen nicht stets dem archaischen Wiederholungszwang sich an. In manchen verklagen sie ihn und ergreifen damit Partei für das von Haag so genannte Unwiederholbare; Becketts Play mit der schlechten Unendlichkeit seiner Reprise bietet dafür das vollkommenste Modell.»[16]

Für einen Dialektiker ist der «archaischen Wiederholungszwang» ein Greuel, denn er unterläuft das allmächtige Bewegungsgesetz von Position, Negation und Aufhebung der Gegensätze in einer Synthese auf der nächst höheren Ebene. Die klassische dialektische Bewegung mit ihrer strukturellen Repetitivität (Dreischritt) und klaren Teleologie wurde von Gilles Deleuze und Felix Guattari im 1980 erschienenen *Milles plateaux* ins Visier genommen. Mit dem Begriff des «Rhizoms» stellten sie eine plurale Denkweise vor, die sich von der binären Logik und ihrem genealogischen Prinzip verabschiedet. «In einem Rhizom gibt es keine Punkte oder Positionen wie in einer Struktur, einem Baum oder einer Wurzel. Es gibt nichts als Linien. [...] Buchführung und Bürokratie arbeiten mit Kopien; trotzdem können sie, wie in einem Roman von Kafka, plötzlich zu sprossen beginnen und Stengel hervortreiben. Ein intensiver Strich verselbständigt sich, eine halluzinatorische Wahrnehmung, eine Synästhesie, eine perverse Mutation, ein Spiel von Bildern reissen sich los, und schon ist die Vorherrschaft des Signifikanten in Frage gestellt.»[17]

Ein analoges Potential besitzt der Loop – letztlich nur scheinbar der Identität verpflichtet –, wenn es gelingt, durch die stete Wiederholung eine Art dritte Kraft freizusetzen. Dies gelingt beispielsweise Philipp 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. differenzierte, assoziationsreiche, nomadisierende Klangräume.[18] Noch reduzierter arbeitet Luc Ferrari in *Unheimlich schön*, einer «musique concrète» aus dem Jahre 1971. Das Werk besteht einmal aus einer stetig wiederholten Tonbandschleife, in der eine Frau die Worte «unheimlich schön» spricht. Daneben ist ein regelmässiges, aber immer wieder unterbrochenes Ein- und Ausatmen hörbar. In einer radikalen Beharrlichkeit lässt Ferrari diese Elemente kreisen und kreisen und setzt dadurch im Zuhörer fortlaufend Differenzen frei.

Trotz der technischen Reproduzierbarkeit von Musik im allgemeinen und des Samples im besonderen bleibt die reine, quasi differenzlose Wiederholung in den räumlichen und zeitlichen Koordinaten unserer Welt unmöglich. Wird ein Punkt auf einem weissen Blatt Papier wiederholt, ergibt sich

12. «So, essentielly my contribution was to introduce repetition into Western Music as the main ingredient without any melody over it, without anything, just repeted patterns, musical patterns.»

13. Gleichzeitig gibt das Werk einen Vorgeschmack auf die Mixes und Remixes experimenteller DJs. So beginnt z.B. DJ Spooky auf *Optometry* ebenfalls mit einem Jazzstück, das er in der Folge dekonstruiert.

14. Vgl. Brian Eno and Robert Fripp, *No Pussyfooting* (1973).

15. Die erste digitale Loopmaschine wurde 1992 vom Schweizer ETH-Absolventen und Rockgitarristen Matthias Grob (1959) unter dem Label «loop delay» entwickelt. Nach der Übernahme der Produktion durch Gibson wurde daraus das digitale Pendant zu Rileys Loopmaschine, der «Echoplex Digital Pro».

16. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 204.

17. Gilles Deleuze/ Felix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977, S. 14ff.

18. Vgl. Philip Jeck, *Vinyl Coda I/II/III* (*intermedium rec* 002).

unweigerlich eine räumliche Differenz. Wird ein Ton, eine Tonfolge oder ein Geräusch noch so exakt wiederholt, die Wiederholungen bleiben zeitlich unterschieden. Andreas Stahl schlägt in seinem Aufsatz «Kriterien der Wiederholung» vor, den Loop als «die unmittelbare, oberflächlich identische Wiederholung einer musikalischen Gestalt mit allen ihren Parametern» zu bestimmen.[19] Die Herkunft des Wortes «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 schillerenden Wortes. Loops sind zudem weniger Resultat als Ausgangspunkte für den musikalischen Prozess und können auf verschiedenste Art und Weise eingesetzt werden. Bernhard Lang liefert in «Loop aestetics» eine Darstelltung, wie Samples zu Loops umgeformt und verschiedenen Modulationen unterworfen werden können.[20]

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 durchlaufenen Prozesses das Identische nicht mehr erkannt werden kann.[21] Auch von der Ausgestaltung wird die Wahrnehmbarkeit einer Wiederholung stark beeinflusst, was ja bereits in der Klassik zu verschleierten Reprisen führte.

Michael Glasmeier schlägt die Unterscheidung zwischen perforiertem und abgerundetem Loop vor.[22] Ein perforierter Loop besitzt ein erkennbares Ende und einen ebensolchen Beginn, abgerundete Loops sind endlos, unendlich, *perpetuum mobile*. Realisert wurde ein solcher Loop von Carsten Nicolai, der eine Schallplatte mit nur einer Rille produzierte, die sich dreht und dreht und dreht… die perfekte Endlosschlaufe? Die versuchte Darstellung der Unendlichkeit wird sich auf lange Sicht damit abfinden müssen, von Staubpartikeln, technischen Defekten oder Stromausfällen heimgesucht zu werden. Da fällt mir ein: «Now I will tell of the meaning to me in repeating, of the loving there is in me for…»

19. Andreas Stahl, «kriterien der wiederholung», in diesem Heft.

20. Seiner differenzierten, an Reihenanalysen erinnernden Darstellung der Technik haftet jedoch eine gewisse Theorielastigkeit an (eine Konzession an Darmstadt?). Ein Eindruck, der sich auch bei seinen *Differenz/Wiederholung*-Stücken bekräftigte, die im Mai durch das Collegium Novum Zürich in Zürich aufgeführt wurden.

21. *Finnegan's Wake* von James Joyce dürfte der weitläufigste Loop sein!

22. Vgl. Michael Glasmeier; *Loop, Zur Geschichte und Theorie der Endlosschleife am Beispiel von Rodney Graham*, Köln 2002, S. 13f.