

→ noies.nrw

04/24

SZENE
NOIES

NRW

MUSIK

Die Fußball-EM in Deutschland rückt die Soundscape des Fußballstadions (und der TV-Übertragung daraus) ins alltägliche Hörfeld. Friedemann Dupelius stellt ihre Grundzüge vor – und hat Stadien in NRW aufgesucht, die für immer verstummt sind.



Die Soundscape des Stadions setzt sich aus vielen Partikeln zusammen: Fangesänge, Zwischenrufe, Jubel und Buhrufe, Gespräche im Publikum, Rufe der Spieler, Spielgeräusche (Ball-Kick, ratschender Ball im Tornetz, Schiri-Pfeife), Stadionmusik, Lautsprecherdurchsagen usw.).

Von der Antike bis zu den 1960er-Jahren gab es keine Kultur der Fangesänge bei Sportveranstaltungen. Dies änderte sich erst mit der Verbreitung der Popmusik. Bekannte Lieder wurden zu Fangesängen umgedichtet.

Mit dem Aufkommen der Ultrá-Kultur um 1990 gab es eine weitere Entwicklung in den Fankurven: Weg vom spielbezogenen Support (direkte Reaktionen auf das Geschehen im Spiel, einfache Rufe wie »vorwärts!«, »geh drauf!«), hin zum dauerhaften Anstimmen von Fangesängen über 90 Minuten, nur durch Torjubel unterbrochen.



Bökelberg, Mönchengladbach – mythisch aufgeladener Fußballtempel, plattgemacht für ein Wohngebiet. 2006 fiel der letzte Flutlichtmast, ein stolzer Anrainer darf den ehemaligen Elfmeterpunkt in seinem Garten wähen.

Dieser Text ist Teil von EM GUIDE. Weitere Infos im Impressum.

Fangesänge dienen der akustischen Reviermarkierung. Sie wirken identitätsstiftend, u. a. auch in ihrer Abgrenzung zum eher stillen Sitzplatzpublikum (teils als »Event-Fans« oder »Opernpublikum« abgewertet).

In den 2000ern verändert sich die Stadionarchitektur: Offene, ovale Betonschüsseln mit Tartanbahn ums Spielfeld weichen (an den Ecken) geschlossenen Arenen. Fangesänge werden so architektonisch amplifiziert.

Das Fernsehen und die Führungsriege von Vereinen und Verbänden hat ein Interesse an »Stimmung« im Stadion. Bunte Kurven mit emotionalen Gesängen verkaufen sich gut.

Die TV-Übertragung eines Fußballspiels ist immer künstlich und inszeniert. Sie unterscheidet sich von der Klangkulisse, die man live im Stadion erfährt. Ein Kick gegen den Ball klingt im Stadion nie so satt, crunchy und komprimiert wie am Fernseher.

»Je mächtiger die Macht, umso stiller wirkt sie«, schreibt Byung-Chul Han 2008. In den vergangenen Jahren sind Fußball-Fans aus Protest verstummt: Mit Stimmungsboykotten verweigern sie sich dem gewünschten Spektakel und protestieren gegen die Kommerzialisierung des Sports oder die Beschneidung von Bürger:innenrechten – teils mit Erfolg: So wurden die unbeliebten Montagabendspiele in den drei deutschen Profiligen wieder abgeschafft.

Außerhalb Europas gibt es andere akustische Besonderheiten in den Stadien: Man denke an die südafrikanische Vuvuzela oder Trommelgruppen auf den Tribünen.

Sportpark Weidenpesch, Köln – Austragungsort der deutschen Meisterschaftsfinals 1905 und 1910, letztes Spiel hier: 2002, rottet vor sich hin. Im Mai 2024 temporär künstlerisch aktiviert durch Wolfgang Voigts »Rückverzauberung« beim Festival FU24BA7L.



Glückauf-Kampfbahn, Gelsenkirchen-Schalke – hier wirbelte der berühmte »Schalker Kreisel« vor rund 100 Jahren. 1973 vom Profifußball aufgegeben, die Tribüne von 1936 steht unter Denkmalschutz.



ZWIEGESPRÄCH MIT EINEM NEUE MUSIK-VEREIN

Hanna Fink ist im Herzen ein Vereinsmensch. Wir lesen ein Zwiegespräch über eine herausfordernde Liebe zu einer Institution.

Du bist ein Ort, ein Raum, eine Folie, ein Spiegel, eine weiße Wand. Du bist Heimat, mal länger, mal kürzer. Du bist ein Treffpunkt, ein Streitpunkt, ein Punkt auf der Landkarte. Ohne dich sähe es dröge aus, asphaltiert und langweilig und müde. Und still.

Du kannst leider manchmal ein so fürchterlich alter weißer Mann sein. Für dich ist es ein leichtes. Auf Schultern der letzten Jahrzehnte ruhend groß sein. Dein Schatten lang oder hilfreich. Und beides.

Doch bist du offen. Wandelbar und dabei in den Grundfesten unerschütterlich.

Ein neuer Anstrich? Warum nicht. Noch mehr Leute, Greenhorns und Sonderlinge und Geschäftige und Neugierige? Zwingend notwendig. Kein Gartenvorsteher, sondern alle entscheiden gemeinsam? Klar. Ortswechsel? Los geht's.

Du begibst dich immer wieder von vorne in neue Hände — im Vertrauen darauf, dass die Liebe zur Musik und der unstillbare, ästhetische Durst auf Neues am Ende alles zusammenhalten werden.

Aber was machst du, wenn im Frühling die Knospen blühen und sich eifrig den Garten erobern — was passiert mit den 7000 Eichen? Müssen Teile aus deinem Garten weichen, um Platz zu schaffen? Und wenn du mal alt wirst, wo soll noch etwas Neues wachsen? Gibt dein Boden genügend her auf dem ohnehin kargen Grund? Hast du dich verausgabt?

Zugegeben, es ist nicht immer einfach. Wie oft habe ich spät abends gegen dein Unkraut gekämpft, geschrubbt, geputzt, deine Anträge geschrieben, deine finanziellen Löcher im Schuppen gesucht, gefunden und gestopft, die Wege frei gemacht und unermüdlich neue Pflanzen angeschleppt, wovon die Hälfte ausgetrocknet auf dem Kompost landete. Ich arbeite mit dir in der beruhigenden Gewissheit, dass ich mich freiwillig verpflichtet habe.

