

Erbschaft Minimalismus : zur Minimal Music im Kontext des Techno

Autor(en): **Schwind, Elisabeth**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 66

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927986>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ERBSCHAFT MINIMALISMUS

VON ELISABETH SCHWIND

Zur Minimal Music im Kontext des Techno¹

Gehörbildung und Solifège

(1970 - 1975)

in Zusammenarbeit mit dem Komponisten

Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.

Schlagzeug

von dem Komponisten

zur Verfügung

Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.

Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.

Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.

Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.

Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.

Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.

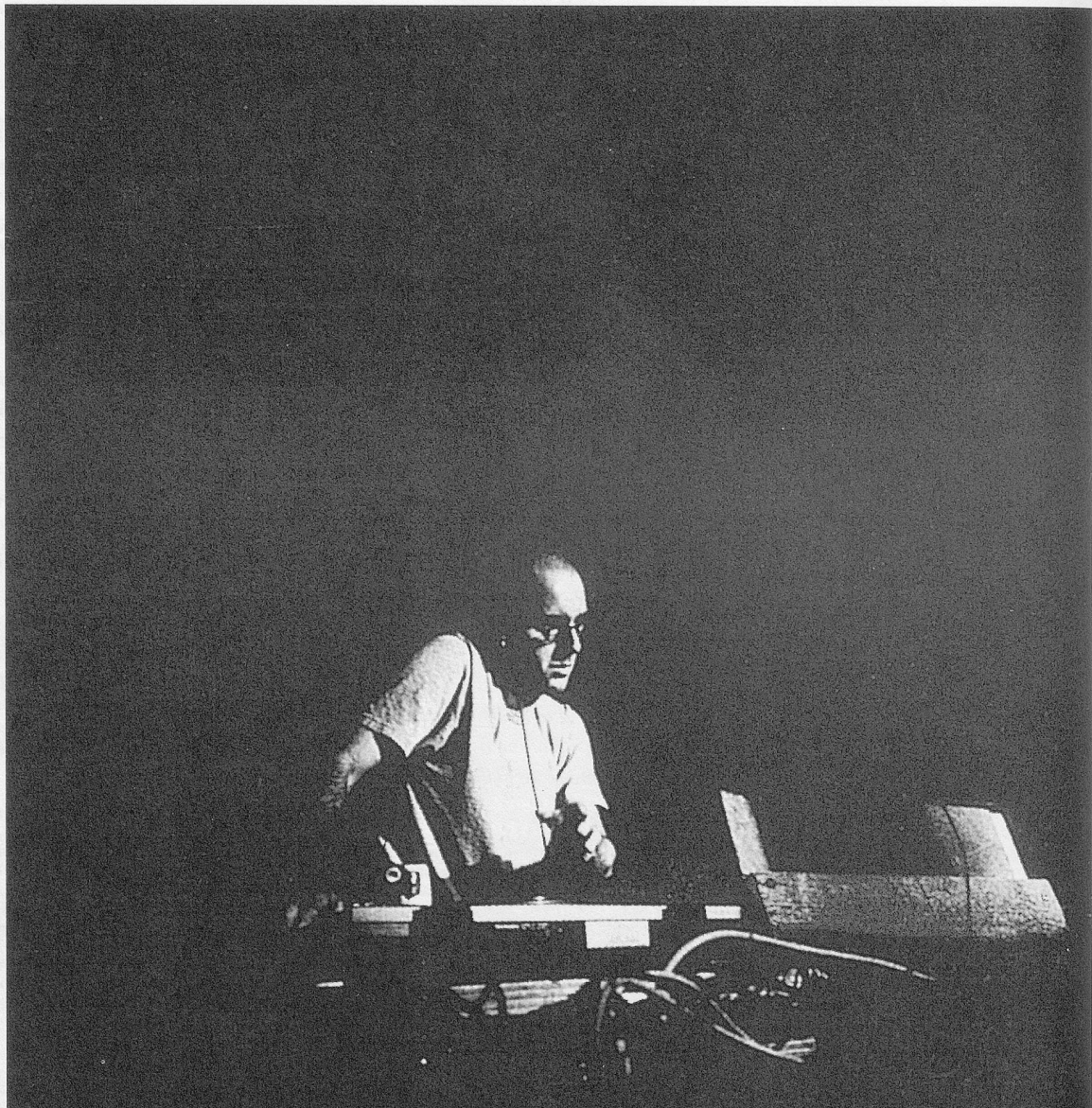
Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.

Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.

Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.

Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.

Die Hörbildung steht in der Ausbildung des Komponisten im Vordergrund. Sie ist die Grundlage für die Entwicklung der eigenen musikalischen Sprache.



Minimal cover I:
Richie Hawtin,
«Decks, EFX & 909»
(CD Minus
392.072.20)

Zum Glück hat es nur Steve Reich getroffen. Was es heisst, wenn alte Klassiker (und seien es auch nur solche aus dem Pop-Bereich) einer Techno-Verjüngungskur unterzogen werden, hatte DJ-Star Marusha mit ihrer Version von Judy Garlands *Somewhere over the Rainbow* 1994 eindrücklich vorgeführt. Stupide pumpende Bässe, die das Original anscheinend um jeden Preis plattwalzen wollen. Ab diesem Zeitpunkt weiss es jeder, der sein Ohr den einschlägigen Radio- und TV-Kanälen nicht völlig verschliesst, und mit jeder «Love» oder «Street Parade» bestätigt es sich aufs Neue: Um die heutige Pop-Musik steht es gar nicht gut. Rock-Musikern wie Jimi Hendrix oder Frank Zappa mag man im Nachhinein ja noch ein Qualitätszeugnis ausstellen. Aber was soll auch nur reizvoll (geschweige denn kreativ) daran sein, Frank Sinatras *New York, New York* oder – schlimmer noch – den Jim-Knopf-Klassiker *Eine Insel mit zwei Bergen* mit einem Drum-Computer zu koppeln? Im Frühjahr 1999 erschien dann also die CD *Reich Remixed*² – eine Auswahl aus Steve Reichs Œuvre, einmal durch den Fleischwolf der DJ- und Elektronik-Szene gedreht. Manch einem mag es da kalt über den Rücken laufen. Heute ist es bloss Steve Reich, aber wen wird es morgen treffen? Mozart, Beethoven – oder gar Boulez, Lachenmann? *Structure I* plus einer Bass-Sequenz aus dem Roland TB 303, dem Kultobjekt des Techno-Equipments? Nicht auszudenken.

Doch um es gleich vorwegzunehmen: *Reich Remixed* hat wenig bis gar nichts mit dem zu tun, was ein erster Blick auf die «Street Parades» befürchten lässt. Das hängt schlicht und einfach damit zusammen, dass der Rave-Techno zwar eine der massenwirksamsten, aber eben doch nur eine von vielen Facetten ist, die unter dem grossen Dach, das man «Techno» nennt, nebeneinander stehen und deren vielen stilistischen und qualitativen Unterschiede nicht zu unterschätzen sind. Das zu ignorieren wäre so, als würde man von einer Verdi-Arie, die durch die Kehle Andrea Bocellis gelaufen ist, auf die gesamte Operngeschichte schliessen wollen. Es ist wich-

tig, sich diese Relationen vor Augen zu führen. Erst dann kann man anfangen, an ein Projekt wie *Reich Remixed* Fragen zu stellen.

