

Interview mit Holger Czukay, Köln Juni 2004

?: Herr Czukay, sie haben schon Ende der 60er Jahre mit Tonband-Loops gearbeitet. Sind Loops für Sie ein relevantes, musikalisches Thema?

Holger Czukay: Ja, ganz klar. Wie auch zum Beispiel die Remixe sind die Loops eine Kunstform, die an die Zeit und an die technische Entwicklung gebunden ist. Mit Can haben wir das recht früh angefangen. Weil die Digitaltechnik nicht entwickelt worden war, haben wir Loops mit Analogtechnik, also mit dem Tonband, gemacht. Wir mussten das machen, weil wir als Instrumentalisten nicht gut genug waren. Wir mussten massive Korrekturen anbringen, und mit den Korrekturen fängt eigentlich alles an.

Die Aufnahme war eigentlich kein Problem, aber da waren so und soviel Fehler drin, weil wir alles andere als perfekt waren. Wir hätten eine Talentprobe gar nicht bestanden. Was uns groß gemacht hat, war unsere Vision: erstens mit kleinsten Einheiten, also Loops, die Grundlage für unsere Musik zu schaffen. Und zweitens, dass selbst unsere allerersten Aufnahmen, die wir eingespielt haben, alles beinhalten sollte, ohne etwas auszusagen. Das ist ein ganz wichtiges Argument, denn wenn Sie alles beinhalten und nichts aussagen, dann sind sie cool. Die Musik, die sich daraus entwickelte, muss in dem, was wir das Grundband genannt haben, enthalten sein.

?: Warum soll man als Musiker nichts aussagen?

Czukay: Wenn Sie etwas aussagen, dann nehmen Sie sich ja alles weg. Dann fangen sie an, zu interpretieren, und Interpretation ist das letzte, was wir wollen...

?: Das erinnert an bestimmte Aussagen von Künstlern der Minimal Art, zum Beispiel Donald Judd, der in Zusammenhang mit seiner Kunst von „specific objects“ gesprochen hat: Reihen von Objekten, die nur für sich selbst stehen...

Czukay: Das ist schon richtig, aber bei der Minimal und Op Art ist das noch mal was anderes. Wir waren darauf aus, dass es nicht für sich selbst steht. Auch die Jazz-Musik hat das gemacht: „Ich habe improvisiert, ich habe meine Aufnahme gemacht, das war's...“ Deswegen ist der Jazz auch tot gegangen...

?: Wegen dieser Art von Selbstverwirklichung?

Czukay: Genau. Wir haben regelrecht angefangen, kompositorisch zu arbeiten, aber der Ursprung unserer Sachen war spontan. Unsere wichtigste Platte, „Tago Mago“, da ging das schon los, dass wir massiv mit Loops gearbeitet haben...

?: Bevor wir auf Can zu sprechen kommen, würde ich gerne auf die Zeit davor zu sprechen kommen. Sie hatten in den 60er Jahren Kontakt mit Karlheinz Stockhausen, der ebenfalls mit Loops gearbeitet hat. Können Sie seinen Einfluss auf ihre Musik beschreiben?

Czukay: Stockhausen hat eigentlich keine „closed loops“-Systeme verwendet, so weit ich weiß. Er war eigentlich mehr so kosmisch orientiert. Er hat zwar starke Formen geschaffen, ist dabei aber eigentlich von einem offenen Prinzip ausgegangen. Das Prinzip der Wiederholung war ihm außerordentlich suspekt. Was er gemacht hat war eigentlich, aus Rhythmen Klänge zu bauen. Er hat Rhythmen gebaut, und diese Rhythmen hat er beschleunigt, bis sie den Hörbereich verlassen habe. Ein ganz einfaches Prinzip: der Reifen

eines Autos hat ein Profil. Wenn der Reifen langsam läuft, macht es einen Rhythmus. Wenn das Ding dann schneller läuft, kriegt man diesen typischen Sound des Profils, und den hört man am besten bei den Markierungen auf der Autobahn. Das sind nichts anderes als Rhythmen, die zu Klängen geworden sind. Das Prinzip hat Stockhausen eigentlich eingesetzt. Warum? Das war kein Zeitvertreib, sondern er suchte nach Klängen, die es vorher noch nicht gegeben hat.

