NOIES MUSIK

→ noies.nrw

SZENE NRW 26/04

Liebe Leser:innen, wenn wir eine neue Ausgabe der NOIES planen, suchen wir nicht nach einem übergreifenden Heftthema, sondern eher nach der Koexistenz unterschiedlicher Hintergründe, Dringlichkeiten und Schreibstile. In manchen Ausgaben passiert es dann trotzdem: Geteilte Orte, Geschichte oder Überlegungen zeigen, dass die vielen Dinge, die in unserer Musikszene passieren, durch ein durchsichtiges, mal dichteres, mal loseres Gewebe verbunden sind.

Einer dieser Fäden ist diesmal das Radio: Elke Winkelhaus findet Radiogeschichte in Köln-Raderthal, Anselm Cybinski knüpft an das Erbe der Neuen Musik im WDR an und das Radio Fantasia erzählt von Migration und Maschen, die sich lösen. Die Stationen-Reihe wiederum spinnt Fäden von Aachen bis Münster, Norbert Rodenkirchen spannt sie zwischen Alter und Neuer Musik, und wie lose Enden warten die grafischen Partituren der Folkwang-Studierenden darauf, aufgegriffen zu werden — zumindest, wenn wir Pedro Ramirez Überlegungen zu Linearität in seinem Beitrag über A-Musik folgen.

Bevor ich mich hier nun ganz verheddere, noch eine Einladung: Am 19.12. veranstaltet NOIES »Die fünfte Ausgabe«. Die ist nicht aus Papier, sondern findet als Abend mit Konzerten und Gesprächen im Kölner O-Ton statt. Weitere Infos demnächst unter noies.nrw.

Verena Hahn und die NOIES-Redaktion

NOIES ist die Zeitung für neue und experimentelle Musik in NRW. In verschiedenen Beiträgen mit den Verhältniswörtchen 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 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.

HÖRTIPP VON ARTHUR RIEGER

Arthur Rieger ist DJ und Einkäufer bei Hard Wax in Berlin, Juror der Künstler:innenförderung der Initiative Musik und verantwortlich für die Künstler:innenauswahl im Wuppertaler Club Open Ground.

FREDDY K — IF GQOM WAS PIANO (TKO ENTERTAINMENT)

Freddy K ist ein Musikproduzent aus Pretoria. In der schier endlosen Zahl an Releases aus der aktuellen südafrikanischen Clubmusik stechen seine Produktionen heraus. »If Gqom Was Piano« ist vor allem ein körperliches Album, das den typischen Amapiano-Sound auf subtile und vielfältige Weise mit Gqom und 3-Step verbindet. In der westlichen »Technowelt« wird viel von Hypnose, Groove und Dub gesprochen — Elemente, die ich dort leider nur selten höre, hier aber konsequent und kompromisslos wiederfinde, ohne sich auf Zitate zu verlassen.

© 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.
Ensemble Musikfabrik, c/o kölner gesellschaft für neue musik e.V.
Im Mediapark 7, 50670 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

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

GESTALTUNG
Meike Hardt

SCHRIFT
Jeko, Ellen Luff

DRUCKEREI
Funke Zeitungsdruckerei

COVER
Fotocollage basierend auf einer historischen Aufnahme des WERAG Nebensender Köln Raderthal (1929)

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 Mediadaten.

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 BEI
KLANGCAFÉ MÖNCHENGLADBACH
Kai Welf Hoyme lebt und arbeitet als Künstler in Mönchengladbach. Sein Schaffen umfasst Film, Performance, Installation, Sound und Fotografie. → kaihoyme.de

6 VERLIEBT IN
MELLOTRON
Florian Zwißler lebt und arbeitet in Köln als Improvisator, Komponist und Musikwissenschaftler. In allen drei Tätigkeitsfeldern ist seine Vorliebe für nicht ganz aktuelle Instrumente ein substantieller Teil seiner Arbeit.
→ florianzwissler.de

7 REISE NACH
RADERTHAL
Als Köln auf Sendung ging
Dr. Elke Winkelhaus ist Musikwissenschaftlerin, Fachjournalistin und Technikerin. Als Producerin und freie Autorin ist sie für den WDR tätig und beschäftigt sich mit Audio-Produktion, Psychoakustik und Rundfunkgeschichte.
→ elkewinkelhaus.wordpress.com

8 GEDANKEN ÜBER
A-MUSIK
A Library of Vectors
Pedro Ramírez-Agámez studierte Klangkunst und Experimentelle Informatik an der Kunsthochschule für Medien Köln. In seinen Arbeiten beschäftigt er sich mit Rückkopplungssystemen, maschineller Autonomie und den Grenzen der Wahrnehmung. → airpopcrack.com

11 KONZERTE IM
NOVEMBER BIS JANUAR 26/27

12 FREI FÜR
PERFORMATIVE PARTITUREN
Der generative Gestalter Prof. Claudius Lazzeroni unterrichtet Interfacedesign an der Folkwang Universität der Künste und erforscht die Dramaturgie des Zwischenraums. Ziel ist es, Instrumente zu schaffen, die einen souveränen Umgang mit medialen Informationen und Emotionen ermöglichen.

15 GESPRÄCH MIT
STATIONEN
Akkordeon mal vier
Dorrit Bauerecker ist Pianistin und Akkordeonistin. Als »Multitasking-Virtuosin« nutzt sie weitere Instrumente und Stimme. Mit Barbara Schachtner gründete sie das Ensemble INTERSTELLAR 2 2 7. → dorritbauerecker.de

16 BEGEGNUNG MIT
NORBERT RODENKIRCHEN
Improvisation mit dem Alten
Peter Margasak ist Musikjournalist und programmiert Konzerte für experimentelle Musik. In seinem Newsletter Nowhere Street veröffentlicht er regelmäßig Rezensionen. Er stammt aus Chicago und lebt in Berlin.
→ petermargasak.com

18 GESPRÄCH MIT
ANSELM CYBINSKI
Ringen um Ambiguitätstoleranz
Anselm Cybinski ist der WDR 3-Redakteur für zeitgenössische Musik. Zuvor arbeitete er u.a. als Konzertplaner beim Münchener Kammerorchester, Intendant bei den Niedersächsischen Musiktagen und Programmleiter beim Heidelberger Frühling.

20 BEGEGNUNG MIT
RADIO FANTASIA
Instabil stabil
Friedemann Dupelius ist Teil der NOIES-Redaktion, liebt das Radio und das fantastische Potential von Sound. → friedemanndupelius.de

22 VERANSTALTUNGEN VON
GNMR, KGNM

Jedes halbe Jahr wird das Café des Museum Abteiberg zum Klangcafé. Seit bald zwei Jahren lädt der Mönchengladbacher Künstler Kai Welf Hoyme zu jeder Ausgabe 2 Klangkünstler:innen ein, die Klang mal performativ, mal installativ, mal in Wechselwirkung mit Sprache bearbeiten. Im Anschluss kann das Publikum mit den Künstler:innen ins Gespräch kommen.



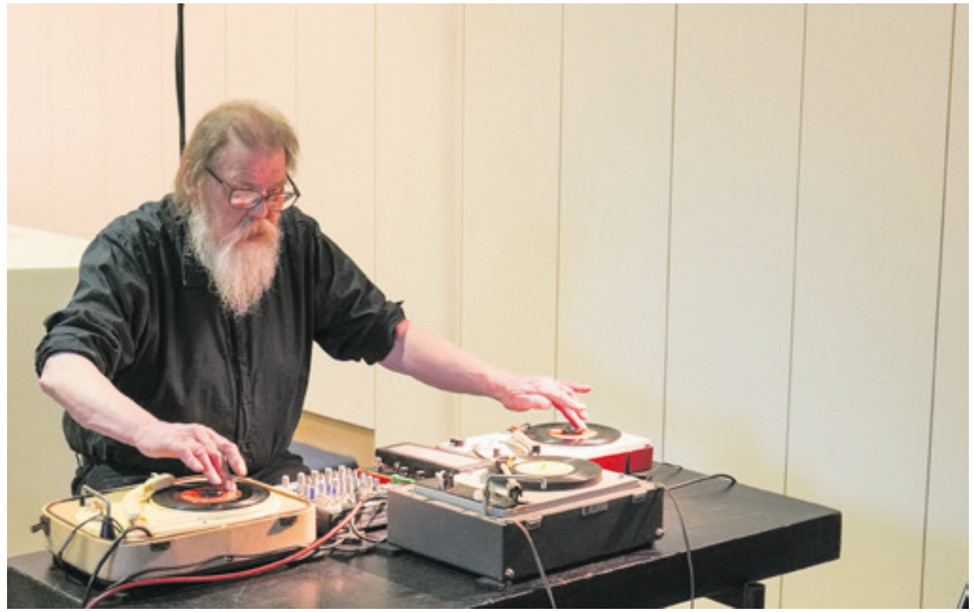
Hoyme ist nicht der einzige Mönchengladbacher, der einen Raum für Klang öffnen will, und nennt das Mönchengladbacher Label Econore. Labelbetreiber Julian Flemming veranstaltet regelmäßige Konzerte und jeden Herbst das Econore Noisefest.



Manche Performances entstehen extra für das Klangcafé, so wie die Klangperformance der Kölner Künstlerin Jeesoo Hong.



Die Kölner Künstlerin Suse Itzel machte eine Spoken Word Performance, in der sie sich mit Gerichtsverfahren rund um Kindesmissbrauch beschäftigte. Hoyme interessierte an der Arbeit auch der sprachliche Rhythmus.



Neben Itzel präsentierte Claus van Bebber collagenartige Sounds.



Bei der ersten Ausgabe des Klangcafés spielte der Neusser Musiker Hügelmann eine noisige Soundscape mit Schichtungen aus Gitarre und Elektronik.

Obwohl sich das Klangcafé großer Beliebtheit erfreut, ist es noch ungewiss, ob und wie es im kommenden Jahr weitergeht. Denn bis Ende 2026 wurde in Mönchengladbach eine Haushaltssperre verhängt.

→ kaihoyme.de

Die Termine des Klangcafé werden über den Veranstaltungskalender des Museum Abteiberg veröffentlicht. → museum-abteiberg.de

Der Komponist, Improvisator und Musikwissenschaftler Florian Zwißler hat eine Vorliebe für nicht ganz aktuelle elektronische Instrumente. Seit seiner Jugend begleitet ihn sein Mellotron M400.



Bandrahmen meines Mellotron M400

Mein Mellotron M400 habe ich mit viel Glück vor gut drei Jahrzehnten ergattert, als ich noch Schüler war. Wie kam's, dass ich ein solch merkwürdiges, sperriges und mit höchst störungsanfälliger Technik gefülltes Instrument so dringend haben wollte, dass ich meinen Vater überzeugte, mit mir im Auto meiner Schwester ins Allgäu zu fahren, um die weiß lackierte, mit zahlreichen Macken versehene Holzkiste entgegenzunehmen?

Den ersten Sampler nennt man das Mellotron gerne, und doch scheint es, als würden die 35 Tonbandgeräte unter den 35 Tasten alles andere tun, als so klingen zu wollen wie die Instrumente, deren Aufnahmen durch das Drücken der Tasten abgespielt werden. Eine sonderbare Art von elektromechanischer Patina scheint den Klängen aus diesem Instrument anzuhaften, die nicht nur in den Schwächen und Instabilitäten der Bandsteuerung, sondern auch in den teilweise recht rustikal produzierten Sample Banks begründet liegt — die Aufnahmen benachbarter Tasten können bisweilen überraschend deutlich in Timbre und Dynamik voneinander abweichen, und der Legende nach wurde manche Aufnahmesession für die 35 chromatischen Töne mit dem Mikrofon in der Hand des Aufnahmetechnikers abgehalten. Aber keine dieser Erklärungen kann das Geheimnis um die Flöten-, Streicher- und Chorklänge letztlich vollständig auflösen.

Merkwürdig und schön, dass dieses Instrument so sehr nicht genreunabhängig geworden ist. Wer Mellotron sagt, meint — bestenfalls avancierte, schlimmstenfalls schwülstige — Rock- und Popmusik der späten 1960er bis mittleren 1970er. Davon hatte ich einige prägende Jahre über eine Menge gehört, und dieses Instrument scheint mir den Geist dieser mich voll und ganz faszinierenden Musik ganz ausgezeichnet abzubilden. Es trifft einen merkwürdigen Sweetspot, da es eben nicht den experimentellen Anwurf einer musique concrète bedienen kann. Eine Manipulation des aufgenommenen Klanges ist praktisch nicht vorgesehen, sieht man einmal vom Pitch-Regler zum Stimmen ab, der in sehr überschaubaren Grenzen die Abspielgeschwindigkeit zu verändern vermag. Bei meinem Modell mit der Seriennummer 351 (Martin Smith sagte mir, dass das vermutlich Baujahr 1971 bedeutet) verwende ich diesen Regler nur sehr sparsam, da das Instrument seine Benutzung mit einigen Minuten schwankender Verstimmtheit quittiert, bis es sich dann erst ganz allmählich auf den neuen Stimmton einschwingt. Beim Spielen der merkwürdig schwammigen Tastatur ist wiederum Vorsicht geboten, um die Gleichlaufsteuerung nicht mit allzu vollgriffigem Spiel herauszufordern und so ein abermaliges Abgleiten der Stimmung zu provozieren. Für einen Sampler also eine ganze Menge systembedingter Eigenanteil an der Klanggestaltung. Und sowieso — eigene Klänge aufnehmen: Fehlanzeige! Und das alles ist mir natürlich ganz egal, da ich mich problemlos stundenlang in den unsortierten Dynamiken der legendären Flute oder der fahlen Süße der 3 Violins festhören kann.

