

→ noies.nrw

NOIES MUSIK | **07/24**
SZENE NRW

Auch, wenn wir Ihnen die auf den nächsten Seiten folgenden Gedankengänge umsonst anbieten, möchten wir Sie trotzdem auf folgende Gebrauchsspuren hinweisen: die Gedanken sind 8000 Kilometer gereist, haben eine kurze Nacht hinter sich, wurden in gemeinschaftlicher Arbeit entwickelt, haben ihren Aggregatzustand verändert, haben einen Sonnenbrand, stellen Forderungen, haben einen Tinnitus und einen Jetlag, benötigen einen CD-Player, sind nach Feierabend entstanden, haben viele Gespräche geführt, sind sehr gefragt, haben noch keinen Burn Out und soeben ihren Preis angehoben. Bitte gehen Sie nicht zu vorsichtig mit Ihnen um!

Verena Hahn und die Redaktion der NOIES

NOIES ist die Zeitung für neue und experimentelle Musik in NRW. In verschiedenen Beiträgen mit den Verhältniswörtern BEI, IN, AN, NACH, ZU, NEBEN, ÜBER, MIT, FÜR, IM und VON möchte NOIES Menschen, Dinge und Orte, Ereignisse, Alltags und Träume der Musikszene vorstellen. Alle zwei Monate beleuchten das Kölner Netzwerk ON Cologne, die Gesellschaft für Neue Musik Ruhr und die Kölner Gesellschaft für Neue Musik die Zwischenräume und Verhältnisse, in denen Kunst wächst und unsere Szene lebt.



Jorge Espinal ist ein peruanischer Gitarrist und Improviser. Er erkundet Möglichkeiten, die Möglichkeiten des Gitarrespielens auszuweiten, dabei treffen Noise und Rhythmus aufeinander. NOIES traf Jorge im September in Köln zu seinem Konzert bei der »Bruitkasten« Konzertreihe vom Impakt Kollektiv.

Musik Tipp von Jorge Espinal

*Sublime Frequencies
Ecstatic Music of the Jemaa El Fna*

I find Sublime Frequencies' work fascinating. I love these raw recordings of music from all over the world. This is a compilation of music played by street musicians in Jemaa el FNA, a famous square in Marrakesh. Even though this is not recent, it's of great importance to me, as it led me to discover Gnawa music. Years later I've found myself interested in the study of micro-rhythms after reading Malcolm Braff's theory of rhythm. Which led me to come back to Gnawa music (and also South American) from another perspective, developing a deeper appreciation.

© Copyright 2023 & 2024 by ON
— Neue Musik Köln e.V. Alle Rechte vorbehalten.

HAFTUNGS AUSSCHLUSS
Für die Richtigkeit und Vollständigkeit der Angaben kann keine Gewähr übernommen werden. Namentlich (oder mit Kürzel) gekennzeichnete Artikel geben die Meinung des Autors wieder, nicht aber unbedingt die der Redaktion oder der Herausgeber. Kein Teil der Publikation darf ohne schriftliche Genehmigung des Herausgebers in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

HERAUSGEBER
ON — Neue Musik Köln e.V.
Melchiorstraße 3, 50670 Köln
→ on-cologne.de
Gefördert von Stadt Köln und Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW

Kölner Gesellschaft für Neue Musik e.V.
Thürmchenswall 57, 50668 Köln
→ kgnm.de
Gefördert von Stadt Köln

Gesellschaft für Neue Musik Ruhr e.V.
Von-Schirp-Str. 24, 45239 Essen
→ gnm.ruhr
Gefördert von Stadt Essen

AKTUELLE REDAKTION
Verena Barié
Hanna Fink
Verena Hahn
Daniel Mennicken (V.i.S.d.P.)
Angelika Sheridan
Wiebke Spieker
Norbert Stein

GESTALTUNG
Carolina Federico Arciniegas
Meike Hardt

SCHRIFT
Jeko, Ellen Luff

DRUCKEREI
Funke Zeitungsdruckerei

Für Anzeigen, Flyerbeilagen und jegliche anderen Anfragen freuen wir uns über Kontaktaufnahme via noies@on-cologne.de.

Unter noies.nrw findet Ihr alle bisherigen Inhalte, Multimedialebeiträge und Infos zu Mediadaten.

BIST DU SCHON IM VERTEILER?

Sende uns Deine Adresse an noies@on-cologne.de und wir schicken Dir alle zwei Monate NOIES ins Haus — kostenfrei!

2 HÖRTIPP VON
JORGE ESPINAL

4 BESUCH BEI
WELTKUNSTZIMMER-RESIDENCY

Anja Lautermann ist Musikerin und Klangkünstlerin aus Düsseldorf. Ihre Beschäftigung mit Klängen unterschiedlichster Herkunft und deren Verhältnis zueinander ist ein nie enden wollendes Abenteuer. Frauke Berg ist Medienkünstlerin und Kuratorin aus Düsseldorf. Die Künstlerinnen zeigen Eindrücke ihrer Arbeitsreise nach Armenien und Georgien. Beide waren Residentinnen der WELTKUNSTZIMMER Residency, die, ausgehend vom Kunstzentrum der Hans Peter Zimmer Stiftung in Düsseldorf, in Yerevan in Armenien und Tbilisi in Georgien stattfindet. → frauakeberg.de → anja-lautermann.de → weltkunstzimmer.de

6 GEDANKEN ÜBER
POSTKOLONIALE NEUE MUSIK

Wege aus der Dauerschleife. Teil 1 Sophie Emilie Beha arbeitet in verschiedenen Kontexten, darunter Musik, Text, Sprache, Kuration, Improvisation, Dramaturgie und Poesie. Sie ist Autorin und Moderatorin für verschiedene öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten. Außerdem schreibt sie regelmäßig für Zeitungen und verschiedene Fachzeitschriften. → instagram.com/sophiemiliebeha/

8 FREI FÜR
IRMGARD HIMSTEDT

Irmgard Himstedt ist eine Kölner Rhythmikerin und Flötistin und beschäftigt sich seit 30 Jahren mit Theater, Musik, Tanz, Improvisation und Stimme als Performancekünstlerin und Dozentin. Ihre Arbeit trägt den Titel »wiki Echopedia« und ist mit chinesischem Tintenstift auf Papier gezeichnet. → irmgard-himstedt.de

10 BRIEF AN
INSTITUTIONELLE KOOPERATIONSPARTNER:INNEN

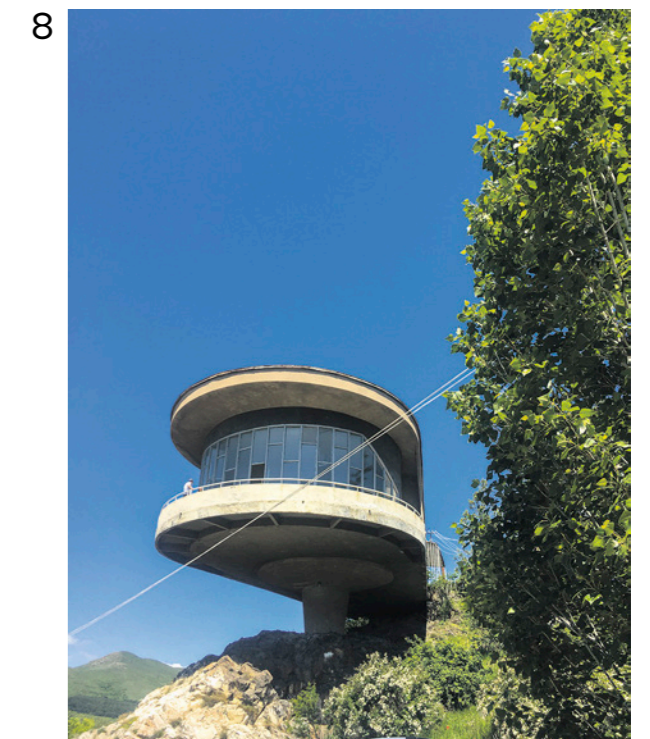
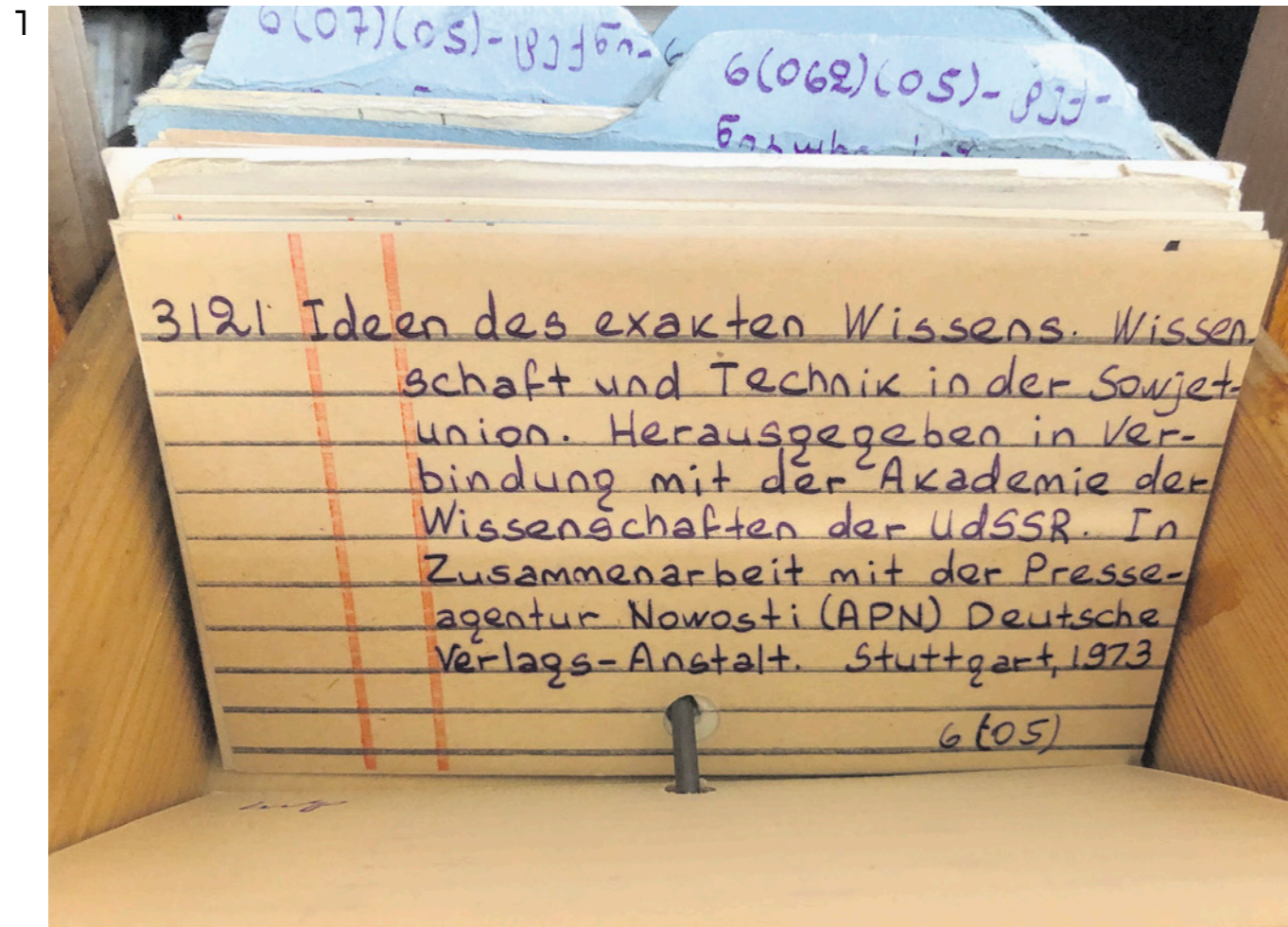
Fair kooperieren mit freien Kollektiven Das Kölner und Wuppertaler Kollektiv und Netzwerk YAYA kuratiert Kulturprogramme und entwickelt Räume, in welchen Menschen diverser Hintergründe gemeinsam Kunst, Kultur und Musik zelebrieren. YAYAs Mission ist es, Veranstaltungen mit einer positiven und inklusiven Atmosphäre zu entwickeln. → yayacrew.de

12 GEDANKEN ÜBER
KLANGINTENSITÄT

As loud as possible Sei es mit analogen Synthesizern oder Computerprozessen: Pedro Ramirez beschäftigt sich mit der akustischen Erfahrung von Noise, sowohl auf ästhetische als auch auf konzeptionelle Weise. Derzeit konzentriert er sich auf Computermusik-Algorithmen, Psychoakustik, Instrumentenbau und die darin liegenden Möglichkeiten, Mythen zu entwickeln. → airpopcrack.com

14 VERANSTALTUNGEN VON
ON COLOGNE, GNMR

Anja Lautermann und Frauke Berg durften 2023 an der Weltkunstzimmer-Residency teilnehmen, und reisten mit schwerem Sound-Gepäck nach Georgien und Armenien, um dort vor Ort zu arbeiten. Hier teilen sie Eindrücke ihrer Reise, die gleichzeitig ihren fortlaufenden Arbeitsprozess beschreiben.



1. exakte Details
2. Muster
3. poetische Verstreungen
4. monumentale Kontrapunkte
5. Idylle
6. Durchlässigkeit
7. Spiel-Platz
8. anachronistischer Futurismus

Das Weltkunstzimmer ist das Kunstzentrum der Hans Peter Zimmer Stiftung in Düsseldorf. Das Programm setzt sich zusammen aus Ausstellungen, Konzerten, Performances und Präsentationen aus Tanz und Theater, Workshops, Talks, dem Filmfestival Urban Space Videowalk, sowie der Weltkunstzimmer-Residency. Bei der Residency können Künstler:innen aus Deutschland, Armenien und Georgien für 2 Monate in den jeweils anderen beiden Ländern arbeiten und leben. → weltkunstzimmer.de

WEGE AUS DER DAUERSCHLEIFE. TEIL 1

Längst sind die Debatten der Postcolonial Studies auch in der neuen Musik angekommen. In diesem zweiteiligen Essay geht Sophie Emilie Beha der Frage nach, in welcher Gegenwart sich die aktuelle Musik befindet und wie es gelingen könnte, sie zu dekolonisieren.

Dieser Text ist der Versuch einer Annäherung in zwei Teilen. Das Thema Postkolonialismus beziehungsweise Dekolonialismus ist so komplex wie vielfältig, schwer fassbar und polarisierend. Es kann einen antreiben, aber auch niederschmettern: die postkolonialen Nachwirkungen in den ehemaligen Kolonien, die verschiedenartigen Reflektionen dazu und das Weiterwirken von kolonialem Denken, Empfinden und Handeln bis in unseren Alltag hinein. Die Debatten dazu sind längst auch in der zeitgenössischen Musik angekommen. Festivals, Konzerthäuser, Ensembles und Symposien haben sich auf verschiedene Weise damit auseinandergesetzt. Beispiele dafür sind das Forum neuer Musik im Deutschlandfunk, das Essener NOW!-Festival, die Donaueschinger Musiktage oder die MaerZMusik. Schon jetzt ist die neue Musik an vielen Orten vielgestaltig, offen und tolerant – wenn auch noch nicht überall gleichermaßen. Bereits im Jahr 1980 veröffentlichte die Neue Zeitschrift für Musik einen Artikel von John Rockwell, in dem Diversität als wichtiger Trend in der US-amerikanischen Musikkuration dargestellt wurde. Dieser Text konzentriert sich allerdings nicht auf die Vergangenheit, sondern auf die Gegenwart und überprüft den momentanen Stand der Dinge. Dabei postkoloniale wie dekoloniale Mechanismen in all ihrer Gesamtheit zu zeigen, ist in diesem Rahmen gar nicht möglich. Es besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit, viel eher soll er auf einige Punkte hinweisen, die mir und den Protagonist:innen besonders wichtig waren. Er will neugierig machen und soll ermutigen, von hier aus weiterzuforschen.

Zunächst aber eine Einordnung: In den 1980er Jahren entstanden die Postcolonial Studies – meist unter Bezug auf Edward Saids Buch »Orientalismus« von 1978. Die Perspektive ist jedoch älter: Bereits bei Mahatma Gandhi, Frantz Fanon oder Aimé Césaire finden sich in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg Positionen, die eine ähnlich ausgerichtete Kritik am kolonialen Diskurs formuliert haben. Die Postcolonial Studies stehen für einen in hohem Maße interdisziplinären Zugang mit vielen verschiedenen Ausrichtungen. Paula-Irene Villa Braslavsky, Professorin für Soziologie und Gender Studies an der Ludwig-Maximilians-Universität München, erklärt, was die verschiedenen Subgruppen eint: »Bei aller Verschiedenheit lässt sich doch sagen, dass das, was unter dem Label »postcolonial« läuft, entweder eine künstlerische oder eine forschende oder eine politische Auseinandersetzung damit ist, wie eine bestehende Wirklichkeit, egal in welchem Rahmen sie geprägt und konstituiert ist, verstanden und entwickelt werden muss im Sinne einer nachkolonialen oder noch immer kolonial geprägten Situation.«

»Es ist ein begrenzter, eingeschränkter Blick auf das, was zeitgenössische Musik ist, was eben nicht die Gesamtheit und Komplexität dessen, was tatsächlich existiert, abbildet und repräsentiert.« – Harald Kisiedu

Ein häufiges Missverständnis beim Verwenden des Begriffs »postkolonial« ist, dass er oft zeitlich verstanden wird – also als würde er die Zeit beschreiben nach dem Ende des Kolonialismus oder dem Unabhängigkeitstag,

an dem sich ein Land von seiner Fremdherrschaft gelöst hat. Zwar sind im Laufe der Nachkriegszeit die meisten ehemaligen Kolonien in die staatliche Souveränität entlassen worden – mehrheitlich in den 1960er Jahren, allerdings Mosambik und Angola erst 1975 und Hongkong erst 1997. Mit der politischen Dekolonisation waren koloniale Beziehungen jedoch nicht mit einem Schlag beendet. Viele Abhängigkeitsverhältnisse, beispielsweise auf wirtschaftlichem Gebiet, dauerten an und wurden seit den 1960er Jahren unter dem Stichwort des Neokolonialismus diskutiert. Außerdem machten in vielen neu unabhängig gewordenen Staaten die sozialen Eliten eine Politik, die sich von der innerhalb der Kolonialzeit nur wenig unterschied. Post-kolonial erschöpft sich also nicht in einem zeitlichen »danach«, das Wort zielt vor allem auf die Dekonstruktion und Überwindung zentraler Annahmen. Es geht um eine Auseinandersetzung mit und Anfechtung von kolonialen Diskursen, Machtstrukturen und sozialen Hierarchien.

Befinden wir uns in einer Sackgasse?

Aber was bedeutet das in Bezug auf zeitgenössische Musik? Darauf gibt es viele verschiedene Antworten und Sichtweisen. meLê yamomo formuliert seine in deutlichen Worten: »An diesem Punkt stelle ich immer wieder fest, dass die zeitgenössische Musik keine zeitgenössische Musik ist. Stattdessen ist sie die Sackgasse der Evolution der westlichen Musik. Und zwar eine Sackgasse wegen ihrer Arroganz, auf die die zeitgenössische Musik immer noch besteht. Sie ist immer noch Teil des kolonialen Systems, das sich weigert, andere Systeme als gleichwertig zu betrachten.« meLê yamomo, 1980 in Manila geboren, lebt heute in Berlin. Er ist Komponist, Theatermacher, Kurator und forscht zur Wahrnehmung von Klang aus dekolonialer Perspektive. Auch wenn das Export- und Missionierungsbedürfnis der neuen Musik aus den 1950er Jahren mittlerweile überwunden scheint – die neue Musik ist nach wie vor in zahlreiche Fallstricke verheddert und tritt Tag für Tag in Fettnäpfle. Einer davon ist sogar unsichtbar. Die Musikwissenschaftlerin und Komponistin Dana Reason hat dieses Phänomen den »Mythos der Abwesenheit« genannt. Der Musikwissenschaftler und Saxofonist Harald Kisiedu wird gemeinsam mit dem Komponisten George Lewis ein Buch zu genau diesem Thema herausgeben: »Der Begriff lässt sich sehr gut auf die Abwesenheit afrodiasporischer Komponist:innen anwenden – in Hinblick auf Konzertprogramme, in Hinblick auf die Geschichtsschreibung und auf das fast vollständige Fehlen eines Bewusstseins für afrodiasporische Musik und ihre Geschichte, die Teil der zeitgenössischen Musik ist.«

Auch wenn Kisiedu explizit von afrodiasporischer Musik spricht, kann der »Mythos der Abwesenheit« ausgeweitet werden auf alle Musiktraditionen, die nicht den gängigen anerkannten innerhalb der Neuen-Musik-Szene entsprechen. Zwei konkrete Beispiele: Die kubanische Komponistin Tania León hat 2021 den Pulitzer-Preis

gewonnen, im Jahr davor war es Anthony Davis, 1951 in New Jersey geboren, Komponist und Pianist. Beide sind People of Color. Der Pulitzer-Preis ist ähnlich berühmt wie die Oscars. Aber die deutschen Leitmedien haben das kaum gewürdigt. Harald Kisiedu macht das fassungslos: »Es ist einfach ein Nicht-zur-Kennntnis-nehmen-Wollen und ein Aus-der-Geschichte-Herausschreiben. Gleiches gilt auch für eine wissenschaftliche Beschäftigung im Hinblick auf die Geschichtsschreibung von Musik, wo Beiträge eben dieser Leute einfach nicht vorkommen; im Hinblick auf kuratorische Arbeit, wo Musik dieser Komponist:innen nicht gespielt wird und noch viel mehr. Es ist ein begrenzter, eingeschränkter Blick auf das, was zeitgenössische Musik ist, und der eben nicht die Gesamtheit und Komplexität dessen, was tatsächlich existiert, abbildet und repräsentiert.«

»Da ist immer diese Angst, dass ich das nie schaffen werde und dass ich immer versagen werde.« – meLê yamomo

Ein weiterer blinder Fleck liegt dort, wo zwar die westliche Geschichtsschreibung nicht hinkommt, aber dafür der westliche Blick, beziehungsweise der westliche Kanon. meLê yamomo wurde 1980 in Manila geboren und ist auf den Philippinen (ehemals spanische und amerikanische Kolonie) aufgewachsen. In seiner musikalischen Ausbildung hat er sich ausschließlich mit dem klassischen westlichen Kanon auseinandergesetzt – das ist leider oft der Standard und nicht die Ausnahme. »Daran sehen wir, dass der Kolonialismus wirklich global funktioniert, weil es eine ganze Geschichte der Wissensproduktion und der Schaffung einer bestimmten Ästhetik ist, die Europa immer den Vorrang gab. Und ein Großteil dieses Erbes ist überall auf der Welt verankert.« Seine Erfahrungen haben yamomo verunsichert. Er hatte das Gefühl, dass er nie ein richtiger Komponist werden kann, weil die berühmten Komponisten alle das verkörpert haben, was ihm unmöglich war: Sie waren Weiß. meLê yamomo weiß mehr über den europäischen Kanon und die Biographien von europäischen Komponist:innen als über die seines Heimatlandes, dessen Nachbarländer oder von irgendeinem anderen Kontinent. Überall folgen Musikhochschulen demselben System. »Da ist immer diese Angst, dass ich das nie schaffen werde und dass ich immer versagen werde«, sagt yamomo. Auch heute noch, obwohl er erfolgreich Festivals und Konzertreihen kuratiert, Essays veröffentlicht und Stücke für Theaterproduktionen und Performanceprojekte entwickelt.