Das kam aus einer ganz praktischen Überlegung. Beim WDR gab es einen sehr starken technischen Messdienst. Und nun hatten sie das Studio für elektronische Musik gegründet – aber was war denn das? Die hatten da einen Sinus-Generator, einen Rechteck-Generator, und dann hatten sie eine Riesen-Monster-Filterbank von Siemens, ein paar Tonbandmaschinen, ein kleines Elementarmischpult. Das war's. Und die mussten sich jetzt überlegen, was kann man damit eigentlich machen? Stockhausen hat natürlich gemerkt: man kann alle Klänge auf Sinus-Töne zurückführen, und er hat es halt umgekehrt gemacht: Er hat mit den Sinus-Tönen angefangen, und daraus etwas entwickelt. Die Rechnung ist aufgegangen: obwohl die technische Entwicklung so stark vorangegangen ist, haben seine Sachen aus den 50er Jahren – wie „Studie 1“ und „Studie 2“ einen ganz unverwechselbaren Charakter. Und das liegt an ihm. Das können wir genauso auf die heutige Zeit übertragen. Alle arbeiten heutzutage mit Loops: die ganze Dance-Musik, die ganze Elektronik. Alles basiert darauf, dass man mit möglichst minimalen Mitteln möglichst viel zu erreichen. Dabei vergessen manche Leute allerdings, dass der Mensch in der Tat hier die Hauptrolle spielt. Die Musik ist die Summe aller Entscheidungen, die man zu treffen hat und da treten in der Tat große Schwächen auf.

?: Wie sind sie mit Stockhausen in Kontakt gekommen?

Czukay: Ich ging noch zur Schule, und ich hörte Dienstag und Donnerstags ab 23 Uhr im Radio im WDR eine Sendung. Die hieß „Musik zur neuen Zeit“ und brachte zeitgenössische Musik, auch elektronische Musik. Und ich merkte, das an dem Stockhausen irgendetwas war, was die anderen nicht hatten. Ich konnte mir das auch nicht erklären, aber so war es. Und eines Tages kam Stockhausen ans Konservatorium nach Duisburg, wo ich damals noch wohnte. Er spielte irgendwas, ich glaube, „Zyklus für einen Schlagzeuger“, was ja im Grunde auch schon ein Loop war. Wobei der Schlagzeuger sich einmal um sich selber dreht, und alles bedient, aber letztlich ist es schon ein Closed Loop. Und da sitzt ein Mann neben mir, der hebt den Finger und sagt. „Herr Stockhausen, hören Sie mal, was sie da machen, das ist doch nur, um uns ´nen Schock zu versetzen und damit ´ne Menge Geld zu machen.“ Der hatte offenbar Picasso im Kopf und dachte...

?: „Moderne Kunst“

Czukay. Moderne Kunst, genau das. Der Stockhausen antwortete: „Ich kann Ihnen versichern, ich tue das aus rein musikalischen Gründen. Was das Geld betrifft: Das brauche ich nicht, ich habe ja eine reiche Frau geheiratet.“ Als das Ganze zu Ende war, traf man sich auf dem Flur. Da kam der Mann noch mal zu Stockhausen und sagte so augenzwinkernd: „Nun mal unter uns: jetzt erzählen Sie mal – ist doch so, wie ich das vorhin gesagt habe.“ Und Stockhausen: „Doris, komm doch mal eben her. Der will mir nicht glauben, dass ich ´ne reiche Frau geheiratet habe.“

Auf diese Weise kam ich an Stockhausen, denn ich dachte mir: Das ist die Lösung! Eine reiche Frau! Da halte dich am besten mal gleich an ihn...

?: Als Heiratsvermittler?

Czukay: So ungefähr ist es gelaufen. Das ist ganz verrückt.

?: Eine Stärke von Stockhausen ist wohl, dass es ihm möglich war, seine Ideen auf eine volkstümliche Art zu erklären, ohne sich irgendwie anzubiedern...

Czukay: Das ist seine ganz große Stärke. Er ist ein intelligenter Hund, ohne jede Frage, aber er hat eine Art von Verbundenheit, die ihn von den Intellektuellen abhebt. Ich habe das alles bei ihm gelernt, habe kompositorisch denken gelernt, und dann musste plötzlich Butter bei die Fische getan werden: ich musste Geld verdienen. Da erinnerte ich mich wieder an die reiche Frau. Wo finde ich aber 500 reiche Frauen, alle noch zum Aussuchen? Da bin ich auf die Idee gekommen: Die gibt's in der Schweiz. Am Genfer See gibt's doch diese ganzen Internate für die Töchter von irgendwelchen Regierungschefs. Da habe ich mich beworben. Und genau da bin ich fündig geworden. Außerdem hatte ich nun einen gut bezahlten Job. Ich sparte ein bisschen von diesem Geld und wollte eigentlich ein Jahr Urlaub machen. Das war der Anfang von Can. Ich kaufte mir ein Tonbandgerät, und mit diesem Tonband machten wir unsere erste Platte.

?: Wie sah denn die Zusammenarbeit mit Stockhausen aus? Der hatte ja damals noch kein Professur...

Czukay: Ich bin erst mal nach Berlin gegangen, und habe da studiert, und da kam der Stockhausen auch und hat seine Vorführungen gemacht. Das fand ich ganz irre. Ich habe mich mit der Hochschule in Berlin dann auch überworfen, und mir war klar: Es gibt eigentlich nur einen, der dich begreift und das ist Stockhausen. Dann habe ich also eine Aufnahmeprüfung hier in Köln an der Musikhochschule gemacht, aber ich bin durchgefallen.