Eine solche Frage ist beispielsweise die, warum man ausgerechnet Steve Reich remixte, denn gemeinhin gilt Karlheinz Stockhausen – neben der Achtziger-Jahre-Gruppe «Kraftwerk» – als «Vater des Techno»³ – was übrigens schlicht daher rührt, dass sich der Techno als genuin elektronische Musik und den «Pionier der elektronischen Musik» Stockhausen damit automatisch als Vater des Techno begreift. In dem Presse-material, das Nonesuch seiner *Reich-Remixed*-Produktion beigab, ist von Stockhausen allerdings mit keinem Wort die Rede. Dessen Rolle als «Ikone für eine ganze Schule elektronischer Musik» übernimmt nun Steve Reich, der einen «grossen Einfluss auf die elektronische Musikwelt ausgeübt» habe. «Unter den vielen Rock- und Popmusikern, die sich auf Reich als Inspiration berufen⁴, haben elektronische Musiker und DJs ihm stilistisch vielleicht am meisten zu verdanken». Der Minimalist Reich als Guru der DJ-Kultur? Reich selbst fühlte sich von dem Wirbel um sein «minimalistisches Pionierwerk» durchaus geschmeichelt, obwohl ihm die Dancefloor- und Remix-Kultur zutiefst fremd ist.⁵ Dass er die DJs und Produzenten des Techno aber beeinflusst habe, daran besteht spätestens seit der Nonesuch-Erscheinung kein öffentlicher Zweifel mehr.

Tatsächlich fällt auf, dass bereits seit einigen Jahren Adjektive wie «minimal» oder «minimalistisch» im Techno-Bereich kursieren – nicht selten als Ausdruck besonderer Qualitätsbekundung. Solcherart geistert der Begriff durch das 1995 erschienene Buch *techno*.⁶ Er verknüpft sich hier insbesondere mit dem Techno aus Detroit und den beiden schwarzen DJs Jeff Mills und Robert Hood. Daneben wird von Richie Hawtin, der eigentlich als Initiator eines «Acid-Comebacks» vorgestellt wird, berichtet, er selbst bezeichne seine Musik als «complex minimalism».⁷ Was um 1995 noch adjektivisch umrissen wird, wird einige Jahre später als eigenständige

1. Herzlichen Dank an Ramon Pachaly (alias DJ Parasoul) vom Plattenladen Mono (Freiburg i.Br.) und Ulrich Krieger (Ensemble «Zeitkratzer», Berlin) für etliche Hinweise, Internetadressen etc., sowie an den Zürcher Plattenladen Karbon für die Überlassung der Abbildungen.

2. Nonesuch 7559-79552-2.

3. Beispielsweise beruft sich die isländische Musikerin Björk, die eine eigenwillige Form von Techno-Pop macht, gerne auf Stockhausen, und auch das von dem Techno-Magazin *Raveline* herausgegebene *Techno-Lexikon* widmet Stockhausen als einzigem Komponisten der sogenannten «ersten Musik» einen eigenen Eintrag. Vgl. Sven Schäfer, Jesper Schäfers und Dirk Waltmann, *Techno-Lexikon*, hrsg. vom Raveline-Magazin, Berlin o.J. [Vorwort vom Juni 1998], S. 303.

4. De facto sind es genau drei «Fälle», die immer wieder zitiert werden: The Orb haben für ihren Titel *Little Fluffy Clouds* Reichs *Electric Counterpoint* gesampelt und U.N.K.L.E. haben Teile

Richtung begriffen: Das *Techno-Lexikon* widmet dem «Minimalismus» einen eigenen Eintrag. Und der liest sich folgendermassen:

Minimalismus. Stil. Nach den exzessiven Klangorgien der Technorevolution um 1990 und dem vor allem in Deutschland erfolgenden Trance-Boom der Folgejahre entwickelt sich in den Musikstuben von Underground-Produzenten wie Robert Hood aus Detroit oder Basic Channel in Berlin eine neue Form von Techno. Sein Wesen liegt nicht in bombastischen Rave-Signalen und orchestralen Arrangements und schon gar nicht in harmonischen Melodiegefügen, sondern vielmehr in der strikten Reduktion an Inhalt, um den Blick oder vielmehr das Gehör wieder freizumachen für das vermeintlich Wesentliche. Nach dem Prinzip «weniger ist mehr» gilt es, Techno von all seinem unnützen Ballast zu befreien. Nicht selten bedarf es bei der Produktion ein Vielfaches an Aufwand und Inspiration, denn in der Nacktheit und Spärlichkeit der benutzten Elemente wird jeder Ton, jede kleine Filterveränderung bei der massiven Lautstärke auf den Dancefloors quasi sichtbar. Robert Hoods Alben «Minimal Nation» und «Internal Empire» haben in diesem Bereich ebenso Meilensteine gesetzt wie der gesamte Komplex Moritz von Oswald. Zu nennen sind ausserdem Jeff Mills, Richie Hawtin als auch Mike Ink, die jeweils auf ihre Weise in diesem Bereich forschen und die unterschiedlichsten Platten veröffentlichen.»⁸

Kein Wort von Steve Reich, kein Verweis auf die «klassische» Minimal Music. Sollte der Einfluss Reichs auf die «elektronische Musikwelt» doch nicht so gross gewesen sein? Wie also entstand der Minimal Techno und welche Rolle spielt die Minimal Music für den «neuen Minimalismus»?

DETROIT TECHNO

1990 gilt als das Geburtsjahr des Techno.⁹ Die beiden grossen Stränge, die hier hinein mündeten, waren «Chicago Acid House» und «Detroit Techno». «Acid» war aus «Chicago House» entstanden, seinerseits benannt nach seinem Entstehungsort, der Lagerhalle «Warehouse» in Chicago – ursprünglich einem Treffpunkt des schwarzen Gay-Undergrounds. «Irgendwann entdeckten einige Produzenten in Chicago die Magie einer kleinen, silbernen Rhythmusmaschine, der Roland TB 303. Acid war geboren, fiepend und zirpend.»¹⁰ «Acid» wurde zur Massenbewegung. Ende der achtziger Jahre rollte die Welle zunächst über England und erfasste dann ganz Europa. Die Partykultur mit Massenevents in leeren Lagerhallen, die mithilfe bunter Pillen durchtanzten Nächte – all das hat hier seinen Ursprung. Demgegenüber verstand sich «Detroit» viel stärker als experimentelle Plattform für «futuristische, irrwitzige, mitunter arhythmische Elektronik mit dem Anspruch, ständig musikalisches Neuland zu erforschen.»¹¹ Kurioserweise war es die Elektronik europäischer Provenienz, also diejenige weisser Musiker, die die Schwarzen aus Detroit für sich entdeckten und mit der eigenen Funk-Tradition amalgamierten. Derrick May, DJ und Produzent¹² der ersten Stunden, beschrieb das im Booklet zur Compilation *The New Dance Sound of Detroit* (1988) folgendermassen: «This Music is just like Detroit: a complete mistake. It's like George Clinton [Musiker der Funk-Bands «Parliament» und «Funkadelic»] und Kraftwerk are stuck together in an elevator with only a sequencer to keep them company.»¹³

Detroit war stets die Kammermusik des Techno – weniger auf das grosse Publikum ausgerichtet und bereit, künstlerische über kommerzielle Kriterien zu stellen. Freilich: «Chicago House» und «Detroit Techno» verschmolzen zu «Techno House», bald nur noch «Techno» genannt, und als

solcher erlebte auch «Detroit» seine massenhafte Verbreitung. Doch auf dem Höhepunkt der Kommerzialisierung von Techno Mitte der neunziger Jahre regte sich in Detroit Widerstand. Man besann sich auf die eigene Geschichte und den «echten», «unkommerziellen» – den «Detroit Techno». Denn aus «high performance» war längst «hype performance» geworden – ganz nach der allgemein grassierenden Überzeugung, die Derrick May unumwunden so beschrieb:

Wenn tausend glückliche Fliegen Scheisse fressen, kann einfach kein Irrtum vorliegen. Techno wurde um das Attribut Shit bereichert, und die Leute nannten es begeistert Gabba oder Hardcore. Und jeder, der meinte, eine Platte machen zu müssen, machte sie eben, gerade so, als ob Inflation die Grundvoraussetzung für Kultur wäre. Keiner kümmerte sich mehr richtig um die Musik selbst, um die Ursprünge und die Geschichte. Wirkliche Innovation und Respekt traten in den Hintergrund. Die Absicht, die Idee, die Professionalität, die hinter Techno standen, das alles wurde, ob bewusst oder unbewusst, zerstört. Als die schwarze Community, die zu Beginn hinter Techno gestanden hatte, dies erkannte, begann sie sich davon zu distanzieren.»¹⁴

Was hier neben der Skepsis gegenüber einer kommerziell ausgerichteten Musik anklingt¹⁵, ist die Verbitterung der schwarzen Musiker darüber, dass es wieder einmal Weisse waren, die sich das schwarze Kulturgut ohne jeglichen Respekt einverleibten, ihr eigen nannten¹⁶, bis zur Unkenntlichkeit verwässerten und zum Spielball der Industrie machten. Kulturimperialismus in Reinform – so musste es diesen Musikern vorgekommen sein. Es scheint, als sei der Minimalismus Detroit's aus einer Art Selbstreinigungs-Bestrebung entstanden: Weg mit allem Ballast, um wieder den Weg zu sich selbst frei zu machen.

Robert Hoods *Minimal Nation* (1994) – eine Platte, die heute als eine Art «Klassiker» des Minimalismus gilt – zeigte, was man anstrebte: eine abgespeckte, gleichwohl dancefloortaugliche Version von Techno, reduziert auf die wesentlichen Elemente Bass und Rhythmus, frei von vordergründiger Effekthascherei, wie sie etwa ein allzu vorhersehbarer Aufbau mit sich bringt, der das Johlen des Publikums beim Einsatz der Hi-Hat so sicher macht wie das Amen in der Kirche. Die «Sounds» sollen «abstrakt» klingen, d. h. frei sein von Assoziationen beispielsweise an Streicherflächen, Ethno-Instrumente wie Didgeridoo oder Tablas, Pianoklänge oder laszive Frauenstimmen. «Die Idee dahinter ist nicht, einen Hit zu schreiben oder eine heisse Platte zu machen, die nach vier Wochen niemand mehr hören will, sondern es sind Tracks, die in Clubs funktionieren und trotzdem etwas Zeitloses haben», erklärte Robert Hood sein Anliegen. Etwas prophetischer formuliert es Jeff Mills: «Alles ist oder wird minimalistisch. Die Zukunft wird immer weniger Überbau bringen: weniger Materie – mehr Geist! Durch Techno wollen wir das Gehör auf abstrakte Zusammenhänge konzentrieren, durch neue Sounds den alten Ballast, der die Rhythmen überlagert, abwerfen.»¹⁷ Was hier anklingt, ist ohne grössere Übertreibungen als «pädagogisches Konzept» zu verstehen. Minimalismus als Gehörschulung, als Sensibilisierung des Ohrs für «minimale» Vorgänge oder Veränderungen in der Musik. Als «Gehörschule» beschreibt Jeff Mills auch heute noch minimalistische Musik: «It's simply a newer version of music, whereabouts the producer is trying [to] generate from the listeners a deeper, more acute sense of listening and then, feeling. Less becomes more but, only if the listener wants more.»¹⁸ Im Zuge der «Minimalisierung» seiner Musik hat Jeff Mills den Roland TB 303 verkauft – ein symbolischer Akt: Dem Diktat der Industrie mag er sich auch bei der Wahl seiner «sounds» nicht beugen. Keine Klänge von der Stange – die Verweigerung kommerzialisierter

aus Reichs Tonbandstück *Come Out* in ihren Remix von Tortoise's *Djed* einbezogen. Der «Postrock»-Gruppe Tortoise werden ihrerseits Affinitäten zu Steve Reich nachgesagt.

5. Vgl. das Interview von Sven Gächter mit Steve Reich, *Es swingt wirklich*, in der österreichischen Zeitschrift *Profil* 24, 12. Juni 1999, sowie von Christoph Dallach, *Grossvaters grosses Herz*, in: *Der Spiegel* 22/1999, S. 212.

6. Philipp Anz und Patrick Walder, *techno*, Zürich 1995.

7. Ebd., S. 43.

8. *Techno-Lexikon*, S. 235.

9. Der historische Abriss folgt im wesentlichen der Darstellung in *techno*, S. 10–21.

10. Ebd., S. 18. Die von der japanischen Firma Roland entwickelte TB 303 war bereits bei der Geburt von «Acid» eine Antiquität und wurde als solche auch gleich zum Mythos hochstilisiert. Das Gerät erschien 1982 auf dem Markt, bereits einhalb Jahre später wurde die Produktion eingestellt.

11. Ebd.

12. Die Bezeichnung «Produzent» (englisch: «Producer») im Techno-Bereich deckt sich nicht völlig mit der herkömmlichen Bedeutung von «(Musik)Produzent». Hat dieser vor allem die Aufgabe, die technische Seite einer Produktion zu begleiten, so ist der Techno-Produzent eine Personalunion aus Komponist und Techniker. Da der Klang bzw. die Klangfindung und -modulation mit elektronischen Mitteln ein wesentlicher Aspekt des Technos ist, ist diese Personalunion auch naheliegender bzw. unumgänglich.

13. Zitiert nach *Techno-Lexikon*, S. 105, bzw. *techno*, S. 18.

14. Derrick May im Dezember 1994 gegenüber dem *Deep Magazine*. Nachzulesen bei Marcel Feige, *Deep in Techno. Die ganze Geschichte des Movements*, Berlin 2000, S. 219, sowie in *techno*, S. 83.

15. Blake Baxter, ebenfalls in der Detroit-Szene tätig, scheute sich nicht, einen Widerspruch zwischen populärer und «reiner» («pure») music zu behaupten: «Ich glaube, dass sie [Marshall] voll hinter dem steht, was sie macht, nur glaube ich auch, dass

Strukturen (inklusive der vorgefertigten Techno-Schemata¹⁹) und die angestrebte Sensibilisierung des Gehörs gehen Hand in Hand.

WAHLVERWANDTSCHAFTEN

Wo ist eigentlich Steve Reich geblieben? In Detroit, wohin die Suche nach den Anfängen des Minimal Techno führt, sprach man von Missverständnissen, von Kulturimperialismus, von den Schrecken der Kommerzialisierung und von der Notwendigkeit zur Konzentration – nur von einem nicht: der «klassischen» Minimal Music. Sie muss allerdings in den Folgejahren bald ins Gespräch gekommen sein. Das belegt eine amerikanische Internetzeitschrift mit dem Titel *urbansounds*²⁰, die ihre aktuelle Ausgabe (1999/2000) dem Thema Minimalismus widmet. Darin finden sich sechs Interviews – fünf mit «jungen» Minimalisten aus dem Techno-Umfeld²¹ und eines mit Steve Reich. Allein diese Konstellation zeigt, dass der «klassische» innerhalb des «neuen» Minimalismus diskutiert wird.

