

Nichts weniger als eine euphorische Melange

Interview von Max Dax

Thomas Fehlmann, Deine bemerkenswerte Karriere begann mit der Gründung von Palais Schaumburg: Wie siehst du die Zeit heute, im Rückblick? Es war die Studentenzeit an der HfBK – der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

Ja, ich bin aus der Schweiz gekommen um dort Kunst zu studieren. An der Hochschule hatte ich dann das Glück, Conrad Schnitzler als Gastdozent zu erleben, der als seinen Beitrag dort in seinem Arbeitsraum ein Musikstudio eingerichtet hat, wo die Studenten nach Anmeldung unter seiner Supervision arbeiten konnten. Holger Hiller war damals zwar noch nicht Student an der HfBK, trotzdem wurde Schnitzlers Raum irgendwie zur Initiations Zelle. Interview von Max Dax.

Das klingt nach einem kleinen Studio und Arbeit im kleinen Kreis.

Das war es auch, alles war ganz, ganz simpel. Er hatte einen kleinen Synthesizer, ein Echogerät und eine Revox-Bandmaschine mitgebracht. Die Erfahrungen dort haben mich sehr nachdrücklich auf die Bahn geschickt.

War der Geist von Joseph Beuys spürbar? Immerhin war Conrad Schnitzler ja ein Beuys-Student.

Der Geist von Beuys war mir schon zuvor nicht fern gewesen, denn ich habe ihn als Student mehrmals erlebt. Einerseits als Gast an der HfBK, andererseits habe ich ihn auch in der Kunstakademie Düsseldorf besucht. Ich habe auch Performances und Ausstellungen von ihm gesehen, die sehr stark von seiner Präsenz geprägt waren. In besonderer Erinnerung ist mir die documenta 6 geblieben, das war im Jahr 1977 – im Rahmen derer er eine Sprechstunde hatte, täglich zwischen 11 und 18 Uhr. Da war ich oft zugegen. Überhaupt gefällt es mir, dass wir dieses Gespräch mit einem Gedankenaustausch zu Beuys beginnen, da er mich tatsächlich nachhaltig geprägt hat. Mein Interesse an der Kunst wurde durch ihn umgelenkt in ein Verständnis, dass Leben und Kunst immer einhergehen. Natürlich hatte ich damals nur Fragen und noch keine Antworten. Ich wusste nicht, was das alles soll und wohin das führen würde. Aber dieses Fragezeichen, das zwischen der Kunst und mir stand, war für mich im Rückblick ein klarer Motor. Bis heute wirkt dieses Grundverständnis von Beuys in mir nach, dass eigene Lösungsvorschläge entstehen können aus Fragen, die gar nicht unbedingt etwas mit den ursprünglichen Intentionen des Künstlers zu tun haben müssen. Sie setzen sozusagen einfach etwas in Bewegung. Vor ein paar Jahren habe ich bei Kompakt eine Platte mit dem Titel „Honigpumpe“ veröffentlicht. Das war der Titel einer Installation von Beuys auf ebenjener documenta 6, die 150 Liter Honig durch ein über mehrere Räume sich erstreckendes, umlaufendes Schlauchsystem pumpte.

Die Honigpumpe! Du hast sie gesehen! Wenn ich richtig informiert bin, lief die Pumpe permanent während seiner Diskussionen mit geladenen Gesprächspartnern aus der Kunst, der Wissenschaft und Vertretern von politischen Gruppierungen. Die Arbeit gilt als Paradebeispiel für seinen „erweiterten Kunstbegriff“.

Ganz genau. Mit dem Publikum hat er auch geredet. Es war ja seine Sprechstunde. In meinen Arbeiten gibt es immer mal wieder Querreferenzen zu Beuys. Sein Begriff einer „sozialen Plastik“ ist in diesem Zusammenhang essenziell. Denn natürlich kann und sollte man auch von einem „erweiterten Musikbegriff“ sprechen!

Das ist ja auch ein Thema, das sich wie ein roter Faden durch die ganze Diskussion um die elektronische Musik und nicht zuletzt Techno zieht – oder besser gesagt: ziehen sollte. Techno auf alle Fälle ist in Berlin und Detroit und nicht anderswo entstanden, weil beide Städte aufgrund ihrer Freiräume im urbanen Kontext Orte, an denen Musik frei von kommerziellen Beweggründen aufgeführt werden kann, geboten haben. Das ist nicht weit vom Kunstverständnis eines Beuys entfernt. Der Begriff „Social Practice“ kann sowohl auf die Techno-Musik, als auch auf eine Art von Kunst bezogen werden, in der es nicht mehr darum geht, Bilder zu malen, die sich andere dann an die Wand hängen, sondern die sich im Dienst der Menschen und des Sozialen verortet.

Das freut mich sehr, dass Du das sagst, denn mich hat es damals ein bisschen enttäuscht, dass 2007, als ich die Platte veröffentlichte, sich wirklich niemand auf den Titel und das Cover des Albums bezog. Der Kontext wurde einfach übergangen, als ob ich mir halt irgendeinen Titel ausgedacht hätte. Den Begriff der „sozialen Plastik“ habe ich ja auch stets auf den Ocean Club angewendet. Das ist der Club ohne Ort, der stets mit den Leuten und den Räumen arbeitet und sich fortwährend mit immer neuen Kollaborateuren verknüpft, ob im Radio oder im Kunstmuseum in Bonn oder im Tresor.