Was lehrt der gängige Kanon?

Auch andere Komponist:innen, mit denen ich für diesen Text gesprochen habe, aus den Philippinen, Indonesien, Malaysia oder Chile, berichten ähnliches. Dass so viele Menschen außerhalb der sogenannten westlichen Welt sich so stark, beinahe ausschließlich, mit der sogenannten klassischen westlichen Musik auseinandersetzen (müssen), resultiert aus dem vorherrschenden Denken, dass die westliche Musik angeblich mehr wert sei als die eigene.

Das allein als Begründung heranzuziehen wäre allerdings zu einfach: Gerade in Vielvölkerstaaten, wie den Philippinen, kann klassische Musik auch eine neutrale Rolle einnehmen – zum Beispiel bei Nationalhymnen. Klassische europäische Musik ist viel unverfänglich, als wenn sich beispielsweise Indonesien für die javanische und gegen die balinesische Gamelanmusik entscheiden würde. Außerdem können Musiker:innen mit einer klassischen Musikausbildung leichter an den

sogenannten Westen anknüpfen, was für die oder den Einzelne:n wirtschaftlich durchaus erstrebenswert ist. Hier lauert allerdings schon der nächste Fallstrick, warnt Sandeep Bhagwati. Er ist Komponist, Wissenschaftler und Kurator und wurde 1963 im heutigen Mumbai geboren, heute lebt er in Montréal und in Berlin. »Ein Chinese, Koreaner, Japaner oder Inder, der an einer deutschen Hochschule studiert, wird eigentlich immer gefragt: Wo ist das Chinesische, Koreanische, Japanische, Indische in deiner Musik? So ist es auch mir immer ergangen. Und in dieser Frage schwingt auch der implizite Ratschlag: Wenn du es hier schaffen willst, in unserem Musikbetrieb, dann wäre es schon gut, wenn dein Name und deine Musik in irgendeiner Art in Verbindung gebracht werden könnten, ethnisch.«

Die Reduzierung auf die ethnische Herkunft kennen viele Künstler:innen nur zu gut. Zum Beispiel die chinesische Komponistin Du Yun, die seit Jahrzehnten in New York lebt. »Jemand hat letztens zu mir gesagt: Ich möchte einen Beitrag über dich machen, vielleicht sollten wir mal über chinesische Musik sprechen. Ich habe dann gesagt: Ich mache keine chinesische Musik. Ich sollte nicht die Sprecherin für China und dessen Musik sein. Außerdem ist »chinesische Musik ein sehr seltsamer Begriff. Das ist total verrücktes Gerede.« Mit diesem Gerede hat nicht nur Du Yun zu kämpfen, sondern alle, deren Herkunft nicht eindeutig dem sogenannten Westen zuzuordnen ist. Kunst soll schließlich immer lokal verortbar sein.

»Ist es die Wirklichkeit oder ist es eine Fassade?« – Cedrik Fermont

Ein anderes Fallbeispiel: Cedrik Fermont ist ein belgisch-kongolesischer Komponist und Musiker. Sein Schwerpunkt liegt auf elektronischer, elektroakustischer und experimenteller Musik aus asiatischen und afrikanischen Ländern. Auf seinem Label Syrphie veröffentlicht er oft Compilations mit in Europa unbekanntem Künstler:innen. Die Reaktionen darauf seiner Kollegen und Freund:innen überraschen ihn immer wieder: »Einige Journalist:innen und Freund:innen, aber auch Leute, die solche Musik hören, haben mir gesagt: Prima, du hast diese Künstler:innen getroffen und ihre Musik veröffentlicht. Aber ich kann überhaupt nicht entdecken, dass sie aus Asien oder Afrika kommen, weil es keine Instrumente oder Melodien diesbezüglich gibt. Sowas macht mich fassungslos.« 2021 hat Cedrik Fermont zusammen mit Antye Greie-Ripatti den Workshop »Sonic Writing & Soundings« bei den Darmstädter Ferienkursen gegeben, der in diesem Jahr wiederaufgenommen werden soll. Dabei haben sechs Künstlerinnen aus asiatischen und afrikanischen Ländern sich gegenseitig ihre Musikpraktiken vorgestellt und am Ende gemeinsam mehrere Stücke erarbeitet. Und das mit extrem unterschiedlichen Ausgangslagen, die das technische Equipment und Know-How bis hin zu einer funktionierenden Internetverbindung betrafen. Das Projekt habe gegenseitig empowert, neue Perspektiven gezeigt und Verbundenheit hergestellt, erzählen die Teilnehmerinnen. Und, dass so etwas für sie bisher unüblich war.

→ Dieser Text wurde uns freundlicherweise vom IFM e.V. zur Verfügung gestellt. Der zweite Teil dieses Textes erscheint am 1. März in der kommenden NOIES.

Auch in Radiobeiträgen, z. B. für den Deutschlandfunk, verfolgt Sophie Emilie Beha, wie dekoloniale Perspektiven in zeitgenössischen Musikszene verhandelt werden. Auf dem Stand bleibt ihr am besten, wenn ihr Sophie auf Instagram folgt.
→ [instagram.com/sophiemiliebeha](https://www.instagram.com/sophiemiliebeha)



FAIR KOOPERIEREN MIT FREIEN KOLLEKTIVEN

Die intersektionale Politik von YAYA zeigt sich in ihren Club- und Kulturprogrammen von der Raumgestaltung bis zum Line Up auf allen Ebenen. Für die innovative Kuratation und das gelebte Diversitäts-Know-How wird das freie Kollektiv immer häufiger von Kulturinstitutionen für Kooperationen angefragt. Wer profitiert von dieser Zusammenarbeit auf welche Weise? Die YAYA-Mitglieder ziehen ein Fazit, was sich ändern muss.

Die sich ständig bewegende Kunst- und Kulturszene scheint eine bedeutende Transformation zu erleben, angetrieben von der erhöhten Sichtbarkeit queerfeministischer Kollektive und deren Perspektiven. Diese Kollektive, vereint durch eine gemeinsame Vision von Gleichberechtigung, Selbstausdruck und sozialer Gerechtigkeit, schließen mit traditionellen Kulturinstitutionen vermehrt projektbezogene Partner:innenschaften, um langjährige Barrieren zu durchbrechen und etablierte Normen in Frage zu stellen, und vor allem auch, um entgegen rechter Strukturen eine Gegenbewegung zu stärken. Wir von YAYA sind eine dieser Gruppen und arbeiten seit nun 5 Jahren daran, im Kunst- und Kultursektor ein realistisches Abbild der Gesellschaft zu schaffen. Mit einem klaren Fokus auf intersektionalen Feminismus und dem Anspruch, unterdrückerische Strukturen in ihrer Tiefe zu benennen, um sie zu dekonstruieren, setzen wir in der institutionellen und nicht-institutionellen Kulturlandschaft Standards, mit denen sich faktisch anscheinend vorher noch nicht beschäftigt wurde.

Das macht unsere Arbeit mit Kulturinstitutionen, naja, wir nennen es diplomatisch formuliert jetzt einfach mal »spannend«. Die Forderung nach mehr Diversität ist für viele Kulturinstitutionen eine große Herausforderung, bei der sie die Expertise freier Kollektive oder gemeinnütziger Organisationen mit Freude annehmen, sodass wir plötzlich ganz schnell zum Aushängeschild des Monatsflyers von Kulturinstitution xy werden. Das Thema sei ja wichtig! Ja, bei dem Begriff »wichtig« stellt sich vor allem die Frage: Für wen? Bei Kulturinstitutionen ist es eben nicht das eigene Personal, das diesen Fokus setzen möchte. Wenn das der Fall wäre, wäre eine intersektionale Handlungspraxis etwas, das sie unabhängig von kleinen Kollektiven wie uns das ganze Jahr über umsetzen könnten. Für eine Reformator der Arbeitsstrukturen in Kulturinstitutionen sind wir nicht verantwortlich. Unsere Arbeitsweise deckt jedoch automatisch so essentielle Unterschiede zu den Arbeitsweisen von Kulturinstitutionen auf, dass an vielen Stellen ein gegenseitiges Verständnis kaum möglich ist. Wie eine unserer YAYA-Mitglieder in einem Gespräch mit einem Techniker in einer solchen Kulturinstitution sagte: »Awareness ist nicht nur während des Workshops heute Mittag gewesen. Awareness ist immer, 24/7!«. Diese Antwort folgte, als ein Techniker verwirrt über den Begriff der »Awareness« war, der im Kontext des Umbaus eines Konzertsaals von uns verwendet wurde. Uns ist es wichtig, dass unsere Gäst:innen immer Sitzmöglichkeiten haben, auch wenn es »eigentlich« eine Stehparty ist. Das war hier für den Techniker nicht ganz so verständlich. Aber auch Sitzen ist für uns ein Awarenesssthema! Wir verlangen nicht von Techniker:innen, dass sie sich mit all unseren Diskursen genauso beschäftigen wie wir, wir wünschen uns ausschließlich Respekt für unsere Entscheidungen, die mit Technik verbunden sind und ein Durchführen dessen,

auch wenn es für einen selbst vielleicht »komisch« ist, dass bei einer Party auch ein paar Sitzgelegenheiten gegeben werden sollen. Ganzheitlich. Jede mögliche Facette der Bedürfnisse unserer Gemeinschaft bei Veranstaltungen zu berücksichtigen, in den Dialog mit unserer Gemeinschaft zu treten, ihre Wünsche ernst zu nehmen, Richtlinien zu erstellen und Community-Preise für Eintrittskarten anzubieten, sind nur einige der Anstrengungen, die wir in unserer Veranstaltungsarbeit umsetzen.

Wann sind große Teile davon nicht umsetzbar? Nun, wir sagen das ungern, aber es ist bedauerlicherweise eine Tatsache, dass dies in den letzten fünf Jahren der Vereinsarbeit gerade im Kontext von Kulturinstitutionen aufgetreten ist. Und dennoch brauchen sie uns. Aber warum? Es gibt so viele Antworten auf diese Frage. Das fängt bei Street Credibility an und hört bei gesetzlichen Richtlinien zum Diversitätsanspruch auf. Die Liste ist lang. Daher ist eine Ausführung dieser Gründe kaum möglich, um nicht den Rahmen dieses Artikels zu sprengen. Allerdings möchten wir zumindest einen Einblick in das Thema geben, denn diese Abhängigkeit von Kollektiven wird sehr bewusst nicht sichtbar gemacht.

Kulturinstitutionen, die oft als unabhängige Schöpfer ihrer eigenen Programme wahrgenommen werden, finden in der Zusammenarbeit mit Kollektiven eine Quelle für frische Ideen und kreative Energien. Kollektive Gruppen bieten nicht nur innovative Konzepte, sondern auch Zugang zu aufstrebenden Talenten. Allein der Kontakt zu Artists, die Institutionen ohne Kollektive wie uns nicht sehen würden, ist basically die Arbeit einer Bookingagentur. Wir sind uns dessen bewusst, dass allein unsere Veranstaltungshistorie, die man im Internet findet, für so viele große Player einfach unbezahlte und nicht anerkannte Vorarbeit ist. Die Vielfalt der Perspektiven, die Kollektive einbringen, führt oft zu neuen künstlerischen Ansätzen und Veranstaltungskonzepten, die die Stadt mit kreativer Energie füllen. Die Bedeutung von Kollektiven für die Institutionen liegt in ihrer Fähigkeit, neue Zielgruppen anzusprechen und lokale Gemeinschaften zu stärken. Das Problem bei Kulturinstitutionen liegt hier vor allem im Festhalten an überholten Strategien.

Was macht diese Kollektive so einzigartig? Sie sind Innovationsmotoren, die sich nicht an etablierte Normen binden. Ihre Vielfalt an Mitgliedern ermöglicht es ihnen, neue Perspektiven einzubringen und innovative Ansätze zu verfolgen, um diverse Zielgruppen anzusprechen. Ein wesentlicher Aspekt ist ihre Community-Nähe. Freie Kollektive verstehen die Bedürfnisse und Interessen verschiedener Gemeinschaften, was es ihnen ermöglicht, Programme zu entwickeln, die direkt auf diese zugeschnitten sind. Die Herausforderung, neue Zielgruppen in etablierte und veraltete Kulturinstitutionen zu integrieren, ist real und dringend. Doch die Lösung liegt nicht im Festhalten an alten Strukturen, sondern in der Flexibilität

und Innovationskraft freier Kollektive. Sie sind der Wegweiser für eine Kultur, die vielfältiger, zugänglicher und relevanter ist als je zuvor. Ihre agilen Strukturen ermöglichen es, am Zahn der Zeit zu bleiben, auf Bedürfnisse zu reagieren und sich anzupassen – eine Flexibilität, die die starren Grenzen traditioneller Institutionen oft übersteigt.

Jedoch bleibt diese Abhängigkeit oft im Verborgenen. Kulturinstitutionen präsentieren stolz ihre Programme und Veranstaltungen, während die Zusammenarbeit mit Kollektiven eher als temporäre Partner:innenschaft dargestellt wird. Dabei wird komplett unsichtbar gemacht, dass der Marktwert der Kollektive natürlich von nichts anderem als ihrer kostenlosen öffentlichen Vorarbeit abhängt und dieser jedoch genau dafür verantwortlich ist, warum Leute zu unseren Events kommen.

Warum kostenlos? Auch wenn wir Gelder bekommen, sind diese immer projektgebunden. Allerdings geht unsere Arbeit weit über unsere Projekte hinaus. Es ist uns wichtig, Öffentlichkeitsarbeit unabhängig von Projekten zu machen. Wir haben immer ein offenes Ohr für unsere Community, unterstützen wo wir können, vermitteln Jobs, geben kostenlos Feedbackstunden an andere Kollektive. Doch wer bezahlt uns all das? Der Marktwert, den wir uns mit dieser Arbeit schaffen, muss in unseren Gagen sichtbar werden! Wir fordern die Anerkennung unserer Community-Arbeit, die nicht um 16:00 Uhr am Laptop endet und mit einer Tarifstelle vergütet wird. Wir fordern ein Zugestehen, dass unsere Forderungen »the bare minimum« sind!

Um das ganze mal in ein unverblümtes Sprech zu übersetzen: Euer Inhalt hängt mostly von uns ab. Eure Streetcredibility hängt mostly von uns ab. Eure Öffentlichkeitsarbeit lässt zu wünschen übrig, so let's just be honest, auch die hängt mostly von uns ab. Und dann wollt ihr wirklich, dass wir uns zu 6 Personen so viel Geld für ein Projekt teilen sollen, wie eine einzelne Person, die auch noch bei euch fest angestellt ist, verdient? Offene und transparente Kommunikation über die Realität der Strukturen von Kulturinstitutionen wäre doch schon mal ein Anfang. Wir als Kollektive arbeiten oft mit knappen Budgets, wobei Mitglieder ihre Zeit und Fähigkeiten ehrenamtlich einbringen, um Veränderungen voranzutreiben, haben keine festen Anstellungen für unsere unabdingbare Arbeit, haben fast nie einen physischen Ort, den wir nach eigenen Regeln und Ideen gestalten können und noch so viele andere Probleme, mit denen wir uns beschäftigen müssen. And guess what: Auch wir leben von unserer Arbeit. Die Liste an Barrieren ist so lang, der Kampf um Anerkennung und angemessene Entlohnung bleibt. Die Hierarchieunterschiede zu Kulturinstitutionen, mit denen wir regelmäßig konfrontiert werden, sind nicht nur auf der Ebene bezüglich Respekt in der Zusammenarbeit sichtbar. Wir werden faktisch im Vergleich zu ihnen bei Förderfonds benachteiligt. Bei euch liegt also das Geld, an das wir nicht kommen, so richtig teilen wollt ihr es nicht, von uns profitieren aber schon. Dies muss sich ändern! Die Spirale ist so endlos, das System alles andere als nachhaltig. Immer wieder wird mit etablierten Kollektiven wie unserem kooperiert, bis wir Burn Out Erscheinungen bekommen und es nicht mehr machen wollen, und anschließend wird für die nächste Kooperation einfach ein »unerfahreneres« Kollektiv an Board geholt, dem man in Zoomcalls noch schön erzählen kann, »dass das mit dem Bürokratiesystem in Institutionen etWaS anDerS läuft« und wir das halt einfach nicht wissen, wie das hier wirklich läuft. Doch Marianne, ich weiß das sehr gut. Deswegen sitze ich hier und schreibe diesen Artikel und nicht du. Wir wissen, dass wir kaum in der Lage sind, so etwas wie eine Förderung zu bekommen, die sich

über mehrere Jahre erstreckt und strukturelle Verbesserungen für uns wie bspw. Festanstellungen möglich machen würde. Wir wissen, dass wir uns ausschließlich von der einen Projektidee zur nächsten hangeln müssen. Wir wissen, dass wir, wenn unser Antrag nicht durchgeht, 0€ für unsere Arbeit haben werden. Vor allem aber wissen wir, dass unsere Arbeit aber weitergehen muss, ob der Antrag durchgegangen ist oder nicht.

Was heißt das alles jetzt für unsere Arbeit als YAYA? Wollen wir nie wieder mit Institutionen arbeiten? Nein, das heißt es auf keinen Fall. Erstens haben wir auch schon mit Institutionen gearbeitet, mit denen das alles schon so viel besser läuft, man respektvoll behandelt und fair bezahlt wird. Diese Vorreiter:innen sind aktuell noch Einzelfälle. Diese Einzelfälle geben uns super viel Hoffnung. Wir sehen es mit als unsere Aufgabe, den Dialog mit Institutionen voranzutreiben um Regel und Einzelfall austauschen zu können, machen auf Paneltalks auf diese Lücke aufmerksam und versuchen in unserer Arbeit mit befreundeten Kollektiven, sie auch für dieses Thema und die Anerkennung ihrer eigenen Arbeit zu sensibilisieren.

Wenn auch Ihr als Leser:innen uns in irgendeiner Weise unterstützen möchtet, könnt Ihr immer auf unser Vereinskonto spenden oder am besten sogar für ab 10€ im Jahr YAYA-Mitglied werden <3

Über Veranstaltungen des YAYA Netzwerkes werdet Ihr am schnellsten über Instagram informiert.
 → instagram.com/yayacrewlove

AS LOUD AS POSSIBLE

Extreme Lautstärke ist in Noise-Musik ein effektvolles Mittel, um Hörer:innen mit ihrem ganzen Körper miteinzubeziehen. Wie Musiker:innen Lautstärke künstlerisch einsetzen und welche Rolle dabei der Tonträger spielt, untersucht Pedro A. Ramírez anhand von persönlichen Erfahrungen, Interviews und theoretischen Zugängen.

I decided to write about this topic as I picked up a CD copy of Morton Feldman's composition for Bunita Marcus. In its back cover I read in a thin roman font: »The volume of »For Bunita Marcus« is extremely low, for realistic listening turn the volume-knob down.«

I found the gesture very atypical, out of the normal, as I've always encountered the extreme opposite of this suggestion in almost every punk, noise or experimental record I've come across with. The records suggested something along the lines of PLAY LOUD or AS LOUD AS POSSIBLE. Since they almost never provide a specific sound pressure value i.e. 120db or any other technical reference point, it exposes how the intention is rather to push the listener a little bit further than he'd normally would be used to, suggesting that the context of the listening experience is that of intensity, of energetic sonic matter. Although I deeply enjoy the virtues of silence and contemplation, the following words are skewed towards the loudness, being the side of the extremes I have spent my time reflecting on the most, both in theory and in practice, as a former guitar player in hardcore punk bands and as a sound artist working with electronic sounds.

Bypassing the Mind – Tuning the Body

Whenever the topic of loud electronic music is concerned, the name of Zbigniew Karkowski usually comes to the table. Throughout the years he won a big reputation on playing stupidly loud concerts of electronic sound, destroying speaker cones and emptying concert halls of afraid listeners. He found himself in the special tangent point between contemporary composition and industrial music. There's an interview of him on Vimeo from around the late 1980's in which the interviewer, Malga Kubiak, poses the questions: »Why does Zbigniew Karkowski play so loud? Why is his music so aggressive?« He dodges the question by replying how his creative intentions come from a different place: From love rather than destruction. Karkowski defines music as flows of energy that he then uses as tools for »bypassing the defense mechanisms« the audience builds. He is interested in intensity as a way to skip the expectations and prejudices preventing them from really experiencing the sound matter. He proceeds to explain that his music is not made to address the brain, but a phenomenon that is targeted to the body. »People experiencing it should feel like they are in a vacuum, completely there. They cannot even hear their own thoughts. Nothing there of their preconceptions and expectations. It's just the primal feeling. Being there.«

»The volume structures the listening space and engages bodily hearing. This ranges from the extremes of the annulment of space via sonic density to the creation of new aural spaces from a combination of existing sounds". The volume collapses back into the music as more detailed information or meaning is lost due to high levels.« – Excerpt from *Noise/Music* by Paul Hegarty

Borderline Aesthetics

I've been trying to find out what happens when the sound is played loud.

To shatter the hearing into thousands of pieces. Going hard, pushing beyond. Going hard in volume leads to auditory distortion: the folding of sound waves bouncing and multiplying ad infinitum. What Jimi Hendrix and others found so pleasing driving their guitar amplifiers so hard was harmonic distortions that would result in the curvatures being compressed against their limits. The sharpening of their edges, the multiplicity. In my personal research exploring sound design in digital and analog synthesizers, I've become obsessed with techniques to achieve colors, meaning different timbral variations, by the usage of waveform distortion. One of the most basic forms is called clipping and occurs when an amplifier is overdriven and attempts to deliver an output voltage or current beyond its maximum capability. The sound waves are then »cut« resulting in a hard-edged wave, resembling a squared-shape wave. Sonically this produces a lot of harmonics, making the sound brighter, harsher to the ears. Also, because of the presence of these new frequencies, it would appear to sound louder when mixed with other sources. Similarly to this clipping there are other techniques, such as wave folders, in which the sound waves are »folded« in a user defined threshold. This border becomes a sort of edge, a »frontier« in which waves would bounce back and forth in an ever-going ricocheting of vibrations that would translate as harmonics in the auditory. At the end sound could be described as wiggly air, vibrations. Loudness as maximum intensity displays yet another material possibility of the sound. Pumping your chest, shaking your skull. It takes the breath out of you as you experience the pressure in your throat.

As Marie Thompson describes in her book »Beyond Unwanted Sound«, noise and loudness are very much closely related, partly because every sound amplified beyond healthy limits becomes unbearable, unintelligible and formless. This cascading excess of saturation distorts the listeners perception, it triggers the survival instincts, posits the musical experience into one of danger, alertness.

»What you hear is revealed as electrically driven movements of air; sound is materialized, and becomes other to the expressing body. Music is now evidently a prosthetic, mediated through machinery and this shakes the belief in the centeredness intention and authenticity of musical creation.« – Paul Hegarty, *Electric on Noise/Music*

Breaking the Ceiling

Although we could say we're currently living in the post-loudness war era, since Spotify and other streaming services have started to reduce the volume and keep the levels under healthy measures, I've been on the

quest of the opposite: to revisit the harsh noise music cannon in search for something that could be named as »the loudest record ever«. As obvious as it is, the infamous album »Pulse Demon« by Merzbow needs to be mentioned simply because of how many times it has been used as an example of a creative use of digital mastering in the CD production. It is said that the mastering engineers pumped extra numbers into its loudness, causing the CD players to sound uncommonly loud. Merzbow wanted to reach the new extra headroom that the CD format could give him.

Another recollection of similar experiences of imprinted loudness on physical formats can be found in records by the Japanese Free Jazz guitarist Masayuki Takayanagi. Based on an interview with Jim o'Rourke for the podcast NOISEXTRA, he describes how »the grooves were cut so deep that you could hear the record without any amplification, straight into the air«. His recording »Mass Projection«, alongside Kaoru Abe, is definitely a »certified hood classic« of mine.

It's impossible to separate the sound of American Harsh Noise from the compression and distinct sound of cassette tape saturation. Probably the trademark distorted sound of the band Les Rallizes Dénudés came more from bootleg recordings of their live shows than by their own intention. I like to think about those overdrives as the color of the edges, the borderlines of the playback mediums.

Loudness has always been this quality of Rock Music that has kept me around the style, even though I stray far from pretty much every subgenre by now. Loudness or the impression of it is something that still informs my practice as a sound artist. This sort of characteristic, idiom is something that the British-Austrian musician and label owner Peter Rehberg would constantly mention in interviews when referring to his appeal for Merzbow or his appraisal for Kevin Drumm. In an article about his label Editions Mego in 2003, Rehberg explained how Drumm's album »Sheer Hellish Miasma« was sort of a commission for him to explore his interest with extreme forms of Metal Music. »SHM« is abrasive, abstract, and angry. An exploded version of the rustiest bits of the shittiest Norwegian Black Metal distortion pedal sound recorded straight to tape – a turning point for the musician who was previously known for his guitar preparations in the electroacoustic improvisation circles of Chicago in the late nineties.

After Erstwhile announced the second version of »SHM«, I became obsessed with the record again, this time reading on forums about other possible candidates that would be on par with it in terms of loudness, such as Carlos Giffoni's »Arrogance« and »Gallon Gravy« by Pain Jerk. As I listened to digital copies of them on iTunes, I was quite disappointed because they didn't seem inherently any louder. I found out by checking the Spectral Analyser in Adobe Audition that iTunes automatically normalizes the sound to retain dynamic consistency between different songs, tuning them down for an equalized intensity hearing experience.

Haptics of soft ~ quiet.

I enjoy thinking about the idea of phase transitions such as when ice turns into water and water into steam. It happens as well when pulses turn into tones, and is something that the philosopher and composer Haela Ravenna Hunt-Hendrix uses to describe her system of composition. One particularly beautiful example is when she describes how extreme Metal, in its quest for reaching the highest points of »heaviness«, crosses some threshold and turns into ambient. When the blast beats go so fast, and the tremolo guitars blend altogether, they create this bed of sound, this continuity

that resembles string orchestras and beds of white noise. Although a similar phenomenon would occur in Harsh Noise with the HNW (Harsh Noise Wall) sub-genre (a style of noise music composition that attempts to take variation, dynamics and consequently dramaturgy out, allowing the direct sonic experience of texture and energy over extended periods of time), I'm more interested in the shift from loudness into the quiet and the sparse, as it happened in experimental music scene in the late 1990's and early 2000's in Japan with Onkyō, a style of electroacoustic improvisation focusing on minimalism and exploration of textural details of sound.

Novak, Hegarty and others have written about it, framing Onkyō as this moment when the experimental music scene started using space and quietude as a creative tool. Novak expands saying that this dim and delicate sound-world would originate in the specific venue where the concerts happened, an art space called »Off Site«.

»Some musicians claimed that onkyō's performance aesthetics sprung from Off Site's physical limitations. The space was so small and close to other houses as to require quiet performances, since neighbors would complain if sound leaked through the thin wooden walls. The quietness of the space became a hallmark of *onkyō*s performative silence, as well as the special kind of listening associated with the genre, as audiences came to Off Site prepared to listen with deep concentration.« – Excerpt from *Playing Off Site* by David Novak

What intrigues me the most about the Onkyō project is that it still holds the radical and aggressive features of the japanese noise but this time replacing loudness and the endless multiplication of harmonics into using the extreme opposites: High pitched sine waves and the usage of gaps, digital silence, between sonic events.

I'll never forget the sensation when working at an office doing computer work while listening to the recording of »Un Peu du Neige Salie« by Bernhard Günter, a computer music piece that shares Feldman's aesthetics of duration and soft dynamics. At the time my job consisted of lots of manual work, a highly monotonous activity. I was thrilled when I realized I had been enjoying pretty much »nothing«, as the recording had stopped a long time ago. It felt in a way as the ultimate ambient musical experience.

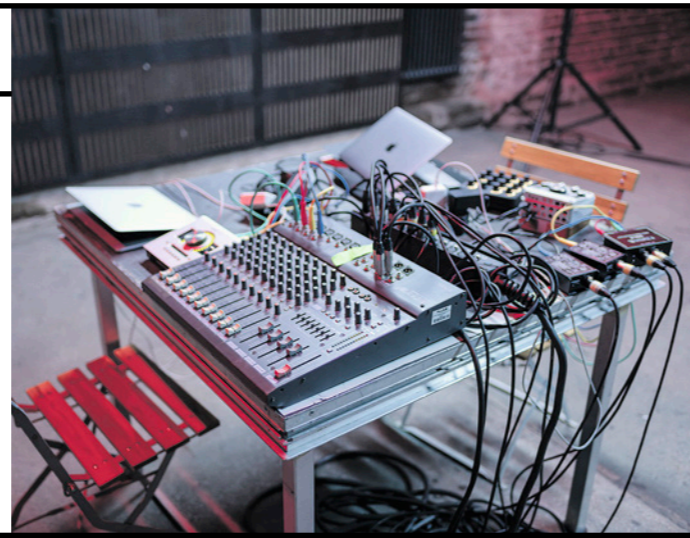
Hearing Roxanne Métayer live in Kunst-Station Sankt Peter Church earlier this year threw me into a state of complete awe. That was something I have almost never experienced as the threshold between acoustic and electronic blended so tastefully between the natural reverb of the church. The level was so soft and the trails of the echoes were so blurry that even the click of my phone home button felt like an intruder in the space. Every instrument felt chosen carefully based on its acoustic properties to be diffused in the space- the wood of the violin, the delicate harmonics of little bells and chimes. I know it's unhealthy to compare yourself with other artists, but I had to question myself about my own usage of dynamics. Would loudness ever be able to reach an ecstatic moment such as the phase transition between the acoustic/electric in a highly reverberant space?

Einen Überblick Pedros künstlerischer Arbeit bekommt Ihr auf seiner Website → airpopcrack.com

KONZERTREIHE

JAN. 2024

Ende Januar geht's in die nächste Runde der Konzertreihe für elektronische Musik «stromspiesser». Diesmal im Essener Museum Folkwang in Kooperation mit dem Jungen Kunstring. Vor den exquisiten Künstler:innen organisiert der Junge Kunstring Folkwang eine an das Konzert angelehnte Führung durch die Kollektion des Museums. Das Lineup: die in Köln lebende Klangkünstlerin Hye Young Sin, der Wahlberliner Schlagzeuger Ludwig Wandering und die lokale Noise-Legende Sisto Rossi. Was bleibt zu sagen, als dass der Eintritt frei ist und wir uns auf euer Kommen freuen! Ein schönes Jahr 2024 wünschen Tim Pauli & Roberto Beseler Maxwell mit der GNMR.



CHEZ ON 10.01. UND 28.02.2024
WERKSTATTGESPRÄCHE

Einmal im Monat veranstaltet ON Cologne die Werkstattgesprächsreihe ChezON. Ab Januar zieht ChezON in das brandneue Klangkunststudio in der Vogteistraße 18a in Köln um.

Kommt zur Premiere am 10. Januar zum Artist Talk von Alexis Ludwig aka. Graneg Sandpapier oder am 28. Februar zum Talk mit Heinrich Lenz. Jeweils ab 19 Uhr!

→ on-cologne.de

Sprecher*in für die Interessenvertretung_Neue Musik gesucht!

Du willst
Wichtige kulturpolitische Personen kennenlernen?
Einblicke in das Förderwesen erhalten?
Eigene Projekte für die Szene umsetzen?

Melde Dich gerne unter iv_neuemusik@kgnm.de

Die Interessenvertretung_Neue Musik ist als Arbeitsgruppe der kgnm e.V. eine offene Plattform für in dieser Teilszene professionell Tätige. Hier werden Interessen gebündelt, Kulturpolitisches diskutiert und Forderungen formuliert.

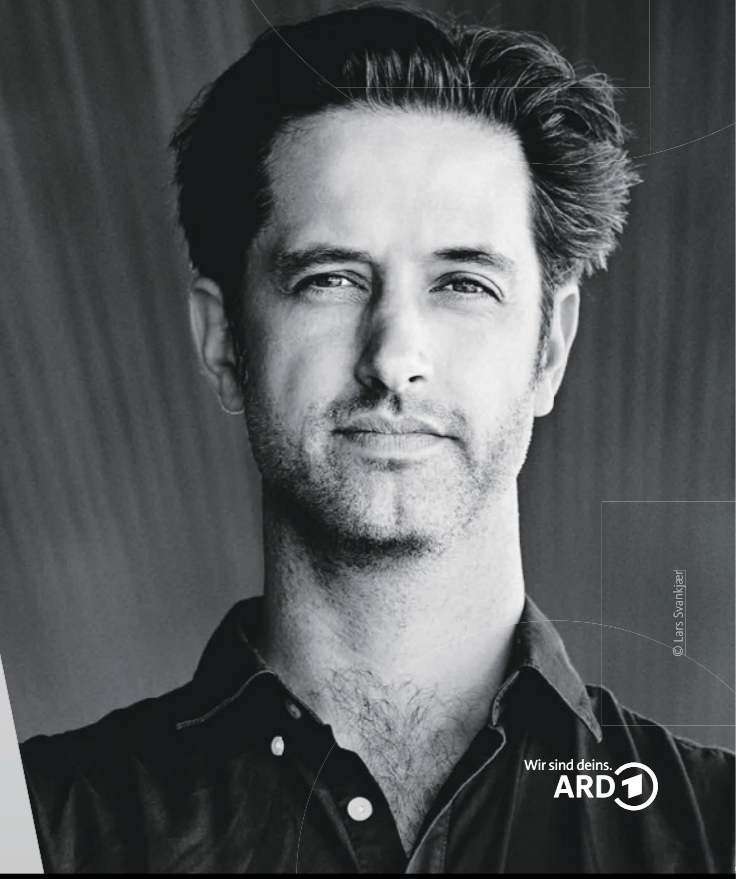
Das Sprecher*innen Team versteht sich als Bindeglied zwischen den Künstler*innen der Neue Musik-Szene, deren Institutionen und den verantwortlichen kulturpolitischen Organen Kölns (IFM e.V., Kulturamt der Stadt Köln).

Bei den regelmäßigen Treffen, die von der IV_Neue Musik organisiert werden, haben Akteur*innen der Szene die Möglichkeit, wichtige Themen, Wünsche und Anregungen einzubringen, die es in der Kulturpolitik zu vertreten gilt.



MUSIK DER ZEIT

WDR 3



KÖLN, FUNKHAUS WALLRAFFPLATZ
SA 3. FEBRUAR 2024, 20.00 UHR
NO CONCERTO
Nicolas Hodges Klavier
Rei Nakamura Klavier
Sebastian Rudolph Schauspieler
SWR Experimentalstudio
WDR Sinfonieorchester
Michael Wendeborg Leitung

KÖLNER PHILHARMONIE
SO 12. MAI 2024, 20.00 UHR
BLUT - ACHT BRÜCKEN |
MUSIK FÜR KÖLN
Pierre-Laurent Aimard Klavier
Sarah Maria Sun Sopran
Přemysl Vojta Horn
Saar Berger Horn
WDR Sinfonieorchester
Elena Schwarz Leitung

WITTEN, THEATERSAAL
SO 5. MAI 2024, 16.00 UHR
WITTENER TAGE FÜR NEUE
KAMMERMUSIK
Marco Blaauw Trompete
WDR Sinfonieorchester
Lucie Leguay Leitung

KÖLN, FUNKHAUS WALLRAFFPLATZ
SA 22. JUNI 2024, 20.00 UHR
WINGS
Simon Höfele Trompete
WDR Sinfonieorchester
Sylvain Cambreling Leitung

Wir sind deins.
ARD 1

Podium
Gegenwart
DEUTSCHER MUSIKRAT



VLADIMIR GUICHEFF BOGACZ
viscera (2024)

Ensemble Musikfabrik,
Trio Catch, Ensemble Aventure,
Nicholas Reed, Kollektiv3:6Koeln

EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
www.musikrat.de/edition

INSTITUT
FÜR MUSIK UND MEDIEN

Robert Schumann
ROBERT SCHUMANN
HOCHSCHULE
DUSSELDORF



MUSIK UND MEDIEN
TON UND BILD

Studiere am Institut für Musik und Medien der Robert Schumann Hochschule und wähle Studienschwerpunkte aus der Bild- und Tonproduktion, Medienkomposition, Musikinformatik oder Visual Music.

Bewerbungsschluss: 01. März 2024
rsh-duesseldorf.de/bewerbung-2024