Bei der Suche nach Hinweisen darauf, was die Techno-Minimalisten aus dem Umfeld der Minimal Music rezipiert haben, kann man beobachten, dass sich die Kenntnisse sehr stark auf die Person Steve Reichs konzentrieren, insbesondere auf dessen frühen Tonbandstücke *Come Out* (1966) und *It's Gonna Rain* (1965). Daneben wird gelegentlich die *Music for 18 Musicians* (1976) erwähnt, der Stewart Walker allerdings – nicht ganz zu unrecht – das Merkmal «minimalistisch» abspricht.²² Im übrigen fühlt sich Walker nicht direkt von den «klassischen» Minimalisten beeinflusst. Die Betonung liegt auf «direkt» («actively»), denn er sieht dennoch einige, möglicherweise unbewusst entstandene, Parallelen zwischen Reichs Werken und seinen eigenen Arbeiten.²³ Trotz aller Vorbehalte gegenüber der Verallgemeinerung von Äusserungen eines Einzelnen, scheint das, was Walker in dem Interview für sich reklamiert, im Prinzip für die meisten Techno-Minimalisten zu gelten: bestimmte «klassische» Werke kennt man, Parallelen zum eigenen Tun werden gezogen, aber eine direkte Einflussnahme ist nicht zu spüren.

Beispielsweise hat Steve Reich für die Tonbandstücke *Come Out* und *It's Gonna Rain* einen schwarzen Gefangenen bzw. die Rede eines schwarzen Strassenpredigers aufgenommen (gleichsam «gesampelt»), hat sie fragmentiert und Endlosschleifen («loops») daraus gemacht. Durch die ständige Repetition der nur noch ein oder zwei Sekunden langen Ausschnitte entsteht ein rhythmisch-melodisches Pattern, dessen Gestalt durch das Sprachfragment determiniert ist. Aber auch Hintergrundgeräusche, wie z.B. die Schritte von Passanten, die an dem Strassenprediger vorbeilaufen, werden in den Loops zu rhythmusbestimmenden Merkmalen, ja sie geraten so überhaupt erst ins Bewusstsein. Techno-Musiker, für die Samples und Loops zum unverzichtbaren Handwerkszeug gehören und die sich – in den avancierteren Fällen – ebenso für «psycho-akustische Nebenprodukte»²⁴ wie Illusionsrhythmen oder Melodien, die sich das Ohr während der ständigen Repetition «zusammenreimt», interessieren wie der frühe Reich – diesen Musikern müssen die Tonbandstücke der Sechziger tatsächlich wie eine Vorwegnahme der eigenen Arbeit anmuten. Von hier aus ist es dann nur noch ein kleiner Schritt, Reich zum «Vater des (Minimal) Techno» zu stilisieren – ungeachtet dessen, dass Samples, Loops und Patternrepetitionen in der Popmusik ihre ganz eigene Geschichte haben.

Somit ist von einem direkten Einfluss Steve Reichs bzw. der «minimal music» auf die Techno-Minimalisten kaum auszugehen. Jeff Mills zufolge liegt die Verbindung eher in einer Art Geistesverwandtschaft – möglicherweise seien es die-

selben Einflüsse, die auf ihn und auf Komponisten wie Steve Reich gewirkt hätten.²⁵ Über solche «indirekten» Kanäle sind Einflüsse der «originalen» Minimalisten-Szene auf den Minimal Techno freilich denkbar – ist doch beispielsweise bekannt, dass es gerade zwischen den Minimalisten der ersten Stunde und den damaligen Rockmusikern enge Verbindungen gab (wie z.B. zwischen Terry Riley, La Monte Young und dem Velvet Underground-Musiker John Cale). Doch auch dann bleibt es ein bemerkenswertes Kuriosum, dass sich die Techno-Welt inzwischen so stark auf Steve Reich kapriziert, obwohl doch gerade er der «klassischste» unter den Minimalisten war, sich schon früh von populären Musikrichtungen «like Indian classical and drug oriented rock and roll»²⁶ distanzierte und sich sehr bald nach seinen Tonbandexperimenten wieder dem «traditionellen» Komponieren am Schreibtisch und für überwiegend akustische Instrumente zuwandte.

WAHLVERWANDTSCHAFTEN?

Samples, Loops und Repetitionen, Phasenverschiebung und Trancewirkung sind die wichtigsten Aspekte, wenn es darum geht, Parallelen zwischen der «Minimal Music» und dem «Minimal Techno» zu benennen. Hinzu kommt die offene, virtuell unendliche Form, die sich insbesondere auf dem Dancefloor manifestiert. So schlüssig diese Parallelen auf den ersten Blick scheinen, so sehr zerbröseln sie bei näherem Hinsehen. Denn Samples, Repetitionen oder Trancewirkung sind zwar Merkmale des Techno, aber nicht des Minimal Techno im Besonderen. Die Trancewirkung ist hier sogar eher geringer, da die sparsameren Mittel und der Verzicht auf Effekte weniger zum Tanzen animiert – wenn die Musik nicht sogar von vornherein dem «home listening»-Bereich zugeordnet ist.²⁷ Und wie die Suggestivität von minimalistischem Techno eingeschätzt wird, lässt sich aus Formulierungen wie der von den «bebrillten Minimal-Undergroundlern und ihrer intellektuellen Hungerdiät»²⁸ recht deutlich herauslesen.

Auch die Phasenverschiebung ist kein wirklicher Berührungspunkt zwischen Minimal Music und Minimal Techno, weil Steve Reich und die mit Elektronik befassten Techno-Musiker zwei verschiedene Dinge darunter verstehen – Reich das allmähliche Auseinanderdriften zweier Patterns, die Elektroniker aber die Phasenverschiebung im Millisekundenbereich, die als veränderte Klangqualität wahrnehmbar wird. Wo also könnten dann die Wahlverwandtschaften liegen? Die nachfolgenden Beispiele versuchen, möglichen Parallelen auf die Spur zu kommen²⁹ – und zugleich unterschiedliche Ansätze minimalistischer Musik im Techno-Bereich vorzustellen.

«WENIGER IST MEHR».

ROBERT HOOD: «MINIMAL NATION»

Im März 1994 veröffentlichte Robert Hood auf seinem neugegründeten Label «M-Plant» die beiden 12-Inch-Platten *Minimal Nation*, die neben *Internal Empire* als eine Art erstes musikalisches Manifest des Minimal Techno gelten. Wie bereits erwähnt gehört Robert Hood zu den wesentlichen Figuren des Detroit Techno. Der Minimalismus entstand hier als Gegenentwurf zum Kommerz- und Rave-Techno und vereinte das Prinzip «weniger ist mehr» mit einer «back to the roots»-Haltung. Beides ist auf *Minimal Nation* gut zu hören. Gleichzeitig ist die Musik deutlich auf den Dancefloor zugeschnitten und als Baustein eines DJ-Sets sehr gut vorstellbar. Die «Rückbesinnung» auf die Wurzeln betrifft vor allem die Wahl der Klänge, die die Euphorie des

se es liebt, populär zu sein. Und da ist irgendwo der Widerspruch. Populär zu sein und *pure music* zu machen, das passt irgendwie nicht zusammen. To be pure, da ist etwas in einem, woran man die Leute einfach nur teilhaben lässt und nicht, um populär und von anderen bemerkt zu werden. Viele Leute denken, jetzt mache ich etwas aussergewöhnliches, das jeder mag. Wenn man so denkt, das ist für mich Kommerzialisierung.» Zit. nach *Deep in Techno*, S. 219f.

