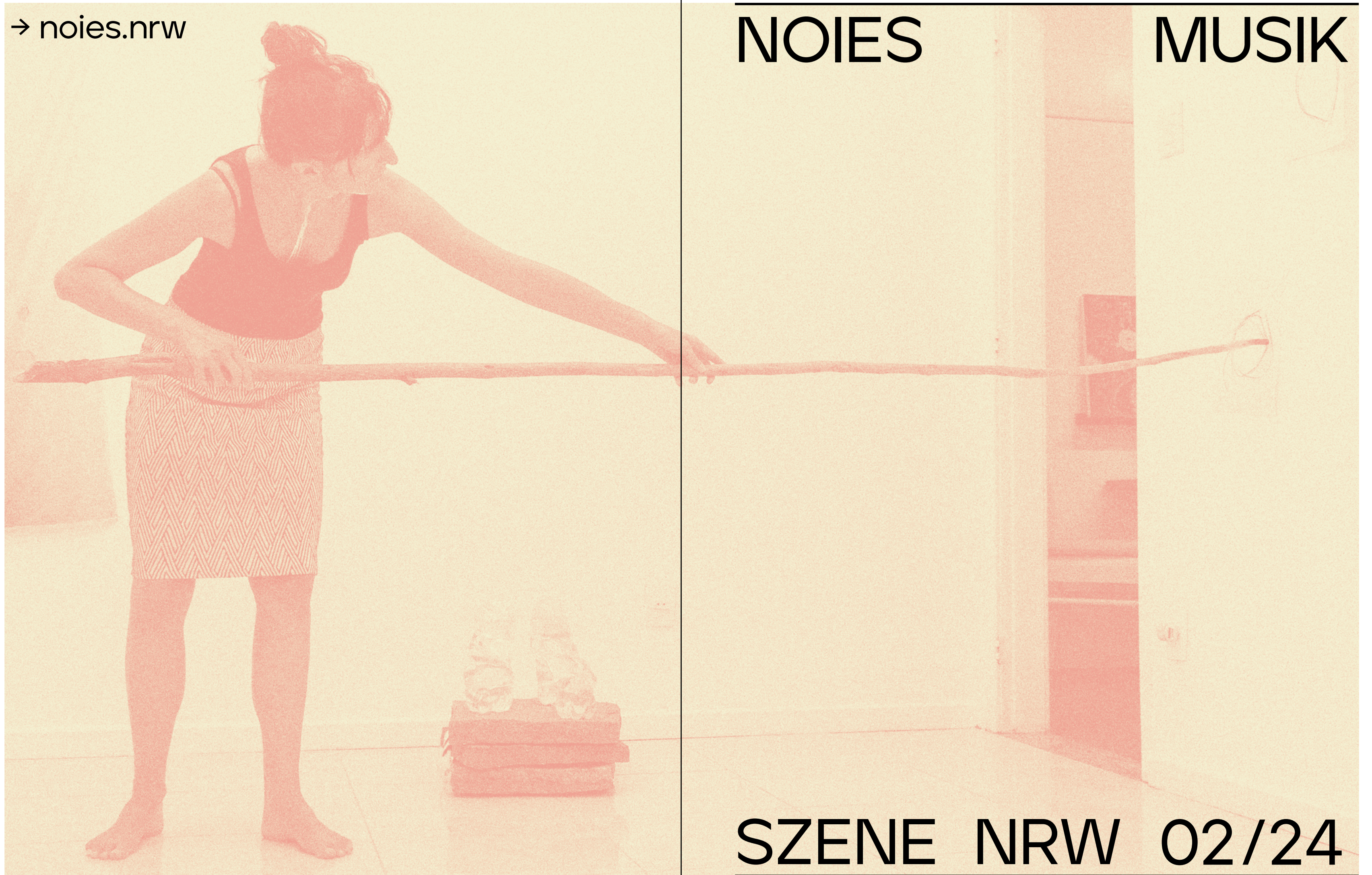


→ noies.nrw

NOIES

MUSIK



SZENE NRW 02/24

Vor Ihnen, vor Dir, liegt ein Heft voller Musik. Es ist das Ergebnis vieler gemeinsamer intensiver Sitzungen, Telefonate, Diskussionen und E-Mails. Und es ist etwas Einzigartiges. Zwei Gesellschaften für neue Musik, aus Köln (kgnm) und aus dem Ruhrgebiet (gnmr) produzieren mit der Netzwerkstelle ON Cologne seit nun fast zwei Jahren NOIES. Seit einiger Zeit steuert auch die Initiative Freie Musik Köln (IFM e.V.) Textbeiträge bei. Und nun wird es Zeit für den nächsten Schritt: Seit diesem Jahr ist NOIES Teil von EM GUIDE, einem europaweiten Projekt für Musikzeitschriften. Durch eine internationale Austauschplattform boosten wir den Musikjournalismus, insbesondere auch für Undergroundszenen, Nebenschauplätze und Randgebiete von Musik. Beteiligt sind fünf andere Magazine aus fünf Ländern: Kaputmag (Köln), Easterndaze (Prag), MMN Mag (Budapest), Struma+Iodine (Wien) sowie $\frac{3}{4}$ (Bratislava). Konkret bedeutet dies für Sie und Euch, dass wir europaweit untereinander Artikel teilen, übersetzen und publizieren. Vieles davon wird auf unserem NOIES Blog veröffentlicht werden. Wir als Redaktion freuen uns darauf, den eigenen Dunstkreis zu verlassen und in andere hineinzublicken. Der Funke wird überspringen, davon sind wir überzeugt. Viel Spaß beim Lesen. — Hanna Fink und die NOIES-Redaktion

Musiktipps von Peter Rubel

Los Panchos

Heute möchte ich Los Panchos empfehlen. Warum? Einfach so und weil es mir gerade so gut gefällt. Dem Genre des »Bolero Romantico« zuzuordnen spielt das Trio wunderbar schmelzende Gitarrenmusik mit dem für den Bolero so typischen zweistimmigen Terzgesang. Der verehrten Leserschaft mögen Interpretationen von Hits wie »Besame Mucho« oder »Sabor a Mi« bekannt sein, ich möchte jedoch einen anderen Zugang wählen und weise hin auf die Live-Version von »Si Tu Me Dices Ven« — meisterhaft und scheinbar mühelos vorgetragen im Rahmen einer Fernsehshow.

Peter Rubel ist Komponist aus Essen. Er interessiert sich für Mikrotonalität, Polyrhythmik, Schwebungen und Los Panchos.

© Copyright 2024 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.
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
→ gnmr.de
Gefördert von Stadt Essen

AKTUELLE REDAKTION
Verena Barié
Sophie Emilie Beha
Hanna Fink
Verena Hahn
Daniel Mennicken (Vi.S.d.P.)
Wiebke Spieker
Norbert Stein

GESTALTUNG
Meike Hardt

BILDNACHWEIS COVER
Marita Bullmann, fotografiert von Andre Santana

SCHRIFT
Jeko, Ellen Luff

DRUCKEREI
Funke Zeitungsdruckerei

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, Alltage 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.

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, Multimediale Beiträge 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!

4	BESUCH <i>RECURSION KOLLEKTIV</i>	BEI
Das Kunst- und Klangkollektiv Recursion wurde 2019 mit dem Ziel ins Leben gerufen, experimentelle Kunst und Musik im Westen des Ruhrgebiets zu etablieren. Das Kollektiv macht interdisziplinäre Veranstaltungen, Installationen und Konzerte. Recursion kollaboriert mit anderen Künstler:innen und kooperierte u. a. mit dem Moers Festival, dem Schlosstheater Moers und weiteren. → recursion.hotglue.me		
6	VERLIEBT <i>STIMME</i>	IN
Vom zweckentfremdeten zum unsichtbaren Gegenstand Mik Quantius ist am 1. April 1968 in Hürth-Hermülheim bei Köln geboren. Aufgewachsen in Köln-Vingst und Neubrück. Improvisierte mit seiner Stimme bei vielen hundert Auftritten mit bekannten und unbekannten Musikern und Künstlern seit 42 Jahren, seit 16 Jahren auch solo mit Stimme und Instrumenten. → instagram.com/mikquantius		
7	GESPRÄCH <i>SOUNDS NOW</i>	MIT
<i>Believed resolved, still pending</i> Anne Appathurai koordiniert das europäische Koordinationsprojekt Sounds Now, ein Konsortium zur Förderung von Vielfalt und Inklusion in der zeitgenössischen Musik und Klangkunst. Anne ist außerdem Expertin der Europäischen Kommission für die Bewertung von Finanzierungsanträgen für Creative Europe im Musikbereich.		
8	FREI <i>ERICKA MANUEL VILLATORO GUZMÁN</i>	FÜR
Ericka Manuel Villatoro Guzmán ist eine guatemaltekkische Designerin. Sie studiert Product Design an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Sie mag Holz in Dachböden, Holz und Holz auf Dachböden. Ihre Arbeit für unsere Mittelseite heißt »on ratmented reality and cheese« (Linoldruck, digital nachbearbeitet).		
10	GESPRÄCH <i>EVA-MARIA HOUBEN</i>	MIT
<i>Über die musikalische Praxis</i> Eva-Maria Houben ist Komponistin, Musikwissenschaftlerin, Organistin, Pianistin und emeritierte Professorin. Sie ist aktive Mitwirkende in der Gruppe Wandelweiser. Aufnahmen ihrer Arbeiten erschienen u. a. bei Another Timbre, Edition Wandelweiser oder Makro Musikverlag. → evamariahouben.de		
11	GEBIETE <i>MARITA BULLMANN</i>	NEBENAN
Die Essener Künstlerin Marita Bullmann stellt weltweit aus, organisiert und kuratiert die Performancekunstplattform INTERVAL und ist Mitbegründerin der Netzwerkplattform Zeit.Raum.Ruhr für Kunsträume und Initiativen im Ruhrgebiet. → maritabullmann.de		
12	GEDANKEN <i>POSTKOLONIALE NEUE MUSIK</i>	ÜBER
<i>Wege aus der Dauerschleife. Teil 2</i> Sophie Emilie Beha arbeitet in verschiedenen Kontexten, darunter Musik, Text, Kuration, Improvisation, Dramaturgie und Poesie. Sie ist Autorin und Moderatorin für verschiedene öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten und schreibt für Zeitungen und Fachzeitschriften. → instagram.com/sophiemiliebeha		
14	VERANSTALTUNGEN <i>GNMR, KGNM, ON COLOGNE</i>	VON

Das Kollektiv Recursion macht Musik und Klangkunst und denkt dabei das Große und Ganze mit. Christopher Retz, Steven Koch und Jan Krause bauen Installationen, spielen an (un-)gewöhnlichen öffentlichen Orten und laden ihr Publikum ein, sich zu beteiligen. Mit diesem Konzept wurden sie letztes Jahr zum »Improviser in Residence« beim Moers Festival berufen. Einen Bruchteil dessen, was in dem Jahr alles passiert ist, teilen sie in der NOIES.



Genre-Gründung »Punk-Theater«: Die Proben zum Theaterstück »Gespielt wird nicht« in Zusammenarbeit mit Patrick Dollas und Klaus Steffen geraten mangels schlüssigem Konzept komplett aus den Fugen; auf dem Bild ist Schauspieler Patrick Dollas eingefangen, kurz bevor er sich das erste mal mit Zement einreibt. Die Szene schafft es letztlich in die Aufführung, der Duisburger Oberbürgermeister ist begeistert!



Da das Moerser Publikum manchmal etwas scheu ist, entschließt sich Recursion, die Musik zu den Menschen zu bringen: Hier ist Recursion-Mitglied Jan Krause (links) gemeinsam mit dem schwedischen Noise-Musiker Mathias Kristersson alias Noise Against Facism während eines mobilen Konzerts auf der Ladefläche eines Diesel-Fahrzeugs zu sehen. → Foto: Finn Schäfer



Ungewöhnliche Spielorte im Fokus: Recursion-Mitglied Christopher Retz während eines Konzerts zwischen zahllosen Glas-Bongs im Headshop »5Leaves« in Moers — später gibt es hier tolle Rabatte auf Aktivkohlefilter und Blättchen für lange Zigaretten. → Foto: André Szymann



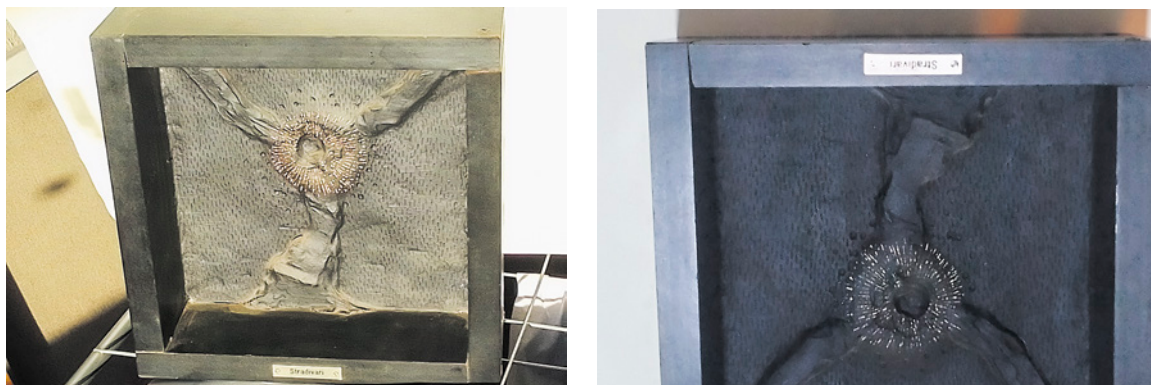
Unterhaltsame Performance-Kunst zum Abschluss des Moers Festivals 2023: Hendrik Eichler, Teil des sagenumwobenen »Recursion-Trommelkreis-Präventions-Orchesters« (R.T.K.P.O.) zerstört sein Schlagzeug, wütende Boomer schreien: »Wie langweilig, das haben The Who schon vor 60 Jahren so gemacht!« → Foto: André Szymann



Ist in seiner Kindheit in den großen Kessel mit Lötzinn gefallen: Recursion-Mitglied Steven Koch beim Bau eines Fledermausdetektors während einer mehrtägigen Residenz der Kölner Künstlerin Tina Tonagel, die auch gleich ihre komplette Seminar-Gruppe der Kunsthochschule für Medien Köln mitgebracht hat. → Foto: Finn Schäfer

VOM ZWECKENTFREMDETEN ZUM UNSICHTBAREN GEGENSTAND

Vor einigen Jahrzehnten entdeckte der Kölner Vokalist Mik Quantius in einem Kinderzimmer seine Stimme. Auch, wenn seitdem andere geräusch-erzeugende Dinge wie Synthesizer oder Saiteninstrumente dazukamen: die Stimme bleibt Quantius’ liebster (unsichtbarer) Gegenstand.



Ein Bild von dem Abbild meiner Stimme von meiner Lieblingskünstlerin Astrid Quantius, das sie mir im Jahr 2000 geschenkt hat.

Als wir im Kinderzimmer meines Freundes Markus herausfanden, dass auch ein Kopfhörer als Mikrofon funktioniert und ich mit Stimme meinen Senf zu seiner lauten E-Gitarre improvisieren konnte, war ein unsichtbarer Gegenstand geboren.

Meine Stimme als Instrument, da ich ja sonst keins hatte; es begann, wenn auch nicht immer bewusst, ein ehrlicher Wunsch, Sänger zu sein, der die nachfolgende Zeit knüpfte, den Anfang eines Weges (wieder ein unsichtbarer Gegenstand), der mich viel lehrte.

Erst wollte ich natürlich singen wie die Sänger, die ich mochte, die vorwiegend aus der Rockmusik stammten und wir komponierten in der Nähe unserer Vorbilder, was zur Folge hatte, dass wir Mondlicht produzierten, weil das eigene Licht noch gar nicht vorhanden war.

Anfang der Neunziger waren meine Freunde und ich angetan von der Musikrichtung Hardcore. Der Rhythmus ist zerstückelt, sodass der Hörer nicht weiß, was als nächstes kommt, weg von Strophe Refrain Strophe Refrain Strophe Refrain Gitarrensolo, das war neu für uns, wobei wir auch nur die Herangehensweise abkupfernten. Wir bekamen lokalen Erfolg und ich Familie. Da war es erstmal vorbei mit dem freien Leben und ich musste Vollzeit arbeiten.

Doch die Ohrfeigen des Lebens brachten mich zurück zur Musik und ich landete aus Versehen in der Band Embryo, die mein freies Singen mochten. Neu für mich war, dass jeden Tag frei gespielt wurde, aus einem großen Fundus an Kompositionen, die in einer anderen Tonart oder Rhythmus gespielt, mit immer neuen lokalen Gästen unsere Musik jeden Tag in neuem Glanz erstrahlen ließ. Ich wurde quasi mit allen Wassern gewaschen, zur Rockmusik kamen Jazz und Ethno, in Marokko zum Beispiel ohne elektrischen Strom.

Ich wurde vor sechzehn Jahren gefragt, ein Solokonzert zu spielen, seitdem versuche ich mit Instrumenten, die ich nicht beherrsche, und mit meiner Stimme die Musik wieder gerade zu löffeln. Daraus entstand ein Bild (unsichtbarer Gegenstand), das ich heute als Künstler mit Vertrauen leben darf und da ich mir es nicht ausgedacht habe, überrascht mich das Leben auf einem eigenen Weg immer neu. Das macht mir Freude und hält mich gesund und ich wünsche jedem, etwas Eigenes zu entdecken.

Danke, Euer Mik Quantius

BELIEVED RESOLVED, STILL PENDING.

Founded in 2019 Sounds Now is a large scale cooperation project funded by Creative Europe consisting of a network of 9 European music festivals and arts centers that promote contemporary music, experimental music and sound art. The project aims to actively stimulate inclusion and diversity in the current European contemporary music landscape. Roberto Beseler Maxwell met up with Anne Appathurai, project manager of Sounds Now, to talk about the project, their goals and future.

ROBERTO BESELER MAXWELL How did Sounds Now come to exist?

ANNE APPATHURAI Most of the members of the network have known each other for a long time and found that they have similar values and concerns within contemporary art music. They had an informal network among themselves, where they got together and talked about these issues. They then wanted to formalize it and receive support from the EU to try to achieve their goals and make a bigger impact. Sounds Now is concerned with how curation in contemporary classical music or sound art reproduces the same patterns of power and exclusion that are dominant at all levels of our society. The goal of Sounds Now is to actively stimulate diversity and inclusion within this professional field and open up the possibility for different voices, perspectives and experiences to define the sonic art that reaches audiences today. Part of that, and this is something everyone in music at every level is thinking about, is the question of how to grow, engage and retain audiences. We are aiming to stimulate greater diversity and inclusion in the contemporary music audiences as well, as they are not very diverse.

RBM Could you talk about your activities?

AA One reason for the lack of diversity in contemporary art music we found is that it's hard to access this world if you don't have personal connections. We reach out to people who are not necessarily part of contemporary art music, but are curating anyway, and to give practical connections and training not only to people who go to a music school.

About our activities: We organise curating labs where we explore practical questions such as: How do you get funding or write a grant application? The labs generally lead to a concrete outcome, such as an experience curating a short section in one of our partner festivals. We also commission and present artistic productions where we try to support artists from under-represented backgrounds. We organise annual symposia that explore themes around curation and diversity in contemporary music. We also hold workshops for the Sounds Now partners at regular intervals, where we work on their own approach to inclusion with the help of external consultants.

RBM You also organize so-called curating courses.

AA Yes, in addition to the more pragmatic curating labs. In the visual arts curating has been a subject of study for years. They are a good fifty years ahead of music in terms of the formal study of curating. Even today there are few places where people can explore curating in music as a theoretical concept and explore social and political roles in curating. We want to provide

a space that has a pragmatic but also a theoretical and conceptual approach, as both are important.

RBM How do you decide on what productions you do and what artists you engage?

AA Our goal is to put artists on stage who face greater obstacles than most due to systemic and structural issues such as racism and sexism. Those issues are far from being resolved. Recently someone told me about overhearing an audience member leaving an evening programme at Donaueschingen because the programme had too many women in it and therefore wasn't interesting for them. It's really astonishing to still hear this.

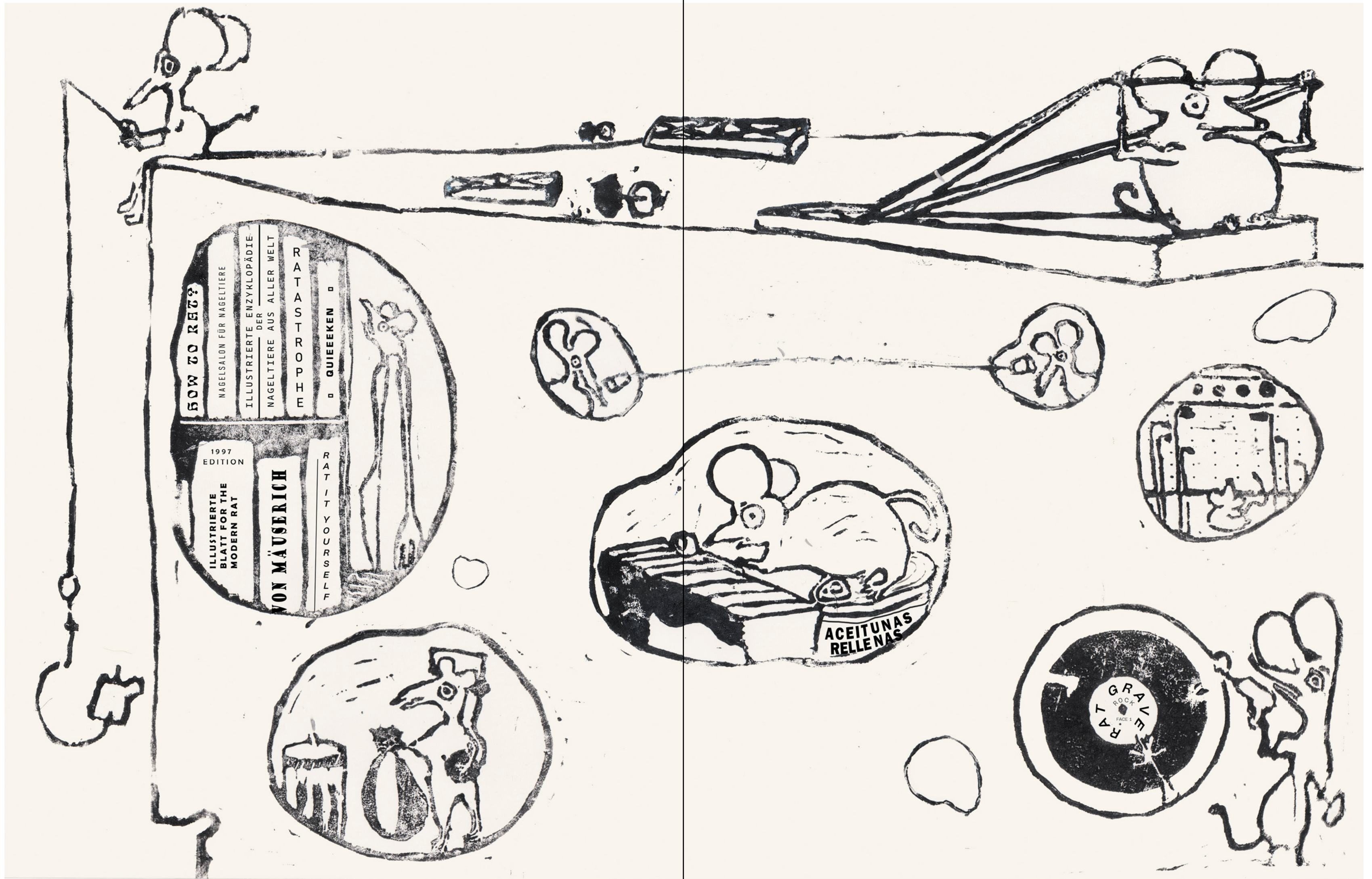
Our goal is also to give artists total artistic freedom. Not to have expectations of content based on someone's background, for example a black artist being commissioned to write about slavery. This still happens much too often. Also, we don't want to do spotlight concerts, for example on women or composers of a specific ethnic background, because for us that's just another way of differentiating them from a norm that doesn't include them, and would equate accepting that norm.

RBM What approach does Sounds Now take compared to the broad landscape of European festivals?

AA Inclusion and diversity are words that are on everyone's lips now. They are part of organizations' internal regulations, but one complaint we hear is that these organisations are just doing business as usual and putting a few minorities on the program to »tick boxes«. That's something that we want to avoid. Sounds Now is a really difficult but interesting project because when you talk about diversity and inclusion you're talking about people and a fundamental part of their identity. Emotions run very deep. We try to work with a holistic approach. It shouldn't just be about putting artists on stage, but also tackling the issues through courses, symposia, workshops and publications to grow awareness.

RBM What is the future of Sounds Now?

AA There's no guarantee we'll receive further funding right now, but we would like to focus more on social and political urgency. Right now, women's rights have been rolled back in some countries, there is an unprecedented amount of violence against LGBTQ people, nationalism is on the rise and of course there's war with artists at risk in exile. Because in contemporary music, we feel that as curators you need to reflect on the time you're living in. We're called Sounds Now: the »sounds« part is about having an artistic and creative response to what's happening right now in the world - and that's the »now« part.



ÜBER DIE MUSIKALISCHE PRAXIS

Eva-Maria Houben ist Komponistin, Pianistin und Teil des Kollektivs Wandelweiser. Im Gespräch mit dem Komponisten Levin Eric Zimmermann beschreibt sie die Potenziale menschlicher Begegnungen, die sich durch musikalische Kompositionen entfalten können.¹

LEVIN ERIC ZIMMERMANN Liebe Eva-Maria, was kennzeichnet die Kompositionen Wandelweisers?

EVA-MARIA HOUBEN Eine Definition von »Wandelweiser« kann es kaum geben. Die einzelnen Kompositionen sind sehr unterschiedlich. Meine persönliche Einschätzung ist: Die Flüchtigkeit der Klänge wird hereingezogen ins Musizieren. Wir wissen, dass Musik flüchtig ist, vergeht, nicht fassbar ist und gespielt werden muss. Dieser Aspekt des Praktischen, diese Bejahung der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Klänge ist charakteristisch für meine Musik. Gemeinsam ist vielen Kompositionen Wandelweisers vielleicht das immer neu ausgelotete Verhältnis von Klang und Stille.

Den Facettenreichtum einer Partitur als Skript, einen Reichtum, der gerade auch vor dem Hintergrund der Singularität einer einzigen Interpretation zustande kommt, kennt auch eine Mozart-Sonate: Wenn ich unterschiedliche Aufführungen höre, klingt sie immer anders. Vielleicht kehren einige Kompositionen bei Wandelweiser dieses Spezifikum von Musik besonders deutlich hervor. Diese Eigenart von Musik, die Variabilität der praktischen Auseinandersetzung mit ihr, wird nicht neu erfunden, sondern tritt als innerer Kern von Musik nach außen.

LZ Etwas wird sichtbar gemacht, was bereits da ist.

EH Jede Entscheidung in der Praxis könnte auch anders ausfallen. Das ist sehr befreiend. Wir finden auch nicht ein Blatt, das genauso ist wie ein anderes Blatt. Wenn sich ein Ausführender sehr stark mit einem Stück beschäftigt, dann mag er zu etwas kommen, woran ich als Komponistin vielleicht gar nicht gedacht habe. Ich finde das wunderbar. Ich würde deswegen auch nicht sagen, ein Musiker spiele das Stück nicht authentisch. Für mich ist das eigentlich gar keine Frage, weil man als Spieler immer einen eigenen Weg in das Stück findet. Mit aller Liebe und aller Devotion für das Werk, für den Menschen, der es uns gegeben hat. Deswegen entfallen auch die Kriterien von falsch und richtig.

LZ Ich kenne Spieler:innen, die zeitgenössische Musik studieren, die sich fragen, was hat die oder der Komponist:in gemeint, wie kann ich es schaffen, diese Absicht möglichst gut wiederzugeben?

EH Am Klavier spiele ich sehr gerne Schumann. Aber ich frage nicht: Hat Schumann sich das so gedacht? Sondern ich denke: Welche Praxis des Spielens kann ich herauslesen? Wie möchte ich es spielen?

Mein kürzlich verstorbener Freund István Zelenka hat einmal etwas ganz Wichtiges zu mir gesagt: Nicht die »Produktion von etwas«, sondern die »Beschäftigung mit etwas« sei beim Komponieren oder Einstudieren entscheidend. Wir beschäftigen uns mit der Musik, mit unseren Klängen, und sind Sehnsüchtige. Ein Produkt hinterlässt hinterher immer Leere: Etwas ist fertig, damit abgeschlossen. Wir hätten dann ein Stück »fertig« gestellt, eine bestimmte Interpretation festgelegt.

Eva-Maria Houbens letztes Buch »Musikalische Praxis als Lebensform« ist 2018 beim Transcript Verlag erschienen. → evamariahouben.de

Etwas ist vorbei, man ist traurig. Die Beschäftigung hingegen geht immer weiter; und deswegen wiederholen wir auch die Praxis der Beschäftigung – und komponieren vielleicht das nächste Stück oder finden einen anderen Zugang beim Spielen. Ich glaube, die Haltung zum unausgesetzten Tun verbindet Leute. Ich habe nicht zu gehorchen beim Musizieren. Meine Hingabe an diese Bachfuge, die meine Liebe hat, ist dann die Beschäftigung. Da bin ich schon drin in der Musik. Nicht beim Zeigen meines Ergebnisses von wochenlangen Studien. Ich zeige kein Ergebnis, sondern einen Prozess. Mit dieser Haltung verändert sich auch die Einstellung zum Publikum. Aus dem Publikum wird eine Teilnehmerschaft. Sie sind alle mit dabei. Wir feiern »jetzt« beim Musizieren dieses wunderbare Miteinander-Tun. Das ist die Praxis.

LZ Zur musikalischen Praxis schreibst du in deinem Buch »Musikalische Praxis als Lebensform« nicht nur vom Miteinander-Tun, sondern auch von der Praxis als Überlebensform. Wie ist das gemeint?

EH Wir machen Musik, weil wir in einer Welt überleben wollen, wie sie die unsere ist. So sind wohl auch Arbeiterlieder entstanden. Lieder, die bei der Arbeit gesungen wurden zum Beispiel, oder Lieder, die unter schlimmsten Verhältnissen fortbestehen konnten. Ich singe wie ein Kind singt, das in den Keller geht und singt, um die Angst zu bewältigen. Wir können unsere Klage und unsere Hoffnung auf Veränderung in Musik zum Ausdruck bringen. Das haben Menschen immer schon getan. Das Tun selbst befreit und hilft uns, unsere Ängste zu teilen und zu einem »Wir« zu finden. Wir sitzen alle im selben Boot. Das zum Ausdruck zu bringen, das war in der Vergangenheit eine große Triebfeder von Musik und ist es jetzt auch noch für uns. Wichtig ist die Frage: Warum Musik überhaupt?

LZ Weil es die grundsätzliche Frage ist, warum man überhaupt beginnen sollte zu musizieren.

EH Genau, man könnte ja auch fragen: Welches Ziel hat das Musizieren? Die armen kleinen Klänge – was können sie ändern, was bewirken? Sie beenden keinen Krieg, sie bekämpfen keinen Hunger. Sie sind so zerbrechlich und so verletzlich, wie wir es sind. Wir geben sie in die Welt als Zeichen unserer Hoffnung. Wichtig ist dabei auch der Zwischenbereich zwischen Tun und Geschehen-Lassen. Man kann nicht alles festlegen. Bei einer Orgel kann ich nicht jeden Luftstrom ganz genau vorherbestimmen und unter Kontrolle haben. Gleichzeitig ist eben auch einiges intendiert und wir machen etwas Bestimmtes, Konkretes. Aber wir befinden uns oft in einem Zwischenfeld zwischen Tun und Geschehen-Lassen – zwischen mehr oder weniger genauer Bestimmung und dem mehr oder weniger großen Verlust der Kontrolle. Hierin liegt für mich auch eine starke Beziehung zum Alltagsleben, wo wir auch ausgesetzt sind und Kontrolle verlieren, aber dennoch etwas tun wollen und müssen. Musik hilft uns, mit diesem Zwischenbereich umzugehen.

ES BRAUCHT DIE PERFORMANCE

Wie beeinflusst der Raum eine Performance? Wann fängt sie an und wann ist sie abgeschlossen? Die Performerin Marita Bullmann gibt einen Einblick in ihre Arbeit, diesmal von einer Installation vierzehn Flugstunden entfernt: in Rio de Janeiro.

Es geht los. Jetzt hier.

Es ist Dezember. Es sind 30 Grad und ich stehe in Rio de Janeiro, in diesem fremden Raum, der meine Installation beherbergen soll.

Der Raum ist weiß. Er ist kleiner als ich dachte. Ich muss die ganzen Pläne und Ideen umdenken. Die mitgebrachten Materialien und Objekte passen nicht ganz. Mein Kopf kann einfach nicht in Quadratmetern denken und muss den Raum mit dem eigenen Körper erfassen.

Und genau jetzt beginnt meine Forschung. Ich streife durch den Raum. Meine Hände gleiten die kahlen Wände entlang. Es wurde frisch gestrichen. Ich höre Musik und fange an zu tanzen. Die Vorfreude und Zweifel, die die nächsten Tage kommen werden, strömen durch meinen Körper. Ich setze mich hin und schaue mir alles ganz genau an. Erste Möglichkeiten für die Installation treiben durch meinen Kopf. Für's Erste.

Jetzt muss ich erstmal etwas Anderes sehen. Ich gehe los und wandere durch die Straßen, die Sonne und die Wärme. Der Lärm und die Farben der ganzen Vegetation durchtränken meinen Kopf und Körper.



Foto: Andre Santana

Das mitgebrachte, mit einer Schwarzweißfotografie bedruckte Handtuch ist das Erste, welches seinen Platz bekommt. Alles andere ist erst einmal fluide, wie die Seifenblasen auf dem Handtuch.

Wie eine Jäger- und Sammlerin bewege ich mich in den nächsten Tagen der Installationsphase durch mein Umfeld und meine Wohngegend. Meine Gedanken kreisen um alle Möglichkeiten und evaluieren deren Kontext.

Immer wieder gleiche ich die Fundstücke mit den runden Formen der Seifenblasen ab, die auf dem Handtuch zu sehen sind. Was passt da hin? Was fühlt sich richtig an?

Weitere Eindrücke von Maritas Arbeit unter → maritabullmann.de oder auf Instagram: → [instagram.com/maritasophie](https://www.instagram.com/maritasophie)
Die Performance wurde unterstützt mit einer Reiseförderung durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW

Immer wieder tauchen Wörter vor mir auf: Rund, Wasser, Zart, Schwarzweiß, Zerbrechlich. Immer wieder stehe ich vor Objekten, Früchten und dem Wasser. Langsam fügt es sich zusammen.

Parallel dazu bemerke ich Gesten und Materialien für meine Performance. Diese ist zur Eröffnung geplant und genau diese braucht es auch, um die Installation abzuschließen.

Denn mein Ziel und meine eigene künstlerischen Behauptung: Ich kreiere eine Installation, die nur durch meine Performance »fertig« ist. Nur durch die Zugabe und das Hinterlassen der Spuren der Performance kann sie als Ganzes existieren und auch ohne mich zur Schau gestellt werden.



Foto: Adriana Tabalipa

Seit ein paar Jahren arbeite ich DIE Schnittstelle Installation und Performance für mich heraus. Angefangen damit, dass ich entdecke, dass das Arrangement und die genaue Fixierung meines »Raums« für die Performance »fast« für sich stehen können. Diese Ausarbeitung zieht sich nicht nur durch meine Arbeitsweise, sondern wird zu meiner Handschrift.

Zu jeder Einladung erschaffe ich eine »Bühne«, einen Raum mit Materialien und Objekten, die auch so stehen bleiben können. Und doch fehlt etwas: die Performance. Es braucht mich, um die Arbeit abzuschließen. Es braucht den Moment der Performance, aber auch die Spuren davon.

Ich würde diese Behauptung sogar so weit gehen lassen: Die Installation ist genau dann »fertig« und »richtig« im Moment der Performance. Genau dann fällt alles so zusammen, wie es sein soll, und das ephemere Bild entfaltet sich wie ein Fächer. Es lädt dich ein in meine Welt der Bilder, der Schönheit in der Einfachheit und die daraus entstehende Poesie.

WEGE AUS DER DAUERSCHLEIFE. TEIL 2

Von kolonialen Denkstrukturen ist auch die Neue Musik nicht befreit: Neue Musik-Diskurse produzieren ihre ganz eigenen Konzepte von »Authentizität«. Warum man diese hinterfragen sollte, untersucht Sophie Emilie Beha im zweiten Teil ihres Essays über dekoloniale neue Musik.

Postkoloniale Mechanismen begegnen uns, ähnlich wie Alltagsrassismus und Klassismus, regelmäßig im heutigen Musikbetrieb. Komponist und Forscher Sandeep Bhagwati gibt ein Beispiel: »Stellen wir uns vor, wie es wäre, wenn ein Neue-Musik-Komponist aus Indien sagen würde, dass in seinem Stück, was in Donaueschingen gespielt werden würde, Inuit-Gesänge und mexikanische Volksmusik verarbeitet werden. Dann würde die Reaktion vieler Leute heißen: Das kann man eigentlich nicht machen, weil der Inder muss seine authentische Sprache aus Indien schöpfen und mit der Neuen Musik in irgendeiner Form in einen Dialog treten. Aber er darf nicht andere Musik einbinden, so etwas geht nicht!« Hieran entzündeten sich heute Identitätsdebatten. Weiße Menschen sind automatisch in der privilegierten Position. Sie verfügen per se über eine nicht-markierte Identität, das heißt, sie könnten ihre Einflüsse aus der ganzen Welt beziehen. Nicht-*weiße* Menschen sind markiert – und damit auch stigmatisiert – und müssen sich immer in Bezug auf ihre Markierung und ihre Zuschreibungen verhalten.

Konkret zeigt das ein Beispiel aus 2021: George Lewis hatte mit dem Ensemble Modern ein Konzert und ein Symposium zum Thema »Afro-Modernism in Contemporary Music« veranstaltet. Anschließend schrieb die Frankfurter Allgemeine Zeitung, dass es bei der Veranstaltung darum ginge, den »black sound« zu finden. George Lewis meint dazu: »Wir haben nie behauptet, dass wir versuchen, einen ›black sound‹ zu definieren. Wir haben einfach sechs Schwarze Komponist:innen vorgestellt, die Musik geschrieben haben. Wir taten also etwas, das die Szene in Europa gerade nicht tat. Dieses Konzert vereinte afrodiasporische Perspektiven aus Europa, der Karibik, Großbritannien, den USA und Afrika, alles in einem Konzert.« Dass der Musikkritiker in der FAZ trotzdem zu seiner Annahme kam, liegt dem zugrunde, dass im gängigen Verständnis bestimmte klangliche Signifikanten existieren, anhand derer man glaubt, diese Einordnung machen zu können. Für nicht-markierte *weiße* Komponist:innen besitzen diese Signifikanten wiederum keine Gültigkeit. »Das ist eine sehr seltsame Vorstellung von Authentizität«, drückt Musikwissenschaftler Harald Kisiedu das sehr diplomatisch aus.

Weil wir uns selbst als den privilegierten Ort aller Auseinandersetzungen und aller Begegnungen verstehen würden, seien wir kolonialistisch, sagt Sandeep Bhagwati. Denn die Begegnungen dürften nie nur untereinander, sondern müssten immer mit dem jeweiligen Gegenüber stattfinden. »Die neue Musik begreift sich implizit als die umfassendste Form des gesamten Musizierens auf dem Planeten«, so Bhagwati. »Das heißt, alle anderen Formen von Musik können irgendwie in der neuen Musik dargestellt oder verarbeitet werden, während andere Musiken das nicht dürfen, weil sie sich dann sozusagen verschutten. Sie sind dann nicht mehr authentisch.« Die zeitgenössische Musik verlangt also von anderen Musikkulturen Authentizität – von sich selbst aber nicht. Sie versteht sich selbst als grundsätzlich hybrid und vielfältig. Deswegen dürfe nur sie allein auf alle Ressourcen zugreifen – alle anderen müssten sich auf die eigenen Ressourcen beschränken, um akzeptiert zu

werden. Armin Köhler, ein ehemaliger Leiter der Donaueschinger Musiktage, sagte einmal zu Sandeep Bhagwati, dass er ihn nicht programmieren könne, weil er eine »Misch-Figur, eine Grenz-Figur« sei und forderte ihn im gleichen Gespräch auf, ihm doch »tolle, authentisch indische Künstler« für das Donaueschinger Programm vorzuschlagen. Heute gibt es zum Glück eine jüngere Generation von Intendant:innen und Veranstalter:innen: Mehrere Musikfestivals haben in jüngster Zeit hierzu lande unbekannte Komponist:innen gezeigt, sich um Diversity im Programm bemüht und eine Auseinandersetzung mit postkolonialen Themen angestrebt. Allerdings besteht dabei immer auch die Gefahr des Tokenismus, also des Alibis: Liegt es mir wirklich am Herzen, hierzulande unbekannte Musiker:innen zu zeigen, oder hole ich deswegen eine:n Composer of Color ins Programm, damit ich mir Vielfalt auf die Fahnen schreiben kann? Dieses Grundmuster ist leider gängig und instrumentalisiert viel zu oft die eingeladenen Künstler:innen.

Die Donaueschinger Musiktage haben 2021 ihr 100-jähriges Jubiläum mit dem Projekt Donaueschingen global gefeiert, das auch mehrfach kritisiert wurde. Dabei wurden vier Forscher:innen in verschiedene Regionen Südamerikas, Afrikas, Asiens und des Nahen Ostens von dem Festival losgeschickt, »um zeitgenössische Musiken außerhalb der bekannten Institutionen zu erforschen«. Eine von ihnen war die Komponistin und Performerin Du Yun aus New York. Für sie ist konkretes Handeln, der Praxisbezug, wesentlich wichtiger als zu theoretisieren. »Es geht um die Frage, inwiefern Leute bereit sind, nicht nur blinde Flecken anzuerkennen und sich einzugestehen, sondern auch ein Eingeständnis davon, dass vielleicht die eigene ästhetische Autorität, die man für sich in Anspruch nimmt, doch nicht so umfassend ist. Es geht um ein Dazulernen-Wollen und darum, die Perspektive oder den Horizont erweitern zu wollen.«

Wie können wir dekolonisieren?

Eine aktive Entlarvung, Offenlegung und Dekonstruktion kolonialer Verhältnisse – das will der Dekolonialismus. Intervenieren durch Forschung oder Kunst. Dabei können Personen oder Kanons ebenso dekolonisiert werden wie Institutionen oder ganze Gesellschaften. Aber worauf kommt es dabei an? Natürlich Selbsterkenntnis: Zuerst müssen wir uns all der Fallstricke, Fettnäpfchen, Irrtümer und Unwissenheiten bewusst werden, die in den unterschiedlichsten Zusammenhängen zu finden sind. Und dann? Musikwissenschaftler Harald Kisiedu sagt dazu: »Es geht um die Frage, inwiefern Leute bereit sind, nicht nur blinde Flecken anzuerkennen und sich einzugestehen, sondern auch ein Eingeständnis von Nichtwissen und davon, dass vielleicht die eigene ästhetische Autorität, die man für sich in Anspruch nimmt, doch nicht so umfassend ist. Es geht um ein Dazulernen-Wollen und darum, die Perspektive oder den Horizont erweitern zu wollen.«

Auch wenn wir noch so viele Theorien gewälzt oder uns die Köpfe heiß diskutiert haben – unser Horizont ist immer

begrenzt. Deswegen ist es umso wichtiger, dass Foren geschaffen werden, um Postkolonialismus und Dekolonialismus zu thematisieren. Und dass Machtpositionen aufgegeben oder entzogen werden müssen und Betroffene besonders gefördert werden. Sandeep Bhagwati ergänzt: »Das ist die Aufgabe der Dekolonisation in der Neuen Musik: Bei aller Offenheit gegenüber allem sich der Tatsache zu stellen, dass anderen Leuten keine Identität aufgezwungen werden darf, nur weil sie einen bestimmten Namen oder irgendeine Herkunft haben.«

Ethnische Identität ist eine Wahl, sagt Bhagwati, genauso wie Geschlechtsidentität. Deshalb muss ich ganz alleine entscheiden dürfen, welche Einflüsse von wo mich und meine Arbeit ausmachen und auf wen oder was ich mich beziehe. Bhagwati geht sogar noch einen Schritt weiter: Er schlägt vor, dass man die zeitgenössische sogenannte westliche Musik ebenso als Nische begreift wie alle anderen Musikkulturen – und das auch benennt. »Dann könnte man daraus resultierend sagen: Wir nennen unser Festival nicht mehr Festival für Neue Musik, sondern Festival für die geschriebene Musik von *weißen* Komponisten über 40 Jahre. Dann ist klar, was man zeigt.« So würde die neue Musik ihren Universalanspruch aufgeben. Sie würde sich selbst markieren – und damit eine unter vielen markierten Musiktraditionen sein.

Dafür müsse man sich eingestehen, dass die eigene Musiktradition beschränkt sei – eben den eigenen Horizont anerkennen. »Dieses Eingeständnis nimmt einem niemand übel. Niemand erwartet von einem Hip-Hop-Künstler, dass die nächste Platte inklusiv auch javanischen Gamelan und Jazz beinhaltet. Diese Forderung kann man nicht stellen. Genauso muss man nicht unbedingt von einem Neue-Musik-Festival verlangen, dass es alle Musik der Welt in sich repräsentiert, aber es muss halt seinen Namen ändern und sagen: Es ist nicht Neue Musik im universellen Sinne, sondern es ist Neue Musik aus diesem bestimmten Kontext, den man zeigt. Da muss man nicht inklusiv sein wollen um jeden Preis.« Mit dieser Lösung müsse man auch nicht die Gallionsfiguren der Neuen Musik auswechseln, sagt Bhagwati. Nur eben die Selbstbezeichnung.

Ob das wirklich passieren wird, ist fraglich. Was aber wäre realistisch in Deutschland – ein Land, das wie kaum ein zweites zeitgenössisches Komponieren und Musizieren fördert, und wohin es Musiker:innen aus aller Welt hinzieht? Neue Musik soll sich, laut Sandeep Bhagwati, ganz neu aufstellen, sie braucht neue Entscheider:innen und neue Architekturen. Das ist zwar oft extrem langwierig und kleinteilig, aber notwendig: Strukturen müssen diversifiziert, Personengefüge noch mehr internationalisiert werden und damit auch Institutionen, Gremien, Jurys, Vorstände, Verlage, Berichterstattung – letztendlich der komplette Organismus der zeitgenössischen Musik. Und das auf allen Ebenen, dann sind Education-Programme oder Projekte wie Donaueschingen global nicht länger Beiwerk, sondern stehen im Hauptprogramm.

Ein Schwenk nach England: Die Oxford-University hat dort 2021 angekündigt, dass sie den Musiklehrplan dekolonisieren wollte. Das bedeutete unter anderem konkret, dass afrodiasporische Musik ein fester Bestandteil des Lehrplans werden sollte. Daraufhin stellte ein Kritiker in der Welt die rhetorische Frage: »Will man wirklich einfach [...] Peter Tschaikowsky durch Miles Davis ersetzen?« So ein Denken sei repräsentativ für einen gewissen Teil der Klassik- und sicherlich auch teilweise für die zeitgenössische Musikwelt, meint Musikwissenschaftler Harald Kisiedu.

Dem pflichtet der Komponist, Klangforscher und Kurator meLê yamomo bei: »Was ich problematisch finde, ist die mangelnde Vielfalt: Wir haben standardisiert, welche Musik in die Konzertsäle darf. Gleichzeitig ist aber auch standardisiert, wie man die Musik hört.« Deswegen plädiert yamomo für eine neue Form des Hörens. Denn auch beim Hören beeinflusst uns eine kolonialistische Prägung, die bestimmt, was vertraut ist und was fremd, merkwürdig, exotisch oder schräg.

Die allgemein etablierte Trennung der musikalischen Sparten – auch durch öffentliche Fördergelder – in unterhaltend und ernst, leicht und tief Sinnig, verfestigt Grenzen und Hierarchien zwischen musikalischen Traditionen, und das erschwert einen Austausch auf Augenhöhe. Trotzdem bergen sich in diesen Förderungen auch Möglichkeiten, sagt Sandeep Bhagwati: »Öffentliche Gelder kann man auch anders verstehen, eben als öffentlichen Auftrag. Und das ist eine Haltung, die sich immer mehr durchsetzt. Man kriegt nicht öffentliche Gelder, um dann seine Lieblingsprojekte zu machen, sondern man kriegt öffentliche Gelder, damit man eine Art Gesellschaftsvertrag eingeht, dass man dafür Dienstleistung erbringt, die die Leute auch wirklich brauchen.« Das sei die Chance in von Steuergeldern geförderten Institutionen und Projekten. »Dass man gefragt wird: Wem nützt das? Und nützt das genug Leuten? Und falls das nicht der Fall ist – können wir da irgendwie was drehen, dass es mehr Leuten nützt als bis dahin?«

Wie klingt Dekolonisierung?

In einem Interview auf VAN Outernational, einem Online-Magazin, das sich unterschiedlichen Musiktraditionen und postkolonialen Themen widmet, sprach meLê yamomo darüber, wie Kolonialismus klingt. Aber wissen wir das nicht längst? Er ist schließlich omnipräsent – in Konzerten, auf Festivals, in großen Ausrufezeichen wie in kleinen Details. Wir hören ihn quasi alltäglich in Dauerschleife. Ist es nicht viel wichtiger zu fragen: Wie klingt Dekolonisierung?

Neue Musik ist eine Ressource, die alle nutzen können – also sollte sie auch für alle gleichermaßen zugänglich sein. Momentan gilt das aber nur für bestimmte Gruppen, alle anderen müssen in die Schubladen passen, die ihnen von außen zugewiesen werden. Akteurinnen und Akteure müssen sich ihrer eigenen Fallstricke bewusst werden; aufhören, Diversität nur als ein Alibi zu benutzen und ihre Tragweite wirklich ernst nehmen; sich Wissen aneignen und sich sensibilisieren. Vor allem aber müssen sie ihre Wirkungsmacht nutzen, um diejenigen sichtbar zu machen, die momentan unsichtbar gemacht werden. Zum Beispiel müssen Räume geöffnet werden; Auftrittsmöglichkeiten, Kompositionsaufträge und Gelder angeboten werden. Und das stets intersektional: Dekoloniale Praktiken sind verbunden mit Anti-Rassismus, Feminismus, Gender-Theorien, Klassismus, Ableismus und Antisemitismus. Alle Künstler:innen, mit denen ich für diesen Essay (Teil 1 + Teil 2) gesprochen habe, haben das Gefühl, dass wir uns gerade im Umbruch befinden. Dass das Bewusstsein für postkoloniales Wirken und das Bedürfnis, aktiv an der Dekolonisierung mitzuwirken, wächst. Das macht Mut. Allerdings sollten wir uns nicht zu früh auf die Schultern klopfen. Der Weg ist noch sehr weit.

→ Dieser Text wurde uns freundlicherweise vom IFM e.V. zur Verfügung gestellt. Den ersten Teil könnt ihr auf unserem Blog nachlesen: → noies.nrw.

ORBIT — FESTIVAL FÜR AKTUELLES MUSIKTHEATER

12.–15.04.2024

Im April findet an verschiedenen Kölner Orten das ORBIT Festival statt, das sich dem aktuellen Musiktheater in all seinen Formen und Farben widmet. Zwischen Wohnzimmer und Theaterbühne, Barock und Gangsterschießereien dürft Ihr Euch auf Produktionen freuen, die Musik, Theater, Film, Tanz und Bildende Kunst vereinen. Musiker:innen können sich zudem jetzt schon für kostenlose Musiktheater-Workshops anmelden. Weitere Informationen zum Programm auf der Website von ORBIT!

→ orbit.cologne

ORBIT
ORBIT
ORBIT
ORBIT



YA² FESTIVAL FÜR AKTUELLE MUSIK

18.–21.04.2024

Das Ya² Festival für aktuelle Musik im Kunsthaus Essen ist eine Plattform für avancierte zeitgenössische Musik, womit jede gegenwärtig praktizierte lebendige Musiktradition gemeint ist. Akteur:innen der europäischen Avantgarde treten gleichberechtigt neben anderen Praxen aktueller Musik auf. Thema ist »Stille« in all ihren Facetten und Erscheinungsformen. Neben einer Klangkunstausstellung mit Werken von Hye Young Sin (UA), Silvana Mammone (UA), Sachiko M und Bernd Bleffert finden Konzerte, Lesungen und Workshops statt. Der Eintritt ist frei.

→ ya-festival.org

ON PAPER WORKSHOPS

11.03.–07.05.2024

Im Frühjahr bieten ON Cologne und die Initiative Neue Musik / field notes kostenlose Online-Workshops zur Projektförderung an. Neben Seminaren zur Förderlandschaft in Berlin und Köln, zum Antragsschreiben, zur Finanzierung und Abrechnung sowie zu Audience Development gibt es die Infoveranstaltungen »Meet the Jury« in Kooperation mit Förderinstitutionen der zeitgenössischen Musik. Anmeldung und weitere Infos auf der Website von ON Cologne.

→ on-cologne.de

ON
field notes
Digitale Workshopreihe
von ON – Cologne
und inm / field notes berlin



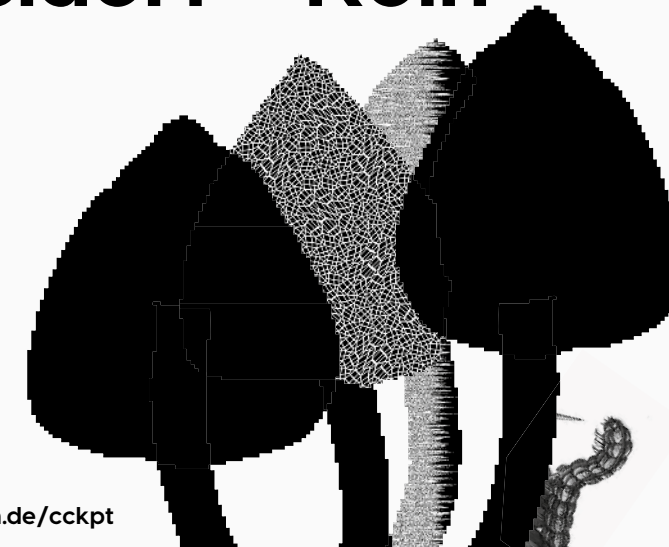
KGNM.CONNECT

MÄRZ–NOVEMBER

Die Professionalisierung durch Resilienzförderung der Freien Musik Akteur*innen liegt im Fokus dieses Fortbildungs-Projekts mit unserem Kooperationspartner TGR The Green Room (Clouth, Nippes). Vier Veranstaltungen mit je zwei Workshoptagen werden mit interessanten Coaches verbracht. Man könnte dies als ein Soft-Skill-Trainingslager bezeichnen. Meldet euch an unter info@thegreenroomforartists.de

→ kgnm.culturebase.org

cckpt • sound art • datasonification 18. April–8. Mai 2024 Düsseldorf • Köln



www.gerngesehen.de/cckpt

installationen
19.–28. April 2024
Düsseldorf • Weltkunstzimmer

performances
21. April–8. Mai 2024
verschiedene Orte
Düsseldorf • Köln

Sabina Hyogu Ahn
Tim Collins
Harry Dove-Robinson
Reiko Goto
Susana López aka Susan Drone
Heidi Neilson
Michael Allen Z Prime
Volker Ossenkopf-Okada
Claudia Robles-Angel
Julian Rohrerhuber
Marcus Schmickler
Floris Vanhoof
Marta Zapparoli

Gefördert von:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Kunststiftung
NRW

Kooperationspartner:

WELTKUNSTZIMMER
HANS PETER ZIMMER
STIFTUNG

ORBIT
FESTIVAL FÜR
AKTUELLES
MUSIKTHEATER
12.–15.04.2024 orbit.cologne