

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Dax, Max

Dreißig Gespräche

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 2558
978-3-518-12558-8

edition suhrkamp 2558

Max Dax, seit 2006 Chefredakteur des Popkulturmagazins *Spex*, gab zuvor die Interviewzeitschrift *Alert* heraus. Im Laufe der Jahre entstand so eine beeindruckende Reihe gesprochener (Selbst-)Porträts von Musikern, Künstlern, Regisseuren und Schriftstellern – und ganz nebenbei eine Zwischenbilanz der Gegenwartskultur. Es kommen zu Wort: Aphex Twin, Blixa Bargeld (Einstürzende Neubauten), David Bowie, Vashti Bunyan, Arno Funke (aka Dagobert), Diedrich Diederichsen, Kim Gordon (Sonic Youth), Juliette Gréco, Charlie Haden, Herbie Hancock, Jenny Holzer, Dennis Hopper, Jörg Immendorff, Ian »Lemmy« Kilmister (Motörhead), Friedrich A. Kittler, Alexander Kluge, Claude Lanzmann, Arto Lindsay, Marcel Marceau, Johnny Marr (The Smiths), Nana Mouskouri, Iggy Pop, Thomas Ruff, Helge Schneider, Mark E. Smith (The Fall), Bernard Sumner (Joy Division/New Order), Mayo Thompson (The Red Krayola), Townes Van Zandt, Caetano Veloso und Roger Waters (Pink Floyd). Ferner gibt es ein Gespräch über Martin Kippenberger.

Max Dax

Dreißig Gespräche

mit

Aphex Twin – Roger Waters

Ian »Lemmy« Kilminster – Juliette Gréco

Herbie Hancock – Charlie Haden

Townes Van Zandt – Iggy Pop – David Bowie

Arto Lindsay – Caetano Veloso – Mayo Thompson

Kim Gordon – Blixa Bargeld – Mark E. Smith

Bernard Sumner – Johnny Marr – Vashti Bunyan

Nana Mouskouri – Diedrich Diederichsen

Friedrich A. Kittler – Thomas Ruff

Dennis Hopper – Jenny Holzer

Jörg Immendorff – Helge Schneider

Marcel Marceau – Arno Funke (aka Dagobert)

Alexander Kluge – Claude Lanzmann

Suhrkamp

Für Anselm

Erste Auflage 2019

edition suhrkamp 2558

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: TypoForum GmbH, Seelbach

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-12558-8

Inhalt

Klaus Theweleit interviewt Max Dax 7

Aphex Twin	17
Roger Waters	22
Ian »Lemmy« Kilminster	30
Juliette Gréco	36
Herbie Hancock	46
Charlie Haden	57
Townes Van Zandt	70
Iggy Pop	76
David Bowie	85
Arto Lindsay	95
Caetano Veloso	105
Mayo Thompson	110
Kim Gordon	115
Blixa Bargeld	126
Mark E. Smith	133
Bernard Sumner/Johnny Marr	138
Vashti Bunyan	147
Nana Mouskouri	160
Diedrich Diederichsen	173
Friedrich A. Kittler	190
Thomas Ruff	200
Dennis Hopper	214
Jenny Holzer	218
Jörg Immendorff	229
Über Martin Kippenberger	251
Helge Schneider	262
Marcel Marceau	282
Arno Funke (aka Dagobert)	288
Alexander Kluge	302
Claude Lanzmann	312

Klaus Theweleit interviewt Max Dax

2008, im Intercity Express

Klaus Theweleit: *Wenn ich eine Interviewtechnik bei dir sehe, formuliert sie sich bereits in der Eingangsfrage: Du hast etwas recherchiert, das den Interviewpartner überrascht. Manche wundern sich dann auch direkt über die Eingangsfrage. Der Einstieg ins Gespräch als Überraschung – wie entscheidend?*

Max Dax: Irgend jemand sagte mal: »You never get a second chance to make a first impression«. Das versuche ich zu beherzigen. Ich lese mich fraktal durch alle für mich verfügbaren Quellen, lese Artikel, Gerüchte, Verstreutes. Das Internet ist eine wahre Schatztruhe. *Du suchst diesen Müllhaufen bzw. diese Schatztruhe zielgerichtet durch?*

Ich suche mäandernd. Ich kombiniere Suchbegriffe, die nicht unbedingt nah beieinanderliegen, um Informationen zu provozieren. So erfahre ich dann, dass Charlie Haden, den die ganze Welt als Jazzbassisten kennt, als Kind im Radio gesungen hat. Zu einer Zeit, als das Radio neben dem Kino das einzige Tor zur Welt war. Wer lange genug sucht, findet das vom Lebenslauf Fallengelassene, Verdrängte, seltsame Zufälle. Wenn ich mein Gespräch mit einem seltsamen biographischen Detail eröffne, dann stelle ich damit klar, daß ich es ernst meine, an meinem Gegenüber wirklich interessiert bin. Immerhin finden Gespräche nicht selten in undankbaren Situationen statt – der Star gibt ein Interview nach dem anderen, er wird immer dasselbe gefragt und fragt sich selbst: Was tue ich hier eigentlich?

