

→ noies.nrw

NOIES
SZENE

MUSIK
NRW

26/07

Liebe Leser:innen,

Nordrhein-Westfalen ist nicht nur das Bundesland mit den meisten Einwohner:innen, sondern weiterhin auch jenes mit einer der lebendigsten Musikszenen in Deutschland. In der ersten NOIES-Ausgabe 2026 finden sich also vielfältige Beiträgen über Orte, Initiativen und Künstler:innen, die unsere Kulturlandschaft mit ihrer Arbeit bereichern und Ihnen in Teilen vielleicht auch noch NEU sein dürften:

Waltraud Blischke macht sich Gedanken über fruchtbares Chaos in Community Music, die Bernd-Alois-Zimmermann-Stipendiatin Aline Müller ist verliebt in miteinander verknüpfte Instrumente und das Essener Peripherie Quartett übt sich in Repertoiresuche. Friedemann Dupelius hat den neuen Intendanten des Ensemble Musikfabrik, Gregor Hotz, interviewt, Roberto Beseler Maxwell war im Veranstaltungsraum Solips in Wuppertal und Verena Hahn begibt sich mit Stefan Schneider auf eine Schatzsuche durch Düsseldorf. Denise Schmid spricht außerdem mit dem BRUTALISM Kollektiv, das sich als »cultural research platform« versteht. Los geht's mit dem Erkunden!

Hanna Fink
und die NOIES-Redaktion

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 drei 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.

© Copyright 2026 by ON – Neue Musik Köln e.V. Alle Rechte vorbehalten.

HAFTUNGSAUSSCHLUSS
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. (V.i.S.d.P.)
Melchiorstraße 3, 50670 Köln
→ on-cologne.de
Gefördert von Stadt Köln

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

Gesellschaft für Neue Musik Ruhr e.V.
Viehofer Platz 18, 45127 Essen
→ gnm.ruhr
Gefördert von Stadt Essen

REDAKTION
Simon Bahr
Roberto Beseler Maxwell
Friedemann Dupelius
Hanna Fink
Verena Hahn
Roman Pfeifer

GESTALTUNG
Meike Hardt

SCHRIFT
Jeko, Ellen Luff

DRUCKEREI
Funke Zeitungsdruckerei

HÖRTIPP VON
OXANA
OMELCHUK

DJ SNIFF
EP (2011)

»EP« steht für Evan Parker und ist eine Hommage an den britischen Saxofonisten. DJ Sniff hat dafür Parkers Album »Monoceros« von 1978 verarbeitet. Er beschreibt »EP« als seinen Versuch, Parker zu spielen: Es entsteht dabei eine neue musikalische Sprache, die sowohl auf den charakteristischen Merkmalen von Parkers Musik aufbaut, als auch DJ Sniffs unverwechselbaren Stil zur Geltung bringt. »EP« zelebriert einen respektvollen Umgang mit fremdem musikalischen Material: eine faszinierende Balance zwischen künstlerischer Aneignung und Wertschätzung.


Oxana Omelchuk ist Komponistin und Musikerin mit Wohnsitz in Köln. Ihre Kompositionen entstehen oft aus der Transformation bereits vorhandenen Materials.

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, Multimediabeiträge und Infos zu Metadaten.

**BIST DU SCHON
IM VERTEILER?**

Für nur 2€ pro Ausgabe schicken wir Dir die NOIES ins Haus. Weitere Infos zum Abo unter → noies.nrw

4	BESUCH <i>PERIPHERIE QUARTETT</i>	BEI	Das Peripherie Quartett hat sich 2020 mit der Besetzung Flöte, Klarinette, Geige und Cello in Essen gegründet und widmet sich neuem Repertoire abseits ausgetretener Pfade. → aaronwolharn.com/peripheriequartett
5	VERLIEBT  <i>INSTRUMENTE VERKNÜPFEN</i>	IN	Aline Sarah Müller ist Komponistin und Geigerin. Ihr Interesse gilt vielfältigen Spiel- und Präparationstechniken von Instrumenten und sozialen Phänomenen im Zusammenhang mit Musik. Sie erhielt 2025 das Bernd-Alois-Zimmermann-Stipendium. → alinesarahmueller.com
6	GESPRÄCH <i>BRUTALISM</i> Klangkonzepte im Kontext von Sichtbeton	MIT	BRUTALISM agiert als Plattform und Record Label, das sich an der Schnittstelle von Sound sowie Architektur verortet, und organisiert experimentelle Soundevents. Das Kollektiv lebt und arbeitet zwischen Köln und Berlin. → brutalismcologne.com
8	GEDANKEN <i>COMMUNITY-MUSIC</i> Geordnetes Chaos als Musik	ÜBER	Die Kölner Autorin Waltraud Blischke schreibt, spricht und organisiert für verschiedene Anlässe, legt Musik auf und macht sie manchmal auch. Waltraud Blischke lehrt am Institut für Musik und Medien in Düsseldorf. → instagram.com/c.c._herman
10	GESPRÄCH <i>HANS W. KOCH</i> In die Luft schreiben	MIT	hans w. koch, geboren 1962, ist ein Kölner Komponist, Klangkünstler und Musiker. Er leitet seit rund 10 Jahren an der Kunsthochschule für Medien den Fachbereich Sound, ist Veranstalter, überregionaler Netzwerker und kulturpolitischer Aktivist. → hans-w-koch.net
11	KONZERTE <i>FEBRUAR BIS MAI 26</i>	IM	
12	FREI <i>ANDREAS MAUS</i>	FÜR	Andreas Maus wurde 1964 in Köln geboren und arbeitet im KUNSTHAUS KAT18. Er wurde mit dem »euward 8«, dem europäischen Kunstpreis für Malerei und Grafik ausgezeichnet. Zu seiner Zeichnung schreibt er: »Tanzfleche frei. 4 Tänzerinnen tanzen in der Disco frei nach ihrer Wahl und lassen sich nichts reinreden.«
16	REISE <i>DÜSSELDORF</i> Version mit Kühen und Schafen	NACH	Der Musiker und Produzent Stefan Schneider lebt in Düsseldorf und betreibt das Label TAL. Nach seinem Abschluss in Fotografie bei Bernd Becher gründete er u.a. die Gruppen Kreidler und To Rococo Rot. → talmusic.com
19	GESPRÄCH <i>GREGOR HOTZ</i> Einmischen, Verbindung suchen	MIT	Gregor Hotz zog 1994 von Zürich nach Berlin. Dort war er in verschiedenen Rollen in der freien Szene umtriebig, u.a. als Mitbegründer des unabhängigen Veranstaltungsraums ausland. Von 2017-25 war er Geschäftsführer des Musikfonds.
21	GESPRÄCH <i>SOLIPS</i> Gewiss ist: das Solips gibt's.	MIT	Der Multiinstrumentalist Fabian Neubauer ist aktiv zwischen experimenteller Musik, Free Jazz, Noise sowie Performancekunst und interdisziplinären Praktiken. Bastian Buddenbrock arbeitet als bildender Künstler, Performer, Schauspieler und Musiker an der Schnittstelle von Installation, Performance, Film und Musik. → instagram.com/solips_wuppertal_
22	VERANSTALTUNGEN <i>GNMR</i>	VON	

Der Flötist Aaron Wolharn, der Klarinettenist Sebastian Langer, der Violinist Muzi Lyu und der Cellist Elio Herrera lernten sich im Zuge des Masterstudiengangs »Interpretation Neue Musik« an der Folkwang Universität in Essen kennen. 2020 gründeten sie das Peripherie-Quartett. Im Dezember 2025 nutzte das Ensemble eine Mini-Residenz der gnmr in der Neue Musik Zentrale in Essen, um neues Repertoire zu erarbeiten.



Mindestens einmal pro Jahr nehmen sich die Musiker eine Woche Zeit, um intensiv zu proben – dieses Mal Musik von George Perle, Hugo Bell, Udi Perlman, Wladimir Vogel, David Coll oder Yasutaki Inamori.

Instrumentale Kammermusik ist Kern des künstlerischen Profils. Neben Kompositionsaufträgen spielen die Vier daher häufig auch eigene Arrangements von Musik quer durch die Jahrhunderte und stellen sie Neuer Musik gegenüber: Orlando di Lasso trifft Johannes Schöllhorn.

Aktuell erarbeitet Peripherie ein Kinderprogramm und testet die eigene Ernsthaftigkeit bei Erik Saties »Sports et Divertissement«.



Die Komponistin Aline Sarah Müller wagt einen Versuch, Klang nicht nur zu hören, sondern zu berühren. Und dabei Instrumente zu verbinden, zu verkuppeln und miteinander zu verknoten.



»Mit den Händen kannst du nicht sehen.« Diesen Satz hörte ich in meiner Kindheit oft, denn ich wollte überall und jederzeit alles anfassen. Etwa im Einkaufsladen, wo von mir erwartet wurde, die Objekte lediglich brav zu betrachten, während ich sie viel lieber in die Hände nahm, wog, drehte, befühlte, um persönlich ihre haptischen Qualitäten zu überprüfen. Man weiß ja nie.



Ich liebte es – und liebe es bis heute –, mit den Fingerspitzen über verdächtig glitschig aussehende Oberflächen zu fahren, die Höhen und Tiefen einer rauen Wand millimetergenau zu kartografieren oder beim Gehen die Hand am Gartenzaun entlangzuführen. Die kalten Metallzäune der Einfamilienhäuser oder Friedhöfe dankten es mir mit einer pulsierenden, leicht verstimmt Melodie. Wobei dies nicht immer ohne Preis blieb: Manche Zäune wollten Blut sehen und ich verletzte mich leicht an den Fingern. Fair enough. Inzwischen siegt meist die Angst vor schiefen Blicken über diesen kindlichen Impuls. Ganz verschwunden ist er jedoch nie.



Diese Erfahrungen, die mir früher Ärger einbrachten, verwende ich heute im Rahmen von Recherche und künstlerischer Praxis, indem ich aus ihnen Tools und Methoden generiere. 🧐 So wird vieles berührt und verbunden: nicht nur Instrumente, sondern auch an Saiten befestigte Nylonfäden. Man könnte meinen, dieses eher plumpe Material bringe außer einem ebenso plumpen »plack« nicht viel zustande. Doch diese Fäden sind erstaunlich vielfältig.



So wurden die Nylonfäden zu einem meiner Arbeitstools, und ich begann, sie in unterschiedlichen Variationen und Kombinationen zu erproben. In meinem Streichquartett sitzen vier Musiker:innen in einem Quadrat, mit dem Blick nach innen gerichtet. Die vier Instrumente sind mit insgesamt vier Nylonfäden miteinander verbunden: Von jedem Instrument führt je ein dünner Nylonfaden zu der linken und rechten Sitznachbar:in. Die Fäden sind je an eine Instrumentensaite geknüpft. Wird an ihnen gezupft, resoniert der Klang sowohl am eigenen als auch am verbundenen Instrument. Die Musiker:innen spielen also nicht nur das eigene Instrument,

sondern auch ein kollektives: den Nylonfadenapparat. Bei einem anderen Setting für Gitarrenduo ist der Präparationsapparat etwas einfacher: Die zwei Musiker:innen sitzen sich gegenüber und mehrere Fäden sind zwischen den beiden Instrumenten gespannt. In diesen Nylonfäden-Settings entstehen zahlreiche Klänge von verblüffender Vielseitigkeit. 😊 Halte ich zum Beispiel die Fäden leicht zwischen Daumen und Zeigefinger 🖐️ und ziehe an ihnen entlang, spüre ich an den Fingerkuppen die feinen Vibrationen des mit Kolophonium klebrig gewordenen Plastiks. Das Resultat ist ein knarzendes, leicht holperndes, tiefes Geräusch – irgendwo zwischen dem Ächzen einer alten Tür und dem Fauchen eines alten Hundes. 🐕 Durch das feine Auflegen einer Fingerspitze auf den Faden und gleichzeitiges Zupfen mit der anderen Hand entstehen Obertöne des Fadens, der zwischen den Instrumenten gespannt ist. Der Klang wird durch die Resonanzkörper der beiden verbundenen Instrumente verstärkt. Basic physics, I know – aber trotzdem bin ich jedes Mal hin und weg. 🤪



Nun stehen die Fäden nicht für sich allein, sondern werden immer in Verbindung mit mehreren Instrumenten verwendet. Wie beeinflusst es den Klang, wenn die Fäden zwischen unterschiedlichen Resonanzkörpern befestigt werden? Es geht also nicht nur um Taktilität, sondern auch um das soziale Miteinander: Welche Instrumente lassen sich zusammenbinden und verknüpfen – nicht unbedingt bis der Tod sie scheidet, sondern auch für temporäre Situationships?