Ich bin eingeschüchtert von deiner Coolness und respektvoll in Anbetracht der Tiefe deiner Diskurse. Du empfängst die Menschen mit offenen Armen und lässt ihnen Ruhe zum Wachsen und Gedeihen, um dir

dann das Gleiche zurückzugeben. Du gibst auch Raum zum zeitweisen Scheitern. Ein unvergessliches Geschenk.

Du hast durch deine rechtliche Form zwar ein derart störrisches Eigenleben, dass es mich an meine Grenze bringt, und trotzdem bin ich so unendlich dankbar, dass ich ein Teil von dir bin. Du bist manchmal so männlich, dass ich dir die Tennissocken bis zur Unterhose ziehen will. Du bürdest uns so einen Wust an Listen und Paragraphen auf, dass die Luft zum Denken wegbleibt.

Und dann — weiter Himmel, ein tiefer Atemzug. Die Welt steht uns offen. Einfach machen, so die Devise. Unerschütterlich und voller Möglichkeiten lässt du Menschen in deiner Mitte gärtnern und sie Dinge säen, deren Früchte das Lab der Kunst sind. Wegen dir bleiben Menschen ein wenig länger in dieser kleinen großen Stadt, in der die Dinge noch viel zu oft ungeliebt und vergessen brach liegen und warten.

Du bist ein Verein. So richtig eingetragen, mit Unterschrift und fünfzig Stempeln. Dein Konzept ist einmalig und schließt doch viele aus, denn auch du bist nur ein Puzzleteil im großen Kaleidoskop, in der manche Farben bunter leuchten dürfen als andere.

Du bist ein Zeitzeuge. Eine Plattform für Diskurse. Schon auch ein Schweinchen in der Mitte. Ein Zwischenergebnis von Schweiß und Tränen. Ein Mehrwert für die Menschen, die sich unter deinem Schirm finden.

Wegen dir und mir habe ich ein Amt. Und es ist eine Ehre.

Manche nennen es Ehrenamt. In Anbetracht unserer Aktivitäten nenne ich es lieber Arbeit. Und zwar die tollste, herausforderndste, nachhaltigste und vielfältigste Arbeit, die ich bislang kennenlernen durfte. Durch dich habe ich wunderbare Menschen getroffen, die mein Leben zutiefst geprägt haben. Dank dir erweitert sich mein ästhetischer Horizont und entwickelt sich stetig mein Urteilsvermögen, meine Menschenkenntnis, mein Glauben in die Kraft gemeinsamer Überzeugungen.

Schön, dass du da bist.

VOM SCHWEIGEN ZUM SCHWEIGEN

Juan Allende-Blin, geboren 1928 in Santiago de Chile, lebt seit mehr als sieben Jahrzehnten in Deutschland. Im Gespräch mit Evelin Degen und Matthias Geuting äußert er sich zu zentralen Aspekten seiner kompositorischen Arbeit.

EVELIN DEGEN UND MATTHIAS GEUTING Lieber Juan, wie hat das bei Dir mit dem Komponieren angefangen?

JUAN ALLENDE-BLIN In jungen Jahren entdeckte ich, dass komponierte Klänge eine sinnvolle Aussage treffen können, wie eine Sprache ohne Worte. Damals analysierte ich die »Variationen op. 27 für Klavier« von Anton Webern. Eine zarte Musik, in der jeder Ton von Affekten geladen ist. Es war kühn, diese Komposition als »Variationen« auszugeben, denn sie verzichtet auf ein Thema. Ich fand damals, dass der Terminus »Transformationen« geeigneter sei und komponierte 1951 aus dieser kritischen Haltung heraus meine »Transformation I«. Eine athematische Musik: Denn es geht um eine konsequente Erneuerung der musikalischen Gedanken — wie in der Prosa der Wortsprache.

EDMG Wenn man fast 80 Jahre komponiert hat, darf man sich fragen lassen: Lohnt sich die Anstrengung des Komponierens? Und ist das Komponieren im Alter ein anderes als früher?

JAB Wenn man so lange komponiert hat, will man nicht aufhören, nur weil man alt ist. Heute komponiere ich mit der Erfahrung von so vielen Jahren, konzentrierter als früher. Auch meine Ziele sind präziser.

EDMG Eine Deiner zuletzt fertiggestellten Arbeiten war die radiophone Collage »Monolog/Dialog«, entstanden in Zusammenarbeit mit dem Deutschlandfunk. Darin beziehst Du Dich auf eine Stelle bei Jorge Semprún, der die Ankunft einer Gruppe von Jüdinnen und Juden im Konzentrationslager Buchenwald beschreibt.

JAB Mein Kontakt zu Buchenwald kam zustande durch die Lektüre der Bücher von Jorge Semprún. Semprún entdeckte in Buchenwald seinen Lehrer der Soziologie an der Sorbonne, Maurice Halbwachs, der im Sterben lag. Anstelle eines Gebets rezitierte er für ihn ein Gedicht von Baudelaire, auf das sich zunächst meine Kantate »Le voyage« bezog. Zwanzig Jahre nach diesem Stück, das war 2022, konnte ich erstmals nach Buchenwald reisen. Die Bilder, die ich mir beim Lesen der Bücher von Semprún gemacht hatte, wurden hier zu wahrhaftigen Orten der Qualen und des Todes. Als ich »Monolog/Dialog« komponierte, hatte ich noch keine Ahnung, dass dieses Werk in Buchenwald uraufgeführt werden würde. Mein Auftraggeber bei Deutschlandradio Kultur, Marcus Gammel, hatte die Klangcollage in Weimar vorgeschlagen. Leider war Semprún nicht mehr am Leben, als ich dieses Werk komponierte. Dieses Mal konnte ich nicht mehr mit ihm telefonieren, aber ich stelle mir vor, dass er präsent war — und präsent ist jedes Mal, wenn das Stück aufgeführt wird.

EDMG Beim Hören Deiner Musik fallen die oftmals großen Pausen auf. Welcher Begriff von »Stille« steckt dahinter?

JAB Die Stille, die so entsteht, ist für mich ein unhörbarer Klang. Edmond Jabès drückt sich so aus: »... le silence qui écoute le silence.« Oder Gershom Scholem:

Dieser Text ist Teil von EM GUIDE. Weitere Infos im Impressum.

