

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2007)
Heft:	99
Artikel:	"Eine eigene Ästhetik des Unregelmässigen" : Susanna Niedermayr im Gespräch mit Bernhard Lang = Une esthétique originale de l'irrégularité : Susanna Niedermayr s'entretient avec Bernhard Lang
Autor:	Niedermayr, Susanna / Lang, Bernhard
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927741

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: 10.12.2025

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

«EINE EIGENE ÄSTHETIK DES UNREGELMÄSSIGEN»

Susanna Niedermayr im Gespräch mit Bernhard Lang

Une esthétique originale de l'irrégularité — *Susanna Niedermayr s'entretient avec Bernhard Lang*

Né en 1957 à Linz, le compositeur et interprète Bernhard Lang a travaillé presque dix ans — avec son cycle musical *Differenz/Wiederholung* — à établir une grammaire complète du «loop» en référence à l'œuvre centrale de Deleuze, *Différence et répétition*, cherchant à démontrer que les deux termes, en se limitant réciproquement, finissent par s'annuler eux-mêmes. La musique de Lang naît du moment de cet affrontement tant esthétique que social.

Warum glaubst du war die Auseinandersetzung mit der Wiederholung in der Neuen Musik so lange verpönt?

Das ist eine sehr komplexe Frage. Die Wiederholung hat ja viele Gesichter und eines dieser Gesichter ist Hypnose, Betäubung, Rausch und Manipulation. Ich kann mit der Wiederholungsmaschine, so wie das bei William Seward Burroughs beschrieben ist, jemanden hypnotisieren, beeinflussen und programmieren, und dieser Aspekt der Betäubung und des Manipulierens ist gerade nach 1945 ein politisch sehrbrisanter. Aber er war es auch schon vorher, wenn man jetzt zum Beispiel an die romantische Musik und an Wagner denkt, auch da ist der Aspekt der Wiederholung ausreichend benutzt worden.

Ein Aspekt der Wiederholung ist ja auch der des Anhaltens und Innehalten. Durch Wiederholungsmechanismen hervorgerufene Rauschzustände können einen Prozess der Bewusstwerdung einleiten. Ich dachte mir eigentlich, dass die Aversion gegen die Wiederholung in der Neuen Musik eher daher kommt. Gerade die Musik wirkt ja hier oft als Motor. Absolut. Das ist natürlich das zweite Argument. Der ganze Minimalismus der sechziger Jahre, der ja viel mit Wiederholung arbeitet, hat auch eine sehr introspektive Haltung beinhaltet. Es war ein In-sich-Hineingehen, ein meditatives In-sich-Versenken sozusagen. Es wurde versucht, die Dinge in der Kontemplation neu zu beleuchten, und diese Haltung wurde wiederum denunziert. Man hat gesagt, das ist politisch nicht korrekt; das sind diese unpolitischen Hippies aus Amerika, die lieber nach Indien schauen als in die europäische politische Szene. Gerade in Deutschland wurde das sehr stark bekämpft. Diese Gräben gibt es ja bis zum heutigen Tag und dieses blockartige Denken hat natürlich schon ein bisschen etwas Antikes. Mir geht es darum zu zeigen, dass alles viele verschiedene Aspekte in sich vereint und man nicht vorschnell vereinfachen soll, und gleichzeitig geht es mir auch um dieses Spiel mit den Differenzen.

Letztendlich, so betonst du in den theoretischen Ausführungen zu deiner Musik immer wieder, griff aber auch der Minimalismus der sechziger Jahre, obwohl er sich dem Thema der Wiederholung zuwandte, zu kurz.