?: Wann war das?

Czukay: Das war 1963. Und nun kommt der Knaller: Der Stockhausen machte einen Kursus auf, hier in der Rheinischen Musikschule in der Vogelsanger Strasse. Das lag an dem tollen Direktor, den die damals hatten, Professor Schmidt. Für den Kursus holte sich Stockhausen alle möglichen Komponisten, die schon fertig studiert hatten, aus der ganzen Welt. Da hatte er einen riesigen Zulauf, ein unglaublich großes Publikum. Ich war bei den Proben und bei den Konzerten dabei.

?: Wir würden Sie ihr Verhältnis zu Stockhausen beschreiben. Kennt er Ihre Musik?

Czukay: Ich habe ihn einmal in einem Radiointerview gehört, wo er gesagt hat, es seien keine wirkliche Originale unter seinen Studenten. Andererseits hätte ich ihn auch nicht kopieren wollen, und er schien das zu honorieren. Als ich sein Student war, hat er immer gesagt, dass ich eines Tages einen ganz anderen Weg einschlagen würde und die zeitgenössische Musik hinter mir lassen würde.

?: Um auf die Loops zurückzukommen: wie Stockhausen konkret seine Loops gemacht hat, haben Sie also gar nicht gesehen?

Czukay: Doch, doch. Dafür habe ich ja das Studio beim WDR besucht. Da war aber Stockhausen nicht da. Ich bin zu einem anderen gegangen, und habe mir das Studio genau angesehen und studiert. Ich merkte mir alle Schalter und wie das zu gehen hatte, und dann besorgte mir einen Nachschlüssel und machte dort meine erste Scheibe: „Canaxis“. In vier

Stunden, weil ich mich genau vorbereitet hatte. Stockhausens Assistent David Johnson hat mir dabei geholfen. Ich konnte einige Dinge zuhause nicht machen, darum musste ich da rein. Ich habe ganz praktisch gedacht.

?: Wenn man sich Fotos aus dem Studio für elektronische Musik ansieht, erkennt man ein Tonband, mit dem man Loops in fast beliebiger Länge machen konnte. War das das Gerät das Sie gebraucht haben?

Czukay: So ist es, genau das. Er hatte Umlenkrollen für die Bandschleifen an dem Tonbandgerät, und wir hatten nur Bierflaschen. Bei den Vorbereitungen von „Canaxis“ liefen diese Tonbandschleifen bei mir durchs ganze Wohnzimmer. Damit hätten wir uns auch begnügt, denn wir wollten alles so minimal wie möglich machen. Aber für die letzte Fassung, also für das Masterband, musste man mit einer anständigen Maschine arbeiten. Gelernt habe ich das alles beim WDR.

?: Wissen Sie, woher das Studio diese Geräte hatte?

Czukay: Das war alles Messtechnik...

?: Auch die Maschine für die Loops?

Czukay. Nein, die haben sie selbst gebaut. Die Umlenkrollen hatten sie von Telefunken bekommen, und die haben sie auf Stative befestigen und mit Federn gespannt. Die konnten sie im ganzen Studio aufstellen, um das Band auf jede beliebige Länge zu spannen. Die haben ja damals auch angefangen mit der Schnitt-Technik. Sie haben nicht die normalen 30-Grad-Schnitte gemacht, sondern richtig lange Schnitte mit der Schere, das waren richtiggehende Überblendungen. Das ist toll. Da ist im Grunde die Digitaltechnik mit analogen Mitteln vorweggenommen worden, und Can hat sich genau dieser Mittel bedient, weil es für uns schlicht eine Überlebensnotwendigkeit war. Sonst hätten wir's nicht geschafft.

?: Der „Boat Woman Song“ auf „Canaxis“ kombiniert das Lied einer vietnamesischen Frau mit einem mittelalterlichen Choral. Können Sie etwas über das „Rohmaterial“ dieser Aufnahme sagen?

Czukay: Die Quellen möchte ich nicht preisgeben, speziell da nicht. Pierre de la Rue war ein Komponist aus dem 12. Jahrhundert und gehörte zu dieser Notre Dame Schule. Die war ja sehr progressiv.

?: Was ist der Berührungspunkt?

Czukay. Ich suchte natürlich auch nach neuen Möglichkeiten. Mit Can, die es zu dieser Zeit ja schon gab, spielten wir als Band. Und während Can sich noch nicht so mit Loops beschäftigt hat, habe ich schon damit experimentiert. Daran hat übrigens auch Irmin Schmidt großen Anteil, weil der viel Theatermusik gemacht hatte und Erfahrungen im Schauspiel-Haus gesammelt hatte. Damit man ökonomisch über die Runden kommt, muss man Loops benutzen...