»Das Sprechen geht vom Schweigen zum Schweigen. Das ist eine der tiefsten Wahrheiten der Sprache. Die Sprache liegt dazwischen als Medium des Schweigens. In ihr wird geschwiegen.« In meinen »Silences interrompus« bilden die Klänge das Ufer der Stille. Die Stille der Pausen gestaltet den musikalischen Diskurs. Sie ist ein Teil der Botschaft. In der Coda spielt der Klarinetrist das Holzblasinstrument Chalmieu, der Kontrabassist Gusle, eine einsaitige kleine Violine, und der Pianist japanische Bambusglocken. Die neuen Instrumente sagen Adieu durch leise Töne. Noch einmal Scholem: »Schweigen ist der Ursprung der Sprache — man sollte zwischen Ursprung und Entstehung unterscheiden.«

EDMG Du hast immer auch für die Orgel geschrieben. Was hat Dich an diesem Instrument gereizt?

JAB Seit »Sons brisés« von 1966 versuche ich, neue Farben bei diesem Instrument durch herabgesetzten Winddruck zu erzeugen. Dadurch entstehen Klänge mit einem reichen Spektrum von Obertönen. In einem anderen Orgelstück, »Mein blaues Klavier« von 1970, wird sogar fast durchweg mit niedrigem Winddruck gespielt. Außerdem bekommt die ehrwürdige Orgel zwei Instrumente als ungewöhnliche Nachbarn: eine Maultrommel, die den Atem des Spielers hören lässt, und eine Drehorgel. Die Drehorgel wird mit ruckartigen Bewegungen voller Pausen gespielt, sodass isolierte, verfremdete Klänge hörbar werden.

EDMG Als eine Besonderheit bei Dir empfinden wir die lebenslange Verbindung zu Tanz und Choreographie. Wie kam es dazu?

JAB Das führt in meine Kindheit und Jugend in Santiago de Chile zurück. Mein Vater, der Musikkritiker war, nahm mich oft mit zu interessanten Aufführungen von Opern, Theaterstücken oder Ballettabenden. Damals kamen die großen Künstler, die vor Hitler flüchteten, nach Nord- und Südamerika, sodass ich einen Teil des Repertoires von Diaghilew sehen konnte und eben auch das Jooss-Ballett, das bei mir einen tiefen Eindruck hinterließ. Der zweite Grund war meine Freundschaft mit dem Tänzer und Choreographen Jean Cébron. So entstanden in gemeinsamer Arbeit die Ballette »Séquence« und »Recueil«. Auf diese Weise lernte ich die Sprache des Tanzes.

EDMG Gibt es Projekte oder Träume, die Du noch verwirklichen möchtest?

JAB Ja, eine Kantate über ein spätes Gedicht von Federico García Lorca, »Por el cielo vacío / Durch den leeren Himmel«. Weiterhin Face-à-face für Flöte mit Gong und Orgel. García Lorca spielt für mich eine immense Rolle: er war ein genialer Dichter, den die Franco-Schergen ermordeten, weil er schwul und politisch links war. Er wurde nur 38 Jahre alt. Ich habe Menschen um mich, die meine Werke ausgezeichnet interpretieren; für sie komponiere ich gerne. Sie inspirieren mich, weil sie schöpferisch sind.

Ein Großteil der Partituren von Juan Allende-Blin sowie ein ausführliches Werkverzeichnis sind bei der Edition Gravis (Brühl/Berlin) erschienen.



KEIN SCHRITT ZURÜCK

Kulturelle Teilhabe von Menschen mit Behinderung ist ein Menschenrecht. Doch die Hürden, in Deutschland als Künstler:in mit Behinderung zu arbeiten, sind extrem hoch. Un-Label, eine spartenübergreifende mixed-abled Kompanie und ein Netzwerk aus Köln, über Barrierefreiheit als künstlerisches Mittel und Strukturen, die behindern.

VERENA HAHN Un-Label gibt es jetzt seit ungefähr zehn Jahren. Wo habt Ihr angefangen und wo steht Ihr jetzt?

LISETTE REUTER Als ich vor zehn Jahren Un-Label gegründet habe, war es eigentlich nur mein Vorhaben, eine internationale Tanztheaterproduktion mit behinderten und nicht behinderten Künstler:innen aus ganz Europa zu produzieren. Das habe ich dann auch getan, es war ein ziemlicher Erfolg und daraus hat sich dann ganz viel weiteres ergeben. Zu dem Zeitpunkt war es einfacher, internationale Gelder für Kultur und Inklusion zu bekommen, als nationale. In Deutschland wurde man immer zwischen den Kultur- und Sozialtöpfen hin- und hergeschoben, und niemand hat sich verantwortlich gefühlt.

Nach und nach kamen dann die unterschiedlichen Bausteine dazu. Während unserer Gastspiele an großen Häusern merkten wir, wie groß die Wissenslücke in Bezug auf Inklusion bei den Institutionen ist. Da kam ich auf die Idee, das Projekt »Access Maker« ins Leben zu rufen, das Kulturinstitutionen qualifiziert und berät. Das ist das Alleinstellungsmerkmal von Un-Label: wir kommen selber aus der Kunst- und Kulturpraxis und können andere Kulturinstitutionen daher sehr praxisorientiert beraten. Dann gibt es natürlich unsere künstlerischen Produktionen und Trainings für Künstler:innen mit und ohne Behinderung, weil es kaum professionelle Trainings- und Professionalisierungsmöglichkeiten in dem Bereich gibt. Dann sind wir mittlerweile auch im Bereich von Digitalisierung unterwegs, und untersuchen, wie digitale Tools Barrierefreiheit in Kunst und Kultur generieren können.

Ich habe das Gefühl, dass die Türen eigentlich erst seit drei Jahren aufgehen. Jetzt werden wir überrannt mit Anfragen, auch zur Beratung von Förderprogrammen hinsichtlich ihrer inklusiven Öffnung. Während der Corona-Zeit haben wir mit »Neustart Kultur«-Geldern das Projekt »United Inclusion« initiiert. Dabei haben wir bundesweit Kulturförderer beraten und sie in Dialogveranstaltungen mit Kulturschaffenden mit unterschiedlichen Behinderungsperspektiven zusammengebracht. Die Resonanz der Kulturförderer war immer, dass kulturelle Teilhabe und Diversität in Bezug auf Menschen mit Behinderung mehr in den Förderungen berücksichtigt werden muss, aber sie nicht wissen, wie.

Un-Label macht immer noch Pionierarbeit, obwohl schon 2009 in Deutschland die UN-Behindertenrechtskonvention (UN-BRK) ratifiziert worden ist, die festhält, dass kulturelle Teilhabe von Menschen mit Behinderungen ein Menschenrecht ist. Wir reden von rechtlichen politischen Grundlagen, die nicht umgesetzt werden.

VH Gibt es Sanktionen, wenn ein Land der UN-BRK nicht nachkommt?