Nicht nur wird er immer dasselbe gefragt: Er wurde bereits alles gefragt.

Alles und nichts. Es gibt auch die Fälle, da erscheint jede erste Frage redundant. Bei David Bowie war das der Fall. Was fragt man so jemanden? Doch dann kommt der Zufall zur Hilfe. Ich sitze in der feudalen Hotelloobby des Hamburger Atlantic-Hotels, das Telefon klingelt, der Fotograf Oliver Schultz-Berndt ist am Apparat. Zu dem Zeitpunkt, 1997, liegt Bob Dylan gerade mit einer lebensbedrohlichen Herzinfektion im Krankenhaus. Ein Kumpel von Schultz-

Berndt sitzt bei einer großen deutschen Boulevardzeitung am Newsticker. Der gibt Entwarnung. Die Information ist ein paar Minuten alt. Damit, denke ich, überrasche ich David Bowie. Aber siehe da: Der ist ebenfalls gerade von jemandem angerufen worden. Ganz offenbar ist auch ihm Dylan wichtig. Das Gespräch kann beginnen – fernab jeder Routine.

Der Satz »You never get a second chance to make a first impression« bezieht sich wohl auf mehr als nur die erste Rede.

Das bezieht sich wohl auch auf die Körpersprache, wie der Anzug sitzt, den Blick in die Augen. Ich gucke meinem Gesprächspartner über die gesamte Dauer des Gesprächs in die Augen ...

... Verhörtechnik?

Ich habe mir irgendwann abgewöhnt, einen Fragenzettel mit ins Gespräch zu nehmen. Würde ich auf den Zettel gucken, müßte ich den Augenkontakt abbrechen. Ja, Verhör ins Freundliche gewendet – eine Besonderheit des professionellen Gesprächs. Man hat nämlich in der Regel keine Zeit, oder besser gesagt: strikt vierzig oder fünfzig Minuten. Im »echten« Leben ist es mir dagegen oft passiert, daß sich schlechte erste Eindrücke später zum Guten gewendet haben – und umgekehrt.

Die Gesprächseröffnung hat dann etwas von einer Schacheröffnung?

In der Tat! Ich kenne allerdings nur die offensive sizilianische Eröffnung – und die wende ich im Interview stumpf an. Denn die meisten Gespräche sind industrieller Natur. Nur daß die Schacheröffnung impliziert, ich würde siegen wollen. Es geht aber eben nicht um Sieg, sondern um das Paradoxon, in keiner Zeit ein Klima der Entspannung, des Vertrauens, auf Augenhöhe zu schaffen. Paradox deshalb, weil ich ja gar nicht effizient sein will.

Was meinst du mit »industriellen Gesprächen«? Ist das ein anderes Wort für »öffentlich«, für business, für »medial«, also »nicht privat«?

Sie finden meist auf der Durchreise in anonymen Hotels, unter Zeitdruck, in enger Taktung statt. Man hat noch nicht einmal die Zeit, fünf Minuten auf das Kennenlernen zu verschwenden, muß gleich auf den Punkt kommen, gleichzeitig klarstellen, daß man bereit ist, den abstrusesten Gedankengängen zu folgen. Die Gesprächspartner

kennen sich vorher nicht, man trifft sich aus dem einzigen Grund, weil etwa die Künstlerin Juliette Gréco ein neues Album veröffentlichten wird. Es ist aber eine absurde Vorstellung, Juliette Gréco zu ihrem neuen Album zu befragen. Die Kunst besteht darin, durch eine starke Eröffnung zwei Dinge klarzumachen. Erstens: Wir reden nicht über das zu verkaufende Produkt. Zweitens: Das wollen Sie doch eigentlich auch nicht.

Die Mischung aus »industriell«, aber dann doch auch »privat« – also etwa Herbie Hancock dazu zu bringen, über Miles Davis als Kochkünstler zu sprechen – kommt den Gesprächen sehr zugute. Der Interviewte wird zu einer besonderen Sorte Konzentration gezwungen.