?: Was meinen Sie mit ökonomisch? Wenn die Szene länger dauert und man bestimmte Hintergrundgeräusche brauchte, dann...

Czukay: ...nahm man Loops als Verlängerungen, genau das. Um Atmosphären für eine bestimmte Länge zum Beispiel zu schaffen, benutzte man auch Loops. Man kann auch nicht für jedes bisschen ein Orchester bestellen, das kostet alles viel zu viel Geld. Dafür wurden auch Loops verwendet. Das war eine Sparmaßnahme. Auch bei Can ging es uns ja darum, mit den minimalsten Möglichkeiten zu arbeiten. Think Small. Mir gefällt diese Idee.

?: Würden Sie sagen, um dem Komponisten mehr Autonomie zu geben? Zum Beispiel von dem Ballast von Mitmusikern?

Czukay: Die Loops sind da der Anfang einer ganz großen Entwicklung. Ich hatte in meinem Bewusstsein, dass ich wollte so sein wie Beethoven. Aber ich wollte meine Sachen nicht mehr von Fremden spielen lassen. Denn diese Fremden waren immer Arschlöcher.

?: Oder mussten bezahlt werden...

Czukay: Oder sie mussten bezahlt werden, richtig. Aber selbst wenn man sie bezahlen konnte, waren sie immer noch Arschlöcher. Die fingen dann plötzlich an, mit Gewerkschaften zu kommen, oder „jetzt ist fünf Uhr, wir haben keine Lust mehr“. Man hat sich plötzlich mit solchen zwischenmenschlichen Sachen auseinander zu setzen. TÖD-LICH! Also war es naheliegend, diese Mitspieler durch Maschinen zu ersetzen. Und da fingen die Loops überhaupt erst an. Da wurde ein automatischer Prozess eingesetzt, der mir einen Musiker überflüssig gemacht hat.

Und dann kam bei mir noch eine zweite Sache dazu: ich konnte ja gar nichts. Ich war kein richtiger Komponist oder Gitarrist oder Pianist. Ich war im Grunde jemand, der **meinte**, etwas zu können. Aber ich konnte das noch gar nicht richtig nach außen bringen. Und dann plötzlich dieses Bewusstsein, da hat Can eine grosse Rolle gespielt: wie kann man den größten Experten aus dem Felde schlagen, obwohl man selbst überhaupt nichts kann. Das hatten uns damals Velvet Underground vorgemacht. Bei Lou Reed wusste man nicht, nimmt der die Gitarre in die linke oder in die rechte Hand. Es gibt solche Leute wie Jimi Hendrix, der ein Superinstrumentalist auf der Gitarre war. Und dann gibt es jemanden, der gar nicht weiß, wie das geht. Und beide werden in diesem Bereich gleichwertig behandelt. Das ist in der klassischen Musik und auch in der Modernen Musik überhaupt nicht vorstellbar. Was die nicht begreifen: das ist eine musikalische Parallelwelt, von der sie überhaupt nichts wissen. Wenn man so will, die Welt des Abfalls und die Welt des Mülls, aber etwas, was sie ausschließen. „Als Komponist muss man etwas können.“ Und dann kommt einer und sagt: „Nein, als Komponist muss man überhaupt nichts können.“ Und ihr Könnern habt alle versagt.“ Erklären Sie denen das mal...

?: Jimi Hendrix ist für sein Virtuositum bekannt, aber auch für seine „Fehler“: Feedback zum Beispiel ist ja eigentlich ein technisches Problem und bei Live-Auftritten und Aufnahmen soll es das ja eigentlich gar nicht geben. Aber Hendrix hat es zu einem künstlerischen Mittel gemacht...

Czukay: Und er hat es sehr raffiniert gemacht. Er hat ja immer mit Tontechnikern zusammengearbeitet, und diese Zusammenarbeit war gut, denn er war immer sehr daran interessiert, ein fremdartiges Feedback zurückzubekommen. Daran scheinen Musiker generell sehr interessiert zu sein. Ich habe das bei unserem Schlagzeuger Jackie gesehen. Der spielte immer am besten, wenn er von irgendwoher ein Feedback hatte. Zum Beispiel wenn er sich selbst im Spiegel sah. Ich habe mit dem richtiggehende Experimente gemacht, zum Beispiel mit Video. Ich habe im Can-Studio eine Videokamera aufgebaut, und ihn davor gesetzt und

gesagt: „So, jetzt setzt dich da mal hin, und dann sing ich so ein Lied, und du tust so, als ob...“ Wenn sie eine Kameraaufnahme von einem Musiker macht, dann wird der normalerweise gehemmt. Nicht so Jackie Liebezeit. Der beobachtete sich so genau, dass er von einem Mensch zu einem Tier wurde. Er hat sich selbst als eine andere Person gesehen, und wurde zu einem anderen Wesen. Das ist eine Feedback-Geschichte. Liebezeit war sowieso so ein Rastelli, und dieses Video-Feedback ist ihm total entgegen gekommen.