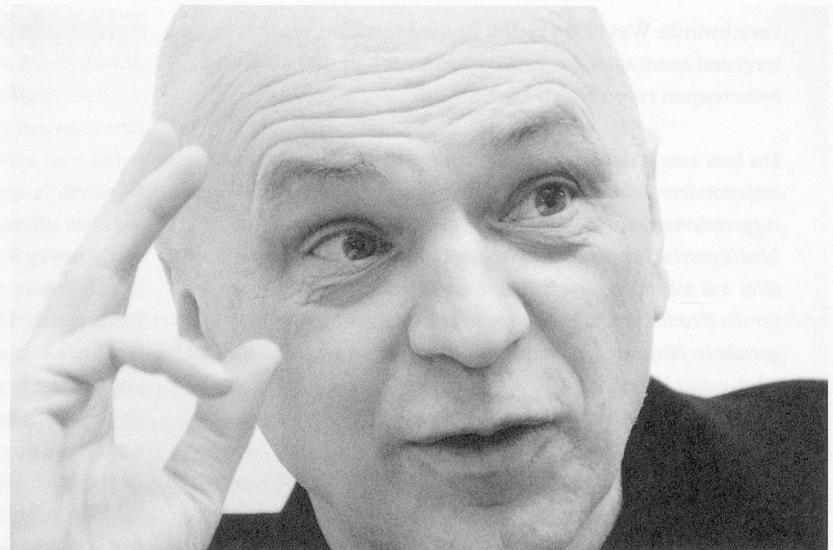
Damit spreche ich jetzt, historisch eingegrenzt, den Ursprung des Minimalismus von John Cage, Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich und Philip Glass an. Diesen Komponisten ist ja eines wesentlich gemeinsam, nämlich die Konzentration auf rhythmische Phänomene, die Reduktion des harmonischen

und melodischen Materials auf ganz wenige Informationen und drittens die Vorhersehbarkeit von Entwicklungen, und das ist für mich hier der ganz entscheidende Punkt.

*Für dich hingegen bildete die Lektüre von Gilles Deleuze eine wichtige Inspirationsquelle, insbesondere die Lektüre seines Buches «Differenz und Wiederholung» eben. Welche konkreten Anregungen hast du dir aus diesem Buch geholt? Vereinfacht ausgedrückt war einer der grundlegenden Punkte in dem Buch für mich, dass es keine Differenz ohne Wiederholung gibt und keine Wiederholung ohne Differenz. Das heißt, selbst wenn ich Identisches wiederhole, dann muss ich doch eine Anzahl von Punkten differenzieren können, zum Beispiel Zeitpunkte oder räumliche Punkte. Ausgehend von der Überlegung der Verschachteltheit dieser beiden Begriffe, kommt es dann wirklich zur totalen Verästelung. Deleuze spricht zum Schluss von der Differenz der Differenz der Differenz. Nachdem ich *Differenz und Wiederholung* gelesen hatte, war meine ganze Scheu, das Thema der Wiederholung zu fokussieren, weg. Ich hab gesagt: Also da steckt so ein Reichtum drin. Wenn man den Gedanken von Deleuze jetzt wirklich bis zum Ende denkt, dann geht es ja weder um Wiederholung, noch um Differenz, sondern eben um diesen Moment der Verschränkung von Wiederholung und Differenz. Das ist eine Fundgrube für ästhetisches Nachfühlen, Forschen und Entwickeln.*

Du stellst die differente Wiederholung der mechanischen gegenüber. Wie stellt sich für dich das Verhältnis zwischen differenter und mechanischer Wiederholung dar?

Es gibt so etwas wie einen Reiz des Asymmetrischen, eine eigene Ästhetik des Unregelmässigen, des gestörten und auch kaputten Rhythmus. Das ist für mich so eine wichtige Entdeckung gewesen Mitte der neunziger Jahre, die teilweise aus der Auseinandersetzung mit improvisierter Musik entstanden ist, andererseits aber auch aus der Transkription von Sprachrhythmen und eben aus dem Arbeiten mit dem Sampler. Plötzlich bin ich draufgekommen, dass es Beats gibt, die sich sehr wohl wiederholen, aber eben nicht gleichmäßig, die also nicht im Gleichschritt dahinstampfen, sondern die winzige Abweichungen in sich haben und dann zucken und Irritationen herstellen durch dieses Zucken, so wie der kaputte Plattenspieler oder der kaputte CD-Player und ich erinnere mich noch, da hat es ein Schlagwort für dieses eratische Herumzucken gegeben, «Techno mit Störungen», benannt nach einer Gruppe von John Rose. Eine wichtige



*Foto:
Gerlinde
Hipfl*

Inspiration war auch die Arbeit der ganzen DJs und Vinylkünstler, die die Schallplatte, die eigentlich ein zyklisches Ding ist und auf Gleichlauf aufgebaut, wirklich bewusst missbraucht haben im Scratch-Vorgang, um ganz asymmetrische Sounds herzustellen und der nächste Schritt war wiederum der Versuch, das zu transkribieren. Auch wenn ich mit meinen Loop-Machines arbeite, die ich in der Improvisation benutze, bau ich sozusagen Fehler ein, damit die Loops nie gleichmäßig laufen. Dieses Feld des differenten Abweichens ist es, was mich interessiert. Um das aber wiederum nicht zum alleinigen Prinzip zu machen, mach ich es dann auch so, dass ich dieses Zucken zwischendurch wieder einmal einer toten Repetition gegenüberstelle, um dieses Wechselspiel zwischen differenter und mechanischer Wiederholung zu verdeutlichen. Also es ist alles möglich und es ist eigentlich alles offen.