Als Matchmakerin achte ich dabei auf Kriterien wie Interessen und Charakter: Resonieren die Instrumente auf derselben Wellenlänge? Harmonisieren ihre Stimmungen und (Paar-) Dynamiken? So entstehen Zweierbeziehungen bis Polyküle. Alle mit dem Ziel, eine gemeinsame Sprache zu finden, einander zuzuhören und zu ergänzen, sich Herausforderungen zu stellen, aufeinander einzugehen und gegenseitige Verantwortung zu übernehmen.



KLANGKONZEPTE IM KONTEXT VON SICHTBETON

BRUTALISM versteht elektronische Musik als räumliche Praxis mit gezieltem Hörfokus. Nicht nur auf seinem Label widmet sich das Kollektiv experimentellen Genres: Auf den Konzerten und Clubnächten von BRUTALISM greifen Architektur, Klang und Raum ineinander. Das Kollektiv versteht sich als »cultural research platform«. NOIES-Autorin Denise Schmid fragte nach, welche Feldforschungen dahinterstecken.

Donnerstagabend in Wuppertal. Eine schwere Stahltreppe führt hinab ins Innere eines umgebauten Bunkerkomplexes aus Sichtbeton. Hier befindet sich das Open Ground, ein Club für elektronische Musik, der zuletzt für seine Raumakustik prämiert wurde. Das Soundsystem gilt als eines der präzisesten Europas. Ein guter Ort für ein Gespräch mit Lomi Hack und Marlon Wegmann, zwei der Gründer des BRUTALISM Kollektivs, das im Open Ground das 10-jährige Jubiläum seiner Konzert- und Clubreihe feiert.

DENISE SCHMID Woher kommt euer Name? Kann man euch als Kollektiv bezeichnen?

LOMI HACK Ja, wobei der Begriff heute ziemlich inflationär benutzt wird. Es war erstmal eine sehr zufällige Entscheidung, wir haben ursprünglich auch Veranstaltungen unter einem anderen Namen in der Eifel organisiert, wo wir aufgewachsen sind. Irgendwann hat sich die Gelegenheit ergeben, etwas in Köln zu planen. Zu dieser Zeit gab es Facebook-Gruppen wie »The Brutalism Appreciation Society«, die zur namensgebenden Inspiration wurde. Relativ am Anfang kam es zu einer guten Fügung, als uns über Soundcloud ein neuseeländischer Musikwissenschaftler anschrieb, der zu »Sound-based Brutalism« wissenschaftlich publiziert hat. Im Prinzip kein etablierter Begriff, aber er hat damit eine Art Genrebegriff eingeführt und die Musik, die in diesem Artikel beispielhaft angeführt wurde, sprach uns an: Raster Noton, Ryoji Ikeda, auch Soundinstallationen – alles was repetitiv und glitchy klingt. Vorher hatten wir dazu noch nicht wirklich einen Zugang, da wir 5 Jahre lang nur Technoparties veranstaltet hatten.

DS War es für euch dann besonders wichtig, dass sich die Raumakustik mit der Musik verbinden lässt? Bei den letzten Events habt ihr oft die Bühnen umgestellt und Boxen und Equipment immer wieder neu positioniert, um den Raumklang zu verändern.

MARLON WEGMANN Beim letzten Mal haben wir ein spezielles Spatial Audio Setup mit acht Boxen von Ambisonics aufgestellt. Es erzeugt raumbewegende Frequenzen, die man über ein spezielles Coding in ein neues Format bringen kann. Das haben wir bei den letzten drei Events ausprobiert, weil wir auch versuchen, den Raum als Instrument zu spielen. Anfangs hatten wir ein Drei-Punkt-Setup. Unsere eigenen Sets sind dort auch hineingewachsen. Wir haben den Raum immer mehr als Teil des Konzepts eingebaut. Thomas Ankersmit arbeitet mit einem ähnlichen Prinzip.

DS Mit otoakustischen Emissionen?

MW Ja, genau. Raumresonanz, die im Ohr widerhallt. Er sucht immer bestimmte Frequenzen, um den Raum in Schwingungen zu versetzen.

LH Das hat in der Kulturkirche St. Gertrud sehr gut mit den Fenstern funktioniert – mit den Metallverzinkungen, weil sie nicht bombenfest eingebaut sind. Sozusagen, um den Raum als Klangkörper zu nutzen.

DS Ihr habt auch einmal eine Tanzperformance zu Maxime Denucs Orgelalbum »Nachthorn« eingebunden und stellt regelmäßig zeitgenössische Kunst in der Krypta von St. Gertrud aus.

MW Indem wir die Krypta auch als außergewöhnlichen Raum einbinden, versuchen wir, lokalen oder befreundeten Künstler:innen, die sich ausprobieren wollen, die Möglichkeit zu geben, etwas zu zeigen.

LH Es steckt schon ein kuratorischer Ansatz dahinter, aber meistens sind es Leute, die wir direkt oder indirekt kennen, manchmal auch Empfehlungen. Es geht natürlich auch darum, etwas zu finden, was zu uns passt oder mit dem Raum gut funktioniert. Mittlerweile geht es auch mehr darum, den Raum in Szene zu setzen, der am Anfang eher eine Projektionsfläche unserer Ideen war. Auch die Projektionen an sich: eine Wand hinter dem Altar als Leinwand zu nutzen und irgendwann auch die Decke mit ihrer Raumstruktur in den Fokus zu bringen.

DS Wie kam es dazu, dass ihr Gottfried Böhms Kirche St. Gertrud dafür ausgewählt habt?

MW Über diverse Ambientfestivals wie »Zivilisation der Liebe« wurden wir darauf aufmerksam. Wir waren ja nicht die ersten, die dort Veranstaltungen organisiert haben. Mit unserem ersten geförderten Konzept sind wir dann auf die Organisator:innen zugegangen. Wir sehen unsere Arbeit auch nicht auf Sakralbauten limitiert – in Berlin haben wir z.B. moderne Betonarchitektur wie den Lobe Block von bplus.xyz genutzt. Für uns ist es spannend zu überlegen, wie Räume, die relativ neu oder schon fast vergessen sind, alternativ genutzt werden können. Wir stellen uns häufig die Frage: Welche Musik passt in solche Räume?

DS Wie lässt sich der Architekturbegriff auf eure Klanglandschaften übertragen?

LH Für uns bezieht sich »Brutalismus« in erster Linie nicht nur auf Architektur, sondern beschreibt eher rohen Sound oder die Möglichkeit, Klang als Material zu betrachten. Man versucht, nicht unbedingt Harmonien und Rhythmen abzubilden, sondern stattdessen Klangformen oder Skulpturen zu schaffen, die eine Dreidimensionalität besitzen. Mit dem Spatial Sound ist es z. B. auch nochmal ein Versuch des Visualisierens, mit Lasern, Licht, Fenstern, Lichteinfall von außen. Am Anfang ging es mehr um den Begriff an sich, um den Namen zu rechtfertigen und sich auch ohne Architekturhintergrund damit zu befassen.

Wir wollen nicht nur das Programm der Künstler:innen abspielen, sondern einen eigenen

Anspruch entwickeln: jungen Leuten, die gerade mit dem Produzieren anfangen, die nicht unbedingt in den Clubkontext passen, aber auch nicht so ambientlastig oder akademisch unterwegs sind, aber trotzdem experimentell arbeiten, ein Forum zu bieten. Es ist auch interessant zu sehen, wie wir uns in diesem Forschungsprozess immer wieder selbst neu erfinden.

DS Wie setzt sich euer Team zusammen? Aus welchen Bereichen kommt ihr und wie ergänzt sich diese Zusammenarbeit in gemeinsamen Projekten?

LH Unser Team besteht aus vier Personen mit unterschiedlichen Hintergründen, die jedoch eine gemeinsame Faszination für elektronische Musik verbindet. Drei von uns – Dornen aka Marlon, Lomi und Max aka Mátyr – sind gemeinsam zur Schule gegangen und durch eine langjährige Freundschaft miteinander verbunden. Mariami stammt aus Tbilisi und ist bis heute eng mit der Stadt und ihrer Kultur verbunden. Ihre künstlerische Arbeit ist stark von georgischen Einflüssen geprägt. Seit 2021 ist sie Teil des Labels, was ihre ästhetische und konzeptionelle Arbeit zusätzlich beeinflusst. Gerade die unterschiedlichen Perspektiven, Freundschaften, kulturellen Einflüsse und individuellen künstlerischen Erfahrungen ergänzen sich in unserer Zusammenarbeit, während uns ein gemeinsames Verständnis für Musik und kreative Visionen verbindet.

DS Welche Orte in NRW habt ihr bereits bespielt und welche stehen noch auf der Agenda?

LH In NRW haben wir unter anderem die Kirchen St. Gertrud und Hl. Johannes XXIII, den Astropeiler Stockert, die Zeche Alter Fritz sowie diverse Clubs, Galerien und Off-Spaces bespielt. Auf unserer Agenda stehen weitere Brutalismus-Bauten, aber auch andere moderne Architektur und neue Clubs. Besonders interessieren uns Orte mit einer außergewöhnlichen Raumakustik.

DS Gab es besondere Momente während der Reihen, die für euren persönlichen Zugang zu Sound ausschlaggebend waren?

BRUTALISM-TEAM Ein prägender Moment war mit Sicherheit die erste größere Veranstaltung in St. Gertrud, als wir das erste Mal die Architektur im Zusammenspiel mit der Musik erlebt haben. Auch Veranstaltungen in Clubs wie dem Kölner Gewölbe oder dem Open Ground in Wuppertal stechen regelmäßig heraus, da es kaum Orte gibt, an denen sich Sound in so starker Intensität wahrnehmen lässt. Ein anderer Moment war unsere Residency am Astropeiler Stockert: Das Radioteleskop liegt nicht weit von dem Ort entfernt, an dem Dornen, Lomi und Mátyr gemeinsam aufgewachsen sind. Ein Ort, wo noch immer wissenschaftliche Messungen durchgeführt werden und der uns schon zu Beginn der Reihe inspirierte, intensiver mit Sound und Umgebungen zu experimentieren.

DS Was habt ihr während eurer Residency am Astropeiler genau gemacht?

LH Bei der Residency am Astropeiler Stockert in der Eifel haben wir uns intensiv mit sonifizierten Daten von Pulsarsternen auseinandergesetzt, die dort, im ersten Radioteleskop Deutschlands aus den 1950er Jahren, bis heute gemessen werden. Gemeinsam mit Jana Kerima Stolzer und Lex Rütten haben wir außerdem mit den eigenen Klängen der Geräte, der Umgebung und des Gebäudes gearbeitet. Diese Arbeit ist teilweise direkt in unser zweites Album »A Sudden Burst Of Noise« eingeflossen, das voraussichtlich im Frühling dieses Jahres auf Vinyl erscheint.