16. Tatsächlich gilt der Techno gemeinhin als «weisse», der HipHop als «schwarze» Musik.

17. Zit. nach *techno*, S. 57.

18. Jeff Mills in einer e-mail an die Autorin, 5. September 2000.

19. Weil die avancierten Formen des Techno – eine Weile kursierte dafür der Stilbegriff «Intelligent» – eben nicht nach Schema F verfahren, vermerkt Marcel Ackerknecht in dem Kapitel *Techno im Eigenbau* (in: *techno*, S. 120f.), das nach dem Prinzip «Malen nach Zahlen» für unterschiedliche Techno-Formen anschauliche Rezepte liefert, unter «Detroit & Intelligent» nur knapp: «Langsamer Stil mit wenig Vorgaben. Trockene, seltsame kurze Klänge und bizarre Grooves. Sehr mager. Kein fixes Schema, jeder stellt sich unter Intelligenz ja auch etwas anderes vor.»

20. <http://www.urban-sounds.com>.

21. Philip Sherburne, *thumbnailed music. Six artists talk about minimalism*. Bei den Interviews handelt es sich um die beiden Deutschen Thomas Brinkmann und Carsten Nicolai, den bereits erwähnten Richie Hawtin, ein Weisser aus dem Umfeld des Detroit, und um die beiden Amerikaner Stewart Walker und Taylor Deupree.

22. «I have a copy of *Music for 18 Musicians*, which is fantastic, though not a minimal work in my mind. It recycles similar phrases throughout, of course, but the orchestration builds up to create a very dense soundscape.» Zit. nach *urbansounds*, Interview mit Stewart Walker.

23. «I can draw an unconscious comparison between the

Minimal cover II:
Plastikman,
«artifaks (bc)»
(CD Minus
392.0061.20)



beginnenden Computer- und Synthesizer-Zeitalters, wie die Gruppe Kraftwerk sie in ihrer Musik lebte, zitieren – was aus der Sicht des Jahres 1994 freilich nach gealtertem Futurismus klingt, so dass ein Hauch von Nostalgie *Minimal Nation* durchweht.

Der vielleicht «minimalistischste» der insgesamt acht Tracks trägt den Titel *Grey Move*. Er beschränkt sich im Wesentlichen auf zwei Elemente – eine glatt durchlaufende Bass Drum und ein darüber liegendes Pattern mit einem (anfangs) trockenen, gleichsam lakonischen, zwar tonhöhenfixierten, aber doch «unsauberen» Klang. Das Pattern platziert einen Hochton auf der unbetonten Zählzeit zwischen den Bass-Drum-Schlägen. Da diesem Hochton eine auf-taktige Bewegung vorangeht, ist man geneigt, ihn als betonte Zählzeit zu begreifen – was allerdings der Bass Drum widerspricht. Ein kleiner Kunstgriff mit grosser Wirkung: Nach längerem Hören «kippt» die Wahrnehmung wie in einem Vexierbild von Rhythmus I zu Rhythmus II und wieder zurück. Ein solches Spiel mit wahrnehmungspsychologischen Vorgängen hätte auch den jüngeren Steve Reich interessiert – ja, in einem Werk wie *Piano Phase* finden sich ganz ähnliche Anliegen. Eine weitere Analogie liegt in der Klangfarbenbehandlung des Patterns, dessen Klang eine allmähliche, fast unmerkliche Verbreiterung hin zum Rauschigen erfährt – ein «gradueller Prozess» wie er im Buche des Steve Reich steht, realisiert allerdings mit den elektronischen Mitteln der neunziger Jahre.

DER KLANGTÜFTLER. RICHIE HAWTIN: «CONCEPT»

Richie Hawtin, der sich seit 1993 unter dem Pseudonym Plastikman einer zunehmend minimalistischen Musik widmet, wurde 1970 in England geboren, zog aber bereits als Siebenjähriger mit seinen Eltern ins kanadische Windsor, unweit von Detroit. Obwohl er sich dort als weisser DJ und Produ-

zent zunächst gegen das Misstrauen der schwarzen Techno-Community zu behaupten hatte und auch sein musikalischer Hintergrund ein anderer war – Hawtin kam vom Acid –, ähnelt seine Haltung in vieler Hinsicht der seiner schwarzen Kollegen in Detroit.

Auch Hawtins Minimalismus erwuchs aus einer Gegenreaktion auf die Massenware Techno und dem Bedürfnis nach einer aufs Wesentliche reduzierten Musik. Gerade die Reduktion auf nur einige wenige Elemente hält Hawtin für eine besondere Kunst: «A lot of people think minimalism, using less information, is the easiest way to record. But it's actually the hardest; to know when there's the right balance, to know when there's enough information to keep people there, not to make them feel overcrowded.»³⁰ Was schon bei Jeff Mills oder Robert Hood anklang – die Vorstellung von Minimalismus als einer Gehörschule – formuliert Hawtin folgendermassen: «Not only are the producers becoming more at ease, more refined, listeners have become more attuned to the subtleties of what producers are trying to do. [...] Maybe we're training our ears for the next form of minimalism and technology-based music.»³¹ Eine wesentliche Funktion in diesem Sensibilisierungsprozess erfülle die Repetition: «If you're trying to do something that sounds different than the listener is used to – [...] to get them to understand the nuances – you really need to bring them into your realm of thinking. And that's done by repetition, [...] a balance between interesting and nearly boring.»³²

Doch auch wenn sich die Denkansätze Richie Hawtins und Robert Hoods oder Jeff Mills ähneln – musikalisch findet sich hier keineswegs zwei Mal dasselbe. Vergleicht man Hoods *Minimal Nation* mit Hawtins *Concept*, so fällt zunächst die unterschiedliche Zielrichtung der Produktionen auf. Während *Minimal Nation* eindeutig auf den Dancefloor ausgerichtet ist, müsste sich ein DJ schon einiges einfallen lassen, um die *Concept*-Tracks zum Tanzen attraktiv zu ma-

rhythmic mystery of
18 Musicians or Drumming and my own
Stabiles record.» Ebd.

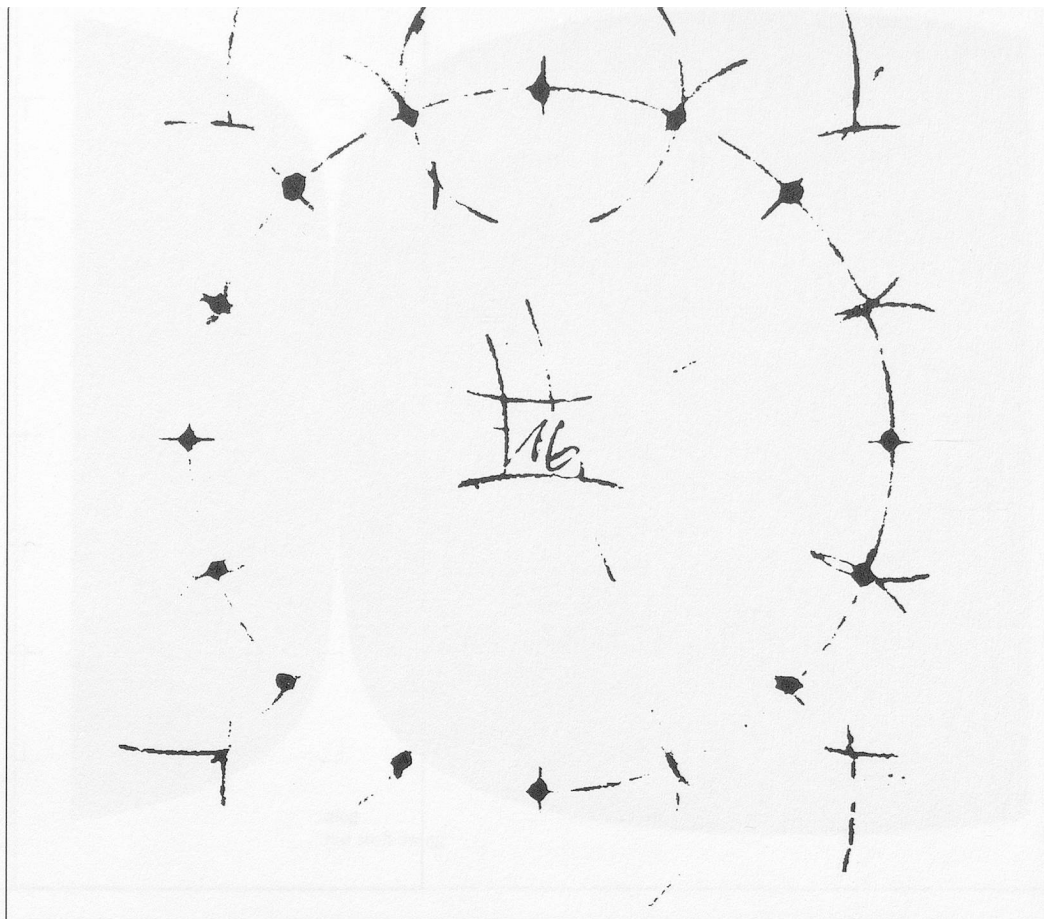
24. In seinem Text *Music as a Gradual Process* (1968) spricht Reich von den «imperial, unintended, psycho-acoustic by-products of the intended process.» In: Steve Reich, *Writings about Music*, Halifax 1974, S. 10.

25. Jeff Mills in einer e-mail an die Autorin, 5. September 2000. Die genaue Frage lautete: «Do you feel influenced by composers like Reich, Riley, Glass or others?» Mills Antwort: «No. My influences are often not by someone's music but rather, their influences (outside of music). For instances, movies, books, world news, life in general.»

26. Reich, *Music as a gradual process*, S. 11.

27. Auf der Platte «Stabiles», die übrigens von Alexander Calder's Skulpturen inspiriert sein soll, belegt Stewart Walker in einem kurzen Kommentar seine Musik mit dem Begriff «home listening». In dem Interview für *urban-sounds* spricht Philip Sherburne ihn darauf an. Auch in dem Interview mit Taylor Deupree werden mögliche Un-

Minimal cover III:
Ester und Thomas
Brinkmann,
«totes rennen»
(CD supposé 07)



chen. Das eigentlich obligatorische Techno-Gerüst mit der durchlaufenden Bass Drum als «Motor» und der Hi-Hat auf den Offbeats, an das sich Robert Hood zumindest im Wesentlichen hält, unterläuft Hawtin nicht selten, indem er es dezent im Hintergrund lässt – wenn er nicht ohnehin darauf verzichtet.

Concept entstand 1996 als Gegenreaktion auf alles – auch auf das, was Hawtin bis dahin musikalisch gemacht hatte und wofür sein Name stand.³³ Mit zum «Konzept» gehörte der Turnus der Veröffentlichung: Zehn Monate lang brachte Hawtin jeweils eine Maxi-Single in limitierter Auflage heraus. Die Idee des «work in progress» und damit die Unvorhersehbarkeit, wohin der Weg im Laufe der Arbeit führen würde, war ebenso Teil der künstlerischen Arbeit wie die Covergestaltung, die – allerdings auch bei vielen anderen Minimal-Produktionen – ebenfalls äusserst minimalistisch ist, um nicht zu sagen, die Information über den Inhalt verweigert. Die einzelnen Tracks des *Concept*-Projekts tragen bei allen Unterschieden alle die Handschrift des Klangtüftlers Richie Hawtin. Auf dem zweiten Track der CD-Edition³⁴ spielt beispielsweise eine Art Klopfgeräusch eine prominente Rolle, das jeden vierten Schlag auftaucht, aber von Mal zu Mal seine «äussere Erscheinung» ändert. Es wäre zu wenig, hier bloss von einer «Veränderung der Klangfarbe» zu sprechen, denn in jedem dieser Klänge steckt ein ganzer Mikrokosmos, auf dessen einzelne Atome einer wie Hawtin anscheinend gezielt zuzugreifen weiss und dessen Komplexität er uns mit jeder «Variation» vor Augen führt. Dabei ist die rhythmische Struktur der einzelnen Patterns eher schlicht, leicht nachvollziehbar und einprägsam. Doch gerade dies ermöglicht die Konzentration auf die innere Bewegung der klanglichen Mikrowelten.

«Minimalistisch» ist diese Musik insofern, als sie die «Wahrnehmung verschiebt»³⁵ – weg von Form und Struktur, ja selbst weg von kleineren Einheiten wie den Patterns und hin zu den Details der Gestaltung des Klangs und seiner

Platzierung im Raum. Es ist eine «mikroskopierte» Musik. Als «mikroskopisch» bezeichnet beispielsweise Taylor Deupree minimalistische Musik³⁶ – und von einer «mikroskopischen Welt» sprach bereits Tom Johnson, der als Kritiker für die New Yorker *Village Voice* in den siebziger Jahren die Entwicklung des Minimalismus intensiv begleitete.³⁷ Die Musik, die Johnson in diesem Zusammenhang beschrieb – ein Ein-Ton-Stück von Rhys Chatham – ähnelt der von Richie Hawtin äusserlich zwar nicht (obwohl beide mit elektronischen Mitteln arbeiten), doch die Form der Wahrnehmung, die diese Musik verlangt und fördert, ist in beiden Fällen ähnlich:

*Most of the time the music consists simply of a single sustained note. Or at least it sounds like a single note at first. But as it drones on, you gradually get further and further into the sound and begin to distinguish the different overtones. Then you get down to another level where you can perceive that the composer is subtly varying the volume of different overtones. Then your ears become sensitive to the different tonal qualities of each overtone, and you begin to hear beats. [...] Gradually it draws you into a strange microscopic world where it is possible to hear acoustical details which are much too small to be perceived in normal musical contexts.*³⁸

ZWISCHEN KONZEPT UND REMIX. THOMAS BRINKMANN: «VARIATIONEN»

Der Remix ist ein wesentlicher Bestandteil der DJ-Kultur, ja, er ist die eigentliche künstlerische Daseinsberechtigung des DJs, taucht allerdings schon längst nicht mehr nur als Live-Remix für den Dancefloor auf. Der Begriff «Remix» besagt dabei nicht mehr, als dass aus einem bestehenden Stück Musik «etwas» gemacht wird. *Eine Insel mit zwei Bergen* plus stumpfsinniger Bass Drum ist ebenso ein Remix wie der Track, in dem DJ Spooky Teile aus Steve Reichs

terschiede zwischen «floor-oriented minimal techno» und «headphone-oriented minimalism» bzw. die adäquaten Hörhaltungen diskutiert. Während Deupree minimalistische Musik «definitiv» für «listening music» hält, die ein «anderes Paar Ohren» verlange als «dancefloor techno or pop music», schwebt Walker das Ideal einer Musik vor, die auf dem Dancefloor genauso funktioniert wie zu Hause – wobei allerdings die Praxis zeige: «the majority of DJs prefer music that makes no concession to subtlety and instead drives the dancers forward with clichés like 16-measure percussionless interludes and snare rolls.»

28. Deep in techno, S. 274.

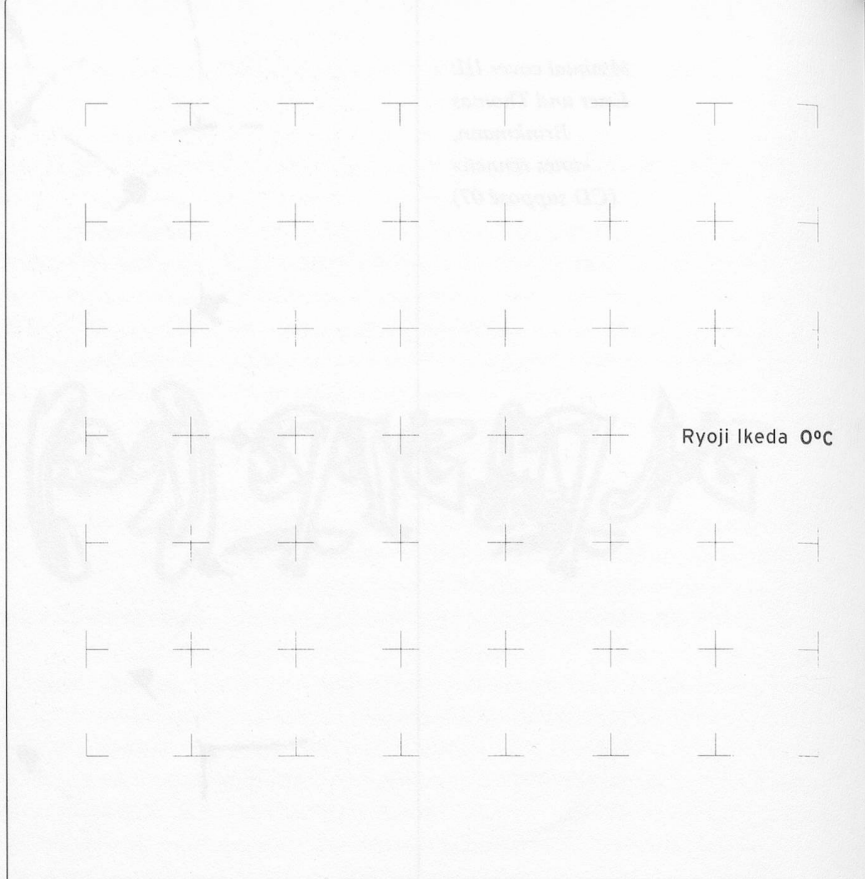
29. Auf einige Aspekte, die die Minimal Techno-Musiker an der Minimal Music interessieren könnten, deutet auch das fingierte Gespräch mit einem DJ von Johannes Ullmaier über Steve Reichs Text *Music as a gradual process* hin: *Tanzmusik als gradueller Prozess. Oder: Wie minimal ist Minimal Techno*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 161, H. 5 (Sept./Okt.

Minimal cover IV:

Ryoji Ikeda,

«0° C»

(CD Touch)



City Life zum Ausgangspunkt für eine ganz neue Klang- und Geräuschcollage nimmt.

Mit einem Remix der ganz eigenen Art machte sich der Kölner Thomas Brinkmann in der Minimalismus-Szene einen Namen. Das Ausgangsmaterial für seine *Variationen* war Richie Hawtins *Concept*-Projekt,³⁹ das er folgendem Verfahren unterzog: Er spielte die Musik auf einem selbstgebaute Schallplattenspieler mit zwei Tonarmen ab und nahm das Ergebnis neu auf. Die einzigen Eingriffe in das musikalische Ausgangsmaterial betrafen die Reduzierung der Abspielgeschwindigkeit sowie die Verwendung von Tonarmen unterschiedlicher Fabrikate, um minimale Klangunterschiede zu erzeugen. Ein einfaches Konzept mit erstaunlich grosser Wirkung. Trotz des reduzierten Ausgangstempos wirkt die Musik beschleunigt, allerdings nicht echoartig verdoppelt. Statt dessen erhält sie eine zusätzliche Tiefenwirkung, die die Räumlichkeit von Hawtins Musik unterstreicht. Auch der Klang des Vinyls erhält hier eine neue Bedeutung: Gewisse Unregelmässigkeiten im Vinyl erzeugen neue Rhythmen – vergleichbar mit den zufällig aufgenommenen Schritten auf Steve Reichs *It's Gonna Rain*, die in der Repetition plötzlich rhythmisch bedeutend werden. Hawtins minutiöse Klangtütteleien treten in Brinkmanns *Variationen* allerdings zugunsten vielschichtigerer Rhythmusgestaltungen in den Hintergrund. Wie auch immer man das Ergebnis beurteilen mag – das Vorgehen als solches ruft ähnlich konzeptuelle Verfahren innerhalb der Minimal Music, insbesondere Steve Reichs *Pendulum Music* für Lautsprecher und Mikrofone, in Erinnerung.

ZWISCHEN PHYSIK UND PSYCHOAKUSTIK. RYOJI IKEDA: «+/-»

Tom Johnsons Beschreibung von Rhys Chathams Drones-Stück hätte auch an dieser Stelle zitiert werden können. Denn sie thematisiert, zumindest indirekt, die wahrnehmungspsychologische Zielrichtung minimalistischer

Musik, die auch in Stücken wie Steve Reichs *Piano Phase* oder Philip Glass' frühen Klavierstücken wie *Two Pages* oder *Music in Fifth* zu beobachten ist – das Interesse an Vorgängen, die sich nicht in der Musik, sondern in der Wahrnehmung abspielen. Auch der Musik des Japaners Ryoji Ikeda ist diese «Subjektivität» einkomponiert. Aber zur gleichen Zeit wirkt sie so kühl und mathematisch-objektiv wie der Titel der 1996 erschienenen CD: +/-.

Es sind die Grenzbereiche, in denen sich Ikedas Musik abspielt: er verwendet extrem tiefe und extrem hohe Frequenzen an den Rändern des menschlichen Wahrnehmungsbereichs. Er spielt mit der Irritation, die im Zusammenhang mit hohen, sehr leisen Frequenzen entstehen kann, weil der Hörer sie erst in dem Moment wahrnimmt, in dem sie verschwinden. Aber er setzt auch die physiologische Wirkung ein – Tieftöne, die den ganzen Körper durchfluten (wobei er allerdings auf das Techno-Klischee der pumpenden Bass Drum verzichtet, wie sich seine Musik überhaupt vom Dancefloor weit entfernt hat) oder unangenehme, schmerzhaft hohe Töne. Oder er spielt mit dem Übergangsbereich, in dem zwei schnell aufeinanderfolgende Impulse gerade zu einem einzigen Ton zu verschmelzen scheinen. Auch bei der Wahl der Klangqualitäten beschränkt sich Ikeda, ähnlich wie bei den Frequenzen, auf einige wenige, dafür aber «entgegengesetzte» Elemente: Sinustöne werden mit geräuschhaften Impulsen konfrontiert.

In einem der Tracks scheint es, als könne man beim Hören durch eine kleine Bewegung des Kopfs den Ton verändern: Man nimmt einen anhaltenden, hohen Ton wahr, doch sobald man den Kopf bewegt, erklingt die Sekunde darunter. Die Lösung des Rätsels liegt freilich in der kurzen Wellenlänge hoher Frequenzen, die unseren Kopf nicht mehr so gut umwandern und daher nicht überall mit der gleichen Intensität auf unser Ohr treffen. Verändert man die Position des Kopfes leicht, hört man den Ton (vorausgesetzt es ist ein Sinuston) besser oder schlechter. Und zwei nah beieinander liegende hohe Frequenzen erzeugen den beschriebenen

2000), S. 38–41. Auch hier wird klar, dass sich im Hinblick auf diese Frage der «normale» vom «minimalen» Techno nicht scharf trennen lässt. Ein durchaus brauchbarer Ansatzpunkt ist allerdings die Faustregel des «DJ Pulse»: «Normaler Techno kommt eher nach spätem Glass, minimaler eher nach frühem Reich.» Ebd. S. 40.

30. Zit. nach dem Interview mit Richie Hawtin in *urbansounds*

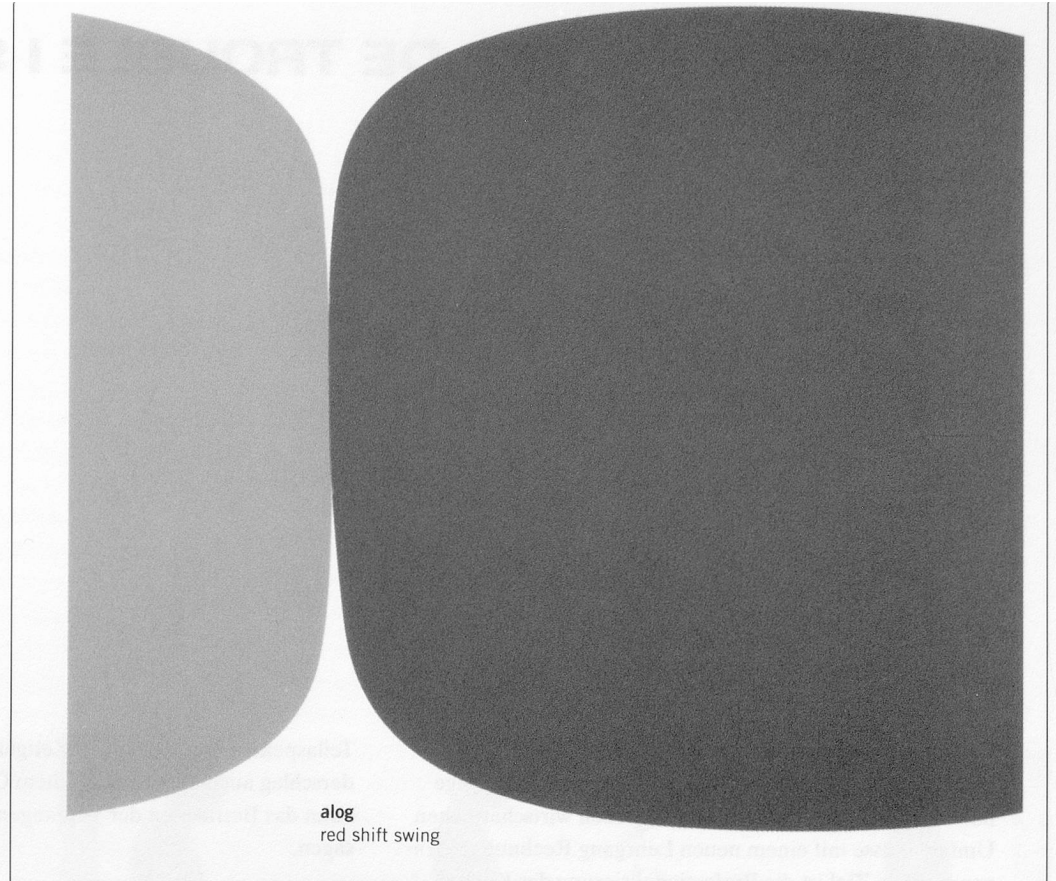
31. Ebd.

32. Ebd. – Auch für Taylor Deupree, ebd., ist die Repetition ein wichtiges Mittel, um den Hörer in die Musik hineinzuziehen und es ihm zu ermöglichen, sich auf winzigste Details zu konzentrieren: «I think repetition in form with subtle changes in tone or timbre is very effective [...], because it really allows you to hear each sound for what it is. Every element becomes very important.»

33. Vgl. *urbansounds*, Interview mit Richie Hawtin.

34. *Concept 1 96*: CD, erschienen 1998 auf Hawtins Label «M-nus». Die CD enthält nicht das komplette Projekt, sondern nur eine Auswahl.

Minimal cover V:
alog,
«red shift swing»
(RCD 2011)



Effekt – den übrigens auch LaMonte Young in dem «Dream House» der New Yorker Church Street 275 verwendet. Effekte wie diese verdeutlichen einerseits die Abhängigkeit der Wahrnehmung von Eigenschaften des Raums wie der Frequenz und führen damit die Musik als tönende Physik vor, andererseits spielen sie mit der Irritation, die dadurch entsteht, dass das eigene Verhalten scheinbar eine Veränderung in der Musik bewirkt. So erhält die Musik ein neues, gleichsam aus der Physik geborenes Geheimnis. Und sucht man nach einem «Analogiefall» in der Generation der älteren Minimalisten, so stösst man bald auf Alvin Lucier, der ebenfalls in dem Spannungsfeld zwischen nüchterner Versuchsanordnung und dem «Wunder» der Akustik arbeitet.

Carsten Nicolai übrigens, als Philip Sherburne von *urban-sounds* ihm die Namen derjenigen vorlas, die an der gerade entstehenden *Reich Remixed* beteiligt waren, erwiderte erleichtert: «Oh, I see. So I'm not jealous about it. It's a different kind of context, I think – a dance context.» Tatsächlich liegt die Ironie des Nonesuch-Projekts darin, für den Remix des Minimal-Gurus Reich gerade keine Künstler aus dem Minimal-Bereich angeheuert zu haben, sondern eher Trip-Hopper mit einem «gemässigten» Ansatz. Doch bedenkt man, dass sich auch Steve Reichs Musik spätestens seit den achtziger Jahren schwerlich noch dem Minimalismus zurechnen lässt, mag *Reich Remixed* – Mässigung trifft auf Mässigung – doch noch einen tieferen Sinn haben.

35. Von einer «verschobenen Wahrnehmung» sprach Philip Glass – zu einer Zeit, als er als Komponist noch ernst zu nehmen war. Vgl. *Phil Glass. Die Wahrnehmung verschieben*, Interview in: Sylvère Lotringer, *New Yorker Gespräche*, Berlin 1983, S. 63–79.

36. Vgl. das Interview mit Deupree in *urban-sounds*.

37. Die Kritiken, heute eine wichtige Quellensammlung zum Thema Minimalismus, wurden als Sammlung unter dem Titel *The Voice of New Music*, Eindhoven 1989, wiederveröffentlicht.

38. Ebd., S. 42.

39. Als *Concept 1 96:VR* auf «M-nus» veröffentlicht. Diesem Projekt ging bereits eine andere Variationen-Veröffentlichung voraus. Hier wandte Brinkmann auf die *Studio 1*-Serie von Wolfgang Voigt alias Mike Ink dasselbe Verfahren an wie dann auf Hawthins *Concept*.