NILS ROTTGARDT Man kriegt eine Klatsche im Staatenbericht der UN, so wie Deutschland jetzt zum dritten Mal in Folge. Im Arbeitsbereich gibt es z. B. eine

Regelung, die Betriebe ab 20 Arbeitnehmer:innen verpflichtet, Menschen mit Behinderung einzustellen. Wer das nicht tut, muss quasi ein Knöllchen zahlen, was aber so niedrig ist, dass das nicht so relevant ist. Da ist England zum Beispiel ganz anders aufgestellt. Dort gibt es z. B. bei der BBC eine Quote, dass 12% der Beschäftigten vor und hinter der Kamera Menschen mit Behinderung sein müssen.

VH 2022 habt Ihr das Sound and Music Department gestartet. Was hat es damit auf sich?

NR Un-Label kommt aus dem Tanz- und Musiktheaterbereich, wo auch viele Musiker:innen beteiligt waren und sind. Wenn abends die Proben durch waren, wurden halt die Instrumente gezückt. Dann hatte ich die Idee, Räume für inklusive Musikprojekte zu öffnen. Zu dem Zeitpunkt habe ich über andere Projekte Geld bekommen, um Musiker:innenkonstellationen zusammenzubringen, unter anderem beim RoboLAB Festival. Un-Label hat dann das Elektro-Jazztrio Unfall! und das Jazztrio open excess aufgegriffen und über zwei Jahre durch eine Förderung durch den Diversitätsfonds gefördert und mitaufgebaut. In der Zeit haben die beiden Bands Material entwickelt, wir haben Videos produziert, es gab Kooperationen und kleine Touren durch Deutschland.

LR Die politische Intention war auch, den professionellen Musikbereich, gerade auch den Jazz, inklusiv zu öffnen, weil das absolut noch nicht repräsentiert wird. Wir wollten mit professionellen Ensembles nach draußen gehen und Rollenmodelle setzen für Inklusion in der Musik.

VH Ihr benutzt den Begriff »Aesthetics of Access«. Was bedeutet das?

NR Der Begriff stammt aus der Behindertenrechtsbewegung der 1970er und 80er Jahre in England, wo sich Leute mit Behinderung vor Züge, Busse oder öffentliche Gebäude gekettet haben, weil sie nicht barrierefrei waren. Dann kam irgendwann die Polizei, aber es wurden nur die eingeknastet, die nicht im Rolli saßen, weil die Knäste nicht barrierefrei waren (lacht). Und am Abend saßen die Aktivist:innen zusammen und haben versucht, miteinander zu kommunizieren. Was natürlich nicht so leicht ist, wenn z. B. ein blinder Mensch vor einem tauben Menschen steht. Da waren auch Künstler:innen dabei, die dann die Mittel der Barrierefreiheit, wie Gebärdensprache oder Audiodeskription als künstlerisches Mittel begriffen und in ihrer Kunst eingesetzt haben. So ist daraus ein ästhetisches Verfahren entstanden. Man hat dann zum Beispiel nicht nur einfach über der Bühne Übertitel platziert, oder neben der Bühne eine:n Dolmetscher:in, sodass das Werk und die Übersetzung getrennt sind, sondern all das wurde Teil des Werks. Und das ist natürlich total spannend, weil sich auf einmal die Regeln der künstlerischen Produktion ändern. Robert Wilson hat in den 1960ern proklamiert, dass das Licht als künstlerisches Mittel gleich bedeutsam ist wie der Sound oder

der Text. »Aesthetics of Access« denkt dasselbe für Gebärdensprache, Audiodeskriptionen oder Übersetzungen in leichte Sprache. Das ändert nicht nur die Zugänge für Künstler:innen auf der Bühne, sondern auch für das Publikum. Das erforscht Un-Label jetzt seit sechs Jahren intensiv.

VH Habt Ihr Beispiele aus der Musik für »Aesthetics of Access«?

NR Die inklusive Musiktheaterproduktion »A Sing-thing« von Benjamin van Bebber und Leo Hofmann mit dem Kollektiv [in]operabilities ist ein super Beispiel. Wenn man einem tauben Publikum Musik zugänglich machen will, kann man z. B. mit Vibration arbeiten. Du komponierst vielleicht basslastiger, sodass du die Musik wirklich im Körper spürst. Du kannst auch Schallumwandler an Sitzbänke oder Tribünen anbringen. In Holland gibt es eine Disco für Gehörlose, wo Wände und Boden vibrieren. Da kann man ganze Orchesterpartituren drauflegen, und wenn man sich selbst drauflegt, spürt man im Bauch die Trommeln. Daran kann man dann noch das Licht koppeln, oder die Rhythmik von Sprache. Ein anderes gutes Beispiel ist auch »ALL YOUR BASE« von Tobias Hartmann und Max Schweder, die ein Digitalkunstverfahren entwickelt haben, mit dem man Sound visualisieren kann.

VH Was waren für Euch ganz persönlich in den letzten Jahren die interessantesten künstlerischen Entwicklungen im Bereich der inklusiven Kunst?

NR Für mich war das ein neuer Umgang mit existierendem Material, wie z. B. in unserer aktuellen Produktion »24 Hebel für die Welt – Berichte aus der »Winterreise««. Die »Winterreise« ist ein total bekanntes Werk, das auch Teil des kollektiven Gedächtnisses ist. Mit diesen neuen Perspektiven kann man das Werk komplett neu entdecken. Auf einmal arbeiten klassische Musiker:innen mit einem Text in leichter Sprache, der natürlich eine ganz andere Rhythmik bekommt. Es ist immer noch der Kern des Werks, aber es ist etwas anderes geworden. Da werden auch Macht- und Rezeptionsverhältnisse hinterfragt. Wir hatten eine klassische Sängerin, die ihre Stimme wie ein Instrument einsetzte. Dazu kam ein Performer mit Behinderung, der mit seinem kölschen Akzent den Text dazu las. Und auf einmal wird er mein Zugang zum unverständlichen Gesang der Sängerin. Wie spricht man dann darüber? Denn alle sehen unterschiedliche Dinge darin. Darin liegt für mich die große Bereicherung, weswegen ich nicht mehr ohne diese Verfahren arbeiten möchte.

VH Wir haben eben schon kurz über Professionalisierung gesprochen. Ein konventioneller Weg, um als Musiker:in professionell Fuß zu fassen, ist die Musikhochschule. Habt Ihr einen Einblick, wie zugänglich Musikhochschulen aktuell sind?