DS Wie wollt ihr euch in Zukunft konzeptuell positionieren?

LH Wir möchten BRUTALISM weiter als Plattform etablieren, die Architektur, elektronische Musik und Clubkultur nicht getrennt, sondern zusammenhängend versteht. Zukünftig wird der Schwerpunkt neben Konzerten und Clubnächten vermehrt auf ortsspezifischen Arbeiten, Raumklangformaten und interdisziplinären Kooperationen liegen – auch international. Parallel dazu wollen wir unseren Labelkatalog mit Veröffentlichungen von eigenen und externen Künstler:innen weiter ausbauen.

DS Habt ihr eine »konkrete« Vorstellung, wie ein fiktiver Raum aussehen würde, der all eure Kriterien von Klang, Ästhetik und Raumresonanz erfüllt?

LH Unser fiktiver Raum wäre ein brutalistischer Bau, der zugleich als Club funktionieren kann – ein roher, skulpturaler Betonhohlkörper mit klaren geometrischen Achsen und einem Grundriss, der Bewegung ebenso lenkt wie Klang. Die Akustik wäre so ausgelegt, dass sowohl fein abgestimmte Raumklangperformances als auch druckvolle Clubsets ihre räumliche Wirkung entfalten.



Cotton Candy & Superheroines

Samstag, 09. Mai | 20:00

Uraufführungen von Alex Hren & Zaneta Rydzewska

Viktorii Vitrenko Sopran
Ensemble Musikfabrik
Markus Stenz Dirigent

Gefördert durch die Kunststiftung NRW
und die Ernst von Siemens Musikstiftung

KÖLNER
PHILHARMONIE

kphil.de



GEORDNETES CHAOS ALS MUSIK

Was passiert, wenn Menschen unterschiedlicher Erfahrungsstände, Altersgruppen und anderer Hintergründe zusammen Musik machen? Was in der improvisierten Musik schon lange erprobt wird, findet seit einiger Zeit auch in Institutionen Einzug. Waltraud Blischke, Mitwirkende in den freien Ensembles Kölner Chaos Orchester und Elektrische Leiter, geht der »Community Music« auf den Grund.

Die Ordnung im Chaos

Ulrich Weiß gründete 2018 zusammen mit Marcus Zilz die Elektrische Leiter (EL) als offenen musikalischen Raum, der Potenzial für Workshops und Lehrangebote mitdenkt. Als promovierter Pädagoge sieht Weiß in der musikalischen Improvisation auch persönlich eine enorme Bereicherung. Nach Experimenten an Rhythmusgeräten landete er in der Rolle als Musiker vor 25 Jahren in einem Improv-Projekt aus dem Umfeld der Kölner Band Nilg, bei 1000 Feue Sommeri. Eine Zeit lang besuchte Weiß auch als Mitspieler an der Klarinette die Adam Noidt Missiles unter Frank Köllges. Die »Missiles« bezeichneten sich selbst als »demokratisches« Orchester, das mit den Mitteln der Improvisation und in ad-hoc Kompositionen einen Erlebnisraum für Live-Performances schaffen wollte. Der Verzicht auf Repertoire, Partituren oder Notation war bewusst gewählt. Der Komponist und Perkussionist Köllges vereinte mit dieser Idee bereits in den 1970er-Jahren mit selbst entwickelter Zeichensprache im Dirigat Profis und Amateur:innen in unzähligen Projekten. Neulinge mussten lediglich in der Lage sein, für einige Minuten ein Publikum zu fesseln. Eine Initiationsgeschichte der befreiten Art.

Für Ulrich Weiß und bei allen Menschen, die bisher bei der EL »mitgeleitet« haben, besteht das Reizvolle im Improvisieren, in der Möglichkeit des Ausstiegs und der sozialen Interaktion. In früheren Sessions waren Passagen manchmal endlos, weil man im musikalischen Prozess introvertiert im eigenen Spielen haften blieb. Mit dem Gedanken, dass freies Spiel wichtig ist, man es mit Regeln publikumsfreundlicher gestalten könnte, entstand diese Art Kunstfiguration, die später den Namen EL bekommen sollte. Aus dem vorhandenen Proberraumkollektiv rekrutierte sich innerhalb der letzten Jahre eine Kernformation aus überwiegend elektronischen Instrumenten, die »analoge Netzwerkmusik« spielt. Für ein gutes Klangspektrum wird im Vorfeld besprochen, wer welche Setups mitbringt. Die Beteiligten können nur die ausgewählte Summe von einem Mischpult als Masterpegel im Raum hören und sich selbst am Gerät über Kopfhörer. Es sind in der Regel nie alle gleichzeitig im Raum zu hören, weil am Mischpult entschieden wird, was von den Beiträgen in den Mix nach außen dringt. Während eines Sets kann immer variieren, was gespielt und wer gehört wird, zudem darf sich jeder durch Zeichen bemerkbar machen. Eine Auswahl an den Hauptreglern wird von einer Person als Leiter:in übernommen, das macht es umso spannender. Manchmal ist man sich nicht sicher, ob man nur über Kopfhörer teilnimmt oder andere da draußen dich hören können. Die Aufgabe des elektronischen Arrangements ist da keinesfalls trivial. Man ist in dem Moment zwar Teil eines spontanen Ensembles, muss aber in Kommunikation miteinander bleiben, das Chaos entziffern. Oft entsteht dabei Improvisation mit einer guten Portion Entertainment, die einen niederschweligen Einstieg erlaubt. Letzteres funktioniert quasi als Brücke

für das Publikum, weil es immer Überraschungen gibt. Ein weiterer Nebeneffekt: Ein überschäumendes Künstlerego weiß, dass seine Zeit begrenzt ist.

Das Chaos ist in Ordnung

Mitspielende können sich besser auf das Improvisieren einlassen, wenn zusätzlich jemand als Leitungsinstanz ein Ohr darauf hat. Hinhören, Zuhören, Kooperation und Gastlichkeit ohne Vorbehalt gehören zu den Leitmotiven im Rahmen der Community Music (CM). Was an Methoden in der EL als Rest-Fluxus noch erkennbar ist, also das Interdisziplinäre und Prozesshafte, die Gewissheit um das eigene (autodidaktische) Können, darf auch im 2025 gegründeten Kölner Chaos Orchester (KCO) nicht fehlen. Die öffentlich publizierte Einladung zum KCO aus den Reihen des Ensemble Musikfabrik Köln (EM) startete in dem Vorhaben, mit »Menschen jeden Alters, Geschlechts und jeglicher Herkunft« eine musikalische Utopie zu formulieren. Darin verbirgt sich die Frage, welches Wissen im künstlerischen Ausdruck Relevanz erzeugen kann auf einer nichtakademischen Musikebene, und welche Erfahrungen das »andere Können« mitbringt. Als Flashback: Eine ähnliche Utopie über das Mitwirken in einem Orchester äußerte mal Frank Köllges während eines Interviews auf dem New Jazz Festival Moers 1993. In diesem Zusammenhang spricht er allerdings von einem »Handwerk als Voraussetzung«, was hieß, dass »eigentlich auch ein Bäcker, ein Schweißer und ein Kontrabass und zwei Tänzerinnen und vier Zoowärter« mitmachen könnten. Die Berufswelten und -aussichten im Handwerk haben sich seitdem natürlich geändert, aber darum geht es ja nicht. Es sind Köllges Versuche, eine programmatische Offenheit in den Künsten zu propagieren, die sich womöglich in neuen Formen und Konstellationen zeigt.

Das KCO rekrutiert sich aus einer Fan-Community des EM, die teils an anderen Orten als in Köln lebt, eine längere Anreise in Kauf nimmt. Die Musikfabrik steht in NRW für die zeitgenössische Musik mit all ihren Facetten, hat eine länderübergreifende Reichweite. Im Vergleich zur EL betritt man hier den Bereich »aktuelle Hochkultur«, ein von außen verliehenes Image, das laut EM-Mitglied Maxime Morel die »nächste Generation von Klangforschern nicht fördern« wird.¹ Nach Morels Einschätzung können die ausgefeilten »Drei-Minuten-Formate der Branche« in Zukunft nicht das leisten, was man von einer »Neuen Musik« erwarten dürfe, nämlich eine neue musikalische Sprache zu entwickeln, die über elitäre Zirkel hinaus Anklang findet. Das Chaos als Leitbild schien Morel geeignet, denn es verspricht eine Leere, die Unbekanntes und Unvollkommenes zulässt. In demokratisch gestalteter Form bedeutet das, die Rolle der »Verwegenen« in diesem Chaos braucht Amateurmusiker:innen für kulturkritische Positionen in der zeitgenössischen Musik. Das KCO setzt sich vergleichsweise heterogen zusammen, man merkt den Leuten an,

dass sie mit freien Musikformen vertraut sind. Die Spannweite reicht von professionellen Künstler:innen aus verschiedenen Sparten bis hin zu Interessierten, die beruflich ganz anders aufgestellt sind und hier eine Nische gefunden haben. Einige wiederum verstehen sich mehr als Multiplikator:innen, etwa im Literatur- oder Tanzbereich, andere sind froh, dass sie in diesem Orchester mehr sie selbst sein können. In ihrer Hörerfahrung sind die Beteiligten geübt und man spürt die Neugierde an der Erweiterung künstlerischer Erfahrungen. Andere Benefits hier sind natürlich die komfortable Infrastruktur und die Möglichkeit, vorhandenes Instrumentarium zu nutzen. Wer was spielt, wechselt hin und wieder – mal sind es Glasröhren, selbstgebaute Erfindungen (Hallo Giraffel), Luftpumpen oder »richtige« Instrumente aus dem Klangkörper des EM. Auch können alle mitbringen, was sie möchten, um die Klangfamilie zu erweitern: Fahrradspeichen, ein E-Bow, Stratocaster, Blasinstrumente, den eigenen Klangkörper. Die Mitglieder teilen ihre verschiedenen Erfahrungswerte. Manche hatten vorher nie die Gelegenheit, selbst ein Instrument zu spielen. In den regelmäßigen Proben treffen Menschen zwischen 30 und 80 Jahren aufeinander und es bedeutet: Nichts. Manche steigen zwischendurch aus, um einfach das Spiel der anderen, den Hörraum zu genießen. Es wird nicht geprobt im Sinne von Üben, sondern gemeinsam erarbeitet, wie bestimmte Anweisungen ästhetisch zu gestalten sind. Dabei kann es sich um ausgewählte Kompositionen handeln, etwa die Newspaper-Reading Machine von John White aus dem Jahr 1971, oder Geschriebenes wird in Klang und Geräusch übersetzt. Maxime Morel und Axel Porath vom EM haben das Orchester ins Leben gerufen mit der Vorstellung, ein Chaos als grenzenlosen Klangraum zu begreifen. Sie übernehmen dabei die Rollen von »Fahrzeuglenkern ohne Autopilot«, um dem Ganzen eine Richtung in Form von Handzeichen, Gesprächen oder Visualisierung anzubieten.

Institutionelles Community Building

»Gemeinsam das Leben zum Klingen bringen«, so lautete 2022 die Überschrift eines Artikels in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung über die Lehrtätigkeit und Forschung der gebürtigen Kölner Geigerin Sara Hubrich. Es geht um Sozialarbeit mit Musik und die anfängliche Verwunderung der Autorin Astrid Ludwig, warum eine talentierte Musikerin wie Hubrich nicht ein klassisches Konservatorium wählt nach ihrer Professur an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Die Frage wird im Verlauf des Artikels subtil aufgelöst, denn Hubrich, die keine steile Karriere als Musikerin verfolgen wollte, arbeitet als Professorin seit acht Jahren an der Darmstädter Hochschule für den Fachbereich Soziale Arbeit. Mit ihrer Dissertation im Creative Embodiment of Music war sie eine der ersten Spezialist:innen auf diesem Gebiet und sammelte hinreichend Erfahrung während ihres Studiums der Music Performance in Großbritannien. Zurück in Deutschland, war das akademische Interesse an den »Community Künsten« größer und das konnte sie beruflich nutzen. Die Bildungslandschaft Großbritanniens hat das künftige Personal in CM stark mitgeprägt, so auch in München. Alicia de Bánffy-Hall, eine wichtige Position in der CM, hatte Community Music am Liverpool Institute for Performing Arts studiert und entwickelte anschließend Programme in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Theater und den Münchner Philharmonikern. Aktuell leitet de Bánffy-Hall den Zertifikatslehrgang Community Music an der Landesmusikakademie NRW und baut mit ihrem Kollegen Rabin Lahoud ein neues Zentrum für CM (und Musik in der

Sozialen Arbeit) an der Hochschule für Musik Würzburg auf – dort mit dem Vorhaben, »künstlerische Exzellenz mit gesellschaftlicher Verantwortung« zu verbinden, um »die Zukunft der Musikpädagogik« auszurichten.

Die Motive für die Spezialisierung sind vielschichtig: Musik wird als Medium für Demokratisierungsprozesse betrachtet, losgelöst vom reinen Virtuosität, sie garantiere gesellschaftliche Teilhabe und Inklusion ungeachtet soziokultureller Grenzen. Die Bánffy-Hall ist der Meinung, »dass alle Menschen in unserer Gesellschaft die Möglichkeit haben sollen, Musik zu machen und Räume für ihre eigene musikalische Praxis haben sollen«. Die akademische Salonfähigkeit des CM-Gedanken wird durch andere Diskurse unterfüttert: Da ist zum einen der »fachfremde« Musikunterricht in Schulen, fehlende Frühförderung und ein Mangel an systematischen Lehrformen aus Sicht der traditionellen Musikpädagogik. Im Beurteilen der Lage sind die Meinungen in den Medien und in der Wissenschaft aber recht unterschiedlich. In der Fachzeitschrift neue musikzeitung (nmz) befand z.B. 2017 die Autorin Gabriele Schellberg, dass in der Grundschule »viele ›Fachfremde‹ guten Musikunterricht erteilen«. Bei solchen Debatten bleibt es ungewiss, ob CM eher als Notnagel für ein kaputtes Bildungssystem verstanden wird oder sich hier Lösungen bieten. Mit der expliziten Forderung nach mehr Teilhabe möchte CM die Musikpädagogik aber nicht eliminieren, sondern das non-formale Lernen mehr in den Vordergrund rücken, so liest man. Wie Musik außerhalb der Schule vermittelt werden könnte, ist das Thema der Fächer Musikvermittlung und Konzertpädagogik und steckt in Konzepten für Outreach-Strategien.

Bevor es den ersten Studiengang dafür gab, ab 1998 in Detmold an der Hochschule für Musik, waren solche Ideen im Museumsbereich längst inhaltlicher Bestandteil kuratorischer Praxis und in der Sozialen Arbeit sowieso. Institutionen implementieren Kulturmanagement über Tools wie Audience Development, um potenziell jüngere Menschen zu erreichen, denn die nächsten Generationen legitimieren die künftige Arbeit bei drohenden Verteilungskämpfen um Budgets. In dieses Interessengelage wird die CM zunehmend eingebunden, was einige Fragen aufwirft. In 2022 fand eine Bildungswerkstatt der Technischen Hochschule Köln statt, um mögliche Prozesse in der CM zu diskutieren. In der Online-Dokumentation stößt man auf ganz unterschiedliche Positionen und einige Punkte lassen aufhorchen. Franz Krönig, der die Studiengangsleitung Pädagogik an der TH-Köln verantwortet, sieht eine mögliche »politische Vereinnahmung« der CM, gefolgt von zunehmender Methodisierung. So könnten (neue) Barrieren entstehen, die durch Festlegung von Abläufen Musik aus der Situation heraus eher verhindern. Und schließlich: Andere Stimmen, z. B. aus dem Umfeld der Offenen Jazz Haus Schule wirken überrascht, wie die eigene, jahrelange Praxis nun dem entspricht, was derzeit unter dem Begriff CM erörtert wird.

Lesetipps zu Community Music und Musikvermittlung:

- communitymusicnetzwerk.de
- miz.org/de/beitraege/community-music
- »Community Music jetzt!« Interview mit Franz Krönig unter
- youtube.com/watch?v=uHA62ibtIBM
- Axel Petri-Preis / Johannes Voit (Eds.): Handbuch Musikvermittlung – Studium, Lehre, Berufspraxis, Transcript Verlag, 2023

1. Morel, M.: »Die Entstehung eines Namens – und einer Philosophie« unter → musikfabrik.eu



IN DIE LUFT SCHREIBEN

hans w. koch ist ein Kölner Komponist, Klangkünstler und Musiker, der die Kölner Landschaft der experimentellen und Neuen Musik als Künstler, aber noch mehr als Katalysator geprägt hat wie wenig andere. Er leitet seit rund 10 Jahren an der Kunsthochschule für Medien den Fachbereich Sound, ist Veranstalter, überregionaler Netzwerker und kulturpolitischer Aktivist. Die Interviewerin und Veranstalterin Hanna Bächer traf koch auf ein Gespräch über Anfänge und Fortsetzungen.

HANNA BÄCHER Es geht ja selten um dich als Musiker und Komponist, aber viele Menschen kennen dich als Professor und du bist als Veranstalter und lokalpolitisch aktiv.

HANS W. KOCH So richtig aktiv bin ich in beidem eigentlich gar nicht mehr [lacht]. Aber ich habe hier viel gemacht, was man Lokalpolitik nennt. Die Initiative freie Musik geht auf mich zurück, ich war Vorstand der Kölner Gesellschaft für Neue Musik (kgnm) und Gründungsmitglied bei der reiheM. Aber neben der Professur kann ich das nicht mehr ordentlich leisten.

HB Du hast auf Lehramt studiert, bevor du nach Köln gegangen bist. Hat dich das Lehren also immer begleitet?

HWK Ich wollte nach dem Abitur ein großer Pianist werden, aber ich war halt keiner und bin durch die Aufnahmeprüfung gerauscht. Also habe ich der Musik den Rücken gekehrt und Ägyptologie und Altorientalistik studiert, aber danach gemerkt, ich will doch was mit Musik machen und bin an die Pädagogische Hochschule gegangen. Zwei Dinge waren super an der PH in Weingarten. Das eine war, ab dem zweiten Semester stehst du in der Schule, dann weißt du, dass du da nicht dein Leben lang stehen willst, oder eben doch. Und das zweite wirklich großartige war die Klavierlehrerin, Rita Jans. Die ist hat die Internationalen Weingartener Tage für Neue Musik mitgegründet. Jans konnte Stockhausen spielen, das habe ich nie wieder so gehört. Und die hat mich unter ihre Fittiche genommen.

HB Weil sie in dir einen Komponisten gesehen hat?

HWK Ich hatte halt irgendwie doch ein Talent für Musik, das hat sie gemerkt und mich gefordert. Sie hat gesagt, Sie müssen auf die Musikhochschule. Es war aber nicht ganz klar, wie. Ich konnte nach dem Unterricht mit ihr zwar viel besser Klavier spielen, aber Pianist wollte ich gar nicht mehr werden. Sie hat dann einen Kontakt hergestellt zu Mathias Spahlinger, einem Komponisten Neuer Musik, politisch artikuliert. Eine wirklich herausragende Figur, so wie Rihm und Lachenmann. Wir haben per Postkarte eine Sprechstunde vereinbart. Der hat sich dann meine Sachen angeguckt und meinte, er wolle jetzt nicht sagen, ob das gut sei oder schlecht, aber er hätte das Gefühl, dass ich noch nie eine Note aus dem 20. Jahrhundert gesehen hätte. Damit lag er nicht so ganz schief. Ab dann habe ich mit Frau Jans auch Neue Musik studiert, Stücke von Webern, Stockhausen und so weiter.

HB War für dich der nächste Schritt, Komposition zu studieren?

HWK Jein, ich habe im Herbst 88 angefangen, in Köln zu studieren. Aber Musiktheorie und Künstlerischer Tonsatz. Tonsatz ist eine semikünstlerische Disziplin, wo man lernt »im Stil von« zu komponieren, historische

Satztechniken und Orchestrierung, und das zu expandieren. Ein ganz interessantes Konstrukt. Ich bin aber nebenher zu Johannes Fritsch in die Klasse gegangen. Ab dem zweiten Semester habe ich gemerkt, dass ich da lieber hinwill.

HB War Fritsch als Komponist ein großer Einfluss?

HWK Nicht in der Art, wie er komponiert hat. Ich fand das schon interessant, vor allem seine Lineage zu Stockhausen. Aber er hatte vor allem Haltung, er war querständig, unbequem und wach, was künstlerische Entwicklungen angeht. Und als Lehrer sehr zurückhaltend, was sein eigenes Werk anging, aber konnte jede Menge Sachen aufgreifen. Und ich hatte das Glück, in einer sehr guten Klasse zu sein. Siegfried Koepf war da, eine Generation nach mir Oxana Omelchuk. Fritsch hat einen Möglichkeitsraum geschaffen. Wir haben uns sehr aktiv mit Adorno auseinandergesetzt. Und wir haben Stücke vorgeschlagen. Ich hatte mal vorgeschlagen, dass wir was zu Giacinto Scelsi machen und Fritsch hat dann Interpretieren eingeladen und wir haben ein Kolloquium gemacht und ein Konzert in Sankt Peter. Das war Klasse, weil man gelernt hat, selbstständig zu denken.

HB Wann kam der Punkt, an dem du etwas komponiert hattest, mit dem du zufrieden warst?

HWK Ich habe erstmal ganz lange nichts erreicht bei Fritsch. Der wurde schon nervös. Ich kann mich nicht dran erinnern, aber Jahrzehnte später hat ein ehemaliger Fritsch-Student erzählt, dass Fritsch zu mir sagte, »Dann komponieren Sie wenigstens mal ein paar kleine Klavierstückchen.« Und ich bin in die Klasse gekommen mit einer Plastiktüte und habe die auf dem Tisch ausgeleert und da waren Stücke von einem Klavier drin. Das waren meine kleinen Klavierstückchen. Kann sein, dass das wirklich passiert ist, ich weiß es nicht mehr.

HB Wie hast du damals außerhalb der Musikhochschule Musik erlebt?

HWK Der WDR hat veranstaltet, es gab verschiedene Reihen von der kgnm. Brückenmusik fing 1995 an. Peter Behrendsen hat mich dann gefragt, ob ich das mit ihm zusammen machen will. Die meisten interessanten Leute hat man außerhalb der Hochschule kennengelernt. Auch Peter. Manos Tsangaris hatte damals eine Galerie am Gereonswall, die Schneiderei, und hat mich eingeladen, ein Solokonzert zu machen. In der Zeit habe ich angefangen, was mit Elektronik zu machen als völliger Autodidakt. Ich hatte eine Sache mit Papprohre und zwei Tonbandgeräten, auf dem einen wird aufgenommen und auf dem anderen wiedergegeben. Ein Feedbacksystem mit einer langen Röhre, die über einer Gitarrenbox hängt, wo oben ein Mikrofon drin ist, und dadurch gibt es merkwürdige Arten von Feedback. Das habe ich mit einer Bürste gestrichen. Es war alles sehr hemdsärmelig, hat aber gut geklungen.

→ Fortsetzung auf S.15

HB Von dir gibt es wenige Veröffentlichungen. In der Welt der Tonträger wird das Objekt ja von Rezipientenseite manchmal völlig überhöht. Da geht es nur noch um das Artefakt. Hat dich das nie interessiert?