?: In den Can-Buch von Pascale Bussy gibt es ja eine Anekdote aus der Zeit, als Jackie Liebezeit noch in Jazz-Clubs aufgetreten ist. In der Pause zwischen zwei Auftritten kommt plötzlich jemand aus dem Publikum auf ihn zu und sagte. „Du musst weniger spielen. Du spielst zuviel.“ Ich glaube, dass ist für den Can-Sound eine prägende Erfahrung gewesen.

Czukay: Auf jeden Fall. Das war für Jackie geradezu eine zwingende Notwendigkeit. Und für die Gruppe war es auch eine zwingende Notwendigkeit, um überhaupt erst mal einen Sound entwickeln zu können. Am Anfang lief alles zu chaotisch durcheinander. Wenn man da vier Persönlichkeiten hinstellt und zum Teil können die richtig spielen, dann ist es am allerschlimmsten. Derjenige, der das nicht kann, nämlich ich, ist am glücklichsten dran. Jackie hat mir auch immer gesagt: „Du tust immer noch zu viel. Es reicht ein einziger Ton. Mach das mal, das reicht total.“ Und er hatte recht.

?: Zurück zu „Canaxis“. Bei diesen Kompositionen kollidiert ja Material miteinander, das eigentlich nichts miteinander zu tun hat, im Grund wie heute beim Sampling...

Czukay: Ja. Diese Dinge dürfen ja gar nicht zusammenlaufen. Nach unserem harmonischen Vorstellungen dürfte eigentlich eine Musik wie die vietnamesische, die auf Vierteltönen aufgebaut ist, gar nicht zusammengehen mit einer Komposition aus der europäischen Zwölfton-Musik. Aber ich stellte plötzlich fest: „Interessant. Mag ja falsch sein, klingt aber gut.“

?: Wie sind sie darauf gekommen? Haben sie zwei Plattenspieler gleichzeitig laufen lassen?

Czukay: Ich hatte zwei Tonbandgeräte und damit habe ich das zuhause ausprobiert.

?: Warum haben sie diese Klänge geloopt? Sie hätten ja beide Kompositionen in voller Länge parallel laufen lassen können...

Czukay: Damit fängt man an. Aber dann merkt man, von Pierre De La Rue ist eigentlich nur eine Sache richtig interessant, und zwar diese Schluss-Sequenz. Darauf habe ich mich dann beschränkt.

?: Und warum Pierre De La Rue und dieses vietnamesische Lied? War damit eine bestimmte künstlerische Aussage verbunden?

Czukay: Nein, weil ich sie zufällig hatte. Ich hatte zufällig irgendwelche Platten von irgendwoher. Deswegen sage ich das auch nicht, was das ist und woher ich sie habe. Daraus habe ich diese Loops gemacht. Am Schluss wird der Loop verlangsamt. Diese Verlangsamung war das, was ich bei Stockhausen im elektronischen Studio beim WDR machen musste. Ich konnte mein Tonbandgerät nicht langsamer laufen lassen. Ich glaube übrigens, dass er das bis heute nicht weiß, wenn es ihm nicht jemand erzählt hat.

?: Heute kann man das ja mit vielen Plattenspielern machen, und am Computer sowieso...

Czukay: Mir war damals schon klar, dass das interessanteste eigentlich war, was später Laurie Anderson gemacht hat, nämlich ein Tonband auf einen Geigenbogen zu spannen und mit dem Tonbandsound Geigen zu spielen. Merkwürdigerweise hatte ich diese Idee schon dreißig Jahre vorher. Als ich 1955 von meinen gesparten Geld mein erstes Tonbandgerät gekauft habe, habe ich mir damals gesagt: das interessante sind nicht diese beiden Rollen, sondern wenn ich das Band in die Hand nehme und an den Tonbandköpfen vorbeischleifen lasse. Das sind so erste Grunderfahrungen, die man gemacht hat. 1955 war ich noch in der Schule, Klasse 9.

?: Von den ersten Can-Sessions Ende der 60er Jahre heißt es, dass tagelang nur gemeinsam gespielt wurde. Das kann ich mir heute gar nicht mehr vorstellen, diese unendlichen Jams. Ich habe sowieso oft das Gefühl, dass die Leute in den 60er und 70er Jahren viel mehr Zeit hatten als heute...

Czukay: Ja, es hat was mit dieser zeitgeschichtlichen Periode zu tun. Für „Yoo doo Right“ haben wir zwölf Stunden den selben Groove gespielt. Zum Schluß gab es drei Versionen, aus denen wir die endgültige Version montiert haben. Aber lassen Sie mal eine Stunde das ganze geschehen. Eine Stunde konnte ich aufnehmen, und wenn es länger wurde, konnte ich auch mal das Band wechseln. Ich war als Toningenieur sowieso in so einer Zwischenposition, wo ich mein Instrument auch mal sein lassen konnte. Das konnte man dann später durch Schnitte wettmachen. Da hatte ich wirklich ein absolutes Gottvertrauen, dass es keine Probleme gibt. Es GIBT keine unlösbaren Probleme. Das habe ich durch die Schnitt-Technik gelernt. Schnitt-Technik bedeutet: einen automatischen Prozess herbeiführen. Und dieses Bewusstsein zu bekommen – es gibt kein unlösbares Problem – das war die Entdeckung der Atomspaltung. Ich fühlte mich absolut als Sieger.

?: Würden Sie sagen, dass die Musik von Can Ende der 60er Jahre auch einen damals in der Luft liegenden Zeitgeist ausgedrückt hat?

Czukay: Wir haben das eher anders gesehen. Wir haben uns an einen kosmischen Fluss angeschlossen, und diesen nach einer Weile wieder verlassen. „Kosmischen Fluss“ – das kann man sehen als Zufall. Man nimmt das auf, und jetzt reiht man sich in diesen Fluss ein, der eigentlich immer da ist. Auch das Internet ist genau das. Es ist der Fluss, der von nirgendwo her kommt und nach nirgendwo hin fließt. Das ist das Tolle daran.

?: Hatte das auch einen religiösen Hintergrund?

Czukay: Nein, wir waren in diesem Sinne keine Fundamentalisten. Es ging mehr darum, dass wir uns in etwas eingebettet fühlten, das über uns steht und das man nicht erklären kann. Das bezog sich nicht auf ein Buch oder einen Propheten.

?: Hatte dieses kollektive Musizieren und diese improvisierten Jam-Sessions auch politische Implikationen?

Czukay: Der Irmin Schmidt mag das so gesehen haben, dass wir so eine Art Kollektiv gewesen sind. Mir war schon dieses Wort verdächtig. Die schlimmste Erfahrung in dieser Hinsicht war ein Konzert hier in der Universität. Wir haben da gespielt. Die Studenten haben sich da eingeklinkt. Leider mussten wir feststellen, dass die gar nicht in der Lage waren, zuzuhören. Den politischen Aspekt haben wir uns an diesem Abend abgewöhnt. Diejenigen, die Parolen brüllen, hören nichts mehr. Ganz einfach. Die haben das Konzert abgefickt.

?: Auch bei anderen deutschen Bands aus den 70er Jahren gab es diese langen Wiederholungsstrukturen. Kann man sagen, dass das ein spezielles Charakteristikum der deutschen Musik dieser Zeit ist?

Czukay: Kraftwerk kamen ja zu uns. Ralf und Florian haben uns praktisch dreimal die Woche im Can-Studio besucht und die ganze Zeit mit uns gespielt. Die haben ihre Konsequenzen daraus gezogen. Das finde ich richtig, das sie das getan haben. Ashra Tempel war ebenfalls bei uns zu Gast.

?: Zurück zu den Loops: was für einen Einfluss hat die Arbeit mit Loops auf Can gehabt? In welchen Stücken spielen Loops eine wichtige Rolle?

Czukay: In dem Augenblick, in dem wir Loops einsetzten, war Jackie im Hintertreffen. Das war wichtig. Er war jetzt nicht mehr der Initiator von Rhythmen, sondern er musste zuhören und auf etwas reagieren. Das fand er super. Da brilliert er, wenn man ihm was in den Kopfhörer reinspielt. Zu mir hat er immer gesagt: Holger, spiel du das doch, du kannst das besser als ich. Davon war er fest überzeugt, und das hab ich auch gemacht.

?: Das klingt jetzt so, als seien die Loops nur als Rhythmusgeber verwendet worden, wie das, was man bei Studioaufnahmen den „Clicktrack“ nennt – im Grunde eine Art Metronom...

Czukay: Ein Loop ist notwendigerweise ein Rhythmusgeber, weil er in seinem Ablauf eine Periode erzeugt. Wir haben sie aber gar nicht als Rhythmusgeber verwendet. Das habe ich nur bei „Canaxis“ gemacht. Bei Can hatten wir die erste Drum Machine überhaupt, die war so für die Alleinunterhalter im Wiener Wald. Der spielte früher mit seiner Hammondorgel zum Brathähnchen und hatte einen Schlagzeuger dabei. Diesen Schlagzeuger konnte er einsparen, indem er so eine Maschine hatte, die ganz einfache, synthetische Schlagzeug-Sounds produzierte. So ein Ding bekamen wir, und Jackie setzte das auch sofort ein – aber nicht, um Periodizität zu erzeugen, sondern um – genau wie das Stockhausen gemacht hat – das Ding so zu beschleunigen, dass der Klang sozusagen durch den Windkanal ging und neue Klänge erzeugte. Das hört man zum Beispiel in „Peking O“ auf „Tago Mago“.