Die Funktion, die in deinen früheren Stücken der «Differenz/Wiederholung»-Serie die soeben erwähnte Loop-Machine «Looping Tom» innehatte, übernimmt in den letzten Stücken immer mehr das Orchester. Sicherlich steckt auch hinter dieser Entwicklung eine Meta-Ebene ...

Da geht es eigentlich um das Thema der Maschinerie, des maschinellen Wiederholens und auch des Nebeneinanderstellen von maschineller und körperlicher Wiederholung. Der menschliche Körper kommt in ganz bestimmte Zustände, wenn er versucht, automatisch zu wiederholen. Ich wollte diese Dialektik zwischen der maschinellen und der humanen Wiederholung inszenieren und der Loop-Generator war hier quasi der erste Schritt, wo ich versucht habe, Delays, wie sie Philip Jeck verwendet, und Realtime-Sampling in die Bühnensituation zu integrieren. Das Orchester ist in der Hinsicht für mich ein grosser Sampler, weil heute jeder Orchesterklang, auch der Lachenmanns, eigentlich schon ein Zitat aus der Geschichte ist. Also das Orchester wiederholt immer, ist eine einzige Wiederholungsmaschine des Archivs. Und das Orchester ist eine Massenstruktur, das Orchester ist nach militärischem Vorbild organisiert und kann auch Massenstrukturen im prozessualen Charakter vermitteln. Das heisst, ich kann Metropolis-Stimmungen zitieren, wo sehr viele Arbeiter im Bild sind, die eine Handlung ausführen. Alle Prozesse, die durch eine Handlung im Kollektiv entstehen, mit der ganzen Konnotation von Massenbewegungen, Massenorganisationen und Massenbefehlen kann ich mit einem Orchester natürlich sehr, sehr schön instrumentieren und auch inszenieren. Da funktioniert für mich auch das Orchester ganz grossartig, also

in dieser Funktion der Wiederholungsmaschine, der Loop-Maschine und Erinnerungsmaschine.

In einem Gespräch, das wir vor vier Jahren geführt haben, hast du mir erzählt, dass du mit deiner Arbeit auch versuchst, eine mögliche Loop-Ästhetik zu finden. Beim Lesen der jüngeren Werkbeschreibungen taucht nun der Begriff der Loop-Grammatik auf. Hast du sie also für dich gefunden, die Loop-Ästhetik?

Das Ergebnis ist natürlich jetzt schon ein System. Ich habe verschiedene Verhaltensweisen von Loops beschrieben, Tragfähigkeiten von Loops. Es gibt so etwas wie eine innere Logik, eine Grammatik der Loops. Man kann nicht sagen, warum, aber es gibt da eine innere Logik, eine Stimmigkeit, die ich für mich entdeckt habe. Das heisst, das ganze ist jetzt eine Maschine; ein Instrument, das ich auch einsetzen kann. Und es ist auch ein Instrument mit einer ganz definierten Ästhetik. Die Geste wird nicht als etwas Erzählendes dargestellt, sondern mit Hilfe der Loop-Grammatik kann ich in die Geste hineinschauen, sie dekonstruieren. Mit diesem Instrument habe ich natürlich die Möglichkeit, alles zu sampeln und alles zu loopen. Ich kann sowohl in historischer als auch kontextueller Hinsicht zwischen einzelnen ästhetischen Paradigmen springen und sie auch wieder in meine ästhetischen Paradigmen sozusagen reintegrieren. Das macht die ganze Sache ja auch so offensiv. Diese ganze Loop-Ästhetik löst auch unglaublich leicht Aggressionen oder Verletztheiten beim Zuhörer aus, weil man mit Dingen umgeht, die ein anderer als etwas Ganzes oder als etwas Bestehendes wahrnimmt. Für mich ist das nur mehr ein Sample oder nur mehr ein Sound, und das wird von den Zuhörern im Kontext der Neuen Musik oft als provokativ und verletzend empfunden, auch wenn das eigentlich nie so intendiert war.

Das klingt ein bisschen so, als ob du mit der DW-Serie zu einem Ende gelangt wärst.