Gelegentlich lasse ich mich auspendeln. Meine Naturheilerin fragt unmittelbar vorher, ohne eine Antwort zu erwarten: »Sind wir beide zu einhundert Prozent anwesend?« Mich hat diese Aufforderung zur Konzentration, die nur so tut, als wäre sie eine Frage, stets beeindruckt. Denn in Wirklichkeit fragt sie sich selbst, ob sie auch wirklich konzentriert ist. Ähnlich fokussiert gehe ich auch in Gespräche. Und dann gibt es Fälle wie die Person des Lemmy Kilmister, bei dem komme ich gar nicht dazu, meine erste Frage zu stellen. Der Mann scheint seine Gesprächspartner systematisch verunsichern zu wollen – um Geistesgegenwart zu provozieren. Er spielt übrigens auch Schach. Vermutlich ist das die kalifornische Eröffnung.

Lemmy lenkt das Thema auf die Nazis, indem er das berühmte Goebbels-Zitat »Wenn ich das Wort Kultur höre, entsichere ich meinen Revolver« ins Spiel bringt. Godard zitiert diesen Satz in »Le Mépris«, als er Jack Pallance zu Fritz Lang sagen lässt: »Wenn ich das Wort Kultur höre, zücke ich mein Scheckbuch.«

Genau darum geht es: Ein Wort gibt das andere. Ich betrachte meine Begegnungen daher auch als Gespräche und nicht als Interviews. Wobei ich von Andy Warhol, dessen Interviews ich liebe, beeinflusst bin. Allerdings ist mir klar, daß ich nicht in seiner Tradition reden kann, ich bin ja kein Amerikaner.

Nein. Warhols Redetechnik, ob er selber fragt oder gefragt wird, impliziert immer, was er »amerikanischen Humor« nennt. Etwas was Nicht-Amerikaner seiner Meinung nach nicht lernen können. Dazu gehört u. a.

eine spezifische Verwendung von Klatsch. Bei dir fällt auf, daß du die wenigsten deiner Gesprächspartner auf »Klatsch« ansprichst.

Keines meiner Gespräche ist konfrontativ. Ich konfrontiere niemanden mit peinlichen Details etwa aus seinem Liebesleben. Warum auch? Ich bin an Erkenntnissen zur Produktionsweise interessiert. Ich bin an Kunstbegriffen interessiert. Die Erkenntnisse teile ich anschließend mit dem Leser. Ich lerne aus dem gedruckten Interview.

Unter deinen Gesprächspartnern finden sich Markstein-Figuren der Musik wie Caetano Veloso, aber kaum Filmregisseure und Schauspieler – sieht man von Dennis Hopper und Claude Lanzmann ab. Diese beiden Sonderfälle sind, jeder auf eine spezielle Art, »Underground« im Overground.

Das ist die Kehrseite der industriellen Gesprächssituation: Beim Film geht es um so viel Geld, daß den Regisseuren oder Schauspielern oft ein Aufpasser vom Filmverleih mit an den Tisch gesetzt wird. Der Verleih will sicherstellen, daß ausschließlich über »den neuen Film« gesprochen wird. Das widerspricht meiner Vorstellung von einem Werkstattgespräch: Ich suche nach Schlüsseln zum Werk des Interviewten, nicht nach Interpretationen eines aktuellen Films. Im Fall Lanzmann ist der Film, *Shoah*, über 20 Jahre alt und kein bißchen weniger »aktuell«.

Ja, und Lanzmann, soweit ich ihn kenne, »singt« ja, wenn er spricht. Tatsächlich geht es um die Musik des Gesprächsmoments.

»Aktualität« wäre dann die Coproduktion eurer beiden Stimmen, ein Resultat der Gesprächssituation. Wenn das Interview, im gelungenen Fall, Musik ist, dann sind beide, der Frager und der Antwortende, Musiker einer aktuellen Musik der Wörter?

Ich glaube, ja. Man erkennt sich im Zusammenspiel der Sprache. Wie Musiker sich erkennen beim Improvisieren. Wenn es klappt, verändert jeder sein Spiel. Das Material des Spiels hier sind Wörter. Man selbst, der ganze Körper, sollte anders klingen nach einem guten Gespräch.

Diedrich Diederichsen fragst du – schärfer als die anderen – sinngemäß: »Mußt du alles in Wörter fließen lassen?«

Ihm verdanke ich so viel!