Ich finde es faszinierend, wie Beuys mittelbar in die Musik gewirkt hat. Und damit beziehe ich mich jetzt gar nicht auf Beuys' bizarre Musikaufnahme „Sonne statt Reagan“, sondern ich meine damit vor allem, das Emil Schult von Kraftwerk ein Schüler von Beuys gewesen ist – und Conrad Schnitzler eben auch.

Beuys hat als Ideentaktgeber auf verschiedensten Ebenen eine wichtige Rolle gespielt. Ein wenig verwundert es mich dabei übrigens, dass Beuys in der heutigen Zeit diskursiv kaum eine Rolle zu spielen scheint. Für mich war und ist er ein sehr wichtiger Inspirator.

Sprich: Palais Schaumburg sind aus einem Humus, oder besser gesagt: aus einem Honig entstanden, der früh vorgezeichnet hat, dass es zwischen der Kunst und der Musik, beziehungsweise zwischen den Disziplinen gar keine Barrieren geben sollte.

Unbedingt. Nimm doch allein schon mal die Tatsache, dass die Band gewissermaßen aus der Polke-Klasse erwachsen ist. Es gibt ein paar wenige Etappen, die den Weg von Beuys über Schnitzler zu Schaumburg aufzeigen. In Schnitzlers Arbeitszimmer-Studio ging auch der 2011 viel zu früh verstorbene Walther Thielsch ein und aus. Der war wichtig, denn er war es, der mich wiederum seinem Freund Holger Hiller vorgestellt hat. Das alles passierte damals übrigens innerhalb eines extrem kurzen Zeitraums von nur zwei oder drei Monaten. Holger Hiller hatte damals mit der Kunst eigentlich nicht viel am Hut. Er war ganz klar Musiker. Er konnte sogar Noten lesen. Ich hingegen war ohne klassisches Vorwissen, was die Musik anbetraf. Aber so haben wir uns getroffen und ergänzt. Holger Hiller war zu diesem Zeitpunkt dabei eine Band zusammenzustellen und suchte Leute, richtig gute Musiker. Aber das hat sich dann sehr bald von seiner Seite aus zerschlagen, da die guten Musiker gar nicht begreifen wollten, was ihm eigentlich vorschwebte. Die Zusammenarbeit mit Holger Hiller begann fast zufällig. Wir besaßen beide den gleichen Synthesizer, und den konnte man zusammenstecken. Das war der Korg MS-20. Das hat damals schon fast ausgereicht, alles Weitere hat sich dann wie von selbst ergeben. Wir waren zu Anfang ein Duo. Zusammen haben wir zuhause im Wohnzimmer unsere erste Single aufgenommen. Der gaben wir den Titel „Rote

Lichter/Macht mich glücklich wie nie“, und daraus ist dann die Band Palais Schaumburg entstanden. Das kreative Kraftfeld zwischen uns beiden entstand daraus, dass ich von der Kunst kam und er von der Musik. Das hat in ihm offenbar ein Interesse geweckt. Auf alle Fälle kam er mit mir viel näher und müheloser seiner in seinem Kopf ganz klaren Vorstellung von Musik entgegen, als mit den „echten“ Musikern. Und nachdem er Palais Schaumburg 1982 verlassen hat, hat er sich in der HfBK eingeschrieben und ist Kunststudent geworden.

War Euch damals eigentlich bewusst, dass Ihr mit dem selbstbetitelten „Palais Schaumburg“ ein Album produziert hattet, das weit in die Zukunft strahlen und bald als Meilenstein der deutschen Musik wahrgenommen werden sollte?

Wie denn? Natürlich nicht! Wie das so ist, wenn du etwas aus eigenem Antrieb machst. Da war ja nichts strategisch designt, sondern entsprang allein unseren damaligen Möglichkeiten. Technisch und künstlerisch.

Alfred Hilsberg, der die ersten beiden Singles von Palais Schaumburg auf seinem ZickZack-Label veröffentlicht hat, behauptet das aber. Er wird nicht müde zu sagen, ihm sei die Wichtigkeit von Palais Schaumburg vom ersten Moment an bewusst gewesen.

Das nehme ich ihm übrigens auch total ab. Alfred hat uns tatsächlich ohne Wenn und Aber unterstützt. Er hat uns in keiner Weise hineingeredet. Da gibt es nichts zu meckern. Aber wir als Band, vor allem beim Aufnehmen des Albums, hatten ja noch zwei andere mentale Einflüsse, nämlich den Schüler Ralf Hertwig und den frischgebackenen Abiturienten Timo Blunck. Die beiden hatten absolut nichts mit Kunst zu tun, aber sie hatten mit uns gemeinsam etwas machen wollen. Wir haben uns übrigens alle auch gut verstanden und gemocht, was sehr hilfreich war, denn dieses Band war stärker als die Differenzen, die es selbstredend auch gegeben hat. Und alles zusammen hat dann diese explosive Mischung ergeben.

Es gibt diesen Spruch, dass sich jede relevante Band, vor allem, wenn sie aus vier Köpfen besteht, auf Comic-Charaktere mit unterschiedlichen Eigenschaften reduzieren lässt. Trifft das auch auf Palais Schaumburg zu?