HWK Nein, Tonkunst ist ja in die Luft geschrieben. Das hat auch etwas Tröstliches. Die Artefakte, die es gibt von mir, sind zwei eigene Releases. Das eine ist eine Schallplatte bei Edition Telemark, »the O. theorem«. Das andere ist die DVD mit der Klavierzerstörung (»requiem for a baby grand«). Die Wohnung, in die ich damals gezogen bin, kam mit einem fußkranken Flügel, den man nicht mehr bewegen konnte. Den wollte ich loswerden und niemand wollte ihn. Das habe ich Hermann-Christoph Müller erzählt, der war gerade frisch im Kulturstadamt und meinte, »Ich gebe dir Geld, mach 'ne Kunstaktion«. Also habe ich Ben Patterson angerufen und Thomas Lehn, es war ja sein früherer Flügel. Und Jozef Cseres, Professor für Ästhetik in Brno. Jozef ist eine wichtige Figur als Hub in Osteuropa und Mitglied von der Band Lazy Anarchists. Die Performance fand zur Art Cologne im Vorraum der Deutzer Brücke statt. Thomas und ich haben vierhändig Stücke gespielt, Jozef hat einen Vortrag gehalten und Ben hat irgendwann zur Zange gegriffen und die Saiten durchgeknipst, während wir gespielt haben. Zur Dokumentation habe ich Pavel Borodin gefragt. Es ist ein schöner Film draus entstanden und Pavel hat den Sound gut gemischt. Das waren aber alles Dinge, die mich eigentlich nicht so interessieren und Pavel ist an mir fast verzweifelt.

HB Heute wird Aufnahmetechnik auch an Musikhochschulen beigebracht, aber damals gab es eine strikte Trennung zu den Toningenieur:innen, oder?

HWK Man hat bei Fritsch vielleicht noch am ehesten mitgekriegt, wie man ein Mikrofon aufstellt. Aber das war eigentlich nicht Lehrinhalt. Und elektronische Musik hat mich schlicht nicht interessiert. Weil damals das Modell so war, du machst als Komponist einen Plan und arbeitest dann mit dem Techniker, der das für dich realisiert. Ich wollte lieber diletтировать, Fehler machen und Dinge gegen den Strichbürsten. Es waren viele »what, if?«-Fragen. Mein erstes Computerstück war so eine Frage: Alle reden immer von Computermusik, aber keiner davon, wie eigentlich ein Computer klingt. Ich hatte Glück, der Vater von einem meiner Klavierschüler hatte einen Recyclingbetrieb für Büroelektronik. Ich habe mir ein paar ausgemusterte Bürocomputer mit nach Hause genommen, die aufgemacht und Drähte an die Schaltkreise gehalten, um zu gucken, wie es klingt.

HB Also hat dich Hardware interessiert, aber Software nicht? Es gab ja diesen Punkt, ab dem plötzlich DIY-Musik gemacht werden konnte mit Software, ohne, dass diese Übersetzung an einen Techniker passieren musste.

HWK Das hat bei mir erst später eingesetzt. Die erste Software, die ich benutzt habe, war Max. Das gab es da noch gar nicht auf dem Markt. Ich habe es von einer Freundin auf einer Floppy Disk bekommen, das konnte noch kein Audio, nur MIDI. Sie hat mir Dinge demonstriert und dann hatte ich diese Floppy Disk und einen Computer und keine Ahnung, was man damit machen kann. Das Handbuch war zehn Seiten. Ich habe nichts verstanden und angefangen, rumzuprobieren, bis ich auf Ideen kam. Danach habe ich angefangen zu programmieren.

Eine ausführlichere Version dieses Interviews findet sich auf unserer Website. → noies.nrw

HB Noch mal zurück zu deinem Alltag. Du hast die Musikhochschule beendet und hattest wissenschaftliche Lehraufträge. Wie hast du Geld verdient, bis du dann an der Robert Schumann Hochschule, nach 2009, das erste Mal auch einigermaßen vernünftig bezahlt wurdest?

HWK Ich bin von 1990 bis 2002 als privater Klavier- und Theorielehrer von Haus zu Haus gezogen. 2002 habe ich das Villa Aurora Stipendium gekriegt. Das habe ich als Anlass genommen, aus dem Klavierlehren auszusteigen und mich mit Konzerten, Installationen und konzertpädagogischer Arbeit über Wasser gehalten. Und meine künstlerische Arbeit ging besser und besser. 2007 hatte ich dann eine Gastprofessur in Kalifornien.

HB Wenn du sagst, das wurde besser mit deinen eigenen Kompositionen, heißt das, dass du mehr aufgetreten bist oder auch, dass deine kompositorische Arbeit besser wurde?

HWK Ich bin kein besserer Komponist geworden, sondern ich hatte mehr zu tun. Das mag vielleicht auch damit zusammenhängen, dass die Sachen irgendwie bekannter wurden. Ob sie besser geworden sind, weiß ich nicht. Für mich selber war ich immer von dem überzeugt, was ich gerade gemacht habe. Im Rückblick kann ich sagen, die Sachen, die ich auch jetzt noch gut finde, das sind nicht sehr viele.

HB Welche dann?

HWK Eine gute Serie von Arbeiten ist »Computers As Musical Instruments«, womit ich nicht nur für mich einen bestimmten Punkt erreicht habe, sondern die immer noch in Büchern auftaucht. Und »Circle of Fifths«. Das versteht zwar keiner, aber das ist eine wichtige Arbeit in vielen Kontexten. Und beim »O. theorem« gibt es auch Dinge, die sehr gut gelungen sind, denke ich. Nicht alle, aber das ist ja auch noch nicht abgeschlossen.

HB Komponierst du anders, seitdem du Professor bist? Wenn man sich so intensiv beschäftigt mit den Prozessen anderer Menschen, ist es dann schwieriger, eigene Ideen abzugrenzen?

HWK Ich habe nicht dieses Ding, das sind meine oder jemand anderes Ideen. Ideen sind Ideen, die kommen alle aus dem gleichen Geist. Und ich belästige Studierende ja auch mit meinen Ideen. Manchmal habe ich dann das Gefühl, dass ich über den Tag so viele Ideen verteilt habe, dass abends keine mehr übrig sind für mich selber. Vielleicht ist das auch ein bisschen anmaßend, aber ich merke, dass ich dann abends keine Kraft mehr habe. Ich war nie schnell, aber jetzt brauche ich noch mal doppelt so lang, um einen Gedanken zu entwickeln. Ich arbeite jetzt eher in Jahresschritten. Es gibt einen Zweig in meiner Arbeit, der hat mit Mathematik zu tun, da mache ich jedes Jahr einen kleinen Schritt.

HB Aber in einer absehbaren Anzahl von Jahren ist ja der sprichwörtliche Ruhestand erreicht.

HWK Da freue ich mich auch drauf. Das mit der Verwaltung macht nur begrenzt Spaß. Aber wenn ich einen Tag mit Sprechstunden gefüllt habe, bin ich am Abend zwar leer, aber auch ein Stück weit glücklich. Die Studierenden sind mir nicht lästig. Das sind Leute, die sind in einer Situation, in der ich mal war, mit vielen Unterschieden. Ich habe viel von denen gelernt, wie sich die Lebenswahrnehmung ändert. Als ich in ihrem Alter war, wurde die Mauer abgebaut, jetzt werden wieder Mauern aufgebaut.

VERSION MIT KÜHEN UND SCHAFEN

Düsseldorf liegt am Rhein und an der Mündung von Musik und Kunst. Zwischen schwergewichtigen Kunstinstitutionen und künstler:innen-betriebenen Freiräumen entstehen hier seit der Nachkriegszeit besonders bewegliche Musikpraktiken, die vom Autodidaktischen, vom Installativen, Visuellen und Bewegten genährt werden. Stefan Schneider kennt die Stadt schon seit über 60 Jahren. Aus einem Gespräch mit NOIES-Redakteurin Verena Hahn entstand ein unvollständiges Porträt des Musikers und Labelbetreibers und der Stadt.

Kunstakademie Düsseldorf

Ich habe in Düsseldorf an der Kunstakademie Fotografie studiert, von 1988 bis 1993, und habe dann nach dem Abschluss als Meisterschüler bei Professor Bernd Becher direkt begonnen, Musik zu machen. In der Kunstakademie gab es nie einen Lehrstuhl für Musik. Aber es gab dort immer ein Umfeld von Leuten, die sich mit Sound und mit Musik beschäftigt haben. Da hatte ich zum Abschluss des Studiums noch Detlef Weinrich kennengelernt, der war in der Bildhauerklasse bei Magdalena Jetelová. Wir haben dann 1994 mit Thomas Klein und Andreas Reihse die Gruppe Kreidler gegründet. Eine Band zu gründen war nach dem Kunststudium eine Befreiung. Gegen Ende meines Studiums, ab den frühen 90ern hat man unter den Studenten gemerkt, dass das Programm, welches die Kunstakademie zu bieten hat, nicht mehr aktuell ist. Da gab es viel Einfluss von den Cultural Studies aus den USA, Postcolonial Studies. Das passte einfach nicht mehr zusammen mit einem System, was von mehr oder weniger starken Künstlerpersönlichkeiten in Professorenpositionen organisiert war. Das kollektive Arbeiten in einer Band war dann viel spannender, als weitgehend alleine als Fotograf zu arbeiten.

RADIO

Düsseldorf war früher eines der Headquarter of British Rhine Army. So hatte man Zugang zu allen englischen Radiosendungen. Man ist also mit der Sprache aufgewachsen. Du hast ständig Englisch auf den Straßen gehört, durch die englischen Soldaten, die mit ihren Familien hier waren. Und dann hast du natürlich Zugang zu BFBS gehabt und da war dann John Peel total wichtig. Wenn seine Sendung zum Beispiel mittwochs abends um acht im Radio kam, dann war klar, dass man da keine Termine gemacht hat, sondern da hat man vor dem Radio gesessen.

Punk

Als ich als 10-Jähriger zum ersten Mal T-Rex im Radio gehört habe, das hat mich total umgehauen. Da habe ich gemerkt, Musik hat nicht nur mit Musik zu tun. Da sind noch ganz andere Kräfte am Werk: Mode, Aussehen, Styling, Sexualität. Da war irgendeine Kraft, von der ich sehr

angezogen war, ohne sie genauer benennen zu können. Viel später, zum Ende vom Gymnasium, haben wir mit vier Jungs eine Punkband gegründet. Da hatte ich zum ersten Mal ein Instrument in der Hand. Ich kam als Letzter in den Proberaum und dann war die Gitarre noch übrig und dann war ich halt der Gitarrist.

Ich musste erst mal herausfinden, wo ich mich im Punk positionieren will. 1977, glaube ich, gab es ein Interview mit irgendeiner englischen Punkband, und die haben gesagt, dass Punk nur in der Stadt stattfindet. Wenn sie auf's Land gehen und Tiere auf der Wiese sehen, kriegen sie schon schlechte Laune. Da habe ich gedacht, da kann ich nicht dabei sein, weil ich total gerne im Wald bin und zu meinem Punk gehören auch Kühe und Schafe dazu. Da kann ich schon mal nicht hundertprozentig unterschreiben.

Man muss sich also eine eigene Version davon zusammenbauen. Ich war zwar Punk, aber ich war auch Messdiener. Es gab Leute, die Punk in einer extremen Lebensweise gelebt haben. Das war bei mir nie der Fall. Für mich war klar, dass alles künstlerische Tun mitten im alltäglichen Leben stattfinden muss. Das hatte für mich auch nichts mit »No Future« zu tun. Mit Punk ging das Leben eigentlich erst richtig los, und zwar in einer Form, die ich dann später an der Kunstakademie nochmal begriffen habe: Du bist für dich selbst verantwortlich. Es gibt niemanden, der dir erklärt, dass du arbeiten oder morgens um sieben aufstehen musst. Du musst das alles für dich selbst entscheiden. Das war etwas, wo ich bei Punk vielleicht eine erste Ahnung davon bekam.



Kreidler. Fotosession für das Album »Weekend« im ehemaligen VHS Gebäude, Mai 1996. Foto: Franklin Berger

KRAFTFELDER

Ein Treffpunkt war der Plattenladen »Pure Freude« von Carmen Knoebel. Da haben sich so ab 81, 82 immer viele Kunststudent:innen getroffen. Nachts traf man sich im Ratinger Hof in der Altstadt. Dann gab es das Label Ata Tak. Einige Leute von der Kunstakademie haben da Plattenproduktionen gemacht. Es gab so etwas wie ein Kraftfeld zwischen der Kunstakademie, Kunsthalle, Ratinger Hof und diversen Galerien und Studios. In den 90ern gab es dann den Künstlerverein WP8 und auch die EGO Bar, die für ein paar Jahre ein wichtiger Ort für experimentelle Musik und Ausstellungen gewesen ist. Solche Orte hat es immer wieder gegeben. Das waren immer Einzelinitiative von Leuten oder kleinen Gruppen.



Garth Erasmus & The Broken String Ensemble, live beim Hombroich:Raketenfestival im Juni 2024. v.l.n.r.: Garth Erasmus, Carina Khorkhordina, Stefan Schneider, Peter Thiessen, Ruth May. Foto:Schiko

KUNSTHALLE

Die Kunsthalle, das ist da, wo das Neue gezeigt wird. In ihrer jetzigen baulichen Form, in der sie bald renoviert wird, hat sie 1967 eröffnet. Das war immer ein Ort, wo auch Musik stattgefunden hat. Das erste Kraftwerk-Konzert war in der Kunsthalle. Dann gab es in den frühen 70er Jahren Konzerte von Steve Reich und Nam June Paik. In der Zeit vor dem Internet war das ein wichtiger Ort, um sich zu informieren, um internationale Musik und Künstler:innen zu sehen. Als Ulrike Groß dort Direktorin war, von 2002 bis 2009, gab es ein sehr musikbezogenes Programm, mit Ausstellungen über Sonic Youth oder Mouse on Mars, es gab das Festival »düsseldorf sounds«. Da wurden viele Dinge sichtbar gemacht, die in Düsseldorf über Jahrzehnte an der Schnittstelle von bildender Kunst und Musik passiert sind. Jetzt, unter der neuen Leitung von Alicia Holthausen, bemerkt man wieder eine erfreuliche Hinwendung zu ganz neuen und jungen Positionen.

LA DÜSSELDORF

Als Jugendlicher habe ich mir relativ wenig Platten gekauft und viel Radio gehört. Mit 13, 14 hörte ich dann zum ersten Mal La Düsseldorf. Der Bandname war wie ein Schock: Da gab es tatsächlich eine Band, die aus derselben Stadt kommt wie ich. Vorher dachte man, die meisten Musiker leben in England und Amerika, das ist weit weg. Aber plötzlich liefen da Leute im Radio, denen man vielleicht schon über den Weg gelaufen war. Plötzlich war es möglich, dass bei mir um die Ecke ein Studio oder ein Proberaum ist, wo diese Musik, die ich im Radio höre, entsteht. Das war eine ganz wichtige Erkenntnis.

1977 habe ich dann zum ersten Mal David Bowie gehört, das Stück »Sound and Vision«. Das konnte ich überhaupt nicht aushalten, das zu hören, weil ich dachte, das ist wirklich die Zukunft. Das kommt von irgendwo her und ist gar nicht auf der Erde beheimatet, sondern das ist Musik von Außerirdischen. Das hat mich wirklich völlig begeistert.

SALON DES AMATEURS

Der Salon des Amateurs war seit seiner Gründung 2003 einer der wichtigsten Orte in Düsseldorf für elektronische und experimentelle Musik. Wie alle guten Läden war er nicht als Nachtclub geplant. Er ist eher zufällig einer geworden. Ursprünglich war der Salon ja als Café der Kunsthalle gebaut worden. Dadurch, wie Detlef Weinrich, also Toulouse Low Trax, das Programm gemacht hat, durch seine musikalische Kompromisslosigkeit, ist der Salon auch so außergewöhnlich geworden. Es konnte Musik ausprobiert werden, ohne den Gedanken, ein Publikum unterhalten zu müssen.

Aron Mehzion, der eigentliche Leiter vom Salon, war ja auch ein Kunststudent. Detlef hat sich um das Musikprogramm gekümmert. Das war natürlich wichtig, dass der Impuls von Leuten kam, die keine professionellen Gastronomen waren, sondern die ganz andere Ideen hatten oder auch nicht. Mit der Renovierung der Kunsthalle ab 2026 bekommen nun alle Institutionen, die dort beheimatet sind, wie das Kom(m)ödchen, die Buchhandlung König, der Kunstverein und der Salon des Amateurs, Ersatzspielstätten.¹

1. In der Zwischenzeit hat die Stadt Düsseldorf bekanntgegeben, dass die Sanierung des Gebäudekomplexes um drei Jahre verschoben wird.

DURIAN BROTHERS

Ziemlich begeistert war ich von dem ersten Konzert von The Durian Brothers 2009 im Salon des Amateurs. Das ist ein Trio aus Düsseldorf, das es nicht mehr gibt, mit Stefan Schwander, Mark Matter und Florian Meyer. Da war ich völlig hin und weg, weil man dachte, das ist sowas von up to date und zeitgenössisch. Wie heißt es auf Englisch? »A concert that makes your whole record collection obsolete« – wo man etwas hört und denkt, alles andere, was wir zu Hause stehen haben, ist dagegen altes Zeug.

RAKETENFESTIVAL

Zum Raketenfestival in Neuss sind Miki Yui und ich aus Zufall gekommen. Wir wurden von Katharina Hinsberg angesprochen, eine Kunstprofessorin, die auf der Raketenstation lebt und arbeitet. Sie sagte, an der Raketenstation müsste es ein neues Festival für elektronische Musik geben und ob wir nicht jemanden kennen würden, der sowas organisieren könnte. Miki und ich haben uns kurz angeguckt und gesagt, ja, wissen wir. Das machen wir selber. Vor drei Jahren haben wir das Raketenfestival dann zum ersten Mal gemacht. Die nächste Ausgabe wird dieses Jahr am 13. September stattfinden.

Wir finden den Ort toll, weil er aus Natur und Architektur komponiert ist. Es gibt die sichtbare Geschichte des ehemaligen NATO Stützpunkts. Davon ist noch einiges erhalten, wo dann andere Gebäude von namhaften Architekten herumgebaut wurden: die Langen Foundation von Tadao Andō, das »Haus für Musiker« von Raimund Abraham und andere Gebäude aus Backstein von Erwin Heerich.

Wir wollten das Gelände nicht in eine Festivalvenue umbauen. Es gibt keine Bühnen. Wir nehmen das Gelände so, wie es ist und sehen das als Herausforderung, den Künstler:innen unterschiedliche Räume anzubieten für Arbeiten, die genau auf diese Räume zugeschnitten sind. David Toop hat zum Beispiel im Tilapia Pavillon ein leises Set mit selbstgebauten Klangerzeugern gespielt, mit gefalteten oder gerollten Papieren und Zweigen, mit denen er auf dem Boden raschelt.

Die Live-Performances haben einen Anfang und ein Ende, und dazwischen gibt es eine Pause. Ich gehe zum Beispiel gerne auf's Meakusma Festival in Eupen. Das ist ein tolles Festival mit toller Musik. Aber es gibt viel zu viel Programm und alle leiden darunter. Da unterhältst du dich mit Leuten immer eine halbe Minute zwischen Tür und Angel, weil man immer auf dem Weg ist zur Bühne C oder zur Bühne 3, und man hat kaum noch Zeit, sich zu unterhalten. Und uns ist wichtig, ein möglichst unterschiedliches Publikum anzusprechen. Der Eintritt ist immer frei. Wir glauben, dass es zurzeit extrem wichtig ist, Orte zu schaffen, an denen sich unterschiedliche Menschen einfach so begegnen können.

NEUE KRAFTFELDER

Wir hatten im Sommer eine Zusammenarbeit mit KOIR, dem Chor der Kunstakademie Düsseldorf, unter der Leitung von Ari Benjamin Meyers. Der lehrt dort seit anderthalb Jahren und ist der erste, der eine Klasse für Musik gibt. Die hatten Aiko Okamoto, eine japanische Vokalistin, und mich zu einem Projekt in der Kunsthalle eingeladen. Die Klasse von Ari und der Koir sind sicher ein neues Kraftfeld, in dem unvorhersehbare Dinge passieren können. Anfang November haben wir dort einen Workshop mit Garth Erasmus gemacht. Es ging darum, Instrumente selber zu bauen, wie es Garth auch selber seit Jahren macht. Was sind die Unterschiede, wenn jemand wie er das in Südafrika macht oder wenn es Leute hier in

Europa tun? Über mehrere Stunden wurden Instrumente gebaut aus Klaviersaiten, Holz, Metall, Keramikgefäßen usw. Mit den Instrumenten hat die Klasse auch ein Konzert gespielt.

TAL

Die Arbeit an dem Label TAL habe ich 2016 begonnen. Zuvor hatten wir mit to rococo rot aufgehört und wenn etwas weggeht, dann ist wieder Platz für etwas Neues. Ich hatte schon einige Jahre lang den Gedanken, ein eigenes Label zu starten. 2015 hatte ich Aufnahmen von der Sängerin Ogoya Nengo in Kenia gemacht, die ich dann 2016 als TAL01 rausgebracht habe. Los ging's.

Zu dem Zeitpunkt hatte ich aber noch keinen Plan, was die Katalognummer 2 werden könnte. Ich wusste nur, dass ich ein Label haben wollte, das stilistisch sehr weit gefasst ist. Vorbild war u.a. John Peel, der die unterschiedlichsten Musikstile in seinen Radiosendungen so kombinieren konnte, dass sich ein inhaltlich roter Faden von Post-Punk, zu Noise, Elektronik, Jazz und Country zog.

So ungefähr ist es ja dann auch bei TAL geworden. Das sind jetzt schon zehn Jahre und ich glaube, mittlerweile ist das Programm in seiner Unterschiedlichkeit nachvollziehbar. Unglaublich, wie viel sich in den zehn Jahren schon verändert hat, wie Musik aufgenommen, vertrieben, gehört und verkauft wird. Ich bin froh, dass ich mich dafür entschieden habe, das Label zu beginnen.

INTERNATIONAL

Letzte Woche war der kenianische Klangkünstler KMRU für ein paar Tage in Düsseldorf. Er wird in Kooperation mit dem IMAI (Inter Media Art Institute Düsseldorf) eine Arbeit für die Kunsthalle realisieren. Es war wunderbar, jemanden aus Nairobi hier begrüßen zu dürfen. Internationale Kontakte, sowas fehlt in Düsseldorf gerade von vorne bis hinten. Dadurch hat es manchmal auch eine provinzielle Note, wenn man zum hunderttausendsten Mal die Errungenschaft der Vergangenheit abfeiert, wie Kraftwerk oder Joseph Beuys. Es geht auch darum, wie eine Stadt sich erzählt – da müssten die neuen Impulse genauso wichtig sein wie die Vergangenheit.

Vor zehn Jahren gab es einen Hinterhof in Bahnhofsnähe, wo sich das ehemalige Kling-Klang Studio von Kraftwerk befand, das für gut ein Jahr für Konzerte oder Workshops zugänglich war. Philipp Maiburg, der auch das Open-Source Festival in Düsseldorf organisiert hatte, hat diese Veranstaltungen dort möglich gemacht. Es gab Konzerte und Workshops. Maiburg hat mit dem Eigentümer gesprochen. Der wäre bereit gewesen, den ganzen Hinterhof an die Stadt zu verkaufen. Maiburgs Idee war, dass daraus ein Ort für Residencies entstehen könnte, mit Arbeits- und Wohnmöglichkeiten. Und das hat die Stadt dann abgelehnt. Das wäre so ein wichtiger Ort gewesen, wo Leute aus aller Welt hinkommen können, und dadurch nicht nur etwas von der Stadt nehmen, sondern auch etwas geben. Das fehlt in Düsseldorf seit Jahrzehnten.

EINMISCHEN, VERBINDUNG SUCHEN

Seit Anfang 2026 ist Gregor Hotz neuer geschäftsführender Intendant beim Kölner Ensemble Musikfabrik und ließ dafür seinen Job beim Musikfonds in Berlin hinter sich. Zum Einstand traf ihn Friedemann Dupelius auf ein Gespräch über neue geographische Perspektiven, künstlerische Zukunftspläne und Solidarität im kulturpolitischen Dilemma.

FRIEDEMANN DUPELIUS Willkommen in Köln, Gregor! Wie kam dein Wechsel zur Musikfabrik zustande?

GREGOR HOTZ Ich habe mir von Anfang an gesagt, dass ich den Job beim Musikfonds nicht länger als zehn Jahre machen möchte. In letzter Zeit hat sich das Gefühl verstärkt, dass der Abschied näher rückt. Nach 30 Jahren in Berlin hatte ich auch Lust, mal wieder etwas Neues zu sehen. Und dann kam die Ausschreibung der Musikfabrik...

FD An welchem Punkt treffen du und die Musikfabrik jetzt aufeinander?

GH Diese Frage würde natürlich jedes Mitglied individuell beantworten. Ich spüre aber deutlich, dass das Ensemble Lust hat, gemeinsam wieder mehr an größeren Produktionen zu arbeiten. Und es gibt den Wunsch nach mehr internationalen Auftritten – was natürlich nicht einfach ist, es gibt viel Konkurrenz. Ich nehme jedenfalls eine starke Energie im Ensemble wahr, im Kollektiv Dinge auf die Beine zu stellen.

FD Was könnte so eine größere Produktion sein? Ab wann ist ein Projekt »groß«?

GH Mit »groß« sind vor allem Projekte gemeint, die man nicht aus einer Quelle finanzieren kann, wo es Partner braucht – andere Häuser etwa, die Lust auf eine Co-Produktion haben. Das kann dann eine Kollaboration mit Tanz oder Schauspiel sein, ein Musiktheater, performative Settings oder etwas im Kontext Architektur. »Groß« würde auch heißen, dass man die Produktion als gesamtes Ensemble macht. Es gibt ja so eine ökonomische Zersplitterungstendenz. Man fährt nicht mehr so oft mit allen 15 Musiker:innen zu einem Festival nach Wien – dann reist eben nur das Brass-Quartett an. Ich möchte außerdem Ideen entwickeln, die das klassische Setting des Konzertsaals verlassen – Synergien schaffen zu Initiativen jenseits der Musik, die gesellschaftlich ebenso wichtige Arbeit verrichten: Projekte mit Geflüchteten, Senior:innen, Kindern und Jugendlichen.

FD Wie hast du Köln und seine Musikszene – oder besser: Musikszene – in der Vergangenheit von außen wahrgenommen? Welche Berührungspunkte gab es? Und wie verschärft sich dieser Blick jetzt?

GH Als mein Wechsel zur Musikfabrik bekannt wurde, haben mich verschiedene Leute aus Köln angesprochen: Wie, du ziehst von Berlin nach Köln? Scheinbar haben viele Kölner:innen den Eindruck, hier wolle eigentlich gar niemand herkommen. Michael Beil (Professor für elektronische Komposition an der HfMT Köln, Anm. d. Red.) hat mir erzählt, dass bis zur Wende eigentlich alle in Köln gesessen seien – hier war der Schmelztiegel der zeitgenössischen Musik in der alten Bundesrepublik. Hier ist historisch viel geschehen, das schwingt schon in vielen Gesprächen mit. Mein erster Berührungspunkt mit Köln war übrigens a-Musik. Da konnte ich Parallelen zu dem ziehen, was wir mit der Echtzeitmusik in Berlin gemacht haben – das war weder

institutionalisierte Hochkultur noch Pop. Im Vergleich zu Berlin reizt mich die andere europäische Perspektive hier: Paris ist näher als Berlin, Brüssel sehr gut erreichbar. Auch wenn ich noch nicht viel Detailwissen habe – es funktioniert in Köln doch etwas anders als in Berlin. In meiner Zeit beim Musikfonds habe ich mir NRW etwas erschlossen, wobei mein Fokus schon stark auf Köln lag. Ich konnte die Szenen der Stadt besser kennen lernen, auch die jüngeren Ensembles wie hand werk oder Garage, oder auch Musiker:innen aus der Jazz-Szene rund um den Stadtgarten. Über die Musikfonds-Sonderjury für Projekte aus Corona-Hilfen habe ich dann Meryem Erkuş kennen gelernt, die mir nochmal ein anderes Köln offenbart hat – ich war diesen Sommer zum ersten Mal im neuen Kulturhof Kalk. Das hat mich an Berlin in den 90er-Jahren erinnert. Da gab es ähnlich große Freiflächen und die Frage: Wird das alles kommerziell entwickelt, oder gibt es die Möglichkeit für kulturelle Freiräume?

FD Du hast ja viel Erfahrung in der freien Szene. Wie kannst du die bei der Musikfabrik einbringen, wie kann sie davon profitieren?

GH Die Musikfabrik hat natürlich einerseits eine akademische Geschichte, sie besteht aus top studierten Musiker:innen und arbeitet mit ebenso akademischen ausgebildeten Komponist:innen zusammen. Auf der einen Seite ist da also dieser elitäre Kunstbetrieb, wenn man so will. Gleichzeitig empfinde ich die Musiker:innen aber auch als total offen in Hinblick auf Dinge aus der Subkultur oder ganz generell aus der nicht-akademischen Welt. Eine unserer Aufgaben wird sein, Wege der Verbindung zu suchen. Ich finde es interessant, wenn es beides gibt: Repertoire-Pflege der klassischen neuen Musik – da hat die Musikfabrik einfach eine riesige Expertise über die Jahrzehnte entwickelt. Und gleichzeitig geht es darum, mit den eigenen Inhalten den Anschluss an die Gesellschaft nicht zu verlieren – also all die Menschen, die nicht dieses Spezialinteresse für neue Musik pflegen. Ich würde mir auf jeden Fall wünschen, dass die Musikfabrik auch in Köln noch beachtet werden würde.

FD Wie könnte man das erreichen?

GH Indem man etwas macht, das einlädt und weniger Hürden hat. Wo man nicht überlegen muss, was man anzieht oder wie man sich richtig benimmt – wo es einfach etwas lockerer ist. Eine schöne Initiative ist auch das Kölner Chaos Orchester, das 2025 aus der Musikfabrik heraus entstanden ist. Das ist ein offenes Orchester, in dem alle mitspielen können, unabhängig von musikalischen Vorkenntnissen.

FD Welche Aufgaben hast du als geschäftsführender Intendant? Und wie stellst du dir einen gelingenden Arbeitsprozess mit dem Ensemble vor?

GH Ich bin vor allem künstlerischer Leiter, aber auch für die Geschäfte verantwortlich. Das heißt aber nicht, dass ich den Musiker:innen einfach Konzepte

vorsetze. Bei der Musikfabrik gibt es ja einen künstlerischen Vorstand, der aus drei Ensemble-Mitgliedern besteht. Mit dem gibt es einen regelmäßigen Jour fixe, und ab einem bestimmten Punkt geht die Diskussion dann ins Ensemble über und man spinn den Faden in Dialog weiter. Diese kollektive Form des Arbeitens ist für mich wichtig. Bei größeren Projekten kommt dann natürlich auch die Produktionsebene in Form unserer Projektmanager:innen ins Spiel.

FD Die Musikfabrik wurde 1990 gegründet und gehört somit zu der frühen Generation an Spezial-Ensembles für neue Musik in Deutschland. Neben dem Ensemble Modern und dem Ensemble Recherche gab es damals nicht viel. Das sieht heute ganz anders aus. Mehr Ensembles bedeuten aber auch mehr Konkurrenz um Gelder. Zugleich hat sich die Musikfabrik finanziell und strukturell etabliert und verfügt über mehr Möglichkeiten als die meisten Ensembles. Wie navigiert man in dieser Landschaft?

GH Wir haben eine stabile Förderung und hervorragende Produktionsbedingungen im Mediapark, gewachsene Strukturen auch in Management und Verwaltung. Gleichzeitig drängen immer neue, junge Ensembles auf den Markt, die auch unterstützt werden sollten. Die Frage ist, ob es in diesem Nischenmarkt genug Futter für alle Akteur:innen gibt – und natürlich existiert ein Konkurrenzkampf. Mir ist wichtig, dass man dabei solidarisch bleibt. Ich kann mir vorstellen, dass andere Ensembles der freien Szene, die weniger Förderung erhalten als die Musikfabrik, genau beobachten, was wir aus unserer Förderung machen. Im Vergleich zu »richtigen« Institutionen wie Oper oder Schauspiel sind wir wiederum klein. Wir bewegen uns also in einem Zwischenraum, in dem man viel Feingespür in der täglichen Kommunikation mit den Kolleg:innen braucht. Das birgt aber auch Potential – wir haben Anschlussmöglichkeiten in beide Richtungen.

FD Wie kann man denn solidarisch mit den Kleineren sein?

GH Man kann die eigene Infrastruktur öffnen und großzügig damit umgehen. Wir können sagen: Unser Haus ist prinzipiell offen – wenn ihr etwas braucht, kommt auf uns zu, dann schauen wir, was möglich ist! Ich würde mich freuen, wenn unser Haus im Mediapark in ein paar Jahren als ein Ort wahrgenommen wird, der auch der weniger geförderten freien Szene offensteht. Grundsätzlich müssen wir als gesamte Szene mehr zusammenhalten, um in den kommenden Jahren durch die kulturpolitischen Tendenzen nicht alle unter den Teppich gekehrt zu werden.

FD Wichtiger Punkt! Egal ob Bund, Länder oder Kommunen – die Kassen werden knapper, überall wird an der Kultur gespart. Inwiefern trifft das die Musikfabrik, die ja als Landesensemble NRW gilt? Wie sattelfest ist diese Förderung?

GH Wir werden institutionell gefördert, aber die Zuwendung muss jährlich neu beantragt werden. Ich werde mich aktiv darum kümmern, dass diese finanzielle Basis auch in den nächsten Jahren erhalten bleibt und nicht wegzubröckeln beginnt. Die Gefahr ist natürlich aufgrund allgemeiner Sparzwänge da. Da müssen wir auch mit der Musikfabrik etwas mehr unternehmen. Zum Beispiel versuchen wir, eine Finanzierungslücke für unsere seit 2003 bestehende Reihe im WDR zu schließen.

FD Einfacher wird es sicher nicht in den nächsten Jahren für die freien Szenen und für die Kultur allgemein. Bist du bereit, die anstehenden Kämpfe zu führen?

GH Auf jeden Fall! Ich werde mich gerne einmischen und versuchen, positiv zur Lösungssuche beizutragen und Synergien zu schaffen. Eine beständige Förderung ist die Bedingung für kulturelles Angebot. Kultur gehört zu einer vielfältigen Gesellschaft einfach dazu und es gibt viele Menschen, die sie brauchen. Kultur sollte nicht bloß den Status einer freiwilligen Leistung haben, wie das derzeit der Fall ist. Wenn die öffentlichen Kassen knapper werden, wird es natürlich schwieriger – aber ich bin jetzt seit 30 Jahren dabei, das kommt in Zyklen immer wieder. Ich glaube schon, dass es irgendwann zum gesellschaftlichen Selbstverständnis gehören kann, dass Kulturförderung wichtig ist. Darauf deutet auch eine aktuelle Umfrage unter zufällig ausgewählten Personen hin.¹

1. Relevanzmonitor Kultur 2025: Stellenwert von Kulturangeboten in Deutschland. Ergebnisse einer repräsentativen bundesweiten Bevölkerungsbefragung. Durchgeführt von forsa, herausgegeben von der Liz Mohn Stiftung, Gütersloh 2025.

→ musikfabrik.eu

IN SITU ART SOCIETY präsentiert
ein **DOPPELKONZERT** mit zwei **LEGENDEN**



FRED FRITH (GB/US)
E-Gitarre, Stimme



OTOMO YOSHIHIDE (JP)
Turntables

RUSSUDAN MEIPARIANI (GE/DE)
Klavier, Synthesizer, Stimme

EMILIE ŠKRIJELJ (FR) Turntable
TOM MALMENDIER (FR) Schlagzeug

Dienstag | 17. Februar 2026 | 19:00
DIALOGRAUM KREUZUNG AN ST. HELENA
Bornheimer Straße 130, 53119 Bonn

Eintritt: 21 € | 15 € ermäßigt
Information: www.in-situ-art-society.de

GEWISS IST: DAS SOLIPS GIBT'S

Durch ein energieintensives Konzert des japanischen Snare-Drummers Ryosuke Kiyasu fand der Autor Roberto Beseler Maxwell erstmals den Weg zum Wuppertaler Solips. In einer ehemaligen Limonadenfabrik veranstalten der bildende Künstler Bastian Buddenbrock und Musiker Fabian Neubauer hier seit 2021 Konzerte und Performances – richtig Fahrt aufgenommen hat der Ort jedoch erst 2025. Ein Gespräch über das Machen, Unabhängigkeit und die Sehnsucht nach Freiheit.

ROBERTO BESELER MAXWELL Warum hat so jemand wie ich, der in Essen wohnt und auf viele Konzerte geht, erst im Laufe dieses Jahres das Solips entdeckt?

FABIAN NEUBAUER Ich glaube, dass es dieses Jahr einfach mehr Programm gab. Wir haben uns überlegt, es jetzt regelmäßiger und einen Spielort daraus zu machen. Durchschnittlich haben wir seit Februar vielleicht zwei Mal im Monat veranstaltet.

Bastian Buddenbrock Primär wurde es aber als Atelier oder Proberaum angemietet und bisher privat sowie autonom finanziert. Gestern haben wir aber eine Zusage für eine Förderung vom Kulturbüro Wuppertal bekommen. Aber bis jetzt haben wir es immer so aufgezogen, dass das, was an den Abenden reinkommt, auch direkt an die Künstler:innen wieder rausgeht.

RBM Habt ihr eine kuratorische Leitlinie oder wie denkt ihr über das Wort Kuration bezüglich dieses Raumes nach?

BB Wir müssen es wahrscheinlich noch mal klarer definieren, aber die Zusammenarbeit ist erstmal aus Lust zum Machen von beiden Seiten gekommen. Gleichzeitig geht es auch darum, eine Autonomie beizubehalten. Hier haben wir bis jetzt einen relativ großen Freiraum bewahren können. Wir müssen gucken, wie das mit Förderung und einer größeren Öffentlichkeit weiterhin bleibt.

FN Wir gehen hier einen Prozess durch. Also eigentlich ist die Kuration ein kreativer Prozess. Der Raum ist extrem wandelbar. Es gibt beispielsweise keine feste Angabe, wo die Bühne sein soll. Wenn man ein paar Sachen anders hinstellt, ist der Raum komplett anders organisiert. So passieren immer wieder neue Programme.

RBM Auf die Musik bezogen: Könnt ihr beschreiben, wer hier alles auftritt?

FN Ich würde mal sagen, Leute aus der lokalen sowie internationalen Szene frei improvisierter Musik, experimenteller Musik, Noise und zeitgenössischer neuer Improvisationsmusik. Wobei wir uns nicht darauf festlegen wollen. Wir halten es bewusst offen.

BB Für mich ist das Solips eher ein Raum für zeitbasierte Medien und interdisziplinären Austausch. Ich mag an Wuppertal, dass sich unterschiedliche Szenen hier mehr vermengen als zum Beispiel in Düsseldorf oder Köln, wo bestimmte Szenen sehr gefestigt sind. Man geht in Wuppertal zu sehr unterschiedlichen Veranstaltungen, aber trifft immer die gleichen Leute.

RBM Was könnt oder wollt ihr der aktuellen Wuppertaler Szene geben?

BB Eine gewisse Autonomie in dem, was ich in einem Raum machen kann. Diese Freude daran weiterzugeben. Deshalb mag ich auch den Happening-Begriff, dass man nicht nur ein Aktiv-Passiv-Verhältnis hat, sondern die Leute hoffentlich anders aktiviert. Der Name kommt von Solipsismus, also das auf sich selbst Bezogene. Es geht darum, sich im Rezipieren Freiheit zu geben. Sich selbst in ein Verhältnis zu setzen zu dem, was man da gerade sieht.

FN Wir versuchen, die Wuppertaler Szene mit anderen lokalen Szenen wie der aus Düsseldorf oder Köln sowie mit einer internationalen Szene zu verbinden. Es wird viel durchmischt, sowohl vom Genre her als auch von dem, woher diese Leute kommen. Es sind nicht immer nur feststehende Projekte, Bands oder Ensembles, sondern zu einem großen Teil neu zusammengewürfelte Projekte, die hier einmal bestehen und dann wieder vergehen. Es ist ein vergängliches Modell.

RBM Also schwingen Freiheit und vielleicht auch ein gewisser DIY-Spirit mit?

FN Auf jeden Fall. Wir versuchen es immer frisch zu halten, also nicht auf irgendwelche bestehenden Dinge oder Szenen aufzuspringen, sondern den Raum immer wieder neu zu denken. Teilweise sind lokale Leute, die selbst keine Musiker:innen sind, hier mittlerweile Stammgäste. Gleichzeitig kommen manche von sehr weit her. Der Rekord war aus Spanien, für ein Konzert von Sun Yizhou!

RBM Habt ihr aus diesem Jahr ein Highlight?

FN »Kindergarten« ist zum Beispiel ein sehr spannendes Format, das wir länger nicht gemacht haben, aber damit haben wir eigentlich gestartet.

BB Das Format ist sehr fresh und formal komplett losgelöst. Das Solips ist dabei ein klassischer Black Cube, in dem alles präsentiert werden kann: Beispielsweise wird über eine Malerei, die an die Wand gehängt wird, gesprochen. Völlig egal, was. Es sind geniale Sachen dabei entstanden. Ein Kollege, der aus der Psychologie kommt, hat eine astreine Performance gemacht von etwa zwanzig Minuten, wo er nur darüber geredet hat, wie toll es doch in der Sauna sei. Das war unheimlich toll!

FN Es kann wirklich alles sein. Auch Leute, die sich sonst nicht als »Profi-Künstler:innen« bezeichnen, können sich eine Bühne nehmen, um danach gemeinsam über das Gezeigte zu reflektieren, oder auch nicht. Das bewirkt natürlich auch das Auflösen dieser Zweiteilung Künstler:in und Publikum, das wir hier versuchen.

RBM Zum Abschluss: Was wünscht ihr euch?

FN Aktives Aufnehmen, also sich nicht passiv berieseln lassen, sondern aktive Teilnahme. Wenn ich in ein Konzert gehe, dann bin ich Teil der Sache. Dann lehne ich mich nicht zurück und lasse mich unterhalten, sondern das muss was in mir bewirken und ich muss das in mir selber nochmal neu erschaffen. Außerdem sich nicht abhängig machen lassen. Das Unabhängige ist was ganz Wichtiges. Das müssen wir hier auch bleiben und das ist gleichzeitig natürlich eine Art Message.

BB Ich wünsche mir, Räume zu schaffen, wo vieles auf der Bühne erstmal ausgelebt werden kann.

Wir haben schon sehr harte Events hier gehabt, zum Beispiel das Konzert mit Ryosuke Kiyasu. Der hätte auch irgendwem den Tisch aus Versehen ins Gesicht hauen können. Ich mag Momente, wo man über eine Gefahr wachgerüttelt wird. Wo Momente passieren, bei denen man nicht auf einer Skala, die man kennt, von gut bis okay bewerten kann, sondern wo man vielleicht selbst überrascht ist und vielleicht vor den Kopf gestoßen wird. Offenheit eben.

VERANSTALTUNGSTIPPS AUS DER NEUE MUSIK ZENTRALE IN ESSEN

Die freie Improvisationsreihe FRIM geht in der Neuen Musik Zentrale ab Dienstag, den 3. Februar weiter. Jede zweite Woche sind dann alle Interessierte ab 20 Uhr eingeladen, sich kreativ und transdisziplinär improvisatorisch auszutauschen. Am Wochenende vom 28. & 29. März findet der Workshop »Musica Practica« von Bernhard Günter statt. Außerdem wird das Konzert von Madison Greenstone in der Neuen Musik Zentrale im April nachgeholt.

Stay tuned!

→ gnm.ruhr

Foto von Dominik-Antoni Krolikowski



WITTENER TAGE FÜR NEUE KAMMER MUSIK

**GEGENWART.
UNENTRINNBAR.**

24.–26. APRIL 2026

wittenerstage.de
wdr3.de

Eine Veranstaltung
mit dem

**KULTUR
FORUM
WITTEN**

Gefördert von:

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



LWL
Für die Menschen
in Westfalen-Lippe

Wir sind deins.
ARD 1

SOUNDRIP 77

MICHEL DONEDA
Sopransaxophon

LÊ QUAN NINH
Perkussion

plus Gäste aus NRW

Mittwoch | 22.04. | 19:30

DÜSSELDORF Theatermuseum

Donnerstag | 23.04. | 20:00

KÖLN Atelier Dürrenfeld/Geitel

Freitag | 24.04. | 20:00

BONN Kreuzung an St. Helena

Samstag | 25.04. | 20:00

OBERHAUSEN Zeche Alstaden

Montag | 27.04. | 20:00

ESSEN Rabbit Hole Theater

NRW LOOK
INSIDE

SOUNDRIPS



Mittwoch | 29.04. | 20:00

DORTMUND Parzelle im Depot

Donnerstag | 30.04. | 19:30

GELSENKIRCHEN werkstatt

Freitag | 01.05. | 20:00

WUPPERTAL ort

Samstag | 02.05. | 19:30

BOCHUM Kunstmuseum

Sonntag | 03.05. | 19:30

MÜNSTER Black Box im cuba

www.soundtrips-nrw.de

Gegenwart hören im Mai

Sa
02.05.2026 | 20:00
Musik der Zeit #GRAPE

So
03.05.2026 | 11:00
Kinderkonzert »Unerhört!«

So
03.05.2026 | 20:00
»Longing to tell – a blues
opera« | Akua Naru &
Ensemble Resonanz

So
09.05.2026 | 20:00
Ensemble Musikfabrik:
Alex Hren & Żaneta Rydzewska

So
10.05.2026 | 18:00
Basel Sinfonietta

So
17.05.2026 | 16:00
Rising Stars: Álfeidur Erla
Guðmundsdóttir & Kunal Lahiry

Ermöglicht von der Kunststiftung NRW
und der Ernst von Siemens Musikstiftung

**KÖLNER
PHILHARMONIE**

kphil.de