?: Kannten Sie zu dieser Zeit eigentlich schon die Minimal Music?

Czukay: Nein. Bloß Terry Riley kannte ich. Der kam auch mal zu uns ins Studio, aber komischerweise hatte ich dazu keine Beziehung. Die Leute waren mir zu intellektuell. La Monte Young trafen wir auch, der war auch mal bei uns im Can-Studio. Aber die waren mir zu New-York-abgehoben. Das war nicht der Weg, der für mich in Frage kam. Ich konnte mehr mit den Rabauken und Punkern anfangen, obwohl ich eigentlich gar nicht so aufgewachsen war. Das soziale Umfeld war nicht mein Umfeld. Aber diese Frechheit, mit Nichts etwas zu erzeugen und zu sagen: Das schlägt alles – das fand ich genau richtig! (lacht)

?: Ein Can-Stück, bei dem ich den Loop heraushöre, ist „More“...

Czukay: Das ist aber gar kein Loop. „...And more“ ist gar kein Loop. Nix. Wir haben das alles genauso gemacht. Ich sagte schon, „Peking O“ ist so ein Ding. „Helleluwah“ basiert auch auf einem Loop. „Halleluwa“ bestanden zwei Grundaufnahmen, die – wie ich gerade schon gesagt habe – alles beeinhaltet, aber nichts aussagen. Genau diese Qualität hatten die. Damals ging die Diskussion darum, ob wir nicht alles fallen lassen und nur die Aufnahme, die den größten Groove hatte, als Bezugspunkt nehmen. Michael Karoli setzte sich dafür massiv ein,



ich war dagegen. Ich sagte: Nein. Wenn wir in 18 Minuten so eine akustische Landschaft bauen, dann müssen wir auch auf den massiven Druck verzichten können. So ist es letzten Endes auch gekommen. Die Aufnahmen, die da zur Anwendung gekommen sind, sind Kurzaufnahmen. Wir hatten da im Grunde einen Vier-Takter, der aus Teilen des ursprünglichen Beats zusammen gesetzt war.

?: Sie haben auch mit dem wichtigen, deutschen Produzenten Conny Planck gearbeitet. Der hat ja in seinem Studio viele deutsche Bands aufgenommen, die mit Loops und Wiederholungen gearbeitet haben, wie zum Beispiel Kraftwerk, Neu! und DAF. Aber auch Experimentatoren und Elektronik-Bands wie die Eurythmics, Ultravox, Brian Eno, Devo....

Czukay: Conny Planck war sehr wichtig. Conny war mein engster Freund überhaupt. Er war ein Visionär und er hatte keine Angst vor verschiedenen Musikstilen – ob das nun Volksmusik oder Elektronik war. Er hat Zupfgeigenhansel und Devo produziert. Da hatte er überhaupt keine Berührungsängste. Außerdem war er ein richtiges Kind. Die Voraussetzungen zur Kreativität waren bei ihm ganz stark da. Wenn die Leute nicht mehr dieses kindliche Verhalten nicht mehr haben, dann sind sie alt geworden. Das muss eigentlich bis ins hohe Alter vorhanden sein.

?: In einem Interview mit Ihnen habe ich die Formulierung gefunden, dass der Perkussionist Reebop Kwaku Baah, der in der zweiten Hälfte der 70er Jahren mit Can zusammenspielte, eine „anti-mechanische Herangehensweise“ in die Gruppe brachte und dass sich diese Art, Musik zu machen, später ausgerechnet im Techno wiedergefunden hat. Könnten Sie das erklären?

Czukay: Reebop hat letztlich auf Jackie Liebezeit reagiert, der ja der Maschinist von Can gewesen ist. Da gab es auch große Auseinandersetzungen. Reebop hat ihn auch angefahren: Du spielst noch nicht maschinenhaft genug. Auch das hat es gegeben. Die Afrikaner haben eine ganz andere Art, mit Rhythmus und Timing umzugehen. Die legen sich fast wie ein Schleier darüber, die Rhythmen fließen. Bei uns gehen sie mehr auf „sync“, die synchronisieren sich also. Die Afrikaner sind immer aus dem „Sync“. Dem Reebop haben diese Gegensätze sehr gefallen, und für uns war das auch sehr interessant, andere Zeitmaße auszuprobieren. Das war ja Stockhausens Ausdruck, „Zeitmaße“.

?: Bei welchen Stücken hört man das?

Czukay: „Animal Waves“ auf „Saw Delight“, zum Beispiel.

?: Und wie ist die Beziehung zu Techno...

Czukay: Techno hat keine Rhythmen erzeugt. Die Leute, die Techno machen, waren eigentlich „Muster-Knaben“. Die haben vor allem mit Mustern gearbeitet, mit Patterns. Patterns sind nicht unbedingt Rhythmen, wie wir sie kennen. Die rhythmische Entwicklung im Techno ist geradezu stiefmütterlich behandelt worden. Das hat sich mehr in einem anderen Bereich weiter entwickelt. Im Trip Hop oder bei Jungle ging die Rhythmik viel weiter. Da waren wieder offene Rhythmen gefragt. Das sind zwar auch „closed loops systeme“, aber die waren offen. Die hatten mehr mit Jazz zu tun als mit Maschinenrock.

Dr. Walker, mit dem ich zusammen gearbeitet habe, ist ein total gutes Beispiel dafür. Der versteht es, Loops aufzubrechen und ihnen eine Art von Schwerelosigkeit zu verleihen. So wie Jackie spielen würde, so kann der diese Dinge am Computer loopen. Seine Loops sind

nicht perfekt, und das hat mich immer interessiert: die unperfekten Rhythmen. Ich habe mit Jackie Liebezeit regelrechte Untersuchungen gemacht. Das habe ich schon bei Can immer gemerkt, wenn ich am Tonband gearbeitet habe. Da konnte ich hören: Immer wenn die Band den größten Druck und den größten Drive erzeugt, dann lag Jackie ganz leicht daneben. Der spielte knapp am Rhythmus vorbei, aber genau das erzeugte diesen Schub.

?: Das klingt wie eine Art unfreiwillige Synkopierung....

Czukay: Er hat sich aus dem „Sync“ heraus genommen, und damit den größten Drive erzielt.

?: Ein Musikstil, der in den 70er Jahren sehr populär war und auch auf die Musik der Gegenwart Einfluss genommen hat, war Disco. Disco wurde wegen ihrer Monotonie und Inhaltslosigkeit kritisiert...

Czukay: Wir wurden ja nur mit dieser Kritik bedacht. Auch Stockhausen hat genau das kritisiert. Wir haben uns gesagt: Jetzt erst recht, weil uns diese Leute und ihre Argumente nicht überzeugten. Es kann nichts minimal genug sein, und dazugehören nun mal diese Loops. Und es ist noch eins. Um sich in diese Trance hinein zu versetzen, gilt das alte Gesetz des Rock'n'Roll: Wenn der Rhythmus erst mal läuft, kannst damit machen, was du willst. Es wird immer neu werden. Wenn man eine Rock'n'Roll-Phrase immer wieder spielt, wird sie sich immer wieder von selbst erneuern. Das Prinzip ist richtig. Bloss wenn sich der Mensch dabei nicht erneuert, dann erneuert sich auch die Musik nicht.

Und bei vielen Rockern kann man wirklich sagen, dass sie daran selbst fast zu Grunde gegangen, dass sie dadurch alt und gebrochen geworden sind. Sie haben sich nicht an den Wiederholungen weiterentwickelt. Sie haben nur wie ein Besoffener immer wieder dasselbe erzählt, aber eigentlich nichts neues mehr geschaffen. Doch das Grundprinzip des Rock'n'Roll, das stimmte: spiele eine Sache immer wieder und sie wird sich immer wieder selbst erneuern. Du brauchst gar nichts mehr zu tun...

?: Das klingt wie eine Musik, die sich selbst spielt und für die der Musiker nur das ausführende Organ ist....

Czukay: Ja. Bei unseren Live-Auftritten mit Can ist das manchmal gelungen. Nach einigen Konzerten haben wir das Gefühl gehabt, dass die Musik eigentlich nur durch uns durch gegangen ist. Wir mussten sie nur ein bisschen in die richtige Richtung lenken, und dafür braucht man einen ganz geringen Kraftaufwand. Die Musik schien plötzlich aus sich selbst heraus eine Richtung.

Wir haben mal bei einem Konzert sieben Stunden am Stück gespielt. Eigentlich taten wir dabei gar nichts. Die Instrumente spielten sich selbst. Man wird zum Medium. Das ist wie beim Laufen: Irgendwann kommt der Punkt, wo das Laufen schwer fällt. Aber wenn du über diesen Punkt hinaus bist, dann wirst du gelaufen. Bei den besten Can-Konzerten wurden wir gespielt. Oder, anders gesagt: Die Musik spielt sich selbst. Wir waren nur das Medium, das es auf den Weg gebracht hat. Aber wir hatten eigentlich nur eine beobachtende Rolle. Das beste Can-Konzert, das wir jemals gespielt haben, war in Cannes. Danach hat sich zwar fast keine Hand zum Applaus gerührt, aber das war unser bester Auftritt, weil wir da wirklich nur die Musik kanalisiert haben...

?: Und woher kam diese Musik?

Czukay: Das ist die große Frage. Und die einzige Frage, die noch größer ist, lautet: Wie kann man diese Situation wieder herstellen?