Das Interview mit Diederichsen weicht von den übrigen ab; du insistierst mehr, hakst öfter nach, bestehst auf Genauigkeit, wo du anderen in ihrem Flow eher zu folgen bereit bist. Bringt die größere persönliche Nähe paradoxerweise eine größere Distanz hervor?

Interessant. Keiner hat so essentielle Weichenstellungen in meinem Leben bewirkt wie Diedrich Diederichsen. Sein Buch »Sexbeat«, aber auch seine Beiträge in *Spex* während der Achtziger haben mein Leben aus der Bahn geworfen. Gut, daß es so war, sage ich heute, und im übrigen ist es in meinen Augen ein Beweis dafür, daß Autoren bedeutenden Einfluß auf ihre Leser haben können. Mit anderen Worten: Ich habe eine Verantwortung gegenüber dem Leser. Vielleicht begegne ich Diedrich Diederichsen deshalb befangener als anderen, weil ich ihm diese – und viele andere – grundlegenden Erkenntnisse verdanke. Witzigerweise betreute ich Anfang der Neunziger ein Jahr lang den Musiker Jeffrey Lee Pierce und freundete mich mit ihm an – von ihm stammt der Song »Sexbeat«, nach dem Diedrich sein Buch benannt hat.

Fremdheit ist also manchmal die Voraussetzung für Nähe. Im – scheinbar – Fremden findet man etwas, das einem schon lange vertraut ist. Wahrscheinlich ist das die Grundlage des gelingenden »small talk« mit Situationsbekanntschaften, der einen, wenn er klappt, so überraschend glücklich macht.

Ich hatte jahrelang überhaupt kein Geld. Deshalb bezeichnete ich Interviews mit David Bowie oder Lou Reed scherzhaft als »meine Englischstunden«. Ganz früher habe ich meine Gesprächspartner immer reden reden reden lassen, weil ich kein Wort verstand, es auch gar nicht versuchte, statt dessen fieberhaft nach einer Anschlußfrage suchte, die meinen Bluff nicht auffliegen lassen würde. Erst beim anschließenden akribischen Transkribieren erfuhr ich den Inhalt des Gesprächs. Es geht also um eine andere Art Kontakt als den des bloßen Verständnisses. Mittlerweile spreche ich ganz passabel Englisch.

Interviewer, soweit sie nicht ganz abgebrüht sind, erzählen von kribbelnden Gliedmaßen, Befangenheit und Nervosität gegenüber Stars; Angstträumen vom Stottern...

Da muß ich wieder Diederichsen ins Spiel bringen, denn er hat die

Figur des selbstbewußten Autors/Fragers, wenn vielleicht auch nicht erfunden, dann doch in *Spex* populär gemacht. Sich an ihm zu orientieren, heißt: Mach dir klar, daß es keine Hackordnung gibt, bei der der Star oben und der Autor unten steht. Es ist schon verrückt: Diedrich hat mir einmal in unserem österreichischen Restaurant in Berlin erzählt, daß er nur sehr ungern Interviews führen würde, gar nicht wisse, wie das ginge. Das war natürlich eine glatte Untertreibung; aber sie umschreibt ganz gut das Prinzip gleicher Augenhöhe.

Gleiche Augenhöhe – das Prinzip, das von Ekeltypen wie Wontorra immer mißverstanden, oder besser: mißbraucht wird, wenn sie einen Trainer, dessen Entlassung – vielleicht – bevorsteht, vier oder fünf Mal fragen: »Sitzen Sie denn morgen hier noch auf der Bank?« – wenn der schon beim ersten Mal gesagt hat: »No comment«. Du hast eigentlich selten nach, wenn einer keine Antwort auf eine von dir gestellte Frage gibt und statt dessen etwas ganz anderes zu erzählen beginnt ...

Weil das ja auch eine Antwort ist: auszuweichen, sich zu widersprechen. Wenn man den Anspruch hat, daß am Ende eines Gesprächs ein für den Moment gültiges Porträt der interviewten Person steht, dann ist auch eine verweigerte Antwort eine Antwort. Mir ist es im übrigen egal, was mir die Leute erzählen, solange es interessant ist.

Die meisten gängigen Interviewtechniken zielen darauf ab, daß man als Interviewer so lange am Gesprächspartner feilt, bis dieser dem Bild entspricht, das man von ihm hat bzw. das man den Zuschauern oder Lesern präsentieren möchte ...

Ein Bild präsentieren möchte ich auch. Jedes Interview in diesem Buch ist von mir gekürzt, in Form gebracht, editiert, eventuell aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt worden, etc. Nicht, daß ich, wie du es nennst, »feilen« würde. Es muß aber erwähnt werden, daß es sich bei den Gesprächen, anders als angeblich bei Andy Warhol, nicht um Eins-zu-eins-Übertragungen des Gesprochenen in die Schriftform handelt. Die Gespräche sind in der Regel autorisiert, also vom Interviewpartner nicht nur gegengelesen, sondern bearbeitet. Das gehört zum »gültigen Porträt« dieses Moments.

Es wäre ja auch naiv, etwas anderes zu erwarten. Wenn das Interview

»eure Musik« spielen soll, kann es nur das Produkt einer Kunstarbeit sein.

Ich lege einfach großen Wert auf Genauigkeit der Sprache. Wenn David Bowie in einer Art Queen's Spoken English spricht und Iggy Pop demgegenüber plaudernd-geschmeidig, dann hat eine Übersetzung diese Eigenarten nicht nur beizubehalten, sondern das Besondere zu verstärken.

Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß Aphex Twin gleich im ersten Gespräch dieses Bandes feststellt: »Wenn jeder immer nur die Wahrheit erzählen würde, wäre uns allen bald langweilig. Ich mag es, nicht zu wissen, ob jemand mir die Wahrheit erzählt oder lügt.«

Genau. Eine essentielle Feststellung. Gleichwohl ist es natürlich allein die Aussage von Aphex Twin. Seine Reflexionen über die Künstlichkeit von Gesprächssituationen an den Anfang des Buches zu stellen, erschien mir deshalb einleuchtend.

Nicht allein die Aussage von Aphex Twin. Auf dem Abgrund, selber nicht zu wissen, was »die Wahrheit« über einen ist, balancieren ja mehr oder weniger alle. Und vieles, was nicht mit dieser »Wahrheit« zu tun hat, schmeißt du wahrscheinlich raus. Was kürzt du weg?

Redundantes, aber auch Leere. Ich möchte, dass die Worte meiner Gesprächspartner Gewicht haben. Sie würden aber an Gravität verlieren, wenn jedes sprachliche Gebröckel und Gerümpel festgehalten würde – nur weil es gesagt wurde. Strenggenommen könnte man natürlich sagen, daß die von Aphex Twin beschworene »Wahrheit« gedehnt wird, durch das Wegkürzen von Kehrseiten, Widersprüchen, Tautologien. Aber damit kann ich leben. Maßstab ist für mich immer das gültige Porträt, das man auch Jahre, nachdem ein Gespräch geführt wurde, noch gerne lesen mag. Wenn ein Gespräch trotz aller Anstrengungen nicht den Charakter eines Porträts annimmt, wird es eben nicht veröffentlicht. Oder ich erbitte ein zweites Gespräch, um die Kurve doch noch zu kriegen.

Du sagst: Porträts. Man könnte auch sagen: Kurzgeschichten, im Sinne Hemingways, dessen Kurzgeschichten fast alle dialogisch sind. Ihre Dialoge zeichnen sich durch Präzision – du sagst: »genaue Sprache« – aus, durch Weglassungen ebenso wie durch präzise Wörter. Hemingway hat

immer darauf geachtet, daß es ein Gleichgewicht der Kräfte gibt, daß nicht eine Seite schwächer ist als die andere. Mir scheint, das versuchst du auch.

Ich bin kein guter Agitator. Ich fühle mich wohler, wenn ich mich mit jemandem ergänzen kann, als wenn ich gegen jemanden anrede. Sich mit jemandem zu ergänzen bedeutet die Möglichkeit sich zu verbessern. Wohingegen die Konfrontation zu Reibungsverlusten führt. Im Streit einigt man sich immer auf dem untersten Level.

... wie auf Panels öffentlicher Diskussionen. Die fünf, die da sitzen, treffen sich auf dem Level des Schlechtesten, unerbittlich.

Ja, alle werden schlechter, als sie sind. Das Prinzip der Zusammenarbeit ist unbedingt ergiebiger.

Ja, z. B. im Interview mit Charlie Haden. Ich habe mich immer gefragt, warum Haden, dessen Baß-Spiel ich sehr gut kenne, mit seinem Fingerdruck auf dem Holz seines Basses »singt«. Ich zumindest habe es immer als Singen empfunden. In eurem Gespräch benutzt er plötzlich den Begriff des »Singens« – es kommt heraus, daß er auf dem Baß singt als Substitution des weitgehenden Verlusts seiner Stimme in Folge einer Kinderlähmung im Kindesalter. So etwas bringt einer in einem Gespräch nur bei wirklich guter Zusammenarbeit hervor.

Mir ist oft gar nicht bewußt, wenn da einer etwas erzählt, was er zuvor noch keinem anderen gesagt hat. Deshalb frage ich ja auch – und antworte nicht. Die Position des Unwissenden, der aber zuhört, bringt mehr hervor. Deswegen verliere ich im Gespräch die Rolle des »Wis-senden« aus der Eingangsfrage. Aus dramaturgischen Notwendigkeiten, damit ein Gespräch nicht zäh oder pointenlos endet, stelle ich aber gelegentlich das Gesagte um. Wie ein Cutter im Kino. Das geht, ohne daß ich die Aussagen verändere.

Da du nicht unbedingt inhaltlich nachfragst: Mit welcher Dramaturgie gehst du heran an ein Gespräch?

Sehr dramaturgisch. Ich teile mir beispielsweise ein halbstündiges Gespräch in drei Kapitel zu je zehn Minuten ein. Innerhalb dieser jeweils zehn Minuten kann ich ganz dem Fluß des Gesprächs folgen, zuhören, Anschlußfragen stellen, Treibgut auflesen. Wenn mir mein Aufnahmegerät signalisiert, daß zehn Minuten um sind, wechsele ich

das Thema, um abermals zu schauen, was passiert. Oder man wechselt das Thema »ganz natürlich« nach einer gelungenen Pointe des Gesprächspartners. In der Transkription für den Druck führt das ganz normal zu Dramaturgien, elliptischem Spannungsaufbau, rhythmischen Höhepunkten.

Die Zufallsprodukte werden also am Ende montiert. Wofür man den Zufall natürlich erst mal zulassen muß. Man kann das schön im Gespräch mit Herbie Hancock sehen. Er redet über Musik, aber plötzlich wird es ein Reden über das Kochen. Er lästert über das falsche Kochen von Kochvirtuosen, aber was da steht, ist eine Rede über das falsche Spiel von Klaviervirtuosen. Wunderbar.

Genau. Hancock erwähnt die präzisen Kochkünste von Miles Davis als Sinnbild und Erklärung dafür, weshalb er lieber einen Akkord über eine halbe Minute dekonstruiert, statt wie Keith Jarrett zweieinhalb Stunden lang die Finger laufen zu lassen. Schlechter Koch. Dazu passend erzählt mir Juliette Gréco bei ihr zu Hause in St. Tropez, wie exzeptionell ihr das Curryhuhn geschmeckt habe, das Miles Davis ihr einmal zubereitet hat. So was habe ich dann im Kopf, wenn Hancock mit Miles' Kochkünsten aufkreuzt.

Also stellst du oft gar keine Fragen, machst kurze Einwürfe. Ich bin wieder beim Small Talk, Comicsprache. Kein Mensch spricht ja in ganzen Sätzen, wenn er/sie sich unterhält. Die eigenen Wörter als Fragmente und Sprungbrett für das Reden der anderen ...

Ja, eher die Rolle des Narren, des informiert Stotternden, nicht die des Wissenden. Wenn mich Autoren um Rat fragen, wie man ein Gespräch am besten angeht, sage ich: Imaginiere die Situation im Speisewagen eines Fernzuges. Alle Tische sind besetzt, an einem ist noch ein Platz frei. Du setzt dich und realisierst: »Das ist doch ...!« Man kommt ins Gespräch, das ohne jede Verpflichtung ist. Die Neugier ist der Antrieb, das Halbwissen der Nährboden, die Höflichkeit der Umgangston – und der nächste Bahnhof markiert vielleicht schon das Ende.

Wie bei uns jetzt die Endstation: Wir sitzen im Speisewagen von Berlin nach Hamburg Hbf, aber nicht ungeplant, sondern verabredet.

Max Dax schaltet das Aufnahmegerät ab. Am Anfang der Aufnahme ist ein hier nicht dokumentiertes Eingangsgespräch über den FC St. Pauli. Möge die 1. Liga die Kicker vom Millerntor demnächst wieder begrüßen wie die des SC Freiburg aus dem Dreisam-Stadion, das (seit ein paar Jahren) nicht mehr so heißt. Interviews mit Corny Littmann und Volker Finke in zehn Jahren: *The Shape Of Jazz To Come*.

Klaus Theweleit

Aphex Twin

1996, Hamburg

Man hört ja die spannendsten Geschichten über Ihre Wohnungssituation in London ...

Oh, ja, das ist wahr. Ich bin da fast rausgeflogen.

Angeblich, weil Sie zu laut gewesen sind.

Richtig. Das ist eine schlimme Geschichte. Man hat mir die Fenster eingeworfen, und meine Nachbarn haben denunziatorische Zettel an die Bäume gehängt, daß, wenn ich wieder einmal laut sein sollte, jeder gleich weiß, wie die Nummer des Gerichts lautet. Das ist nicht gut. Das ist keine gute Entwicklung.

Sind Ihre Nachbarn Faschisten?

Ja, denn sie haben mit mir noch nie von Angesicht zu Angesicht gesprochen. Sie beklagen sich lieber telefonisch und anonym, als bei mir zu klingeln.

Es heißt, als Racheakt würden Sie beabsichtigen, Ihre geplante England-tournee in Ihrer Wohnung zu beginnen.

Ja, das ist der Plan. Das einzige, was ich noch abwarten muß, ist ein Gutachten, ob der Boden der Wohnung auch so viele Menschen tragen wird.

Wird es ein öffentliches Konzert werden?

Ja, eine große Party. Ich will aber sichergehen, daß nicht der Boden durchkracht, wenn einhundert Menschen kommen sollten.

Sie möchten also zumindest nicht, daß sich jemand verletzt ...?

Nein, zumindest nicht meine Freunde.

Vor zwei Jahren haben wir uns schon einmal getroffen.

Es ist seltsam, Journalisten ein zweites Mal zu sehen. Das degradiert die eigene Arbeit zum Job.

Weil man mit einem Déjà-vu konfrontiert wird?

Ja, weil man die gleiche Person ein zweites Mal sieht – in einem ähnlichen Zusammenhang und um das gleiche zu tun, nämlich ein Interview zu führen. Das ist bizarr.

Sie sagen aber andererseits, daß das Musikhören ein work in progress sei ...

Ja, ganz richtig. Warum?

Interviews zu führen ist auch ein work in progress. Jedes Gespräch beeinflusst das nächste. Themen werden wieder aufgegriffen, weil man Tage zuvor mit jemand ganz anderem geredet hat – und sich in der Gesprächssituation an das vergangene Gespräch erinnert.

Ich verstehe. Es gibt aber auch Journalisten, die stellen einem zwei Jahre später abermals die gleichen Fragen, tauschen nur den Titel des Albums aus, um das es geht.

Wenn alles work in progress ist, hat es auch Vorteile, sich nach zwei Jahren wiederzusehen.

Vielleicht ist es ja auch nur, daß es mich irritiert, den ganzen Tag über mit unterschiedlichen Menschen über die gleichen Themen zu reden. Damit muß man erst einmal klarkommen, daß man plötzlich etwas ganz anderes gefragt wird.

Ihr neues Album »Richard D. James« ist nur eine halbe Stunde lang.

Ich habe an diesem Album dafür länger gegessen als an jedem anderen meiner Alben. Für mich hat das neue Album mindestens den gleichen Wert wie meine anderen. Es geht nicht um Quantität, es geht um Qualität.

Ich frage, weil Sie in Interviews gerne damit protzen, daß Sie Dutzende von Stunden an unveröffentlichtem Material horten würden. Wenn dann nur eine halbe Stunde dabei herauskommt, verwundert es halt.

Mir geht es nicht darum, vier oder fünf Dreifach-Alben zu veröffentlichen. Das ist zu viel. Niemand würde sich dafür interessieren, abgesehen davon wäre es wohl auch technisch unmöglich. Aber das ist ohnehin alles irrelevant, denn es interessiert mich nur am Rande, was von mir veröffentlicht wird.

Parallel zur CD-Veröffentlichung Ihres neuen Albums veröffentlichen Sie die gleichen Songs auf Maxi-Singles mit 45 rpm. Spielt man diese auf dreiunddreißig Umdrehungen ab, wird aus dem hektischen, anstrengenden Material ein sehr entspanntes, stimmungsreiches Werk. Zufall?

