

## *Generatio aequivoca: Steve Reich und die richtige Mischung*

Die Musik der amerikanischen Minimalisten (La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, mit Einschränkungen auch John Adams) steht gute 30 Jahre nach ihrer ›Geburt‹ aus den Absetzbewegungen gegen serielle Technik und Cage'sche Aleatorik vor dem Einzug ins paradoxe Museum der modernen Klassiker. Dies ließe sich zweifellos anhand des musikwissenschaftlichen Eifers, der Aufführungsfrequenz der Werke oder auch der Verkaufszahl von Plattenaufnahmen her belegen. Ich beschränke mich hier auf einen einzelnen, jedoch sehr interessanten Indikator, um dem Problem der Stellung des Minimalismus zur Geschichte näherzukommen – einer Stellung, die indessen die Tatsache miteinbegreifen muß, daß der Minimalismus selbst Gefahr läuft, Geschichte zu werden.

Im März 1999 erschien auf dem Plattenlabel Elektra/Nonesuch, das sich des Werkes von Steve Reich angenommen hat, eine Platte mit dem Titel *Reich Remixed*. Neun junge amerikanische, britische und japanische DJs produzierten für dieses Projekt kreative Auseinandersetzungen mit Reichs Oeuvre, von seinen frühen Experimenten mit tape loops (*It's Gonna Rain*, 1965 und *Come Out*, 1966) bis zu den jüngsten Werken *City Life* (1994) und *Proverb* (1995). Das Zerschneiden und Neuzusammensetzen von Bändern und die Verwendung menschlicher Sprache als reines Klangmaterial hat dieser Tage eindeutig Konjunktur. Verständlich daher, daß das Beiheft Steve Reich als »*the original re-mixer*« feiert, der einer neuen Generation von DJs allem Anschein nach als Inspirationsquelle und Bezugspunkt dienen kann. Einige Heroen jener Record-Art, deren entscheidender Beitrag gerade darin besteht, sich potentiell auf *alles* rückzubeziehen oder dies jedenfalls zu können, sind sich ihrer ›Wurzeln‹ durchaus bewußt. Diese Platte beweist es. Die Methode des Bezuges besteht dementsprechend auch darin, die Wurzelstränge nicht nur säuberlich, mit dem Lineal sozusagen, nachzuziehen, sondern eher darin, die Wurzeln auszugraben und das Geflecht kräftig aufzumischen.

*Sampling* und *Remixing* können mit gutem Recht als die entscheidend originellen musikalischen Merkzeichen der neunziger Jahre angesehen werden. Nicht anders als bei der Einführung der wohltemperierten Stimmung oder des Glockenspiels in vorhergehenden Jahrhunderten ist es auch hier ein *technischer* Fortschritt, der neue Formen musikalischen Ausdrucks ermöglicht. Wenn nun auch Vorformen auszumachen sind,<sup>1</sup> so ist doch die Wucht unverkennbar, mit der diese Techniken in den letzten Jahren den *Mainstream* populärer Musik erobert haben. Teilweise verunsichert diese Dynamik (siehe die Love-Parade in Berlin) selbst einige Oldtimer der Szene, die ihre Subkultur lieber im Miniformat als im Familienpack hätten. Mögen Steve Reich und Philip Glass auch relativ populär sein, verglichen mit Kollegen, die sich selbst eindeutiger in die Schublade zeitgenössischer ›E‹-Musik einpassen, so verschwindet doch ihr relativer Bekanntheitsgrad vor dem neuen Hintergrund der DJ-Culture, der ersten »wirklich internationalen Musik«, die es sich zumindest absichtswise auch auf die Fahnen geschrieben hat, den angelsächsischen ›Popimperialismus‹ zu unterwandern.<sup>2</sup> Dies ist ihr zumindest hinsichtlich der Massenwirkung auch klar gelungen, vor allem in Europa und Japan.