LR Die Musikhochschulen sind prinzipiell ein wenig weiter als die Hochschulen für Tanz und Theater, weil man aufgrund der Behinderung meistens vom zweiten Pflichtinstrument befreit werden kann. Was wir aber rückgemeldet bekommen, ist, dass der Zugang absolut noch nicht gewährleistet ist. Das kann an der Architektur der Gebäude liegen, die nicht barrierefrei ist. Oder fehlende Sensibilisierung und fehlende Ausbildung der Dozierenden. Wie laufen die Ausschreibungsverfahren ab, wie kann man sich bewerben? Welcher Schulabschluss wird vorausgesetzt?

NR Es geht auch um Exzellenzbegriffe. Wenn

jemand aufgrund einer Behinderung nicht so exakt Klavier spielen kann, aber ein:e großartiger Komponist:in ist, sitzen ihm oder ihr dort Leute gegenüber, die das ausdifferenzieren können? Ich würde mal wagen, zu behaupten, dass die meisten Dozent:innen in den Gremien keine große inklusive künstlerische Praxiserfahrung haben. Die Curricula in Hochschulen zu ändern, ist ein Mordsklotz und wird leider noch dauern. Aber was jetzt schon umgesetzt werden kann, sind Räume, in denen Musiker:innen mit und ohne Behinderung zusammen musizieren können.

LR Professionell arbeitende Künstler:innen mit Behinderung haben in ihrem Leben meist viele Zugangshürden erfahren. Wenn die sich dann entscheiden, den professionellen Weg im Kulturbereich zu gehen, dann haben sie bereits sehr viel mehr Leistung, Engagement und Willen aufbringen müssen. Ich finde, das sollte auch ein Kriterium sein, was gewertet wird.

VH Aktuell sind Hochschulen nicht zugänglich genug, und die meisten Veranstaltungsräume auch nicht. Wie schaffen es denn aktuell Musiker:innen oder Künstler:innen mit Behinderung, sich zu professionalisieren?

LR Mit total viel Eigeninitiative. Sich Lehrer:innen suchen, privat Geld investieren, um sich fortzubilden.

NR Du musst das Glück haben, Leute um dich herum zu haben, die an dich glauben, das Potenzial in dir sehen, und wissen, dass das möglich ist. Wenn du das nicht hast, wirst du diesen Weg nicht gehen. Wenn sich ein tauber Mensch bei der Folkwang bewirbt, um Musik zu studieren, und es schafft, eingeladen zu werden, muss er oder sie selber die Gebärdensprachdolmetschung mitbringen. Und dann muss das erstmal noch in die Köpfe rein. Ein tauber Mensch will Musik machen? Athena Lange, eine gehörlose Performerin, singt die Callas?

VH 2024 wurde der Kulturhaushalt in NRW gekürzt. Was bedeuten die Kürzungen für einen flächendeckenden Umbau in Richtung mehr Inklusion?

LR Das ist eine Katastrophe. Eine inklusive Öffnung der Kulturlandschaft kostet mehr Geld. Wenn man jetzt weiter streicht, dann wird es für die umso härter, die angefangen haben, inklusiver zu arbeiten. Nach Corona hatte ich Potenzial für wirklichen Umbruch und Transformationsprozess im Kultursektor gesehen. Die Chance wurde leider nicht ergriffen, und wir machen gerade wieder extreme Rückschritte.

Es gibt zwar heute etwas mehr Möglichkeiten, zusätzliche Mittel für Barrierefreiheit zu beantragen, wie z. B. beim Land NRW 5.000€ pro Projektantrag, aber diese Mittel sind meist sehr begrenzt. Das hilft natürlich, wenn du kleinere Maßnahmen durchführen möchtest. Wenn du aber z. B. mit einem tauben Künstler arbeiten möchtest, dann ist es ein Tropfen auf den heißen Stein, denn damit hast du die Kosten für zweieinhalb Tage Gebärdensprachdolmetscher:in bezahlt und das war's. Das Schlimme ist, dass durch »Neustart Kultur« so tolle Sachen aufgebaut wurden, es konnte prozesshaft gearbeitet werden, und es konnten Strukturen aufgebaut werden. Da besteht jetzt die Gefahr, dass das komplett krachen geht.

HANNA FINK
(HF): Musikwis-
senschaftlerin,
Vorstands-
mitglied der
Gesellschaft für
neue Musik Ruhr,
Kulturaktivistin,
Redakteurin.

LINN MEISSNER
(LM): Musikerin,
Vereinsvorsit-
zende von mu-
sicNRWwomen*
und Projekt-
managerin von
popNRW.

SVENJA REINER
(SR): Kulturwis-
senschaftlerin,
Autorin, Co-
Leiterin des
Literaturfestivals
für feministische
Stimmen »Insert
Female Artist«

LOLA RUBIO
(LR): Musikerin,
Klangkünstlerin,
Aktivistin, DJ.

BEYOND VISIBILITY

Beim letzten Frau* Musica Nova Festival in Köln hat die Musikwissenschaftlerin Helene Heuser zum Panel »Beyond Visibility« eingeladen. Hanna Fink, Linn Meissner, Svenja Reiner und Lola Rubio teilten Perspektiven auf Kulturarbeit und Feminismus. NOIES hat zugehört und einige der interes-
santen Überlegungen mitgeschrieben.

SR Zur Zeit der Gründung unseres Festivals hatten meine Kollegin Son Lewandowski und ich Stellen als wissenschaftliche Mitarbeiterinnen, und konnten darüber unsere kuratorische Arbeit des Festivals finanzieren. Aber wie das unter dem Wissenschaftszeitvertragsge-
setz so ist, laufen diese Stellen aus, und dann standen wir auf einmal zwar mit Arbeit, aber ohne Bezahlung da. Wir haben uns gefragt: Wie ist das denn systemisch angedacht? Wie sollen solche Veranstaltungen statt-
finden, wenn man sich für ein Jahr Arbeit ein Koopera-
tionshonorar von zwei- bis dreitausend Euro auszahlen kann? Wir haben also angefangen, Fragen zu stellen. Anfangs noch danach, welche Art der Autor:innen-
schaft in NRW gefördert wird. Aber wir haben schnell gemerkt, dass das viel zu eng gedacht ist. Wir müssen über Ökologien reden, über die gesamte Freie Litera-
turszene, und diese Zusammenhänge untersuchen wir jetzt in unserem Forschungsprojekt.

HF Die Frage ist nicht mehr nur, wer im Programm steht, sondern wer überhaupt an einer Veranstaltung mitarbeitet, und wer dafür bezahlt wird oder nicht. Ich habe jetzt schon ein paar Mal versucht, für Musi-
ker:innen in Förderanträgen Kinderbetreuungszeiten mitzubeantragen, und es wurde immer alles direkt abgelehnt. Wenn ich eine Familie habe, was mache ich dann? Das ist der nächste Kampf, den wir führen müssen. Dass man sich nicht damit zufrieden gibt, dass die Programme anders aussehen, sondern dass sich auch die Arbeitsbedingungen ändern müssen.