Viele meiner Tracks sind besser, wenn man sie auf dreiunddreißig Umdrehungen abspielt. Das habe ich auch nie verleugnet. Deshalb sind meine Stücke ja auch so kurz: Nur wenn sie bei fünfundvierzig Umdrehungen pro Minute kurz sind, kann man sie auf eine Maxi-

Single pressen. Geraten sie dagegen zu lang, passen sie nicht mehr auf das Vinyl – und man kann sie also auch nicht mehr langsamer abspielen. Das ist auch der wahre Grund, weshalb mein Album so kurz ausgefallen ist. Kaufen Sie es sich auf Vinyl. Aus dreiunddreißig Minuten werden fünfundvierzig, verstehen Sie? Und schon haben Sie ein Album in normaler Länge.

Wer nur mehr einen CD-Player hat, kann also nicht in den Genuß solcher Spitzfindigkeiten kommen.

Nein.

Ist das nicht arrogant?

Es gibt auch CD-Player, an denen man die Geschwindigkeit verändern kann.

Kaum einer besitzt heutzutage solche Geräte.

DJs haben solche CD-Player.

Brian Liesegang von der amerikanischen Rockband Filter ist ein Fan von Ihnen. Er erzählte mir, daß er fasziniert davon sei, daß Sie den ganzen Tag lang nur Lügen erzählen würden, um sich interessanter zu machen.

Das ist es doch, was ich meine! Ich empfinde es als seltsam, Tage damit zu vertrödeln, indem ich Journalisten gegenüber sitze, die anschließend Sachen über mich schreiben, die ich nie gesagt habe. Ich meine: Wer erzählt hier Lügen? Ich lese Interviews von mir, die ich angeblich gegeben haben soll, in irgendwelchen Zeitungen und denke: »Wow! Das soll ich gesagt haben? Das ist doch eine Lüge!« Tja. Ich auf alle Fälle erzähle keine Unwahrheiten.

Brian Liesegang bewunderte es, wie Sie angeblich mit der Presse spielen. Außerdem: Wer sagt, daß das eben keine Verdrehung der Wahrheit war?

Also, ich kann mich an keine Lügen erinnern, die ich jemals erzählt haben soll.

Sollte man immer die Wahrheit sagen?

Ich mag keine Statements. Würde man sie befolgen, würde es nur dazu führen, daß jeder das gleiche macht. Das wiederum würde bedeuten, daß die Welt langweilig würde. Wenn jeder immer nur die Wahrheit erzählen würde, wäre uns allen bald langweilig. Ich mag es, nicht zu wissen, ob jemand mir die Wahrheit erzählt oder lügt.

Also sollte man besser doch gelegentlich die Unwahrheit sagen?

Warum nicht? Vor allem spricht nichts gegen das Nachdenken. Es spricht aber auch nichts dagegen, nicht nachzudenken. Es kann dann natürlich einfacher passieren, daß man Menschen wütend macht, wenn man sich nicht überlegt, was man sagt.

Ich kann mir auch vorstellen, daß Sie die Menschen schnell zur Weißglut bringen können.

Wieso denn das?

Als wir uns das letzte Mal trafen, haben Sie einsilbig geantwortet.

Stimmt, ich war damals so drauf.

Das Cover Ihres Albums wird Ihr eigener Grabstein zieren. Ist das nicht etwas sarkastisch?

Nicht des Albums, sondern das einer Maxi-Single. Die trägt den Titel »Richard James«. Im Gegensatz zum Album, das den Titel »Richard D. James« trägt. Der Unterschied ist, daß das »D« fehlen wird. Und um Sie zu korrigieren: Es handelt sich dabei um den Grabstein meines Bruders, nicht um meinen. Mein Bruder starb bei seiner Geburt. Er hieß auch Richard James. Das ist übrigens keine Lüge. Meine Mutter war darüber sehr außer Fassung und hat mich, der ich später kam, deshalb nach ihm benannt. Mein Bruder sollte wohl durch mich weiterleben. Ich habe mich deshalb mein Leben lang schuldig gefühlt. Ich weiß nicht, ob Sie das nachvollziehen können, aber mir geht es so. Ich heiße Richard D. James.

Wieso schuldig?

Weil ich das Gefühl nicht loswerden konnte, daß ich die Identität meines Bruders annehmen sollte. Als ob meine Mutter seinen Tod nicht anerkennen wollte und mir deshalb seinen Namen gab. Aber das ist nichts, was mich jetzt wirklich fertig macht.

War es Ihre Idee, Ihrer Musik den Begriff »Heavy Listening Music« anheimzugeben?

Wer behauptet denn das?

Ihre Plattenfirma.

Seltsam, dabei fand ich mein neues Album ganz zugänglich ...

Und wie immer ist es fast komplett instrumental eingespielt worden. Nur auf einem Stück hört man ein Kind singen.