Die Begeisterung reichte übrigens auch aus, um bei meinem Interrail-Trip nach England im Sommer 1996 einen Abstecher nach Lichfield zu machen und dort von Martin Smith und John Bradley zu einem Besuch bei den Quartieren der damals gerade wiedererstehenden Streetly Electronics abgeholt zu werden, jener Firma der Bradley-Brüder, die in den 1960ern mit der Produktion der Mellotrons begann. Die Retro-Ästhetik der 90er hatte gerade wieder Bedarf geweckt und John und Martin konnten ihn bedienen. Instrumente, die interessanten Leuten wie den Stones, King Crimson oder Tangerine Dream gehört hatten und die auf den Weiterverkauf an interessante Leute wie Radiohead warteten, gab es in mit diversen Metallwaren und Kinderfahrrädern gefüllten Garagen und in Wohnzimmern zu bestaunen und auszutesten. Ich setzte meine Reise mit einem kurios geformten Koffer fort, in dem ich meinen frisch erstandenen Bandrahmen transportierte. 35 neue Bänder in einem metallenen Gestell, in etwa drei Minuten gegen die im Instrument befindlichen austauschbar, und dann drei neue Sounds, 35 mal sechs Sekunden, auf drei nebeneinanderliegenden Spuren mechanisch einstell- und mischbar. Und endlich auch der opulente Blechbläser-Klang, der mir immer gefehlt hatte!

Die diversen Schwächen in puncto Stimmstabilität haben dem Instrument damals keinen besonders guten Ruf bei Keyboardern eingebracht. »Tuning a Mellotron doesn't«, soll Robert Fripp gesagt haben, und ein genervter Rick Wakeman will eines seiner M400s gar kurzentschlossen verbrannt haben. Mit polyphonen Synthies bot sich der Branche ab den späten 70ern eine Alternative, und die Pop-Ästhetik der 80er tat ihr Übriges, um die Klangwelt der Flute und der 3 Violins erst einmal als überwunden zu werten. Bis heute kann ich dennoch die Idee, ein Mellotron etwa durch einen Solina String Synthesizer ersetzen zu wollen, nur sehr bedingt nachvollziehen.

Die Romantik des Rückblicks ist sicher Teil meiner Faszination und der anderer, die diese Faszination teilen. Aber das unverzügliche Dahinschmelzen beim Erklingen dieser Klänge, sei es aus der Vinyl-Konserve des Schallplattenschranks oder der Tape-Konserve meines M400, Seriennummer 351, beim viel zu seltenen Spiel darauf, kann sie, wie alle anderen bereits vorgebrachten Argumente, zum Glück, nicht erklären.

ALS KÖLN AUF SENDUNG GING — DIE GESCHICHTE DES WERAG-SENDEHAUSES

Im Kölner Süden überwuchern Natur und Graffitis ein Stück Kölner Radiogeschichte: das WERAG Sendehaus. Die Journalistin Elke Winkelhaus erzählt seine Geschichte.



Blick auf das WERAG Sendehaus heute. Foto: Nina Rebhan

Köln als Medienstadt hat eine 100-jährige, dynamische Geschichte hinter sich. Die Ursprünge sind heute zwar noch sichtbar, aber kaum bekannt. Sie befinden sich versteckt in einer Parksiedlung in Köln-Raderthal. Hier steht noch immer das »Ehemalige Sendehaus des WDR, Hitzelerstraße 125«, seit 1997 ein eingetragenes Baudenkmal. 70 Jahre zuvor hatte sich der damalige Oberbürgermeister Konrad Adenauer erfolgreich um den Kölner Sender-Standort bemüht. Damit sollte der Radio-Empfang der noch jungen Westdeutschen Rundfunk AG (WERAG) aus dem damaligen Funkhaus in der Dagobertstraße sichergestellt werden.

Im Mai 1927 erfolgten die ersten Bauarbeiten für ein einstöckiges Sendehaus mit großer Maschinenhalle und zwei seitlichen Beamtenwohnungen. Unweit davon wurde die mächtige Sendeanlage errichtet. Sie wurde notwendig, weil die Sendeleistung in Velbert-Langenberg nicht mehr ausreichte, um auch den Kölnern einen störungsfreien Radio-Empfang zu ermöglichen. Die Sendeanlage bestand aus zwei Sendemasten im Abstand von 140 Metern und mit einer Höhe von 80 Metern. Zwischen den Mastspitzen wurde eine Antenne ausgespannt, über die der Mittelwellenrundfunk betrieben werden konnte.

1932 wurde die Sendeleistung des Hauptsenders Langenberg massiv ausgebaut — und somit der Kölner Sender überflüssig. Der Sendebetrieb in Köln-Raderthal fand bereits nach fünf Jahren sein Ende, die Sendeanlage wurde abgebaut. Das Sendehaus aber blieb erhalten und stand zunächst leer: der Beginn einer wechselvollen Geschichte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das ehemalige WERAG-Gelände Teil der britischen Militärpräsenz in Köln. Im Bereich um die Sendestation entstand ab 1950 die Siedlung Volkspark Raderthal nach dem Vorbild der englischen Gartenstadt. Das Sendehaus inmitten der Parksiedlung wurde von der britischen Rheinarmee als »British Welfare-House Köln-Volkspark« genutzt und für rund 20 Jahre als Club- und Kulturhaus zum sozialen Mittelpunkt der »Englischen Siedlung«. Nach dem Abzug der britischen Soldaten ging das Gebäude wieder in städtische Nutzung über. Ab 1975 bis 1990 folgte die Anmietung durch die Deutsche Bundespost als Postverteilerstation.

Ab 1991 nutzte die Stadt Köln das ehemalige Sendehaus als Notaufnahmelager für Bürgerkriegsflüchtlinge. Nach mehrjährigem Leerstand diente das Gebäude ab 2006 als Flüchtlingsheim für Sinti und Roma. 2016 wurde die Behelfsunterkunft stillgelegt. Seitdem steht das ehemalige Sendehaus leer und ist erheblich sanierungsbedürftig.

Um das denkmalgeschützte Gebäude vor dem Verfall zu bewahren, hat sich 2018 das Netzwerk »Radiomuseum ins Funkhaus« gegründet. In enger Zusammenarbeit mit der Technischen Hochschule Köln entstanden bereits konkrete Entwürfe für den denkmalgerechten Umbau des Standorts zu einem modernen Rundfunk- und Medienzentrum. 2021 ist die Initiative zur Gründung eines Radiomuseums im Kölner Stadtrat gescheitert — mit der Begründung, dass eine öffentliche kulturelle Nutzung innerhalb des reinen Wohngebietes laut Bebauungsplan nicht zulässig ist.

2025 schrieb die Stadt Köln das Grundstück im Erbbaurecht aus und startete ein Interessenbekundungsverfahren für das denkmalgeschützte Gebäude. Vorgesehen ist eine reine Wohnnutzung. Aktuell bewirbt sich u. a. der Verein »GrundSolidarisch« mit einem Nutzungskonzept für gemeinschaftliches, bezahlbares Wohnen um die Liegenschaft. Dabei soll die medienhistorische Bedeutung des Ortes erhalten bleiben.

Es wäre zumindest eine Würdigung des für die Medienstadt Köln so bedeutsamen Ortes — trotz Bebauungsplan.



WERAG Nebensender Koln Raderthal, Sendergebaude und Antennenmasten, 23.11.1929 c WDR/Helmut Scholz

A LIBRARY OF VECTORS

Wie ein Schlupfloch oder eine Nische liegt das Kölner Griechenmarktviertel zwischen breitbeinigeren urbanen Landmarken wie den Ringen oder den Einkaufsstraßen. Eine Nische in der Nische ist der Plattenladen a-musik. Während der »Sound of Cologne« durch die 90er Jahre wehte, entstand a-musik zunächst als Mailorder und Label im Gästezimmer einer Kölner WG. 30 Jahre später beheimatet der Laden wie vom ersten Tag an unwahrscheinliche Musik aller Art. Der Klangkünstler Pedro A. Ramírez kennt a-musik aus der Nähe und aus der Ferne. In seinem Essay sucht er nach dem kleinen a und stößt auf die endlosen Verknüpfungen, die den kleinen Laden mit der Welt verbinden.

Against

a-musik is a record store iconic to the music scene of the Rhenish town of Cologne. The name always made me think about a sort of progressive or even eschatological take on music — a place, the possibility to find the fiercest sounds or even those whose borders would begin to crumble into the edges of noise, industry or everyday sounds.

a-musik: Against-music, or anti-music?

Being born in the 90's, I've always thought of previous generations of music lovers as being driven by a special affinity towards the materiality of music. Whether vinyl, acetates, or the tangles of dubbing home tapes, I thought about how interesting it must have been to experience a sort of Copernican shift in music formats, the turnover that meant to take us from material to immaterial again.

I say this because as I was coming of age this shift had already started. I spent my teenage years saving for an iPod classic so I could store tons of discographies I'd never had the time to listen to. I was browsing on forums, reading reviews in blogs and submerging myself in Myspace, only to find out a couple of years after that everything had faded away leaving no trace as hard drives stopped working, websites stopped working and even Myspace accidentally lost the aural traces of an entire generation.[1]

What struck me about a-musik, founded by Georg Odijk in 1995, was how timely it started, close to this apparent >dusk< of the physical or the emergence of digital distribution markets rooted in the turn of the century. The mp3 arrived as a format in the mid-nineties, followed by Napster and other file-sharing platforms, and yet the demise of the physical has been more a prediction than a reality. I really don't wanna write another article about the death of the musical format nor about the rise and praise of vinyl, cassette and the return of the Compact Disc.

To return to the opening of this article: the A in the name sits closer to me as a sort of prefix akin to Mark Fisher's K in his popular K-Punk blog. Drawing from the Greek word for steersman, kuber or Kybernetes, Fisher wanted a different cyber from the one that became indistinguishable from Silicon Valley's cyberspace. By doing so, and inspired by Punk's activity outside official legitimacy, he created a sort of imagined creative outlet whose whole condition was based not only in a sort of dialectical opposition or progression through time, as the prefix post suggests, but rather a >genre< whose whole state would be that of cyclical reflection, the self-actualization of machines driven by closely knit feedback loops, programmed to learn and keep their workings as a sort of mechanism.

The A in a-musik could suggest something along those lines: the alpha privative of music. Non-music or, even more challenging, music without music. The German word amusikalisch sits close by as well, meaning unmusical, tone-deaf, or rather, a distinctive anti-musicality. The store at Kleiner Griechenmarkt would sit in this interstice, where the strange meets the conventional, just as the city it resides in. After the war, Cologne became one of the epicenters of >the new<, held innovators such as Karlheinz Stockhausen at the WDR studio for electronic music, Johannes Fritsch with his Feedback Papers, the krautrock pioneers of CAN, Kompakt's minimal techno and microhouse, glitchy electronica, or its vibrant free jazz and improv scene.

In a way, everything starts with lines that are etched on acetate, or lines twisted in spools of tape carrying sounds. Recording started as a way of conserving sound, but the record industry quickly established itself through the commodity music market flourishing in the postwar period. Through jukeboxes and radio transmissions, listening to recorded music was still something people did together. With private playback devices such as the turntable, however, music could for the first time be enjoyed in isolation, cut off from the communal and >ritualistic< aspect it always had before.

This experience has only spiked in recent years, leading some to say that we're finally arriving at a sort of end of music.[2] Not a full stop, but a transition that places music more as a passthrough for commodity exchange or for collective data gathering, as seen in streaming services, to the usage of music as a mere mood-changing strategy in short form videos distributed through platforms such as Instagram or TikTok. The sounds, fashion styles, and other aspects that used to require a deep engagement with traditions and communities have perhaps reached a level where the differentiation of origin has completely vanished. The most intricate stories and ideas share the same level of attention as cat videos, and the listener can just hop from obscure black metal to northern Mexican regional music just by swiping up. A rather smooth and flattened experience.

Still, the record store is a sort of library of vectors, connecting points and events across a space only loosely divided by genre categories, where everything is artisanally bound together. In »Noise: The Political Economy of Music«, Jacques Attali describes records as a way of stockpiling time: people buy more records than they can listen to, storing what they hope to find the time to hear.[3] A record store is then that stockpile made public, shelves full of other people's time, each record holding a temporal weight waiting to be activated. That's where the role of a DJ, a curator and ultimately the record store staff lies: in deciding what goes next, or what goes against.

The close-knit relationship a-musik has developed with the curation of music in the city, the impeccable Discogs reputation and even hosting events such as record releases in the store are contributions that keep this spiraling, feed-forward activity moving, drafting lines across different realms, allowing connections to be made freely and perhaps, more importantly, giving the possibility of odd-sounding practices to keep existing on their own terms.

Distance

A record store is a very strange, seductive and dangerous place for me for several reasons. I get so drawn to it that I always end up making decisions my wallet can't keep up with, and because of this I've grown accustomed to interacting with record stores from a distance, as I always have.

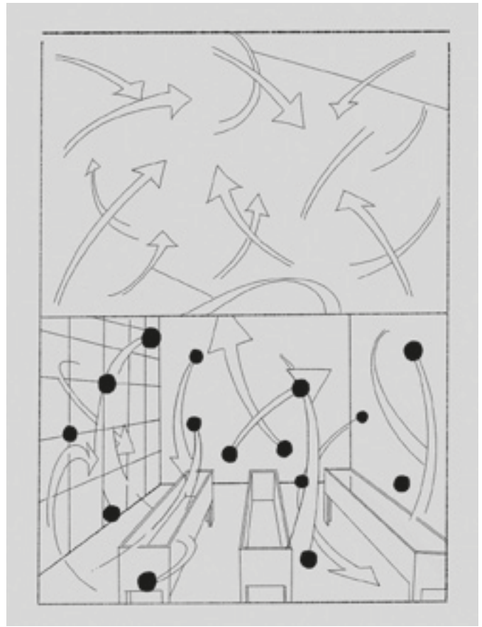


Illustration: Pedro A. Ramírez

This first gaze into the abyss happened the first time I went to Amoeba Records on San Francisco's Haight Street. I remember the strange feeling of picking up the crust punk records that formed my teenage years, and of being impressed by a centipede-like elongated CD boxset that could be seen from afar, only to come close and find it was actually the Merzbox, a 50 CD collection spanning the first 20 years of Masami Akita's Merzbow project. It was just mind-bending because I could kind of feel that everything I had interacted with through screens, blogs, forums and bootlegs was suddenly real, leaving traces for never ending sidequests with a price tag attached.

So during my first stay in Cologne around 2016, alongside my friend Juan, we decided to start frequenting the Kleiner Griechenmarkt store almost every Friday, just gazing through records and occasionally chatting about them. Guided by the covers and also following the carefully curated sections, set apart by labels, artists or merely by a well-informed intuition, we didn't really try to get or find anything specific. It was perhaps just the right kind of labyrinth to be lost in — a labyrinth, a maze or maybe a palace, like the memory palace, a technique where you build a house in your mind and walk through it room by room, leaving an image in every corner in order to train your memory. The details can be as intricate as you want, as long as there is a route. You remember because one thing comes after the other, and this rather fictional geography guides you through the memories in your head.

Vilém Flusser wrote about similar traces when referring to the invention of writing. Putting one sign after the other made it possible to think of events in succession. More importantly perhaps, writing about events made things >actually< happen, allowing the capacity to remember and the very idea of linearity and history.[4] A record is itself a line, a groove spiralling from the outside inwards, and also a link in that larger line, holding what has been recorded and at the same time pointing forward, towards whoever listens next. The record store lays those lines out in space. The sections, the labels, the drawer with different formats, or the music being played back over the speakers: each is a route through the palace, drawn by someone who decides what goes next.

Some open-ended vectors

A personal geographical route through the memory palace and a revision of a-musik/sonig certified classics, amassed through time and distance:

Marcus Schmickler — Param (2001)

Wonderful record of early compositions by Marcus Schmickler. It has a rather unconventional, but still distinctive sonic palette for Schmickler, whom I got acquainted with through his buzzy computer swarms of synthetic sounds, reminiscent of late Xenakis work.

In this record the listener can hear barber-pole glissandi, this time performed by a string quartet and orchestral instrumentation.

I found this record accidentally while looking for its namesake, a track called »Param« from a Wabi Sabi record (Schmickler's alias), also released on a-musik. Yet this one sat closer to me. It's remarkable how it keeps Schmickler's signature disorienting sound while also bearing a mild resemblance to ECM jazz, John Cage's string quartet pieces or Arthur Russell's »Instrumentals«.

As I listened to this record over and over while writing this article, I kept thinking about the brief portrait of the composer in »Cologne Central: Neue Deutsche Wellen« by Rob Young, where he described the austere conditions of his studio, his reserved character and how he found himself in between twentieth-century serialism and the booming >DJ culture< and phonography of the mid-nineties.[5] It struck me as an ideal description of the petri-dish conditions in which a music community could grow.

1. M. Robinson, »Myspace apologizes after losing 12 years' worth of music«, on → edition.cnn.com

2. Jacques Attali, Noise: The Political Economy of Music (University of Minnesota Press, 1985), »Repeating«, section »Exchange-Time and Use-Time«, p. 101: »Repetition constitutes an extraordinary mutation of the relation to human production. It is a fundamental change in the relation between man and history, because it makes the stockpiling of time possible.« Later: »the gramophone, conceived as a recorder to stockpile time, became instead its principal user… They stockpile what they want to find the time to hear.«

3. M. Poliks »Nobody Listens to Music Anymore«, in Disintegrator podcast

4. On Flusser's argument about writing, linearity and history, see Alison Brady, »Out of Print: Alison Brady on Vilém Flusser's challenge to writing«, Verdurin podcast, recorded at the symposium »Out of Print: The problem of literacy«, Verdurin, 20 June 2026.

Michaela Melian — Music For a While (2025)

I got to see her performance last year in Cologne launching this record, and before that I was fortunate enough to hear her sound installation at Brückenmusik in 2016 where sparse musical phrases would traverse the echoic bridge back and forth, accompanied by lights strobing lightly.

Last year's performance was sweet and nothing short of majestic due to the location, with sounds bouncing in a glass and mirror room in the back of the modernist-looking building in Hahnenstraße, where Stoff Pavillion Moeller used to be. Her music has some sort of lightness and elegance that hits a sweet spot for me. It's perhaps the least harsh on this list, but that doesn't mean it's not welcome or highly appreciated. On the contrary, it exposes the broad sonic palette of the a-musik cosmos.

comp.sonig (2000)

The only one I have physically. I grabbed it inadvertently while trying to look for something that would look idiosyncratic to the CD era. It was the design that seduced me, with an attached card in Japanese and semi-translucent paper that reveals geometric, vector-based designs on the cover.

Sound-wise, although I agree that ».llation Compilation« from 2003 spins nicer, the charm of this release really lies under its rough sonic edges. It includes tracks by Microstoria (Markus Popp and Jan St. Werner), Lithops (another Jan St. Werner project, a favorite of mine) and C-Schulz & Hajsch (which I'm talking about later)amongst others. I was mildly surprised to have picked it up entirely by its visual aesthetics and have it slowly unfold a plethora of layers and sounds.

When posting an Instagram story about it, my friend Holger replied telling me how he can remember buying and listening to it alongside Pan Sonic back in the day.

Franziska Windisch — Charcoal Circles (2013)

Not on the label's imprint but one that I kept coming back for years. I found it in my early forays into the store with Juan. Searching on the non-music drawer, this record caught my eye and my ears. A crossing point between drawing, sound and performance. Since my early twenties and as soon as I set foot in art school, finding out about what sound art actually was became one of my main quests. In my hometown, at least, it was a rather esoteric discipline where everybody would speak about plástica sonora, but the history and tradition was obscured, undocumented and radically outdated. This record was for me a document of a truly simple yet powerful gesture that crossed all these disciplines. It had the sensibility of German sound art legends such as Rolf Julius or Christina Kubisch, yet it was contemporary and totally relatable, and the presentation, the vinyl, gave it an additional layer that for me at that time was absolutely revelatory on the potency of using sound in the realm of fine arts.

C-Schulz & Hajsch (2001)

I love this record so much that I remember asking my friend Seb, who I know has also dug deep into the early a-musik catalogue, whether these musicians were still active in the city's experimental music scene. He didn't know. These compositions come from a place of a great material awareness proper to the nineties free improv idiom, yet they hold a great sense of pathos (trying hard not to say emotion) within them. I'm not quite sure if >emotion< goes that well with the European strand of free improvisation, but that's something that always sets this album apart for me.[6]

A-Musik Presents A Program Of...A-MUZAK
by Terre Thaemlitz (1999)

Those who know me recognize Thaemlitz as one of my favorites. This record graciously encompasses most of the points I make in this essay about the zeitgeist and the spirit of Cologne's a-musik by realizing a materialist sonic essay on Muzak, or the unapologetic use of music as commodity and its evolution as a format.

Terre does reflect a lot on the music format, clearly visible in her essays on Ambient music performance, or his reflections on the limits of FAT-32 storage in »Soulnessless«. From the liner notes:

»This A-MUZAK program was specially engineered to reflect multiple stages of production and utilization, giving proper audibility to digital residue generated during compositional production; surface residue incurred during manufacturing; and your own contributions of noise to be determined by wear patterns resulting from normal usage.«

It presents easy listening songs with cuts, glitches and other frostbites of digital sounds over smooth lounge music.

a

Curiously, by following Thaemlitz's train of thought we can arrive at one of the foundational myths of sound art which is the silent piece »4 '33« by John Cage. Apart from the anechoic chamber, and the reminiscence of Rauschenberg's White Paintings, another early seed was »Silent Prayer«, a speculative proposal for Muzak, the company that had pioneered continuous background music piped into public spaces. In a 1948 lecture, Cage imagined selling them a recording of silence, lasting three to four and a half minutes, the standard length of >canned< music.

A whole generation of artists to come saw in the gesture the spark of an aural revolution: a placeholder, an >empty< pocket of time waiting (or not) to become a musical experience.

The a, then, posits an antagonism to the normative, but also welcomes the mundane and the insane alike. In its ambiguity it also opens itself up to become a placeholder, one where the audience, or the store goer takes part actively, assembling their own history and leaving traces, taking cues but also getting a head start for new journeys.

From a → b.

So, what does an a-musik sound like?

5. The Wire — »Cologne Central« by Rob Young, issue 159 (May 1997)

6. Curiously, yet perhaps not related, the liner notes of Moikai's reissue of Plux Quba tell how the music of Nuno Canavarro reached the a-musik people in the early nineties. I mention this within C-Schulz & Hajsch because Canavarro's work has a similar pathos, which makes me wonder if its origin might be found in this singular story.

AKKORDEON MAL VIER

Zum siebten Mal lädt der Landesmusikrat NRW mit der Konzertreihe STATIONEN zu einer Tour der neuen Musik durch NRW ein: ein Ensemble, ein Konzertprogramm, fünf Städte. Im Mittelpunkt steht diesmal das Instrument des Jahres, das Akkordeon. Verena Hahn sprach mit der diesjährigen künstlerischen Leiterin Dorrit Bauerecker über das Programm und die Vielseitigkeit des Akkordeons.

VERENA HAHN »Mit Zungen balgen«, das klingt verspielt und auch etwas sinnlich. Was verbirgt sich hinter dem Titel?

DORRIT BAUERECKER Das Spielerische steckt hier auf jeden Fall mit drin. Neben Kompositionen beinhaltet das Programm auch Konzeptstücke mit starken improvisatorischen Anteilen sowie freie Improvisationen, in denen wir in verschiedenen Konstellationen spielen werden, in Duos oder auch mal solistisch. Die Improvisationen lassen Raum dafür, sich wie beim kindlichen Spielen treiben zu lassen, aufeinander zu reagieren und der Musik immer wieder eine neue Wendung zu geben, auch gerne mal spielerisch gegeneinander — und das mit 4 Bälgen und rund 4000 Stimmzungen.

VH Du hast nicht nur das Programm zusammengestellt, sondern bist auch selbst Akkordeonistin. Was macht für dich den Klangkörper des Akkordeons zu einem so reizvollen Instrument?

DB Ja, ich habe das Glück, dass ich vom Landesmusikrat NRW (LMR) gefragt wurde, die diesjährige Ausgabe zu kuratieren und gleichzeitig auch Teil des Ensembles sein zu können. Die Idee zur Besetzung ist beeinflusst dadurch, dass das Akkordeon dieses Jahr zum Instrument des Jahres gekürt wurde. Schon allein ein Akkordeon hat ja orchestrale Möglichkeiten — und das dann mal vier. In der ersten gemeinsamen Probe war ich schon ziemlich beeindruckt von dem Gesamtsound. Reizvoll finde ich den großen Tonumfang vom Akkordeon, die verschiedenen Registermöglichkeiten und auch die Mobilität, die man mit dem Instrument hat – alles Aspekte, die in dem Programm zum Tragen kommen. Carlie Schoonees vereint in ihrem Stück »Immortal Jellyfish« kompositorisch die vier Instrumente zu einem einzigen Organismus. Wir sitzen eng beieinander und unsere Akkordeonparts verschmelzen stark miteinander. In »Nebeneinander« von Francisco Domínguez wiederum hat schon die Positionierung im Raum — wir sitzen weit auseinander verteilt im Konzertraum — klangliche Auswirkungen und jeder Part hat für sich bereits polyphone Strukturen.

VH Im Programmtext nennt ihr die landläufigen Assoziationen mit dem Akkordeon selbst: Schifferklavier zum Beispiel oder Quetschkommode. Mit welchen Facetten des Instruments beschäftigen sich die Komponist:innen des Programms?

DB Die umgangssprachlichen Namen des Akkordeons laden natürlich ein, auch eine humorvolle Seite mit ins Programm zu bringen. Apropos Schifferklavier — »Solovki«, die graphische Komposition von Dietmar Bonnen, ist im weißen Meer in Seenot entstanden.

Im Programm zeigen wir innerhalb der zeitgenössischen Musik eine große Bandbreite des Akkordeons: spannende Balg- und Glissandotechniken, melodiöse Teile bis hin zu Clustersequenzen und extreme Dynamiken von kaum hörbar bis hin zu einem »scharf geschnittenen kompakten Block in dynamischer Höchstleistung«, wie Willem Schulz die Spielanweisung in seinem Stück »Schwarz« beschreibt. Die Stimme, sprechend und singend, kommt ebenso vor. Das Gewinnerstück von »Jugend komponiert« von Aleksei Kushnerev wiederum überrascht mit seiner klaren Tonalität und bringt auch etwas französisches Flair und Melancholie mit hinein.

VH Neben Werken von Willem Schulz, Dietmar Bonnen und Katharina Koenig gibt es auch Uraufführungen von Carlie Schoonees und Francisco Dominguez. Wie kam es zu diesen Aufträgen, was hat dich an der Arbeit dieser beiden jungen Komponist:innen interessiert?

DB Von Carlie Schoonees wusste ich, dass sie gerne musiktheatral arbeitet. Dass Licht, Kostüm und Bühnenbild das Programm mitprägen, finde ich persönlich sehr bereichernd. Ich arbeite seit Jahren mit Elementen aus dem Bereich Musiktheater und so hat mich Carlies Ansatz sofort gereizt.

Francisco Domínguez hat mir erzählt, dass das Akkordeon sein Lieblingsinstrument ist und er schon viele Stücke für Akkordeon geschrieben hat. Als er mir mitteilte, dass er die Stimme mit einbeziehen möchte und dass hybride Texturen zwischen Sprache und Musik für ihn ein faszinierendes Terrain sind, war ich sofort begeistert und neugierig. Er hat jedem von uns ein sehr persönliches Stück geschrieben. Alle vier Stücke, die gleichzeitig nebeneinander erklingen, widmen sich dem Thema der fehlenden persönlichen Verbindung bzw. Isolation in der Stadt.

VH Hinter den Stationen steht ein Arbeitskreis lokaler Neue-Musik-Vereinigungen im Landesmusikrat. Was sind das für Vereinigungen und von wo kommen sie?

DB Der Arbeitskreis setzt sich aus Vertreter:innen der Gesellschaften für Neue Musik aus Köln, Aachen, Bielefeld, Münster und Essen sowie der GEDOK Köln zusammen. Ich finde das insofern sehr besonders, weil der Arbeitskreis nicht nur schon sehr lange zusammen arbeitet und bereits die siebente Ausgabe der STATIONEN organisiert, es ist auch ein Netzwerk, das unter der Leitung des Geschäftsführers vom LMR Robert von Zahn Komponist:innen und Musiker:innen aus NRW die Möglichkeit gibt, zeitgenössische Musik auf einer Tour durch NRW (ur-)aufzuführen, immer unter einem bestimmten Thema oder einer speziellen Besetzung. In dem Arbeitskreis fließen das Knowhow und die Erfahrungen unterschiedlicher Menschen zusammen, die mit Neuer Musik zu tun haben und sich dafür engagieren, dass diese aufgeführt und einem möglichst breiten Publikum, insbesondere auch jüngeren Menschen, nahegebracht wird.

Die siebte Ausgabe der STATIONEN, »Mit Zungen balgen: Neue Musik aus NRW, Akkordeon im Quartett«, findet mit 5 Konzerten zwischen dem 20.11.-05.12. in Aachen, Köln, Bielefeld, Münster und Essen statt. Weitere Infos unter → lmr-nrw.de.

KALENDER FÜR *NOVEMBER BIS JANUAR 2026/27*

NOVEMBER

FR 13.

SERENADE II
ZEIT 18 Uhr
ORT Museum Folkwang, Essen
BETEILIGTE Trio Kontur — Caroline Frey (Violine), Ainis Kasperavičius (Viola), Mathieu Jocqué (Violoncello)

REFUGIUM 10: KÄLTE
ZEIT 19 Uhr
ORT Christuskirche Bochum-Günnigfeld
BETEILIGTE PART-Ensemble

FELDMAN NIGHTS (4)
ZEIT 21 UHR
ORT Kunst-Station Sankt Peter, Köln
BETEILIGTE Michael Veltman (Klavier)

SA 14.

LUNCHKONZERT
ZEIT 13 Uhr
ORT Kunst-Station Sankt Peter, Köln
BETEILIGTE Friedrich Gauwerky (Violoncello)

KAMMERSONATE
ZEIT 19 Uhr
ORT Musiktheater im Revier Kleines Haus, Gelsenkirchen
BETEILIGTE Morgenstern Trio — Stefan Hempel (Violine), Emanuel Wehse (Violoncello), Catherine Klipfel (Klavier)

HANS WERNER HENZE. EL CIMARRÓN
ZEIT 20 Uhr
ORT Dialograum Kreuzung an Sankt Helena e.V., Bonn
BETEILIGTE Nicholas Isherwood (Stimme, künstlerische Leitung), Camilla Hoitenga (Flöten), Tal Botvinik (Gitarre), Oded Geizhals (Perkussion)

SO 15.

HELICOPTER
ZEIT 17 Uhr
ORT Rabbit Hole Theater, Viehofer Platz 19, Essen
BETEILIGTE Peter Van Huffel (Saxophones), Roland Fidezius (Electric Bass), Simon Camatta (Drums)

~~DI 17.~~

FRIM MIT FABIAN NEUBAUER
ZEIT 20 Uhr
ORT Neue Musik Zentrale, Essen
BETEILIGTE Open space for interdisciplinary improvisation with artistic host Fabian Neubauer

FR 20.

DIVERGENZ / KONVERGENZ — TRIO IN FERAL: GRAU · LUDWIG · MUENZ
ZEIT 20 Uhr
ORT Loft, Köln
BETEILIGTE Benjamin Grau (MIDI-Controller/ Elektronik), Alexis Ludwig (DIY Synthesizer), Harald Muenz (iPad)

FR 20. — SO 22.

NILS MOSH RESIDENZAUSSTELLUNG
ZEIT Tagsüber
ORT Neue Musik Zentrale, Essen
BETEILIGTE Nils Mosh (Klangkunst)

SA 21.

LUNCHKONZERT — KLANGBILDER-BILDERKLÄNGE
ZEIT 13 Uhr
ORT Kunst-Station Sankt Peter, Köln
BETEILIGTE Friedrich Gauwerky (Violoncello)

STATIONEN VII — NEUE MUSIK AUS NRW MIT ZUNGEN BALGEN — AKKORDEON IM QUARTETT
ZEIT 20 Uhr
ORT Alte Feuerwache (Bühne), Köln
BETEILIGTE Dorrit Bauerecker, Marko Kassl, Katharina Koenig, Florian Stadler (Akkordeon)

SO 22.

MIRACLE
ZEIT 17 Uhr
ORT Musikhochschule Münster, Münster
BETEILIGTE Robert Beck (Klarinette), Ensemble Concord, Cecilia Castagneto (Dirigat)

MO 23. - DI 24.

FREE ESSEN FESTIVAL
ZEIT 20 Uhr
ORT Rabbit Hole Theater, Viehofer Platz 19, Essen
BETEILIGTE tba

DI 24.

PULSE: HYPER3 (WAVES ARE OMNIPRESENT)
ZEIT 19.30 Uhr
ORT JAKI, Köln
BETEILIGTE PULSE (Streichquartett & Elektronik)

MI 25.

SOIRÉE SONIQUE *86
ZEIT 20 Uhr
ORT LTK4, Köln

YASUSHI YAMASHITA & ASUNA + NILS QUAK
ZEIT 20 Uhr
ORT Asimmetric Bar, Köln
BETEILIGTE Yasushi Yamashita (Inoyama Land / Synthesizer), ASUNA (100 Keyboards), Nils Quak

DO 26.

GOTT | GÖTTER
ZEIT 19 Uhr
ORT Nikolaikirche Siegen, Siegen
BETEILIGTE Studio für Neue Musik, Kantorei Siegen, Martin Herchenröder (Einführung & Orgel)

ADAGIO ADAGIO
ZEIT 19.30 Uhr
ORT Kunsthaus Essen, Essen
BETEILIGTE Veronika Aluffi (Violine), Friederike Imhorst (Viola), Judith Nayda (Violoncello), Soyono Eguro (Klavier)

FR 27.

TREFF16
ZEIT 19 Uhr
ORT Neue Musik Zentrale, Essen
BETEILIGTE Alexander Holm (Solo)

HACKEL | YAMADA
ZEIT 20 Uhr
ORT Atelier Dürrenfeld / Geitel, Köln
BETEILIGTE Teresa Hackel, Eiko Yamada (Blockflöten), Angelika Sheridan (Flöten), Maria Cozzani (Violine)

SA 28.

LUNCHKONZERT | KÖLNER CHAOS ORCHESTER
ZEIT 13 Uhr
ORT Kunst-Station Sankt Peter, Köln
BETEILIGTE Kölner Chaos Orchester

SO 29.

NEUE MUSIK FÜR ALLE — ABSCHLUSSKONZERT VON KOMPOSITIONSWORKSHOP
ZEIT 16 Uhr
ORT Loft, Köln
BETEILIGTE Amrei Assent, Hanna Göser, Rosa Luckow, Birthe Müller, Lukas Ortheil, Flynn Ohland, Michael „Ichni" Romes (Workshop-teilnehmer:innen), Daniel Agi (Flöte), Constantin Herzog (Kontrabass), Thibaut Surugue (Klavier), Rie Watanabe (Percussion)

DEZEMBER

MI 02.

[SYNC] SYNTHESIZER JAM
ZEIT 19 Uhr
ORT Raststätte, Aachen

MUSIKKAMMER V
ZEIT 20 Uhr
ORT 674.fm Konzertraum, Köln
BETEILIGTE GRAMMOPHONICS — Barbara Schachtner (Gesang/Grammophon), Dirk Bell (Gitarre/Grammophon), Elisabeth Coudoux (Cello/Grammophon))

FR 04.

CARTE BLANCHE COLOGNE FESTIVAL FÜR ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK DER KGNM
ZEIT 20 Uhr
ORT Alte Feuerwache Köln, Melchiorstraße 3, 50670 Köln
BETEILIGTE Thomas Lehn, Kyoka, Roman Pfeifer

SA 05.

CARTE BLANCHE COLOGNE FESTIVAL FÜR ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK DER KGNM
ZEIT 19 Uhr
ORT Alte Feuerwache Köln, Melchiorstraße 3, 50670 Köln
BETEILIGTE Nicolas Collins / Georg Wissel, Lara Stanic, Call for Works

STATIONEN VII
ZEIT 19.30 Uhr
ORT Szene 10, Essen
BETEILIGTE Dorrit Bauerecker (Akkordeon), Marko Kassl (Akkordeon), Florian Stadler (Akkordeon), Katharina König (Akkordeon)

SO 06.

STROMSPIESSER XXII
ZEIT 15.30. Uhr
ORT Parzelle, Dortmund
BETEILIGTE Robin Hayward (Tuba), bentrup·philipp (Gitarre, Objekte, Zither, Elektronik), Li He (Gitarre, Elektronik)

CARTE BLANCHE COLOGNE FESTIVAL FÜR ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK DER KGNM
ZEIT 19 Uhr
ORT Alte Feuerwache Köln, Melchiorstraße 3, 50670 Köln
BETEILIGTE Maja Ratkje, François Bonnet, Anne Wellmer

MUSIKFABRIK IM WDR 99 | BRENNPUNKTE
ZEIT 20. Uhr
ORT WDR Funkhaus am Wallrafplatz, Köln
BETEILIGTE Peter Veale (Oboe), Vimbayi Kaziboni (Dirigent), Ensemble Musikfabrik

DI 08.

TRIO ABSTRAKT: CHAMBERS#2
ZEIT 20. Uhr
ORT Alte Feuerwache, Köln
BETEILIGTE Trio Abstrakt

MI 09.

SOFT ROTATION #17
ZEIT 19 Uhr
ORT 674.fm Konzertraum, Köln
BETEILIGTE erinleehong, Roc Jiménez de Cisneros, Teresa Riemann

FR 11. - SO 13.

TRYING TO COUNT
ZEIT 19 Uhr (Fr), 15 Uhr (Sa-So)
ORT FUHRWERKSWAAGE, Bergstraße 79, 50999 Köln-Rodenkirchen
BETEILIGTE Hye Young Sin (Sound installation)

SA 12.

AMIT BUIUM RESIDENZKONZERT
ZEIT 19 Uhr
ORT Neue Musik Zentrale, Essen
BETEILIGTE Amit Buium präsentiert ihre Arbeit im Rahmen ihrer Residenz in der Neuen Musik Zentrale

SO 13.

RENCONTRE
ZEIT 19 Uhr
ORT Neue Musik Zentrale, Essen
BETEILIGTE Aline Braun zeigt ihr neues Projekt »Rencontre«

REFUGIUM 11: ADVENT_URE
ZEIT 19.30 Uhr
ORT Bruchwerktheater Siegen
BETEILIGTE Valentin Stroh & PART-Ensemble

ACTS 'N SOUNDS #20: AUTOPLAY
ZEIT 19 Uhr
ORT Alte Feuerwache (Bühne), Köln
BETEILIGTE Ensemble Garage, Loïc Destremau (Komposition), Sandra Reitmayer (Dramaturgie), Lukas Nowok (Klangregie)

DI 15.

VIRTUAL BRASS ACADEMY FOR COMPOSERS
ZEIT 20 Uhr
ORT Studio des Ensemble Musikfabrik, Köln
BETEILIGTE Lotte Betts-Dean (Mezzosopran), Ensemble Musikfabrik

MI 16.

WINTER
ZEIT 19 Uhr
ORT Bleckkirche, Gelsenkirchen
BETEILIGTE Duo Schorn-Mancinelli -Christina Schorn (Gitarre), Ivan Mancinelli (Marimba)

FR 18.

KONTRAPUNKTE — MUSIK AUS JAPAN UND DEUTSCHLAND
ZEIT 19 Uhr
ORT Japanisches Kulturinstitut, Köln
BETEILIGTE Lucia Mense (Blockflöte), Seth Josel (Gitarre/Mandoline)

ADVENTURE #17
ZEIT 19.30 Uhr
ORT Köln, Hochschule für Musik & Tanz Köln
BETEILIGTE Werke von Zihan Wu, Tiago Fialho Jesus, Sara Cubarsi, Amit Buium, Izumi Maekawa und Federico Isasti — Uraufführungen von Studierenden der Kompositionsklassen Prof. Brigitta Muntendorf, Oxana Omelchuk, Prof. Michael Beil, Prof. Miroslav Srnka, Ensemble Musikfabrik.

SO 20.

EL CIMARRÓN
ZEIT 18 Uhr
ORT Musikhochschule Münster, Münster
BETEILIGTE El Cimarrón-Ensemble - Robert Koller (Bass-Bariton), Camilla Hoitenga (Flöte), Christina Schorn (Gitarre), Ivan Mancinelli (Perkussion), Michael Kerstan (Regie))

MI 30.

SOIRÉE SONIQUE *85
ZEIT 20 Uhr
ORT LTK4, Köln
BETEILIGTE HIROKO (Kalligraphiepinsel Performance), Verena Barié (Prozessierung & Binaurale Mischung)

JANUAR

SA 02.

WINTERFESTIVAL
ZEIT 19 Uhr
ORT Düsseldorf: St. Albertus Magnus, Kunstraum Pempelforter u.a.
BETEILIGTE PART-Ensemble & Gäste

MO 04.

MONTAGSKONZERT | SILENCE BECAME INFINITE
ZEIT 20 Uhr
ORT Studio des Ensemble Musikfabrik, Köln
BETEILIGTE Ensemble Musikfabrik | Manuel Hidalgo Navas (UA)

DO 07.

VIRTUAL BRASS ACADEMY FOR COMPOSERS
ZEIT 20 Uhr
ORT Studio des Ensemble Musikfabrik, Köln
BETEILIGTE Ensemble Musikfabrik, Hannah Kendall & George E. Lewis (Kompositionsdozent:innen)

FR 08. - SO 10..

WINTERFESTIVAL
ZEIT 19 Uhr
ORT Düsseldorf: St. Albertus Magnus, Kunstraum Pempelforter u.a.
BETEILIGTE PART-Ensemble & Gäste

SA 16.

FRAKZIONEN
ZEIT 20 Uhr
ORT Zionskirche Bethel, Bielefeld
BETEILIGTE Ensemble Musikfabrik | Werke von Seyedi, Ní Ríain

SO 17.

BETONT (2): (NEU)BEGINN — MUSIK NACH DEN TRÜMMERN GESPRÄCHSKONZERT
ZEIT 12 Uhr und 16 Uhr
ORT Kapelle St. Kolumba
BETEILIGTE CoGNiMUS (Rebekka Stephan (Cello), Francesco Marzano (Flöte), Ingvill Statle Skjørten (Gesang), Clara Siegmund (Moderation))

MI 27.

SOIRÉE SONIQUE *84
ZEIT 20 Uhr
ORT LTK4, Köln

Wollt Ihr Eure Veranstaltung im nächsten NOIES Kalender abdrucken? Hier erfahrt Ihr, wie: → noies.nrw/mediadaten

ICH HÖRE WAS, WAS DU NICHT SIEHST

Grafischen Partituren aus dem Kurs »Dramaturgie des Zwischenraumes« von Prof. Claudius Lazzeroni an der Folkwang Universität der Künste

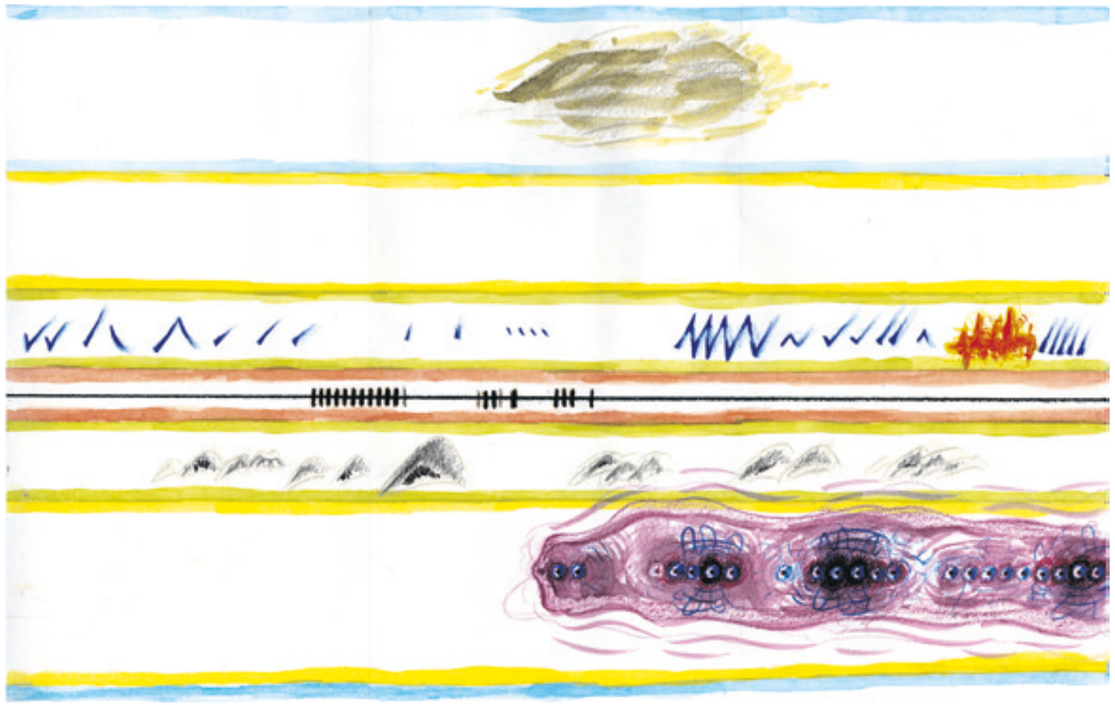
Gestaltung beginnt mit Wahrnehmung. Obwohl Klang heute aus kaum einer medialen Gestaltung mehr wegzudenken ist, wird das bewusste Hören im Gestaltungsstudium oft vernachlässigt. Dieser Kurs versteht das Hören als schöpferische Praxis und als Ausgangspunkt gestalterischer Prozesse.

Ausgehend von Wahrnehmungs-, Stimm- und Improvisationsübungen entsteht zunächst eine gemeinsame Aufmerksamkeit — für die Umgebung, füreinander und für den Augenblick. Improvisation wird dabei nicht als musikalische Spezialdisziplin verstanden, sondern als grundlegende Kompetenz kreativer Gestaltung: wahrnehmen, reagieren, Entscheidungen treffen und Form entstehen lassen.

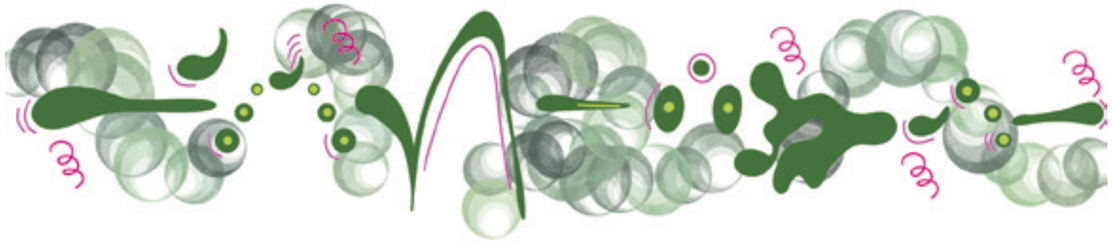
Im weiteren Verlauf werden persönliche Hörerfahrungen über Zeiträume von einer Stunde bis zu einem ganzen Tag in Form von Hörpartituren dokumentiert. Aus diesen Aufzeichnungen entwickeln die Studierenden grafische Notationen, die Klangereignisse räumlich und zeitlich organisieren und als etwa dreiminütige Kompositionen lesbar machen. Die entstandenen grafischen Notationen werden digitalisiert, in einem eigens entwickelten TouchDesigner-Tool dynamisiert und mit beweglichen Orientierungslinien als performative Partituren erfahrbar gemacht.

Um die Beziehung zwischen grafischer Form und klingender Wirklichkeit unmittelbar zu erleben, interpretieren die Studierenden ihre eigenen Notationen zunächst selbst in improvisierten Aufführungen. Den Abschluss bildet ein öffentliches Konzert, in dem professionelle Musikerinnen und Musiker die grafischen Partituren erstmals eigenständig interpretieren.

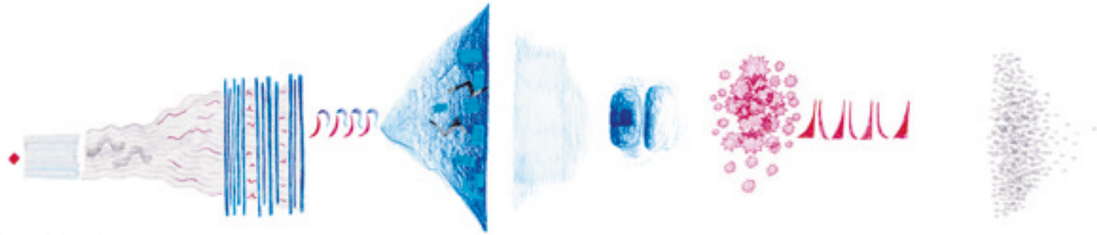
Im anschließenden gemeinsamen Austausch werden Fragen der Formfindung, der Interpretation und der Übersetzung zwischen grafischer Notation und Klang reflektiert. Dabei stehen ebenso die unterschiedlichen Lesarten der Partituren wie der Einfluss von Instrumentarium, Spielweise und interdisziplinärem Zusammenspiel im Mittelpunkt. Der Kurs versteht Gestaltung als offenen Dialog zwischen Wahrnehmung, Form und Interpretation — und Code als ein Medium, das Bedeutung nicht festlegt, sondern Möglichkeiten eröffnet



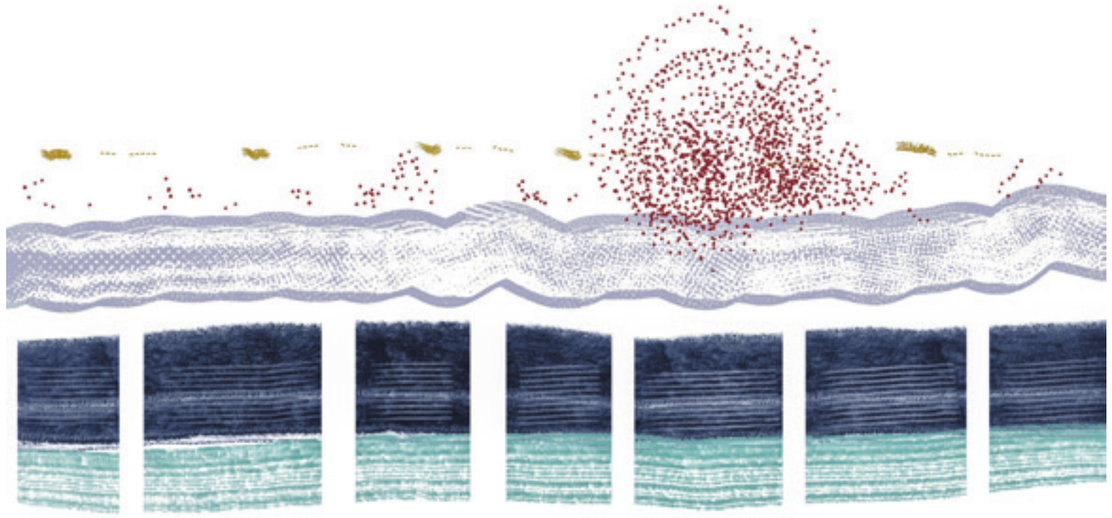
Blanka Dückers



Giuliana Scheiber



Emma Schneider



Maja Grys



Laura Stöcker

IMPROVISATION MIT DEM ALTEN

Zwischen Alter und Neuer Musik verläuft für Norbert Rodenkirchen keine Grenze. Mit experimentellem Interesse nähert sich der Kölner Flötist mittelalterlichem Repertoire an, während Stimmungssysteme und erweiterte Spieltechniken vergangener Jahrhunderte seine eigenen Kompositionen färben. Der Musikjournalist Peter Margasak über Norbert Rodenkirchen und seine Forschung zwischen Improvisation und Interpretation.

Der durchschnittliche Hörer würde vielleicht nicht unbedingt erwarten, dass Norbert Rodenkirchen, einer der herausstechenden Protagonist:innen der Alten Musik, Teil eines der ungewöhnlichsten experimentellen Werke aus 2026 ist. Der gebürtige Kölner ist die Quelle jedes Sounds auf »The Days Pass Quickly Immersed in the Shadow of Eternity«, eine faszinierende Komposition der amerikanischen Komponistin und Musikerin Lea Bertucci, beauftragt vom ZKM Karlsruhe. Die beiden Künstler:innen arbeiten über viele Jahre zusammen. Dabei zapfte Rodenkirchen seine beeindruckende Sammlung historischer Instrumente an, um eine Bibliothek von rund 60 Samples zu produzieren, die Bertucci minutiös in einer Mehrkanal-Klangarbeit zusammenfügte und über die der Flötist in Echtzeit spielt. Jede Performance dieses Stücks ist einzigartig, aufgrund der wechselnden Soundsysteme, der klanglichen Eigenschaften jedes Aufführungsorts und dem Live-Mixing von Lea Bertucci, eine sich ständig wandelnde klangliche Landschaft, an die sich der Solist beim Spielen anpassen muss. Da die Flöten, die Rodenkirchen spielt, Jahrhunderte umfassen, musste Bertucci damit umgehen, dass viele der Instrumente unterschiedliche Stimmungssysteme voraussetzen, und, legt man sie übereinander, ein halluzinogenes Gewebe mikrotonaler Harmonie hervorbringen. Auf elegante Weise versöhnt das Werk das Alte und das Zeitgenössische, mit Hilfe einer Technologie, die es Bertucci erlaubt, eine spekulative Reise zu konstruieren, bei der die sich stapelnden Flöten etwas sowohl zeitloses als auch aus der Zeit gefallenes schaffen.



Flötenauswahl von Norbert Rodenkirchen

Durch seine langjährige Mitgliedschaft beim legendären Alte Musik-Ensemble Sequentia — er ist Mitglied seit 1996 — hat sich Rodenkirchens Hingabe an Alte Musik zementiert, ganz zu schweigen von seiner engen Verbindung mit dem gefeierten französischen Ensemble Dialogos. Seine unermüdliche Erforschung von Musik, die entstand, bevor Notation und Stimmungssysteme standardisiert wurden, machte ihn zu einem der wichtigsten und innovativsten Akteur:innen im gesamten Feld der Alten Musik, wobei es ihm trotz seines anhaltenden Interesses an altertümlichen Klängen nie darum ging, stilistische oder historische Grenzen aufrechtzuerhalten. Tatsächlich ist Rodenkirchens Auseinandersetzung mit experimenteller Musik nichts Neues für ihn. Während seines Musikstudiums richtete sich sein Fokus auf zeitgenössische Werke. Doch mehr als ein bestimmter Stil oder eine Ära ist es vor allem Klang an sich, der ihn anzieht. Alte Musik bot ihm einen vielversprechenden Zugang zu den erweiterten Spieltechniken, die ihm in der Neuen Musik begegneten. »Mich hat schon immer die Klangfülle dieser alten Instrumente fasziniert. Meine Hauptintention, mich verstärkt mit Alter Musik auseinanderzusetzen, war der Klang, oder vielmehr der unbekannte Klang, da niemand wirklich weiß, wie Alte Musik geklungen hat«, erklärt Rodenkirchen im Interview. »Immer, wenn ich mittelalterliche Instrumente sah oder hörte, war ich fasziniert davon, wie sich Musiker diesen Instrumenten annähern, und darin hörte ich etwas Besonderes, über den historischen Kontext hinaus.«

Je tiefer er in die Alte Musik eintauchte, desto mehr begegneten ihm Techniken und musikalische Qualitäten, die Jahrhunderte überdauert hatten. Anstatt Grenzen zu ziehen, legte er den Fokus auf Kontinuitäten. Die Technik, beim Spielen der Flöte in diese hineinzusingen, kennen viele Hörer:innen durch die Arbeit des Jazzflötisten Rahsaan Roland Kirk oder Jethro Tulls Ian Anderson — Rodenkirchen fand heraus, dass diese Praktik tief in die Vergangenheit führt. »Klangverzerrung und -überlagerung sowie Veränderung der Hüllkurve wurden in antiker Zeit als Technik genutzt, um etwas Magisches zu erzeugen«, sagt er. »Manchmal wurde aus rituellen Gründen der Klang einer Stimme oder eines Instruments auf eine Weise verändert, die wir heute als präpariertes Instrument bezeichnen würden. Das hat mich alles sehr fasziniert und war mein ursprünglicher Ansatz. Durch die praktische Arbeit mit mittelalterlichen Gruppen bewegte ich mich dann tiefer in Fragestellungen nach dem Repertoire und der Komposition hinein, und auch, wie viel das mit Improvisation zu tun hat, wenn wir fehlende Teile dieser Tradition rekonstruieren.«

Im Laufe der Jahre hat Rodenkirchens intensive Beschäftigung mit Alter Musik eine Identität geschaffen, die er jedoch nicht uneingeschränkt akzeptiert. Die Gründung einer Familie zwang ihn dazu, finanzielle Stabilität zu priorisieren, was ihm durch seine Mitgliedschaft bei Sequentia und erfolgreiche Engagements in Theater- und Filmproduktionen auch gelang. »Ich kann meine musikalische Vorstellungskraft nicht nur in einen Stil legen und ich kann nicht wirklich behaupten, dass mittelalterliche Musik der absolute Fokus in meinem Leben ist«, erklärt er. »So ist das nicht. Ich finde für mich viel Wahres darin, und ich spiele sie gerne, und anscheinend ist es das, was ich am überzeugendsten tue. Ich muss mich mit folgenden beiden Aspekten auseinandersetzen: Ist es im Grunde genommen dasselbe Wasser, in dem ich tauche, wenn ich in der Alten Musik improvisiere oder aber in der Avantgarde-Musik? Manchmal beschreibe ich es so: Ist es Salzwasser oder Süßwasser? Ich würde sagen, teilweise ist es dasselbe, teilweise nicht.«



Norbert Rodenkirchen und Lea Bertucci.
Foto: Cameron Kelly McLeod

Sein beständiges Interesse an Klang führte Rodenkirchen schließlich zurück zu zeitgenössischen Ansätzen, angefangen bei seiner gemeinsamen Veröffentlichung »Hidden Fresco« (2006) mit Albrecht Maurer, ein ebenfalls aus Köln stammender Kollege, der wie Rodenkirchen zwischen Alter Musik und experimenteller Praxis pendelt. Rodenkirchen, der auf dem Album auch Harfe spielt, beschreibt die Zusammenarbeit als »so etwas wie mittelalterlichen Free Jazz oder als ein Album mit mittelalterlicher Fidel und Traversflöte, aber komplett ohne mittelalterliche Musik.« Diesen Ansatz führte er auf dem Album »Opalescence« fort, das in Zusammenarbeitet mit dem Kontrabassisten James Ilgenfritz und dem Multiinstrumentalisten und Mitstreiter im Bereich selbstgebauter Instrumente Robbie Lee entstand — beides prominente Figuren in der New Yorker Community experimenteller Musik, die Rodenkirchens Interesse in Mikrotonalität, Alter Musik und Improvisation teilen. Momentan sucht er nach einem Gleichgewicht zwischen seiner Arbeit mit mittelalterlicher Musik und seinem experimentelleren Spiel.

Was spontane Musik angeht, bevorzugt Rodenkirchen den Begriff »extempore«. »Es geht um's Verinnerlichen, und um die Freiheit, die dabei entsteht, etwas auf die eine oder die andere Weise zu machen«, sagt er und bezieht sich dabei auf mündliche Überlieferung. »Wenn du einem Publikum eine Geschichte erzählen willst, erwartet es ein paar Varianten und vielleicht ein paar schöne Verzierungen. Mehr oder weniger auf diese Weise gehen wir auch mit dem mittelalterlichen Repertoire um. Wir extemporisieren es und bekommen dadurch bestimmte Freiheiten, aber nicht unbedingt im Sinne der heutigen experimentellen Improvisation, bei der wir versuchen, auch etwas Neues zu finden.« Im Zuge seiner Arbeit kam die Idee eines klanglichen Äquivalents zu Jungschen Archetypen auf. »Die Avantgarde ist immer auf der Suche nach etwas Ungehörtem, etwas Unbekannten, ähnlich wie bei der Entdeckung neuen Terrains. Es gibt da zwei unterschiedliche Dinge: das eine ist, in einem bestimmten Repertoire oder Stil kohärent zu sein, aber mit der Offenheit dessen, was ich aus der Avantgarde kenne, und das andere ist der Ansatz mit James und Robbie, wo wir versuchen, diese ganzen repertoire-gebundenen Regeln zu vergessen. Manchmal versuche ich, klangliche Archetypen zu finden, aber nicht nur in den mittelalterlichen Werken. In mittelalterlicher Musik versuche ich, das zu spielen, was benötigt wird, um beispielsweise den Sänger Benjamin Bagby zu begleiten. Allein in den alten Texten finden sich schon viele Hinweise auf Archetypen.«

Die Kontinuität, die Rodenkirchen in archetypischen Klängen sieht, schreibt er auch den Werkzeugen seines Handwerks zu. Seit den frühen 1990er Jahren ist er ein leidenschaftlicher Sammler verschiedener Flöten, weniger als Museumskurator denn als Künstler, den die besonderen Eigenheiten anziehen, die jede Flöte besitzt. Eine der Flöten, die im Projekt mit Bertucci verwendet werden, ist eine Replik einer Wikingerflöte, gefunden in Norddeutschland und später von Friedrich von Huene in Boston kopiert. »Es ist keine paläolithische Flöte, aber sie sieht fast genauso aus wie die Steinzeit-Flöte aus Geißenklösterle, die 35 000 Jahre alt ist. Sie hat ebenfalls vier Löcher und wurde aus Schwanenknochen gefertigt. Ist eine solche Schwanenknochenflöte nun eine mittelalterliche Flöte oder ist es eine paläolithische Flöte?«

Das Projekt mit Lea Bertucci war für Rodenkirchen auf ganz neue Arten spannend. »Sie hat eine sorgfältige Dokumentation gemacht, während wir die Flöten gesampelt haben, und notiert, wie sie gestimmt sind«, erinnert er sich an den Prozess. »Ich habe ihr außerdem meine Einschätzung gegeben, worauf man bei bestimmten Klängen achten sollte, wenn man sie gebündelt oder, sagen wir mal, in einem Schwarm hört.« Jede Aufführung verlangt seine volle Aufmerksamkeit, obwohl die Klänge, aus deren Samples Bertucci das Stück komponiert hat, von ihm stammen. »Da entstehen klangliche Erlebnisse, die völlig neu für mich sind. Ich kenne meine Flöten, aber ich kenne sie nicht vervielfacht und in Kombination mit anderen von meinen Flöten, die ganz unterschiedlichen Kontexten entstammen. Zu Mikrotonalität gibt es aus der Perspektive der Alten Musik etwas Interessantes beizusteuern. Das ist das Tolle an einem Kunstwerk, dass man darin immer neue Bedeutungsebenen entdecken kann. Ich kann in Leas Stück viele Bedeutungen heraushören, weil ich einen Bezug zu den Klängen habe, die bei jeder Performance ein bisschen anders sind. Die Art, wie sie sie mixt, die Art, wie sie mit mir zusammenspielt, lässt viel Raum für unsere Entscheidungen, wie wir zusammen spielen.«

Einige der Klänge in Bertuccis Stück bezeichnet Rodenkirchen als »emotionale Mikrotonalität«, eine Art organisches, ureigenes Glissando, das wir im alltäglichen Leben erleben. »Es gibt ja in der klingenden Welt ein paar Nuancen, die wirklich einen Unterschied machen, aber sie sind mikrotonal. Zum Beispiel, wenn eine Mutter ihr Kind in den Schlaf singt: Da passiert so viel Mikrotonalität, welche etwas Emotionales ausdrückt. Und dann gibt es zusätzlich noch so etwas wie durch Zufall entstandene Mikrotöne. Wenn man Experimente macht, muss man eben für alles offen sein, was dabei herauskommt. Es sollte eine Offenheit dafür geben, dass das Resultat nicht genau das ist, was man erwartet hat.«

Aus dem Englischen übersetzt von Verena Hahn. Die englische Originalfassung findet sich auf → noies.nrw.

RINGEN UM AMBIGUITÄTSTOLERANZ

Anselm Cybinski ist seit November 2025 WDR 3-Redakteur für zeitgenössische Musik. Damit hat er neben vielen Aufgaben, die an dieser Stelle hängen, auch die künstlerische Leitung der Wittener Tage für neue Kammermusik inne. Hanna Fink hat mit ihm über seine Motivation gesprochen und ihn nach seinen Visionen gefragt.

HANNA FINK Anselm, was hat dich daran gereizt, die Stelle als Redakteur für zeitgenössische Musik beim Westdeutschen Rundfunk anzunehmen?

ANSELM CYBINSKI Ich wusste, dass hier wirklich gute Bedingungen herrschen: Es gibt die Konzertreihe »Musik der Zeit« im WDR Funkhaus, die ich früher schon sehr viel besucht habe, als ich in Köln studiert und gelebt habe. Hier spielt das mittlerweile vielleicht beste Orchester weltweit für diese Art von Musik. Das Verständnis für komplexe musikalische Aufgaben und der Umgang mit schwierigen Partituren sind beim WDR Sinfonieorchester ganz außergewöhnlich. Und es gibt Ressourcen, zum Beispiel für Kompositionsaufträge. Dann gibt es die Wittener Tage für neue Kammermusik, die in dieser doppelten Zuspitzung des Festivalnamens — >neue< und >Kammer<-Musik — einen eher unmodernen, elitären Anspruch transportieren, der mich wahnsinnig reizt. Außerdem ist die lokale und regionale Musikszene, zumindest jene, die sich auf den zentraleuropäischen, >neue-Musik<-Begriff bezieht, offen und kontaktfreudig. Man trifft hier Menschen, die ungewöhnliche Fragen zu ungewöhnlichen Problemstellungen ungewöhnlich zu beantworten versuchen. Ich begegne faszinierenden, motivierten und talentierten Menschen, die aus vermutlich ideellen Motiven einen Weg gewählt haben, der mitunter auch steinig sein kann. Auch die wöchentliche Sendung, das Studio Neue Musik, das ich betreue, ist ein schönes Forum — mit großer Freiheit im Inhaltlichen.

HF Siehst du denn auch einen Vermittlungsauftrag?

AC Sicherlich. Alles, was ich tue, muss ich daraufhin überprüfen, wie und ob es Menschen erreicht, ob es Menschen möglicherweise auch berührt. Aus der Wahrnehmung der ersten Monate heraus bin ich persönlich immer wieder überrascht, dass viele Menschen sich in der Begegnung mit neuer Musik emotionale Reaktionen ziemlich versagen. Man hat in Konzerten teilweise spektakuläre Aufführungen, aber die Reaktion des Publikums ist dann doch eher wohl dosiert anstatt enthusiastisch.

HF Wie bist du zur neuen Musik gekommen?

AC Ich komme aus einem Elternhaus, in dem das Hören neuer Musik – nur live! – immer dazugehörte. Ich habe auch in anderen Bereichen von Musik gearbeitet, bin ja auch selbst Musiker, und im Grunde hat mich die neue Musik immer begleitet. Als freischaffender Journalist und Programmheftautor habe ich mich immer wieder viel damit beschäftigt. Eine prägende Erfahrung war meine Entsendung zu den Wittener Tagen 1998 durch Harry Vogt beziehungsweise Frank Hilberg. Ich sollte für WDR 3 eine O-Ton-Reportage machen und lief also mit meinem Mikrofon herum und konnte alle Komponisten interviewen — das waren damals wirklich fast nur Männer, Salvatore Sciarrino und Matthias Pintscher etc. In meiner Arbeit für das Label ECM, die Edition of Contemporary Music, hatte ich es mit einem anderen zeitgenössischen Musikbegriff zu tun, der damals teilweise auch mit New Age-Tendenzen verknüpft war. Viele Kontakte, die ich später beim Münchner Kammerorchester knüpfen konnte, das regelmäßig Uraufführungen programmiert, sind in dieser Position natürlich hilfreich.

HF Was planst du für die Zukunft der Reihe »Musik der Zeit«?

AC Mit »Musik der Zeit« spielt das WDR Sinfonieorchester fünf bis acht Konzerte pro Saison. Aufgrund der hier gegebenen Voraussetzungen steht die konzertante, werkbasierte Musik für Orchester im Vordergrund. Der Anspruch ist, nach Möglichkeit die relevantesten, interessantesten, aufregendsten Novitäten des Schreibens für Orchester vorstellen zu können, und dabei ästhetisch, geografisch, kulturell ein möglichst breites Spektrum anzubieten. Wo sind die Komponist:innen, die diese Besetzung wirklich noch für zeitgemäß halten? Meine Aufgabe ist es, Werke anzuregen, die sich mit klassischem, kanonischem Repertoire begegnen können und dieses Repertoire sukzessive bereichern. Ich nenne es die Abteilung »Forschung und Entwicklung«, also eine Art Grundlagenforschung für den Konzertbetrieb. Dass dabei immer das Orchester spielt, soll aber kein Dogma sein.

HF Was ist dein Zugriff auf die Wittener Tage?

AC Mir persönlich bedeutet die Kammermusik im emphatischen Sinne als dichte Interaktion zwischen einer kleinen Zahl von Individuen extrem viel. Ich halte sie nach wie vor für ein wichtiges Instrument des Diskurses, des Austragens von pluralistischen Ansätzen und von mündiger Konversation. Für meine erste Ausgabe der Wittener Tage 2027 wird es u. a. darum gehen, dass mehrere unterschiedlich besetzte Quartette auftreten. Eine der leitenden Ideen ist die Fokussierung auf klanghomophone Ensembles: In dieser Reduktion, dieser Purheit kann die Vielfalt sensorischer Erfahrungen ganz unmittelbar erlebbar werden. Ich würde damit gerne auch zu dem analogen, beinahe sinnlichen Gesicht von Kammermusik (zurück-)gehen. Für 2028 zeichnen sich dagegen mehr theatrale, multimediale, elektronische Vorhaben ab.

HF Welches geografische und kulturelle Gebiet deckst du als WDR Redakteur ab?

AC Bisher war natürlich die Kölner Neue Musik internationaler Hotspot, und ich fühle mich dieser Historie auch verpflichtet, hier hatten wirklich die interessantesten, ambitioniertesten, vielleicht auch in der Darstellung besten Dinge stattzufinden. Aber ich bin sehr offen und halte es für die Zukunft für wichtig, mir auch an anderen Orten in NRW spannende Aktivitäten anzuschauen und diese auch im WDR sichtbar zu machen. Ich möchte unbedingt auch stärker in die Freie Szene hineinhorchen.

HF Welche Perspektive siehst du für die neue Musik im Radio?



Foto: Roland Baege

AC Der WDR und die handelnden Individuen sind sich sehr bewusst, welche kulturelle Bedeutung diese Art von Musik hier immer hatte und noch hat. Wie gesagt, es gibt Ressourcen, es gibt ein Budget, und auch einen politischen Willen: Man möchte die neue Musik. Und es gibt im WDR selbst unter den Mitarbeitenden ein wunderbares Umfeld von Leuten, die sich dafür interessieren, selbst wenn es nicht ihr Fachgebiet ist. An meiner Stelle und damit auch an meiner Person hängen logischerweise sehr diametrale Stakeholder-Erwartungen. Da gibt es eine Szene, die eine Popularisierung befürchtet. Und da gibt es die Anderen, die ein >Weiter so< innerhalb einer engen Szene auf keinen Fall wollen. Was aber vielleicht gar nicht an meiner Person hängt, ist der Umgang mit der Vielfalt neuer Musik, der sich einfach mit der Zeit ändert. Früher wurden kulturelle Wertsetzungen nur wenig hinterfragt, also ästhetische Hierarchisierungen wie: Wer ist relevant? Heute ist das Spektrum sehr viel weiter, der Horizont wahrscheinlich noch internationaler. Außerhalb der eigentlichen Szene muss man immer wieder deutlich machen, dass die Publikums-Response nicht der einzige Lackmustest für Qualität oder Relevanz von Kunst sein kann. Ich habe mich in meinem Berufsleben sehr häufig in Waage-Situationen befunden: Dieses ständige Ausgleichen und Differenzieren, das Ringen um Ambiguitätstoleranz macht mir persönlich wahnsinnig Freude.

HF Woran wird man nach einer gewissen Zeit merken, dass du >im Amt< bist?

AC Am schönsten wäre es natürlich, wenn das, was wir machen, für unser Publikum immer wieder zu einem Fixdatum würde — weil man merkt, dass eine wirklich sorgsame, auch selbstkritische Auswahl stattgefunden hat, die dennoch immer wieder überrascht. Wenn man merkt, dass es auch mit einem Glauben an die Schönheit und die Aufrichtigkeit und die Kraft dieser Art von Kunst geschieht. Ich möchte gerne weiterhin an einem emphatischen Kunstbegriff festhalten. Ich denke da an eine Äußerung von Wolfgang Rihm. Für ihn war es einer der subversivsten Akte, dass sich Musik der Vereinnahmung und der Instrumentalisierung, der politischen Agenda und der agitatorischen Vereindeutigung entzieht und stattdessen postuliert: Ich setze euch dieser Kunst aus. Weil: Es trifft eure Intelligenz, es trifft eure Sinne, es trifft eure Körper. Diese Ganzheitlichkeit menschlicher Erfahrungen ist eine der besten Ressourcen, auf die Musik bauen kann.

Auf der Website des WDR werden die nächsten Termine für die Wittener Tage für neue Kammermusik sowie die Reihe Musik der Zeit angekündigt. Dort finden sich auch Aufzeichnungen vergangener Konzerte.



INSTABIL STABIL

Es liegt in der Natur des Radios, Grenzen zu überwinden — geografische und geistige. Der Klangkünstler und Kurator Misha Kurilov macht diese Erfahrung seit 2021 mit seinem Projekt Radio Fantasia, aber nicht alle davon aus freien Stücken. Nachdem der russische Staat ein Kunstzentrum in seiner Heimatstadt de facto lahmlegte, migrierte Misha Kurilov über Armenien nach Köln — und nahm sein Radioprojekt mit, in dem er wenig gehörten Stimmen eine Plattform bietet. Friedemann Dupelius traf Misha Kurilov zu einem Gespräch über das Radiomachen in instabilen Zeiten, über ethnische Diskriminierung in Russland, klangliche Forschung und die Kraft der Fantasie.



Unlocking Diaries Project. Design und Foto: Zurkas Tepla

Radio ist eine fantastische Erfindung. Es löst Klänge von ihrer Quelle, lässt ihren Körper hinter sich, legt Tausende und Abertausende Kilometer hinter sich, um auf magische Weise in Ohren zu schleichen, die sich dafür öffnen. Schon die biblische Geschichte, in der Gottes Stimme zu Moses aus einem brennenden Dornbusch spricht, erzählt von dieser uralten Fantasie. Mit dem Internet hat das Radio seine Fähigkeit noch einmal geboostert — keine Distanz ist zu weit, um nicht vom Radio zurückgelegt zu werden. Radio verbindet Menschen über menschlich gemachte Landesgrenzen hinweg, es verstärkt Stimmen, es erzählt Geschichten und es regt die Fantasie an. Wo es nichts zu sehen, nur zu hören gibt, entsteht die Welt im Kopf.

»Ich liebe die Fantasie«, sagt Misha Kurilov. Der Klangkünstler und Kurator gründete 2021 (kurz vor dem 100. Jubiläum des Radios) in seiner südrussischen Heimatstadt Krasnodar Radio Fantasia. In den nur fünf Jahren seines Bestehens blickt das Radio auf eine buchstäblich bewegte Geschichte zurück. Die führte es über Umwege nach Köln, wohin Misha Kurilov 2024 migrierte. Radio Fantasia nahm er mit, es wog ja nichts, außer die Festplatten mit den bisherigen Shows und Mixes und die vielen Ideen im Kopf, aber die sind ja bekanntlich schwerelos. Schwerer zu tragen hatte Misha an den Erlebnissen der letzten Jahre.

Im Mai 2022 verhängte das russische Justizministerium dem Typography Center for Contemporary Art in Krasnodar den Status eines ›Foreign Agent‹. Radio Fantasia war erst wenige Monate zuvor aus dem Typography Center hervorgegangen und hatte von Beginn an Künstler:innen gefeatured, die dem russischen Staat gegenüber kritisch eingestellt waren und teils aufgrund ihrer ethnischen Zugehörigkeit Diskriminierung erfahren hatten. ›Foreign Agent‹ zu sein hieß nicht nur strenge staatliche Kontrolle und die Streichung von Fördermitteln, auch jeder Beitrag in den sozialen Netzwerken musste diese Formulierung als Disclaimer enthalten. De facto bedeutete diese Verfügung das Ende des Typography Centers. Die Künstler:innen aus Krasnodar arbeiteten von nun an als Typography Collective weiter.

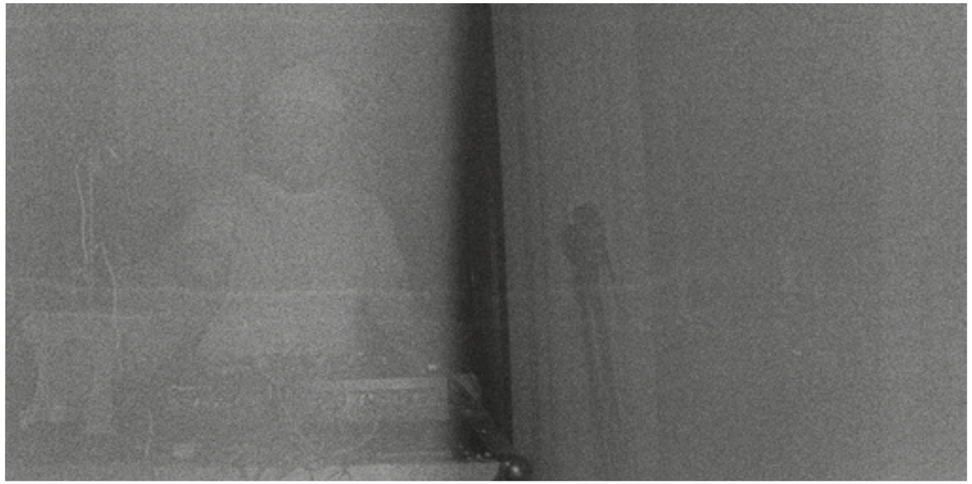
Zunächst ging es 2022 ins rund 1000 Kilometer entfernte Armenien. In Yerevan rief das Kollektiv eine Notfall-Residenz für Künstler:innen im Exil ins Leben, die zwischen 2022 und 2025 über hundert Künstler:innen, Kulturschaffende und Aktivist:innen aufnahm. Seitdem entwickeln Radio Fantasia und das Typography Collective künstlerische und forschende Projekte zu Migration, Community-Building und Wissenstransfer zwischen unterschiedlichen sozialen und geografischen Kontexten. Auch das KICA (Krasnodar Institute of Contemporary Art), das bereits zuvor bestanden hatte, wurde translokal, und Radio Fantasia seitdem umso mehr. Mittlerweile leben auch einige Typography-Künstler:innen in Deutschland.

Seinen Ursprung hat Radio Fantasia in einem Festival, das das Typography Center 2021 gemeinsam mit dem Moskauer Goethe-Institut in Krasnodar organisiert hatte: »Training Fantasia« bestand nicht nur aus einer Ausstellung, einem Research Lab und Programmen für Musik und Kunst, sondern auch aus einer Kollaboration mit dem Berliner Community-Projekt Cashmere Radio. Noch vor der russischen Vollinvasion in der Ukraine, aber mitten in der Corona-Pandemie befasste sich Training Fantasia mit der Erfahrung der Welt als instabil. »Bei diesem Festival ging es um sehr merkwürdige und auch gruselige Dinge«, erzählt Misha. »Das hat ja auch alles mit unserer Fantasie zu tun — mit Halluzinationen und Manipulationen im Kopf, die manchmal unkontrollierbar sind.« Aber da die Fantasie so grenzenlos wie das Radio ist, suchten die Kuratoren und Künstlerinnen im selben Zug nach Wegen, wie man die Gefühle von Unsicherheit oder Angst positiv transformieren könnte, durch Gemeinschaft und Interaktion zum Beispiel. Von Beginn an ist Radio Fantasia also auch eine Übung in Imagination: für ein alternatives Heute und eine bessere Zukunft.

»Dieses Projekt existiert, weil es mein Gehirn flexibler hält«, konstatiert Misha. »Fantasia, das steht für die endlose Recherche. Wenn man sich wirklich für etwas interessiert und immer mehr wissen will, dann ist das wie ein Training für den Geist.«

Fantasie und Recherche, man könnte das als Gegensätze begreifen, bei Radio Fantasia greift beides eng zusammen. Viele der mittlerweile über 200 Sendungen

Hier können die vergangenen Sendungen von Radio Fantasia nachgehört werden: → soundcloud.com/radiofantasia



Grafik: Hakob Machkalyan

(die alle online zugänglich sind) basieren auf akustischen Forschungen der Beitragenden - und die kommen wiederum nicht nur aus Musik und Kuration, sondern auch aus Journalismus oder Wissenschaft. ›Sonic Research‹ ist hier keine fixe Methode, sondern eine Praxis in fortlaufender Entwicklung. Die Art der Umsetzung und die gewählten Mittel sind individuell: Field Recordings, Sprachnachrichten, Gespräche, Soundscapes, Musik, psychoakustische Versuchsanordnungen, alles ist erlaubt.

Eine Art Katalog dieser sehr unterschiedlichen Unterfangen ist Mishas regelmäßige Radio Fantasia-Show Unstable: Stable, die bereits über 130 Folgen umfasst. Die Folgen 101 bis 103 kuratierte Marianna Kruchinski und lud dafür das feministische Kollektiv Maqaal aus Usbekistan ein. In der ersten Folge liest die Großmutter einer Künstlerin aus ihrem Tagebuch, auf Russisch. Sie unterlegt dies mit Musik und fügt ein eigenes Gedicht hinzu. Auch Folge zwei betreibt ›Oral History‹ — in knapp 80 Minuten erzählt die Großmutter einer weiteren Künstlerin davon, wie sie trotz sowjetischer anti-religiöser Restriktionen ihren islamischen Glauben als Frau weiter praktiziert hat. Den abenteuerlichsten Ansatz wählt die dritte Folge: Das Soundpiece collagiert Field Recordings aus der usbekischen Region Navoi, die seit Sowjet-Zeiten durch Gold- und Uran-Abbau ökologisch und ökonomisch leidet. Die Recordings erscheinen wie beiläufig, sind teils bewusst ›lofi‹ und abstrakt: Man hört, dass jemand etwas tut, dass etwas geschieht, und hat das Gefühl, in der Hosentasche dabei zu sein. Wobei genau, das bleibt der Fantasie überlassen.

Das Projekt »Unlocking Diaries«, gemeinsam kuratiert von Misha Kurilov und Marianna Kruchinski, widmete sich dem Tagebuch als Wissensquelle und seiner Relevanz für soziale und politische Diskurse. Sieben Künstler:innen führten dafür akustische Tagebücher. In ihrem Radiostück »Catching the sounds of the mind« transformierte die türkische Komponistin Elif Gülin Soğusku ihre Forschungen über die Wahrnehmung elektroakustischer Musik in eine einstündige ›Sonic Imagination‹, ein Mix aus Sound und Musik, der in die Echo-Kammer der eigenen akustischen Vorstellungskraft führt und der Frage nachgeht, wie aus einer klanglichen Idee eine klingende Form wird. Der kasachische Künstler Eldar Tagi baute elektroakustische Instrumente mit Kindern — die Dokumentation des Projekts »Children have the right to noise« fand ihren Weg auf Radio Fantasia.

Neben diesen experimentell-forschenden Formaten ist dort aber auch Platz für klassische Musik-Mixe — bei aller Dringlichkeit soll es nicht ausschließlich um schwere Themen gehen. Neben Mishas Reihe Unstable: Stable gibt es derzeit fünf weitere regelmäßige Shows auf Radio Fantasia: »Kudos to Living Artists« von Behrang Najafi, »Very Naive« von Paolo Lesina, »TIBI TALES« von der TIBI GROUP, Everdashas »Enter the Fairies Host« und die neue monatliche Show »RODA« von Aléna Koleso. Die Shows werden vorproduziert und dann auf Soundcloud hochgeladen und auf der Webseite von Radio Fantasia produziert. Deadline-Druck gibt es dabei nicht, Förderungen auch nicht - es sei denn, für besondere Projekte. Eines davon war die Ausstellung »Are they pinned? Like a moth«, die im April 2026 im Gold und Beton am Kölner Ebertplatz stattfand. Damit erreichte Radio Fantasia sein bislang größtes Publikum in der Domstadt.»Are they pinned?« entstand in Kollaboration mit dem Agasshin Magazine, das Mishas Partnerin Dasha Zarubina herausgibt und das sich mit dekolonialen Perspektiven im russischen Kontext und darüber hinaus auseinander setzt. In Videos und Installationen sowie einem Begleitprogramm von Musik bis zum Fermentierungs-Workshop beleuchtete die Ausstellung eine Thematik, die nicht nur in Deutschland kaum bekannt ist.

Während der Arbeit an diesem Text zog Misha Kurilov von Köln nach Berlin. Dabei war Köln mehr als nur eine kurze Durchgangsstation. Hier wurden Freundschaften geschlossen, Radiosendungen kuratiert und veröffentlicht, DJ-Sets auf dublab gespielt und erstmals ganz physisch ein Stück Öffentlichkeit in Mitteleuropa erschlossen. Ein Stück Radio Fantasia wird Köln auch weiterhin erhalten bleiben. Das liegt in der Natur der Sache — Radio ist grenzenlos, und die Fantasie glücklicherweise auch.

Zu den Stimmen, die Radio Fantasia verstärkt, gehören auch ethnische Minderheiten in Russland. Das Radio arbeitete in der Vergangenheit auch mit dem Label ORED Recordings zusammen, das die Musik der zirkassischen Kultur und Diaspora dokumentiert. NOIES interviewte ORED in der Ausgabe 01/25, nachzulesen auf → noies.nrw.

DER SPÄTHERBST IN DER GNMR

Am Wochenende vom 20. bis zum 22. November präsentiert Nils Mosh seine Arbeit im Rahmen seiner Residenz in der Neuen Musik Zentrale. Am 27. November tritt Alexander Holm aus Kopenhagen bei treff16 auf. Im Dezember führt die Stationen-Reihe erneut nach Essen: Am 5. Dezember geht es in die Szene10 mit einem Akkordeonprogramm. Das letzte stromspiesser Konzert des Jahres findet am 6. Dezember in der Parzelle in Dortmund statt. Am 12. Dezember präsentiert die Composer in Residence Amit Buium das im Rahmen ihrer Residenz erarbeitete Werk. Einen Tag später zeigt die Choreografin Aline Braun ihre neueste Arbeit unter dem Titel »Rencontre«.

→ gnm.ruhr



kgnm
Kölner Gesellschaft für Neue Musik

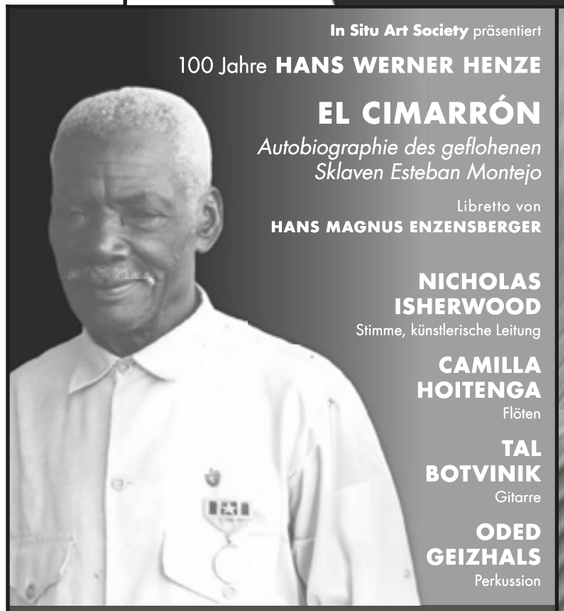
DAS SPÄTJAHR BEI DER KGNM

Pianissimo Reihe mit Helen Bledsoe & Lucia Mensa
DO 10.12., 19 Uhr
Büro von GEDOK Köln

NEUE MUSIK FÜR ALLE - Abschlusskonzert
von Kompositionsworkshop
SO 29.11., 16 Uhr
Loft, Köln

Carte Blanche Cologne Festival für elektro-akustische Musik der KGNM
FR 04.12., 20 Uhr
SA 05..12 und SO 06.12., 19 Uhr
Alte Feuerwache (Halle), Köln

→ kgnm.de



In Situ Art Society präsentiert

100 Jahre **HANS WERNER HENZE**

EL CIMARRÓN

Autobiographie des geflohenen Sklaven Esteban Montejo

Libretto von
HANS MAGNUS ENZENSBERGER

NICHOLAS ISHERWOOD
Stimme, künstlerische Leitung

CAMILLA HOITENGA
Flöten

TAL BOTVINIK
Gitarre

ODED GEIZHALS
Perkussion

Samstag | 14. November 2026 | 20:00
DIALOGRAUM KREUZUNG AN ST. HELENA
Bornheimer Straße 130, 53119 Bonn

IN SITU ART SOCIETY

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

KREUZUNG AN ST HELENA

SIMON NABATOV

The Fabrics of Music

mit dem **ENSEMBLE MUSIKFABRIK** und **Gästen**

HELEN BLEDSOE
Flöten

HOLGER WERNER
Klarinetten

AXEL PORATH
Viola

BRUCE COLLINGS
Posaune

MAXIME MOREL
Tuba

DIRK ROTHBRUST
Perkussion

SIMON NABATOV
Klavier, Komposition

Dienstag | 1. Dezember 2026 | 20:00
KREUZUNG AN ST. HELENA
Bornheimer Straße 130, 53119 Bonn

Montag | 7. Dezember 2026 | 20:00
LOFT
Fasia-Jansen-Straße 30, 50823 Köln

IN SITU ART SOCIETY

Informationen:
www.in-situ-art-society.de
www.loftkoeln.de

LOFT

Neue Musik aus NRW

MIT ZUNGEN BALGEN - AKKORDEON IM QUARTETT

20. Nov. – 5. Dez. 2026
Aachen \\ Bielefeld
Essen \\ Köln
Münster

mit
Dorrit Bauerecker
Marko Kassl
Katharina Koenig
Florian Stadler
Akkordeon
Dorrit Bauerecker
Künstlerische Leitung

Werke von
Carlie Schoonees UA
Francisco Domínguez UA
Willem Schulz
Dietmar Bonnen
Katharina Koenig
Preisträger „Jugend komponiert":
Aleksei Kushnerev UA

AACHEN
20. Nov. 2026
Fr \ 19 Uhr
Klangbrücke

KÖLN
21. Nov. 2026
Sa \ 20 Uhr
Alte Feuerwache

BIELEFELD
24. Nov. 2026
Di \ 19:30 Uhr
Theaterhaus TOR 6

MÜNSTER
4. Dez. 2026
Fr \ 19:30 Uhr
Black Box im CUBA

ESSEN
5. Dez. 2026
Sa \ 19:30 Uhr
Szene 10 – Bühne im Girardet

STAATSMUSIKPREIS NRW

Eine Veranstaltung des Landesmusikrats NRW
Gefördert durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft NRW

funkt

FUNKT sessions
Elektronik und Klangkunst aus Köln
2./4. Dienstag
16–18 h
ON AIR: www.674.fm

timefor
South African exploratory music and sound art
1. Mittwoch jeden zweiten Monat
18–20 h
ON AIR: www.674.fm

www.gerngesehen.de

SOUND-INSTALLATIONEN

STRIKING SOUND ART – eine akustische Spurensuche

Stimmen, Geschichten, Alltagsgeräusche Klänge, Musik anderer und Umgebungsaufnahmen treffen aufeinander, werden verfremdet, neu gemischt und in überraschende Zusammenhänge gebracht. So entstehen Sound-Installationen und Performances zwischen Mensch und Maschine, Erinnerung und Gegenwart – offen für Zufall und Entdeckungen.

21. NOV 2026
SABA ARAT
Alte Feuerwache Köln (Halle)

22. NOV 2026
TEZGAH – sonic kilims
Saba Arat / Karlo Sono / Tarxun
Alte Feuerwache Köln (Halle)

27.–29. NOV 2026
Oscillazioni
HANNO LEICHTMANN
o-ton

11.–13. DEZ 2026
Trying To Count
HYE YOUNG SIN
Fuhrwerkswaage

STRIKING SOUND ART

21. NOV — 13. DEZ 2026

KÖLN

SOUND-PERFORMANCE

Kostet nix – unterstützt ausgefallene Kunst und Musik
www.gerngesehen.de @gerngesehen_whats_up

Gefördert von
Kunststiftung NRW
MEAKUSMA

Unterstützt von
Stadt Köln
kulturamt