SR Die Freie Szene mit Fördergeldern auszustatten, bedeutet, Verantwortung zu übernehmen, und ich würde mir wünschen, dass von Seiten der Kulturverwal-
tung mehr Beratung geleistet wird. Wenn junge, unerfah-
rene Projekte sich bewerben und sagen »Gebt uns 5.000€ und wir machen ein Festival«, dann müssen die Förderer:innen eigentlich sagen: »Nein, das können wir nicht vertreten, denn damit verzerrt ihr den Markt, weil eure Arbeitskraft anders bezahlt werden muss.«

LR Ich bin Teil der Gruppe »Broken Frames Syndi-
cate«. Wir machen die Konzertreihe »MISFITS' GAZE«, in der wir uns künstlerisch mit politischen Themen beschäf-
tigen, insbesondere strukturelle Diskriminierungsformen und deren Konsequenzen. Wir beschäftigen uns auch mit unseren eigenen Strukturen. Wir sind natürlich eigent-
lich alle linke woke Menschen, die total feministisch unterwegs sind, aber am Ende putzt trotzdem immer die eine weiblich gelesene Person die Küche, nachdem alle abgefahren sind. Wir haben für solche ToDos einen Schichtplan gemacht, wo man sich dann vor dem Projekt für Care-Aufgaben eintragen kann.

HF Als Vorsitzende eines Vereins stellen sich mir auch immer Fragen nach Gendergerechtigkeit: Wie gestalte ich Programme und wie schaffe ich Chancen, dass nicht nur männliche Menschen teilnehmen? Wenn ich aber ein Konzert veranstalte und dafür Klangregie

suche, dann gibt es leider tatsächlich nicht allzu viele Frauen. Ich bin irgendwann auf den Trichter gekommen, dass Nachwuchsförderung das A und O ist, weil man ja unten anfangen muss – damit Mädchen und Frauen erfahren, dass sie zum Beispiel elektronische Komposition studieren können.

SR Ich werde auch ständig ermutigt, mich auf kulturpolitische Stellen zu bewerben. Ich habe das einmal gemacht und es war nicht aushaltbar, denn sobald man als Person, die etwas verändern möchte, in diese Struk-
turen reingeht, wird man auf einmal Expertin für alles. Ich war Expertin für Race, Class, Gender, Diversität, Nach-
haltigkeit, Digitalisierung... Ich hatte eine halbe Stelle. Wie soll ich das alles machen?

LM Häufig werden einzelne Themen gegeneinander ausgespielt. Entweder ist ein Festival besonders nach-
haltig, besonders divers aufgestellt oder es macht was im Bereich Inklusion. Alles zu berücksichtigen kostet zu viel Geld. Aber es sollte alles Hand in Hand gehen, und diese wichtigen Themen sollten nicht gegeneinan-
der ausgespielt werden.

SR Je mehr man aus den Metropolregionen raus-
geht, desto mehr verschwindet zum Beispiel das Stich-
wort Freie Szene. Wir haben uns die Kulturentwicklungs-
pläne angeschaut – in Ostwestfalen-Lippe, in Südwest-
falen, am Niederrhein gibt es fast keine Freie Szene mehr, das wird dort nur noch unter Ehrenamt verhandelt. Ob man sich ein Ehrenamt leisten kann, ist verbunden mit Arbeitsmarkt- und Zeitpolitiken. Warum sollte man dann nicht in die Metropolen ziehen, wenn man Interesse an diesen Angeboten hat? Und dann sehen wir natürlich, welche (kultur-)politischen Konsequenzen das hat. Wir sehen, wie unattraktiv die ländlichen Regionen für bestimmte Alters- und Bevölkerungsgruppen werden.

LM Ein großer Teil der Menschen, die sich ehrenamt-
lich engagieren können, sind Leute, die wie ich in einer Festanstellung arbeiten. Denn irgendwann hört es auch auf mit dem Kontingent an Zeit und Ressourcen, die man einbringen kann. Viele Menschen können sich das Ehrenamt nicht leisten.

SR Wir haben in unserer Untersuchung unterschied-
liche Formen von Wissensbeständen gebündelt. Das Projekt hat sich zum Ziel gesetzt, aktiv »Communities of practice« zu schaffen, und mit Akteur:innen aus Kulturpolitik, Kulturverwaltung und Kunstschaaffenden aus der Freien Szene konkrete Fragen zu bearbeiten, z. B.: Wie könnte ein ideales Juryverfahren ablaufen? Ich glaube, dass diese Kooperationen im Arbeitsalltag aller Beteiligten zu kurz kommen, dass gerade Verwaltung und Personen aus den Kunstbereichen kaum nachhaltige Formen des Austausch haben.

WERK STATT: EIN DEUTSCH- BOLIVIANISCHES AUSTAUSCHPROJEKT

Der bolivianische Komponist Sebastián Zuleta wirft einen Blick auf die Szene der neuen Musik in Bolivien. Anlassgebend sind Eindrücke nach dem Kooperationsprojekt WERK STATT zwischen dem Komponist:innenkollektiv Casataller aus La Paz und dem Kölner Ensemble hand werk.

In Bolivien nahm die neue Musik ihren Anfang, als der aus Potosí stammende Komponist Alberto Villalpando 1964 nach La Paz zurückkehrte. Zuvor hatte er in Buenos Aires unter anderem bei Ginastera, Messiaen, Maderna und Dallapiccola studiert. Zusammen mit dem Orchester-
leiter Carlos Rosso gestaltete er die Musikszene in Bolivien neu und bildete Generationen von Komponist:in-
nen und Interpret:innen aus. Ein zentraler Teil seines musikalischen Denkens basiert auf der Analyse und Reflexion der akustischen Erfahrungen im bolivianischen Altiplano (Hochland) und anderer Gebiete seines Landes.

Ebenso relevant für die Entwicklung der neuen Musik ist die Gründung des Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) 1980 durch ein Kollektiv von Komponisten, darunter Cergio Prudencio, der dieses Projekt bis 2016 allein weiterführte. Das OEIN schafft und verbreitet neue Musikstücke, die für Instrumente der traditionellen Andenmusik – beispielsweise verschie-
dene Arten von Sikus (Panflöten), Quenas, Tarkas, Wankaras – konzipiert sind und auf den klanglichen und formalen Prinzipien dieser Musik basieren. Im Jahr 2000 gründete Prudencio zudem das Programa de Iniciación a la Música (PIM), mit dem Ziel, Kinder und Jugendliche in die traditionelle Andenmusik einzuführen.