Ja, dieser vorläufige Abschluss der Serie ist vor allem dadurch zustande gekommen, dass ich jetzt diese Loop-Ästhetik, dieses Instrumentarium im Kontext Musiktheater einsetze. Ich stelle mir das so vor wie die Entwickler von Computerspielen. Die haben Engines, mit denen sie Texturen und Welten erzeugen. Genauso habe ich mit diesen rund 25 Stücken eine Engine entwickelt, die ich jetzt wieder für Produktionen einsetzen werde. Wo die Thematisierung der Engine eigentlich in den Hintergrund tritt; wo ich mit dem ganzen philosophischen Konzept rund um Differenz und Wiederholung jetzt mal

verschwinde. Was übrig bleibt, ist die Maschine, die im Hintergrund sozusagen das ganze zusammenhält und auch den ästhetischen roten Faden bilden wird.

Du hast zuerst davon gesprochen, dass deine Loop-Ästhetik insbesondere beim Neue-Musik-Publikum mitunter sehr schnell Aggressionen auslöst, weil du dir eben herausnimmst, die Musikgeschichte als einen grossen Sample-Pool zu betrachten, alles mit allem zu verschalten. Eine Herangehensweise, die ja für die Produktion von Popmusik immer schon zentral war und gerade in jüngster Zeit vielerorts zu neuer Virtuosität gebracht wird, wenn ich an das exzessiv betriebene Genre-Mixing denke. Interessant eigentlich, dass man sich in der Neuen Musik diesem Blick auf Musik so vehement verwehrt ...

Jedem Popmusiker ist das vollkommen einsichtig, im Kontext der Neuen Musik sehen das aber die wenigsten. Für mich ist ja eben das Samplen eigentlich eine Form der Transkription. Mittels Sampling zeichne ich einen vorhandenen Klang, einen vorhandenen Sound auf, um ihn in einem neuen Kontext benutzen zu können. Ich definiere eigentlich schon den Loop so, der Loop basiert auf einem Sample. Loopen kann ich immer nur, was ich schon habe. Das ist eben, glaube ich, der absolute Paradigmenwechsel, der in der Popmusik stattgefunden hat. Ich kann nur etwas loopen, das schon da ist. Von dieser Dynamik ist, glaub ich, die Popmusik seit den siebziger Jahren schon bestimmt. Ich kann mich erinnern, Roxy Music haben schon begonnen in den siebziger Jahren die fünfziger Jahre zu zitieren, also quasi einen Retro-Schritt in die fünfziger Jahre zu machen. Die sind dann plötzlich alle mit den Rock'n' Roll-Kostümen auf der Bühne gestanden im Kontext der siebziger Jahre. Und das ist eigentlich Schritt für Schritt so weitergegangen, dann hat es Siebziger-Jahre-Retro gegeben, Achtziger-Jahre-Retro, Neunziger-Jahre-Retro mittlerweile. Die ganze Musikkultur als grosses Sample-Archiv zu sehen und sich frei zu bedienen und das aber in einem postmodernen Kontext neu zu strukturieren, eine neue Grammatik dafür zu entwickeln, das sind Dinge, die ich direkt aus der Popmusik entnehme; wofür ich die Popmusik auch bewundere, weil das dort mit einer unakademischen Leichtigkeit vonstatten geht, auch mit einer Naivität, die immer oder zumindest meistens überzeugend wirkt.

Wenn man nun das zentrale Thema deiner Arbeit, Differenz und Wiederholung, im gesellschaftspolitischen Zusammenhang denkt, ist es dann nicht auch ein bisschen wie ein Fluch, eben in dieser Wiederholungsmaschinerie gefangen zu sein? Also irgendwo ist es doch schon auch ein befreiernder Gedanke, sich vorzustellen, dass die Geschichte linear fortschreitet, dass sich die Gesellschaft stetig weiterentwickelt? Vorausgesetzt natürlich, man ist dem Leben gegenüber grundsätzlich zuversichtlich eingestellt.

Ich glaube, es ist ganz, ganz wesentlich, dass man das thematisiert. Ich sehe das, was ich tue, auch als Kritik an diesen Vorgängen. Also die Wiederholungsmaschine ist gleichzeitig auch als eine Kritik an der Wiederholung zu verstehen. Was ich tue, ist zu sagen: Schaut mal hin! Wir sind in einer Schleife. Wir drehen uns im Kreis. Und ich glaube, wenn man das Laufrad erst einmal sieht, dann ist das der erste Schritt zum Ausbruch. Bevor das Laufrad nicht thematisiert ist und in den Raum gestellt ist, hat man keine Chance daraus auszubrechen. Dann läuft man darin immer weiter und glaubt, man bewegt sich auf einer Geraden.

Letztendlich wurzelt der gesellschaftliche Wiederholungszwang ja in der Psyche eines jeden Einzelnen. Diese Wiederkehr

der scheinbar immer wieder gleichen Situation, dieses sich Manövrieren in die immer wieder gleiche Sackgasse bestimmt doch letztendlich auch unsere individuellen Leben. Ich glaube, dass man den gesellschaftlichen Wiederholungszwang gewissermassen als eine Synchronisierung dieser vielen individuellen Wiederholungszwänge sehen kann, als eine Synchronisierung, die eben oftmals auch ganz bewusst politisch gelenkt wird. Der Ausweg bzw. der Weg nach vorne ist wohl auch hier in der Differenz zu suchen ...

Ganz genau. Der Auslöser für meine dahin gehenden Überlegungen war eigentlich das Büchner-Zitat, das bei Deleuze am Anfang in *Differenz und Wiederholung* auftaucht. Wir ziehen jeden morgen das Hemd an und die Hose und bestehen noch dazu aus zwei Hälften, die beide das Gleiche tun. Es ist unglaublich langweilig und traurig. Das heisst, wir erleben die Wiederholung in unserer Psyche zunächst einmal als etwas, das Langeweile erzeugt, das Intensitäten von der Wirklichkeit, von unserer Erfahrungswelt abzieht; das Gefühle abtötet kann; das so weit geht, dass es zur Folter wird und das ist ja auch interessant, wenn man die Geschichte der Folter anschaut. Die beruht ja auch weitgehend auf Wiederholung. Andererseits konstituiert sich alles, was wir als lustvoll empfinden, durch Wiederholung, also Sex, jede Form von Tanz, das sind alles Dinge, die auf Wiederholungsmustern basieren und durch Wiederholung intensivierend wirken, und in dieser Ambivalenz definieren sie sich in uns. Was wir eigentlich auf unserer Suche erfahren hin zu einer Intensivierung unseres Lebens, ist der Wandel von den toten Wiederholungen zu den differenten Wiederholungen, zu den Wiederholungen, bei der man sagt: noch einmal; die eigentlich sich selbst bejahren wollen. Und damit ist nur skizziert, was sich im Mikrokosmos abspielt.

Und wie überträgt sich diese Dynamik des Mikrokosmos Mensch deinen Beobachtungen zufolge auf den Makrokosmos Gesellschaft?

Im Makrokosmos ist das natürlich genauso. Einerseits gibt es eine historische Kategorie des Wiederholens, das was Hegel als Spirale beschrieben hat, was man in diesem ermüdenden Wiederkehren von historischen Ereignissen erlebt, wie eben im Wiederkehren von kriegerischer Gewalt oder territorialem Streit. Das sind Ereignisse, die sich wahrscheinlich vor 4000, 5000 Jahren schon identisch abgespielt haben wie heute. Oder die Wiederholung von religiösen Diskursen, also das ist etwas, das wir jetzt ganz stark erleben. Dass sich mittelalterliche Diskurse in unserer Gesellschaft wiederholen, was uns nur ermüdet, energiert, auch aggressiv macht. Und gleichzeitig steht dem sozusagen wiederum die entwickelnde Wiederholung gegenüber, wo sich wirklich Zyklen im Sinne eines aufklärerischen Fortschritts entwickeln. Also diese Wiederholungen, die dann quasi transformiert werden, wo man auf ältere Modelle wieder zurückgreift und diese transformiert. Und in dieser Dialektik bewegt sich eigentlich alles, was wir wahrnehmen, sowohl in uns als auch in einer historischen Wirklichkeit. In meiner Beschäftigung mit diesem Thema war es zunächst einmal diese ganze Geschichte zwischen Sucht und Ekstase, Drogen und Hypnose, die mich interessiert hat. Es kam dann aber sehr bald auch diese gesellschaftliche Komponente dazu. Letztendlich ist diese Beschäftigung mit der Wiederholung eigentlich bei mir eine dekonstruktivistische Methode, und so wie ich den Dekonstruktivismus lese, eine kritische Methode. Es ist eine Form der Kritik.