Klar! Also, es gab den Popper Timo Blunck, den Kunststudenten Thomas Fehlmann, den Eigenbrötler Holger Hiller sowie den Popfan und den Hipster Ralf Hertwig. Wobei Hipster damals noch eine andere Bedeutung hatte als im heutigen Sprachgebrauch. Der Begriff war viel positiver besetzt.

Lass uns einmal einen Schritt weitergehen von Palais Schaumburg zu Dir hin. Du hast nicht nur mit Conrad Schnitzler und Holger Hiller, sondern auch mit Martin Kippenberger zusammengearbeitet, und darüberhinaus auch mit Stephan Remmler und den Rainbirds. Von The Orb ganz zu schweigen. Da tritt doch eine gewisse Weltoffenheit zutage, welche die Welt nicht in cool und uncool trennt. Die Frage, die sich daraus ableitet, ist ganz einfach: Woher kommt diese Offenheit – und was gibt Dir diese Durchlässigkeit?

Ich muss kurz anmerken, dass ich mit Martin Kippenberger nicht wirklich zusammengearbeitet habe, sehr wohl aber haben wir gemeinsam abgehangen. Ich habe ihn ebenfalls an der HfBK in der Polke-Klasse kennengelernt – und mit und neben ihm Albert Oehlen und Werner Büttner. Martin Kippenberger fiel mir vor allem als aufmerksamer Unterstützer von Palais Schaumburg auf. Er gehörte zu den ganz wenigen, die etwa jemals auf einer Tour an mehreren Abenden und in unterschiedlichen Städten aufgetaucht sind. Das ist übrigens auch meine letzte starke Erinnerung an den

1997 viel zu früh verstorbenen Kippenberger. Nach unserer letzten Tournee, auf der wir auf diese Weise viel Austausch gehabt hatten, habe ich ihn nur noch peripher, gewissermaßen aus dem Augenwinkel erlebt, etwa bei Ausstellungseröffnungen gesehen, aber da hat sich nie wieder so ein direkter, intensiver Kontakt ergeben wie in Hamburg an der HfBK.

Trotzdem: Als Du für Stephan Remmler 1986 den Beginn seiner kometenhaften Solokarriere beratend begleitet hast, spielte Kippenberger doch eine gewichtige Rolle...

Ich habe als A&R-Consultant eine Zeitlang für die in Hamburg ansässige Plattenfirma Phonogram gearbeitet – dem Label von Palais Schaumburg. Diese A&R-Zeit erinnere ich allerdings als ein eher dunkles Kapitel in meiner eigenen Geschichte. Nicht, weil ich Probleme mit meinen Künstlern gehabt hätte. Aber ich war in dieser Zwischenzeit selbst als Künstler nicht sonderlich aktiv, ich habe Kreativität eher für Dritte gemakelt, meine Energien sozusagen umgelenkt. Ich habe damals auch die Metamorphose von Katja Wingels zu Katharina Franck – als Sängerin und Kopf der Rainbirds – als A&R miterlebt und begleitet. Ich habe sie zufällig bei einer Geburtstagsparty zu einer Akustikklampe singen hören. Und befand intuitiv: das muss sein! Und dann gingen die Rainbirds mit ihrem Debütalbum aus dem Stand auf Platz eins der deutschen Charts. Und in diesem Zusammenhang habe ich auch die beiden ersten Soloalben von Stephan Remmler betreut. Und um Deine Frage zu beantworten: Martin Kippenberger beauftragte 1981 den Kinoplakatmaler Götz Valien, eine Reihe von Bildern zu malen, die Kippenberger dann anschließend unter dem Titel „Lieber Maler, male mir“ zum künstlerischen Prinzip erhob. Die Arbeiten sind heute weltberühmt. Mir war das damals allerdings nicht bewusst, als ich den gleichen Götz Valien 1986 beauftragt habe, das Cover von Stephan Remmlers selbstbetitelten Debütalbum zu malen. Insofern war diese 'Kippenberger-Connection' eher ein Zeichen dafür, wie bestimmte Ideen einfach in der Luft liegen.

Wie ging es dann weiter? Du warst, sagst Du, nicht glücklich mit deiner Tätigkeit als A&R.

Genau. Gegen Ende dieser Beratungsphase habe ich dann angefangen die Elektronik an den Start zu kriegen. Ich habe für die Phonogram ein eigenes Label namens Teutonic Beats aufgebaut und geleitet und mit diesem versucht, der auch in Deutschland aus den Ritzen sprießenden Clubmusik eine Plattform zu geben. So etwas gab es ja damals noch nicht. Auf Teutonic Beats veröffentlichten unter anderem Wolfgang Voigt, Moritz von Oswald und Westbam erste Stücke. Das Label Low Spirit beispielsweise war da noch gar nicht gegründet worden. Allerdings teilte mir die Geschäftsleitung der Phonogram bald mit, dass man in dieser frühen Spielart der „Techno“-Musik keine Zukunft sehen würde, und dass man mir dieses ganze Geschäft gerne mitgeben würde auf eine Reise, die ich in Zukunft aber bitte ohne sie weitermachen solle. So kam es zur Bekanntschaft mit Alex Paterson, denn der war A&R bei EG Records in London. Ich erlebte mit, wie er 1988 The Orb gründete, und wir standen während dieser formativen Phase in ganz engem Kontakt. Insofern hatte mein Intermezzo in der Musikindustrie dann doch noch tiefgreifende Konsequenzen gehabt. Denn mit The Orb begann für mich ein neues Leben in der elektronischen Musik. Das hat schon etwas Schizophrenes: Einerseits habe ich die andere Seite des Schreibtisches nie richtig gemocht, andererseits führte sie mich dorthin, wo ich heute stehe.

Beschreibe doch einmal kurz, was genau so abstoßend an der „anderen Seite des Schreibtisches“ ist?

Es hing mit einer grundsätzlichen Mentalität zusammen, die Neuem einfach nicht den Stellenwert gab wie er mir vorschwebte. Das war Systemimmanent und hat mein

Denken für ne Weile infiziert. Das merkte ich dann bald mal, denn das Weitertreiben war für mich immer der Motor, der Honig, die Essenz. Ich wollte wieder Forscher sein, so wie ich bei Palais Schaumburg Forscher gewesen bin. Verstehe mich nicht falsch: Ich trete gegenüber niemandem nach, mit dem ich in dieser Zeit zusammengearbeitet habe, und ich weiß auch, dass die Gold- und Platinschallplatten, die ich in meinem Schrank irgendwo verstaubt habe, eine Art von Anerkennung darstellen. Aber ich wusste eben auch: das war nicht meins. 1988 wurde ich dann vom Goethe-Institut nach Seoul eingeladen, wo ich nebst vielen anderen Musik für eine Kunst-Disco liefern sollte. Da wusste ich: Das ist endlich mal wieder eine Herausforderung für mich.

Weil Seoul exotisch ist und anders riecht?

Nicht ganz. Die Disco war der Kulturbeitrag der Bundesrepublik Deutschland zur Olympiade in Seoul. Beim Goethe-Institut meinte man, eine neue Tanzmusik aus Deutschland solle das Land vertreten. In Seoul habe ich auf diese Weise Moritz von Oswald und Ralf Hertwig wiedergetroffen. Moritz war ja in der letzten Phase von Palais Schaumburg kurz dabei gewesen.

Darf ich kurz unterbrechen: Moritz von Oswald zählt heute als einer der großen Vordenker der elektronischen Musik. Hast Du dieses enorme Potenzial in ihm damals gespürt?

Da möchte ich kurz eine wahre Geschichte erzählen, die aber kaum einer kennt. Die letzte Platte von Palais Schaumburg hätte eigentlich, wenn es nach uns gegangen wäre, ein instrumentales, rhythmusorientiertes Album werden sollen. Das fertige Album hat uns die Plattenfirma aber nicht abgenommen. Wir wurden noch einmal zurückgeschickt ins Studio, um Text und Gesang hinzuzufügen. Das haben wir auch gemacht, und das ist im Rückblick ein großer Fehler gewesen. Bei uns entwickelte sich damals diese Vision der instrumentalen Tanzmusik, aber man hat uns das ausgeredet. Ich bin noch immer sauer auf uns, dass wir uns da nicht durchgesetzt haben.

Was spricht dagegen, das Album heute zu veröffentlichen?

Oh, hör bloß auf! Die Aufnahmen gibt es nicht mehr. Die Master waren auf Tonband, die anschließend in verschiedenen Edits für Maxis und so draufgegangen sind. Die Platte war ja abgelehnt. Wir dachten, wir könnten die Aufnahmen nicht mehr gebrauchen. Es gibt keine Kopie davon. Ein weiteres 'Lost Album'. Und musikhistorisch gesprochen war es genau die Phase in Deutschland, in der die Neue Deutsche Welle so richtig böse „gestorben wurde“. Da wurde einiges zerstört.

Dann lass uns das Böse ins Positive wenden. Die elektronische Musik hast Du ja ungeachtet aller Rückschläge prägen können, und zwar mit The Orb. Wie hat es zwischen Dir und Alex Paterson eigentlich geklickt? Wie habt Ihr euch schlussendlich „erkannt“?

Das dauerte etwa eine halbe Stunde und ging sogar eher von ihm als von mir aus. Statt uns mit dem üblichen Gelaber von A&R zu A&R im Konferenzraum aufzuhalten, hat er mich gleich am ersten Abend in den Londoner Shoom Club ausgeführt, wo er mich seinen beiden besten Freunden Jimmy Cauty und Youth vorgestellt hat. Vor allem Jimmy Cauty von The KLF hat mich an diesem Abend beeindruckt und wir freundeten uns aus dem Stand heraus an. Sowohl Alex als auch Jimmy habe ich daraufhin öfters zuhause besucht. Ich lebte zu diesem Zeitpunkt gefühlte 4/5 meiner Zeit in London und den Rest in Berlin. Ich überlegte damals, ganz nach London zu ziehen. Auf alle Fälle wollte Alex die Teutonic-Beats-Compilation mit neuer Musik aus Deutschland veröffentlichen – mit u.a. Gabi Delgado, Jörg Burger, Moritz von Oswalds Projekt

Marathon und Musik von mir. Wir hatten uns dann ausgedacht, eine größere Auswahl britischer Pressevertreter nach Westberlin einzuladen, um dieses Ding zu promoten. Gedacht - getan. Das Datum dieses Summits war dann exakt das Wochenende, an dem die Mauer geöffnet wurde. Das nenne ich mal eine super Promo-Aktion! Alle eingeflogenen Journalisten wussten gar nicht, wie ihnen geschah! Eine der Singles der Compilation ging dann auch in die Top 20 in England, und eroberte sogar Platz #1 in den Dance Charts. Das war „Movin“ von Moritz von Oswalds Projekt Marathon. Und mit dem Fall der Mauer war für mich natürlich klar, dass ich zurück nach Berlin musste, also in das wiedervereinigte Berlin. Es lag auf der Hand, dass genau hier die Musik spielen würde, obwohl natürlich keiner von uns je gedacht hätte, dass es bald so dermaßen abgehen würde.

Berlin wurde über Nacht zum der Nabel der Welt.

Exactly. Alex hatte ohnehin schon lange eine große Affinität zu Berlin, denn er war als ehemaliger Roadie von Killing Joke oft im Hansa-Studio gewesen. Er hatte dadurch schon Monate in Westberlin gelebt und gearbeitet und die Mauerstadt längst in sein Herz geschlossen. Natürlich war er dann auch sehr dankbar und gerührt, dass er den Moment des Mauerfalls so unmittelbar miterleben konnte – im Zusammenhang mit einer Musik, die für ihn und uns die Zukunft bedeutete. Das war für uns alle nichts weniger als eine euphorische Melange.

Der Mauerfall liegt jetzt fast auf den Tag genau 25 Jahre zurück...

Moritz von Oswald war kurz vor dem Mauerfall von Hamburg nach Berlin gezogen, und wir haben wieder angefangen zusammenzuarbeiten, wir haben produziert, sehr intensiv sogar. Wir haben eine sehr reizende LP mit Billy McKenzie gemacht, und wir begannen instrumentale Musik zu produzieren. Wichtig war dann eine gemeinsame Reise mit Moritz nach Detroit, da wir mit einigen Kollegen dort, mit Underground Resistance, genauer gesagt mit Jeff Mills und „Mad“ Mike Banks einen super guten Kontakt hatten. Mike war dann auch derjenige, der uns beide in Detroit eingeführt hat, uns die Stadt durch seine Brille gezeigt hat über die zwei Wochen die wir da waren. Wir hatten ja schon angefangen gemeinsamen mit Blake Baxter zu produzieren und bei ihm haben wir auch gewohnt. Mit Juan Atkins und Eddie 'Flashin' Fowlkes ging es dann weiter. Die Ergebnisse dieser Kollaborationen sind dann auf Tresor Records veröffentlicht worden und haben für uns dann einen ziemlich wichtigen Boden bereitet. Einerseits um die emotionale Verbindung zu dokumentieren, aber auch für uns selbst, als Lernprozess.

Was genau habt Ihr in Detroit gelernt?

Dass die auch nur mit Wasser kochen – denn schlussendlich galt auch in Detroit die Prämisse, dass du zunächst einmal die zündende Idee haben musstest. Die technischen Skills waren im Vergleich nachrangig. Die Zeiten waren ein und für alle Mal vorbei, in denen man sagen konnte: „Wenn wir erst einmal die richtige Maschine haben, können wir unsere Idee auch umsetzen.“ Die Detroiter haben uns in dieser Hinsicht gründlich die Augen geöffnet aber auch unsere Ahnungen bestätigt. Man muss aber gerechterweise auch anmerken, dass sich die Technik in genau dieser dunklen Phase, zwischen 1984 und '88, radikal und unwiderruflich verändert hat. Musste man 1986 noch einen Tagessatz von mehreren hundert Mark für ein Studio auf den Tisch legen, waren nun die Produktionsmittel mit einem überschaubaren Investment in unserer Hand, zu jeder Zeit, egal ob Tag oder Nacht. Es war ein vor allem ein gestaerktes Selbstvertrauen, dass wir von dieser Detroit-Experience nach Hause brachten und das definierte für uns einen Neuanfang. Wir fuehlten, dass es keine Ausreden mehr gab und es nur an *uns* lag weiterzukommen. Die Losung war: Yes, we can. Und zwar jetzt gleich.

Welche Rolle spielte es, dass Techno mit einem Mal so etwas war wie ein Esperanto, wie eine internationale Musiksprache? Manche sprechen ja auch unverblümt von „der größten Jugendbewegung der Welt“.

Techno bedeutete auf eine Art Gleichheit. Das war der größte, der wichtigste Aspekt. Uns wurde als Deutschen, als Europäern in Detroit mit einem Respekt begegnet, der keine Klassenunterschiede kannte. Die Sprachbarriere spielte keine Rolle mehr, es gab nur noch das Pult als zentrale Vernetzungsstelle. Wir waren international. Die Detrouiter wurden im Tresor in Berlin verstanden – und wir im Hauptquartier der Underground Resistance, wo wir ein- und ausgehen durften.

Wie würdest Du The Orb in diesem Kontext platzieren?

Ich war am Anfang Co-Writer und Produzent für einzelne Tracks. Die Zeit um die Jahrzehntwende war eine euphorische Phase meines Lebens, und wurde stark durch meine Musikwahrnehmung und das dazugehörige soziale Umfeld geprägt. Ich genoss die Musik, ich konsumierte sie, ich produzierte sie. Das war jenseits aller Erwartungen, das war eine richtige Fahrt. Jeden Tag kamen Jimmy und Alex mit neuen Überraschungen um die Ecke. Ich war zu diesem Zeitpunkt noch nicht live mit von der Partie. Das Konzept jener Tage sah vor, dass Alex mit verschiedenen Kollaborateuren Stücke produzierte und daraus ein Album entwickelte. Alex war das Bindeglied zwischen diesen Kollaborationen. Nach der zweiten Platte haben mich Alex und Kristian „Thrash“ Weston, der inzwischen Jimmy ersetzt hatte, gefragt, ob ich nicht als ständiges drittes Mitglied dazustoßen wolle – was bedeutete, dass ich von nun an bei jedem Stück dabei sein würde. Das war 1993/4. Und dann haben wir ein Jahr später das Album „Orbus Terrarum“ veröffentlicht, das The Orb in Amerika etabliert hat. Die Platte wurde im Rolling Stone mit fünf Sternen in den Himmel gehoben und hat eine jahrelange Tourphase von The Orb in Amerika eingeläutet, von deren Erfolg und Impact wir heute noch zehren. Wenn wir heute in Amerika touren, haben wir ein Publikum, das wir in Deutschland leider nie hätten. Unsere Fans in den USA sind treu, zahlenstark und begeisterungsfähig wie ej und jeh. Neulich in San Diego passierte es mir, dass ein Typ mir backstage sagte: „Hey Thomas, I’d like to introduce you to three generations of The Orb fans! This is my father, and this is my son.“ Wir haben anscheinend ein Publikum, das nachwächst. Ich werde nie vergessen, wie The Orb auf dem Woodstock-Festival 1994 auf der großen Bühne spielten. Ich stand am Bühnenrand. Links von mir Carlos Santana, und rechts Trent Reznor. Die guckten sich The Orb an und groovten mit.

Es muss sich großartig angefühlt haben, gleich mit der ersten Platte, an der du in neuer Funktion mitgearbeitet hast, einen solchen Erfolg zu haben.

Na klar! Wir haben uns wirklich gefreut, weil The Orb ja gewissermaßen auch ein neues Genre kreiert haben und die elektronische Musik aus dem Club ins Wohnzimmer beamten. Das konnte man ja nicht erwarten denn ich würde „Orbus Terrarum“ noch heute als eine eher schwer zu konsumierende Platte bezeichnen, als eine Platte, die man sich als Hörer erarbeiten muss, die ihm keinen Honig um den Bart schmiert. Das war schon etwas Besonderes. Kannste mal sehen. Yes, we can.

Kurz zuvor hatten The Orb 1994 noch ein Album mit Robert Fripp aufgenommen.

Genau, das erschien aber nicht unter dem Namen The Orb, sondern unter dem Kürzel FFWD – wie „F“ripp, „F“ehlmann, „W“eston und „D“uncan Paterson. Alex ersten Namen. Dieses Album ist mir auch heute noch sehr, sehr wichtig, denn es war Fripp höchstpersönlich gewesen, der mich einst mit seiner Präsenz dazu angeregt hatte, mir einen Korg MS-20 zu kaufen. Mit dem bin ich dann zwei Wochen später zu Conrad Schnitzler gegangen. Es war im Januar 1979, Fripp war in Hamburg und stellte seine

neue Frippertronics-Technik vor die er mit Brian Eno entwickelt hatte – eine Konstellation von zwei Bandmaschinen, die in Reihe geschaltet werden und die es erlaubt, faszinierende Tape-Loops zu erstellen. Fripp hat die Technik genutzt, um mit Layers von Gitarrenspuren gewissermassen mit sich selbst zu spielen.

Spielte Fripp damals in der HfBK?

Er spielte zunächst einmal im Goofy, das war damals ein Schallplattenladen am Eppendorfer Baum. Er spielte da umsonst. Er war eine Woche da, und ich durfte ihn mit betreuen, da gute Bekannte von mir bei Polydor arbeiteten, die sich nicht rund um die Uhr um ihn hatten kümmern können. Auf diese Weise habe ich sehr viel Zeit mit ihm verbracht. Ich fragte ihn, ob er nicht Lust hätte, die Frippertronics auch bei uns in der HfBK aufzuführen. Fripp war unfassbar aufgeschlossen. Er schlug Donnerstag, 17 Uhr, vor. Und tatsächlich kam er an dem besagten Donnerstag in der HfBK vorbei und spielte ein zweistündiges Solokonzert im Filmvorführraum – ohne Gage. Das war für mich, die eigentliche Initialzündung. Ich wollte mich von nun an auch aktiv mit Musik beschäftigen. Dafür sagte ich eine bereits fest geplante Afrikareise mit meiner damaligen Freundin ab und habe mir von dem gesparten Geld stattdessen den MS-20 gekauft.

Wie war das Wiedersehen mit Fripp 1994?

Es war wunderbar. Mit ihm im Studio zu sein und ein Album aufzunehmen, war Romantik pur. Fripp sagt heute übrigens, dass „FFWD“ das schönste Collaborative-Album seiner Karriere sei. Insofern hat sich mit diesen Sessions ein Kreis im Guten geschlossen.

Was ist eigentlich essenziell in der musikalischen Zusammenarbeit?

So selbstverständlich es klingen mag: Man muss einander zuhören. Keiner sollte in Ehrfurcht erstarren, nur weil ein legendärer Musiker wie z.B. Robert Fripp das Studio betritt. Ganz wichtig ist, dass der Atomkern intakt ist. Im Falle von The Orb war das die Achse Alex, Kris und ich. Wir verstanden uns telepathisch. Alex lehnt ja nie einen meiner Vorschläge ab. Er ist immer konstruktiv, immer: Go. Er lässt es passieren, ergänzt, hört zu bringt natürlich seine Ideen ein. In den ganzen 25 Jahren, in denen wir jetzt zusammenarbeiten, hat er nie anders agiert. Und das gibt nicht nur mir eine innere Ruhe, die jedem Aufnahmeprozess guttut, sondern auch unseren Kollaborateuren, die spüren, dass sie mit Musikern zusammenarbeiten, die gemeinsam und nicht gegeneinander agieren.

Das Hinzufügen eines neuen Elements kann die Karten neu mischen. Ich meine damit Lee „Scratch“ Perry. Magst Du die Zusammenarbeit mit ihm einmal kurz beschreiben?

Das war schon sehr hip mit ihm in der Uckermark und eine grosse Ueberraschung wurde es noch dazu. Wir hatten vereinbart, eine Woche zusammenzuarbeiten und erwartet, mit etwas Glück vielleicht vier Stücke aufzunehmen. Die Beats für diese imaginierten vier Stücke hatten wir vorbereitet. Wir hatten allerdings überhaupt nicht damit gerechnet, dass diese vier Stücke bereits am ersten Nachmittag schon im Kasten sein würden. Uns kam dann gelegen, dass Lee Perry ein Spätaufsteher ist und wir eher Fröharbeiter. Diese Zeitverschiebung ermöglichte es uns, morgens neue Beats rauszuhauen – nämlich immer dann, wenn Lee Perry geschlafen hat. Wie mussten blitzartig reagieren und kamen dadurch für unser Gefühl zu angenehm spontanen, lockeren Ergebnissen. Das war eine Situation, auf die wir uns sehr wahrscheinlich so nie eingelassen hätten, die wir aber im Nachhinein als großen Glücksfall empfanden. Wir wollten einfach mehr liefern um diese Chance mit dem Meister arbeiten zu können

auszunutzen. Es gab dann nur noch den Maßstab des Lustfaktors, ob nun ein neuer Beat schon kickt, ob genug Fleisch am Knochen ist, um als Stück bestehen zu können, dann gings schon weiter. Ab dem zweiten Tag fanden wir uns in einer Art euphorischem Autopilot-Modus wieder. Wir konnten nur noch grinsen, weil es beim Sprung in die Tiefe doch schön war zu merken, dass wir schwimmen können. Nachdem Lee dann wieder abgereist war, haben wir die Tracks zu zweit gemütlich fertiggestellt und schon ziemlich gestaunt, als wir am Schluss dann 16 Stücke fertig hatten.

Unter Deinem Klarnamen Thomas Fehlmann hast Du auch eine Reihe von Soloalben veröffentlicht – sowohl als Produzent/Musiker, als auch als Remixer. Du arbeitest als Solokünstler viel langsamer...

Ja, das betrachte ich schon als Herzstück meiner Arbeit und ist gewissermaßen die Phase in der ich meine Produktionsmethoden weiterentwickle und teste. Alex hat mich mental immer sehr unterstützt und ermutigt, neben The Orb auch für mich selbst weiterzukommen. Das ist ja nicht selbstverständlich. Ich habe in der Vergangenheit und nicht zuletzt bei Palais Schaumburg immer wieder auch Konkurrenzsituationen erlebt, die meine Kreativität eher gelähmt haben. Interessanterweise habe ich mit Alex zur selben Zeit The Orb gemacht wie Moritz von Oswald mit Mark Ernestus Basic Channel angefangen hatte. Das kam für uns beide genau zum richtigen Zeitpunkt, denn so umschifften wir mögliche narzisstische Kollisionen. Er hat wie ich eine Befreiung durchlebt und sich wunderbar weiterentwickelt. Nur wenn bestimmte Hürden genommen sind, kann sich so etwas wie eine eigene Handschrift in der Musik entwickeln. Die ist natürlich wichtig, denn wir arbeiten ja alle auf eine Art mit demselben Instrumentarium. Meine erste Platte auf R&S habe ich 1994 daher „Flow“ betitelt. Und diesem Erzählstrang bin ich weiter gefolgt. Dennoch komme ich im Vergleich zur Arbeit mit Alex zu meinem Ärger meist nur sehr langsam voran, wenn ich alleine für mich produziere. Aber so ist es nun einmal.

Magst Du einmal versuchen zu beschreiben, worin deine künstlerische Handschrift besteht?

Das hat viel mit dem besagten Flow, mit Geduld und mit glücklich verlaufenden Unfällen zu tun – wenn man Maschinen gegen den Strich bürstet und entdeckt, wo Konventionen – auch eigene – nerven und entsprechend andere Methoden entwickelt. Dann guckst du zurück und plötzlich ist da was. Andererseits gibt es in jeder Maschine zwei bis neun Sounds, die mir so gut gefallen, dass ich die auch immer wieder benutze. Auch so kann man eine Kontinuität herstellen – indem man eben das Rad nicht immer wieder neu erfinden muss, sondern auch faul auf dieselben Dinge zurückgreift, sie anders kontextualisiert. Und natürlich spielt speziell bei meinen Solo Sachen eine Rolle, dass ich eher spielerisch zwischen verschiedenen Genres umhermäandere. Einerseits die tanzorientierte Clubmusik und andererseits eine kunstigere, ambientere, jazzigere Musik. In der Listening-Musik fühle ich mich auch deshalb sehr wohl, weil die Auflösung der Grenzen sozusagen das Thema der Experimente ist. Ich mag auf diese Weise weniger Hits produzieren, aber ich habe im Laufe der Jahre festgestellt dass es dafür ein treues Publikum gibt. Das Technopublikum vergisst ja schnell, wenn du nicht nachlegst.

Gab es einen Moment, an dem Du Deine unverwechselbare Handschrift mit einem Mal erkannt hast?

Das war wohl eher eine fließende Erkenntnis. Und das begann Anfang der Neunziger. Zwar habe ich auch bei Palais Schaumburg schon Ideen beigesteuert die rückblickend unverwechselbar von mir stammten – aber ich war da nur ein Element von vierein. Erst als ich gezwungen war, selbst alle Rollen zu spielen, fand ich ein paar Dinge über mich

heraus. Wäre ich Anfang der Achtziger alleine ins Studio gegangen, wäre dabei bestimmt nicht viel Schlaues herausgekommen. Die sich wandelnde Technologie hat da entscheidend mitgeholfen. Es war sehr wichtig, diesen für mich etwas hemmenden Respekt vor dem Studio zu verlieren, stattdessen alltäglich von den Maschinen umgeben zu sein. Nicht zuletzt ist das Studio ja das größte Instrument von allen. Insofern hat es bis in die zweite Hälfte der Achtziger gedauert, bis ich ein gewisses Selbstverständnis entwickelte, das man als Handschrift bezeichnen könnte.

Ist die Gegenwart für Dich als Musiker eine Möglichkeitswelt?

Eine Möglichkeitswelt – was für ein schöner Begriff! Aber würde ich ihn selbst gebrauchen? Seit jeher habe ich meinen Weg auch durch Abgrenzungen gestaltet und definiert. Das fing schon bei Palais Schaumburg an und geht von dort über Trial and Error über die Wahl der Technologie, die Auswahl der Gigs bis zum Aufrechterhalten von Loyalitäten, selbst wenn die Perspektiven auch mal nicht so rosig waren. Da gab es rückblickend natürlich auch Widersprüche, aber meine Entscheidungen haben immer mehr auf Langfristigkeit als auf ein „Wachstum um jeden Preis“ abgezielt. Ein zentrales Element des Musikmachens besteht für mich im Zulassen und Erlauben von Dingen. Im Erfinden. Ich sprach die glücklichen Unfälle, die happy accidents, bereits an. Wenn ich alleine arbeite, geht es auch immer ums Vergessen, ums Ausschalten der Routine. Das geht nicht zuletzt auf einen Tipp von Robert Fripp zurück, der mir sagte, dass Üben wohl schon wichtig ist, es aber beim Performen darum geht, alles zu vergessen. Das ist auch so ein Satz, den ich anfangs nicht richtig verstanden habe, den ich aber nie vergessen konnte und der mich immer begleitet hat. Es ist so eine Art Dämmerzustand, bei dem ein Teil des rationalen Denkens ausgeschaltet ist, denn es ist ja nicht so, dass man einmal einen „Griff“ gefunden hat, der dann immer wieder an derselben Stelle sitzt und funktioniert. Nein, der muss immer wieder neu gesucht und manchmal eben wieder richtig neu geschnitzt werden. So gesehen, erlebe ich die solitäre Arbeit im Studio schon als Möglichkeitswelt, durch die ich mich fließen lassen kann.

Also ist alles wieder offen.

Es ist natürlich alles offen. Überhaupt habe ich, falls das noch nicht deutlich genug in diesem Gespräch herausgekommen sein sollte, keinen richtigen Plan und liebe Überraschungen. Heute einen Remix und morgen eine Kollaboration zu machen hält frisch und lockert auf. Vor allem aber ist das Livespielen zu einem ganz wichtigen Teil nicht nur der Arbeit, sondern auch meines Lebens geworden. Sich auf der Bühne zu exponieren und im Zuge dessen um die Welt zu reisen, gibt Antworten auf Fragen des Kontextes und funktioniert im besten Fall wie eine Massage, um versteckte Verkrampfungen zu lösen. Die Frage lautet ja: Was willst du wirklich tun? Diese dauernde Lust, sich neue Kombinationen auszudenken, wie sich das Kaputte, das Geile und das Schöne verbinden lassen. Da helfen diese, manchmal auch einsamen, Momente, dranzubleiben und direktere Wege zum Ziel zu erkennen. Natürlich gibt es unterschiedliche Wellen der Intensität, aber das Interesse ist ungebrochen und spiegelt vielleicht einfach meinen unstillbaren Drang Neues zu machen...