Obwohl sich diese Bewegung hauptsächlich in La Paz abspielt, findet in Cochabamba das einzige Festival der neuen Musik in Bolivien statt, die Jornadas de Música Contemporánea. Seit 18 Jahren wird es – nicht zufällig nach Villalpandos Umzug in diese Stadt – von der Künstlervereinigung ABAICAM organisiert. Seitdem wurden mehr als 250 bolivianische Stücke uraufgeführt.

Casataller, ein 2011 in La Paz von Canela Palacios, Miguel Llanque und Sebastián Zuleta gegründeter künstleri-
scher Raum und Komponist:innenkollektiv, bringt ver-
schiedene Produktions-, Ausbildungs-, Forschungs- und Verbreitungsprojekte hervor. Dazu gehören das Ensam-
ble Maleza und das Conjunto Muruqu; die Escuela de Composición, die Kompositionskurse anbietet, das Laboratorio de Música Experimental (LME), die Reihe von Alben mit neuer bolivianischer Musik Ulupika und das Projekt Música Contemporánea Boliviana (MCB), das Kompositionswettbewerbe und -aufträge für neue Stücke organisiert.

Das aktuelle Panorama der neuen Musik in Bolivien ist von einer Vielfalt an Stimmen, Visionen und klangmusi-
kalischen Ausdrucksformen geprägt. Der Einfluss der westlichen Neuen Musik war und ist immer präsent, wenn-
gleich seine Wirkung aufgrund begrenzter Informationen und des Ideals der Schaffung kollektiver – national, latein-
amerikanisch – künstlerischer Identitäten in einigen Fällen auch begrenzt war. In vielen anderen Fällen war das Modell natürlich einfach westlich und anachronistisch.

Die Interpretation der Umwelt ist eine wiederkeh-
rende Geste in der Neuen Musik in Bolivien. Die Vitalität der Aymara-Quechua-Klangpraktiken hat das bolivia-
nische Musikschaften seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stark beeinflusst und ist immer noch, wenn auch in erneuerten Formen, sehr präsent. Musik

Dieser Text ist Teil von EM GUIDE. Weitere Infos im Impressum.

für Orchester, Kammermusik und für Soloinstrumente basiert auf charakteristischen Elementen der traditio-
nellen Andenmusik – teils aus einer universalistischen und folkloristischen Perspektive, teils aus einem avant-
gardistischen und konzeptionellen Ansatz heraus.

Jedoch gibt es auch eine enorme Prekarität in Bezug auf instrumentale, technische und infrastrukturelle Ressourcen; ein fast nicht vorhandenes Bildungsange-
bot, das zu einer unzureichenden musikalischen Ausbil-
dung und einem Mangel an Musiker:innen und Ensembles führt; ein fast völliges Fehlen staatlicher oder privater Unterstützung für künstlerische Projekte. Das Ergebnis dieser sozioökonomischen Unterschiede war einer der leicht greifbaren transversalen Kontraste während des Projekts WERK STATT: 2023/24 haben Casataller aus La Paz und das Kölner Ensemble hand werk das Kooperationsprojekt WERK STATT entwickelt.¹ Teil des Projekts war die Vergabe von Kompositionsaufträgen an fünf bolivianische Komponist:innen. Die Stücke wurden gemeinsam erarbeitet und mit hand werk in La Paz, Köln und Freiburg aufgeführt, ergänzt um ein Repertoirekonzert in La Paz und Workshops und Seminare zu zeitgenössischen Instrumentaltechniken und bolivianischer Musik.

Die Zusammenarbeit zwischen hand werk und Komponist:innen aus La Paz führte zu interessanten Eindrücken darüber, wie ein Kontext den anderen betrachtet und wie dies den Blick auf das Eigene zurück-
wirft. Während die oben beschriebenen Einschränkun-
gen im Musikschaften in Bolivien auf der einen Seite die Kreativität anregen, über alternative instrumentale Lösungen – traditionelle oder nicht-konventionelle Instrumente, Elektronik – nachzudenken, ermöglichte die Arbeit mit hand werk, deren Pierrot-Besetzung mit Schlagzeug gerne um Alltagsgegenstände oder Selbst-
gebautes erweitert wird, Ideen außerhalb des Kontextes des normalerweise Möglichen in Bolivien zu konzipieren.

Die Tatsache also, dass ad-hoc-Instrumente in beiden Kontexten eine wiederkehrende Praxis sind (aus unter-
schiedlichen Gründen), lud uns dazu ein, sie in den Mittelpunkt des Treffens zu stellen. Zu sehen und zu hören waren modifizierte oder nachgebaute traditionelle Instrumente, Spielzeug, objets trouvés, Objekte zum Zusammenbauen und Zerlegen sowie elektronische Medien, die von den Klängen der populären und traditio-
nellen Andenmusik inspiriert waren. In ihrer interkulturel-
len Interaktion mit deutschen Musiker:innen und Zuhö-
rer:innen boten und bieten formale Prinzipien, zeitliche Konzepte und Wege musikalischer Interaktion interes-
sante und bereichernde Reflexionen über den aktuellen Stand dieser Spannungsfelder.

Was eine routinemäßige Projektdurchführung sein könnte – die Vergabe von Kompositionsaufträgen an ein Ensemble – erhielt durch den kulturellen Austausch zwischen zwei so unterschiedlichen Kontexten wie dem deutschen und dem bolivianischen eine differenzierte Bedeutung und einzigartige musikalische Ergebnisse für beide Umgebungen.

1. Mit Unterstüt-
zung von Kunst-
stiftung NRW,
Bezirksregierung
Köln, Musikhoch-
schule Freiburg
und dem Interna-
tionalen Kooper-
ationsfonds
(IKF) des Goethe-
Instituts

SOMMER BEI DER GNMR

Am 6. Juli um 19 Uhr begrüßt Levin Eric Zimmermann Fredrik Rasten zum treff7. Gemeinsam mit dem Rabbit Hole Theater gestalten wir dann vom 2.-4. August ein Sommerfest in der Essener Nordstadt und zeigen eine Arbeit von unserem Mitglied Philip Popien. Am 23. und 24. August gibt es in der Neue Musik Zentrale die Soundfloat Ausstellung: Videoaufnahmen, Fotografien, Audios und instrumentale Artefakte des GNMR-Formats Soundfloat zeugen von der Vielfalt aktueller Musik entlang der Ruhr und sind Ergebnis der jahrelangen kuratorischen Arbeit der GNMR unter künstlerischer Leitung Peter Rubels.