<sup>1</sup>DJ Spooky nennt im Beiheft zu seiner Platte »Songs of a Dead Dreamer« (1995) Lionel Mapleson als den »ersten DJ«, der mit einem Prototyp des Edison-Phonographen 1901-03 in der New Yorker Met auszugsweise Aufnahmen machte. Aufnahmen wäre demzufolge immer schon notwendigerweise ein *sampling*, weil es niemals vollständig sein kann.

<sup>2</sup>Westbam/R. Goetz, *Mix, Cuts & Scratches*. Berlin: Merve 1997, S. 106.

Reich selbst gibt unumwunden zu, sich in der Szene, die ihn da überraschend produktiv rezipiert, überhaupt nicht auszukennen und mit Plattenspielern als Musikinstrumenten wenig am Hut zu haben. Dies mag zum Teil damit zusammenhängen, daß er sich von seinen explizit elektronischen frühen Werken schon bald nach ihrer Entstehung radikal abwendete, mit der Begründung, daß die Exaktheit elektronischer Sequencer letztlich steif und unmusikalisch sei und der körperliche Aspekt des Musizierens so verloren gehe.<sup>3</sup> Reich verlegte sich in den siebziger und achtziger Jahren fast ausschließlich darauf, seine musikalischen Ideen der Wiederholung und Phasenverschiebung auf herkömmlichen Instrumenten zu verwirklichen, teils reduziert bis zum absoluten Minimum wie in *Clapping Music* (1972), wo nur die Hände zum Klatschen benötigt werden. Die Tatsache, daß über das *Sampling* die Welt sozusagen wieder in die elektronische Musik zurückkommen ist, bestätigt Reichs Begründung seiner Abwendung von ›rein‹ elektronischer Musik 1969 zumindest teilweise. Er wagte damals die Voraussage, daß elektronische Musik als solche absterben und sich in die herkömmliche Musizierpraxis einfügen werde. Dies ist indessen wohl bei jeder Rockband der Fall, die sich mit elektronischen Beats den nötigen ›zeitgenössischen‹ Anstrich gibt. Allerdings ist, wie in diesen Zeiten nicht anders zu erwarten, auch das Gegenteil wahr: das klangliche Universum von *Reich Remixed* inszeniert eher die Integration herkömmlicher Instrumente in die elektronische Musik, nicht umgekehrt.

Es ist nun nicht der technische Aspekt an sich, der Reich die ihm zu Ehren veranstaltete ›Aufmischung‹ mit einer gewissen Skepsis betrachten läßt. Wenn er auch grummelnd eine konkrete Zusammenarbeit mit der neuen Generation ablehnt, bevor diese nicht eine klassische Kompositionsausbildung absolviert habe,<sup>4</sup> so ist er doch in seinen eigenen Werken der späten achtziger und der neunziger Jahre von alleine wieder zur Technik zurückgekehrt, genauer: zu den Casio-Samplern. Um so interessanter der Umstand, daß Reich *Different Trains* (1988), das erste und vielleicht bekannteste Werk dieser Werkphase, explizit von einer Bearbeitung durch die DJs ausschloß.<sup>5</sup> Dieses Stück kombiniert Bandaufnahmen von Zuggeräuschen, gesampelte Gesprächsfragmente von Holocaust-Überlebenden, von Reichs Gouvernante und einem ehemaligen Zugbegleiter sowie aufgenommene Streichquartett-Stimmen mit einem (im Konzert) live dazu spielenden Streichquartett. In drei Teilen werden so Reichs persönliche Erinnerungen an Zugfahrten zwischen Chicago und New York als fünfjähriger Junge mit den Erinnerungen von Überlebenden an die Viehwaggons kontrastiert, die zur gleichen Zeit in Europa in die Konzentrationslager rollten. Im dritten Teil »After the War« bezeichnet das »but today, they're all gone« des alten Schaffners daher das Verschwinden der luxuriösen Wagen des *Mercury Limited* aus den vierziger Jahren genauso wie jenes der Opfer in den Lagern.

*Different Trains* wendet das radikale Prinzip der Wiederholung kleiner thematischer Stücke, welches so charakteristisch für die Musik der Minimalisten ist, auf Sprachfetzen an, die ins musikalische Gesamtbild eingewoben werden. Die Streichinstrumente beschränken sich dabei auf eine ›wörtliche‹ Imitation der Sprach- und Geräuschmelodie.<sup>6</sup> Laut Reich stellt diese Technik den Versuch dar, eine musikalische ›Realität‹ zu erreichen, die den zugrundeliegenden Ereignissen gerecht wird. Obwohl durch Gegenüberstellung und phasenverschobene Wiederholung also Ambiguitäten wie die oben genannte doppelt referierende Äußerung des Schaffners entstehen, kann keinesfalls von einer kompletten Desemantisierung gesprochen werden. Entgegen gewissen modernistischen Erwartungen zum Thema Collage sollen die Wortfetzen nicht nur reines Geräusch sein. Schon in Bezug auf

<sup>3</sup> Steve Reich, *Writings about Music*. New York: NYU Press 1974, S. 25.

<sup>4</sup> *Der Spiegel* 22/1999, S. 212.

<sup>5</sup> Marc Weidenbaum, »Music for 9 Remixers«. *Pulse!*, April 1999.

<sup>6</sup> Reich, Begleittext zu »Different Trains« (*Nonesuch*, 1989)

*It's gonna rain* und *Come Out* hatte Reich darauf bestanden, daß die verschobenen Wiederholungen die Wortbedeutung keinesfalls verdecken oder gar auslöschen, sondern jene zusammen mit der inhärenten Melodizität der gesprochenen Wortfolge deutlich verstärken.<sup>7</sup> Allerdings ändern sich die Dinge, wenn, wie in *Different Trains*, längere Satzteile und teilweise ganze Sätze in Zusammenhang gebracht werden. Der Inhalt des Gesagten zählt hier mehr denn je, und das Stück erhält eine deutliche narrative Struktur, die schon an der zeitlichen Aufteilung der drei Sätze (»Amerika – Before the war«; »Europe – During the war«; »After the war«) erkennbar wird.

Diese Strukturierung steht in einem Spannungsverhältnis zum scheinbar »zeitlosen«, gegen alle Teleologie gerichteten Charakter der frühen Werke. Hier markierte die Phasenverschiebung der melodischen Fragmente stets eine Dynamik, deren Anfang und Ende arbiträr sind. Obwohl die Prozesse exakt notiert sind (diese strukturelle Arbitrarität hat nichts mit Aleatorik oder Improvisation zu tun), wirken sie immer wie ein Teil eines zirkulären Ganzen, das stets weiter vor- und zurückreicht als der präsentierte Ausschnitt. Musik als reines Klangereignis, jenseits der Funktionen von Erinnerung und Erwartung (Philip Glass), verweist so nurmehr auf sich selbst, nicht auf (eine) Geschichte, die zu repräsentieren wäre. Das lineare Gedächtnis- und Geschichtsideal traditionell dramatischer und »argumentativer« Musik der westlichen Tradition wird so vom frühen Minimalismus radikal in Frage gestellt.<sup>8</sup> Reichs Stück *Drumming* (1971), dem letzten großen Werk, in dem er mit Phasenverschiebung arbeitet, ist von perkussiven Mustern inspiriert, die Reich bei einer Studienreise nach Ghana 1970 direkt von Gideon Alorwoye, einem Großmeister des Ewe-Stammes, lernte.<sup>9</sup> Die tradierten Rhythmen werden von den Ewe-Musikern nicht nur anhand einer Assoziation mit sinnlosen Silbenreihen gelernt, was an westliche Mnemotechniken erinnert, sondern tragen auch eine »wörtliche« Bedeutung. Die Muster, die Reich sich bei seinen Studien aneignete (nicht ohne Mühe, wie der gelernte Schlagzeuger vermerkt), verweisen vermutlich auf die überstürzte Migration der Ewe vom Benin nach Nigeria im 19. Jahrhundert. Oral tradierte Geschichte ist also hier in den rhythmischen Mustern kodiert – ein Umstand, der sich laut Reich keinesfalls einfach in seine westliche Musik transportieren läßt, weil die kulturellen Gegebenheiten völlig andere sind. Immer auf der Hut vor der Gefahr des billigen Exotismus, hat sich Reich darauf beschränkt, seine Kontakte mit afrikanischer und später balinesischer Musik nur strukturell zu verwerten, ohne gleichzeitig durch Verwendung der Klänge dieser Musik zu einem westlichen Komponisten von »Weltmusik« zu werden. Im Kontext traditionell westlicher Musik konnten die so entstandenen Strukturen nur als anti-geschichtlich, nicht als eine Tradierung mit anderen Mitteln verstanden werden.

*Different Trains* operiert im Vergleich nach spiegelverkehrter Methode: Hier sind nicht, wie bei den Ewe-Tänzen, die Rhythmen semantisch kodiert, sondern die Rhythmen der natürlichen, klar semantischen Sprache werden durch *Sampling*, Transkription und instrumentelle Imitation extrahiert und verstärkt. Auch diese Verkehrung hat mit Gedächtnis zu tun: Die Überblendung des semantischen Gehalts mit den auditiven »Merkzeichen« der Zuggeräusche verbindet beide Elemente durch die Rhythmisierung – sie gibt ihnen die Zeitstruktur des Verkehrs und Vergehens. Es bleibt dabei völlig offen, um wessen Gedächtnis es sich nun genau handelt. Diese Unbestimmtheit ist von großer Wichtigkeit, unterscheidet sie doch Reichs Stück von jener Art rein mimetischer Archivierung (wie Steven Spielberg sie derzeit auf Video betreibt), die das Basismaterial für *Different Trains* lieferte.<sup>10</sup>

<sup>7</sup>Reich, *Writings about Music*, S. 49.

<sup>8</sup>Wim Mertens, *American Minimal Music. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. London: Kahn & Averill 1983, S. 17, 88.

<sup>9</sup>Reich, *Writings about Music*, S. 29ff.

<sup>10</sup>Genauer: das *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* und die *Holocaust Collection of the American Jewish Committees William E. Wiener Oral History Library*.

Die assoziative Verbindung der verschiedenen Züge in Amerika und Europa ist Reichs eigene, während seine Kindheitserinnerungen durch das Einspielen der Stimmen seiner Gouvernante und des Schaffners intersubjektiv validiert wird. Es überschneiden sich hier die autobiographische Gedächtnisebene des Komponisten und jene der Zeugen, die er aufruft. Mit den Stimmen der Holocaust-Überlebenden verschärft sich das Problem der mnemonischen Repräsentation noch. Für Reich, der es als Jude, wie er schreibt, nur dem Glück zu verdanken hat, das Schicksal jener Gleichaltrigen nicht geteilt zu haben, muß es ein unlösbares Problem sein, das Unvorstellbare hier so darstellen zu wollen, »wie es gewesen ist.« Wenn er daher feststellt, »im Grunde ist das Ethos des Stückes, daß es so ist, wie es war«, <sup>11</sup> dann bezieht sich das auf die gesampelten Aufnahmen und ihre natürliche melodische Stimmung, nicht jedoch auf das, worüber von den Überlebenden gesprochen wird. Hiervon kann es niemals so etwas wie musikalische ›Imitation‹ geben. Bezeichnenderweise endet deshalb das Stück auch mit der Erinnerung an ein namenloses Mädchen im Lager, dessen schöne Stimme die Nazis begeisterte: »Und als sie aufhörte zu singen, sagten sie ›mehr, mehr‹, und sie applaudierten.« Das Verstummen dieser Stimme ist nicht einzuholen, weder durch die verbalen Berichte der Überlebenden geschweige denn durch die musikalische ›Verarbeitung‹ dieser Berichte. Es ist daher mit Giorgio Agamben zu fragen, inwieweit überhaupt von Zeugenschaft zu sprechen ist im Hinblick auf die Opfer der Grausamkeiten, also diejenigen, die nicht überlebt haben. <sup>12</sup>

Wenn Zeit, Narrativität und Gedächtnis sich auf diese Weise in *Different Trains* manifestieren, so handelt es sich doch nicht um eine lineare Repräsentation von Geschichte, wenngleich die Satzfolge eine gewisse Linearität aufweist. Gedächtnis kann sehr verschiedene Dynamiken bezeichnen – eine Spezifität, die ihre Entsprechung in Reichs Willen zur Genauigkeit bei der Wahl seiner musikalischen Mittel findet. Genauso wie sich die mnemonische Praxis der Ewe nicht einfach transplantieren läßt, so mag der Holocaust in spezifischer Weise das Gedächtnisproblem neu aufwerfen. Reichs Einarbeitung von Stimme und Bedeutung bedeutet daher nicht die Preisgabe früherer Prinzipien, die auf die maximale Objektivität des musikalischen Prozesses zielten. Die traditionellen Formen von Erinnerungen, gegen die sich auch Glass, wie oben angeführt, ausspricht, haben eben nicht nur das totale Vergessen als Alternative. Wer Reichs frühere Arbeiten als komplett abgelöst von Zeit- und Gedächtnisprozessen begreift, hat Entscheidendes verpaßt.

Deleuzes Unterscheidung zwischen der Gewohnheit in der erlebten Gegenwart als Gründung der Zeit einerseits und dem Gedächtnis als ihrem Grund andererseits gehört genau hierher. Die Zeit wird laut Deleuzes Überlegung als Gegenwart konstituiert durch eine vorsektive ›Kontraktionsmaschine,‹ die der Wiederholung von Elementen stets eine kleine Differenz abzugewinnen versucht, um so zu Allgemeinheiten vorzudringen. Denn paradoxerweise kann es ohne eine solche Differenz keine Wiederholung des ›Gleichen‹ geben. Etwas ›Wiederholtes‹ muß notwendigerweise anhand einer vorgehenden Wiederholungsordnung qualifiziert werden, aufgrund derer erst von Elementen und ›Fällen‹ zu sprechen ist. Weil wir uns jene durch die minimalistische Rhythmusstruktur suggerierte immerwährende Gegenwart nicht physisch vorstellen können (man braucht immer einen Betrachter), ist die Gegenwart *für uns* immer von begrenzter Dauer. Diese Begrenzung wiederum

<sup>11</sup> *Ear* 14, Nr. 2 (April 1989), S. 32.

<sup>12</sup> Agamben verweist in diesem Zusammenhang auf Primo Levis Beschreibung der im KZ-Jargon so genannten ›Muselmänner‹ – jenen Mitgefangenen, welche dem Grauen im Lager mit einer solchen Apathie begegneten, daß sie jeglichen Bewußtseins zu entbehren schienen. Diese Opfer waren nicht nur von ihrem früheren Lebenskontext, sondern sogar von Leben im Lager selbst in einem Maße isoliert, daß sie von ihren Leidensgenossen »ganz von Anfang an vergessen wurden. Stumm und absolut allein ist er [der ›Muselmann‹] in eine andere Welt eingegangen, eine Welt ohne Gedächtnis und ohne Trauer.« (Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press 1998, S. 184f.) Kein Zeugnis scheint für sich beanspruchen zu können, der Erfahrung der Toten, oder auch der lebend-toten ›Muselmänner‹, zu entsprechen.

läßt sich nach Deleuze nur anhand des Gedächtnisses begreifen: Dieses gibt den Grund für die Zeit ab, weil es reflektierte und reproduzierte Besonderheiten festhalten kann. Das Gedächtnis stellt so sicher, daß die von Kontraktion zu Kontraktion springende Zeit tatsächlich *vergeht* und ist daher immer als Ermöglichungsgrund auf Gegenwart bezogen.<sup>13</sup>

Die Kontraktion der Zeit durch die Phasenverschiebung in Reichs Stücken lenkt das Ohr auf Muster, die überhaupt erst durch die leicht verschobene Wiederholung entstehen. Die Erkennung solcher Muster verweist auf das Gedächtnis – allerdings keines, das sich dabei auf einen bereits ›fertig‹ konstituierten Zeitbegriff verlassen könnte. Dieser ist vielmehr erst im Entstehen, was das Prozeßhafte dieser Musik ausmacht.

Ein absoluter Grenzfall wie der Holocaust ist dazu angetan, die Frage nach der Validität und Bewahrbarkeit von Erinnerungsinhalten angesichts einer solchen fluktuierenden Prozessualität in aller Radikalität zu stellen und schnelle Antworten selbst fragwürdig erscheinen zu lassen. Die von Spielberg medienwirksam eingebrachten Alternativen beispielsweise (emotive Dramatisierung in *Schindlers Liste* einerseits, Archivierung auf Video andererseits<sup>14</sup>) gehören sicherlich beide auf die Seite des fortgesetzt zu Problematisierenden. Es wäre natürlich denkbar, daß die andere Seite notwendigerweise eine leere Menge bleibt.

Mit der von *Different Trains* angegangenen Problematik im Blick erweitert sich der Horizont der Frage, warum Reich das Stück nicht auf einer CD von *Remixes* für den Discogebrauch sehen wollte. Auf den ersten Blick mag die Antwort offensichtlich erscheinen: Kaum ein würdeloserer Platz als ein Club wäre denkbar, um dort des Holocausts musikalisch zu gedenken. Andererseits: Kunstgalerien oder Konzertsäle scheinen in dieser Hinsicht höchstens einen Vorsprung an kulturellem Prestige, nicht aber an inhärenter Eignung vorweisen zu können. Die Frage reicht tiefer: das *remixing* als Rekontextualisierung zerstört unweigerlich die einheitliche Struktur jedes ›Monumentes‹, auf das es sich bezieht. Christoph Daller schreibt im Spiegel über das Verhältnis der DJs zu Reich: »Sie zerstören seine Musik und halten es für einen Akt der Verehrung.« *Genau darum geht es*, pace der bei Daller mitklingenden Skepsis, wobei ›Verehrung‹ selbstverständlich nicht im Sinne monumentaler Historie (Nietzsche) zu verstehen ist. Weil Zerstörung selbst das kreative Potential freisetzt, ist es müßig zu fragen, wie Reich es tut: »Was hat das, bitte schön, noch mit meinem Original zu tun?« Dies zu entscheiden bliebe dem vorbehalten, der das Wort ›Original‹ selbst nur unter Androhung von Anführungszeichen verwendet. Und dies gilt interessanterweise für den Reich von *Different Trains* allemal: Mag er auch die verwendeten Fragmente selbst fast gänzlich unverändert belassen haben, so könnten doch durchaus diejenigen, die ursprünglich in einem anderen Kontext interviewt worden sind, mit Recht fragen, was Reichs Verwendung denn noch mit ihren ursprünglichen Äußerung zu tun habe. Reichs Aneignung mag adäquat sein, weil sie behutsam verschiebt und nichts lächerlich

<sup>13</sup>Ausführlicher zu diesem Problem: Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. Übersetzt von Joseph Vogl. München: Fink 1992, 2. Kapitel. Ich fühle mit Rainald Goetz, wenn er verbal vor »Electronica«-Künstlern auskotzt, die meinen, »ihre mittelmäßigen Platten einer traditionell nach solchen Signalen von irgendwie widerständiger Intelligenz fiebernden Klientel durch penetrantes Wiederholen eines Wortes wie Deleuze tatsächlich noch besser andrehen zu können.« (Rainald Goetz, *Rave*. Erzählung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 34.) Die nachfolgende Aposiopese verdient allerdings Beachtung: »Wobei ich andererseits in Wirklichkeit –« Hier liegt der Hase im Pfeffer: es könnte sein, daß man doch nicht ohne eben diese Wiederholung auskommt. Begriffliche Rekonstruktion von Musik ist problematisch, was sich *in einem Zug* beklagen und nachvollziehen läßt. Alles andere wäre Schweigen. Oder Tanzen. Zu Musik.

<sup>14</sup>Reichs eigene jüngste Arbeit im Videobereich in Zusammenarbeit mit seiner Frau, der Videokünstlerin Beryl Korot, steht hierzu in deutlichem Kontrast. Als visuelle Erweiterung der Techniken in »Different Trains« arbeiten auch die Video-Musiktheaterstücke »The Cave« (1993) und »Hindenburg« (1998) eine Integration von Archivmaterial. Hier wird ebenfalls die Realität des Dokumentationsmaterial als solchem herausgestellt, anstatt wie Spielberg in fragwürdiger Weise zwischen emotional-dramatischem Schaukasten und ›Authentizität‹ hin- und herzuspringen.

macht, aber sie zerstört nichtsdestotrotz den ursprünglichen Kontext.

Westbam, einer der frühesten deutschen Verfechter von DJ'ing als ›Record-Art‹, schreibt über jene seinem Handwerk zugrundeliegende Zerstörung:

»Mein ganzer Act hat immer darin bestanden, irgendwie Dinge aufzubauen und sie dann wieder zu zerstören, um dann wieder was Neues aufzubauen. Zerstörung ist immer ein kreativer Akt und natürlich, auf ganz alte Art, der Anfang zu was Neuem. Ähnliches hat Reemtsma in seinem Kerker erlebt. Dem Erlebnis von Zerstörung und Formlosigkeit nachträglich eine Form zu geben.«<sup>15</sup>

Ohne vorschnelle Parallelen zwischen Holocaust- und Entführungsoffern zu ziehen, läßt sich doch erkennen, daß das Problem einer formlosen Erfahrung in beiden Fällen anliegt, mögen diese auch völlig inkommensurabel sein. Und wenn es nun dieses Problem der künstlerischen Form von Formlosigkeit ist, das sich auch der DJ zu stellen hat, wenn er unter dem einschränkenden Damoklesschwert seines kurzen Gedächtnisses Platten auswählt und zusammenmischt,<sup>16</sup> so läßt sich sehen, daß diese Kompositionspraxis sich unter ästhetischen Gesichtspunkten nicht *prima facie* vor der Reich'schen zu verstecken braucht. Gerade die Zerstörung und Neuzusammensetzung der Archivaufnahmen in *Different Trains* gibt ersteren eine besondere Legitimität, weil sie *als Aufnahmen* zu Gehör kommen – nicht als Authentizitätsgaranten des Stückes, die diesem so den politisch korrekten Beigeschmack der ›Echtheit‹ leihen würden (vgl. die oben erwähnte Gefahr des ›Exotismus‹). Das DJ'ing operiert mit einer ganz und gar vergleichbaren Technik, wenn auch nicht kulturell abgefedert durch Nachweis einer ›ordentlichen‹ musikalischen Ausbildung. Allerdings muß klar gesehen werden, daß der heikle Aspekt eines Transfers von *Different Trains* auf die Plattenteller vielleicht mindestens so sehr bei den Rezipienten wie bei den mixenden Produzenten liegt. Hierzu nochmals Westbam:

»Ich erinnere mich an eine Äußerung von Wolfgang Neuss: Hitler würde im nächsten Jahrtausend zurückkehren, in einer Form, die wir immer von ihm erwartet hätten: als Hit. In der Hitler-Jugend, da seien sie doch auch alle ganz begeistert gewesen.«<sup>17</sup>

Die gewisse Flapsigkeit der Äußerung, im Original wie im Zitat, hindert diese nicht daran, den Nagel auf den Kopf zu treffen. Es mag letztlich die populäre Anziehungskraft dieser Musik *an sich* sein, die sie prinzipiell ungeeignet für mnemonischen Transport von Dingen macht, die für wichtig und bedenkenswert gehalten werden. Die Skepsis hätte dann rein gar nichts zu tun mit Fragen von Produktionsästhetik oder ›künstlerischer Absicht‹ – welche man dem reflektiveren Teil der Techno-Gemeinde nur schwerlich rundweg absprechen kann. Man befände sich dann allerdings schnell wieder bei einer quasi Adorno'schen Position, die ein poetisches bzw. künstlerisches Aufnehmen dieses Problems ( *nicht*: dieses Themas) prinzipiell ablehnt. Dennoch bleibt Neuss' Warnung berechtigt stehen: Ein Ecstasy-Rausch (›Friede, Freude, Eierkuchen‹) schützt *per se* wohl genausoviel oder -wenig vor der potentiellen Rückkehr der Leichen im Keller wie ein Philosophiestudium.

Kant beschreibt gegen Ende der Kritik der reinen Vernunft die Architektur eines vernünftigen Denksystems analog einer *generatio aequivoca*, also einer Präformation, deren Entwicklung lediglich im Ausfalten aller bereits in ihrem Keim enthaltenen Begriffe bzw. Wesen besteht. Kant erscheint dies als eine recht geradlinig zu erreichende Sache. Besonders angesichts des Anspruchs der vorstehenden Kritik, eben dies bereits geleistet haben, steht also eine Architektur in Aussicht,

<sup>15</sup>Westbam/R. Goetz, *Mix, Cuts & Scratches*, S. 114.

<sup>16</sup>Vgl. Rainald Goetz, *Rave*. Erzählung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 83ff.

<sup>17</sup>Westbam/R. Goetz, *Mix, Cuts & Scratches*, S. 129

»die jetziger Zeit, da schon so viel Stoff gesammelt ist, oder aus Ruinen eingefallener alter Gebäude genommen werden kann, nicht allein möglich, sondern nicht einmal sogar schwer sein würde.«<sup>18</sup>

Leider besteht hinsichtlich der ruinösen Katastrophe des Holocaust kein Anlaß zur Hoffnung, daß ein Rückbezug auf sie das Fundament für ein wohlgeordnetes Bild des Denkens sein könnte. Vielmehr gibt die Tatsache, daß der Holocaust mit dem ausstehenden Versterben der letzten Überlebenden langsam selbst zu Geschichte wird, Anlaß dazu, über Formen des Gedächtnisses nachzudenken, die dank ihrer Form selbst auf das Ruinieren des Gedächtnisses in der Zeit und durch die Zeit verweisen. Monumente der traditionellen Art scheinen dabei wenig hilfreich. Es ist denn auch der partizipatorische Aspekt, der Libeskind's Anbau des Jüdischen Museums in Berlin und Eisenmans Plan in hoffnungsvoller Weise nicht-traditionell macht. Analog hierzu erscheint es wenig sinnvoll, Reich's großes Stück *Different Trains*, das seine ästhetische Kraft gerade aus dem Prinzip der differentiellen Wiederholung schöpft, im falschen Sinne zu monumentalisieren, indem man es einer produktiven Aneignung vorbehält, die gleichfalls für eben dieses Prinzip einsteht. Dies heißt nicht, das Risiko zu leugnen, welches eine solche Weiterverarbeitung *immer* beinhaltet. Ein Einwand wie jener Helmut Schmidts, die Stelen von Eisenmans Monument könnten doch zu neonazistischen Schmierereien einladen, ist letztlich dennoch kein überzeugendes Argumentationsmuster gegen das Eingehen des entsprechenden architektonischen Risikos. Die Tradierung des ruinösen Problems an eine neue Generation, die dem Holocaust nicht mehr über Kindheitserinnerungen verbunden ist, ist daher eine *generatio aequivoca* in anderem Sinne: nicht Ausfaltung eines komplett vorbestimmenden Keimes, sondern im Gegenteil das Weiterreichen eines mehrdeutigen Problems, das immer wieder neu angegangen werden muß, stets mit mehr als nur einer autoritativen Stimme.

<sup>18</sup>Kant, KrV, B863.