→ gnm.ruhr



PIANISSIMO-REIHE

Neue Musik Gespräche und leise Klänge im kgnm-Büro (Thürmchenswall 57)

02.07.2024, 19:30 Uhr
mit Luís Antunes Pena & Frank Hilberg (Redakteur elektronische Musik WDR)
über die elektronische Musik in Köln und Ideen für ein KGNM Festival für elektroakustische Musik

30.08.2024, 19:30 Uhr
mit Anne Krickeberg & Norbert Stein
über die ARCHITEKTUR DER FREIHEIT

→ kgnm.de

Folkwang Woche Neue Musik

Montag 8.7.2024, 19h30
Neue Aula, Campus Essen-Werden
Eröffnungskonzert
Portraitkonzert Nikolaus A. Huber

Dienstag 9.7.2024, 19h30
Neue Aula, Campus Essen-Werden
Frische Klänge Essen
Konzert des Masterstudiengangs Neue Musik

Mittwoch, 10.7.2024, 19h30
Neue Aula, Campus Essen-Werden
Just in time I
Konzert der Kompositionsklassen

Donnerstag, 11.7.2024, 18h00
Neue Aula, Campus Essen-Werden
Kompositionsabschluss Jisoo Kwon

Donnerstag, 11.7.2024, 19h30
Pina Bausch Theater, Campus Essen-Werden
Just in time II
Konzert der Kompositionsklassen

Freitag, 12.7.2024, 18h00
Neue Aula, Campus Essen-Werden
Masterprojekt Aaron Wolharn, Neue Musik Flöte

Freitag, 12.7.2024, 19h30
Pina-Bausch-Theater, Campus Essen-Werden
Frische Klänge Klassenvorspiel
Konzert der Bachelormodule Neue Musik

Samstag, 13.7.2024, 19h30
Kleiner Konzertsaal, Campus Duisburg
Frische Klänge Duisburg
Konzert des Masterstudiengangs Neue Musik

Folkwang
Universität der Künste

Klang und Realität



Maria Wildes by Anna Siegelkow

Musikalität ist nicht an Musikinstrumente gebunden. Der **Masterstudiengang Klang und Realität** am **Institut für Musik und Medien**, an dem performative, kompositorische und algorithmische Kunstformen als Facetten der Zeitkunst etabliert sind, steht grundsätzlich Absolvent:innen aus allen Disziplinen offen. Er richtet

sich besonders an diejenigen, deren Ambitionen sich an der Vielfalt medialer Formen, Denkweisen und Themen orientiert.

Der **Bewerbungsschluss** ist am 31. Oktober. Das Studium startet im Sommersemester, Anfang April.

klang-und-realiaet.rsh-duesseldorf.de

Ruhrtriennale Festival der Künste

Erased Music: Julius Eastman

WILD UP

29. Aug. 19 Uhr *Buddha*
30. Aug. 19 Uhr *Evil N****r, Gay Guerrilla und Crazy N****r*
31. Aug. 17 Uhr *Evil N****r, Gay Guerrilla und Crazy N****r*

Turbinenhalle an der Jahrhunderthalle Bochum

Mehr zur Konzertreihe: www.ruhr3.com/erased

Tickets und das gesamte Programm auf ruhrtriennale.de

16. Aug — 15. Sept 2024

6.-7. JULI 2024

ALTE FEUERWACHE
MELCHIORSTRASSE 3, 50670 KÖLN

SOUND LINKS FESTIVAL

RE-COGNIZE ME 3.0

INTERDISZIPLINÄRE PERFORMANCE

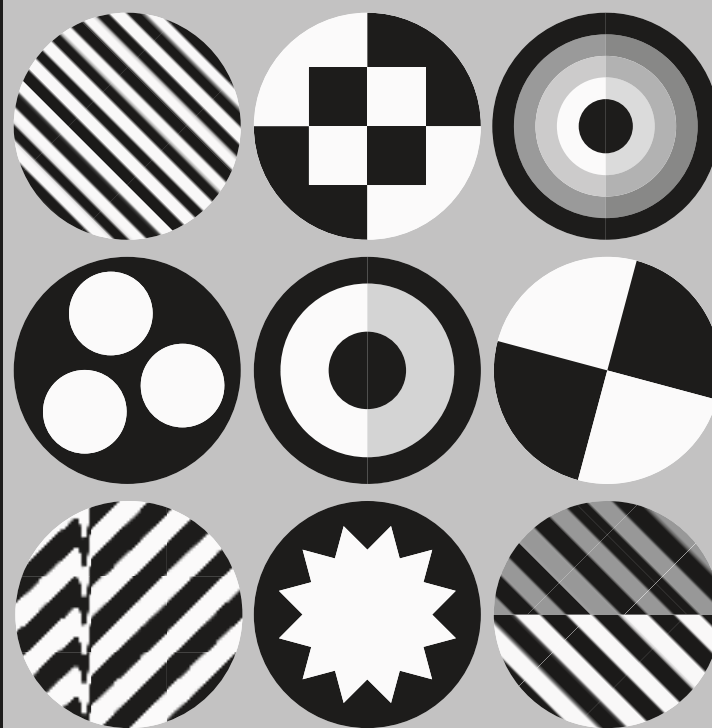
Pablo Garretón Komposition, Klangregie & Videoinstallation
Maria Mercedes Flores Mujica Choreografie
Cologne Guitar Quartet Musik
Mohamed Moodimbi & Amalia Zaiferi Tanz
Fa-Hsuan Chen Kostüme
Produktion des Cologne Guitar Quartet

Gefördert von:

Partner:

Tickets:

Meakusma Festival



29.08–01.09 2024 EUPEN

meakusma-festival.be

ERDKLAVIER 2.0

Klangskulpturen im performativen Raum



24.08.24, 18 Uhr - Matthäuskirche Gelsenkirchen
06.09.24, 18 Uhr - Johanniskirche Hagen
21.09.24, 12 Uhr - Citykirche Mönchengladbach
08.10.24, 19 Uhr - Kreuzeskirche Essen

Erdklavier 2.0: Klangskulpturen im performativen Raum

Eine Veranstaltungsreihe von Ensemble CRUSH, die Klänge und Geräusche als Skulpturen erschafft - ein unkonventionelles Hörerlebnis zwischen Ausstellung und Konzert nach einer Idee von Joseph Beuys.

gefördert durch: