ÜBER/ON

02

Tolouse Low Trax
KRAAK
reiheM
Neutral-Moresnet

Marja Ahti
Davy Kehoe
Mazen Kerbaj
Raymonde
testcard
Notes on Other Music

FREE PRESS

SEPTEMBER 2019

Vorwort ~ Foreword

Willkommen zur zweiten Ausgabe des Meakusma Magazins! Wir haben uns sehr über die bislang durchweg positive Resonanz zu unserer ersten Ausgabe gefreut und haben nicht nur von daher das grundlegende Konzept des Magazins – die Konzentration auf längere, kontextualisierende Artikel und Rezensionen – beibehalten.

Es hat sich so ergeben, dass diesmal in den Artikeln einige Akteure, die schon seit geraumer Zeit einschlägige (sub)kulturelle und musikalische Bereiche mit gestalten, selbst zu Wort kommen. So hat sich Michael Leuffen mit Detlef Weinrich alias Tolouse Low Trax unterhalten, der in besagten Bereichen, unter anderem als fester Bestandteil von Kreidler und Mitbegründer des Düsseldorfer Salon des Amateurs, seit über zwanzig Jahren seine Spuren hinterlässt. Dasselbe lässt sich über KRAAK sagen, dieser längst über die Grenzen Belgiens hinaus bekannten Plattform, samt gleichnamigem Label und natürlich dem legendären jährlichen Festival. Holger Adam sprach mit Protagonisten aus verschiedenen Phasen der KRAAK-Geschichte – Johan Loones, Glen Stenkiste und Pauwel de Buck –, um zwei Jahrzehnte Graswurzelarbeit Revue passieren lassen zu können. Auf genau ein Jahrzehnt kommt in diesen Tagen die Kölner reiheM, die außerdem seit dem ersten Meakusma Festival 2016 mit einem eigenen Showcase in Eupen präsent ist. Hanna Bächers Text zum Jubiläum lagen ebenfalls Gespräche mit der Organisatorengruppe der reiheM zugrunde. Vor dem Hintergrund von Jerzy Bielsky Performance Breaking the Codes (Zamenhof Project), die im Rahmen des diesjährigen Festivals aufgeführt wird, unterhielt sich Max Neumann mit dem Historiker David Van Reybrouck über Neutral-Moresnet und Ostbelgien. Kulturhistorische Beiträge zur Deutschsprachigen Gemeinschaft und damit auch zu dem spezifischen Kontext, in dem das Meakusma Festival stattfindet, sollen ein fester Bestandteil des Magazins werden.

Die Rezensionen zu Tonträgern aus den Bereichen elektronische und experimentelle Musik stammen diesmal von Christian Werthschulte (über Raymonde), Philipp Höning (über Davy Kehoe), Annie Garlid (über Marja Ahti) und Philippe Delvosalle (über Mazen Kerbaj). Zudem wurden in dieser Ausgabe auch zwei Publikationen besprochen: Thorsten Schneider beschäftigte sich mit der neuen Ausgabe der Anthologie testcard und Hanna Bächer mit Notes on Other Music, dem Buch zum Stockholmer Edition Festival. Die zweite Ausgabe des Meakusma Magazins erscheint pünktlich zum diesjährigen Meakusma Festival, in dessen Rahmen wir erstmals unsere Gesprächs- und Vortragsreihe In Conversation in den Räumlichkeiten des X-Dream in Angriff nehmen. Gemeinsam mit Autor_innen und Musiker_innen möchten wir dort versuchen Einiges von dem, was im Magazin besprochen und auf dem Festival präsentiert wird, zu vertiefen. All diese Arbeit an Formaten wäre ohne die Unterstützung des Goethe-Instituts, des GrenzEchos und Ostbelgien nicht möglich, wofür wir uns an dieser Stelle herzlich bedanken möchten. Wir wünschen anregende Unterhaltung und würden uns freuen, wenn wir uns zu einem der Gespräche oder Vorträge sehen würden.

Wolfgang Brauneis

Welcome to the second edition of the Meakusma Magazine! We were really pleased with the positive feedback we have got so far about the first edition and, consequently, we are continuing with the overall concept of the magazine – namely the focus on publishing longer, contextualising articles and reviews.

It just so happened that this time the articles feature direct contributions by some protagonists who have been shaping their respective (sub)cultural and musical genres for a considerable time. Michael Leuffen, for instance, talked to Detlef Weinrich, aka Tolouse Low Trax, who has been making his mark in his chosen areas for more than twenty years, for example as a member of Kreidler and co-founder of the Düsseldorf-based Salon des Amateurs. The same can be said about KRAAK, the platform that has long been well-known beyond Belgium and also encompasses the eponymous label and, of course, the legendary annual festival. Holger Adam chatted to actors from different periods of KRAAK's history – Johan Loones, Glen Stenkiste and Pauwel de Buck – and thus gained an overview of two decades of grassroots work. Exactly one decade is what reiheM from Cologne can celebrate round about now, which has also had its own showcase in Eupen since the very first Meakusma Festival in 2016. Hanna Bächer's text about this anniversary is based on interviews with reiheM's group of organisers. In connection with Jerzy Bielsky's performance Breaking the Codes (Zamenhof Project), which is going to take place at this year's Meakusma Festival, Max Neumann spoke to the historian David Van Reybrouck about the areas of Neutral-Moresnet and East Belgium. Historically-oriented contributions regarding the culture of the German-speaking Community, and thus the specific context in which the Meakusma Festival takes place, are to become a regular feature of the magazine from now on.

The reviews of recordings from the genres electronic and experimental music this time come from Christian Werthschulte (about Raymonde), Philipp Höning (about Davy Kehoe), Annie Garlid (about Marja Ahti) and Philippe Delvosalle (about Mazen Kerbaj). Furthermore, this edition also features reviews of two written publications: Thorsten Schneider dealt with the most recent edition of the testcard anthology and Hanna Bächer with Notes on Other Music, the book accompanying the Stockholm Edition Festival. The publication date of this second edition of the Meakusma Magazine is timed to coincide with this year's Meakusma Festival. During the festival we will introduce to the world our new series of talks and presentations, In Conversation, which will take place in the rooms of X-Dream. There, together with authors and musicians, we will attempt to provide more in-depth insights into some of the contributions that feature in the magazine and will be presented at the festival. All of this work on our different platforms would not have been possible without the support of the Goethe-Institut, Grenzecho and Ostbelgien, and we would like to take this opportunity to thank them wholeheartedly. We hope you are going to have a stimulating and entertaining time, and would love to see you at one of the talks or presentations.

Wolfgang Brauneis

Ostbelgien Mit Unterstützung der Deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens

GOETHE INSTITUT

p.4
Grußwort
Greetings

p.6
Aus gemeinsamer Liebe für die Musik
~
Eine Gesprächsrunde über KRAAK – Festival, Label und Weltanschauung

p.12
A shared love for music
~
An interview about KRAAK – a festival, a label and a state of mind

p.16
Von Avanciert bis Z
~
Ein maximal unvollständig kommentiertes Künstlerregister zu zehn Jahren reiheM

p.19
From Advanced to Z
~
A positively incomplete, commented index of ten years of reiheM

p.22
Immer alles hinterfragen
~
Ein Gespräch mit Metatexten zwischen NTS Radio Host Michael Leuffen und dem Düsseldorfer Produzenten, Kreidler- und Toresch-Bandmitglied sowie Salon Des Amateurs-Gründer Detlef Weinrich aka Tolouse Low Trax über die aktuelle Kunst ein Künstler zu sein.

p.27
Always Question Everything
~
A conversation with metatexts between NTS radio host Michael Leuffen and Detlef Weinrich aka Tolouse Low Trax, the Düsseldorf-based producer, band member of Kreidler and Toresch as well as founder of the Salon Des Amateurs, about what being an artist currently entails.

p.30
Ludwik Leijzer Zamenhof's Utopie
~
Ostbelgien als gesellschaftliches Experimentierfeld. Im Gespräch mit David Van Reybrouck über die Geschichte Neutral-Moresnet.

p.33
Ludwik Leijzer Zamenhof's Utopia
~
East Belgium as a Social Experiment. A conversation with David Van Reybrouck about the History of Neutral-Moresnet

p.36
How to (not) document your festival
~
Über Notes on Other Music, die Begleitpublikation zum Edition Festival in Stockholm

p.40
Mazen Kerbaj, Trumpet Solo Vol 2.1 – No Cuts, No Overdubs, No Use of Electronics LP
Mazen Kerbaj, Trumpet Solo Vol 2.2 – Cuts, Overdubs & Use of Electronics LP

p.44
Marja Ahti, Vegetal Negatives LP

p.48
Davy Kehoe, The Pilot 12"

p.52
testcard. Beiträge zur Popgeschichte #26: Utopie

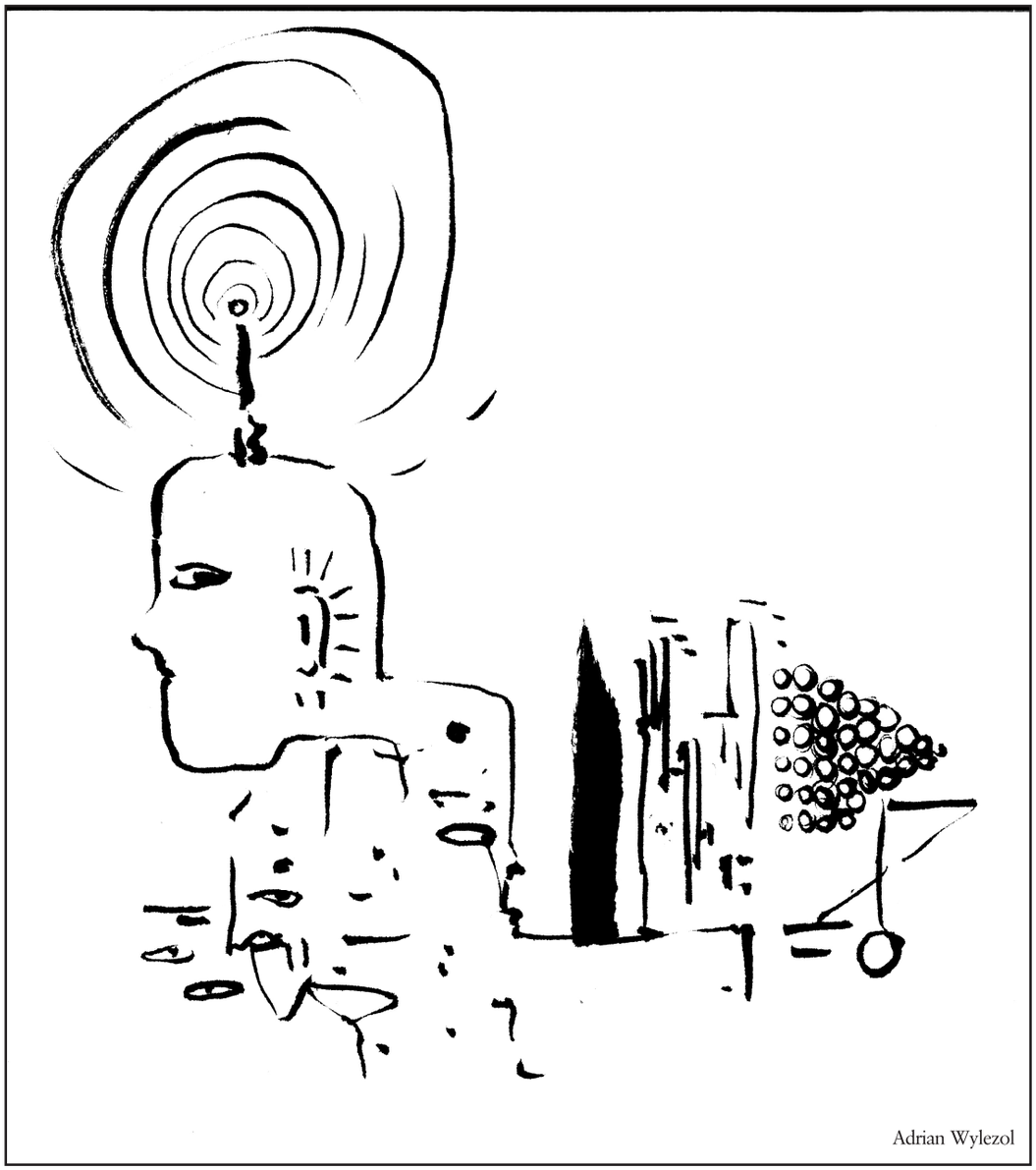
p.56
Raymonde, Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas 2LP

Verantwortlicher Herausgeber / Published by:
Meakusma VoG
Hillstraße 7, 4700 Eupen
info@meakusma.org
www.meakusma.org
Partner:
Goethe Institut Brüssel, Ostbelgien, GrenzEcho
Redaktionelle Leitung / chief editor:
Wolfgang Brauneis
Design:
Ina Kurthen
Übersetzung / translation:
Maren Barton
Illustrations:
Poste Aérienne
Adrian Wylezol, Boris Servais, Dieter Jüdt, Claudia Pomowski, Frederik Jurk, Leen Van Hulst
Michael Zander (Back Cover)

Grußwort

Werte Gäste,
vom 6. bis zum 8. September präsentiert die Meakusma VoG erneut in Zusammenarbeit mit dem Goethe Institut Brüssel das mittlerweile weltbekannte Festival. Wieder einmal werden neben Gästen aus Flandern, der Wallonie, Brüssel und Nordrhein-Westfalen auch Menschen aus Berlin, Leipzig, Hamburg, New York, London und Tokyo – um nur einige wenige Beispiele zu nennen – den Weg nach Eupen und erstmalig auch nach Kelmis finden. Die Mobilität der Gäste aus Nah und Fern soll somit in Ostbelgien angeregt und erweitert werden. Partnerschaften mit Les Ateliers Klaus, KRAAK, Meeuw Muzak, der reiheM, Dublab.de, Terraforma und viele mehr vereinen bspw. die Niederlande, Deutschland, Belgien, Italien und viele weitere europäische Länder in der Kunst.
Zum vierten Mal präsentieren die Organisatoren des Meakusma Festivals insgesamt 100 Darbietungen in Form von Konzerten, DJ-Sets, Installationen, Künstlergesprächen, Workshops, Radioshows und Filmvorführungen. Einmal mehr werden der Alte Schlachthof, die Nikolaus- und Friedenskirche, das IKOB, die Galerie vorn und oben sowie weitere Orte in Ostbelgien Schauplatz des internationalen Miteinanders. Als Ministerpräsident der Deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens freut es mich natürlich besonders, dass Ostbelgien sich wieder von einer seiner wohl ansprechendsten Seiten zeigt: der Kultur.
Unserer Philosophie entsprechend agieren die Macher grenzüberschreitend und arbeiten fortlaufend daran, Regionalität und Globalität zu verbinden. Dieser Vorgehensweise gilt mein Respekt und meine Anerkennung. Mit vorrangig ehrenamtlichem Engagement gehören die Akteure damit zu den fast 500 anerkannten Vereinigungen in unserer Gemeinschaft. Leben, Arbeiten und Kulturschaffen à la carte. Das ist Meakusma, das ist Ostbelgien. In diesem Sinne wünsche ich allen Gästen des Festivals gute Unterhaltung!

Oliver Paasch
Ministerpräsident



Adrian Wylezol

Dear Guests,
from 6th to 8th September the Meakusma non-profit association, once again in collaboration with the Goethe Institut Brussels, will be hosting the now famous festival. Once more visitors not just from Flanders, Wallonia, Brussels and Northrhine-Westphalia but also from Berlin, Leipzig, Hamburg, New York, London and Tokyo – to name but a few examples – will make their way to Eupen and, for the first time, also to Kelmis. In this way, the visitors are being encouraged to move around East Belgium and to roam further.
Partnerships with Les Ateliers Claus, KRAAK, Meeuw Muzak, reiheM, dublab.de, Terraforma and many more will unite the Netherlands, Germany, Belgium, Italy and many other European countries through art. For the fourth time the organisers of the Meakusma Festival offer a total of 100 events in the form of concerts, DJ sets, installations, artist talks, workshops, radio shows and film screenings. Again the Alter Schlachthof, the Nikolauskirche and the Friedenskirche churches, the IKOB, the gallery Galerie vorn und oben as well as other locations in East Belgium will be the setting of this international get-together. As the Prime Minister of the German-speaking Community of Belgium I am delighted yet again that Ostbelgien gets to show one of its most appealing sides: culture.

In line with our own philosophy the organisers act across borders and continuously work on creating a link between regionality and globality. I would like to express my respect and appreciation for this approach. With the predominantly voluntary work that the organisers expend, they join the ranks of the nearly 500 registered associations in our community. Life, work and culture-creation à la carte. That is Meakusma, that is Ostbelgien.
On this note I would like to wish all visitors to the festival a wonderful time. Enjoy!

Oliver Paasch
Prime Minister

Greetings

Haben Sie sich schon einmal überlegt, wie es klänge, wenn Sie Ihren Kopf in einen Ameisenhaufen steckten? Oder wenn Ihre Ohren im Inneren eines Astes wüchsen? Wenn Sie dies abwegig finden, dann sind Sie noch nicht an der Seite von Chris Watson und Mike Harding durch das Hohe Venn gewandert. Watson ist Gründungsmitglied von Cabaret Voltaire und ein Experte für Audioaufnahmen in Flora und Fauna. Die Tonaufnahmen für die Filme Sir David Attenboroughs zum Beispiel hat er besorgt. Sein Kollege Mike Harding, deutlich wortkarger als Watson, hat das Label Touch gegründet, das sich der experimentellen Musik und der Klangkunst widmet.

An einem Sonntag im September 2018 komme ich an der Seite der beiden britischen Experten und gemeinsam mit etwa 20 Besucher*innen des Meakusma Festivals in den Genuss eines Soundwalks. Etwa zwei Stunden lang wandern wir durch ein Waldstück und die Hochmoorlandschaft bei Eupen. Anfangs ist es noch hell, später setzt die Dämmerung ein. Watson und Harding tragen verschiedene Spezialmikrofone bei sich sowie Geräte, die für menschliche Ohren nicht wahrnehmbare Frequenzen so umwandeln, dass wir sie hören können. Der Auftrag an uns lautet: so wenig Geräusche produzieren wie möglich, leise gehen, die Füße behutsam aufsetzen, nicht auf trockene Zweige treten, nicht sprechen, lauschen.

Als Mike Harding das Mikrofon in den Ameisenhaufen steckt, tritt jeder von uns einzeln hervor, um sich den mit dem Mikro verbundenen Kopfhörer aufzusetzen. Jedem entfährt ein Laut der Überraschung, denn was man hört, pulst in unerwartet schnellem Rhythmus und noch dazu seltsam metallisch. Als später ein anderes Mikrofon am Zweig eines Baumes haftet, bekommt man beim Lauschen eine Ahnung vom Wind in der Baumkrone. Eine Ahnung – nicht mehr; denn es ist ein fast windstiller Tag. Noch später suchen wir nach Fledermäusen. Leider machen sie sich rar, und wir fahren zum Alten Schlachthof in Eupen zurück, ohne die Ultraschalllaute der Fledermaus vernommen zu haben.

Eine großartige Erfahrung ist der Soundwalk auch ohne Fledermaus, weil er neue, bisher unbekannte Sinneseindrücke beschert. Watson und Harding gelingt es, uns zur konzentrierten Wahrnehmung unserer Umgebung zu verführen. Je genauer wir hinhören, umso mehr nehmen wir wahr und umso klarer verstehen wir, wie beschränkt wir unter normalen Umständen in unserer Wahrnehmung sind. Die Erläuterungen der beiden helfen zu begreifen, dass der Mensch normalerweise nur einen Bruchteil dessen wahrnimmt, was ihn umgibt. Wir hören und sehen zwar eine ganze Menge, doch parallel dazu passieren noch viele andere Dinge, von denen wir nichts mitbekommen. Die Ultraschallkommunikation der Fledermäuse ist dafür nur ein Beispiel. En passant verabreichen uns Watson und Harding damit ein Antidot gegen Anthropozentrismus. Die Welt ist so viel mehr als das, was der Mensch von ihr wahrnimmt; seine Perspektive ist nicht der Dreh- und Angelpunkt des Universums.
Es ist eine tolle Erfahrung, wenn es einem Festival für elektronische und experimentelle Musik wie Meakusma gelingt, seinen Besucher*innen solche subtilen Momente von Erkenntnis zu schenken. Ich freue mich sehr darüber, dass das Goethe-Institut Belgien einen Anteil daran hat, insofern es das Team von Meakusma seit 2011 begleiten und unterstützen darf. Für diese Gelegenheit, für die Beständigkeit unserer Kooperation und für die berückenden Ergebnisse möchte ich dem Team von Meakusma aus vollem Herzen danken.

Cristina Nord
Leiterin Kulturprogramm
Südwesteuropa
Goethe-Institut Brüssel

Have you ever wondered what it would sound like if you stuck your head into an anthill? Or if your ears grew inside a branch?
If you think this absurd then you haven't been hiking through the High Fens in the company of Chris Watson and Mike Harding. Watson is a founding member of Cabaret Voltaire and an expert in audio recordings of plant and wildlife. For instance, he did the sound recordings for the films of Sir David Attenborough. His colleague Mike Harding, who is much less talkative than Watson, set up the label Touch, which dedicates itself to experimental music and sound art.

One September Sunday in 2018 I, together with roughly 20 visitors to the Meakusma Festival, get to enjoy a sound walk with these two British experts. We spend about two hours walking through a forest and the peat bogs near Eupen. At the start it is still light, but later on dusk sets in. Watson and Harding carry various specialist microphones as well as equipment that transforms frequencies inaudible to human ears in a way that makes them audible. Our marching orders are as follows: to make as little noise as possible, walk quietly, put our feet down softly, not to step on dry branches, not to talk, listen.

When Mike Harding sticks the microphone into the anthill, we take turns putting on the headphones connected to the mike. Every one of us utters a sound of surprise because what we hear is an unexpectedly fast, rhythmical pulse that furthermore sounds strangely metallic. Later on, when listening to a microphone attached to a tree branch, careful listening gives us an idea of the wind in the treetop. An idea – that's all; because there is almost no wind that day. Later still, we are looking for bats, but sadly they are a no-show. So we drive back to the venue, the Alter Schlachthof in Eupen, without having listened to the ultrasound frequencies produced by the bats.

Even without the bats the sound walk is a fantastic experience as it provides us with a whole range of new, hitherto unknown sensations. Watson and Harding successfully tempt us into perceiving our surroundings in a much more focused way. The more carefully we listen the more we notice and the more clearly we grasp how limited our perceptions are under normal conditions. The explanations the two of them give help us understand that normally humans perceive only a fraction of what surrounds them. We hear and see a whole lot of things, but in parallel lots of other things happen that we simply don't notice and have no idea about. The bats' ultrasound communication is just one example of that. In passing, Watson and Harding thus administer an antidote to anthropocentrism. The world is so much more than just the part that humans are able to perceive; the human perspective is not the centre and pivotal point of the universe.

It is a wonderful experience when a festival for electronic and experimental music such as Meakusma succeeds in bestowing moments of such subtle insights to its visitors. I am extremely pleased that the Goethe-Institut Belgium played its part in bringing this about, as it has been given the chance to be involved and to support the Meakusma team since 2011. For this opportunity, for the consist co-operation and for the captivating results I would like to thank the Meakusma team wholeheartedly.

Cristina Nord
Head of Cultural Programme
Southwest Europe
Goethe-Institut Brussels

Aus gemeinsamer Liebe für die Musik

Eine Gesprächsrunde über KRAAK – Festival, Label und Weltanschauung

Holger Adam

Im Laufe der letzten zwanzig Jahre hat sich KRAAK – nicht nur innerhalb Belgiens, sondern europaweit – zu einer Institution des musikalischen Undergrounds entwickelt. Auf dem jährlich stattfindenden Festival wird verlässlich ein anspruchsvolles internationales Line-Up präsentiert, das ein nicht minder internationales Publikum anspricht. Das Label, dessen Fokus vornehmlich auf Acts aus Belgien liegt, gleicht einer nie versiegenden Quelle für exzellente experimentelle Musik aus den unterschiedlichsten Bereichen. Im Zuge des KRAAK-Showcase auf dem diesjährigen Meakusma Festival sprachen wir mit Johan Loones (einem der Gründungsväter von KRAAK und mittlerweile Betreiber von Knotwilg Records sowie des gleichnamigen Festivals), Glen Steenkiste (einem ehemaligen KRAAK-Mitstreiter und Musiker, der unter dem Alias Hellvete und als Mitglied von Het Interstedelijk Harmoniumverbond aktiv ist, die in diesem Jahr auch auf dem Meakusma Festival zu hören sind) und Pauwel de Buck, der gemeinsam mit Gleichgesinnten momentan die Geschicke bei KRAAK lenkt.

Wie ging die ganze Geschichte mit KRAAK eigentlich los?

Johan Loones (J): Im Grunde war KRAAK eine Art logischer Fortsetzung von Toothpick, einem Label, das ich 1995 mit einigen Freunden gegründet hatte. Es gab während dessen zweijähriger Existenz sogar ein Toothpick Festival. In dieser Phase kam Dave (Driesmans) dazu und kümmerte sich um das Sublabel Toothache. Schließlich gründete ich nach dem Ende von Toothpick gemeinsam mit Dave KRAAK. Zuerst gab es das Label – mit einer Reihe an Veröffentlichungen, die bereits für Toothpick geplant waren. Das erste Festival fand 1998 in Brugge statt. Die zweite Ausgabe erstreckte sich dann über drei Tage sowie – mit Brugge, Ghent und Hasselt – über drei Städte. 2001 wurde schließlich Hasselt zur ersten „Bleibe“ des Festivals. Bis 2002 haben wir auch einen Mailorder und einen Vertrieb für gleichgesinnte Labels betrieben.

Glen, Pauwel, wie seid ihr auf KRAAK gestoßen? Ab wann wart ihr involviert, und warum wolltet ihr überhaupt involviert sein?

Glen Steenkiste (G): Ich muss zum ersten Mal so um 1998 auf KRAAK gestoßen sein, als einige der KRAAK-Acts (u.a. Köhn und Toss) auf einem Mini-Festival im Jugendzentrum meiner Heimatstadt Maldegem spielten. Der Abend hieß „Une soirée porno-industrielle“ und wurde von Pieter Last, einem dortigen Freund von mir, organisiert. Soweit ich weiß, war er damals Mitbewohner von Johan. Im Anschluss daran lernte ich Johan, Dave, Jürgen (de Blonde), Hendrik (Daquin) und einige andere kennen. Als ich dann von Maldegem nach Gent zum Studium umgezogen war, hing ich regelmäßig bei Johan, sprich im KRAAK-Headquarter, ab, wo sich für mich völlig neue Soundwelten aufgetan haben. In den ersten Jahren war ich dort in erster Linie mit Abhängen, Biertrinken und Spaßhaben beschäftigt. Ich glaube, ich bin dann ab dem Zeitpunkt involviert gewesen, als KRAAK Fördergelder erhielt um Konzerte zu organisieren. Anfangs habe ich nur etwas bei der Produktion geholfen, später hat sich dann mein Engagement ausgeweitet. Ich fand den DIY-Ansatz der ganzen Chose sehr attraktiv. Auf einmal waren ein Label oder Musiker/innen nicht mehr etwas, das man nur aus Magazinen kennt. Stattdessen fühlte sich das alles sehr vertraut an und ich wollte mich weiter darin vertiefen. Das geschah dann auch, weil ich immer wieder mit anpackte, und letztlich sollten dann über zehn Jahre daraus werden, denn es gab einfach eine Menge zu lernen und zu entdecken.

Pauwel de Buck (P): Ich bin auf KRAAK gestoßen, nachdem ich nach Gent gezogen war um an der Kunsthochschule zu studieren – das war so 2004, 2005. Einige Jahre ging ich einfach zu Konzerten und Festivals ohne im „Inner Circle“ involviert gewesen zu sein. Als ich dann Niels (Latomme, mit dem ich letztlich vier Jahre lang KRAAK betreiben sollte) kennengelernt habe, wurde ich auch ein Teil der Community. Von außen betrachtet wirkte das wie eine ziemlich hermetische Gruppe, aber als ich erstmal alle kennengelernt hatte und mich über Musik zu unterhalten begann, hat sich eine völlig neue Welt für mich erschlossen, ein sehr vielfältiger Mix aus Menschen, Vorlieben und Einflüssen. Das war damals sehr inspirierend!

Wurde KRAAK eigentlich von Beginn an gefördert oder hat das erst später begonnen?

J: Wir begannen 2002, 2003 mit Fördergeldern zu arbeiten. Davor wurde KRAAK mit dem Geld von Dave und mir gefördert.

Wie lautet eure Meinung zum Thema Förderung?

P: Das ist ein sehr komplexes Thema, und oft, wenn darüber gesprochen wird, artet es schnell in Streit und der unnachgiebigen Verteidigung der vermeintlich einzig richtigen und möglichen Standpunkte (Pro und Contra) aus. Ich persönlich habe kein Problem damit, mit öffentlichen Geldern zu arbeiten. Da die Musik, die wir präsentieren, nicht immer die großen Massen anzieht, ist Förderung schon sehr hilfreich um die Künstler/innen anständig zahlen und gleichzeitig moderate Eintrittspreise gewährleisten zu können. Für mich ist das einfach ein Businessmodell, es mag vielleicht nicht das verlässlichste sein, aber immerhin ist es eines mit recht viel Freiraum – zumindest solange er uns von der Regierung zugestanden wird.

G: Ich denke, dass Förderung für eine Organisation wie KRAAK sehr wichtig ist. Sie bietet die Möglichkeit sich von der kommerziellen Seite des Betriebs ein wenig entfernen zu können. Man muss sich einfach etwas weniger Sorgen darum machen, ob man den Break-Even schafft oder nicht, das heißt man muss sich nicht ständig auf das Kommerzielle fokussieren. Die Förderung ist in struktureller Hinsicht das Rückgrat für nicht-kommerzielle Musik und ermöglicht, dass sich Musik und Künstler/innen weiterentwickeln können. Es ist schön zu sehen, dass die Regierung Initiativen wie KRAAK oder Meakusma wertschätzt und etwas Geld dazu beisteuert.
Auf der anderen Seite bringt das eine Menge an Papierkram und andere Sachen mit sich, die nichts mit Musik oder Kunst zu tun haben. Ich denke, es besteht sogar die Gefahr, dass künstlerische Entscheidungen wegen der Förderung und nicht um der Kunst Willen getroffen werden. Aber es ist letztlich das gleiche Problem, wenn man ausschließlich mit dem eigenen Geld arbeitet. Aber wenn man das im Hinterkopf behält, kann man damit arbeiten. Ich denke, es ist wirklich hart – wenn nicht unmöglich – so etwas wie KRAAK (Konzerte, Festivals, Veröffentlichungen) über 20 Jahre lang ausschließlich auf eigene

Aus gemeinsamer Liebe für die Musik

Frederik Jurk

Kosten zu betreiben. Die Rechnungen müssen nun mal beglichen werden, und man braucht Einiges an Geld um alles und alle Beteiligten zu bezahlen. Die Frage ist also: Nimmt man es von Ministerien, die es ansonsten auch anderweitig verwenden würden, oder wird man Teil des Marktes, der dann letzten Endes diktiert, ob man überleben kann oder nicht? Es gibt kein richtig oder falsch, letztlich muss jede/r für sich entscheiden wie sie oder er damit umgehen will.

J: Das größte Pro ist natürlich die finanzielle Seite. Seinerzeit wurden hauptsächlich die Konzerte und das Festival gefördert, nicht das Label. Man kann seine Sache durchziehen ohne persönliches Risiko zu tragen. Es ist einfacher etwas auf die Beine zu stellen, da man den Bands anständige Gagen garantieren kann. Aber es gibt offensichtlich auch Contras. Das größte sind eigentlich jene Künstler/innen, die irgendwie immer wissen, wo gerade gefördert wird und letztlich von Förderungstouren leben. Das ist per se nicht schlimm, aber es resultiert letztlich in Tourplänen mit denselben Bands, die auf in jedem denkbar passenden Event in den unterschiedlichsten Ländern auftreten. Das passiert im Mainstream, aber auch im Underground. Ein weiteres Contra liegt in den offiziellen Abläufen, also dem ganzen Papierkram. Bevor die Förderung ins Spiel kam, hat man einfach eine PA von einem gemeinsamen Freund oder einer Freundin geliehen und ihm oder ihr etwas Geld gegeben, aber im Zuge der Förderung braucht man Rechnungen und muss am Ende deutlich mehr zahlen.

Was war für euch während eures Engagements für KRAAK am Wichtigsten?

J: Es ist mehr als hilfreich, wenn man Musikfanatiker ist. Bands zu sehen, die regelrecht explodieren, weil sie das Gespür für den richtigen Moment haben das mit dem Publikum genau dann teilt – das ist unbezahlbar. Es passiert nicht allzu oft, aber wenn es denn passiert: Gänsehaut! Und im Hinblick auf das Label: Leute davon zu überzeugen, dass es sich lohnt die eigene Komfortzone zu verlassen und einfach ihr Ding zu machen. Deren Blick zu sehen (oder alternativ ihre Reaktion am Telefon oder auf eine E-Mail mitzubekommen), wenn man ihnen sagt: „Hey, lass uns eine Platte machen!“ (Und es eben nicht nur sagt, sondern auch macht.)

G: Wenn ich zurückblicke, dann war es wohl in erster Linie die Suche nach neuer Musik und der Wunsch, mit den Leuten in Kontakt zu treten, die all diese Sounds produzieren. Ich kam ja aus einer Kleinstadt, und plötzlich hatte ich Zugang zu dieser neuen Welt, von der ich nichts geahnt hatte. Als Teenager war Musik mein einziges Interesse, aber in Prä-Internet-Zeiten hatte ich nur wenig Zugang zu allem, was jenseits von Indie-Rock stattfand. Dank KRAAK wurden meine Ohren und mein Geist geöffnet.

P: Die gemeinsame Liebe zur Musik, was sonst! Mit anderen Leuten auf Konzerte zu gehen und Musik zu hören ist meine liebste soziale Beschäftigung. Und genau das für andere Menschen zu ermöglichen, ist wahrscheinlich mein wichtigster Grund dafür, das alles zu machen.

Was wolltet ihr mit eurer Arbeit für KRAAK erreichen?

P: Ich bin ja immer noch da… Es gibt zwei Sachen, die ich immer versuche zu erreichen, wenn ich ein Konzert organisiere oder eine Platte veröffentliche: Eine Umgebung zu schaffen um neue Musik und Künstler/innen entdecken zu können; das Publikum für etwas zu begeistern, das sie weder kannten noch erwarteten. Ich denke, es ist sehr wichtig diese Gelegenheiten zu schaffen, damit die Leute all das gemeinsam entdecken und sich darüber austauschen können – und das bestenfalls nicht auf bierernste, sondern auf humorvolle und verschrobene Weise.

G: Ich hatte keine bestimmten Ziele, sondern wollte einfach etwas unterstützen, das mir sehr am Herzen liegt, neue Musik entdecken und bei der Gelegenheit interessante Menschen kennenlernen. Ich denke nicht, dass ich das machen würde, was ich mittlerweile mache, wenn es KRAAK (oder etwas Vergleichbares) nicht gegeben hätte. Und ich wollte einfach dabei helfen die Aufmerksamkeit für etwas zu vergrößern, das mir sehr wichtig war, und um das sich zu der Zeit, als KRAAK anfing, nicht viele Leute gekümmert haben – nicht um diese Art von Musik.

J: Das einzige Ziel bestand eigentlich darin Spaß zu haben, gute Sachen zu veröffentlichen und zu organisieren, und zu versuchen die Leute davon zu überzeugen, dass es da draußen weitaus mehr Musik existiert als ihnen bewusst ist! In persönlicher Hinsicht (und das ist jetzt wirklich im Nachhinein betrachtet) war es auch eine Art Rache an mir, meiner Familie und meinen Lehrer/innen – also mir selbst und ihnen zu beweisen, dass ich etwas ohne Abschluss und Ausbildung auf die Beine stellen kann. Und dies – was letztlich am wichtigsten ist – ohne mir dabei in die Tasche zu lügen. Aber das hatte, sowohl finanziell als auch emotional, seinen Preis.

Kann man von einer spezifischen KRAAK-Ästhetik oder einem KRAAK-Spirit sprechen?

P: Es ist schwer die Ästhetik von KRAAK auf einen Nenner zu bringen. Ich denke mir immer, dass wir eine sehr große musikalische Bandbreite abdecken und uns weniger einem spezifischen Stil oder Genre verschrieben haben. Allerdings gibt es für Viele so etwas wie eine KRAAK-Ästhetik. Ich denke, ich bin da betriebsblind. Und letztlich interessiert mich die Frage nach Ästhetik oder Stil auch nicht wirklich. Beim Spirit verhält sich das völlig anders. Meiner Meinung nach hatte und hat KRAAK einen sehr spezifischen Ansatz im Umgang mit Musik und ihrer Repräsentation. Diese nonkonforme und ‚no bullshit‘ Haltung empfand ich immer als gleichzeitig sehr angenehm und reizvoll.

J: Bauchgefühl, tatsächlich. Mit dem Label begannen wir in Richtung Elektronika/Pop/Experimentalmusik zu veröffentlichen, was gewissermaßen auch zu einer Richtschnur für das Festival wurde. Eine der Vorgaben für das Festival bestand darin, dass wir Bands einladen wollten, die noch nie in Belgien (oder eigentlich in Europa) gespielt haben: Wir gingen in die Kneipe oder besorgten uns einen Schwung Bier und schrieben dann unsere Wunschlisten auf Bierdeckel oder ähnliches. Diese Listen bestanden aus Sachen, die wir gerade ausgiebig hörten. Ein Festival ist eine Art Mix-Tape für gute Freunde – behutsam ausgewogen und zu einem kohärenten Ganzen geformt.

Und jenseits von Musik: Seit wann und warum ist es bei KRAAK eigentlich wichtig, dass andere Kunstformen integriert werden?

J: Von Beginn an, da es Dave sehr wichtig war und das Ganze noch um eine zusätzliche Dimension erweitert hat.

P: Wir integrieren bildende Kunst manchmal in unser Magazin, die Plakate oder Plattencover. Da wir unser Büro in der Genter Kunsthochschule haben, stehen wir mit vielen jungen Künstler/innen in Kontakt und manche von ihnen werden dann in dem Zusammenhang gefeatured, aber in der Regel entwickelt sich der Kontakt dann doch über die Musik. Das hat sich bei KRAAK ohne großes Zutun so entwickelt, unser Hauptaugenmerk liegt nicht auf dem Crossover mit anderen Kunstformen, aber manchmal ist es einfach reizvoll. Es ist eine Frage der Aufmerksamkeit für das, was um einen herum passiert.

Was zeichnet ein gelungenes KRAAK-Festival aus?

P: Schwer zu sagen. Das hängt von so vielen Parametern ab und davon, wie sie sich zueinander verhalten: Dass das Line-Up so funktioniert, wie wir uns das erhofft haben, dass genügend und zudem eine gute Mischung aus Leuten zum Festival kommt, das sich der Raum für die Musik eignet und dass schließlich die Menschen, mit denen wir arbeiten, genauso motiviert sind wie wir selbst… Und, wie ich schon sagte, das Publikum mit Unerwartetem zu überraschen und sich selbst mit einem guten Mix an Ungewöhnlichem herauszufordern – das ist eines der Schlüsselelemente für einen guten Abend.

G: … gute Bands! (Im Laufe der Jahre habe ich auch realisiert, dass ich nicht zehn Bands am Abend sehen muss, drei Shows reichen mir persönlich vollkommen.)

J: Das ideale Szenario: Bands treffen sich schon ein paar Tage vor dem eigentlichen Festival in einer angenehmen und gastfreundlichen Atmosphäre, lernen sich

besser kennen oder schließen sogar Freundschaften und fühlen sich letztlich dadurch animiert einen hervorragenden Auftritt abzuliefern.

Und wenn ihr Teil des Publikums seid: Findet ihr es am besten, wenn gesessen, gestanden oder getanzt wird?

P: Das hängt selbstredend vom Setting (und der Musik) ab. Vor ein paar Monaten war ich auf dem Colour Out Of Space Festival in Brighton und das Publikum hat sich bei buchstäblich jedem Konzert hingesetzt. Das hat mich nach einer Weile schon irritiert. Sowas verleiht einem Festival eine ziemlich träge und eigenartige Atmosphäre, vor allem wenn es nicht der Plan der Organisator/innen war, dass alle die ganze Zeit auf ihren faulen Ärschen sitzen, ha, ha, ha! (Das Colour Out Of Space Festival ist aber trotzdem fantastisch!) Ich selber fange nicht so schnell an zu tanzen, aber, na ja, das sollen die Leute ruhig machen, wenn es sich für sie am passendsten anfühlt.

G: Das ist mir wirklich egal… Es hängt von der Musik ab. Der Fokus ist einfach ein anderer, wenn man steht oder sitzt; beides kann die Erfahrung eines Livekonzerts entweder intensivieren oder zerstören.

J: Stehen oder tanzen, aber sitzen ist für mich ein Tabu.

Muss man eigentlich in einem Freundschaftsverhältnis stehen um bei oder mit KRAAK arbeiten zu können?

P: Ich denke, dass ein gewisses Engagement wichtig ist. Da es sich um eine derart kleine Organisation handelt, übernimmt man ja Einiges an Verantwortung, und wenn man davon zuvor kaum gehört hat oder niemanden kennt, der oder die dort involviert ist oder war, dann kann man sich nur ziemlich schwer vergegenwärtigen, wofür die Organisation eigentlich steht. Und da KRAAK immer aus zwei oder drei Leuten bestand, die bezahlt wurden, muss man schon eine Menge organisieren und wissen, wovon man spricht. Aber letztlich ist der Ausgangspunkt sowohl für eine Freundschaft als auch ein Engagement der Drang neue Musik entdecken zu wollen. Der Rest ergibt sich, denke ich, unabhängig davon wen man kennt oder wie das jeweilige Sozialverhalten aussieht.

G: Ich glaube nicht. Sie müssen nur das, was jemand macht, mögen, und vermutlich hilft es auch, wenn sie jemanden als Person und seine oder ihre Herangehensweise mögen.

J: Nein, nicht wirklich, aber die Geschichte hat gezeigt, dass es nicht schaden kann.

Wie findet ihr eigentlich neue Partner zur Zusammenarbeit?

P: KRAAK arbeitet mit einer Menge an Partnern, auf unterschiedlichsten Leveln. Da wir ja nomadisch agieren, sind wir immer in unterschiedlichen Räumen tätig, und die meisten dieser Räume sind mit Organisationen verbunden. Manchmal stellen wir gemeinsam ein Programm zusammen, ein anderes Mal übernehmen wir für einen Abend nur die Räumlichkeiten.
Nachdem Niels aufgehört hatte, habe ich damit begonnen, mit mehreren Leuten am Programm zu arbeiten, die letztlich auch als Partner angesehen werden können. Das letzte KRAAK Festival zum Beispiel wurde von einer achtköpfigen Gruppe zusammengestellt, größtenteils Freunde, mit denen ich einen engeren Bezug zu Musik teile, aber auch einige, die ich nicht so gut kannte. Ihr Beitrag hat mir bei der KRAAK-Organisation richtig Auftrieb gegeben. Es öffnet einfach mehrere Türen, wenn man mehrere Menschen involviert und sich ihre Ideen anhört. Im Rahmen kleinerer Shows arbeite ich auch oft mit Leuten zusammen, die mit einer konkreten Idee ankommen, die sie zusammen mit KRAAK umsetzen möchten – manchmal kennen sie einen guten Ort, an dem man das organisieren kann oder möchten sogar etwas mit einer spezifischen Räumlichkeit anstellen.
Ein anderer wichtiger Partner ist mittlerweile die Kunsthochschule in Gent. Sie ist eine wichtige Quelle für ein interessiertes Publikum und neue Partner: Studierende, die ein Praktikum machen, als Freiwillige arbeiten, gemeinsam ein Konzert organisieren möchten, schreiben wollen, usw. Das bringt frisches Blut in diese ganze Musikszene, was, denke ich, sehr wichtig ist. Außerdem erfüllt es mich im Hinblick auf die Zukunft von KRAAK und überhaupt des musikalischen Undergrounds mit großer Zuversicht, wenn ich sehe, wie sich diese jüngeren Menschen mit einer älteren Generation an Musiker/innen und Szene-Aktivist/innen vernetzen.

Das KRAAK Festival ist bekanntlich mehrere Male umgezogen (Hasselt, Brüssel, Aalst, …). Wie kam es dazu, und ist diese Form von Veränderung eigentlich willkommen oder nicht? Gibt es konkrete Erinnerung, die mit einem dieser Orte verbunden sind – im guten oder schlechten Sinne?

P: Ich denke, es ist gut, ab und an umzuziehen. Für den bereits erwähnten Wunsch die Leute für Unbekanntes zu begeistern ist es auch hilfreich Musik in unterschiedlichen Kontexten zu präsentieren – von einer schrägen Stadt wie Aalst bis zum Stadtzentrum von Brüssel, von einer verlassenen Kapelle bis zu einer betriebsamen Konzerthalle. Das ist der Vorteil unserer nomadischen Haltung. In Bezug auf besondere Erinnerung war mein denkwürdigster Moment sicherlich, Hermann Nitsch in Saint-Jean-Baptiste au Béguinage zur Orgel hochzubekommen. Wir hatten sogar kleinen Lift bereitstehen, falls er es nicht geschafft hätte, die enge Treppe zu bewältigen. Glücklicherweise mussten wir ihn nicht benutzen, aber ein paar Fliesen mussten trotzdem dran glauben.

G: Ich habe an all diese Orte gute Erinnerungen. Ein fantastischer Auftritt von Träd, Gräs Och Stenar in Hasselt, eine großartige After-Party in Brüssel, eine wilde Pogo-Sause während France in Aalst… Ich habe keine schlechten Erinnerungen, wenn ich an das Festival denke.

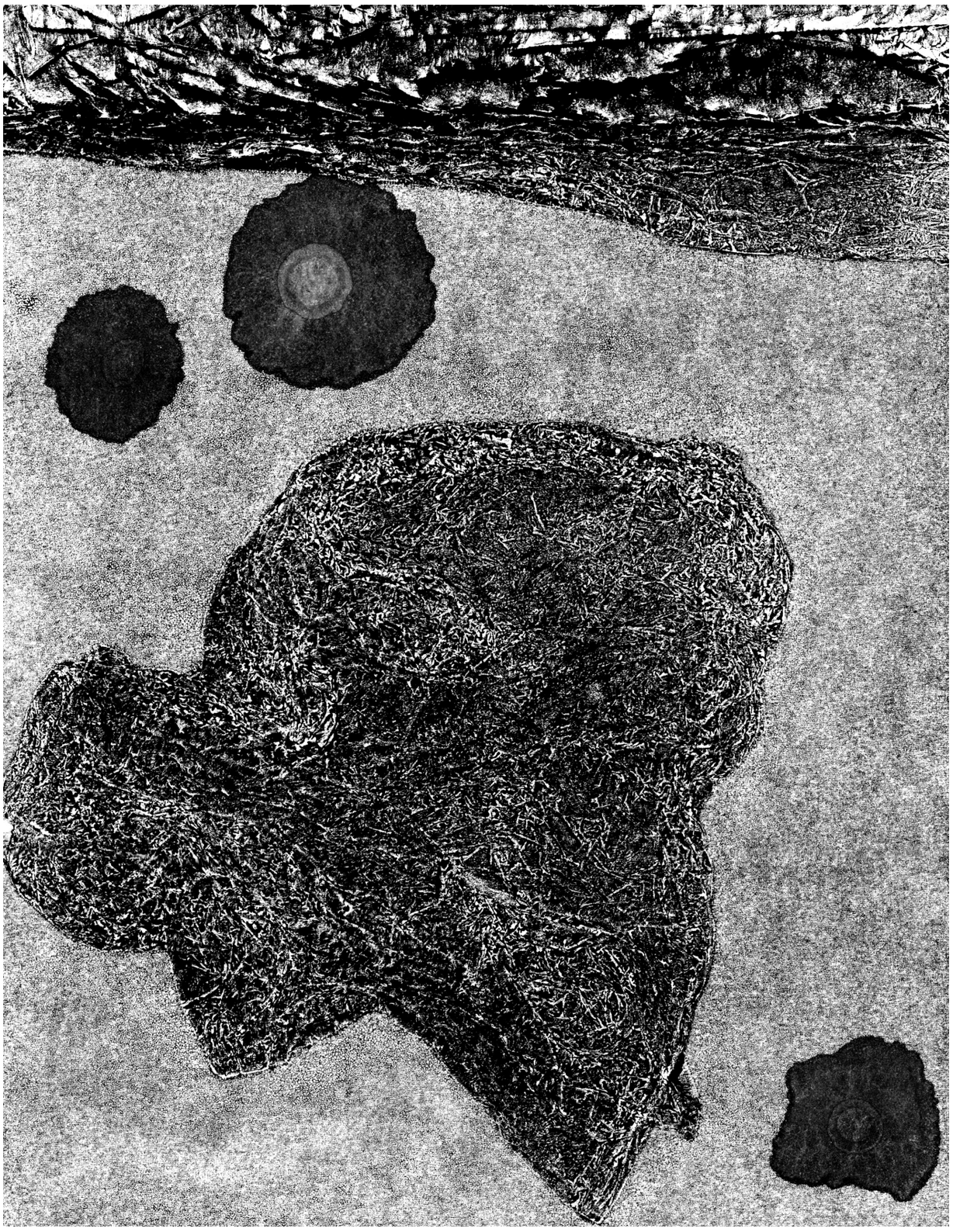
J: Manchmal mussten wir aus finanziellen Gründen umziehen, manchmal bekamen wir Angebote. Aber ich mochte immer die Idee das Ganze außerhalb der großen Städte (also Brüssel, Gent und Antwerpen) zu organisieren, und zwar aus dem einfachen Grund, dass diese Städte ohnehin ein riesiges kulturelles Angebot vorzuweisen haben. Hasselt und Aalst hatten die besten Vibes.

Müssen Festivals eigentlich wachsen? Anders gefragt, was ist eigentlich die ideale Größe und Länge für ein Festival?

P: Ich mag keine größeren Festivals. Maximal vier- bis fünfhundert Leute sind für mich eine gute Größe. Wenn es mehr werden, verliere ich die Verbindung zu den anderen Besucher/innen und fange an mich etwas verloren zu fühlen. Jede Organisation muss für sich selbst entscheiden, ob sie wachsen will. Wie ich vorhin schon gesagt habe, hege ich keine Ambitionen um aus dem KRAAK Fest ein größeres Festival zu machen. Für mich ist es wichtiger, mich um eine neue und kommende Generation (von Besucher/innen, Musiker/innen und Künstler/innen) zu kümmern und die Voraussetzungen dafür zu bieten, dass sie erleben können was KRAAK letzten Endes re/präsentiert, anbietet und bedeutet. (Und natürlich liegt mir auch die Anwesenheit all der Dinosaurier am Herzen, die mittlerweile seit fast tausend Jahren zum KRAAK Festival kommen.)

G: Ich mag große Festivals mit unzähligen Acts eigentlich überhaupt nicht. Ich fühle mich bei solchen Events immer etwas verloren. Ich kann einfach nicht mehr als eine Handvoll Shows pro Tag verarbeiten, außerdem mag ich auch keine großen Bühnen, weil sie die Musiker/innen zu sehr vom Publikum separieren. Wenn ich zu einem Konzert gehe, dann möchte ich förmlich spüren können wie der Sound aus dem Instrument kommt, und nicht nur in einer großen Menge stehen und zuhören. Ziemlich viele Festivals buchen meiner Meinung nach auch zu viele Acts. Ich denke, dass es weitaus anspruchsvoller und schwieriger ist ein gutes Festival mit acht oder zehn statt hundert Acts zu organisieren. Mir gefällt die Idee, dass die Auswahl des Festivals als Leitfaden funktioniert und ich mir nicht mein Menü auf einer Speisekarte mit tausend Gerichten selbst zusammenzustellen.

J: Sieben bis acht Bands am Tag sind in puncto Aufmerksamkeitsspanne perfekt und selbst das ist dann anstrengend, wenn jede Band richtig, richtig gut ist.



Michael Zander

Warum sind Musikfestivals eigentlich wichtig?

P: Wenn es sich um ein gutes Programm handelt, dann kann man eine Menge großartiger Acts an einem Wochenende an einem Ort sehen. Und wenn es gut organisiert ist, können die Veranstalter eine absolut einmalige soziale Situation schaffen, die es den Leuten ermöglicht sich (wieder) zu treffen und gemeinsam besondere, unvergessliche Momente zu teilen. Und die Musik ist das Bindeglied, insbesondere wenn sie in einem dichten Rahmen wie eben einem Festival gebündelt wird. In unserem Fall, mit dem Fokus auf Acts, die noch nicht von anderen und größeren Festivals gebucht worden sind, haben die Künstler/innen die Möglichkeit mit einem für ihre Verhältnisse größeren Publikum zu interagieren. (Manche der Acts spielten auf größeren Bühnen, nachdem sie bei KRAAK aufgetreten waren, andere waren danach mehr und in unterschiedlichen Venues unterwegs usw.)

G: Für Musiker/innen bieten sie die Möglichkeit die eigenen Sachen Leuten nahebringen zu können, die sie bis dato nicht kannten, was einfach deshalb großartig ist, weil es alles andere als leicht ist die eigene Musik vor neuem Publikum zu präsentieren. Für viele kann ein Festival eine Einführung in etwas Neues sein, über das sie dort stolpern. Und, um meine vorherige Antwort aufzugreifen, ich denke, es ist cool, wenn ein Festival das nur mit einer Handvoll Acts hinbekommt. Ich denke, dass Festivals darum nach wie vor wichtig sind. Sie sind eine Auswahl dessen, was gerade passiert, und das Festivalprogramm ist ein Filter. Festivals sollten die Leute mehr fordert. Aber die Frage ist natürlich, ob die Leute, selbst im Bereich der experimentellen Musik, überhaupt noch gefordert werden wollen. Und, stellt man

das Festival nach dem Geschmack des Publikums zusammen oder will man das Publikum mit Musik konfrontieren, die man als gut und präsentationswürdig erachtet und die es womöglich noch nicht gehört hat?

J: Ich denke, dass sie für Musiker/innen wichtige Gelegenheiten sind um Kontakte zu knüpfen. Und für den Fan, weil er oder sie Künstler/innen sehen kann, die man sonst kaum jemals zu Gesicht bekommt. Zudem gibt es am Ende immer diese eine Band, die niemand auf dem Schirm hatte und von der nach dem Auftritt alle begeistert sind.

Warum geht ihr immer noch zum KRAAK oder anderen Festivals?

P: Weil ich es organisiere! Ich hatte aber auch auf dem Colour Out Of Space Festival im April in Brighton eine ziemlich gute Zeit und auch das Gardena Festival Ende Juni, das von De Player in Rotterdam organisiert wird, war definitiv ein Highlight. Gardena ist ein gutes Beispiel für ein Festival, wo man sich nicht nach den Hypes orientiert, sondern sich auf sein eigenes Bauchgefühl verlässt. Sie fördern zudem den engen und direkten Kontakt zwischen Künstler/in und Publikum. Es hatte ein sehr abwechslungsreiches, sich stets änderndes, frisches Line-Up. Es hat mich ziemlich überrascht zu sehen, wie viele völlig unterschiedliche Acts im Garten ihres Clubs, alle auf kleinen Bühnen, zusammengepackt wurden. Ich habe es noch nie zum Troglobatem Festival in Stuttgart und zum Counterflows in Glasgow geschafft, aber soweit ich gehört habe, scheinen sie vom gleichen Spirit geprägt zu sein sie das KRAAK Festival. Ich hoffe, dass ich es demnächst mal dorthin schaffe.

J: Das ist ganz unterschiedlich. Manchmal aus rein sozialen Aspekten, manchmal um eine Band zu entdecken oder zu sehen, manchmal explizit als Fan. Festivals für abseitige Musik, die ich empfehlen kann: Knotwilg Festival, KRAAK, Meakusma, Petit Fays.

G: Ich gehe zum KRAAK Festival, weil ich weiß, dass ich dann eine Menge Leute sehe, die ich oft im Rest des Jahres nicht zu Gesicht bekomme. Und außerdem weiß ich, dass es immer mindestens ein Konzert gibt, das sich in meinem Gedächtnis einprägen wird. Und was andere Festivals betrifft: Ich mag das Eastern Daze Festival, weil ich einfach die Musik mag, die dort präsentiert wird, und es sind immer nur ein paar Bands pro Tag, sodass alle genügend Zeit haben, ihr Ding so durchzuziehen, wie sie wollen.

KRAAK, Meakusma, Ultra Eczema, Delta Waves Festival, Knotwilg Festival, Les Ateliers Claus… die Liste scheint endlos zu sein. Warum gibt es gerade in Belgien derart viele exzellente Festivals, großartige Labels und tolle Veranstaltungsorte?

P: Ich hab' keine Ahnung, vielleicht liegt es an der überschaubaren Größe Belgiens, dass es so viele Aktivitäten zu sein scheinen? Würde man Gent, Brüssel und Antwerpen über ganz Deutschland verteilen, würde sich alles eventuell etwas schneller verflüchtigen. Vielleicht liegt es aber auch daran, dass wir einfach Großmäuler sind und alles, was wir machen, ausposaunen müssen.

G: Belgien ist nicht sehr groß, alle scheinen untereinander in Kontakt zu sein, und ich denke, dass sich all die Leute verlässlich gegenseitig inspirieren. Zudem existiert scheinbar ein Publikum für abseitige Sachen, das wiederum die Akteure dazu motiviert weiterhin Konzerte und Festivals zu veranstalten, Labels zu betreiben, Musik zu machen…

J: Die geografischen Gegebenheiten sind ein Teil der Antwort. Wir befinden uns buchstäblich in der Mitte von allem, sodass die Einflüsse von allen Seiten kommen. Und außerdem wissen wir wie man anständig feiert, was nicht ausschließt, dass auch aufmerksam zugehört wird – und umgekehrt.

Da das Magazin hier im Zusammenhang mit dem diesjährigen Meakusma Festival publiziert wird: Wenn ihr einen Blick auf das Programm werft, habt ihr dann einen bestimmten Programmpunkt, auf den ihr euch besonders freut?

P: Auf jeden Fall Brannten Schnüre, ich habe schon ein paarmal versucht sie für KRAAK zu buchen, aber es hat einfach nie funktioniert. Ich freue mich sehr darauf sie endlich mal live zu sehen. Es gibt noch einige andere, auf die ich gespannt bin, aber diese Band steht jetzt schon ein paar Jahre auf meiner Liste.

G: Um ehrlich zu sein, kenne ich die meisten Acts auf dem Festival gar nicht. Wie gesagt, ich bin seit ein paar Jahren nicht mehr so in der „neuen" Musik drin… Es lohnt sich immer zu Floris Vanhoof zu gehen, denn meiner Meinung nach ist er einer der erfrischendsten Acts der Synth-Szene und seine Visuals sind immer überwältigend. Ich habe auch Charlmagne Palestine live in guter Erinnerung und ich freu' mich darauf in das Flower-Corsano Duo einzutauchen. Aber wenn ich mich wirklich für einen Programmpunkt entscheiden müsste, dann wäre das Brannten Schnüre. Ich habe sie noch nie live gesehen und die Auszüge, die ich von ihrem letzten Album gehört habe, klangen sehr vielversprechend – ich bin gespannt, wie sie das live umsetzen werden.

J: Catherine Plevenaux.

Wenn ihr eine Wildcard bekommen würdet – wen würdet ihr im kommenden Jahr auf dem Meakusma oder dem KRAAK Festival sehen wollen?

P: Russel Hoke! Ein völlig unterbewerteter und unbekannter Outsider Folkmusiker. Er hat einige fantastische Alben eingespielt. Ich kam mit seiner Musik dank David Perron von Roundbale Recordings in Berührung, er hat 2017 eine Doppel-Kassette mit Archivmaterial veröffentlicht. Ich war ein Weilchen mit Hoke im Austausch, aber unglücklicherweise macht er keine Musik mehr und hat vor einiger Zeit all seine Instrumente verkauft. Das ist wirklich ein Jammer, denn sein Werk ist etwas, in das man regelrecht eintauchen kann, seine Musik ist sehr besonders, so wunderbar, verdammt.

G: Pelt! Man kann nicht genug von Pelt haben.

J: Sorry, aber falls es so eine Band gibt, dann wird man sie wahrscheinlich beim nächsten Knotwilg Festival sehen.

Gibt es eigentlich so etwas wie ein Zuviel an Musik? Was lässt euch unermüdlich neue Sachen hören und suchen?

P: Ich glaube nicht, dass es zu viel Musik geben kann, jede/r entscheidet ja für sich wieviel Musik er oder sie verarbeiten kann, und ich bin ohnehin nur in der Lage einen kleinen Teil davon zu entdecken. Ich bin einfach nur musikinteressiert und möchte Sachen entdecken, die ich bis dato noch nicht gehört habe. Wenn ich etwas entdecke, das mich wirklich tief berührt, dann löst das doch eine Menge an guten Gefühlen aus. Das transzendiert tatsächlich so ziemlich jede andere Empfindung. Ich kann das nicht wirklich erklären, aber das ist letztlich auch zweitrangig.

G: Ebenso wie es kein Zuviel an Büchern gibt, gibt es auch kein Zuviel an Musik… Manchmal langweilen mich bestimmte Arten von Musik, aber das ist etwas anderes. Ab und ab entdecke ich etwas, das mich packt und dann weiter graben lässt. Es spielt dabei keine Rolle, um welche Art von Musik es sich dabei handelt, es muss mich nur auf irgendeine Weise bewegen. Mein Umgang mit Musik besteht auch nicht darin, dass ich mit allem, was sich so tut, Schritt halten und alles direkt am Tag der Veröffentlichung auschecken oder Unmengen an Platten besitzen muss. Ich möchte einfach weiterhin Sachen entdecken, die mich in freudige Erregung versetzen.

J: Es geht darum die Augen und Ohren offenzuhalten. Insbesondere auf Festivals wie dem Meakusma gibt es immer wieder Sachen, von denen man noch nie gehört hat und die ein „mmmh, das klingt interessant" direkt in ein „das ist wirklich gut" münden lassen.

Aus gemeinsamer Liebe für die Musik

A shared love for music

An interview about KRAAK – a festival, a label and a state of mind

Holger Adam

During the last twenty years KRAAK has become an institution for underground music not only in Belgium but in Europe. The annual festival features an always challenging international line-up that attracts an audience from all over. The label – mainly focusing on acts from Belgium – is a constant source of excellent experimental music of various styles. Ahead of the KRAAK showcase at this year's Meakusma festival we talked to Johan Loones (one of the founding fathers of KRAAK, now head of Knotwilg Records and organizing the Knotwilg festival), Glen Steenkiste (a former member of KRAAK and musician, currently performing solo as Hellvete and as a member of Het Interstedelijk Harmoniumverbond, who also happen to play this year's edition of Meakusma festival) and Pauwel de Buck, who's – with the help of like-minded friends – at the desk of KRAAK at the moment.

How did the whole KRAAK thing start?

Johan Loones (J): Basically, KRAAK was a kind of natural extension of Toothpick, a label I founded with some friends in 1995. We already had a Toothpick Festival in those two years of existence. Along the way Dave (Driesmans) joined in with a sub-label called Toothache. And me and Dave started KRAAK when Toothpick stopped. The label was first, with releases which were already planned for Toothpick. The first festival was in 1998 in Brugge. The second was a three-day-affair geographically spread with each day a different program in Brugge, Ghent and Hasselt. In 2001 Hasselt became the first "residence" for the fest. Up to 2002 we also ran a mail-order and full-scale distribution of like-minded labels.

Glen, Pauwel, how did you find out about KRAAK? At what age did you get involved, how and why did you want to get involved?

Glen Steenkiste (G): My first encounter with KRAAK must have been around 1998 I think when some of the KRAAK artists (Köhn, Toss and others) played a mini-festival in the youth-center of my hometown Maldegem. The evening was called "Une soirée porno-industrielle" and was organized by Pieter Last, a friend from my home town. He was a flat-mate of Johan at that time, I think. From there I got to know Johan, Dave, Jürgen (de Blonde), Hendrik (Daquin) and others. When I moved from Maldegem to Ghent to study I started hanging out at Johan's place where the KRAAK HQ was located back then and a world of new sounds opened up for me. The first years I just hung around listening to music, drinking beer and having fun. I think I got more involved from the moment KRAAK received funding to put on shows. I just helped with some productional things and from there my involvement evolved. I was very attracted by the DIY attitude of the whole thing. All of the sudden a label and a musician wasn't something I knew from a magazine anymore. Instead it all seemed very close to home and I wanted to dive deeper into all this. And the best way seemed to lend a hand and from there I stuck around for over 10 years because there was a lot to learn and discover.

Pauwel de Buck (P): I got to know about KRAAK when I moved to Ghent and started to study at the art school, around 2004, 2005. For years I just went to concerts and festivals without being involved in the "inner circle". When I got to know Niels (Latomme, who I've been running KRAAK with for four years), I got involved with the whole community. From the outside it looked like a rather hermetic and close group of people, but once I got to know them and started to talk about music a whole world opened up for me, a very diverse mix of people, tastes and influences. Very inspiring at that time!

Was KRAAK funded from the very beginning or did you start fundraising later?

J: Fundraising started in 2002, 2003. Before that it was funded with personal money from me and Dave.

What's your opinion on funding?

P: That's a very complex question and when people talk about it, they quickly start arguing and defend their point of view (pro's and con's) as the only right and possible answer to it. Personally, I don't have problems to work with public money. As the music we present doesn't always attract a huge crowd, funding is a very helpful tool to pay artists properly and still ask democratic ticket prices. To me it's just another business model, it may not be the most reliable one, but at least it's one with still a lot of freedom. As long as our government allows us, at least.

G: I think funding is very important for an organization like KRAAK. Because it gives you the chance to step away a bit from the commercial side of things. You have to worry a bit less about whether you're breaking even or not, you don't have to focus on the commerce all the time. It provides a structural backbone for non-commercial music, so the music and the artists can grow and learn. It's nice to see that the government values something like KRAAK or Meakusma and wants to put a little bit of money in it.
On the other hand, it brings a lot of paper work and other stuff that has nothing to do with music or art. I think there's also some danger for making artistic choices in function of the funding and not for the sake of the art. But that's basically the same problem if you're completely in it with your own money. But when you are aware of that, you can work with it. I think it's very hard – if not impossible – to run something like KRAAK (concerts, festivals, records) for over 20 years with just your own money. Things need to be paid and you need some money for everything and everybody involved. So, the question is: Do you take it from The Man, who otherwise will be using it for something else, or do you become part of the market and let it dictate whether you can survive or not? There's no right or wrong, everyone's just to decide how to deal with it.
J: The biggest pro is, of course,

the financial side of things. Back then the funding was mainly for the concerts and the festival, not the label. You can do your thing without taking any personal risks. It is easier to set up things, because you can guarantee bands a decent fee. Obviously, there are cons as well. One of the biggest is actually with artists who just know there is funding and make a living of it touring where the funding is. Nothing wrong per se with this, but it creates a touring scheme with the same bands popping up on each and every like-minded event in every country. It happens in the artistic mainstream but also on an underground level. Another con is the official side of things, paperwork. Before funding you just hired a PA from a mutual friend and you gave him or her some cash, but with funding you need invoices and end up paying lots and lots more.

For your time being involved -- what did or do you enjoy most during that time?

J: Being a fan of music helps you throughout the years. Seeing bands literally bursting out because they feel the moment and time in connection with an audience which feels the same thing in exactly the same moment and time is priceless. It doesn't happen that often but when it does: Goosebumps! Label-wise: Convincing people that it's worthwhile to step out of their comfort zone and do their thing. The look in their eyes (or reaction on the phone/email) when you tell them: "Hey, let's do a record!" (And not only saying, but also doing it.)

G: When I look back at it I think it was basically the quest for new music and getting in touch with the people who were making all these sounds. I came from a small town and all of a sudden I had access to this new world that I previously was unaware of. As a teenager my only interest was music, but in pre-internet times I had little access to things beyond indie-rock and such. Getting to know KRAAK opened my ears and mind.

P: The shared love for music, what else! Personally, going to concerts and listening to music together with other people is my most favorite social activity. Being able to make this happen for other people might be my most important reason to do this.

What did you want to achieve during working for KRAAK?

P: I'm still here… There are two things I always try to achieve when organizing a show or releasing a new record: To create an environment for people to discover new music and artists. Luring an audience into something they didn't know or expect. I think it's very important to create those communal opportunities where people can explore all this together and share their thoughts on it, preferably in a not too serious way, fueled with lots of laughter and quirky imagination.

G: I didn't have any goals. I just wanted to support something I loved and discover new music and meet new interesting people along the way. I think I wouldn't be doing what I am doing today if there hadn't been KRAAK (or anything like it). And I wanted to help to spread the word about something I valued a lot and not much people we're doing that at the time KRAAK started. Not for that kind of music.

J: There wasn't a real goal besides having fun, releasing and programming good stuff and trying to convince people that there was and still is more music out there than they are aware of! On a personal level (but this is really in hindsight) there was also a kind of revenge towards myself, my family, teachers – to proof to myself and them that I could do something without any degree, without any education. And most importantly, without cheating myself. But it came at a cost, financially and emotionally.

Is there a specific KRAAK aesthetic or spirit?

P: It's hard to pinpoint the aesthetic of KRAAK. I always think we cover a very diverse range of music and don't cling to a specific style or genre. But for many people something like a KRAAK aesthetic does exist. I just don't see it, I think. And I also don't care about aesthetics or style. Spirit on the other hand is a totally different thing for me. To me KRAAK has and always had a very specific way of approaching music and its representation. That non-conforming and 'no bullshit' attitude always felt very comfortable and challenging to me.

J: Gut feeling, really. Label-wise we started being electronica/pop/experimental oriented which kind of was a guide line for the festival as well. One of the rules for the fest was trying to get bands who never played Belgium (or Europe for that matter) before. We went to the pub, or bought some beers and just wrote down our longlists on beermats or something like that. Those longlists consisted of the stuff we were listening to intensively. Organizing a festival sort of is like making mix-tape for your beloved one. Gently balancing and editing it into a coherent total.

Beyond music: Since when and why is it important for KRAAK to include other arts than music?

J: Right from the start, because this was very important to Dave and it added an extra dimension to it.

P: Sometimes we do include visual arts in our magazine, posters or on record sleeves. We have our office at the art school in Ghent, so we are in close contact with a lot of young artists, and some of them get featured in what we do, but they mostly end up with us through music in the first place. It just comes naturally at KRAAK, it's not our main focus to cross over with other media, but it can be challenging sometimes. Again, it's mostly a matter of keeping eyes open for what is breeding around you.

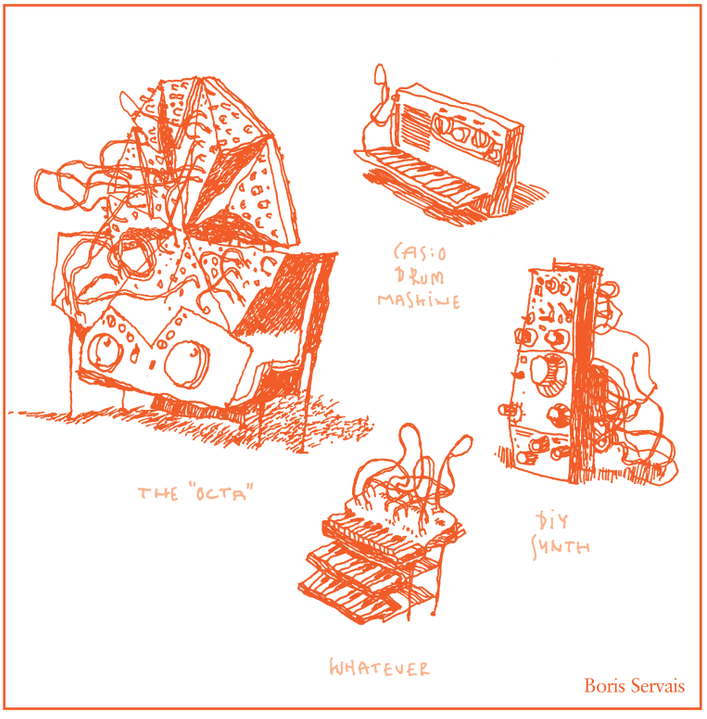
A shared love for music

What makes a good KRAAK-Festival?

P: Hard to tell. It depends on so many parameters and how they relate to each other: That the line-up works out as we hoped for, that there's enough and a good mix of people attending the festival, that the place works out for the music you present there and that the people we work with are as motivated as we are… And as I said before, surprising people with the unexpected and challenge yourself to find a healthy mix of unusual fits – that's one of the key elements for a good night.

G: …good bands! (With the years passing I also noticed I don't need to see ten bands on one day, three shows are more than enough for me.)

J: The ideal setting: When bands meet up in a friendly and welcoming atmosphere a few days before the actual festival, become known to each other or even friends and therefore are challenged to deliv-



Boris Servais

er an outstanding performance when getting on stage, finally.

Being part of an audience: Do you prefer sitting, standing or even dancing during a concert?

P: That depends on the setting (and the music), of course. A few months ago, I was at the Colour Out Of Space fest in Brighton and the people went to sit down for every single concert. It really started to irritate me after a while. It gives a very lazy, strange feel to a festival, even if the organization is not intending to have everyone sitting on their lazy asses all the time, ha, ha, ha! (But anyway: The Colour Out Of Space Festival is fantastic!) I don't dance myself so easily, but yeah, that's what people should do if they feel it's appropriate.

G: I don't really care… It depends on the music. Your focus is different when you stand up or sit down – both can add value or fuck up the experience of a live concert.

J: Standing or dancing but sitting for me is a no-no.

Do you have to be friends to work at or with KRAAK?

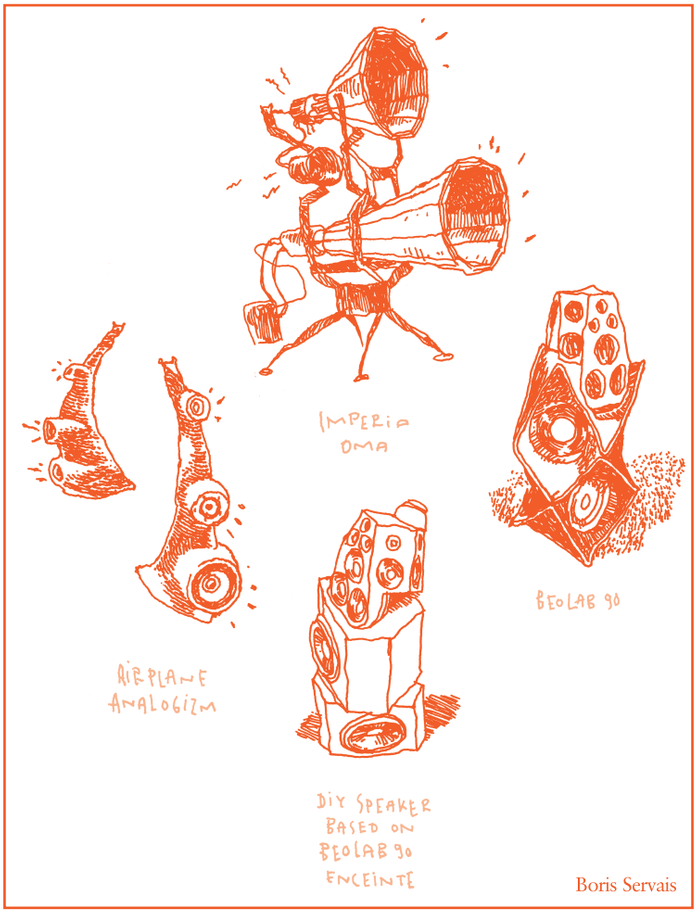
P: A certain involvement is important, I think. Since it's such a small organization you're taking quite some responsibility, if you hardly have heard of it before or don't know anyone who is or was involved it's hard to figure out what the organization stands for. And since KRAAK has always been two or three people being paid for working, you really do have to carry it out and know what you're talking about. But becoming a friend or getting involved in the organization is just about being curious to discover new music. The rest comes by itself, I believe – no matter who you know or how social you are.

G: I don't think so. They just have to like what you do, and maybe it helps if they like you as a person and your approach on things.

J: No, not really but the history has shown that it isn't a disadvantage.

How do you find new partners to work with?

P: KRAAK works with a lot of partners, on different levels. Because we're nomadic, we always work in different spaces, most of these spaces are connected certain organizations. It happens that we work out a program together with them, or that we fill in a night at their space.
Since Niels left I started to work on the program with more people, they can also be seen as partners. For instance, the last KRAAK fest was programmed with a group of eight people, mostly friends who



Boris Servais

I share a deeper connection for music with, but also a few that I didn't know that well. Their engagement gave me a huge boost in organizing KRAAK. It really opens more doors if you get more people involved and listen to their ideas. Also, for smaller shows I often work with people who come along with an idea they want to present together with KRAAK, they sometimes know a good spot to organize it or even want to do something with a specific space.
Another important partner these days is the art school in Ghent. It provides an important source for an interested audience and new partners: Students who do an internship, who come to volunteer, who'd like to set up a show together, who want to write, etc. It brings fresh blood to this whole music scene, which I think is extremely important. Plus, seeing these younger people connect with an older generation of musicians and scene-activists gives me a lot of trust in the future of KRAAK and the whole underground music community.

The KRAAK festival moved several times (Hasselt, Brussels, Aalst, …). Why was it moving, and is that sort of change welcome or not? Any specific memories attached to those place – good or bad?

P: I think it's good to move every now and then. Once again, trying to open people's mind also happens if you present the music in a different context. From a weird city like Aalst to the center of Brussels, from an empty chapel to an actual concert hall. This is the advantage of being nomadic. Regarding memories good or bad, getting Hermann Nitsch up the organ loft of the Béguinage church a few years ago was definitely my most memorable moment of a KRAAK festival. I even organized a small lift in case he wouldn't have been able to walk up the small stairs. Luckily, we didn't have to use this machine. Broke a few church tiles though.

G: I have good memories about all those places. A fabulous show by Träd, Gräs Och Stenar in Hasselt, a great after-party in Brussels, a wild pogo fest during France in Aalst… I don't have bad memories at all when it comes to the festival.

J: Sometimes it was needed to move because of financial matters, sometimes we got proposals. But i always liked the idea of doing it outside the big cities (being Brussels, Gent and Antwerp), for the simple reason that these cities are already full of cultural things going on. Hasselt and Aalst had the best vibes.

*Do Festivals need to grow?
What's the ideal size and length?*

P: I don't like bigger festivals. Four to five hundred people maximum is a good size to me. If it becomes bigger I lose connection with the other visitors and it starts to feel alienating. Every organization has to decide for itself whether they want to grow. As I mentioned before, I don't have the ambition make a bigger festival out of KRAAK fest. To me it is more important to take care about a new and upcoming generation (of visitors, musicians and artists) and provide ways to experience what KRAAK re-/presents, offers and is all about. (And, of course, I do like the mutual appearance of the usual dinosaurs who visit the KRAAK festival for almost a thousand years now.)

G: I don't really like big festivals with a lot of acts. I always feel a bit lost at these events. I just can't take in more than a couple of shows per day. I also don't like big stages because it separates the musicians too much from the audience. If I go to a show I want to be able to feel the sound coming out of the instrument. Not just standing in a big crowd and listening to it. A lot of festivals also program too many acts in my opinion. I think it's way more challenging and difficult to put up a good festival with just eight

or ten acts instead of a hundred. I like the idea that a festival guides me due to its selection, and not that I have to map out my route in a menu of a thousand dishes.

J: Seven to eight bands on one day is perfect for the attention span, even then it is exhausting when each band is really, really good.

Why are music festivals important?

P: If it's well programmed one can discover a lot of great acts in one weekend in one place. If it's well hosted the organizers create an absolute unique social situation where people can meet (again) and share some special moments they will never forget. Music is connecting all this, definitely when it's packed in an intense set up as a festival. In our case, with a focus on acts who haven't been picked up yet by other and bigger festivals, artists get a chance to interact with a bigger audience than they are used to. (Some acts made it to bigger stages after they played at KRAAK, others started to be more around in different venues etc.)

G: As a musician it's an opportunity to get your music out to people who don't know you, which is great, because it's not always that easy to present your work to new people. And for a lot of people a festival can be an introduction to a new thing they stumble upon. And to refer to my previous answer, I think it's cool if a festival can make it happen with just a few acts. I think that's why festivals are still important. It's a selection of what is happening and the festival program is a filter. Festivals should challenge people more. But the question is, do people still want to be challenged, even in experimental music? And do you program your festival for your audience or do you want your audience to get in touch with music you think is good and worthwhile programming and bring something to the audience they haven't experienced yet?

J: For musicians I think the networking around it is very important. For the fan, because you get to see artists you have hardly ever the chance to witness. And in the end there's always that one band nobody knew about and everybody's excited about after the show.

Why do you still go to KRAAK or other festivals?

P: Because I organize it! Besides that: I had a pretty good time at Colour Out Of Space festival in Brighton last April, and also Gardena festival at the end of June, organized by De Player in Rotterdam, was definitely a highlight. Gardena is a good example of a festival that doesn't program the hype and instead trusts their own guts. They also encourage the close and direct connection between artists and audience. It had a very diverse, changing and fresh line-up. I was pretty surprised to see how completely different acts were placed together in the garden of their club, all on separate small stages. I never made it to the Troglobatem fest in Stuttgart and to Counterflows in Glasgow, but from what I heard they bear the same spirit as what I described above for KRAAK. Hope to get to one of those next time.

J: It depends: Sometimes pure socially, sometimes to discover or check out a band, sometimes specifically as a fan. Recommended other festivals: Knotwilg Festival, KRAAK, Meakusma, Petit Fays.

G: I go to the KRAAK festival because I know I will see a lot of people that I don't see that often throughout the year. And I know that there will always be at least one concert that will stick to me. For other festivals: I like the Eastern Daze festival because I like the music they put on and it's just a couple of bands every day, so they all get enough time to do their thing in a proper way.

KRAAK, Meakusma, Ultra Eczema, Delta Waves Festival, Knotwilg Festival, Les Ateliers Claus… the list goes on. Why is Belgium full of excellent festivals, great labels and cool concert venues?

P: I don't know, maybe it's just because Belgium is so small that it seems to be so active? If you would spread out Ghent, Brussels and Antwerp over the size of Germany, maybe it would vanish more easily? It might also be that we're just big mouths and shout a lot about what we're doing.

G: Belgium isn't very big and everybody seems to be in touch with each other and I think all those people keep on inspiring each other. And there seems to be an audience for "weird" things which keeps on motivating people to put up shows, festivals, labels, make music…

J: Geography is a part of the answer. We are literally in the middle of everybody so we got influences from everywhere. Plus, we know how to party which does not exclude being listeners when needed and vice versa.

Since this magazine is published in the wake of the next edition of Meakusma Festival: Hav a look at this year's program – if you had to pick out one show, which one would it be?

P: Definitely Brannten Schnüre, I tried to book them for the KRAAK fest a few times, but it never worked out, I'm very happy to see them finally playing live. There are many others I'm looking forward too, but this band is on my list for a few years now.

G: To be honest, I don't know most of the acts on the festival. As I said, I dropped out a bit of "new" music in the last couple of years… Floris Vanhoof is always worth checking out because in my opinion it's the most refreshing man on the synth scene and his visuals are always mind-blowing. I have good memories of seeing Charlemagne Palestine playing live. I'm looking forward to dive deep into Flower-Corsano Duo. But if I have to pick one show I'll go for Brannten Schnüre. I have never seen them perform and the snippets I heard from their latest record sounded very promising, so I'm curious to see how it will be live.

J: Catherine Plevenaux.

Let's pretend you would get a Wildcard – for next year's Meakusma or KRAAK Festival, pick one band you want to see on stage.

P: Russell Hoke! A completely underrated and unknown outsider folk musician. He made some fantastic records. I got to know his music through David Perron of Roundbale Recordings, he did a double tape in 2017 with archival material. I was in contact with Hoke for a while, but unfortunately he doesn't play music anymore, sold all his instruments a long time ago. A real pity, his body of work is really something to dive into, his music is very special, so beautiful, damn.

G: Pelt! Because there can never be too much Pelt.

J: Sorry, if there's such a band you're most likely going to see it at the next Knotwilg Festival!

Is there such a thing as too much music? What keeps you listening and searching for new stuff?

P: I don't think there's such a thing as too much music, everyone decides for oneself how much music he or she wants to digest and I'm only able to discover a small part of it anyway. I'm just interested in music and like to discover stuff I haven't heard of before. It brings up a lot of the better feelings when I discover something which I really dig deeply. It transcends almost every other emotion. I can't tell why and it also doesn't matter.

A shared love for music

G: I don't think there's such a thing as too much music, like there's no such thing as too many books… Sometimes I get bored with certain types of music, but that's something else. Once in a while I discover something new that triggers my interest and provides a good opportunity to start digging deeper. I don't care about what kind of music it is, it just has to move me in one way or another. My idea of music is not to keep up with everything that's going on and checking out everything on the day of its release or owning all thsse records. I just want to keep on discovering and trying to find things that give me a thrill.

J: Keep your eyes and ears open. Especially on festivals such as Meakusma, there are always things you've never heard of – and where you are going "mmmh, this sounds interesting" followed by "this is really good"!

Von Avanciert bis Z

Ein maximal unvollständig kommentiertes Künstlerregister zu zehn Jahren reiheM

Hanna Bächer

8GG, Alain Pire, Albert Ayler, Alessandra Novaga, Alfred Hitchcock, Alvin Lucier, Amy Cimini, Amy X Neuburg, Andreas Willers, Anla Courtis, Anne Krickeberg, Annegret Mayer-Lindenberg, Antez, Anthony Moore. Stück, das Anthony Moore auf der reiheM-Compilation Noise of Cologne 2 veröffentlichte, heißt „Trans Cologne Tramway". Es könnte eine Art Motto für die reiheM sein – so, wie die Konzertserie Kölner Achsen aufzeigt, wo vorher keine zu sehen waren. Das Programm vermeidet es zwar, selber das große Konzept für sich in Anspruch zu nehmen, aber es füllt Lücken zwischen anderen, alten und ganz neuen Institutionen, die sich vielleicht deutlicher voneinander abgrenzen. Von hier aus lassen sich Verbindungen in andere Szenen ziehen, zu Grenzgänger*innen aller Genres. Auch überregional: Neben vielen anderen Engagements spielte Anthony Moore bei der Band Henry Cow, die wiederum mit Chris Cutler 1978 das Label Recommended Records gründete, aus dem – der Mittelteil mal ausgeblendet – der RecRec Mailorderkatalog hervorging. Und dieser bot, nicht unähnlich der vorliegenden Auflistung derjenigen Künstler*innen, die in zehn Jahren bei der reiheM gespielt haben, einen Einstieg, von dem aus bei Interesse an „solcher" Musik weiter gesucht werden konnte. Als eine ähnliche, prä-digitale Einstiegshilfe funktionierten auch Plattenläden, wie Gelbe Musik in Berlin und natürlich Bücher, Ausstellungen und Radiosendungen. Anthony Moore spielte bei der reiheM im November 2015 mit seiner Missing Present Band. *Anthony Pateras, Anton Lukoszevieze, Antonio de Cabezon, Anzu Suhara, Arnold Dreyblatt, Art Pratten, Arthur Russell, Asa-Chang, Astor, Atom tm, Aya Onishi, ba:zel, Baleine 3000, Bell Field, Bellows, Benjamin Thigpen, Bernd Schurer, Bernhard Fograscher, Bernhard Wöstheinrich, Beth Griffith, Bettina Wenzel, Biblioteq Mdulair, Biliana Voutchkova, Bill Dietz, Bill Exley, Bill Orcutt, Bill Ruyle, Billy Bao, Boris Hegenbart, Brigitta Muntendorf, Britton Powell, Burkart Zeller, Byungjun Kwon, Camilla Hoitenga, Carl Michael von Hausswolff, Carlos Tarcha, Carter Williams, Cecil Taylor.* Der Dokumentarfilm Cecil Taylor in Paris lief an einem der ersten Abende der reiheM, im August 2009, auf der Dachterrasse des Museum Ludwig. Luc Ferrari und Gérard Patris filmten Taylor 1968 für ihre Serie Les Grandes Répétitions („Die Generalproben"), in der die Probe eines Stücks zur Musiksendung wird. Das zweite Beispiel aus dieser Serie, das bei der reiheM gezeigt wurde, dokumentiert Arbeiten für Karlheinz Stockhausens „Momente". Die Elemente freier Improvisation, die Taylor in die gefilmte Probe mitbringt – für ein Konzert, bei dem er auch selber spielt –, stehen im Kontrast zum Umgang Stockhausens mit seiner Komposition, die er „nur" dirigiert. Das sich hier aufzeigende Spannungsfeld ist eines der vielen, in dem sich die reiheM platziert. *Charlemagne Palestine, chdh, Chico Mello, Chris Mann, Chris Newman, Chris Petit, Christian Jendreiko, Christiane Veltman, Christina Kubisch, Christina Taczyk, Christine Chapman, Christof Kurzmann, Christoph Fink, Christoph Irmer, Club Moral, Compound Eye, Cornelius Cardew, Costis Zouliatis, crys cole, Cyrille Henry, Dag Rosenqvist, Daniel Maszkowicz, Daniel Neves, Daniel Vlèek, David Behrman, David Cunningham, David Grubbs.* Der Musiker und Musikwissenschaftler David Grubbs spielte bei der reiheM im Oktober 2016 im Kölner Loft. Am selben Abend trug er aus seinem Buch Records Ruin The Landscapes: John Cage, the Sixties, and Sound Recording vor, in dem er das Verhältnis von „freien" musikalischen Spielarten zu Tonaufnahmen behandelt. Viele Jahre zuvor, 1999, war David Grubbs auch bei der White Noise Bar im Kölner Studio 672 zu Gast gewesen. Die White Noise Bar, eine sich über zwei Jahre erstreckende Konzertreihe, wirkt rückblickend genauso wie die vornehmlich in Form von DJ-Abenden funktionierende Serie Selten Gehörte Musik im „L" (und später im Liquid Sky) wie ein Testfeld für spätere reiheM-Aktivitäten. Einer der Planer beider Reihen war bzw. ist der Kölner Schallplattenhändler, Labelbetreiber und Veranstalter Frank Dommert. *David Moufang, David Toop, David Tudor, Dieb13, Dinah Bird, Dirk Specht, DJ Sprinkles, DJ Zipo.* DJ Zipo wird beim eintägigen Festival zu 10 Jahre reiheM am 2. Oktober 2019 im Stadtgarten als eine Art lowkey Ehrengast auftreten – Ehrengast, weil die ursprüngliche Programmgruppe der reiheM aus ihm, bei Tageslicht Till Kniola genannt, hans w. koch, Sven Hahne und Frank Dommert bestand. Mittlerweile arbeiten, statt Hahne und Kniola, Dirk Specht und Volker Zander fest am Programm mit, unterstützt von sogenannten Projektleitern für einzelne Konzerte wie beispielsweise Georg Dietzler. In den Ankündigungen wird bewusst darauf verzichtet, die einzelnen Kuratoren zu nennen, einzig die jeweilige Publikumsansprache vor Konzertbeginn gibt darauf Hinweise. Diese Arbeit als Gruppe gilt den Machern als ausschlaggebend für die Qualität des Programms. Man habe nicht ein Kuratorium, das nur aus einer einzelnen Person besteht, sondern ein Team, das gemeinsam entscheide und dabei als Kontrollinstanz wirke, so Frank Dommert. Auch der Gefahr, durch die Arbeit jenseits von Genres doch wieder nur ein neues Genre zu etablieren, wird so begegnet. „Die Schotten bleiben offen", meint Volker Zander. *Dr. Borg, e-mex ensemble, Echo Ho, Edvard Graham Lewis, Eiko Ishibashi, Éliane Radigue, Elisabeth Coudoux, Emeka Ogboh, Emma Souharce, Emmanuel Reveneau, Ensemble Garage, Ensemble TRA*

*I TEMPI, Eric Cordier, Erik Enockson, Ernie Brooks, Eva Boesch, Eva Zöllner, evala, Evelin Degen, EVOL, Ewelina Chiu, Fabio Carboni, Felicia Meric, Flo Kaufmann, Florian Hecker, Florian Kindlinger, Florian Zwissler, Frank Bretschneider, Frank Dommert, Frank Gratkowski, Frank Riedel, Frank Schulte, Franz Hautzinger, Franziska Windisch, Frédéric Le Junter, Friedrich Jaecker, Fritz Storfinger, Fushitsusha, Futoshi Kamekawa, G*Park, Gamut ensemble, Gavin Russom, Georg Hajdu, George Bennett, Gérard Patris, Gerhard Kern, Gerry O'Beirne, Giuseppe Ielasi, Goldrain, Goodiepal and Pals, Gordon Kampe, Graham Lambkin, Grouper, Gunda Gottschalk, Hannes Hoelzl, Hans Tutscku, hans w. koch, Harald Muenz, Helge Jansen, Helm, Hermann-Christoph Müller.* Hermann-Christoph Müller trat bei der reiheM nur einmal vor dem Vorhang in Erscheinung. Mit Rod Stasick sprach er im März 2015 über das Leben und das Werk von Jerry Hunt, der Abend hatte den Titel: „Alles was Du brauchst, ist eine Karte von Texas und ein paar Bücher über Magie, und schon hast du die Sache raus." Als die reiheM nur Idee war, sollte sie eigentlich ein Festival werden, das sich in seiner ersten Ausgabe Jerry Hunt gewidmet hätte. Das ergab sich aus einem runden Tisch, initiiert vom damals noch recht neuen Musikreferenten der Stadt Köln, eben Hermann-Christoph Müller. Zuvor hatte das Musikreferat Kölns die Reihe Experimentierfeld neue Musik ausgerichtet, Müller öffnete sie so für Einflüsse von Kulturschaffenden von außen, die zum Teil noch nie mit Förderungen gearbeitet hatten. Anstelle eines Festivals entstand nach einigen Überlegungen über Zeit, Geld und Wirkung des Ganzen die reiheM, unterstützt vom Land NRW und der Stadt Köln. *Hiele.* Der Antwerpener Künstler Hiele spielte im September 2017 in einem kurzlebigen Venue namens Boulehalle. Die Boulehalle liegt am Rhein in Köln-Mülheim, in einem ehemaligen Industriegebiet, das sich trotz oder wegen Grundbesitzspekulationen mit genau der Geschwindigkeit verändert, die solche Zwischennutzungen zwar zulässt, aber sie ebenso in absehbarer Zeit wieder auflöst. Der ständige Ortswechsel der reiheM, das Begreifen der „Stadt als Veranstaltungsort", wie Frank Dommert es nennt, mag zwar dem unglücklichen Umstand geschuldet sein, dass in Köln nach wie vor ein Ort fehlt, an dem regelmäßig „Grenzgänger aus allen Genres" Konzerte spielen können. Gleichzeitig entsteht aus der Not aber auch eine Art Spiel, die Stadt wird „als System verstanden, in dem an verschiedenen Orten etwas stattfinden kann", so Dommert. Die Entscheidung, welche Künstler*innen wo präsentiert werden, wird immer in Abwägung mit dem möglichen Aufführungsort getroffen – als Puzzle zwischen Künstler*innen, ihren aktuellen Projekten, dem Charakter der Veranstaltungsorte und logistischen Erwägungen wie Tourplänen, notwendiger Technik und natürlich Geld. *Isabelle Duthoit, Ivo Bol, J.P.Oliveira, James Fei, James Tenney, Jan Jelinek, Jani Christou, Jean-Claude Eloy.* Jean-Claude Eloy ist ein französischer Komponist insbesondere elektro-akustischer Musik, von dem im Mai 2018 an drei aufeinanderfolgenden Tagen Kompositionen aufgeführt wurden (in Kooperation mit ON, dem Netzwerk für Neue Musik in Köln, einer anderen, nahestehenden aber dennoch anders gelagerten Institution der Kölner Musiklandschaft). Sein allererstes elektronisches Werk hatte Eloy auch in Köln realisiert, und zwar 1972 im Studio für elektronische Musik, auf Einladung von Karlheinz Stockhausen. Dieser ständigen, fast schon notorischen Rückschau, die die Kölner Musiksphären prägt und von einer Kölner Perspektive aus vielleicht auch gar nicht weggedacht werden kann, verwehrt sich die reiheM bewusst nicht. Anstatt die Geschichte als Ballast zu verstehen, begibt man sich lieber auf die Suche nach älteren Musiker*innen, die weniger bekannt sind, wie Michael Manion und John McGuire, oder lädt bekanntere Musiker*innen der jüngeren Kölner Geschichte ein, wie Thomas Brinkmann oder Marcus Schmickler. *Jean-François Laporte, Jean-Luc Fafchamps, Jean-Marc Sullon, Jefre Cantu-Ledesma, Jennifer Hymer, Jennifer Veillerobe, Jennifer Walshe, Jens Brand, Jeremy Gibson, Jerry Hunt, Joachim Schütz, Joachim Striepens, Joana Sá, Joe Talia, Joëlle Tuerlinckx, Johanna Billing.* Die schwedische bildende Künstlerin Johanna Billing zeigte im Mai 2015 ihren Film „über" Arthur Russell – eine indirekte Hommage an die Arbeitsweise des Musikers – als Einleitung zur Aufführung von Arthur Russells Instrumentals unter der Leitung von Peter Gordon im Depot 2 des Schauspiel Köln. Im Film begleitet Russells Stück „This Is How We Walk On The Moon" eine Gruppe von Musiker*innen aus Edinburgh, die ohne Kenntnis des Meeres Stücke über selbiges geschrieben haben, bei ihrem Versuch, tatsächlich segeln zu lernen. Diese Form des Umgang mit Musik, Musiker*innen und Tonträgern – vielleicht beispielhaft für eine „Sehnsucht in der bildenden Kunst, sich mit der Musik zu verbinden", wie Volker Zander es beschreibt – taucht im Programm der reiheM immer wieder auf. Gleichzeitig kann durch Kollaborationen mit Institutionen der bildenden Kunst oft eine finanzielle Grundlage geschaffen werden, die sowohl Musiker*innen ermöglicht, sich in der bildenden Kunst zu betätigen, als auch bildenden Künstler*innen, Schallplatten zu veröffentlichen oder mit Musik aufzutreten. Weitere Beispiele bei der reiheM sind die Auftritte des sich unter anderem mit Performance beschäftigenden Christian Jendreiko im September 2015 oder des Briten Graham Lambkin im April 2019. *Johannes Fritsch, John Also Bennett, John Bischoff, John Boyle, John Butcher, John Cage, John Clement, John McGuire, John Tilbury, Johnny Chang, Joker Nies, Jon Gibson, Jörg Follert, Joris Rühl, Jos de Gruyter, Juan Bautista Cabanilles, Julia Eckhardt, Junray, Kali Malone, Kallabris, Karlheinz Stockhausen, Kasper Collin, Kassel Jaeger, Keiichiro Shibuya, Keiji Haino, Keith Fullerton Whitman, Keith Rowe, Kenneth Atchley, Kink Gong, Kirsten Reese, Kishino Yuichi, Klara Lewis, Köhn, Konrad Sprenger, KTL, Kunstkopf, Laetitia Sonami, Laurie Amat, Lee Patterson, Lena Willikens, Leo Kupper.* Leo Kupper führte im Juni 2015 in der Kunst-Station Sankt Peter vier Stücke auf. Der 1935 geborene Komponist und Theoretiker betreibt seit 1967 das Studio de Recherches et de Structurations Electroniques Auditives in Brüssel. Seine „Werke zwischen Poesie Sonore, algorithmischer Komposition, phonetischer und elektronischer Musik" beeinflussten die Belgische Szene um Meakusma, ein Label und Festival mit Sitz in Eupen. Der Besuch der Eupener Festivaldirektoren beim Konzert von Leo Kupper gilt den Machern der reiheM als ein Schlüsselmoment, der zur bisher einzigen auswärtigen Aktivität der reiheM geführt hat, die seit Beginn des Festivals 2016 jedes Jahr Künstler*innen aussuchen darf, die von Meakusma eingeladen werden. Der sowohl personell mit der reiheM als auch als Vertrieb mit dem Label Meakusma verbundene Kölner Plattenladen a-musik errichtet dort außerdem einen umfangreichen Plattenstand. *Léon Berben, Lionel Marchetti, Liz Hirst, Lu Katavist, Luc Ferrari, Lucia Mense, Lucy Railton, Luis Negron, Luke Fowler, M. Geddes Gengras, M.Marcoll, Maciej Sledziecki, Manfred Machlitt, Manfred Stahnke, Marat Beltser, Marc Matter, Marc Sabat, Marcelo Aguirre, Marcus Schmickler, Maria Faust, Maria W. Horn, Mariam Tonoyan, Mariano Chiacchiarini, Mario de Vega, Marion Wörle, Mark Bain.* Mark Bain spielte im Dezember 2017 am zweiten der beiden einzigen Abende in der Boulehalle. Zwar versteht sich die reiheM als Konzertreihe, „in dem Sinne, dass es eine klare Anfangszeit gibt, eine Programmdauer, und ein Ende", so Dirk Specht, aber je nach Künstler*in wird die der reiheM unter urbanistischen Aspekten eigene Auseinandersetzung mit räumlichen Gegebenheiten auch in die jeweilige Performance übernommen – es wird also auch installativ gearbeitet. Was Mark Bain in der Boulehalle aufgebaut hat, hätte auch als selbstspielendes System funktioniert: Vibrationsaufnehmer außerhalb des Gebäudes, und innerhalb der Halle ein Block von Subwoofern, der gleichzeitig PA und Rauminstallation war, wiederum, als live-Aspekt, ergänzt von Kugeln, die sich durch die Bass-Vibrationen auf einer Kontaktfläche bewegen und das Feedback verändern. „Wenn er jetzt nicht dagewesen wäre, und quasi nur die Kanäle geöffnet hätte, wäre das eine Installation gewesen", sagt Specht. *Mark Fell, Mark Harwood, Martin Howse.* Martin Howse präsentierte im Februar 2019 im Stadtgarten ein „amorphe Kombination von Licht, Chemikalien und Sound". Die Organisatoren der reiheM arbeiten mit den Künstler*innen unterschiedlich eng vor einem Konzert zusammen. Meistens wird detailliert besprochen, was aufgeführt soll, in anderen Fällen wagt man Experimente: Wenn die Haltung und der Output von Künstler*innen ohnehin geschätzt werden. Das kann ein Nachteil sein, sagt Frank Dommert: „manchmal

denkt man sich, man hätte lieber etwas anderes gehört, aber trotzdem finde ich so eine gewisse Offenheit da schon wichtig“. Martin Howse nennen er und Dirk Specht als Künstler, dem man im Grund nur eine Carte Blanche geben konnte. *Martin Rumori, Martin Tétrault, Martin von der Heydt, Maryanne Amacher, Masayoshi Fujita, Mathias Max Herrmann, Matt Rogalsky, Matt Wand, Matthias Kaul, Matthias Muche, Matthias Neuenhofer, Max Egger, Max Gordon, Maximilian Marcoll, Melani Wratil, Melvyn Poore, Merzouga/Riek, Michael Beil, Michael Egger, Michael Hablitzel, Michael J. Schumacher, Michael Korneffel, Michael Manion, Michael Pattmann, Michael Peters, Michael Veltman, Michael Vorfeld, Michaela Melián.* Michaela Melían wird am 6. und 7. Dezember 2019 eine Installation im Kölner Kunstverein zeigen. Der Kölner Kunstverein sitzt in einem Gebäude, das nach dem zweiten Weltkrieg vom Britisch Information Centre „Die Brücke“ genutzt wurde, um die Re-Education zu unterstützen – also die Wiedererziehung der deutschen Bevölkerung zur Demokratie durch Wissensvermittlung und Kultur, unter anderem durch Schallplatten. In München nahm unter anderem das Amerikahaus eine solche Funktion ein, dessen Schallplattensammlung Melián durchforstet hat und im Rahmen dieser Installation den Besucher*innen zur Betrachtung, aber auch zum Abspielen zur Verfügung stellen wird. Der Gedanke liegt nicht fern, gerade die elektronische Musik im Deutschland des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Idee von Re-Education zu betrachten, da es zwischen den Komponist*innen und Interpret*innen der Avantgarde in Deutschland, Großbritannien und den USA eine rege gegenseitige Beeinflussung gab, die sich nicht zuletzt im Programm der reiheM wiederspiegelt. *Mikel R. Nieto, Miki Yui, Miss Moth, Moondog, Mordant Music, Morton Feldman, Move D, Murray Favro, N (Hellmut Neidhardt), Nadia Maria Fischer, Nicholas Bussmann, Nicola Ratti, Nicolas Collins, Nicolas Montgermont, Nicole Ferrein, Nihilist Spasm Band, Nik Kern, Nils Kohler, Nils Quak, Norbert Möslang, Norbert Rodenkirchen, Nuno Rebelo, Okkyung Lee, Oren Ambarchi, Oval, Oxana Omelchuk.* Oxana Omelchuk spielte im Februar 2011 ihre Komposition Play Back in der Alten Feuerwache und trat im Oktober desselben Jahres als Mitglied des 1. Deutschen Stromorchesters auf. Die aus Weißrussland stammende und in Köln ansässige Komponistin studierte an der Hochschule für Musik und Tanz, unter anderem Komposition bei Johannes Fritsch – so wie auch reiheM-Mitorganisator hans w. koch, oder die reiheM-Gäste Marcus Schmickler und Georg Hajdu. Trotz diverser personeller Überschneidungen zwischen der reiheM und der HfTM ist die Verbindung lose – zu sehr liegt bei der reiheM der Schwerpunkt zwischen Komponist*innen, die auch Performer*innen sind, und Improvisation, während die HfTM weiterhin meistens nach Komponist*innen und Interpret*innen trennt. In den frühen Jahren der reiheM sind Ensemble-Konzerte, wie das des an der HfTM entstandenen Ensemble Garage, noch häufiger auf der Agenda zu finden, inzwischen scheint man sich voneinander emanzipiert zu haben, und die beiden Kölner Einrichtungen existieren parallel, wenn auch in ständigem Austausch. *Parissa, Partita Radicale, Patrick Laschet, Peter Behrendsen, Peter Blegvad, Peter Gordon, Peter Kubelka, Peter Kutin, Peter Pichler, Peter Rehberg, Peter Zinovieff, Peter Zummo, Philip Corner, Philipp Kronbichler, Phœbe Neville, PITA, Rafael Toral, Ralf Kurley, Raymond Scott, Rhys Chatham, Richard Youngs, Rick Walker, Rie Nakajima, Rie Watanabe.* Rie Watanabe spielte im Oktober 2018 im Stadtgarten Stücke für Solo-Triangel von Alvin Lucier und Matthias Kaul. Die Perkussionistin hat sich konsequent der Neuen Musik verschrieben. Ein paar Monate zuvor spielte sie, wenn auch „nur“ als Interpretin eines Stückes von Lea Bertucci, bei der Brückenmusik, einer jährlichen Kölner Reihe für Klanginstallationen im Hohlkörper der Deutzer Brücke. 1995 hatte sie Peter Behrendsen ins Leben gerufen, der bei der reiheM Ende 2019 mit hans w. koch, Tobias Grewenig und Dirk Specht ein Stück von John Cage für präpariertes Schachbrett und Live-Elektronik interpretieren wird. Bei der reiheM tauchte Peter Behrendsen immer wieder auf, beispielsweise bei der Aufführung von David Tudors Rainforest im Mai 2009. Die Brückenmusik wurde über die Jahre von Teams um hans w. koch, Dirk Specht und der Therapeutischen Hörgruppe sowie mittlerweile einer Gruppe um Volker Zander weitergeführt. Der Fokus liegt im Vergleich zur reiheM weitaus mehr auf akustischer Kunst. *Rochus Aust, Rod Stasick, Ronnie Sundin, Rubén Patiño, Rune Lindblad, Rust, RYBN, Ryosuke Kiyasu, Sara Hildebrand Marques Lopes, Sascha Lino Lemke, Sebastian Gramss, Sebastian Thewes, Seiji Morimoto, Senking, Seth Josel, Séverine Ballon, Sewer Election, Siegfried Koepf, Simon Nabatov, Simon Rummel, Sote, Stefan Kreitmayer, Stefan Lakatos.* Auch wenn sich die reiheM auf Autorenmusik und sogenannte Composer/Performer spezialisiert hat, gibt es Ausnahmen, bei der komponierte Musik von Interpreten aufgeführt wird – zum Beispiel, weil der Composer/Performer verstorben ist. Moondog, dessen Biographie einen interessanten Bogen von der New Yorker 6th Avenue bis nach Recklinghausen schlägt, ist so ein Beispiel. Für die Aufführung seiner Stücke machte das Team der reiheM Fritz Storfinger ausfindig, einen Organisten, der bereits bei frühesten Konzerten mit Moondog in Deutschland aufgetreten war, und Stefan Lakatos, dem vielleicht wichtigsten Moondog-Interpreten, der einen Madrigalchor leitete. Das Konzert fand im November 2014 in der Kunst-Station Sankt Peter statt, einer Kölner Spielstätte für zeitgenössische Musik, deren Musikprogramm in frühen Jahren von Johannes Fritsch betreut wurde, und die auch den mit der reiheM entfernter verwandten Kölner Veranstaltern wie dem Acht Brücken Festival oder der Kölner Gesellschaft für Neue Musik eine Bühne bietet. Die reiheM führte hier auch andere komponierte Werke auf, zum Beispiel von Éliane Radigue. *Stefan Werni, Stephan Brenn, Stephen Cornford, Stephen O'Malley, Steve Moyes, Sue Tompkins, Sukandar Kartadinata, Sven Hahne, Swantje Lichtenstein, Sylvain Poitras, Synkie, Taavi Kerikmäe, Taymur Streng, Telebossa, Terre Thaemlitz.* Die Künstlerin Terre Thaemlitz gab im Juni 2013 im Kölner Gewölbe eine Lecture-Performance, gefolgt von einem DJ-Set ihres Alias DJ Sprinkles. DJ-Sets mit House Music, das ist eine der wenigen Grenzen, die sich die reiheM dann doch setzt – hier hat es funktioniert, da Thaemlitz vorher einen (intellektuellen) Überbau gab, aber es sollte bei dieser Ausnahme bleiben. Auf die Frage hin, was denn außerdem tendenziell nicht gebucht würde, nennt Dirk Specht Improv/Free Jazz – auch dem steht allerdings der Auftritt des Saxophonisten John Butchers mit dem Elektroniker Christof Kurzman im Dezember 2016 in der Alten Feuerwache entgegen. Eine völlig andere Form der Grenzüberschreitung ereignete sich bei Auftritten wie dem von Sue Tompkins oder Swantje Lichtenstein: die performative Auseinandersetzung mit Literatur. Dies ist bei der reiheM allerdings ein fast schon wiederkehrendes Thema. Vergleichsweise häufiger spielen auch japanische Musiker, wie zum Beispiel Kishino Yuichi. *The Analog Laptop, The Lucid Brain Integrative Project, The Missing Present Band, The Redundant Rocker, The Sons Of God, Thighpaulsandra, Thomas Ankersmit, Thomas Brinkmann, Thomas Heberer, Thomas Kulessa, Thomas Lehn, Thomas Meinecke, Till Bovermann, Till Künkler, Tina Tonagel, Titanoboa, Tiziana Bertoncini, Tobias Beck, Tobias Grewenig, Tom Ashforth, Tomomi Adachi, Toulouse Low Trax, Udo Moll, Ulrich Krieger, Ulrich Phillipp, Valerio Tricoli, Viktoria Kaunzner, Vincent Royer, Violalex, Volker Hennes, Volker Straebel, Volker Zander, Vomit Heat.* Im November 2017 spielte Nils Herzogenrath als Vomit Heat im Stadtgarten. Der aus Essen stammende Musiker gehört zu den jüngsten Künstler*innen, die je bei der reiheM aufgetreten sind. Nicht zufällig studiert er an der Kunsthochschule für Medien, ein Breeding Ground für Klangkünstler*innen, von der viele auch ihren Weg zur reiheM finden, sei es als Zuhörende oder Aufführende. Begünstigt wird das durch die Lehrenden des Fachs Sound und die von ihnen betriebenen Reihen und Seminare an der KHM, wie Soundings – oder dem Klanglabor, in dem John Bischoff im Juni 2018 einen Vortrag hielt, nachdem er im Kölner Loft für die reiheM gespielt hatte. Ähnlich wie es diese Auflistung andeutet, wird eine über so viele Jahre bestehende, und mit so viel Präzision programmierte Konzertreihe wie die reiheM so zu einem von verschiedensten Orten, Künstlern und Auftritten, sozusagen dezentral akkumulierten Archiv für Musik. *William Forman, Yann Leguay, Yasunao Tone, Yoshihiro Goseki, Yuko Kaseki, ZÉ BIF.*

From Advanced to Z

A positively incomplete, commented index of ten years of reiheM

Hanna Bächer

8GG, Alain Pire, Albert Ayler, Alessandra Novaga, Alfred Hitchcock, Alvin Lucier, Amy Cimini, Amy X Neuburg, Andreas Willers, Anla Courtis, Anne Krickeberg, Annegret Mayer-Lindenberg, Antez, Anthony Moore. The piece Anthony Moore released on reiheM's compilation Noise of Cologne 2 is called „Trans Cologne Tramway". The title could be read as a motto for reiheM – in the way the Cologne series points out axes where there were previously none to be seen. While the curation avoids to claim some grand concept, it fills the gaps between other institutions, older as well as very recent ones, with more distinct (or homogenous) profiles. From here, connections can be drawn to other scenes, to artists of all genres pushing the respective limits. Not only in a regional context: Among many pother stints in bands, Anthony Moore played with Henry Cow, who founded the label Recommended Records with Chris Cutler, from which the RecRec mailorder catalogue emerged. It offered, not unlike this list of artists who played reiheM in the past ten years, and entry point for a further quest into this kind of music. A similar, pre-digital access was provided by record stores such as Gelbe Musik in Berlin and, of course, books, exhibitions and radio broadcasts. Anthony Moore played reiheM in November 2015 with his Missing Present Band. *Anthony Pateras, Anton Lukoszevieze, Antonio de Cabezon, Anzu Suhara, Arnold Dreyblatt, Art Pratten, Arthur Russell, Asa-Chang, Astor, Atom tm, Aya Onishi, ba:zel, Baleine 3000, Bell Field, Bellows, Benjamin Thigpen, Bernd Schurer, Bernhard Fograscher, Bernhard Wöstheinrich, Beth Griffith, Bettina Wenzel, Biblioteq Mdulair, Biliana Voutchkova, Bill Dietz, Bill Exley, Bill Orcutt, Bill Ruyle, Billy Bao, Boris Hegenbart, Brigitta Muntendorf, Britton Powell, Burkart Zeller, Byungjun Kwon, Camilla Hoitenga, Carl Michael von Hausswolff, Carlos Tarcha, Carter Williams, Cecil Taylor.* The documentary Cecil Taylor in Paris was screened on one of the first evenings of reiheM, in August 2009, on the roof terrace of Museum Ludwig. Luc Ferrari and Gérard Patris filmed Taylor in 1968 for their series Les Grandes Répétitions („The Big Rehearsals"), in which the rehearsal of a piece becomes the center of a story about music. The second film of this series to be screened at reiheM documents works on Karlheinz Stockhausen's piece Momente. There's a stark contrast between the elements of free improvisation brought into the filmed rehearsal by Taylor, enhanced by him taking part in the performance himself, and Stockhausen's handling of his composition, which he „only" conducts. These polar approaches outline a particular area of tension, one of many to be getting explored by reiheM. *Charlemagne Palestine, chdh, Chico Mello, Chris Mann, Chris Newman, Chris Petit, Christian Jendreiko, Christiane Veltman, Christina Kubisch, Christina Taczyk, Christine Chapman, Christof Kurzmann, Christoph Fink, Christoph Irmer, Club Moral, Compound Eye, Cornelius Cardew, Costis Zouliatis, crys cole, Cyrille Henry, Dag Rosenqvist, Daniel Maszkowicz, Daniel Neves, Daniel Vlèek, David Behrman, David Cunningham, David Grubbs.* Musician and musicologist David Grubbs performed at reiheM in October 2016, at Cologne's Loft. He opened the night with a reading from his book Records Ruin The Landscapes: John Cage, the Sixties, and Sound Recording, in which he discusses the relationship between „free" musical styles and recordings. Many years before, in 1999, had been invited to play the White Noise Bar at another Cologne venue, Studio 672. In retrospect, the White Noise Bar and its quasi predecessor, Selten Gehörte Musik at „L" (and, later, Liquid Sky), look like testing grounds for reiheM's activities. One of the programmers of both series is the Cologne record dealer, label owner and promoter Frank Dommert. *David Moufang, David Toop, David Tudor, Dieb13, Dinah Bird, Dirk Specht, DJ Sprinkles, DJ Zipo.* DJ Zipo will perform as a kind of unofficial, lowkey Guest of Honour at the one-day festival reiheM hosts on the occasion of its tenth anniversary. Guest of Honour, because the original group of programmers consisted of him, usually known as Till Kniola, hans w. koch, Sven Hahne and Frank Dommert. Over time, Kniola and Hahne got replaced by Dirk Specht and Volker Zander as full-time curators, with support by so-called project managers for single concerts, such as Georg Dietzler. There's no mention of individual curators in any of the announcements, deliberately so, only the respective audience address before each concert offers clues. To work and act exclusively as a group is regarded as crucial by its creators. reiheM doesn't employ a curational strategy which mirrors the ideas of just one person, but a team making decisions together and acting as a monitoring authority towards each single idea. As a side-effect, this modus operandi limits the danger of merely creating another genre by avoiding to fit into one. „Our bulkheads remain open", says Volker Zander. *Dr. Borg, e-mex ensemble, Echo Ho, Edvard Graham Lewis, Eiko Ishibashi, Éliane Radigue, Elisabeth Coudoux, Emeka Ogboh, Emma Souharce, Emmanuel Reveneau, Ensemble Garage, Ensemble TRA I TEMPI, Eric Cordier, Erik Enockson, Ernie Brooks, Eva Boesch, Eva Zöllner, evala, Evelin Degen, EVOL, Ewelina Chiu, Fabio Carboni, Felicia Meric, Flo Kaufmann, Florian Hecker, Florian Kindlinger, Florian Zwissler, Frank Bretschneider, Frank Dommert, Frank Gratkowski, Frank Riedel, Frank Schulte, Franz Hautzinger, Franzis-*

*ka Windisch, Frédéric Le Junter, Friedrich Jaecker, Fritz Storfinger, Fushitsusha, Futoshi Kamekawa, G*Park, Gamut ensemble, Gavin Russom, Georg Hajdu, George Bennett, Gérard Patris, Gerhard Kern, Gerry O'Beirne, Giuseppe Ielasi, Goldrain, Goodiepal and Pals, Gordon Kampe, Graham Lambkin, Grouper, Gunda Gottschalk, Hannes Hoelzl, Hans Tutscku, hans w. koch, Harald Muenz, Helge Jansen, Helm, Hermann-Christoph Müller.* Hermann-Christoph Müller only had a single on-stage appearance at reiheM. In March 2015, he spoke to Rod Stasick about the life and work of Jerry Hunt, during a night called: „All you need is a map of Texas and a few books on magic, and you've got it out." When the series was still merely an idea, it was supposed to become a festival, dedicated to Jerry Hunt in its first edition. This resulted from a round table, initiated by Hermann-Christoph Müller, the then still quite newly appointed music consultant of the city of Cologne. Previously, Cologne's music consultant had organized the series Experimentierfeld neue Musik, which Müller opened for influences by people working in culture, some of them inexperienced with the world of writing grant applications. After some considerations about time, money and effect, reiheM was created, instead of a festival. It's supported by the State of NRW and the City of Cologne. *Hiele.* Antwerp-based artist Hiele played reiheM in September 2017, in a short-lived venue called Boulehalle. Boulehalle was located by the river Rhine in Cologne-Mülheim, in a former industrial area that, despite or because of land ownership speculation, is changing at precisely the speed which permits such interim uses, but also dissolves them in the foreseeable future. The constant relocation of the series, the understanding of the „city as a venue", as Frank Dommert puts it, may well be due to the unfortunate fact that Cologne still lacks a place where „border crossers of all genres" can regularly play concerts. At the same time, however, the necessity to move creates a kind of game; the city is understood „as a system in which culture can take place in a diversity of spaces," says Dommert. Decisions regarding which musicians to present are always made in consideration of possible venues – as a puzzle between artists, their current projects, the character of the spaces and logistic considerations such as tour plans, technological requirements and, of course, money. *Isabelle Duthoit, Ivo Bol, J.P.Oliveira, James Fei, James Tenney, Jan Jelinek, Jani Christou, Jean-Claude Eloy.* Jean-Claude Eloy is a French composer, in particular of electro-acoustic music, of whom compositions were performed on three consecutive days in May 2018 (in cooperation with ON, the Network for New Music in Cologne, another close but simultaneously very different organization on Cologne's musical horizon). Eloy had also realised his very first electronic work in Cologne, in 1972 at the Studio für Elektronische Musik, at the invitation of Karlheinz Stockhausen. This constant, almost notorious retrospective, which shapes the musical spheres of Cologne and perhaps cannot be ignored from a Cologne perspective, is deliberately not rejected by reiheM. Instead of understanding this history as a burden, one prefers to dig out musicians from this period who are less well-known, such as Michael Manion and John McGuire, or to invite more well-known musicians from a more recent Cologne history, like Thomas Brinkmann or Marcus Schmickler. Jean-François Laporte, Jean-Luc Fafchamps, Jean-Marc Sullon, Jefre Cantu-Ledesma, Jennifer Hymer, Jennifer Veillerobe, Jennifer Walshe, Jens Brand, Jeremy Gibson, Jerry Hunt, Joachim Schütz, Joachim Striepens, Joana Sá, Joe Talía, Joëlle Tuerlinckx, Johanna Billing. In May 2015 the Swedish visual artist Johanna Billing showed her film „about" Arthur Russell – basically an implicit homage to the way the musician works – as an introduction to the performance of Arthur Russell's Instrumentals, directed by Peter Gordon, at Depot 2 of Schauspiel Köln. In the film, Russell's play „This Is How We Walk On The Moon" accompanies a group of musicians from Edinburgh who wrote pieces about the sea without any knowledge of it, in their attempt to actually learn how to sail. This form of dealing with music, musicians and recordings – perhaps exemplary for a „longing in the visual arts to connect with music," as Volker Zander describes it – keeps on re-appearing in reiheM's programme. At the same time, collaborations with institutions of the visual arts can often create a financial basis that both enables musicians to be active in the visual arts, and visual artists to publish records or perform music. Further examples at reiheM were the appearances of, roughly framed, performance-artist Christian Jendreiko in September 2015, and Britain's Graham Lambkin in April 2019. *Johannes Fritsch, John Also Bennett, John Bischoff, John Boyle, John Butcher, John Cage, John Clement, John McGuire, John Tilbury, Johnny Chang, Joker Nies, Jon Gibson, Jörg Follert, Joris Rühl, Jos de Gruyter, Juan Bautista Cabanilles, Julia Eckhardt, Junray, Kali Malone, Kallabris, Karlheinz Stockhausen, Kasper Collin, Kassel Jaeger, Keiichiro Shibuya, Keiji Haino, Keith Fullerton Whitman, Keith Rowe, Kenneth Atchley, Kink Gong, Kirsten Reese, Kishino Yuichi, Klara Lewis, Köhn, Konrad Sprenger, KTL, Kunstkopf, Laetitia Sonami, Laurie Amat, Lee Patterson, Lena Willikens, Leo Kupper.*

Leo Kupper performed four pieces for reiheM, at Kunst-Station Sankt Peter in June 2015. Born in 1935, the composer and theorist has been running the Studio de Recherches et de Structurations Electroniques Auditives in Brussels since 1967. His „works between Poesie Sonore, algorithmic composition, phonetic and electronic music" influenced the Belgian scene around Meakusma, a label and festival based in Eupen. The visit of the Eupen festival directors to Leo Kupper's concert is considered a key moment to the team of reiheM, leading to the only external activity of the series to date. Since the beginning of the festival in 2016, reiheM has had the chance to annually select artists to be invited by Meakusma. The Cologne-based record store a-musik, whose team overlaps with reiheM and which is associated with the Meakusma label through its distribution, also regularly sets up an extensive pop-up record store. *Léon Berben, Lionel Marchetti, Liz Hirst, Lu Katavist, Luc Ferrari, Lucia Mense, Lucy Railton, Luis Negron, Luke Fowler, M. Geddes Gengras, M.Marcoll, Maciej Sledziecki, Manfred Machlitt, Manfred Stahnke, Marat Beltser, Marc Matter, Marc Sabat, Marcelo Aguirre, Marcus Schmickler, Maria Faust, Maria W. Horn, Mariam Tonoyan, Mariano Chiacchiarini, Mario de Vega, Marion Wörle, Mark Bain.* Mark Bain performed in December 2017, on the second one of only two evenings at Boulehalle. reiheM defines itself as a series of concerts, „in the sense that there is a starting time, a program duration, and an ending [of a performance]," as Dirk Specht puts it. Still, depending on the artists, reiheM's characteristical examination of spatial conditions from an urbanistic point of view will also be incorporated into the respective performance – thus adding an installative aspect. Mark Bain's set up at Boulehalle would also have worked as a self-playing system: Vibration sensors outside of the building, and inside the hall a block of subwoofers, which was simultaneously PA and room installation. Supplemented, as a live facet, by spheres which move on a contact surface due to the bass vibrations and change the feedback. „If he hadn't been there, and had just opened the channels, it would have been an installation," says Specht. *Mark Fell, Mark Harwood, Martin Howse.* Martin Howse presented an „amorphous combination of light, chemicals and sound" at Stadtgarten in February 2019. Before a concert, the group behind reiheM gets involved with the artists to various degrees. In most cases, there is a detailed discussion of what is to be performed; in other cases, experiments are dared: If the attitude and output of artists are valued anyway, they might just get invited. This approach can be a disadvantage, says Frank Dommert: „Sometimes you think you'd rather hear something else, but still I consider some amount of openness important". He and Dirk Specht point towards Martin Howse as an example for an artist who you could only have been given carte blanche. *Martin Rumori, Martin Tétrault, Martin von der Heydt, Maryanne Amacher, Masayoshi Fujita, Mathias Max Herrmann, Matt Rogalsky, Matt Wand, Matthias Kaul, Matthias Muche, Matthias Neuenhofer, Max Egger, Max Gordon, Maximilian Marcoll, Melani Wratil, Melvyn Poore, Merzouga/Riek, Michael Beil, Michael Egger, Michael Hablitzel, Michael J. Schumacher, Michael Korneffel, Michael Manion, Michael Pattmann, Michael Peters, Michael Veltman, Michael Vorfeld, Michaela Melián.* Michaela Melían will be showing an installation at Kölner Kunstverein on December 6th and 7th of 2019. The Kölner Kunstverein is

located in a building which, after the Second World War, was used by the British Information Centre „Die Brücke“ to support the so-called Re-Education program – an attempt to lead the German population towards democracy through knowledge transfer and culture, including a selection of records. In Munich, the Amerikahaus, whose record collection Melián has combed through, played a similar role. Within the framework of this installation, Melián will make the collection available to visitors inside Kunstverein, both as a display and to actually play it. The idea of looking at electronic music in Germany in the 20th century in connection with the idea of Re-Education is not far-fetched, as there was a close exchange between the composers and interpreters of the avant-garde in Germany, Great Britain and the USA, reflected not at last in the programme of reiheM. *Mikel R. Nieto, Miki Yui, Miss Moth, Moondog, Mordant Music, Morton Feldman, Move D, Murray Favro, N (Hellmut Neidhardt), Nadia Maria Fischer, Nicholas Bussmann, Nicola Ratti, Nicolas Collins, Nicolas Montgermont, Nicole Ferrein, Nihilist Spasm Band, Nik Kern, Nils Kohler, Nils Quak, Norbert Möslang, Norbert Rodenkirchen, Nuno Rebelo, Okkyung Lee, Oren Ambarchi, Oval, Oxana Omelchuk.* Oxana Omelchuk presented her composition Play Back at Alte Feuerwache in February 2011 and performed as a member of the 1. Deutsches Stromorchester in October of the same year. The composer, who originates from Belarus and is based in Cologne, studied at Hochschule für Musik und Tanz, among other subjects, composition, with Johannes Fritsch – just as hans w. koch, co-organiser of reiheM, or guests Marcus Schmickler and Georg Hajdu. Despite various personal overlaps between reiheM and HfTM, the connection is but a loose one – reiheM's focus lays somewhere between improvisation and composers who are also performers, while the HfTM continues to separate composers and interpreters. In the early years of reiheM, concerts of ensembles such as Ensemble Garage, which was formed at the HfTM, were found on the agenda more frequently, by now, some sort of emancipation seems to have happened, and the two Cologne institutions exist in parallel, albeit in constant exchange. *Parissa, Partita Radicale, Patrick Laschet, Peter Behrendsen, Peter Blegvad, Peter Gordon, Peter Kubelka, Peter Kutin, Peter Pichler, Peter Rehberg, Peter Zinovieff, Peter Zummo, Philip Corner, Philipp Kronbichler, Phœbe Neville, PITA, Rafael Toral, Ralf Kurley, Raymond Scott, Rhys Chatham, Richard Youngs, Rick Walker, Rie Nakajima, Rie Watanabe.* In October 2018, Rie Watanabe played pieces for solo triangle by Alvin Lucier and Matthias Kaul at Stadtgarten. The percussionist has consistently dedicated herself to New Music. A few months earlier she had performed, albeit „only“ as interpreter of a piece by Lea Bertucci, at Brückenmusik, an annual Cologne event for sound installations in the hollow body of Deutzer Brücke. Peter Behrendsen, who will present a piece by John Cage for prepared chessboard and live electronics with hans w. koch, Tobias Grewenig and Dirk Specht at reiheM at the end of 2019, founded Brückenmusik in 1995. Peter Behrendsen got involved with reiheM regularly, for example at the performance of David Tudor's Rainforest in May 2009. Over the years, Brückenmusik was carried on by a teams around hans w. koch as well as Dirk Specht and the Therapeutische Hörgruppe, and, by now, a group around Volker Zander. Compared to reiheM, its focus is much more on acoustic art. *Rochus Aust, Rod Stasick, Ronnie Sundin, Rubén Patiño, Rune Lindblad, Rust, RYBN, Ryosuke Kiyasu, Sara Hildebrand Marques Lopes, Sascha Lino Lemke, Sebastian Gramss, Sebastian Thewes, Seiji Morimoto, Senking, Seth Josel, Séverine Ballon, Sewer Election, Siegfried Koepf, Simon Nabatov, Simon Rummel, Sote, Stefan Kreitmayer, Stefan Lakatos.* Even though reiheM specializes in the music so-called composer/performers, there are exceptions where composed music is performed by interpreters – for example, because the composer/performer has passed away. Moondog, whose biography draws an interesting arc from 6th Avenue in New York to Recklinghausen, is one such example. For the performance of his pieces, the reiheM team dug out Fritz Storfinger, an organist who had already performed with Moondog at his earliest concerts in Germany, and Stefan Lakatos, perhaps the most important Moondog interpreter, who conducted a madrigal choir. The concert took place in November 2014 at the Kunst-Station Sankt Peter, a Cologne venue for contemporary music whose music programme was supervised in its early years by Johannes Fritsch, and which also offers its space to other Cologne organizers vaguely related to reiheM, such as Acht Brücken Festival or Kölner Gesellschaft für Neue Musik. reiheM staged some other composed works here, for example by Éliane Radigue. *Stefan Werni, Stephan Brenn, Stephen Cornford, Stephen O'Malley, Steve Moyes, Sue Tompkins, Sukandar Kartadinata, Sven Hahne, Swantje Lichtenstein, Sylvain Poitras, Synkie, Taavi Kerikmäe, Taymur Streng, Telebossa, Terre Thaemlitz.* In June 2013, the artist Terre Thaemlitz gave a lecture-performance at Cologne's Gewölbe, followed by a DJ set of her alias DJ Sprinkles. DJ sets with house music is one of the few moments where reiheM did indeed reach its self-imposed stylistic limitations. In this case it worked, because Thaemlitz offered a sort of intellectual contextualization, but this night would remain an exception. When asked what else would not tend to be booked, Dirk Specht names Improv/Free Jazz – only to point towards a concert of saxophonist John Butchers with electronic musician Christof Kurzman at Alte Feuerwache in December 2016, playing exactly that. A completely different form of border-crossing occurred at performances like that of Sue Tompkins or Swantje Lichtenstein: the performative examination of literature, which, however, is almost becoming a recurring theme for reiheM. There's also a notable frequency of performances by Japanese musicians, such as Kishino Yuichi. *The Analog Laptop, The Lucid Brain Integrative Project, The Missing Present Band, The Redundant Rocker, The Sons Of God, Thighpaulsandra, Thomas Ankersmit, Thomas Brinkmann, Thomas Heberer, Thomas Kulessa, Thomas Lehn, Thomas Meinecke, Till Bovermann, Till Künkler, Tina Tonagel, Titanoboa, Tiziana Bertoncini, Tobias Beck, Tobias Grewenig, Tom Ashforth, Tomomi Adachi, Toulouse Low Trax, Udo Moll, Ulrich Krieger, Ulrich Phillipp, Valerio Tricoli, Viktoria Kaunzner, Vincent Royer, Violalex, Volker Hennes, Volker Straebel, Volker Zander, Vomit Heat.* In November 2017 Nils Herzogenrath played at Stadtgarten as Vomit Heat. The musician, who hails from Essen, is one of the youngest artists who ever performed at reiheM. It's barely a coincidence that Herzogenrath studies at Cologne's Academy of Media Arts, a breeding ground for sound artists, many of whom find their way to reiheM, whether as listeners or performers. This is encouraged by the professors of the subject Sound and the events and seminars they run at the KHM, such as Soundings – or the Klanglabor, in which John Bischoff gave a lecture in June 2018 after playing for reiheM at Loft. As this list is trying to suggest, a concert series like reiheM, which has been in existence for so many years and has been programmed with so much precision, can become a musical archive by quasi decentral accumulation of a wide variety of places, artists and performances. *William Forman, Yann Leguay, Yasunao Tone, Yoshihiro Goseki, Yuko Kaseki, ZÉ BIF.*

Immer alles hinterfragen

Ein Gespräch mit Metatexten zwischen NTS Radio Host Michael Leuffen und dem Düsseldorfer Produzenten, Kreidler- und Toresch-Bandmitglied sowie Salon Des Amateurs-Gründer Detlef Weinrich aka Tolouse Low Trax über die aktuelle Kunst ein Künstler zu sein

> *„Wahre Jugend ist eine Eigenschaft, die sich nur mit den Jahren erwerben lässt."*
> Jean Cocteau

~ Michael Leuffen: Detlef, du lebst hier in deinem sehr inspirativ gestalteten Atelier ein vakantes Leben, während nur wenige Meter von hier der mondäne Düsseldorfer Reichtum residiert. Wie gehst du damit um?

~ Tolouse Low Trax: Das ist seltsam. Du fragst dich: habe ich es nicht verdient besser zu leben? Da drüben in der sterilen Neubausiedlung will ich nicht sein. Aber stabile Einkünfte zu haben, das wäre toll. Ich will keinen Reichtum. Aber dann denke ich auch: Vielleicht können manche Leute besser mit Geld umgehen.

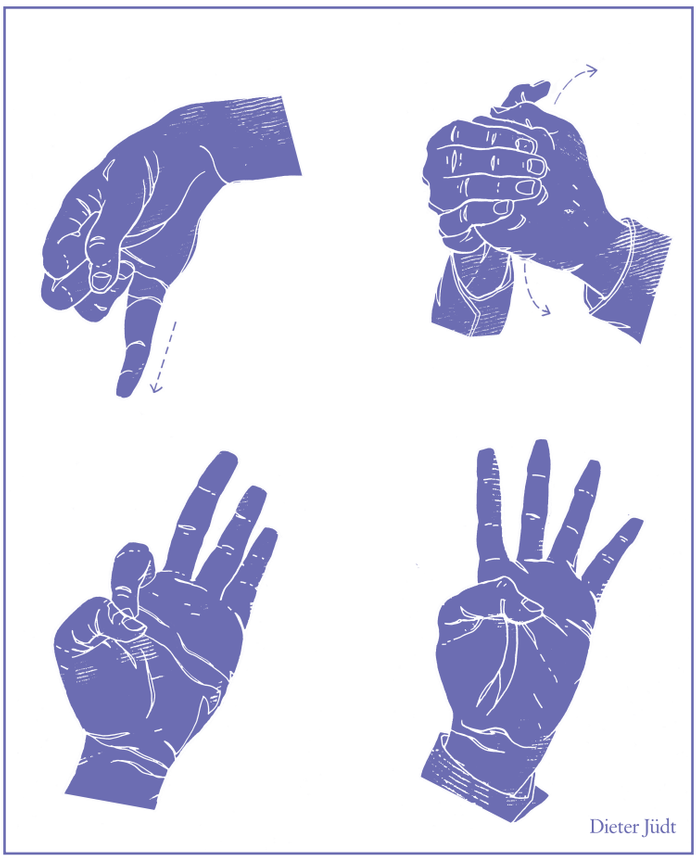
~ ML: Ein Leben nach Plan führen und die Finanzen nachhaltig anlegen, ist für dich als Konzept also nicht denkbar.

~ TLT: Das ist mir total fremd. Ich habe keine Idee von Zukunft. Vom nächsten Tag oder der nächsten Woche oder dem nächsten Gig in zwei Wochen in der Mongolei mache ich mir schon ein Bild. Aber das ist ja immer noch momenthaft und hat nichts mit Sicherheitsdenken zu tun. Das liegt mir fern.

~ ML: Bestimmen Existenzängste dein künstlerisches Arbeiten?

~ TLT: Nein. Nicht wirklich. Da sind eher Ängste zugegen, die sich aus Beschwerden über deine Kreativität ergeben. Es gab bei mir schon mal die Kritik, ich sei zu unprofessionell. Das sorgt mich. Aber vor allem kommt die Frage auf: Welchem Bild soll ein Künstler entsprechen? Wenn du dich mal verspielst, wirst du kritisiert. Das verstehe ich nicht. Es muss doch auch Punk zugegen sein. Es kann doch nicht sein, dass zu Zeiten von Instagram nur die Entsprechung des vermittelten Idealbildes Erwartungen erfüllt. Das ist erschreckend und auch gegen mein Verständnis von künstlerischem Ausdruck. Dass du für die Kunst dein Leben riskierst, scheint heute absolut fremd zu sein.

~ ML: Stattdessen wird eine Professionalisierung erwartet, die nach der Entsprechung eines nicht näher definierten Codex verlangt. Dazu gehört das genaue Reproduzieren der eigenen Musik, aber auch, dass gewisse Normen eingehalten werden, die durch die alles durchdringende Kapitalisierung der Kultur entstehen. Immer freundlich zu sein ist Teil dieser Norm, egal wie es dem Künstler geht und was der Tag, die Wochen vor dem Auftritt mit ihm gemacht haben.



Dieter Jüdt

~ TLT: Genau. Und wo die Energie zur Schöpfung herkommt, ist irrelevant. Das hörst du vieler zeitgenössischer Musik auch an, denn sie klingt ausgedacht. Die Energien zur Schöpfung haben aber auch negative Kehrseiten, mit denen du leben musst. Musiker sollten sich viel öfters Fragen: Bin ich Künstler oder Entertainer? Das sind zwei total verschiedene Ausdrucksformen. Die erste Variante kann dich umbringen. Das ist so.

~ ML: Aber um noch mal zum Fehler zurückzukommen: Wird ein Künstler heute eher dazu gedrängt, seine medial gebundene Musik bei Konzerten so darstellen wie sie schon in der Welt ist?

~ TLT: Nun, das ist schwierig, weil es natürlich auch immer an die Musik und wie sie sich darstellt, gekoppelt ist. Ich für meinen Teil habe immer schon Fehler gemocht und wenn sich heute jemand darüber beschwert, ich hätte live einen Fehler gemacht, so scheint er meine Musik nicht verstanden zu haben. Die extreme Rauheit in ihr macht sie in ihrem Zentrum zu Punk. Da kommt die Energie her beziehungsweise daraus entsteht sie. Ein perfekter DJ-Mix hat so etwas nicht. Als ob sich jemals wer darüber beschwert hätte, wenn Mark E. Smith auf der Bühne in die Hose macht. Dadurch wurde er eher zur Legende. In der heutigen Zeit muss so etwas versteckt werden. Ein extremer Künstler mit extremem Leben ist nicht gewünscht. Oder nur an den Rändern. Ein Musiker mit extremer Persönlichkeit, der etwas aufs Spiel setzt, auch sein eigenes Leben, hat heute kaum noch Chancen. Dabei setzt du besonders im Nachtleben generell dein Leben aufs Spiel. Und von mir zu verlangen, um drei Uhr in der Nacht zu spielen und vorher nichts zu trinken, ist ein Hohn. Draußen sind alle angetrunken, aber ich als Künstler soll nüchtern bleiben, damit ich einem Idealbild entspreche. Eckige Leute werden nur bis zu einem gewissen Punkt verehrt. Aber ein Künstler der angepasst ist, hat ja ganz andere Energiefelder.

~ ML: Die stetige Professionalisierung verlangt nach einer empfänglichen Einheit und erlaubt nur begrenzt den Schritt ins unkalkulierbare Nichts, der eventuell die Wirtschaftlichkeit gefährdet. Kunst sollte davon völlig befreit

sein, damit Kräfte entstehen, die im besten Fall dazu führen, dass die eigene Wahrnehmung überprüfbar wird. Die Logik des Kapitalismus scheint indes die Offenheit des Publikums vergiftet zu haben. Aber dann geht es auch um Verlässlichkeit. Promoter buchen dich, sie geben Geld für dich aus, gehen ein Risiko ein.

~ TLT: Wenn sie Tolouse Low Trax oder Toresch buchen, buchen sie Musik, die manchem vor den Kopf stößt. Da kann der Apparat noch so professionalisiert sein! Das kann auch nach hinten losgehen. Yves Tumor ist ein Beispiel dafür, dass es möglich ist, auszuscheren und erfolgreich zu sein. Seine Shows sind extrem, obwohl er jenseits der Bühne auratisch wie ein entspannter Jesus wirkt. Was der sich erlaubt… Da frage ich mich: Wer darf sich was wie erlauben? Was sind heute die Regeln des akzeptierten Extrems. Ich glaube, die sind durch die Professionalisierung viel rigider geworden. Ich weiß nicht, warum Leute nicht in der Lage sind, eine Komplexität in einer Person zu erkennen. Und die Kehrseite seiner Existenz. Und den Schmerz. Der wird gar nicht einkalkuliert. Wer schreibt schon ein Buch über Happiness, geschweige denn einen Song. Das Leben ist moralisch. Und das muss mit einkalkuliert werden. Freizeit, Hedonismus – damit habe ich nichts zu tun. Für mich gibt es die Idee von Wochenende nicht.

> *„Happiness was never important. The problem is that we don't know what we really want. What makes us happy is not to get what we want. But to dream about it. Happiness is for opportunists. So, I think that the only life of deep satisfaction is a life of eternal struggle, especially struggle with oneself. If you want to remain happy, just remain stupid. Authentic masters are never happy; happiness is a category of slaves!"* Slavoj Žižek

~ ML: Früher gab es bei Künstlern noch eine Selbstausgrenzung im eigenen Werk. Ein Sich-verlieren in der eigenen Kunst. Das ist sogar zum Programm gemacht worden und scheint heute nicht mehr erlaubt zu sein. Einem Künstler ein Ausufern zugestehen, auch im Leben, und nicht nur in der Musik, die er macht, ist außer Mode. Man soll nur maximal abliefern.

~ TLT: Und dass auch ein Leiden hinter der Musik stehen könnte, wird auch nicht mit einkalkuliert. A struggle for life! Die Magie in meiner Musik entsteht nur daraus, sie ist nicht konstruiert und reagiert nur auf diesen Struggle.

~ ML: Diese Magie hat aber auch mit deinem gelebten Leben zu tun. Deine diversen Auseinandersetzungen mit den unterschiedlichsten künstlerischen Ausdrucksweisen haben dich ja in deiner Lebenszeit zu dem gemacht, der du nun bist und nehmen somit als Ganzes Einfluss auf deine schöpferische Tätigkeit.

~ TLT: Das ist ein langer Weg. Das sind Schichten. Rhizome. Passionen fangen ja meist damit an, dass du als Mensch, der schon in eine gewisse Richtung angelegt ist, auf einen Menschen triffst, der dich zu etwas hinführt. Als junger Mensch ist es gut so jemanden zu treffen. Bei mir war der örtliche Buchladen, wo mir die Besitzer gesagt haben: Lies doch mal Kinder der Nacht von Jean Cocteau. Das war dann eigentlich meine Einführung in alles, was ich heute ausmache. Und Paris – Ein Fest fürs Leben von Ernest Hemingway ist mit fünfzehn Jahren auch ein Knaller, wenn du in der Provinz lebst. Fünfzehn zu sein und zu bemerken, dass du die Welt mit anderen Augen siehst, wird ja auch von Denton Welch in Freuden der Jugend ganz gut beschrieben. Festzustellen, dass alle in der Familie anders funktionieren als du selbst, ist nicht leicht. Zu hören, du siehst aus wie ein Mädchen oder dein Name verrät, dass du schwul bist, formt ebenso. Da kommt einem aber meist das Leben entgegen und du triffst Leute, die dein Unwohlsein nachempfinden. Gute Zufälle. Als Teenager bin ich bei einer Reise nach Italien mal zwei Jungs aus Zürich begegnet, die haben mich schwer beeindruckt. Die waren bestimmt vier, fünf Jahre älter als ich, sahen sehr gut aus, haben die ganze Zeit Sandinista! von The Clash gehört, Espresso getrunken und ihn endlos lange umgerührt. Das hat mich umgehauen! Ich konnte das nicht richtig einordnen. Aber es hat mir eine neue Richtung gegeben. Filme ebenso. Früher konnte man ja aus Versehen im TV Filme wie Il deserto rosso von Michelangelo Antonioni sehen. Du bist vierzehn, denkst, das wäre ein Science-Fiction-Film und bist total verstört. Oder Blow Up. Das kann ja heute gar nicht mehr passieren, dass ein Jugendlicher im Fernsehen zufällig etwas Niveauvolles zu sehen bekommt, das er intellektuell noch gar nicht einordnen kann. Indes ist mir nicht bekannt, was junge Leute im Internet so sehen, das sie schockiert oder aufrüttelt, in Erinnerung bleibt und Lebenswege formt.

> *„Since ... since I cannot escape the objectivity crushing me, nor the subjectivity expelling me, since I cannot rise to a state of being nor collapse in nothingness …. I have to listen, more than ever. I have to look around me at the world, my fellow creature, my brother. The world alone. Today, when revolutions are impossible and bloody wars loom, when capitalism is unsure of its rights and the working class is in retreat, when the lightning progress of science makes future centuries hauntingly present, when the future is more present than the present, when distant galaxies are on my doorstep. My fellow creature, my brother. Where do we start? But start what? God created heaven and earth, sure, but that's too easy. We should put it better: Say that the limits of language are the world's limits, that the limits of my language are my world's limits, and that when I speak, I limit the world, I finish it. And one inevitable and mysterious day, death will come and abolish these limits, and there will be no questions nor answers. It will be a blur. But if by chance things come into focus again, it may only be with the advent of conscience. Everything will follow from there."* The Coffee Scene in Jean-Luc Godard, Deux ou Trois choses que je sais d'elle (1967)

~ ML: Zeitgenössische musikalische Veröffentlichungen auf Labels wie PAN erzählen ja irgendwie musikalisch darüber, was das Internet, der Computer und seine Programme gegenwärtig mit einem Künstler und dessen Sensibilität so anstellen können. Auch in der Form, wie Künstler wie das finnische Duo Amnesia Scanner künstlerisch in die Technik eindringen.

~ TLT: Das hat aber Oval schon in den frühen 1990ern gemacht. Schon damals erzählte Markus Popp, dass er nicht mehr an Hardware, sondern nur an Software interessiert sei. Die erste Oval, Wohnton, ist ja noch mit Kurt Dahlke entstanden, hat Gesang und ist bei Ata Tak erschienen. Von der hat er dann total Abstand genommen. Danach kam Systemisch auf Mille Plateaux und er hat künstlerisch durch sein neues Interesse einen unglaublichen Sprung gemacht, der heute noch für sich allein steht. Ebenso wie die erste Lithops, Didot. Aber die Oval steht für sich. Das konnte er auch nicht mehr toppen.

~ ML: So ist das als Künstler: Manchmal kann Großartiges kein zweites Mal entstehen. Ein Künstler kann sich eben nicht die ganze Zeit selbst übertreffen und ständig neue Sphären erschließen. Zudem bedarf es auch etwas Glück, um die kreative Ausdrucksweise dauerhaft spannend zu halten.

Immer alles hinterfragen

~ TLT: Was auch immer Glück heißt. Es gibt Dinge, die fallen einem zu, man nimmt sie wahr und macht etwas daraus. Bei mir gibt es aber mindestens genauso viele Dinge, die ich wahrgenommen habe, aber nichts daraus gemacht habe, weil ich nicht das richtige Gefühl dazu hatte. Ich fühle aber als Künstler keinen Druck. Ich könnte sogar behaupten, ich wäre ein bisschen ausgebrannt und hätte musikalisch schon alles gesagt.

~ ML: Die Musikindustrie bringt ja in der Breite heute auch eher Künstler hervor, die nur noch deshalb neue Musik veröffentlichen, damit das Geschäft weitergeht und die eigene Verwertbarkeit lebendig bleibt. Bei dir scheint das völlig anders zu sein. Du machst ja auch nicht nur Musik für den Diskurs, der dir Geld einbringt. Mit Veröffentlichungen wie dem Schwerte Box Set von 2011, der EP A Songs and A Photo Novella von 2015 für eine Arbeit des New Yorker Künstlers Nicolàs Guagnin oder wie kürzlich mit The End is Always at The Beginning mit der Frankfurter Städel-Absolventin Inga Danysz kreuzt du ja auch das Feld der bildenden Kunst.

~ TLT: Ja, aber das bekommen die Leute kaum mit. Die letzte Platte hat niemand besprochen. Aber vielleicht liegt es auch daran, dass

Claudia Pomowski

ich bei solchen Unternehmungen immer total auf das Kunstprojekt reagiere. Natürlich vergesse ich mich nicht und die Musik klingt nach mir, aber dennoch ist sie primär eine Reaktion auf das Projekt oder spezifische Kunstwerk. Bei The End is Always at The Beginning habe ich so sehr auf das Projekt reagiert, dass ich fast denke, die Musik ist zu leer. Aber ich konnte nicht anders. Es geht ja bei solchen Projekten um eine andere Adresse. Ich könnte das auch unter einem anderen Namen machen. Wie aber bei meinen unterschiedlichen Projekten unterschiedliche Energien entstehen, bleibt mir stets ein Rätsel. Toresch hat ja ganz andere Kräfte als Tolouse Low Trax.

„I am a man of the world. Going to and fro and walking up and down in it."
William S Burroughs, Cities of the Red Lights (1981)

~ ML: Wie wichtig ist denn Viktoria Wehrmeister als Sängerin und Texterin für das Projekt Toresch? Beeinflussen dich beispielsweise ihre Lyrics?

~ TLT: Nein, die Lyrics beeinflussen mich nicht. Ich sehe nur Viktoria als Figur und dass ich ihr Platz lassen muss. Das ist das Einzige, was ich sehe. Und ich sehe die Energie, die sie hat, und mache dadurch Toresch-Musik. Ich könnte als Tolouse Low Trax kein Stück machen, das nach Toresch klingt. Diese Energie bekomme ich allein nicht hin. Tolouse Low Trax ist der Anfang. Und Kreidler hat damit am allerwenigsten zu tun, weil der Prozess, wie wir als

Band Musik machen, viel mühseliger ist. Da musst du Kompromisse machen. Natürlich ist eine gute Streitkultur angenehm und ich habe dadurch viel gelernt. Jetzt streite ich mich aber lieber mit mir selbst. Das ist angenehmer. Ich bin dann auch einsichtiger. Aber natürlich geht es auch manchmal in einer Band um das Recht haben. Und Recht hat doch jeder mal gern! Ich verteidige meine Dinge eben gern. Ich sage lieber direkt, warum etwas nicht gut ist, als zu schweigen.

~ ML: Hast du denn auch aus der Düsseldorfer Kunstwelt etwas aufgesogen, das dich als Künstler musikalisch leitet oder beeinflusst? Du lebst ja schon lange in der Stadt, warst an der Kunstakademie und hast durch den Salon Des Amateurs viel Kontakt zur Kunstwelt gehabt?

~ TLT: Ich habe mich immer fremd gefühlt. Das hat sich bis heute nicht geändert. Selbst als ich an der Akademie war und ein Teil von allem war, war das so. Auch als ich kleine Ausstellungen in guten Düsseldorfer Off-Räumen gemacht habe, habe ich mich nie wohlgefühlt und mich da auch nie gesehen.

~ ML: Aber die Kunst um dich herum muss doch Einflüsse auf dich gehabt haben.

~ TLT: Natürlich. Ich kann sehr große Freude empfinden, wenn ich Kunst sehe, die mich überrascht. Das war immer so und beeinflusst mein Gemüt für den Moment. Und das ist unabhängig von dem, wer die Kunst macht. Ich habe eine gute Idee von bildender Kunst. Ich finde es kann ein tolles Ziel sein eine relevante zeitgenössische Arbeit zu machen, die für mich sogar über Musik stehen könnte. Da ist Musik einfach eingeschränkter. Ich habe auch Lust auf Bilder, die mich überraschen. Und dazu zählen auch Künstler wie Tim Berresheim. Ich empfinde ihn als jemanden, der unheimlich clever ungewöhnliche Dinge zusammensetzt. Das ist eine Freude zu sehen. Und da stellt sich nicht die Frage nach Relevanz. Man hat einfach nur Spaß daran seine Bilder zu sehen und überrascht zu werden. Was mich auch fragen lässt: Vielleicht ist es heute generell Quatsch, künstlerisch von einer Relevanz zu sprechen?

~ ML: Bei all dem Überfluss von künstlerischem Ausdruck in der allgemeinen Lebenswelt ist das sicher eine These, der auf den Grund gegangen werden sollte. Denn überhaupt die Aufmerksamkeit zu erzeugen, die Relevanz entstehen lässt, bedarf guter Zufälle oder genauer Planung. Vielleicht müssen Künstler aber auch viel öfter härter über ihre Arbeiten urteilen und sich gelegentlich auch mal sagen: Ich habe Unwesentliches produziert. Kommt bei dir nicht schon mal die Idee auf, dass du nur Müll produzierst?

~ TLT: Doch. Aber Müll muss ja nicht mit Wertlosigkeit gleichgesetzt werden. Es gibt halt einfach so viel, da sollte sich keiner einbilden, er unterscheide sich so groß vom Rest in diesem Sumpf von Musik. Relevanz, beispielsweise dadurch, dass etwas Leute beeinflusst, ist natürlich toll. Aber auch das würde ich infrage stellen. Und wenn sie dich verlässt, ist das auch okay.

~ ML: Verlässt einen die Idee von Relevanz nicht ab dem Moment, in dem die eigene Kunst relevant wird?

~ TLT: Ungewollt.

> *„We never say what we think, and we never believe what we say, and if we tell the truth by accident, we hide it under so many lies, that it is difficult to find out."*
> Genocide Organ

~ ML: Vielleicht ist da ja auch Medienwechsel ein Ausweg.

~ TLT: Ich finde, du hast das Recht als Künstler zu sagen: Ich muss nicht jemand sein, der alles bis zum Ende durchzieht. Ich kann auch einfach Abstand von dem nehmen, was ich gemacht habe. So wie Mark Hollis. Man kann ruhig sagen: Hey, ich war ziemlich gut, aber ich zieh' mich jetzt zurück. Das Recht möchte ich haben! Musik machen war einfacher, als ich überhaupt nicht wusste, für wen ich sie mache. Jetzt hast du eine Idee, für wen du das machst, und das ist eine Falle. Eine Falle, die dir sagt, etwas leisten zu müssen. Und dich dazu drängt eine Art von Funktionalität anzunehmen, die dir nicht entspricht, die du aber trotzdem durchziehst. Keine Adresse zu haben war gut. Ich habe zehn Jahre ohne Adresse gearbeitet. Voller Naivität. Und jetzt bin ich an einem Punkt, da muss ich zu einer Idee zurückfinden, die sagt: Ich mach, was ich will. Deshalb beschäftigt mich auch die Idee von Medienwechsel. Vielleicht ist es ja leichter ein Buch zu schreiben, als Musik zu machen.

~ ML: Oder beides zu verbinden und eine neue Synästhesie entstehen lassen.

~ TLT: Ich kann manchmal nicht verstehen, dass ein Medium wie Musik nicht mit Literatur erweitert wird. Oder umgekehrt. Da ist für mich immer das belgische Label Les Disques Du Crépuscule ein tolles Beispiel. Da gab es Musik und Text. Oder der Belgier Ziggy Devriendt, der das aktuell mit seinem Label STROOM ebenso macht. Da geht es aber nicht so sehr um Intellektualität. Emotionale Zustände werden hier zum Beispiel durch das Artwork weit über die Musik hinaus beschrieben. Das ist sehr schön und wertschätzend.

> *„Wer keinen Geschmack an der Verführung hat, der ist tot."* Eric Rohmer

~ ML: Bei deinen Nächten im Salon Des Amateurs war auch immer zu bemerken, dass du dich für verführerische Räume interessierst. Für die Skulptur im Raum. Für das Kreieren von einnehmenden Atmosphären. Sei es durch Filme, durch Bilder oder wie beim Toresch-Debütkonzert im Salon Des Amateurs durch einen Laufsteg für Viktoria Wehrmeister und Glasvasen voller Styropor-Perlen.

~ TLT: Ja, das hat mich immer sehr interessiert. Aber in den 15 Jahren Salon war das alles auch ein Kampf. Immer wieder die Kraft aufbauen, zwei-, dreimal in der Woche eine Nacht lang auf der Matte zu stehen, ein Programm zu machen und dabei den Idealismus zu haben, eine spezielle Atmosphäre zu schaffen. Was die Dekorationen angeht, die Filme, die laufen; den Künstler abholen, essen gehen, tolle Gespräche führen. Aber zum Glück hatten viele Abende einen Mehrwert. Und dann gehst du morgens nach Hause und bist nicht deprimiert. Aber heute ist es auch viel schwieriger Orte, in denen Extreme gelebt werden, zu etablieren. Ich behaupte sogar, dass wenn der Salon Des Amateurs wieder aufmacht, kein Mensch mehr darüber reden wird. Das wird dann vorbei sein. Es ist auch viel zu viel mit dem Namen hausiert worden.

~ ML: Entgrenzung im öffentlichen Raum sollte nicht immer nur mit der Fröhlichkeit und hedonistischem, von aufrüttelnden Inhalten befreitem Spaß assoziiert werden. Denn Spaß ist nicht der einzige Motor, der Menschen in soziale Räume drängt. Wäre es nicht toll es gäbe auch Orte, wo die Menschen zum Weinen erscheinen.

~ TLT: Ja, das wäre interessant. Aber heute sind alle abgeklärt. Wann wirst du borniert und was tust du dagegen? Borniert sein ist gefährlich. Das wird selten bemerkt, da nicht mehr wahrgenommen wird, was von außen kommt. Und dann kommt es zu gefährlich Wiederholungen. Wobei ich gestehen muss: Ich glaube an die Kraft der Wiederholung. Du musst gewisse Themen einfach tausendfach wiederholen. So wie Ozu in all seinen Filmen immer dasselbe erzählt. Und es soll mir keiner erzählen, es gäbe einen anderen Themenkreis als die Liebe, wie wir mit der Welt umgehen und wie wir die Welt als Künstler beschreiben. Es gibt nichts anders. Zumindest für mich nicht. Ich kann das darauf reduzieren. Was sollte das denn auch sein? Das Geld?

> *„Man muss vielmehr von einem Kampf für eine neue Kultur sprechen, das heißt für eine neue Lebensmoral, die so eng mit einer neuen Lebensauffassung verbunden sein muss, das diese schließlich dazu führt, die Realität auf neue Weise zu empfinden und zu sehen, so dass sie zu einer ganz eng mit den „potentiellen Künstlern" und den „potentiellen Kunstwerken" verwachsenen Welt wird."* Antonio Gramsci

金属的梦

Always Question Everything

A conversation with metatexts between NTS radio host Michael Leuffen and Detlef Weinrich aka Tolouse Low Trax, the Düsseldorf-based producer, band member of Kreidler and Toresch as well as founder of the Salon Des Amateurs, about what being an artist currently entails

"True youth is an attribute one can only acquire with the advance of the years."
Jean Cocteau

~ Michael Leuffen: Detlef, you are living a rather modest life here in your inspirationally designed studio while Düsseldorf's extravagantly wealthy reside only a few yards away. How do you deal with that?

~ Tolouse Low Trax: It is indeed odd. You ask yourself: Don't I deserve to live better than this? I wouldn't want to live over there in a sterile new development like that. But having a steady income, that would be great. I don't want to be wealthy. But I also think: Maybe some people are better at dealing with money.

~ ML: So, to live your life according to a plan and invest your finances long-term is not a concept you would consider right for yourself?

~ TLT: That is totally alien to me. I have no idea about the future. I do draw myself a mental map of what's happening the next day or the next week or of the next gig in Mongolia in two weeks' time. But that is always about the moment and has nothing to do with planning to be secure. That isn't my thing.

~ ML: Is your creative process influenced by existential worries?

~ TLT: No, not really. The fears I do have result from complaints about my creativity. I did on occasion get criticised for being too unprofessional. That worries me. But mainly the question that arises is: What kind of vision of being an artist should you follow? If you get that wrong, people criticise you. I don't understand that. There has got to be a place for punk. It can't be that in the age of Instagram only that which conforms to an ideal vision fulfils people's expectations. That is scary, and it is also against my own understanding of creative expression. Risking your life for your art seems to be totally alien today.

~ ML: Instead, what is expected is professionalisation, and that requires conforming to a fairly undefined code. A part of that is to accurately reproduce your own music, but also to stick to certain norms that arise from the pervasive capitalisation of culture. Always to be friendly, that is part of this norm, and it doesn't matter how the artist is feeling and what the day or the weeks before the appearance have done to him or her.

~ TLT: Exactly. And it doesn't matter where the energy for being creative is coming from. You can hear that in a lot of contemporary music because it sounds artificial. The energy needed for creating does, however, also have negative flipsides that you have to live with. Musicians ought to ask themselves much more often: Am I an artist or an entertainer? Those two are totally different modes of expression. The former can kill you. That's a fact.

~ ML: Now, to get back to mistakes: Is there more pressure on artists nowadays to present their music in concerts in exactly the same way as it was originally released on media?

~ TLT: Well, that is a difficult issue because it does, of course, always depend on the music and on how it comes across. Personally, I have always liked mistakes, and if someone comes and complains that I made a mistake while playing live, he doesn't seem to have understood what my music is about. The extreme rawness that it has in essence makes it punk music. That is where the energy is coming from or rather what creates it. A perfect DJ mix hasn't got that. No-one ever complained about Mark E. Smith wetting his pants on stage. That's what made him a legend. Today, that kind of thing has to be hidden away. An extreme artist with an extreme kind of life isn't wanted or is only tolerated on the fringes. A musician with an extreme personality, who takes risks, even risking his life, doesn't stand much chance these days. And that's even though when you're out in the night life you're generally risking your life. But to demand that I am to play at three o'clock at night but not to have anything to drink beforehand is a mockery. Everyone out there is drunk, but I, the musician, am supposed to stay sober so that I conform to some ideal vision. However, an artist who conforms has some totally different energy fields.

~ ML: The continuous professionalisation demands an accessible package and limits in how far it allows you to step into the incalculable void which may threaten profitability. Art should be free from that, so that forces can develop that ideally lead to your own perception becoming examined by others. The logic of capitalism, however, appears to have poisoned the audience's open-mindedness. But it is also about reliability. Promoters book your act, they spend money on you and take a risk in doing so.

~ TLT: If they book Tolouse Low Trax or Toresch, they are booking music that does alienate some people. In that scenario it really doesn't matter how professional the set-up may be… A booking like that can easily backfire. Yves Tumor is proof that it is possible to differ from the norm and yet be successful. His shows are extreme, even though off-stage his aura is more relaxed Jesus than extreme performer. The things he gets away with on stage … Which gets me thinking: Who can get away with what and why? What are the rules behind which kinds of extreme behaviour are acceptable and which aren't? I think that these rules have become much more rigid because of the professionalisation. I don't understand why people aren't capable of recognising a person's complexity. And the downsides of this person's existence. And their pain. Their pain doesn't get factored in at all. After all, no-one writes books about how happy they are, let alone songs. Life is moralistic. You have got to factor that in. Leisure, hedonism – not for me. I don't subscribe to the idea of the weekend.

"Happiness was never important. The problem is that we don't know what we really want. What makes us happy is not to get what we want. But to dream about it. Happiness is for opportunists. So, I think that the only life of deep satisfaction is a life of eternal struggle, especially struggle with oneself. If you want to remain happy, just remain stupid. Authentic masters are never happy; happiness is a category of slaves!" Slavoj Žižek

~ ML: It used to be that artists were able to separate themselves from everything and withdraw into their work. To lose themselves in their art. That sort of thing even became programmatic but doesn't seem to be allowed any more today. To allow an artist to be excessive not merely in his music but in his life isn't accepted any more. You are just supposed to deliver maximum content.

~ TLT: And that there might be suffering that underlies the mu-

sic, doesn't get factored in either. A struggle for life! The magic of my music only springs from that; it is not constructed, rather it just reacts to the struggle.

~ ML: This magic also has a lot to do with the life that you have lived. Your various interactions with diverse artistic ways of expression have made you who you are and thus as a whole exert an influence on your creative processes.

~ TLT: It is a long journey. There are layers to it, and rhizomes. The usual way for a passion to start is when you meet someone who leads you in a certain direction, which you already had an inclination to. As a young person it is really beneficial to meet someone like that. In my case this happened in the local bookshop, whose owner told me: Why don't you read Les Enfants Terribles by Jean Cocteau. That, in essence, was my introduction to all the things that define me now. And A Moveable Feast by Ernest Hemingway is a real eye-opener if you are fifteen years old and living out in the sticks. In his book In Youth Is Pleasure, Denton Welch described very well what it's like to be fifteen and to realise that the way you look at the world is completely different. It's not easy to come to terms with the fact that everyone else in your family ticks differently to you. Being told that you look like a girl or that your name shows you are gay are also formative experiences. But mostly life plays into your hands and you meet people who share your sense of unease. Happy chance. When I was a teenager, I once met two boys from Zurich on my way to Italy who made a big impression on me. They were about four or five years older than me, very good-looking and they spent the whole time listening to Sandinista! by The Clash, drinking espresso and spending ages stirring them. It really blew my mind. I couldn't really work out why. But it gave me a new direction. Films did, too. Back then you could just stumble across films on television like Il deserto rosso by Michelangelo Antonioni. Aged fourteen, you're expecting it to be a science-fiction film and then you end up utterly unsettled. It was the same with Blow Up. However, it doesn't happen any more that young people, just by chance, come across something sophisticated or demanding on television that they are unable to categorise in their minds. I have to admit, though, that I don't know what young people may see online that shocks them or galvanises them, stays fresh in their memories and shapes the path their lives take.

> *"Since ... since I cannot escape the objectivity crushing me, nor the subjectivity expelling me, since I cannot rise to a state of being nor collapse in nothingness …. I have to listen, more than ever. I have to look around me at the world, my fellow creature, my brother. The world alone. Today, when revolutions are impossible and bloody wars loom, when capitalism is unsure of its rights and the working class is in retreat, when the lightning progress of science makes future centuries hauntingly present, when the future is more present than the present, when distant galaxies are on my doorstep. My fellow creature, my brother. Where do we start? But start what? God created heaven and earth, sure, but that's too easy. We should put it better: Say that the limits of language are the world's limits, that the limits of my language are my world's limits, and that when I speak, I limit the world, I finish it. And one inevitable and mysterious day, death will come and abolish these limits, and there will be no questions nor answers. It will be a blur. But if by chance things come into focus again, it may only be with the advent of conscience. Everything will follow from there."* The Coffee Scene in Jean-Luc Godard, Two or Three Things I Know about Her (1967)

~ ML: Contemporary music released on labels like PAN does in a way reflect musically what impact the internet, computers and computer programmes have on artists and their sensibilities. It also reflects how artists, for example the Finnish duo Amnesia Scanner, make inroads into this technology with their art.

~ TLT: Oval was doing that already in the early 1990s. Back then Markus Popp was already saying that he wasn't interested in hardware any more, only software. The first Oval album, Wohnton, which was created still with Kurt Dahlke, features vocals and was released on Ata Tak. He distanced himself from that entirely afterwards. Then came Systemisch on Mille Plateaux and this represented an incredible artistic jump that was brought about by his new interest. That jump is still unprecedented. The same goes for the first Lithops album, Didot. But that Oval record stands unrivalled. He never managed to top that.

~ ML: That's what being an artist is like: Sometimes you don't manage to create greatness a second time round. An artist cannot surpass himself all the time and constantly break new ground. Furthermore, it is a matter of luck, too, trying to keep your creative expression exciting in the long run.

~ TLT: Whatever luck is. There are things that just fall into your lap, you notice them and put them to good use. In my case, however, there are just as many things that I noticed but then didn't use because I didn't have the right feeling about them. But I don't feel under pressure as an artist. I could even say that I am a little bit burnt out and have already said everything I want to say musically.

~ ML: Today, the music industry on the whole predominantly seems to breed artists who only release new music to keep business ticking over and to keep their own commercial viability alive. With you that seems to be totally different. You are not making music just to go in those directions that bring in the money. Your releases, like the Schwerte box set in 2011, the 2015 EP A Song and A Photo Novella for a work of the New York artist Nicolàs Guagnin and the recent The End is Always at The Beginning with the Frankfurter Städel alumna Inga Danysz, cross over into the visual arts.

~ TLT: Yes, but people rarely notice that. The last record didn't get reviewed at all. But maybe that's because in these ventures I always react totally to the art project I am dealing with. Of course I do not lose myself, and the music always sounds like me, but nonetheless it is primarily a reaction to the project or the specific artwork. With The End is Always at The Beginning I reacted so strongly to the project that I almost feel that the music is too empty. But I couldn't do it differently. With projects like that it's always about a different audience. I could have done them under a different name. But I am forever mystified by the way these different projects engender different energies. Toresch has totally different forces to it than Tolouse Low Trax.

> *"I am a man of the world. Going to and fro and walking up and down in it."* William S Burroughs, Cities of the Red Lights (1981)

~ ML: How important is Viktoria Wehrmeister in her role as singer and lyricist for Toresch, one of your projects? Do her lyrics influence you, for instance?

~ TLT: No, the lyrics don't influence me. I just see Viktoria as a piece in the jigsaw that I need to leave space for. That's the only thing I see. And I see the energy she brings and I use that to make Toresch's music. As Tolouse Low Trax I wouldn't be able to create a track that sounds like Toresch. That kind of energy I can't manage on my own. Tolouse Low Trax is the starting point. And Kreidler has the least to do with it because the process of us as a band making music is so much more arduous. It involves so many compromises. Of course constructive debate is good and I've learnt a lot from that. But nowadays I prefer to argue just with myself. That's more pleasant. I'm also more reasonable then. But of course in a band sometimes it's all about getting your way. Everyone likes getting their way at times! I do like to defend my views. I prefer to say it straight why I don't like something than to stay silent.

~ ML: Have you absorbed anything from the art world of Düsseldorf that guides or influences you musically as an artist? You've been living there for a long time, went to the art academy there and have had a lot of contact with the art world through the Salon Des Amateurs.

~ TLT: I have always felt like a stranger, and that hasn't changed to this day. It was like that even when I was at the academy and was a part of everything. When I did small exhibitions in good project spaces in Düsseldorf, I never felt at home there and never felt this was where I wanted to be.

~ ML: But the art surrounding you must surely have influenced you in some way.

~ TLT: Of course. I can feel immense happiness when I see art that surprises me. That's always been the case and influences my mood at that moment. And that is independent of whose art it is. I have quite a good understanding of the visual arts. I think it is a fantastic goal to make a relevant, contemporary piece of art, which to me could even claim a higher standing than music. Music is simply more limited. I also enjoy images that have the capacity to surprise me. And amongst that count artists like Tim Berresheim. I perceive him as someone who puts unusual things together in an incredibly clever way. It's a joy to see. And the question of whether it's relevant or not doesn't come into it. You are just having fun looking at his pictures and being surprised. In my mind that raises the question: Maybe in today's world it is just silly to talk about relevance with regard to art.

~ ML: With a view to all the abundance of artistic expression in everyday life, that is definitely a theory that we should examine in a bit more detail. After all, to garner the sort of attention that gives rise to relevance depends on happy chance on the one hand or careful planning on the other. Maybe, however, artists ought to judge their own work more harshly more often and sometimes even tell themselves: I have only produced irrelevant stuff. Have you ever had the feeling that what you've created is rubbish?

~ TLT: Yes, but it being rubbish doesn't necessarily mean it is of no value. It is just that there is so much in existence already that no-one should delude themselves into thinking that they differ oh so much from everyone else in that swamp of music. Being relevant, for instance by having an impact on people, is fantastic, of course. But I would question that, too. And when you lose that relevance, that's okay, too.

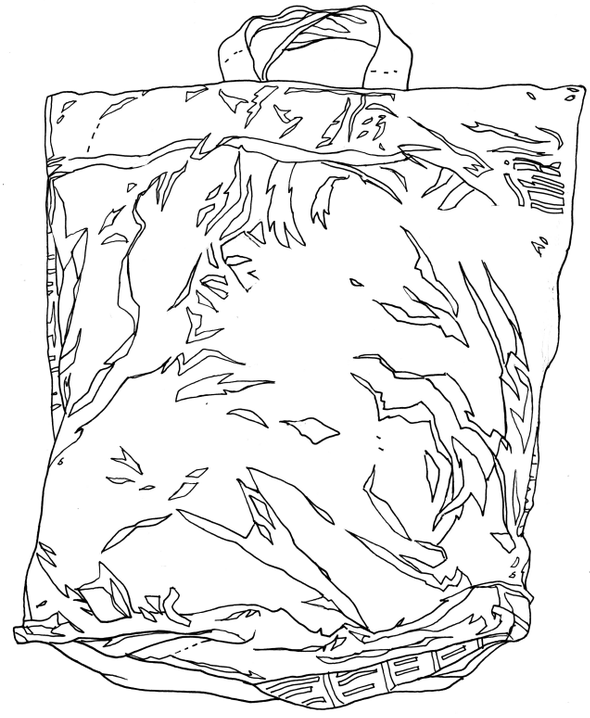
~ ML: Doesn't that relevance lose its meaning right from the moment your own art starts becoming relevant?

~ TLT: Without intending to.

"We never say what we think, and we never believe what we say, and if we tell the truth by accident, we hide it under so many lies that it is difficult to find out."
Genocide Organ

~ ML: Maybe a change of media might offer a way out.

~ TLT: I feel that as an artist you have the right to say: I don't have to see something through all the way to the end. I can take a step back from what I was doing. Like Mark Hollis did. It is fine to say: Well, I was really quite good, but now I am going to retire. I reserve the right to do that! It was easier to make music when I didn't know who I was making it for.



Dieter Jüdt

Now I have an idea of who I'm making it for, and that is a trap. A trap that tells you that you to have to deliver. It urges you into adopting a kind of functionality that doesn't suit you but that you still try to fulfil. Having no address was good. I spent ten years working without having an address. I was still so naïve. Now I am at a point where I need to find my way back to the idea that I can say: You know what, I just do what I want. That is one reason why I am thinking about the idea of changing media. Maybe it is easier to write a book than it is to make music.

~ ML: Or you could combine both and give rise to a new synaesthesia.

~ TLT: Sometimes I struggle to understand why a medium such as music does not get enriched with literature. Or vice versa. To me, the Belgian label Les Disques Du Crépuscule is a great example of that. They had music and text. And then there is the Belgian Ziggy Devriendt, who is currently doing the same with his label STROOM. But it is not particularly about being intellectual. Rather, the emotional states are being described by means of the artwork in a way that goes far beyond the music. That is really beautiful and appreciative.

"Those who have no taste for seduction are dead."
Eric Rohmer

~ ML: During your nights at Salon Des Amateurs it was always noticeable that you were interested in seductive spaces. In the sculpting of the space. In the creation of interesting atmospheres. Whether this is by means of films, pictures or, at Toresch's debut concert at Salon Des Amateurs, by means of a runway for Viktoria Wehrmeister and glass vases full of Styrofoam beads.

~ TLT: Yes, I have always been very interested in that sort of thing. But over the 15 years of doing the Salon Des Amateurs, all of that was also a struggle. To find the energy to be there two or three nights a week and still have the idealism to create a special atmosphere: with regard to the decorations, the films that are on, picking up the artist, taking them for a meal, having great conversations. But luckily many evenings definitely added real value. And then you go home in the morning and aren't depressed. But today it is much more difficult to establish locations where extremes can be lived. I would go as far as claiming that, when the Salon Des Amateurs reopens, no-one is going to talk about it. It will be over then. The name has been overused and lost its sheen.

~ ML: The removal of boundaries in the public space shouldn't necessarily always be associated with happiness and hedonistic fun that is devoid of provoking content. Fun is not the only factor that drives people into social spaces. Wouldn't it be great if there were also spaces people can go to cry?

~ TLT: Yes, that would be interesting. But today everyone is worldly-wise. When do you get narrow-minded and what do you do about it? Being narrow-minded is dangerous. That doesn't get noticed often because people don't notice things any more that come from the outside. Which leads to dangerous repetitions. However, I have to confess: I believe in the power of repetition. Some topics have to be repeated a thousand times. Ozu, for example, tells the same story in all his films. And no-one can tell me there is any other topic area than the love of how we treat the world and how we as artists describe the world. There is no other topic area, at least not for me. I can reduce everything to that. What else should it be? The money?

"One has to speak of a fight for a new culture, that is, for a new moral life that cannot but be intimately tied to a new conception of life, such that it becomes a new way of sensing and seeing reality and, therefore, a world which is connatural with the artist and his works."
Antonio Gramsci

Ludwik Leijzer Zamenhof's Utopie

Ostbelgien als gesellschaftliches Experimentierfeld. Im Gespräch mit David Van Reybrouck über die Geschichte Neutral-Moresnets

Max Neumann

Wir befinden uns in der Kirche in Kelmis, in der wir im Eingangsbereich ein Kriegerdenkmal in Gedenken an die 147 im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten der Ortschaft entdecken können. Nach dem Krieg wurden überall in Europa solche Denkmäler im öffentlichen Raum in Erinnerung an die Opfer errichtet. In ihrem Aufbau, ihrer Ikonografie, ihren Inschriften und ihrem Standort sind grenzübergreifend große Ähnlichkeiten festzustellen. So weist das Monument in Kelmis auf den ersten Blick auch keine Besonderheiten auf. Bei genauer Betrachtung und im Vergleich zu anderen Kriegerdenkmälern, die in Belgien in der Region der heutigen Deutschsprachigen Gemeinschaft (DG) gebaut wurden, sticht jedoch der in Bronze dargestellte Handschlag heraus. Außerdem befindet sich am Fuße des Denkmals eine Inschrift, die die Toten als „Freunde" bezeichnet.

Warum wird das Thema der Freundschaft auf dem zu Beginn der 1920er Jahre gebauten Kriegerdenkmal hervorgehoben? Kelmis erhält zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen neuen inoffiziellen Namen: „Amikejo", Ort der Freundschaft. In dieser Zeit suchte die noch relativ junge Esperanto-Bewegung in Europa nach einem Staat, in dem diese Kunstsprache als offizielle Sprache eingeführt und somit dem Projekt ein territoriales Zentrum gegeben werden konnte. Diese von Ludwik Lejzer Zamenhof konzipierte Sprache verfolgte das Ziel eine bessere Verständigung zwischen den Völkern zu ermöglichen. Für Zamenhof waren die sprachlichen Unterschiede eine bedeutende Ursache für die immer wiederkehrenden europäischen Konflikte. Auf der Suche nach einer Pionierregion, in der Esperanto erstmals lebendig praktiziert werden konnte, wurde man auf den Mikrostaat Neutral-Moresnet aufmerksam. Dieses 3,4 Quadratkilometer große Territorium im Grenzraum Belgien-Niederlande-Deutschland war aufgrund seiner reichen Zinkvorkommen nach dem Wiener Kongress an keine europäische Großmacht angeschlossen worden und genoss somit das internationale Statut eines neutralen Staates.

Nach dem Untergang Napoleons und dem Ende der französischen Vorherrschaft in Kontinentaleuropa trafen sich zahlreiche Delegationen von Diplomaten der verschiedenen Großmächte in Wien, um die Karte Europas neu zu zeichnen, ein neues politisches Gleichgewicht zu erschaffen und den Absolutismus zu restaurieren. Die Vertragswerke des zwischen 1814 und 1815 andauernden Wiener Kongress definierten unter anderem die Grenzen der Vereinigten Niederlanden und des Königreich Preußen. Infolge dieser Grenzziehungen werden das Rheinland und die drei späteren belgischen Kantone Eupen, Malmedy und Sankt Vith an Preußen angeschlossen. Die ehemals österreichischen Niederlanden gehen an die Vereinten Niederlanden. Über einen kleinen Teil der neu entstandenen Grenze zwischen Eupen, Aachen, Lüttich und Maastricht können sich die Diplomaten in Wien nicht einigen. Der Grund sind beträchtliche Zinkvorkommen. Da sowohl Preußen als auch die Niederlanden verhindern wollen, dass dieses wirtschaftliche Potenzial von dem jeweils anderen ausgeschöpft wird, schafft das Aachener Grenztraktat vom 26. Juni 1816 ein historisches Kuriosum: Neutral-Moresnet. Moresnet ist somit in drei Teile gespalten – im Westen das niederländische bzw. seit 1830 belgische Moresnet, im Osten das preußische bzw. seit 1871 deutsche Moresnet (Neu-Moresnet) und schließlich der Mikrostaat Neutral-Moresnet, auch bekannt unter der Bezeichnung Altenberg oder Kelmis. Dieser Kompromiss galt vorerst als tragbare Zwischenlösung und gab den Vertretern der beiden Mächte die Zeit, um eine definitive Grenzziehung auszuhandeln. Dass dies nicht gelang, beweist die fast einhundertjährige Existenz Neutral-Moresnets.

Mit der Gründung eines neuen Staates werden auch eine Reihe von Befugnissen und Zuständigkeiten neu verteilt und geordnet. Die Entstehung Neutral-Moresnets im Jahre 1816 wirft somit einige Fragen auf: Wer regiert und übernimmt die administrativen Angelegenheiten? Welche Gesetze definieren Recht und Unrecht? In welcher Höhe werden Steuern und Zölle erhoben? Soll der Staat eine offizielle Währung, eine eigenständige Armee, eine eigene Flagge und eine nationale Briefmarkenreihe besitzen? Welche Nationalität haben die Einwohner?

Da Neutral-Moresnet von Preußen und den Niederlanden zu Beginn nur als kurzlebiges Kuriosum angesehen wurde und die Überzeugung bestand, dass nach neuen Verhandlungen das „Niemandsland" bald wieder „Jemandsland" werden würde, sucht man nach pragmatischen und schnellen Antworten. Die Regierung und Verwaltung des Staates wird von einem Bürgermeister und dem Schöffenkollegium übernommen. Jeweils ein preußischer und ein holländischer Kommissar fungieren als externe Kontrollorgane und Referenzpersonen für den amtierenden Bürgermeister. Ein Polizist wird mit der öffentlichen Sicherheit und Ordnung beauftragt. Für die Gesetzgebung gilt der Code Napoleon von 1804 als Referenz. Über ein eigenes Gericht verfügt Neutral-Moresnet nicht, Recht gesprochen wird in Aachen und Verviers. Steuern werden nur auf Luxusgüter erhoben. Lebensmittel, Tabak und Alkohol sind steuerfrei. Als offizielles Zahlungsmittel gilt der Französische Franc, andere Währungen werden allerdings auch akzeptiert.

Während die „ersten" Einwohner Neutral-Moresnets zunächst ihre bisherige Nationalität behalten, bekommen die Neugeborenen der Region die Staatsangehörigkeit des neuen Mikrostaats. Mit der Zeit gewöhnen sich die Bewohner Neutral-Moresnets an ihren neutralen Status und es entwickelt sich neben der ursprünglich niederländischen, deutschen oder belgischen Nationalität ein zweites, immer mehr an Bedeutung gewinnendes, nationales Zugehörigkeitsgefühl. Die mehr als komfortablen Lebensverhältnisse spielen dabei eine große Rolle. So können die Alltagsbedürfnisse aufgrund der Steuerfreiheit leichter gedeckt werden als in den Nachbarländern. Außerdem begünstigen die steuerlichen Vorteile die Umsetzung von Geschäftsideen und vergrößern folglich auch die Vielfalt an Produkten und Dienstleistungen. Die heimatliche Verbundenheit, die somit überwiegend von finanziellen Interessen motiviert scheint, wird allerdings auch durch ein allgemeines soziales Wohlempfinden genährt, das sich in verbreitetem Engagement in zahlreichen lokalen Vereinen widerspiegelt.

Es ist auch nicht überraschend, dass, neben den geringen Lebenskosten, die Zollfreiheit Neutral-Moresnet zu einem Schmuggelparadies macht. Die lukrativen Möglichkeiten des Kleinstaates, der ursprünglich fast auss-

chließlich aus einfachen Minenarbeitern und ihren Familien bestand, ziehen Menschen aus verschiedenen sozialen Schichten und Nationalitäten an. Neben den Geschäftsleuten und Schmugglern suchen auch Kriminelle, Gesetzesflüchtige, Deserteure und Vagabunde in Neutral-Moresnet eine kurz- oder langfristige Bleibe. Blühenden Geschäfte und allgemeine Leichtlebigkeit lassen weitere Geschäftsbranchen florieren: Gastronomie, Glücksspiel und Prostitution. So wird aus einem bis dato unbekannten Ort durch makropolitische Entscheidungen ein internationaler Melting pot.

Das Zusammenleben von verschiedensprachigen Menschen führt dazu, dass die Region in den Fokus der besagten Esperanto-Bewegung rückt. Die gleichnamige Sprache ist in den 1870er Jahren von dem polnisch-litauischen Intellektuellen Ludwik Lejzer Zamenhof konzipiert worden. Mit Esperanto verfolgt er primär das Ziel, den Menschen aus verschiedenen Sprachregionen ein international anerkanntes Verständigungsmittel zu geben. Da dieses Projekt in den 1890er Jahren lediglich bei einer Elite von europäischen Intellektuellen auf Interesse gestoßen ist, versucht man der Bewegung zur Zeit des Jahrhundertwechsels neue Impulse zu geben und sie international besser zu verknüpfen. Genf soll als erstes Zentrum für Esperanto durch einen Ort abgelöst werden, an dem die Sprache im Alltag praktiziert und als offizielle Landessprache verwendet werden kann. Auf Esperanto-Weltkongress 1908 in Dresden fällt die Wahl auf Neutral-Moresnet. Allerdings verläuft das Projekt nur wenige Monate später im Sande. Die Brisanz des Territoriums im geopolitischen Kontext Europas kann als Erklärung dafür genannt werden.
Während Zamenhof die Wahl Neutral-Moresnets gutheißt, gibt es zahlreiche Kritiker, die in diesem Projekt zu starke politische Motive erkennen. Akteure aus Neutral-Moresnet werben mit ihrem kleinen Land als Esperanto-Staat nicht nur, weil der Standort in ihren Augen aufgrund der Größe und der zentralen Lage optimal geeignet ist, sondern auch um den Fortbestand ihres Landes zu gewähren und die internationale Aufmerksamkeit zu wecken. Im Laufe des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde mehrfach die Existenz Neutral-Moresnets infrage gestellt und an seiner Auflösung „gebastelt“. Es war ein offenes Geheimnis, dass sich vor allem Preußen intensiv um eine Lösung bemühte. Den Bürgern Neutral-Moresnets war bewusst, dass die Zinkreserven der Garant der Existenz ihres Kleinstaates waren und dass diese Vorkommen bald erschöpft sein würden. Sollte also Esperanto in Neutral-Moresnet seine neue Heimat finden, würde dem Kleinstaat größere internationale Aufmerksamkeit zuteil und somit die Wahrscheinlichkeit erhöht sein Fortbestehen zu garantieren.
Im Kontext des schließlich gescheiterten Esperanto-Projekts, der schwindenden Zinkreserven und dem sich andeutenden Ersten Weltkrieg kommt folgende Devise unter den Bürgern in Neutral-Moresnet auf: „Neutre: toujours, Belges: peut-être, Prussiens: jamais.” Der Wunsch nach dem Fortbestehen ihres kleinen Landes wird dadurch klar. Dass im Falle eines Verschwindens die Zugehörigkeit zum Königreich Belgien bevorzugt und die Annexion an das Deutsche Reich abgelehnt wird, ist vorwiegend auf die längere Wehrpflicht, die strengeren Gesetze und die höheren Steuerabgaben im Kaiserreich zurückzuführen. Die Annexion an das Deutsche Reich im Jahre 1914 führt daher zu Unmut in der Bevölkerung. Als dann im Zuge des Friedensvertrags von Versailles 1919 die Zuweisung zu Belgien erfolgt, wird dies generell – und im Gegensatz zum Empfinden der Menschen in Eupen-Malmedy – als positive Entwicklung wahrgenommen. Mit dem Inkrafttreten des Artikel 32 des Vertrages ist das Ende des Staates Neutral-Moresnet offiziell am 10. Januar 1920 besiegelt.

Auf die Frage hin, warum er sich in den letzten Jahren so intensiv mit Ostbelgien beschäftigt hat, unterstreicht der Historiker David Van Reybrouck, dass diese Region Belgiens „reich” ist. Reich an Natur und Geschichte. Im Rahmen seiner Recherchen für das 2016 erschienene Buch Zink tauchte er in die Vergangenheit der Deutschsprachigen Gemeinschaft ein. Während diese Vergangenheit in den letzten Jahrzehnten von Historikern wie Christoph Brüll, Andreas Fickers und Carlo Lejeune in Form von zahlreichen Veröffentlichungen dem lokalen, aber auch dem landesweiten und internationalen Publikum nahegebracht worden ist, wundert sich Van Reybrouck darüber, dass die Geschichte der Ostkantone den meisten Belgiern dennoch unbekannt bzw. die historischen Gegebenheiten, die zur Existenz einer deutschsprachigen Minderheit in Belgien führten, lediglich in groben Zügen bekannt sind.
Für die Geschichte Ostbelgiens ist das Jahr 1919 ein Schlüsseljahr. In Versailles stellt eine belgische Delegation während der Friedensverhandlungen Gebietsansprüche als Gegenleistung für die im Ersten Weltkrieg erlittenen Schäden. Neben Neutral-Moresnet werden dem Königreich Belgien im Artikel 34 die Kreise Eupen-Malmedy zugesprochen. Im Sinne des von dem US-amerikanischen Präsidenten Wilson verteidigten Selbstbestimmungsrechts schreibt dieser Artikel gleichzeitig eine Volksbefragung in Eupen-Malmedy vor, in der sich die Neu-Belgier gegen den Anschluss an Belgien aussprechen konnten. Die Umstände, in denen diese Volksabstimmung zwischen dem 23. Januar und dem 23. Juli 1920 abgehalten wurden, lassen den Rückschluss zu, dass das Resultat mit lediglich 271 von 33.726 Bürgern, die sich gegen den Anschluss aussprachen, nicht den eigentlichen Willen der Bevölkerung widerspiegelt. Schon damals wurde von der petite farce belge gesprochen.
Mit dem Einmarsch der Wehrmacht in Belgien am 10. Mai 1940 und dem offiziellen Anschluss Ostbelgiens an das „Dritte Reich“ am 18. Mai 1940 endet die belgische Zugehörigkeit vorerst. Die Region ist für ungefähr fünf Jahre wieder deutsch. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gehen die Gebiete an das Königreich Belgien zurück. Die Nachkriegszeit ist von der Verfolgung und Verurteilung der Nazi-Kollaborateure geprägt und wird einen bedeutenden Einfluss auf die ostbelgische Gedächtnislandschaft haben. So kommt es in dieser Zeit zu einer allgemeinen Verdrängung der deutschen Identität und einer größtenteils selbst aufgezwungenen Assimilierung in Richtung Belgien.
Während sich die Menschen in Ostbelgien aufgrund der Folgen des Versailler Vertrags und der beiden Weltkriege gerne als „Opfer der Geschichte“ und als „Spielball der großen politischen Akteure“ darstellten und noch immer darstellen, lehnt David van Reybrouck diesen Viktimisierungsdiskurs ab und bevorzugt die Bezeichnung un passé marqué de cicatrices. Mit dieser Ansicht reiht er sich in die Interpretationsmuster der meisten ostbelgischen Historiker ein, die ein binäres Opfer-Täter-Verständnis ablehnen und den „einfachen“ ostbelgischen Akteuren mehr Handlungsspielräume einräumen.
Neben der Vergangenheitsdeutung spielt die Fragen nach der nationalen Zugehörigkeit auch heute noch eine bedeutende Rolle in Ostbelgien. In Zink wechselt die in Kelmis wohnende Hauptperson, Emil Rixen, viermal die Nationalität ohne dafür seine Heimat verlassen zu haben – der Einfachheit halber nennen wir die Eckdaten 1914, 1918, 1940 und 1945. In den anderen ostbelgischen Gemeinden wechseln die Bewohner zu drei Zeitpunkten die Staatsangehörigkeit: 1918, 1940 und 1945. Diese von den Großmächten entschiedenen Grenzverschiebungen führen dazu, dass die Grenzregion Ostbelgien sowohl deutsche als auch belgische politische und kulturelle Einflüsse gekannt hat und kennt. Diese Einflüsse haben, in Hinsicht auf die regionale Identität, Fragen, Unschlüssigkeiten, Verdrängungen und Chancen hervorgebracht und dadurch eine Region geformt, die besonderes Potenzial birgt.

Laut David Van Reybrouck wird sich das Jahr 2019 für Ostbelgien zu einem weiteren Schlüsseljahr entwickeln. Einhundert Jahre nach dem Friedensvertrag von Versailles wird in der gleichen Region, die das Zentrum der Esperanto-Bewegung werden sollte, ein weiteres Pionierprojekt initiiert: die Entwicklung einer Form der direkten Demokratie, ein ständiger Bürgerdialog. Ostbelgien eignet sich als Laboratorium für ein partizipatives politisches Modell laut dem flämischen Autor aufgrund seiner geringen Größe und einer allgemeinen Bereitschaft aufseiten der verschiedenen regionalen politischen Vertreter und

Leen Van Hulst

Parteien.
In Gegen Wahlen beschäftigt sich Van Reybrouck mit den steigenden populistischen und antidemokratischen Tendenzen und der zunehmenden Politikverdrossenheit im heutigen Europa. Eine Erklärung für den Aufwind dieser Ideen sieht der Autor in dem repräsentativen Charakter unserer heutigen Demokratien. Da die Menschen kein Vertrauen mehr in die Politiker haben und sich somit auch politisch nicht mehr repräsentiert fühlen, würden sie populistischen und/oder extremen Parteien ihre Stimme geben, gar nicht mehr zur Wahl gehen oder weiß wählen. Um diesem Unmut entgegenzutreten und die Distanz zwischen der Ebene der politischen Entscheidungen und der Bevölkerung wieder zu verkleinern, plädiert Van Reybrouck, der diesbezüglich auch in dem sehr erfolgreichen Dokumentarfilm Demain interveniert, für eine intensivere Bürgerbeteiligung an politischen Prozessen. Denn Formen der direkteren Demokratie seien auch schon im antiken Athen des fünften und vierten Jahrhunderts vor Christus oder in der Republik Venedig im 13. Jahrhundert mit Erfolg praktiziert worden. Dabei war die geringe Fläche dieser politischen Entitäten von Vorteil.
Während Ostbelgien bereits im 19. und 20. Jahrhundert aufgrund des Kuriosums Neutral- Moresnet und seinen Zinkreserven sowie der, durch die Weltkriege verursachten, Grenzverschiebungen europa- und weltweit auf sich aufmerksam machte, war die Region auch in den letzten drei Jahren wieder in aller Munde. In Artikeln zahlreicher belgischer und internationaler Zeitungen wurden die Deutschsprachige Gemeinschaft und die Stadt Eupen immer wieder in Zusammenhang mit zwei Themen zitiert: dem permanenten Bürgerdialog und dem Meakusma Festival.

– – –

Ein Highlight der diesjährigen Auflage des Meakusma-Festivals ist die am Sonntag stattfindende Performance Breaking the Codes (Zamenhof Project) des polnischen Künstlers und Komponisten Jerzy Bielsky, Residenzkünstler der Gaudeamus Stiftung in Utrecht seit 2017. Er widmet sich in einer zweistündigen Aufführung, einer Kombination aus Konzert, Theaterstück, Tanz und Ausstellung, dem Konzept Sprache.
Die Vorstellung von Esperanto-Gründer Ludwik Lejzer Zamenhof, dass Sprache als ein bedeutendes Mittel zur Völkerverständigung sowie Garant für Frieden und Zusammenleben von Menschen aus verschiedenen Kontexten fungiert, wird auch von Bielsky geteilt und vermittelt, indem Sprache auf unterschiedlichen Ebenen und mit verschiedenen Methoden „auseinander genommen“ und „heruntergebrochen“, wird mit dem Ziel durch bessere Kommunikation und gegenseitiges Verständnis ein friedvolles Miteinander in einer vielfältigen Gesellschaft zu fördern. Die Wahl von Kelmis – dem ehemaligen Neutral-Moresnet, das einst Zentrum der Esperanto- Bewegung werden sollte – als Aufführungsort der Performance ist kein Zufall. Sie ermöglicht dem Festivalbesucher sich durch die örtlichen Gegenbenheiten in einem besonderen Sinne auf die Performance von Jerzy Bielsky einzulassen und gewissermaßen in die Vergangenheit Ostbelgiens einzutauchen.

– – –

Quellenverzeichnis und weiterführende Literatur: Für die Geschichte Neutral-Moresnets beziehe ich mich auf die von Philip Dröge (DRÖGE, Ph., Niemandsland, München, 2016), David Van Reybrouck (VAN REYBROUCK, D., Zink, Amsterdam, 2016) und Herbert Ruland (RULAND, H., 1816-1919: Das ‚Vergessene Land‘ von Neutral-Moresnet, in GRENZ-GESCHICHTE DG, o.D.) verfassten Werke. Ein am 11. Mai 2019 von mir mit David Van Reybrouck geführtes Telefoninterview ergänzt diesen Teil. Während des Interviews ging Van Reybrouck auch auf die Vergangenheit Ostbelgiens und seine Arbeit für den permanenten Bürgerdialog ein. Die Publikationen von Christoph Brüll (BRÜLL, Chr., Un passé mouvementé. L'histoire de la Communauté germanophone de Belgique, in STANGHERLIN, K. (Hrsg.), La Communauté germanophone de Belgique/Die Deutschsprachige Gemeinschaft Belgiens, Brüssel, 2005, S. 17-47 (Projucit)), von Andreas Fickers (FICKERS, A., Gedächtnisopfer. Erinnern und Vergessen in der Vergangenheitspolitik der deutschsprachigen Belgier im 20. Jahrhundert, in Zeitenblicke 3, Nr. 1, 2004) und der vierte Band der Reihe Grenzerfahrungen (LEJEUNE, C., BRÜLL, Chr. und QUADFLIEG, P. M. (Hrsg.), Grenzerfahrungen. Eine Geschichte der Deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens, Bd. 4: Staatenwechsel, Identitätswechsel, Kriegserfahrungen (1919-1945), Eupen, 2018), herausgebracht von einem Kollektiv von Historikern, lieferten den geschichtlichen Kontext Ostbelgiens und die Ansätze zur Vergangenheitsdeutung. Für eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Themenbereich der partizipativen Demokratie empfehle ich die Werke Für einen anderen Populismus (VAN REYBROUCK, D., Für einen anderen Populismus: Ein Plädoyer, Göttingen, 2017) und Gegen Wahlen (VAN REYBROUCK, D., Gegen Wahlen. Warum Abstimmen nicht demokratisch ist, Göttingen, 2016). Ausführliche Informationen zu dem permanenten Bürgerdialog sind auf der Internetseite des Parlaments der Deutschsprachigen Gemeinschaft zu finden (PARLAMENT DER DEUTSCHSPRACHIGEN GEMEINSCHAFT BELGIENS, Bürgerdialog, https://www.pdg.be/desktopdefault.aspx/tabid-5421/).

Ludwik Leijzer Zamenhof's Utopia

East Belgium as a Social Experiment. A conversation with David Van Reybrouck about the History of Neutral-Moresnet

Max Neumann

We are inside the church in Kelmis, the atrium of which features a war memorial to the 147 locals who died while serving as soldiers in the First World War. All over Europe similar memorials were erected in public spaces to commemorate the victims. Their structure, iconography and choice of location show remarkable similarities that transcend national borders. Thus, at first sight, the monument in Kelmis does not appear to have any specific distinguishing features. However, upon more thorough examination and in comparison with other war memorials erected in Belgium in the region that is now the German-speaking Community, what stands out is a handshake that is depicted in bronze. Furthermore, the foot of the monument features an inscription that describes the dead as "friends."

Why is the topic of friendship stressed in this way on this war memorial dating from the early 1920s? At the beginning of the 20th century Kelmis was unofficially given a new name: "Amikejo", meaning Place of Friendship. It was at that time that the still relatively young Esperanto movement was looking for a European nation where the artificial Esperanto language could be introduced as the official language, thus providing a territorial centre for the project as a whole. The language had been conceived by Ludwik Lejzer Zamenhof with the aim of enabling better communication between the peoples of the world. In Zamenhof's mind, the linguistic differences were a significant reason for the continuously recurring European conflicts. While searching for a pioneering region where Esperanto could be practiced for real and in a live setting, his attention was drawn to the micro state of Neutral-Moresnet. Following the Congress of Vienna, this territory of just 3.4 square kilometres located in the border region between Belgium, the Netherlands and Germany had, due to its rich zinc deposits, not been added to any of the European major powers, thus gaining the international status of being a neutral nation in its own right.

After the fall of Napoleon and the end of French supremacy in continental Europe, the Great Powers sent delegations of ambassadors to the meeting in Vienna with the aim of re-drawing the map of Europe, creating a new political balance of power and restoring absolute monarchy. The treaties that resulted from the 1814-1815 Congress of Vienna defined, amongst other issues, the borders of the United Netherlands and the Kingdom of Prussia. As a consequence of the borders agreed, the Rhineland and the three now-Belgian cantons of Eupen, Malmedy and Saint Vith were ceded to Prussia. The former Austrian Netherlands became part of the United Netherlands. There was, however, a small part of the newly created border, between Eupen, Aachen, Liege and Maastricht, that the diplomats cannot come to a decision for. The reason for this was the considerable zinc deposits present in this area. As both Prussia and the Netherlands wanted to prevent each other from harnessing this economic potential, the Aachen Borders Treaty of June 26th 1816 created a historical curiosity: Neutral-Moresnet. Moresnet was thus split into three parts – in the west the Dutch Moresnet, which became Belgian in 1830; in the east the Prussian, and from 1871 onwards German, Moresnet (Neu-Moresnet); and last but not least the micro state Neutral-Moresnet, also known as Altenberg as well as Kelmis. This compromise was supposed to be a temporary stopgap which gave delegates from both powers the time needed to negotiate a definite border solution. Neutral-Moresnet's existence over the following almost 100 years bears vivid testimony to the fact that these negotiations were ultimately unsuccessful.

The foundation of a new nation requires a range of rights and responsibilities to be re-distributed and re-arranged. This was also the case when Neutral-Moresnet came into being in 1816: Who was to govern it and deal with administrative matters? What laws were going to define right and wrong? How high were taxes and customs duties going to be? Should this country have its own currency, its own army, flag and stamps? What nationality were the citizens going to be?

As Prussia and the Netherlands initially considered Neutral-Moresnet a short-lived curiosity and were convinced that new negotiations would soon turn this "no man's land" into "someone's land", they were looking for quick and pragmatic solutions. The governing and administration of the state was handed to a mayor and a lay council. One Prussian and one Dutch commissioner took on the role of acting as external controls and points of contact for the sitting mayor. A policeman was entrusted with the duty to uphold public safety and order. In the jurisdiction, the Napoleonic code of 1804 served as the reference guide. Neutral-Moresnet did not have its own court; instead, the law was administered in Aachen and Verviers. Taxes were levied only on luxury goods while foodstuffs, tobacco and alcohol were tax-exempt. The French franc served as the official instrument of payment, but other currencies were also accepted.

Although the "original" inhabitants of Neutral-Moresnet got to keep their former citizenship to begin with, the newborns of the region were attributed the nationality of the new micro state. Over time the people of Neutral-Moresnet got used to their neutral status and besides their original Dutch, German or Belgian nationality a second national sense of belonging sprang up and grew ever more in importance. The really quite comfortable living conditions surely played a significant role in this. For example, everyday needs were much easier to cover in Neutral-Moresnet than in the neighbouring countries due to the micro state's exemption from taxation. Furthermore, the tax benefits provided favourable conditions for business ideas to be realised and thus increased the range of products and services. The close attachment to their home area, which appears to have been motivated largely by financial advantages, was nonetheless also nourished by a general sense of social wellbeing, as represented in the inhabitants' widespread engagement in a variety of local clubs.

It should not come as a surprise that the tax exemptions, in addition to the low cost of living,

Leen Van Hulst

turned Neutral-Moresnet into a smugglers' paradise. The lucrative opportunities of the micro state, whose inhabitants consisted almost exclusively of mine workers and their families, attracted people from a diverse range of social strata and nationalities. Besides the businessmen and smugglers, Neutral-Moresnet also proved a draw for criminals, people on the run from the law, deserters and vagabonds looking for a short-term place to stay or a long-term home. The booming businesses and general happy-go-lucky atmosphere allowed other sectors to flourish: the catering industry, gambling and prostitution. Thus, macro-political decisions had the effect of turning a so far totally unknown area into an international melting pot.

This setting, in which so many people of different language backgrounds lived together closely, was the reason why the aforementioned Esperanto movement focussed on this region. The Esperanto language was conceived by the Polish-Lithuanian intellectual Ludwik Lejzer Zamenhof in the 1870s. His aim with this new language was primarily to provide people from different language areas with an internationally recognised means of communication. As this project in the 1890s had found the interest only of an elite of European intellectuals, the idea at the turn of the century was to provide the movement with new impulses and create better international networks for it. Geneva, the first centre of Esperanto, was to be replaced by a place where the language was to be practised in everyday life and could serve as the official language of the nation. At the Esperanto World Congress in 1908 in Dresden the choice was made in favour of Neutral-Moresnet. However, the project fizzled out within just a few months. One explanation for this is the highly charged nature of the territory within the geopolitical context of Europe at the time. Although Zamenhof approved of Neutral-Moresnet being chosen, there were many critics who considered the motives for the project overly political. Protagonists from Neutral-Moresnet tried to canvass for their small country as an Esperanto nation not just because, in their view, this place was ideally suited due to its size and central location, but also in order to guarantee the continued existence of their country and to attract international attention. During the 19th and at the beginning off the 20th century the existence of Neutral-Moresnet was questioned a number of times and some attempts were made at working out how it might be dissolved. It was an open secret that Prussia in particular was striving to find a solution. The citizens of Neutral-Moresnet were acutely aware that it was the zinc mines that guaranteed the continued existence of their micro state, but that those all-important zinc deposits were nearing exhaustion. If therefore Neutral-Moresnet could be turned into the home of Esperanto then the micro state would enjoy far higher international attention, which in turn would increase the likelihood of its continued existence.

In the context of the ultimately unsuccessful Esperanto project, the depleting zinc deposits and the early indications of the impending First World War, the citizens of Neutral-Moresnet adopted the following motto: "Neutre: toujours, Belges: peut-être, Prussiens: jamais." This demonstrated their desire for the continued existence of their small nation. If their nation was to disappear, however, they preferred becoming part of the Kingdom of Belgium and disliked the possibility of being annexed by Germany. This disinclination was mainly due to the longer duration of the compulsory military service, the stricter laws and the higher taxation in the German Empire. The annexation by Germany in 1914 was thus widely disliked by the population. When the Treaty of Versailles in 1919 then designated the area a part of Belgium, it consequently was generally considered a positive development – quite in contrast to the way the population of formerly Prussian Eupen-Malmedy perceived it. When Articled 32 of the Treaty of Versailles came into force on 10th January 1920 it marked the official end of the state of Neutral-Moresnet.

In answer to the question of why he has been studying East Belgium in such detail over the last few years, historian David Van Reybrouck stresses how "rich" this region of Belgium is. Rich, that is, in nature and history. During the research for his 2016 book Zink he immersed himself in the history of the German-speaking Community. This history has

been popularised and brought to the attention of the local as well as the national and international audience by means of numerous publications by historians such as Christoph Brüll, Andreas Fickers and Carlo Lejeune. Nonetheless, Van Reybrouck is astounded by the fact that most Belgians know only the broad strokes and relatively little detail about the history of the eastern cantons and the historical circumstances that caused a German-language minority to exist in Belgium in the first place.

In the history of East Belgium 1919 was a key year. During the peace negotiations in Versailles, a Belgian delegation lodged territorial claims as recompense for the damages suffered during World War I. In addition to Neutral-Moresnet, Article 34 also granted the Kingdom of Belgium the area of Eupen-Malmedy. In accordance with the right to self-determination advocated by US president Wilson, Article 34 stipulated a referendum to be held in Eupen-Malmedy, which would enable these 'new Belgians' to reject their country becoming joined to Belgium. However, the circumstances of this referendum, which was held between 23 January and 23 July 1920, suggest that the official outcome did not reflect the actual will of the population, given that according to the published results only 271 out of 33,726 citizens were opposed to joining Belgium. Even at the time this caused people to refer to it as the petite farce belge (little Belgian farce).

The German army's invasion of Belgium on 10 May 1940 and the official annexation of East Belgium into the "Third Reich" on 18 May 1940 put a preliminary end to Belgian ownership of the area. For about five years, the region remained German. After the end of the Second World War the areas were returned to the Kingdom of Belgium. The post-war years were marked by the hunt for and subsequent trials of Nazi collaborators and came to exert significant influence on the East Belgian memory as a whole. It was during this period that there was a general repression of people's German identity and an assimilation towards Belgium that was largely forced upon the population. Although, due to the consequences of the Treaty of Versailles, the inhabitants of East Belgium liked, and still like, to present themselves as "victims of history" and as "pawns of the big political actors", David van Reybrouck rejects this victimisation discourse and prefers the term un passé marqué de cicatrices. With this pattern of interpretation he joins the ranks of most East Belgian historians, who do not subscribe to a binary understanding of victim and perpetrator and who apportion to the "ordinary" East Belgian actors more scope for independent action.
Apart from the interpretation of the past, the question of national belonging also still plays an important part in East Belgium. In Zink, the protagonist, Emil Rixen, who resides in Kelmis, changes nationality four times without ever leaving his home area – for simplicity's sake we are going to give the key dates as 1914, 1918, 1940 and 1945. In the other East Belgian communities the inhabitants' nationality changes at three points in time: 1918, 1940 und 1945. These geographical changes to the border, which were decided by the great powers, mean that the border region East Belgium was exposed to, and is still familiar with, both German and Belgian political and cultural influences. With regard to the regional identity, these influences brought about questions, indecisions, repressions and opportunities, thus shaping a region that harbours special potential.

According to David Van Reybrouck, 2019 will prove to be another key year for East Belgium. One hundred years after the peace treaty of Versailles this very region, which was meant to become the centre of the Esperanto movement, is seeing another pioneering project being initiated: the development of a form of direct democracy, a constant involvement of the citizens. In the view of the Flemish author Van Reybrouck, East Belgium is ideally suited to being a laboratory for a participatory political model because of its small size and a general willingness on the part of the various political protagonists and parties in the region.
In his book Gegen Wahlen (Against Elections), Van Reybrouck deals with the rise in populist and anti-democratic tendencies and the increasing disenchantment with politics in Europe today. The author considers the representative character of current democracies one explanation for the growth of these ideas. In his view, as people no longer trust in politicians and, consequently, do not feel politically represented any more, they start voting for populist and/or extreme parties, stop participating in elections entirely or hand in an empty ballot paper in protest. In order to tackle this disenchantment and decrease the distance between the level of political decision-making and the level of the population, Van Reybrouck advocates, also in the highly successful documentary Demain, much more involved civic participation in political processes. After all, forms of direct democracy were already practiced successfully in Ancient Athens in the fifth and fourth centuries B.C. and in the Venetian Republic in the 13th century. In these contexts the small geographical area of these political entities was an advantageous factor.

After East Belgium had already drawn the attention of Europe and the world in the 19th and 20th centuries due to the curiosity of Neutral- Moresnet and its zinc deposits as well as the border changes brought about by the two World Wars, the region has again become much talked about over the last three years. Articles published in numerous Belgian and international newspapers kept mentioning the German-speaking Community and the town of Eupen in two contexts: the permanent involvement of the citizens and the Meakusma Festival.

– – –

One highlight of this year's Meakusma Festival is the performance Breaking the Codes (Zamenhof Project) on Sunday by the Polish artist and composer Jerzy Bielsky, the artist in residence at the Gaudeamus Foundation in Utrecht since 2017. In his two-hour performance, which combines concert, theatrical play, dance and exhibition, he focuses on the concept of language.
Bielsky shares the idea of the founder of Esperanto, Ludwik Lejzer Zamenhof, that language functions as an important means of international understanding as well as a guarantor of peace and the peaceful living together of people from different backgrounds. Bielsky conveys Zamenhof's idea by "taking apart" and "breaking down" language on different levels and by different means. His aim is to foster peaceful togetherness in a diverse society by means of better communication and mutual trust. The choice of Kelmis – the former Neutral-Moresnet, which was once intended to become the centre of the Esperanto movement – as the site for this performance was far from accidental. It enables the festivalgoers to engage with Jerzy Bielsky's performance in a special, more meaningful sense due to the context of the locale and, in a sense, to submerse themselves in the past of East Belgium.

– – –

Sources and Further Reading: For the history of Neutral-Moresnet I used the publications of Philip Dröge (DRÖGE, Ph., Niemandsland, Munich, 2016), David Van Reybrouck (VAN REYBROUCK, D., Zink, Amsterdam, 2016) and Herbert Ruland (RULAND, H., 1816-1919: Das 'Vergessene Land' von Neutral-Moresnet, in GRENZGESCHICHTE DG, no date). This part was enhanced by a telephone interview I conducted with David Van Reybrouck on 11 May 2019. During this interview Van Reybrouck also went into detail about the past of East Belgium and his work towards the permanent involvement of citizens. The publications by Christoph Brüll (BRÜLL, Chr., Un passé mouvementé. L'histoire de la Communauté germanophone de Belgique, in STANGHERLIN, K. (ed.), La Communauté germanophone de Belgique/Die Deutschsprachige Gemeinschaft Belgiens, Brüssel, 2005, pp. 17-47 (Projucit)), by Andreas Fickers (FICKERS, A., Gedächtnisopfer. Erinnern und Vergessen in der Vergangenheitspolitik der deutschsprachigen Belgier im 20. Jahrhundert, in Zeitenblicke 3, No. 1, 2004) and volume 4 of the Grenzerfahrungen series (LEJEUNE, C., BRÜLL, Chr. und QUADFLIEG, P. M. (ed.), Grenzerfahrungen. Eine Geschichte der Deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens, Vol. 4: Staatenwechsel, Identitätswechsel, Kriegserfahrungen (1919-1945), Eupen, 2018), which was edited and published by a historians' collective, supplied me with the historical context of East Belgium and the approaches to interpreting its past. For those with a deeper interest in the topic of participatory democracy I would recommend the following works: Für einen anderen Populismus (VAN REYBROUCK, D., Für einen anderen Populismus: Ein Plädoyer, Göttingen, 2017) and Gegen Wahlen (VAN REYBROUCK, D., Gegen Wahlen. Warum Abstimmen nicht demokratisch ist, Göttingen, 2016). More in-depth information on permanent citizen involvement can be found on the web page of the parliament of the German-speaking Community (PARLAMENT DER DEUTSCHSPRACHIGEN GEMEINSCHAFT BELGIENS, permanent involvement of citizens, https://www.pdg.be/desktopdefault.aspx/tabid-4008/7135_read-55888/)

How to (not) document your festival

Über Notes on Other Music, die Begleitpublikation zum Edition Festival in Stockholm

Hanna Bächer

Stockholm im Februar, es liegt Schnee. Keine wenigen Zentimeter, sondern ärgerliche, ungewöhnliche Mengen dreckiges Eis. So viel, dass das Laufen auch die Stockholmer nervt, und sie ihr Geld an Taxis verschwenden. Geld, das beim Festivalbesuch durch die Finger rinnt, in dieser ohnehin schon teuren Stadt, das aus den Rissen im Beton zu quellen scheint – also falls es Risse gibt, auf Södermalm oder Skeppsholmen oder in der Stadsbiblioteket. „Du musst in die Vororte fahren, wenn du das echte Stockholm sehen willst", sagt ein in Berlin wohnender Schwede zu mir, „die Innenstadt ist wie Disneyland". Er trägt ein europäisch-blaues Sweatshirt, elf Sterne, einer fehlt, kontemporäre politische Kleidung. Wir unterhalten uns nach der Aufführung eines Stückes von Sarah Hennies.
In „Contralto" geht es um die Stimmen von Transfrauen – sowohl klanglich, als auch in der Repräsentation. Mit anderen Festivalbesuchern diskutieren wir bei Bier, ob Hennies' Stück Transfrauen objektiviert, ob die Transformation, die Hennies beschäftigt – der umgedrehte Stimmbruch durch Hormontherapien – und die Art, wie die Komponistin damit umgeht, einen zu heteronormativen Blick offenbart. Ich höre vor allem zu, bei meinem gefühlt 28 Euro teuren Getränk.
Hier sitzen wir, in einem der teuersten Stadtteile einer der teuersten Städte eines der teuersten Länder der Welt, und versuchen, nach einem Konzert über Haltung zu sprechen. Über Diskriminierung, über Selbst-Diskriminierung, und über Darstellung.

~

„Even a cursory glance would make it crystal clear that Braxton has never simply borrowed ‚the pretensions of european art music'. To suggest so continues an ongoing erasure of black composers from art music history and denies a broader black intellectual tradition, ignoring contributions made, for example, by the Association for the Advancement of Creative Music (AACM)."

Auf der extensiven Webseite des Edition Festivals setzt sich dessen Direktor John Chantler (J.C.) mit der Kritik eines Journalisten auseinander, veröffentlicht in einer nationalen schwedischen Zeitung. Es ist eine Besprechung von Anthony Braxtons Konzert in den Eric Ericsonhallen, der Chantler in deutlichen Worten Rassismus vorwirft.

~

Als Blase, als soziales Experiment, als Schmelztiegel: inwiefern braucht ein Festival Theorie, inwiefern Verhandlung von Diskriminierung, inwiefern ganz einfach Dokumentation?
Nach Video- und Audiomitschnitten von Konzerten, sowie Fotos, Interviews und Essays, die schon länger auf der Homepage des Festivals erscheinen, hat John Chantler dieses Jahr dafür die Buchform gewählt. Mit Notes on Other Music sind die 107 Seiten überschrieben und unterteilt in „Essays", „Interviews" und „Conversations". Einzig Fotos unterbrechen die Texte (die meisten von Dawid Laskowski), doch es gibt weder Editorial noch Einleitung, nur eine Inhalts- und Quellenangabe, sowie den Satz „Published by Ideell Edition on the occasion of the Fourth Edition Festival for Other Music, Stockholm, February 2019." Keine weitere Erklärung. Es kommt aber auch keiner der Texte in seiner politischen Explizitheit an Chantlers Kritik der Braxton-Besprechung heran.

~

„I do [read about music], not like all the time or maybe as much as I should. I read about both sort of specific histories of things and I'll read other people's opinions about music, whether it's review stuff or magazines like the Wire. But I feel like there's not really enough stuff about music that's both not a magazine in terms of it being linked to this promotional cycle, and that's not super niche academic. That stuff that falls in between, there could always be more." (J.C.)

Sarah Hennies beschreibt, was eine Perkussionistin ist. Oder wichtiger: was sie nicht ist. Kate Molleson erläutert Eliane Radigues langen Weg hin zum Schreiben von Kompositionen für Instrumentalisten. John Chantler interviewt die Cellistin Leila Bordreuil, Frida Sandström die Multimedia-Künstlerin Terre Thaemlitz.
Nicole Mitchell spricht mit Fumi Okiji, Cara Tolmie mit Stine Janvin, Christine Ödlund mit Leif Elggren und Seymour Wright mit Jean Luc Guionnet.
Die Einleitung zu jeder Konversation beinhaltet: wer wann mit wem Musik aufführen wird oder aufgeführt hat, im Rahmen einer der Stockholmer oder auch der Tokyoter Ausgabe des Edition Festivals. Darüber hinaus: nichts.
Vielleicht ist das die größte Errungenschaft dieser Veröffentlichung: Aussagen über Musik eng an Performances, an Aufführungen von Musik, zu binden, aber nicht weiter zu kontextualisieren.

„Part of doing the book is having some kind of historical document. So it's like, hey, this is a real physical thing that says, this person played at this place at this time, here is them talking about something or someone talking about their work. You know, I'm trying to fix some piece of equipment right now, and the main kind of forum for synthesizer nerds is down. And so I can't find this information

(laughs). It's nice somehow to just have very simple facts on paper." (J. C.)

~

Was ist der Nutzen von Dokumentation, von „zusätzlicher" Theorie? Was kann ein Printerzeugnis, was kann ein Text leisten, das Bilder oder Mitschnitte vielleicht nicht leisten können? Inwiefern dient eine solche Publikation dem inneren Zusammenhalt eines Festivals, inwiefern unter Umständen dem Verständnis über das Festivals für Nicht-Besucher, inwiefern ist die Publikation vielleicht unabhängig vom Festival zu sehen?
Der Umgang mit physisch greifbaren Erzeugnissen sei ein anderer, sagt Chantler. Ein Buch wie Notes on Other Music kann in einer Buchhandlung einer Interessentin in die Hände fallen, die sich nicht nur dafür interessiert, weil sie auf das Festival gehen möchte.

„A lot of [...] European festivals with much more money than mine, you know they would print rubbish programme books. And it works for when you're at the festival, but they don't stand alone as a book. They have a very limited lifespan beyond that weekend. Whereas I felt it's nice to make something that proved the job of giving that extra contextual information, but it's not just biographies and stuff, and it's not just practical, what's happening when. It will live outside of the festival. So in some ways it does both jobs. With the focus being on its life outside of the festival, rather than being a guidebook to it." (J. C.)

~

John Chantler kommt aus Australien. Bevor er nach Stockholm gezogen ist, verbrachte er zehn Jahre in London, wo er unter anderem das Programm für das Venue Café Oto gestaltete. Spezifische Themen für sein Festival aufzuzeigen vermeidet er ebenso, wie er auf ein Editorial im Buch verzichtet hat. Die individuellen Verbindungen, die die Zuschauer ohne solche Schützenhilfe herstellen, interessieren ihn viel mehr. Eine solche Auffälligkeit ist, dass sowohl das Programm des Edition Festivals als auch des Buches von mehr Frauen geprägt wird als das im Café Oto jemals der Fall war. Weibliche Acts wegen ihres Genders zu buchen sei dafür aber weniger der Trick, als das Gegenteil zu vermeiden, so wie Proaktivität grundsätzlich ein Luxus sei, den er sich erst mit dem Edition Festival erlauben kann.

„It's the opposite, in that I need to not book these guys. Because if I do that and I don't have enough slots left or money left... it's more about saying „no" to some things rather than saying yes to some things I don't like. You know if you just respond to suggestions, it's gonna be 95 % guys. I wish that I had more time when I did the programm at Café Oto, to be more proactive. Because that job was so much responding to requests that you got. And if you were to analyze those numbers, you can see that there's no way you can do a gender balanced programm with that mode of working." (J. C.)

~

Neben dem Bomb Magazine gelten Chantler die Veröffentlichungen von Lawrence Kumpf's Blank Forms als Vorbild. Die Inhalte der bisher vier Ausgaben des Blank Forms Journals überschneiden sich mit den Personen und Ideen, denen Chantler auch in Notes on Other Music Raum gibt. So spricht zum Beispiel die kanadische Klangkünstlerin crys cole für das New Yorker Magazin mit Annea Lockwood, eine Konversation, die sich auf dem diesjährigen Festival anlässlich von Lockwoods Installation zur Donau, A Sound Map of the Danube, wiederholte, während die Journalistin Louise Gray mit ihrer Analyse von Lockwoods Arbeiten einen der zugänglicheren Texte zu Notes on Other Music beisteuert. In der Nische ist genug Platz für Alle.

~

„I think that, for me, the book is not a documentation of the festival. It's more about making a contribution to the discourse. And feeling that myself and others who are having this nice place of running festivals, or doing some stuff, and are in a position to leverage some money for these kinds of things, that we have a responsibility to make some kind of non-promotional contribution, a contribution to the discourse that isn't just like sales-literature. [To] make something that is useful for people other than us.
Publications should make a contribution to knowledge." (J. C.)

~

John Chantler arbeitet momentan an einer fünften Ausgabe, dem Fifth Edition Festival. Ohne, dass der Schnee und Eis des Stockholmer Winters der Grund dafür wären, soll es erst im Sommer 2020 stattfinden.
durch ein all

How to (not) document your festival

On Notes on Other Music, the book released on the occasion of Edition Festival in Stockholm

Hanna Bächer

Stockholm in February, covered in snow. Not a few centimetres, but annoying, unusual amounts of dirty ice. Enough to spoil walking even for native Stockholmers, who end up wasting their money on taxis. Money which seems to just evaporate during the the festival in this already expensive city, money which I imagine growing between the cracks in the concrete – if there are any cracks, on Södermalm or Skeppsholmen or in the Stadsbiblioteket. "You have to go to the suburbs if you want to see the real Stockholm", a Swede living in Berlin tells me, "the city centre is like Disneyland". He wears a European blue sweatshirt, eleven stars, one is missing, contemporary political clothing. We talk after the performance of a piece by Sarah Hennies. „Contralto" is about the voices of transwomen - both in terms of sound as in terms of representation. With other visitors of the festival, we discuss over a drink whether Hennies' piece objectifies transwomen, whether the transformation Hennies is interested in – the inverted breaking of the voice through hormone therapies – and the way the composer deals with it reveals a view that is too heteronormative. I mostly listen, clinging to my approximately 28 € drink.
Here we are, after a concert, in one of the most expensive districts of one of the most expensive cities of one of the most expensive countries in the world, trying to talk about taking a stance. About discrimination, about self-discrimination, and about representation.

~

„Even a cursory glance would make it crystal clear that Braxton has never simply borrowed ‚the pretensions of european art music'. To suggest so continues an ongoing erasure of black composers from art music history and denies a broader black intellectual tradition, ignoring contributions made, for example, by the Association for the Advancement of Creative Music (AACM)."

On the extensive website of the Edition Festival, its director John Chantler (J.C.) deals with a journalist's critique, published in a national Swedish newspaper. It is a review of Anthony Braxton's concert at Eric Ericsonhallen. Chantler accuses it of racism in pretty clear terms.

~

As a bubble, as a social experiment, as a melting pot: to what extent does a festival need theory, to what extent does it negotiate discrimination, to what extent does it need straight-forward documentation?
After having released video and audio recordings of concerts, as well as photos, interviews and essays, all of them appearing on the festival's homepage, this year John Chantler chose to make a book. Titled Notes on Other Music, the 107 pages are split into "essays", "interviews" and "conversations". Only divided by photos, most of them by Dawid Laskowski, there is neither editorial nor introduction, just a table of content and an index of pictures, as well as the sentence "Published by Ideell Edition on the occasion of the Fourth Edition Festival for Other Music, Stockholm, February 2019." No further explanation. And none of the texts gets close to the political explicitness of Chantler critiquing the Braxton review.

~

„I do [read about music], not like all the time or maybe as much as I should. I read about both sort of specific histories of things and I'll read other people's opinions about music, whether it's review stuff or magazines like the Wire. But I feel like there's not really enough stuff about music that's both not a magazine in terms of it being linked to this promotional cycle, and that's not super niche academic. That stuff that falls in between, there could always be more." (J.C.)

Sarah Hennies describes what a percussionist does. Or more importantly: what she doesn't do. Kate Molleson outlines Eliane Radigue's long journey towards writing compositions for instrumentalists. John Chantler interviews cellist Leila Bordreuil, as Frida Sandström does with multimedia artist Terre Thaemlitz. Nicole Mitchell speaks to Fumi Okiji, Cara Tolmie to Stine Janvin, Christine Ödlund to Leif Elggren and Seymour Wright to Jean Luc Guionnet.
The introduction to each conversation consist of a mention of each artist's performance, as part of one of the Stockholm editions of Edition Festival, or the one in Tokyo. Beyond that: nothing.
Perhaps this is the greatest achievement of this publication: to tie statements about music closely to concerts, to performances of music, but not to contextualize them further.

„Part of doing the book is having some kind of historical document. So it's like, hey, this is a real physical thing that says, this person played at this place at this time, here is them talking about something or someone talking about their work. You know, I'm trying to fix some piece of equipment right now, and the main kind of forum for synthesizer nerds is down. And so I can't find this information

(laughs). It's nice somehow to just have very simple facts on paper." (J. C.)

~

What is the benefit of documentation, of "additional" theory? What can printed media, what can text actually convey that images or recordings may not be able to? To what extent does such a publication serve the inner cohesion of a festival, to what extent does it possibly serve the understanding of the festival for non-visitors, to what extent can the publication perhaps be seen independently of the festival?
Dealing with physically tangible products is a different matter, says Chantler. A book like Notes on Other Music might fall into the hands of an interested person in a bookshop, who is not only interested in it because she wants to go to the festival.

„A lot of [...] European festivals with much more money than mine, you know they would print rubbish programme books. And it works for when you're at the festival, but they don't stand alone as a book. They have a very limited lifespan beyond that weekend. Whereas I felt it's nice to make something that proved the job of giving that extra contextual information, but it's not just biographies and stuff, and it's not just practical, what's happening when. It will live outside of the festival. So in some ways it does both jobs. With the focus being on its life outside of the festival, rather than being a guidebook to it." (J. C.)

~

John Chantler is from Australia. Before moving to Stockholm, he spent ten years in London, where he was responsible for the programme of the venue Café Oto. He avoids coining specific themes for his festival just as much as he omitted an editorial in the book. He is much more interested in the variety of connections pointed out by individual observers. One more obvious feature is that the programme of both Edition Festival and the book is characterized by more women than it was ever the case at Café Oto. This is less about booking female-identifying acts because of their gender than avoiding the opposite, Chantler explains. Pro-activity is a luxury he can only afford with the Edition Festival.

„It's the opposite, in that I need to not book these guys. Because if I do that and I don't have enough slots left or money left... it's more about saying „no" to some things rather than saying yes to some things I don't like. You know if you just respond to suggestions, it's gonna be 95 % guys. I wish that I had more time when I did the programme at Café Oto, to be more proactive. Because that job was so much responding to requests that you got. And if you were to analyze those numbers, you can see that there's no way you can do a gender balanced programme with that mode of working." (J. C.)

~

In addition to Bomb Magazine, Chantler mentions the publications of Lawrence Kumpf's organization Blank Forms as an influence on his book. The contents of the, so far, four issues of the Blank Forms Journal overlap with people and ideas featured in Notes on Other Music. As an example, Canadian sound artist crys cole spoke to Annea Lockwood for the New York magazine, a conversation repeated at this year's Edition festival on the occasion of Lockwood's installation A Sound Map of the Danube, while journalist Louise Gray's analysis of Lockwood's works contributes one of the more accessible texts to Notes on Other Music. The niche seems big enough for everyone.

~

„I think that, for me, the book is not a documentation of the festival. It's more about making a contribution to the discourse. And feeling that myself and others who are having this nice place of running festivals, or doing some stuff, and are in a position to leverage some money for these kinds of things, that we have a responsibility to make some kind of non-promotional contribution, a contribution to the discourse that isn't just like sales-literature. [To] make something that is useful for people other than us.
Publications should make a contribution to knowledge." (J. C.)

~

John Chantler is currently working on the fifth Edition Festival. For reasons unrelated to the snow and ice of Stockholm's winter, it will not take place until summer 2020.

Mazen Kerbaj, Trumpet Solo Vol 2.1 – No Cuts, No Overdubs, No Use of Electronics LP *(Discrepant)*

Mazen Kerbaj,Trumpet Solo Vol 2.2 – Cuts, Overdubs & Use of Electronics LP *(Discrepant)*

Philippe Delvosalle

Lorsqu'en juillet 2006 j'entends pour la première fois parler du musicien et dessinateur libanais Mazen Kerbaj, ce n'est ni via un disque, ni à l'occasion d'un concert. C'est sur Internet que je découvre à la fois le blog dessiné par lequel il rend compte en tant que civil de son vécu de la „Guerre des trente-trois jours" (l'intervention militaire israélienne au Liban au cours de l'été 2006) et via une plage sonore, „Starry Night", enregistrée par Kerbaj de nuit sur le balcon de son appartement à Beyrouth et où il improvise à la trompette un duo avec les avions et les bombes de Tsahal et les sirènes d'alarme des voitures qui se déclenchent suite aux impacts et déflagrations.
Ce premier contact avec la musique de Kerbaj aurait pu s'avérer une fausse piste ou un raccourci facile nous ramenant une fois de plus – depuis notre position confortable, à l'écart, d'observateurs européens – à l'incontournable cliché d'un Liban meurtri par des décennies de guerre (boulet de l'histoire dont Kerbaj et ses complices essayent par ailleurs de se débarrasser, en créant les structures, un label et un festival, pour l'émergence d'une scène musicale et artistique vivante et dynamique à Beyrouth). Néanmoins, dans une interview donnée en 2005 à Julian Cowley pour The Wire, le musicien (né en 1975, l'année du début de la guerre civile libanaise) insiste sur le fait qu'il „peut détecter dans sa musique solo une influence forte de l'environnement sonore de guerre entendu pendant sa jeunesse", ajoutant „Je n'ai jamais cherché à produire des sons d'hélicoptères ou de bombes à la trompette, mais j'admets que beaucoup de sons que j'utilise – et leur relation au silence – sont similaires à des sons de guerre."

"I always dreamt to be a guitar player": amour / haine de l'instrument

Mazen Kerbaj découvre le free jazz et l'improvisation libre, très jeune, vers l'âge de dix-sept ans, d'abord juste comme auditeur (Machine Gun du Peter Brötzmann Octet est le premier disque de musique improvisée européenne qu'il achète). C'est un peu par hasard qu'il se met à jouer de la trompette lorsque son ami et futur partenaire musical, le guitariste Sharif Sehnaoui, lui propose cet instrument qui traine, inutilisé, chez lui. N'imaginant pas à l'époque devenir vraiment un jour un trompettiste, Kerbaj commence à en jouer „comme une blague", puis se prend au jeu, y prend goût. Dans un premier temps, il joue dans un registre free jazz très énergique et bruyant. Puis, au bout d'environ deux ans, vers l'âge de vingt-trois ans, explorant toujours en autodidacte les possibilités sonores de l'instrument et confronté aux horaires de sommeil de sa femme enceinte, il se met à jouer chaque nuit pendant des heures à volume extrêmement bas, „quasi inaudible", ce qui de son propre aveu changera totalement son rapport à l'instrument, même quand plus tard il rejouera à volume plus élevé. On osera émettre l'hypothèse qu'une partie de son sens du grain et des micro-structures de la matière sonore qu'on entend aujourd'hui dans son jeu vient sans doute de là.

Dans plusieurs interviews et – avec l'humour qu'on lui connait entre autres dans ses bandes dessinées et dessins de presse – dans l'intitulé d'une des plages des deux disques récents sur Discrepant, „I Always Dreamt To Be a Guitar Player", Mazen Kerbaj fait allusion à sa déception de départ de ne pas disposer d'un instrument facile à „préparer" – ou disposant d'une histoire longue de la „préparation", comme le piano (préparé) ou la guitare (préparée). Initialement jaloux des guitaristes qui en glissant un tournevis dans leurs cordes ou en les faisant vibrer via les pales d'un petit ventilateur à piles pouvaient en tirer des sons incroyables, Kerbaj trouvera cependant progressivement sa manière de dompter son instrument, de le „préparer" à son tour. Y adjoignant un long tube plastique et une embouchure de saxophone („I Like Your Embouchure", autre titre de plage d'un des disques récents), Kerbaj bascule souvent sa trompette selon un axe vertical, la coinçant entre ses genoux, installé en position assise, de sorte à pouvoir par exemple faire vibrer toutes sortes d'objets métalliques ou plastiques sur la surface désormais horizontale délimitée par le pavillon de l'instrument.

(With / without) cuts, overdubbing, electronics: deux disques solo

Présentés dans deux pochettes sœurs dessinées par Mazen Kerbaj lui-même (reprenant le même dessin stylisé de bonhomme-trompette, mais inversant les couleurs, le rapport gauche-droite et jouant de la stylisation des phylactères contenant les mots „cuts“, „overdubbing“ et „use of electronics“) sortent donc aujourd'hui deux disques frères en solo sur le label Discrepant : l'un s'autorisant la série d'interventions mentionnées dans le sous-titre des albums (coupures, superpositions et électronique) après le moment de l'enregistrement; l'autre se limitant volontairement au strict respect de ce qui a été joué initialement. On peut lire cette opposition en miroir des deux disques (selon ce critère du traitement du son) comme une trace du positionnement générationnel de Kerbaj dans une histoire de l'improvisation libre. Pendant longtemps, au cours des années 1970 et 1980, pour la première génération d'improvisateurs le „no cuts, no overdubs, no electronics“ a constitué une sorte de doxa, très fortement liée à l'idée que leur musique était une musique de l'instant et que ce moment fondateur devait être respecté tel qu'il s'était produit, tel qu'il avait été vécu, sans réécrire l'histoire ultérieurement – véhiculant de manière implicite l'idée que dès qu'il y a travail de montage plane le soupçon de la manipulation, du mensonge, de la trahison. Né bien après les pères fondateurs de l'improvisation libre européenne, Kerbaj ne se pose plus les questions en ces termes, il vient d'une génération ouverte aussi à d'autres musiques de recherche, au rock, aux musiques électroniques.

"Acoustic Synthesizer"

Mazen Kerbaj se réfère souvent à la musique électronique pour parler de sa musique, y compris acoustique. Et, en effet, pour un nouvel auditeur non prévenu de son instrumentarium, sa musique peut régulièrement sonner comme une musique électronique – comme en 2001 le très beau Contest of Pleasures des trois souffleurs John Butcher (sax), Xavier Charles (clarinette) et Axel Dörner (trompette – avec qui Kerbaj joue d'ailleurs dans le Ariha Brass Quartet) pouvait aussi être perçu en mode blind test comme un disque de musique électronique. Le lien avec Xavier Charles est d'ailleurs intéressant à un autre titre puisque qu'à côté de son instrument à anche, le musicien français joue aussi – en solo ou au sein du groupe Silent Block – de „surfaces vibrantes“: une série de haut-parleurs posés à plat sur une table et catapultant en l'air, au gré des ondes sonores envoyées dans les baffles, différents matériaux et objets de petite taille (graines, limaille de fer, etc.). Là où chez Charles les deux approches sont séparées en deux instruments, chez le musicien libanais elles se fondent en un seul dispositif et c'est son souffle et sa trompette qui font vibrer les surfaces et qui révèlent la granulométrie sonore des matériaux (sur les morceaux „Just Before The Flood“ ou „Insufficient Creative Output“ par exemple).

Le fantôme électronique qui hante la musique de Mazen Kerbaj se réfère – par son côté affirmé, parfois sauvage et radical – plutôt à une électronique analogique, des premiers temps, proche des ondes et de l'électricité, plutôt qu'à une électronique plus sophistiquée et désincarnée des logiciels les plus contemporains. La plage „Pour Michel“ est même dédiée à Michel Waisvisz (1949-2008), musicien et inventeur d'instruments électroniques (crackle box, crackle synthesizer) dont Kerbaj joue parfois, avec qui il se lia d'amitié, qu'il invita à jouer à Beyrouth et dont il sortit un duo avec Christine Sehnaoui sur son label Al Maslakh.

Les deux disques solo qui sortent aujourd'hui sur Discrepant (et qui se placent dans la continuité de Brt Vrt Zrt Krt, premier album en solitaire de Mazen Kerbaj sur Al Maslakh en 2005) sont deux propositions intenses et franches, parfois carrément jusqu'au-boutistes, sans faux-semblants ou excès de bonnes manières. Le métal vibre de toutes parts, les ondes tournoient en mouvements de toupie, l'instrument rugit, le son se disloque, la musique se fait machine, la tuyauterie de l'usine fuit et crache dans l'air un gaz toxique… Dans ce corpus plutôt sombre et indompté, „I Always Dreamt To Be a Guitar Player“, le plus long morceau des deux disques, fait un peu figure d'exception. Treize minutes de nappes aux très lentes variations, comme un long „aum“ de yoga, comme un plateau érodé par des dizaines de milliers d'années de souffle du vent plutôt que comme un volcan en éruption, ou comme un galet aux formes rondes plutôt qu'un silex aux arrêtes coupantes. Hypnotique.

Mazen Kerbaj, Trumpet Solo Vol 2.1 – No Cuts, No Overdubs, No Use of Electronics LP *(Discrepant)*

Mazen Kerbaj,Trumpet Solo Vol 2.2 – Cuts, Overdubs & Use of Electronics LP *(Discrepant)*

Philippe Delvosalle

When I heard for the first time heard about Lebanese musician and comic book artist Mazen Kerbaj in July 2006, it was neither through a record nor a concert. It was on the internet that I discovered both the drawn blog through which he reported, as a civilian, on his experience of the «Thirty-Three-Day War» (the Israeli military intervention in Lebanon during the summer of 2006) and via the "Starry Night" soundtrack, recorded by Kerbaj at night on the balcony of his apartment in Beirut in which he improvises a duet on the trumpet with the planes and bombs of Tsahal and the car alarms triggered by their impact and explosions.

This first contact with the music of Kerbaj could have easily been a false course or an easy shortcut conjuring up once again – from our comfortable position as distanced European observers – the inevitable cliché of a Lebanon bruised by decades of war (a historical perspective which Kerbaj and his accomplices also try to get rid of, creating new structures, setting up a label and a festival, forging a lively and dynamic musical and artistic scene in Beirut). Nevertheless, in a 2005 interview with Julian Cowley of The Wire, Kerbaj (born in 1975, the year of the beginning of the Lebanese civil war) insists that he «can detect in his solo music a strong influence of the sound environment of war heard during his youth», adding «I have never tried to produce the sound of helicopters or trumpet bombs, but I admit that many sounds I use – and their relationship to silence – are similar to the sounds of war.»

«I always dreamt of being a guitar player»: love / hate of the instrument

Mazen Kerbaj discovered free jazz and free improvisation at the age of seventeen, first just as a listener (Machine Gun by the Peter Brötzmann Octet is the first European record of improvised music he buys). It is almost by accident that he started playing the trumpet when his friend and future musical partner, guitarist Sharif Sehnaoui, offers him the instrument Sehnaoui has trailing, unused, at home. Never having imagined to become a trumpet player one day, Kerbaj begins to play the instrument «like a joke», then steps up and takes a liking to it. At first, he plays in a very energetic and noisy free jazz register. Then, after about two years, at the age of 23, still exploring the sonic possibilities of the instrument as an autodidact and confronted with the sleep schedules of his pregnant wife, he starts playing every night for hours at an extremely low volume, «almost inaudible», which by his own admission will completely change his relationship to the instrument, even when later he will again play at a higher volume. One can hypothesize that part of the sense of grain and micro-structure of the sound in his playing these days probably stems from there.

In several interviews and – with his trademark sense of humor apparent also in his comic books and promotional drawings – in the title of one of the tracks of his two recent albums on the Discrepant label «I Always Dreamt To Be a Guitar Player", Kerbaj hints at his initial disappointment at not having an easy instrument to «prepare» or an instrument with a long history of «preparation», such as the (prepared) piano or the (prepared) guitar. Initially jealous of guitarists jamming a screwdriver inbetween their strings or making them vibrate using the blades of a small battery-powered fan and thereby dreaming up incredible sounds, Kerbaj gradually finds his own way to tame his instrument, to «prepare» it in turn. Joining a long plastic tube and a saxophone mouthpiece («I Like Your Mouthpiece», another track title of one of his recent albums), Kerbaj often tilts his trumpet along a vertical axis, wedging it between his knees while seated, so as to be able for example to make vibrate all kinds of metal or plastic objects on the now horizontal surface delimited by the bell of his trumpet.

(With / without) cuts, overdubbing, electronics: two solo albums

Presented in two sister sleeves designed by Mazen Kerbaj himself (using the same stylized drawing of a trumpet snowman, but inverting the colors and left and right and playing with the stylization of the amulets containing the words «cuts», «overdubbing» and «use of electronics»), the Discrepant label now releases two sister albums: one allowing the series of interventions mentioned in the subtitle of the albums after recording (cuts, overlays and electronics); the other voluntarily and strictly limiting itself to what was initially played and recorded. This mirror opposition of the two albums (according to this sound processing criterium) can be read as a trace of the way in which Kerbaj generationally positions himself in the history of free improvisation. For a long time, during the 1970s and 1980s, for the first generation of improvisers the «no cuts, no overdubs, no electronics» constituted a kind of doxa, very strongly linked to the idea that their music was a music of the moment and that this founding moment was to be respected as it had been produced, as it had been lived, without rewriting history later – implicitly conveying the idea that as soon as there is editing work, looms the suspicion of manipulation, lies, even treason. Born well after the founding fathers of European free improvisation, Kerbaj no longer asks questions in these terms. He stems from a generation open to other musics of research, rock music, electronic music.

«Acoustic Synthesizer»

Mazen Kerbaj often refers to electronic music to talk about his music, including acoustics. Indeed, for a new listener not aware of Kerbaj's instrument of choice, his music can sound like electronic music – as in 2001's beautiful Contest of Pleasures of the three instrumentalists John Butcher (sax), Xavier Charles (clarinet) and Axel Dörner (trumpet - with whom Kerbaj plays in the Ariha Brass Quartet) which without prior knowledge could also be seen as an electronic music record. The link with Xavier Charles is also interesting because, besides his reed instrument, the French musician also plays - solo or in the band Silent Block – «vibrating surfaces»: a series of loudspeakers laid flat on a table that catapult various materials and small objects (seeds, iron filings, etc.) into the air, according to the sound waves sent throught the speakers. Whereas in Charles's music, the two approaches are separated over two instruments, with Kerbaj they merge into a single device and it is his breath and trumpet that vibrate the surfaces and reveal the sound granulometry of materials (on pieces «Just Before The Flood» or «Insufficient Creative Output» for example).

The electronic ghost that haunts the music of Mazen Kerbaj refers – through its assertive side, at times wild and radical – to analog electronics of early times, close to sound waves and electricity, rather than to more sophisticated electronics, disconnected from contemporary software. The track "Pour Michel» is even dedicated to Michel Waisvisz (1949-2008), musician and inventor of electronic instruments (the crackle box and crackle synthesizer) which Kerbaj sometimes plays. He befriended Waisvisz and invited him to play in Beirut, also releasing a duet recording with Christine Sehnaoui on his Al Maslakh label.

The two solo albums released on Discrepant (and which continue the strain of Brt Vrt Zrt Krt, Mazen Kerbaj's first solo album on Al Maslakh in 2005) are two intense and frank proposals, sometimes downright endian, without pretense or excess of good manners. Metal vibrates everywhere, waves whirl in spinning movements, his instrument roars, sound breaks up, music becomes a machine, the pipes of the factory leak and spit poisonous gas into the air… In this rather dark and untamed corpus, «I Always Dreamt To Be a Guitar Player», the longest piece of both albums, is a bit of an exception. Thirteen minutes of slowly changing cloths, like a long yoga ohm, like a plateau eroded by tens of thousands of years of wind rather than like an erupting volcano, or like a round-shaped pebble rather than a flint with sharp edges. Hypnotic.

Marja Ahti, Vegetal Negatives LP

(Hallow Ground)

Annie Garlid

Wenn ich mich so an den vielfältigen Konturen der neueren experimentellen Musik – wie fragwürdig diese Genrebezeichnung auch sein mag – entlang höre, dann höre ich oft das „Experiment" als ein tiefes Eintauchen ins Unmittelbare und Biologische. Es wirkt wie ein Verlangen nach dem Beweis, dass wir als Körper, sowohl der Schwerkraft als auch den Gegebenheiten unterworfen, in einem ruhigen Fließzustand und in einer weiter gefassten Umgebung existieren.
Klänge der Materialität zu komponieren mag somit ein Weg sein, um uns für unsere mysteriöse Körper zu sensibilisieren, sodass wir uns nicht mit dem vergänglichen Gefühl der Digitalität davonstehlen können. Vielleicht ist es auch eine Methode, um die Aufmerksamkeit auf das Leben, das all den Dingen um uns herum innewohnt, zu ziehen, ja ein Beharren auf der Idee, dass es Prozesse sowohl in als auch um uns herum gibt, auf die wir keinen oder nur wenig Einfluss haben.
Das Werk, das ich hierbei im Sinn habe, vermisst die unergründlichen Distanzen zwischen Scheiße und Seele und zwischen dem Inneren und dem Äußeren – Distanzen, die bisweilen eher wie die beiden Seiten ein und derselben Münze erscheinen und unmöglich miteinander in Einklang gebracht werden können. Das quasi-biologische Detail, das sich durch das reingezoomte Hörerlebnis offenbart, konfrontiert uns unmittelbar mit unserer Körperlichkeit; wir treten mit nassem Haar und matschigen Händen zutage.
Vegetal Negatives erschien dieses Frühjahr bei dem Schweizer Label Hallow Ground und taucht besonders tief ein. Es ist das erste Album der in Schweden geborenen und in Finnland lebenden Komponistin Marja Ahti, das unter ihrem eigenen Namen veröffentlicht wurde (seit 2009 hat sie außerdem als Tsembla und Marja Johansson produziert). Das Album ist nach einem poetischen Konzept benannt, das der französische Schriftsteller und Dichter René Daumal (1908-1944) in seiner „Abhandlung über Pataphotogramme" im Jahre 1932 formuliert hat. Ahtis Pressemitteilung verweist auf die folgende Passage:
„Lassen Sie uns das Tier von innen nach außen entfalten: die Bronchien werden zu dichtem Blattwerk, das seine Atmungsfunktion weiterhin ausführt, aber in umgekehrter Form natürlich (CO2-Aufnahme), und umgekehrt auch in farblicher Hinsicht, vom Farbton einer Kalbslunge zu seiner Komplementärfarbe kohlgrün. Das Verdauungssystem wird zu Wurzeln und behält somit seine Funktion bei, Nährstoffe aus der Umgebung zu beschaffen. […] Für jede tierische Form gibt es somit eine entsprechende vegetale Form. Wenn der Mensch sein vegetales Negativ fände und sich damit vereinigte, würde er die Intaktheit des Kosmos wiederherstellen."
Daumal war ein Vertreter der Pataphysik, die von dem Schriftsteller Alfred Jarry gegründet wurde und als ein „Zweig der Philosophie oder der Naturwissenschaft" definiert werden kann, „der imaginäre Phänomene erforscht, die in einer Welt jenseits der Metaphysik existieren; … die Wissenschaft imaginärer Lösungen". Jarry selbst beschrieb sie als Ausdruck der Idee, dass man die „virtuelle oder imaginäre Natur aller Dinge, wie man sie in der übersteigerten Sichtweise der Dichtung oder der Wissenschaft oder der Liebe erhascht, fassen und als Realität leben kann."

In diesem Sinne könnten wir die Musikerin Ahti als eine Art klangliche Pataphysikerin begreifen – ihr Album ermutigt uns, innerhalb der Klangkomposition (die ihrerseits eine Art Negativabdruck der gelebten Erfahrung ist) die vegetalen Negative zu unserem tierischen Sein herauszuhören. Aber wir werden auch dazu angestoßen, über Äquivalenzen in vielfachen Ausrichtungen und auf vielfachen Ebenen nachzudenken. In diesem Sinne könnten als „Begleiter-Spezies", um Donna Haraways Ausdruck zu benutzen, ebenso gut Bakterien, Seetang oder Dichtung wie Hund oder Katze dienen.

Arbeiten wir uns von außen nach innen vor: Auf dem Plattencover ist ein Foto zu sehen, das zwei klassische, weiße Skulpturen in einem umzäunten Garten voller Palmen, tropischer Pflanzen und roter Blumen zeigt. Der Garten wird umspielt von dem oliv angehauchten Goldlicht des Spätnachmittags oder Abends. Eine der beiden, auf hohen Marmorpodesten stehenden Statuen stellt eine Frau dar, die auf einem Knie ruht, ihre Hand graziös und über der Stelle am Boden erhebt, auf die sie ihre Augen richtet, während ihr Kopf entspannt geneigt ist. Ihre Körperhaltung erscheint gleichzeitig komponiert und willkürlich. Die andere Skulptur, die etwas weiter links hinten positioniert ist, zeigt eine Frau, die nach unten in Richtung ihres sich bauschenden Rocks blickt. Beide Skulpturen stehen miteinander lose in Verbindung; eine Verbindung, die wir uns als Zuschauer selbst vorstellen dürfen, indem wir dazu eine passende Erzählung konstruieren. Die Suggestion bittet, ja bettelt geradezu darum. In dem gemischten Gartenensembles wirkt die Präsenz der Skulpturen eher zufällig, wie ein mit der Umgebung verschmelzendes Pendant zu den Zweigen der tropischen Pflanzen, die mit derselben gelassenen Ruhe gestikulieren wie die Hand der Frau.

Die LP wurde in zwei Studios (in Rotterdam und Stockholm) und an vier weiteren Orten, wie etwa Alaska und Griechenland, aufgenommen – vermutlich auch die Orte, an denen die zahlreichen Field Recordings aufgenommen wurde, die in das Album eingewoben sind. Bei der Intergration dieser Aufnahmen in ihre Kompositionen nahm Ahti Bezug auf das Werk von Annea Lockwood, in deren Tape-Komposition „Tiger Balm" aus dem Jahre 1970 Aufnahmen einer schnurrenden Katze, eines Herzschlags, einiger Gongs, eines Tigers und des Atems einer Frau verarbeitet worden sind. Ahtis Pressemitteilung erklärt, dass ihr „Ansatz hinsichtlich der Field Recordings (…) weder diaristisch, noch dokumentarisch, noch im reinen Sinne akusmatisch (ist), sondern (…) seinen Anfangspunkt irgendwo zwischen diesen Begriffen (situiert): Die Klänge schweben zwischen dem Abstrakten und dem total Vertrauten und bewegen sich dann in einer Welt der poetischen Metapher, wo sie miteinander in Verbindung gesetzt werden, in einer vergänglichen Spiegelung, mithin einem Schattentanz. Akustische Umgebungen mutieren in synthetisch hergestellte Formen." Gleichermaßen deutet Ahti durch das Nebeneinander von „Räumen und leeren Gefäßen, natürlichen und künstlichen Klimabedingungen, spontanen und organisierten Ereignissen" Assoziationen an. Das innere Tier wird mit dem äußeren pflanzlichen Wesen in eine Verbindung gesetzt, die sich wiederum nach innen faltet.
Ahtis Vorlieben in Sachen Klang umfasst mehr als nur Field Recordings – sie verwendet außerdem einen Buchla 200, einen ARP 2600, akustische Instrument (Klangschalen, Harmonium) sowie Texturen und Tönen, deren Herkunft mysteriös bleibt. Wie die Musik Tomoko Sauvages verdeutlicht, impliziert die Entscheidung dem Nicht-Menschlichen mittels Klang eine Stimme zu verleihen, einen Balan-

ceakt zwischen organischen und synthetischen Tools: Wasser, Glasschüssel, Stein, Mikrofon. Vegetal Negatives ist in vier Kompositionen unterteilt: "Coastal Inversion," "Rooftop Gardens", "Symbiogenesis" und "Chora." Beginnen wir am Wasser.

Der erste und auch längste Track spielt mit dem Konzept der Küstenlinie, einer Gegend dramatischer Gegensätze (dunkle, nasse Tiefen; helle, glitzernde Oberfläche oder trockene Küstenvorsprünge). Ahti führt die Hörer_innen zwischen diese Welten und durch den langsamen Prozess der Umkehrung. Hört man die Anfangstöne dieses Titels das erste Mal – das sich neigende Läuten der Klangschüsseln, die Unmittelbarkeit der Field Recordings, der Hauch einer menschlichen Stimme hinter einer Abschirmung, mit Bogen gespielte Instrumente, resonierende perkussive Sounds –, scheinen sie die Szenerie für ein noch folgendes Hauptereignis vorzubereiten, was wiederum unsere gespannte Erwartung nährt. Mich erinnerte das an den „überquellenden Schaum" zu Beginn des Songs „Lighter Than Aluminum" auf Felicia Atkinsons 2018 veröffentlichtem Album Coyotes (dieser „Schaum" stellt wie eine Ouvertüre die Materialien und Themen vor, bis dann nach etwa vier Minuten mit Atkinsons gewisperter Poesie die wehmütige Handlung beginnt). Als ich aber „Coastal Inversion" weiter hörte, wurde klar, dass Ahtis Ansatz ein anderer ist – es gibt hier keine Bühne, kein menschliches Drama. Die Klänge scheinen sich ihrer Aufzeichnung nicht bewusst zu sein, sie erscheinen unabhängig von ihrer ästhetischen Wahrnehmung und gänzlich ohne „musikalische" Absicht. Allenfalls schimmert eine flüchtige Erinnerung an einen Ort durch, größtenteils aber lenkt das Werk die Aufmerksamkeit unsentimental auf die Gegenwart. Und dort angekommen, erleben wir die Dynamik der Meereswelt aus der Perspektive des Phytoplanktons. Nach etwas mehr als fünf Minuten scheinen sich die Töne abzutrocknen. Wir hören Schaben und Rubbeln – vielleicht befinden wir uns auf dem Sand oder in niedrigem Strauchwerk neben dem Strand, in unmittelbarer Nähe zu einem Tidentümpel. Wiederholtes Pulsieren suggeriert das undeutliche Ritual eines Tieres. Gegen Ende werden wir mittels der Zusammenkunft tiefer Bogeninstrumente (einem Bass, der C-Saite eines Cellos?) in einen ruhigeren Schwebezustand geleitet. Das Ende des Tracks spiegelt mit einem langsamen Decrescendo der Klangschüsseln den Anfang wider.

„Rooftop Gardens," das zweite Stück der ersten Seite und auch das kürzeste der Platte, beginnt mit einem lauten Brausen – vielleicht der Motor eines Lastwagens – und dem hohen Quietschen einer Tür. Ungeordnete Geräusche der Menschenwelt – gefilterte Stimmen, Hupen, ein Industriegebläse – werden von „traumartiger Logik" in eine Umlaufbahn von Assoziationen gefeuert und weichen langsam ruhigeren und lang gezogenen Tönen. Die Schüsselgongs kehren als Torwächter wieder und eskortieren die Hörer_innen erneut wie ein Vergrößerungsglas durch die Nahansicht. Wir kriechen durch jemandes geheimen Garten oder Werkstätte, eingelullt von einem sanft pulsierenden Bass und einer springenden Platte. Es besitzt einen Hauch von Tom Waits' „What's He Building?", mit dessen bidirektionaler Betrachtung des mysteriösen Nachbarn – die wachsende Ranke aus der Perspektive des Menschen und der Mensch aus der Perspektive der wachsenden Ranke. Und dann ist da noch der Himmel: Das Lied driftet mit einer Leichtigkeit nach oben, die aus dem Umstand resultiert, dass das Komponieren im Interesse der Konzentration auf die intuitive Entfaltung des Zufälligen aufgegeben wurde. Das Verhältnis des Menschen zum Himmel entspricht dem Verhältnis des Vegetalen zum Menschen. Ahti hilft uns auch dabei, ein Gefühl für die Skalierbarkeit von Größenverhältnissen zu entwickeln. Während ich das hier schreibe, sitze ich im zehnten Stock einer Bücherei in Manhattan und schaue riesigen Seifenblasen dabei zu, wie sie aus dem Park unter mir aufsteigen; eine Stunde später beobachte ich, wie ein einsamer Heliumballon, in seinem Aufstieg die Silhouette eines Wolkenkratzers kreuzend, entschlossen der Sonne entgegenfliegt.

„Symbiogenesis" dokumentiert einen nicht näher bezeichneten biologischen Prozess – es ist eine Art klanglicher Journalismus einer fiktiven Welt, eine pataphysische Entsprechung zu Jana Winderens Aufnahmen von schmelzenden Gletschern. Es beginnt mit dem gestimmten Klang einer Glocke und verrauschten Field Recordings, die dieselbe Intimität und haptische Detailliertheit haben wie ASMR, aber ohne denselben Kontext. So wie ASMR ermutigt uns auch Ahtis Musik dazu, unsere Aufmerksamkeit auf den jetzigen Moment zu lenken, und zwar auf eine Weise, die Emotionen umgeht und darauf aus ist, einfach nur zu sein. Mechanische Gebläse werden an- und wieder ausgestellt, unterlegt mit Clustern resonierender, anhaltender Einzeltöne. Irgendeine Maschine kocht oder filtert etwas, das wir nur erahnen können, und die Klangschüsseln markieren wiederum, dass wir uns in dem Reich der vegetalen Form bewegen. Ahti setzt das imaginäre Nicht-Menschliche mit einer Natürlichkeit um, die unbewusst und vorherbestimmt erscheint.

Der letzte Track, „Chora," entwirft eine spekulativ-poetische Idee eines irdischen Hyper-Chores. Eine dünne Lage weißen Rauschens führt allmählich an das Brummen des instrumentalen Gegenstücks zu einer Trauertaube, eines Harmoniums. Ahti spielt dieses aus Holz gefertigte Instrument im Bewusstsein, dass es als sein imaginäres Negativ ein Organismus wäre. Das klangliche Ökosystem beginnt sich zu verdichten, wobei jede Spezies ihren eigenen spezifischen, die jeweilige Nische kreierenden Laut hat. Zu guter Letzt ist im Hintergrund eine menschliche Stimme zu vernehmen, verortbar aber unverständlich, durch eine dicke mediale Trennschicht hindurch übertragen. Von der schwachen Intimität des Vegetalen aus gesehen, erscheint der menschliche Klang beinahe unpassend, zu unverhältnismäßig, um sich darauf konzentrieren, und seine kontextuelle Logik wird von der Unmittelbarkeit des vergrößert fokussierten biologischen Lebens durchtrennt. Im Vordergrund bleiben weiterhin die Texturen des nicht-menschlichen Materials: die Flechten, die auf der Skulptur wachsen, die Bakterien, die den Telefonhörer bedecken, wie in einer verlassenen archäologischen Ausgrabungsstätte. Im Hintergrund zu sein, ein bloßer Nachsatz zum Vegetalen, kann auch bedeuten eine Erinnerung zu sein, die dank der Medien wiederbelebt wird. Es könnte sich genauso gut auch nur um die Erde handeln, nach der Nostalgie und nach der Musik.

Vegetal Negatives huldigt der Intuition auf Zellniveau mehr als den Emotionen, Bewegung mehr als Denken. Die rätselhafte Welt namenloser Prozesse entfaltet sich vor uns, angereichert mit unseren eigenen Fragen. Angesichts der Tatsache, dass unser Umgang mit der Natur tagtäglich mehr in unser soziales Bewusstsein eindringt, kommt Ahtis pataphysische Vorstellungsgabe wie ein sanfter Aktivismus daher, eine Handbewegung in Richtung der belaubten Arme, die ihr eigenes Leben in unseren Gärten führen – und wer weiß, vielleicht kommt es dann zu einer Annäherung und einer Berührung.

Marja Ahti, Vegetal Negatives LP

(Hallow Ground)

Annie Garlid

Listening across the diverse contours of recent experimental music, as dubious as that genre name may be, I often hear the "experiment" as a deep dive into the close-up and the biological. This seems like a craving for evidence that we exist as weighted bodies in quiet flux and in landscape, ruled by gravity and circumstance.

Composing the sounds of materiality might be a way of holding ourselves accountable to our own mysterious bodies, and of not letting ourselves get away with the transient feeling of digitality. It might also be a method of calling attention to the life in everything tangible around us, an insistence upon the idea that there are processes within and without us over which we have little or no agency.

The work I'm thinking of maps the baffling distances between shit and soul and between interior and exterior – distances that can feel more like two sides of a coin, impossible to reconcile. The would-be-biological detail revealed by the zoomed-in listen implicates us in our own physicality; we emerge with wet hair and muddy hands.

Vegetal Negatives, which was released this spring on the Swiss label Hallow Ground, dives especially deep. It is the first album by the Swedish-born, Finland-based composer Marja Ahti under her own name (since 2009 she has also made music as Tsembla and Marja Johansson). The album is named after a poetic conception formulated by the French writer and poet René Daumal (1908-1944) in his „Treatise on Pataphotograms" from 1932. Ahti's press release refers to the following passage:

„Let us unfold the animal outward: the bronchia will become a thick foliage, keeping its respiratory function, but in reverse, naturally (CO_2 absorption), reversed also concerning color, from the tint of calves' lungs to its complementary cabbage green. The digestive system will become roots, maintaining its role of drawing in nourishment from the outside environment. […] for each animal form there exists a corresponding vegetal form. The man who would find his vegetal negative and unite with it would restore the integrity of the cosmos."

Daumal was a practitioner of pataphysics, a literary trend first attributed to the work of Alfred Jarry and defined as a "branch of philosophy or science that examines imaginary phenomena that exist in a world beyond metaphysics; … the science of imaginary solutions." Jarry himself described it as expressions of the idea that the "virtual or imaginary nature of things as glimpsed by the heightened vision of poetry or science or love can be seized and lived as real."

Going forward, then, we might consider Ahti the musician as a kind of sonic pataphysicist – her album encourages us to listen within sound composition (itself a kind of negative print of lived experience) for the vegetal negatives to our animal beings. But we are also led to think about equivalencies in multiple directions and on multiple scales. Here, a "companion species" in Donna Haraway's formulation might just as well be gut bacteria, seaweed, or poetry as a canine or feline friend.

To move from the outside in: the album cover is a photograph depicting two classical white sculptures in an enclosed garden of palm trees, tropical plants, and red flowers. The garden is held in the olivy golden light of late afternoon or early evening. In one of the sculptures, both of which sit on large marble pedestals, a woman rests on one knee and gestures gently with her hand, upwards and away from the low position where she directs her eyes in a languid bow of the head. The posture seems at once composed and haphazard. In the other sculpture, which is set back and to the left, a woman looks downward in the direction of her billowing skirts. The two sculptures have a vague relationship to one another that we as onlookers are invited to construct via imagined narrative. Suggestion woos impromptu fiction. The sculptures' presence is incidental in the mixed environment of the garden, an ambient counterpoint to the branches of tropical plants that gesture with the same gentleness as the woman's hand.

The album was recorded between two studios (in Rotterdam and Stockholm) and four other locations, including Alaska and Greece

– presumably the sites of some of the many field recordings woven into the album. In her compositional integration of these recordings, Ahti looked to the example of composer Annea Lockwood, whose 1970 tape piece "Tiger Balm" juxtaposes samples of a purring cat, a heartbeat, gongs, a tiger, and a woman's breath. Ahti's press release explains, that her "approach to field recordings is neither diaristic, documentaristic, nor purely acousmatic, but rather it starts out from somewhere in between these notions: the sounds hover between abstraction and the deeply familiar, moving into a realm of poetic metaphor where they are set in relation to each other, fleetingly mirroring or shadow-dancing. Acoustic environments mutate into synthetically derived shadow forms." Ahti similarly suggests association through the juxtaposition of "rooms and empty vessels, natural and artificial climates, spontaneous and staged events." The interior animal is held in relation to the exterior vegetal, and this relation folds in on itself.

Ahti's sonic palate extends beyond the field recording – she also uses the Buchla 200, ARP 2600, and acoustic instruments (singing bowl, harmonium) as well as textures and tones whose sources remain mysterious. As the music of Tomoko Sauvage has illuminated, the very process of giving the non-human a voice through sound involves a dance between organic and synthetic tools: water, glass bowl, stone, microphone. Vegetal Negatives is divided into four compositions: "Coastal Inversion," "Rooftop Gardens," "Symbiogenesis," and "Chora." We will start with the view from the water.

The first and longest track plays with the concept of the shoreline, a dramatically inverted territory (dark, wet depths; bright, gleaming surface or dry coastal lip). Ahti leads the listener between realms and through the slow, textural process of inversion. Upon first listen, the opening sounds – the leaning ring of singing bowls, the close touch of field recordings, the hint of a human voice behind a screen, bowed instruments, resonant percussive strikes – seem to set the stage for an event to come, and to hold us in suspense. For me, they recalled the "effervescent froth" at the opening of Felicia Atkinson's "Lighter Than Aluminum" from the 2018 album Coyotes (this "froth" introduces the props and themes like an overture, and then the wistful scene begins with Atkinson's whispers of poetry at about four minutes). But as I listened further into "Coastal Inversion" it became clear that Ahti's approach is different – there is no stage, or human drama. Sounds seem unaware of their own documentation, autonomous of their own aesthetic consideration, devoid of the long-game energy of "musical" intention. At most there is a fleeting memory of place, but the work mostly draws attention unsentimentally to the present. And once there, we experience the dynamism of the aquatic realm from the perspective of phytoplankton. A little over five minutes in, the sounds seem to dry off. We hear scratching and rubbing – we might be on the sand, or in low beachside brush, near a tidepool. Repeated pulsing suggests the opaque ritual of an animal. Towards the end we are led into calmer suspension through the gathering of low bowed tones (bass? Cello C string?). The end of the track mirrors the beginning with a slow descrescendo of singing bowls alone.

"Rooftop Gardens," the second track on the first side and the shortest track on the album, opens with a loud rush – a truck motor, maybe – and the high-pitched creaking of a door. Disordered human-world sounds – filtered voices, beeps, an industrial fan – are shot into an associative constellation by "dream logic," and slowly give way to quieter and more long-drawn tones. The bowl gongs return as gatekeepers, again escorting the listener like a magnifying glass into the close-up view. We crawl through someone else's secret garden or workshop, lulled by a faint pulsing bass and a skipping record. There's a feeling of Tom Waits' "What's He Building?" with the mysterious neighbor as bidirectional – the growing vine from the human's perspective, the human from the perspective of the growing vine. And then there's the sky: the track drifts upward with a lightness that comes from having traded songwriting for a concentration on the intuitive unfolding of chance. The human is to the sky as the vegetal is to the human. Ahti also helps us to understand the transferability of scale. As I write, I sit on the tenth floor of a library in Manhattan and watch giant soap bubbles ascend from the park below; an hour later, I see a lone helium balloon determined for the sun, drifting upwards across the profile of a skyscraper.

"Symbiogenesis" documents an untold biological process – it's the sonic journalism of a fictional world, a pataphysical analogue to Jana Winderen's recordings of melting glaciers. It opens with a pitched bell sound and granular field recordings that have the intimacy and haptic detail of ASMR but none of the context. Like ASMR, Ahti's music invites attention to the present moment in a way that circumvents emotion and aims for just being. Mechanical fans turn on and off again, layered with sinewy clusters of resonant, sustained pitches. An untold machine brews or filters something we aren't privy to, and the singing bowls once again mark movement into the realm of the vegetal form. Ahti channels the imagined non-human with a naturalness that feels unconscious and predetermined.

The final track, "Chora," drafts a speculative-poetic idea of earthly hyperchorus. A thin band of white noise leads gradually to the hums of the mourning dove's counterpart in an instrument: the harmonium. Ahti plays the wooden instrument with an ear to its imagined negative as an organism. The sonic ecosystem begins to thicken, each species with its own characteristic, niche-making call. Finally the human voice arrives in the background, trackable but undecipherable, delivered through thick separation by media. From the low intimacy of the vegetal, human sound feels almost inapplicable, too out of scale for focus, its contextual logic sliced through by the immediacy of zoomed-in biological life. In the foreground remains the textures of the material non-human: the lichen that grows on the sculpture, the bacteria that covers the speaker of the telephone. It's an abandoned archeological site. To be in the background, to be an afterthought of the vegetal, can also be to be a memory revived through media. This could just as well be the earth on its own, after nostalgia and after music.

Marja Ahti, Vegetal Negatives LP

Vegetal Negatives honors cell-level intuition over emotion, movement over thought. The cryptic world of nameless processes sprawls out before us, full of our own questions. As our encounter with nature looms larger in the social consciousness every day, Ahti's pataphysical imagination is gentle activism, a gesture of the hand toward the leafy arms that have their own lives in our gardens – and then, maybe, an approach and a touch.

Davy Kehoe, The Pilot 12“

(Wah Wah Wino)

Philipp Höning

In Wino Weritas

First World Problems

Josh „Ratboy“ Bryceland steht etwas perplex im losen Mutterboden eines irischen Waldstücks. Die Klamotten stehen vor Dreck und sein Gesicht ist vom umgebenden Gestrüpp nicht unterscheidbar. Gerade eben ist er mit seinem Mountainbike viel zu schnell in eine Kurve gerast, um in die einzige Nordmanntanne Irlands zu krachen. Die Kurve wurde von seiner Clique in einem Nachmittag in den Waldboden gegraben, sie stellt neben einem Kicker das einzige Feature der Rennstrecke dar, die nun für ein paar Tage der feste Bezugspunkt ihrer kleinen Welt sein wird. Danach zieht die Gruppe weiter und nach ein paar Wochen wird – bis auf einen YouTube-Clip mit 456 Klicks – nichts mehr von der Aktion zu sehen sein. An Joshs Schienbein bildet sich ein Rinnsal aus dunkelrotem Blut, das sich sofort mit dem Dreck vermischt. Es nieselt im irischen Wald, es ist kalt, aber alle Beteiligten, besonders der mit eingegipstem Arm filmende Neil Donoghue amüsieren sich prächtig über die Bruchlandung. Es geht hier nicht um Training. Es geht darum, das Unmögliche – mit überhöhtem Tempo in eine Kurve aus lockerem Humus zu springen und nicht zu stürzen – immer wieder aufs Äußerste auszureizen und das Scheitern daran zu feiern. Oder ungläubiger Zeuge zu sein, wie es der eine oder andere doch schafft.
Josh sieht, dass sein Vorderrad eine Delle hat. Das wird ihn teuer zu stehen kommen. Letztes Jahr hatte er noch ein Sponsoring beim angesagtesten Mountainbike-Hersteller der Welt. Er war einer der besten Fahrer im Downhill, der Formel Eins des Radsports. Man bezahlte ihm die Krankenversicherung, Sprit, Räder, Ersatzteile. Alles was er brauchte, um dem Sport nachzukommen, kam für zehn Jahre sozusagen aus der Steckdose. Das ist nun vorbei. Seit seinem Abschied aus dem Rennsport ist Bryceland auf sich allein gestellt und muss für jedes kaputte Vorderrad jobben gehen. Er sitzt er auf einem verschrammten Vorjahres-Rad. Die Muttern und Bolzen haben Spiel, die Federgabel bräuchte mal wieder eine Überholung.

Um Bryceland hat sich eine Gruppe formiert, die 50to01 Crew, ex-Profis und Hobbyisten aus Wales, Schottland und Irland, mit kryptischen Dialekten, die alle nun außerhalb des Renngeschehens stehen und mit einer Handykamera filmen, wie sie die Wälder ihrer Nachbarschaft unsicher machen. Man kann ihnen dabei zusehen, wie sie mit T-Shirts, YouTube-Videos und anderem Ich-Merchandise eine Eintrittskarte nach der nächsten in das prekäre Leben lösen. Das SportlerInnen-Ich war immer schon an eine gewisse Warenförmigkeit gebunden, doch nun ist dies ihr einziger Trumpf. Sie bezeichnen sich selbst als Bike-Bums, eine unausgesprochene Gegenbewegung zum ab 2010 eskalierten Technik- und Warenfetisch der Szene. Zugleich suggerieren ihr Auftreten vor der Kamera und die Reaktionen der Rezipienten in Kommentarspalten und Foren, dass die Struktur der 50to01 Crew die Grenze zwischen Fanbase und Clique aufzulösen versucht.
Ich habe mich immer gefragt, ob diese Lebensform jetzt eine Ausbeutung des letzten geschützten Exemplars im Sport ist – des Dilettanten – oder ob sie ein echter Ausstieg ist, der nur medial betreut wird. Vielleicht ist das infantile und unwirtschaftliche Verhalten der Jungs einfach nur ein Fingerzeig auf die Frage: „Warum habe ich damals mit dem Radfahren angefangen?“

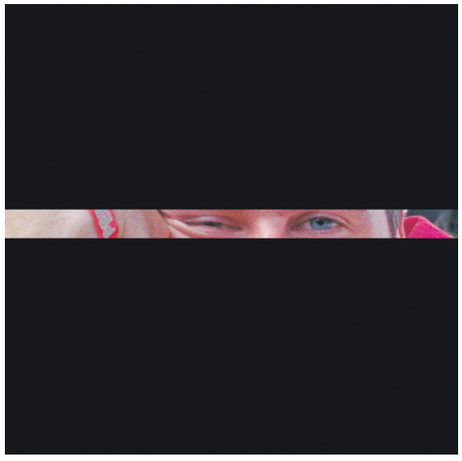
Fourth World Aesthetics

Die Rezeptionsgeschichte von Wah Wah Wino, einem jungen Label aus Dublin, das 2016 gegründet wurde, scheint hier Parallelen aufzuweisen. Auch über dieses Kollektiv sprechen alle so, als würde es sich um alte Bekannte handeln. Wie so oft bei Veröffentlichungen aus Großbritannien oder Irland schwingt in den Ankündigungen ein „Unser …“ mit. Selbst KünstlerInnen, die sich zunehmend vom Menschsein distanzieren, wie „unser“ Richard D. James aka Aphex Twin, sind nicht davor gefeit, als Teil einer großen Familie gesehen zu werden. Die Menschen um Wah Wah Wino scheinen nicht minder anfällig für diese Rhetorik zu sein. Obwohl diesmal unter dem Namen „Davy Kehoe“ veröffentlicht, ist die Platte The Pilot ausdrücklich Produkt eines Kollektivs – „Brendan, Davy, Morgan, The Bastard und B Man“. Wino-Releases werden gerne mit Begriffen wie „all reliable“ oder „essential“ beschrieben, sodass der Eindruck entsteht, als hätten wir es längst mit Klassikern zu tun. Es entsteht der Eindruck einer Musik, aus einer immer schon da gewesenen lokalen Szene und einem gehörigen Spaßfaktor resultiert. Hilflose RezensentInnen reagieren darauf mit Vergleichen, die auf eine möglichst weit zurückliegende Pop-Vergangenheit abzielen. So werden in Texten über Davy Kehoe immer wieder Krautrock und Rock´n’Roll referenziert – beide weniger als Musikrichtungen, sondern als Signifikanten für das, was bestimmte RezipientInnengruppen eigentlich

vom Leben erwartet hatten. Kehoes Vertrieb kontert diese Kategorisierungen mit dem Label „Fourth World Aesthetics“. Man müsste die offensichtliche Frage nun gleich zu Beginn aus dem Weg räumen: Warum über etwas schreiben, das nicht so recht beschrieben werden will oder kann? Die aus der Hüfte geschossene Cover-Ästhetik, die Pressetexte und das Material selbst schreien danach, als Produkte einer Gruppe wahrgenommen zu werden, für die Musik ohne viel Kalkül einfach nur Musik ist. Eine lokale Community und Spaß am Produzieren scheinen die zentralen Motivationen zu sein. Eine Möglichkeit wäre also, an diesem Punkt den Deckel zu schließen und sich an eines der etwas „sideways“ geschossenen Fotos von Davy Kehoe zu erinnern: ein hochgereckter Arm, nasse Haarsträhnen auf der Stirn, jemand, der auf einem Junggesellenabschied zu viel getrunken hat.

Doch dieser Impetus taucht nun, Ende der 2010er Jahre in einem kulturellen Biotop auf, in dem der Spaß und seine Träger, die Affekte, nicht mehr ganz unschuldig sind. In diesem Anspruch, dass wir Spaß einfach mal nur als Spaß sehen könnten, ferner Schönes als einfach nur Schönes und Wahres als einfach nur Wahres schwingt ein legitimes Bedürfnis nach Komplexitätsreduktion mit. Der Wunsch, dass sich KünstlerIn und RezipientIn auf neutralem Boden begegnen können; einem Boden auf dem es möglich ist, Mittel und Zwecke zu vergessen und den Face-Value der Dinge schätzen zu lernen. Oft kippt diese Ermächtigung zum Spaß in die spießbürgerliche Phrase „mal Fünfe gerade sein zu lassen“, die, als Vorwurf formuliert, eine Firewall zwischen Kritik und ihrem Gegenstand aufrichtet. Diese Fixierung auf den Affekt als erste und letzte Rezeptionsebene unterliegt aktuell einer stetigen Verschärfung. Die „Post-Critic“-Manifeste wirkmächtiger ArchitektInnenen wie Patrik Schumacher und FOA erteilen ab 2014 einer Architektur, die kritisch über die Gegenwart hinausweist, eine ausdrückliche Absage, gleich so als hätten wir diesmal tatsächlich das Ende der Geschichte erreicht. Der Affekt wird dabei zum Kampfbegriff, die Praxis der Kritik mit dem Krankheitsbild der Depression eng geführt. Die Kunst-Biennale BB9 platzierte 2016 einige VertreterInnen der Post-Internet-Art als einzige Party zugunsten des Status Quo in der Kunstgeschichte. Die Affirmation von Oberflächlichkeit wurde zum Synonym für Aufgeklärtheit. Legitimiert durch die Hoffnung, eine Kritik an den Lebensverhältnissen 2016 würde einfach mitgedacht, wenn diese im „Fummel“ daherkommen. 2017/18 kippt diese privilegierte Abgeklärtheit mit einer explosionsartigen Vermehrung von libertären Populärwissenschaftlern wie Jordan Peterson oder Steven Pinker in eine ideologische Zurüstung, die voll und ganz im Projekt einer Kritik an Kritik als solcher aufgeht. Mit dem Feindbild der „Intellectuals“ wird die protofaschistische Haltung des Antiintellektualismus erneut ideengeschichtlich festgeschrieben. In der ewigen Gegenwart darf nichts in Zweifel gezogen werden, außer der Kritik selbst.

Davy Kehoe kann nichts dafür, dass der Affekt einer Wagenburg gegen unbequeme Fragen zuarbeitet. Er unterläuft den Orkus dieser Eindimensionalität mit Ambivalenz. Kann man Davy Kehoe wirklich beim Junggesellenabschied hören? Irgendwas an The Pilot verleitet zu der Annahme, dass das Sammelsurium aus Techno, Dub und (Fourth?) World Music, die penibel voneinander getrennten musikalischen Topoi, die sperrigen Bezüge zum Genrehaften keinen guten Einfluss auf ein volltrunkenes Hirn hätten. Den chirurgischen, auf Instru-



mentarium bedachten Solipsismus des frühen Squarepusher und die zögerliche Melancholie von Tortoise umkreisend, nähert sich die Platte immer wieder einer fröhlichen Insel-Melancholie an. Eher etwas für nach dem Junggesellenabschied. Die Tatsache, dass auch diese Kehoe-Platte auf 33 RPM zu langsam und auf 45 RPM zu schnell wirkt, um allgemeinen Hörgewohnheiten zu entsprechen, ist dabei wohl auch ein Faktor. Der schräge Fun, der hier verbreitet werden will, ist weniger ein Abschreckungsmanöver für Bildungsbürger und Musikkritiker als ein Schutz gegen Überrezeption. Kehoes fröhliche Melancholie bleibt dabei permanent in Gefahr: Instrumente, Einflüsse und musikgeschichtliche Referenzen liegen wie auf dem Seziertisch nebeneinander. Bei The Pilot agiert der Künstler zugleich als Rezipient und bietet damit eine Perspektive an, die über musikalische Wahrnehmung hinausgeht. Allerdings verpasst er es, HörerInnen mit der Präsentation seines guten Geschmacks auf den Nerv zu fallen, wie im Post-Club nicht unüblich. Wie die Augen und Ohren auf dem Coverbild von „The Pilot“ bleiben die musikalischen Versatzstücke Partialobjekte, die Erinnerungen anstoßen, sich aber gleich auch wieder in eine (musikalische) Autonomie verabschieden wollen.

Von der Wino-Gang zirkuliert darüber hinaus wenig Bildmaterial. Wenn, dann umkreist es lose die Belanglosigkeit flacher Witze, des Abhängens, der verschwendeten Zeit – Situationen, an denen nichts eigentlich belanglos ist, denn wir alle wissen: dieses Abhängen ist übervoll mit biografischem Plaque, lebensverändernden Ereignissen und die Grundvoraussetzung für die Bildung von dem, was sich „Szene“ nennt. Ähnlich wie bei L.A. Club Resource, die sich eher als herumlungernde Plattensammler, denn als Musiker inszenieren, wird der Rückzug ins Private und Szenige ein zentrales Motiv hinter der Musik. Doch in dieser offensiven Geste eines Rückzugs in die Nahwelt des Proberaums steckt auch eine gewisse kollektive Trauer: Wo das Zweckfreie des Abhängens als Motiv an KünstlerInnen oder deren Images delegiert wird, ist es an anderer Stelle – auf RezipientInnenseite – mit einer perfiden Hygiene aus dem Alltag getilgt worden. Und da wird der Spaß dann plötzlich eine sehr ernste Sache.

Davy Kehoe, The Pilot 12“

Hier also verlaufen die Demarkationslinien im Innenraum des Spaßes. Es macht eben keinen Spaß, The Pilot von Davy Kehoe, zu hören, in dem Sinne, wie es Spaß macht, in der prallen Sonne auf dem Tomorrowland zu tanzen. Wah Wah Wino versuchen zumindest symbolisch außerhalb der Aporie Künstler-Entrepeneur zu agieren und während die Manifeste von Schumacher, BB9 und Peterson lebender Beweis dafür sein wollen, dass der real existierende Kapitalismus nur Geniales hervorbringen kann und es keinen Raum außerhalb der von ihm geschaffenen Realitäten braucht, greifen die Winos einen Punkt vor diesem ideologischen Ground Zero auf, ohne dabei Retro zu sein. Es macht eher Spaß, dass es diese Musik gibt. Der unverkrampfte Herstellungsprozess, der Down-To-Earth-Ism macht Spaß. Es macht Spaß, zu glauben, dass ein kollektives Subjekt hinter der Musik wirkt, auch wenn sich dieses Subjekt jederzeit als Strategie oder Zeichensystem herausstellen kann.

Davy Kehoe, The Pilot 12“

(Wah Wah Wino)

Philipp Höning

In Wino Weritas
First World Problems

Josh “Ratboy” Bryceland looks somewhat surprised standing on the loose earth of an Irish forest. His clothes are covered in dirt and his face is virtually indistinguishable from the surrounding undergrowth. Moments ago he tried to ride his mountain bike round a curve far too fast and – quite against the odds in this leafy Irish forest – crashed into a spiky fir tree. He and his gang had just spent an afternoon digging that curve into the forest soil and, apart from a small jump, is the only feature of this race track which is to be the centre of their small world for the next few days. A few weeks later the group will have moved on and no visible evidence will remain of this whole event besides from a clip on YouTube with 456 hits. A thin stream of dark red blood trickles down Josh’s shin where it mingles with the dirt from his fall. It’s a cold and drizzly day in this Irish forest but everyone involved is having a good laugh about the crash, especially Neil Donoghue, who himself has his arm in a cast while filming the whole thing. This is not about practicing their cycling but about pushing things to the extreme – namely to throw your bike around a curve of loose soil at incredible speed without falling, over and over again – it’s about celebrating their failure to achieve it. And sometimes it’s about bearing witness when someone does happen to manage it against all the odds.

Josh notices that his front wheel has a dent in it – that’ll cost him dearly. Last year he still had a sponsorship deal with the most prestigious mountain bike manufacturer in the world. He was one of the best riders in the downhill category – the Formula 1 of cycling. The sponsorship paid for

his health insurance, petrol, bikes, spare parts – everything he needed to pursue his sport for ten years. But that’s over now. Since he left competitive racing behind, Bryceland has been on his own and needs to find a job to compensate for every broken wheel himself. The bike he rides is last year’s model. The nuts and bolts don’t tighten properly anymore and the suspension could do with some TLC.

A group has formed around Bryceland made up of the 50to01 crew and former professional riders and hobbyists from Wales, Scotland and Ireland – all with cryptical accents. They assemble along the track and film each other on their phones as they tear through the forests in their respective neighbourhoods. They use t-shirts, YouTube videos and other self-promotional merchandise to earn enough to pay for the next step in their precarious lives. A sports person’s self has always been commodified to some extent, but now it has become their only trump card. They call themselves “bike bums,” an implied counter-movement to the fetish for tech and accessories in the cycling scene. At the same time, the way they present themselves, and the reactions of the audience in comment sections and forums, show that the crew also attempts to dissolve the boundary between the fans and the group.

I have always wondered whether this way of life amounts to the exploitation of the last protected species in sport – the dilettante – or whether it represents a real kind of dropping out, which just so happens to be curated via social media. Maybe the infantile and economically unviable behaviour of these guys hints at the question: “What was it that motivated me to pick up cycling back then?”

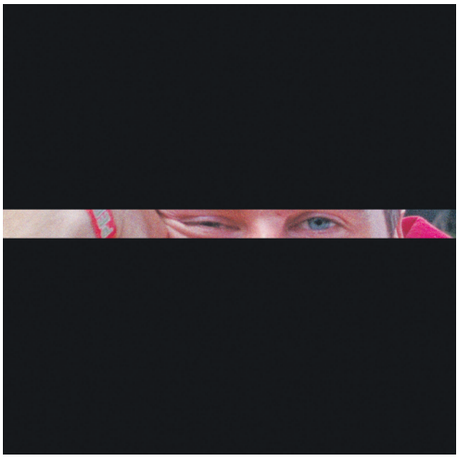
Fourth World Aesthetics

Wah Wah Wino, the record label founded in Dublin in 2016, seems to offer some parallels with the 50to1 crew. People too talk about this collective as if they were old acquaintances. As is so often the case with announcements from Great Britain or Ireland, they imply a sense of “us” in the way they are phrased. Even artists who increasingly distance themselves from their own humanity – like “our” Richard D. James (aka Aphex Twin) – are not safe from being seen as part of some bigger family. The members and affiliates of Wah Wah Wino seem no less susceptible to this kind of rhetoric. Although the current record was published under the name “Davy Kehoe,” The Pilot is emphatically the product of a collective – “Brendan, Davy, Morgan, The

Bastard and B Man." Wino records are frequently described with terms like "ever reliable" and "essential", thus giving the impression that we are dealing with something that has long since become a classic. The feeling is of a music that springs from a strong local scene and the result of lots of fun. Overwhelmed reviewers react to this with comparisons that refer back to some long-ago pop past, with texts about Davy Kehoe often referencing krautrock and rock'n'roll, though less in terms of actual musical direction and more as signifiers of what certain audiences actually expected – from the side of Kehoe's distributer these categories are countered with the term "Fourth World Aesthetics." Let's address the obvious question to get it out of the way: "Why should we write about something that doesn't lend itself – or doesn't want to lend itself – to being described?" The cover aesthetics that look as if they were made up on the spot, the press releases and the material itself that screams out to be perceived as the products of a band who think that music should just be music without the baggage. Being part of a local community and having fun with music seem to be their central motivations. We could just close the case at this point and think of a photo – a sideways shot of Davy Kehoe, a raised arm, wet strands of hair plastered to his forehead, someone who's had a bit too much to drink at a stag do.

Yet now, in the late 2010s, this outlook seems to be part of a cultural habitat in which fun and its carriers – the emotions – are no longer entirely innocent entities. The expectation that we should be able to see fun as just plain fun, beautiful things as just beautiful and truth as just truth bears witness to a legitimate desire for reducing complexity. There is a desire for the artist and the listener to meet on neutral ground and for this ground to be one on which it's possible to forget about the complexities of life and learn to appreciate things at face value. Often this entitlement to have fun tips over into a somewhat bourgeois, "Let's just take a more relaxed view, shall we?" which, when used reproachfully, serves to erect a firewall between criticism and the object of said criticism. This fixation on emotion as the first and last level of reception is growing steadily more intense. The "post-critic" manifestation of influential architects like Patrik Schumacher and FOA have, since 2014, explicitly rejected an architecture that critically transcends the present, as if this time around we really have arrived at the end of history. Thus, emotion becomes weaponised and the practice of criticism becomes equated closely with the clinical picture of depression. The ninth Berlin Biennale (BB9) in 2016 included some exponents of post-internet art as a sole party in favour of art history's status quo. The affirmation of superficiality became a synonym for enlightenment and was legitimised by the hope that people would automatically infer a criticism of 2016's living conditions if it came along in drag. In 2017/18, with the exponential rise of popular libertarian scientists like Jordan Peterson and Steven Pinker, this privileged serenity tipped over into an ideological preparation process totally absorbed by criticising the whole concept of criticism. By constructing the "intellectual" as the bogeyman, the proto-fascistic attitude of anti-intellectualism has re-entered the history of ideas. In the everlasting present nothing is allowed to be called into doubt, apart from the concept of criticism.

Davy Kehoe cannot be blamed for the fact



that emotion aids this new stockade being erected against inconvenient questions. He deals ambivalently with the Orcus of one-dimensionality. Is it really possible to listen to Davy Kehoe on a stag do? There is something about The Pilot that makes you think this hotchpotch of techno, dub and (fourth?) world music, scrupulously maintained separations of musical topoi and difficult references to genre would not go down too well with inebriated brains. Circling the surgical solipsism of early Squarepusher and the hesitant melancholy of Tortoise, Davy Kehoe's album keeps drawing toward a happy island-melancholy. Probably better for after the stag do. One factor may be that the record sounds too slow at 33 RPM and too fast at 45 RPM to conform to a listener's usual expectations. The wacky fun meant to be conveyed here serves less as a deterrent for high-brow listeners and music critics and more as a protection against over-reception. Kehoe's happy melancholy hovers in permanent danger, however. Instruments, influences and references to musical history are cleanly arranged beside one another as if on a dissecting table. The artist acts both as artist and recipient, offering a perspective that goes beyond musical perception. Nonetheless, he manages not to get on the listeners' nerves with his demonstration of just how good his own taste is, something that often happens in post-club music. Like the eyes and ears on the cover of The Pilot, the musical set pieces do not move beyond being mere parts of larger objects that arouse memories, but also immediately try and retreat into musical autonomy.

Of the people within Wino there is also very little photographic evidence, and what little there is centred vaguely around the irrelevance of silly jokes, hanging out and wasting time – situations which we actually know aren't irrelevant at all because this hanging out is teeming with biographical residues and life-changing events, forming the essential prerequisite for a scene to spring up. Similar to L.A. Club Resource, who describe themselves more as loitering record collectors than musicians, the retreat into the private sphere and the scene becomes a central motif behind the music. But this offensive gesture of retreating into the close-at-hand world of the practice room also contains a certain collective grief. Where the purpose-free hanging out has been delegated as a motif to artists or to their image it has been purged with a perfidious sense of hygiene from everyday life elsewhere – namely on the part of the audience. And that is where this fun suddenly becomes a very serious issue.

Davy Kehoe, The Pilot 12"

This is, therefore, where the demarcation lines run within the realm of fun. Listening to The Pilot by Davy Kehoe just isn't fun in the same way that dancing in the blazing sun at Tomorrowland is fun. Wah Wah Wino try to act – at least symbolically – outside the paradox of artist-entrepreneur, and while the manifests of Schumacher, BB9 and Peterson want to be living proof that capitalism can only produce great stuff and that there is no need for a space outside the realities created by existing capitalism, the Winos pick up the argument earlier than this ideological Ground Zero without being retro. It is rather fun that this music exists. The relaxed production process and down-to-earth-ness of it is fun, and it's fun to think that there's a collective actor behind this music – even if this actor is revealed to be a mere strategy or system of symbols.

Raymonde, Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas 2LP

(Vlek)

Christian Werthschulte

Eine der auffälligsten Erscheinungen in den diversen, gut vernetzten und noch besser historisch informierten Underground-Szenen der Zehnerjahre ist eine Art "Vintage Experimentalism". Er zeichnet sich durch ein Interesse an den technologischen Experimenten der Vergangenheit, etwa der Nachkriegsavantgarde und ihrer popkulturellen Nachfolger von Kraftwerk bis Coil aus, deren Versuchsanordnungen und Resultate mit großem Detailwissen re-enacted werden. Technologiehistorisch tritt dieses Phänomen just in dem Moment auf, in dem eine Rechenleistung ubiquitär geworden ist, die ein Vielfaches der Prozessierungsmöglichkeiten bietet, die die erste Generation von Computermusikern zur Verfügung hatte, um ihre Lochkarten in Musik zu verwandeln. Die Mittel des „Vintage Experimentalism" sind aber bewusst vergleichsweise primitiv: Niedrig aufgelöste Samples und Tonband-Collage, Modularsynthesizer, Gitarrenpedale. Es ist eine Simulation von Avantgarde mit den Mitteln des Legobaukastens.

Diese Gleichzeitigkeit sei hier kurz erwähnt, um eventuelle Restbestände eines Glaubens an den teleologischen Zusammenhang zwischen technologischem Fortschritt und musikästhetischer Entwicklung abzuräumen wie auch im gleichen Zug das Lamento über das Ausbleiben dieses Zusammenhangs zu verwerfen. Fortschritt ist sozialer Fortschritt und dazu zählt, dass der reaktionäre Geniekult der elektronischen Nachkriegsavantgarde mit jedem Youtube-Tutorial über Modularsynthesizer und jedem Synthesizerworkshop, in dem 14-jährige Pure-Data-Patches auf einem Raspberry PI programmieren, weiter in Richtung des Müllhaufens der Geschichte geschoben wird.
Auch Thibaut de Raymond ist Teil dieses Vintage Experimentalism. Als Künstleralias hat er sich die weibliche Form seines Nachnamens zugelegt: Raymonde. Unter diesem Pseudonym (oder ist es eine Referenz an Simon Raymonde, den Bassisten der Cocteau Twins?) veröffentlichte er eine Reihe von Tapes (Danke Discogs!), bevor er jetzt auf dem belgischen Label Vlek sein erstes Album Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas veröffentlicht.

„Le nouveau livre de la jungle" – „Das neue Dschungelbuch" – lautet der Name des ersten Titels. Ein analoger Synthesizer grollt, dazu zwitschern hochresonante Filter über das gesamte Stereofeld verteilt und treffen auf Feldaufnahmen von Vögeln und anderen Tiergeräuschen. Klar, auch Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas nimmt sich eine pophistorischen Moment als Inspiration. Es geht zurück zum Zusammentreffen vom früher Samplingtechnologie und anthropologisch motivierten Field Recordings auf My Life in the Bush of Ghosts von David Byrne und Brian Eno, kurz bevor aus diesem Zusammentreffen das Label „Weltmusik" wurde, das letztlich eher der Konsolidierung von ethnischen Identitäten diente anstatt ihre Liquidierung voranzutreiben.
Diese Geschichte kennt auch Raymonde, schließlich stellt er seinem Album einen Essay zur Seite, in dem er sowohl die kolonialistischen Implikationen des cartesianischen Leib-Seele-Dualismus anspricht als auch die eigene Subjektposition karikiert: die des Diggers, dessen Begehren auf obskure Tonträger gerichtet ist, um diese im niemals endenden Wettbewerb um subkulturelles Kapital einem neuem Remix zuzuführen. So weit, so aufgeklärt.

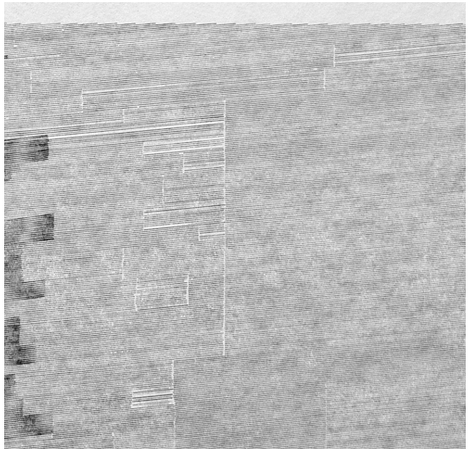
Wobei diese Aufklärung auch nötig ist, um nicht in die Pose des „Entdeckers" zu verfallen, die Eno und Byrne leider nicht immer vermeiden konnten. Das Wissen um die eigene Nicht-Originalität kompensiert Raymonde mit präziser Exekution. „La ritournelle des particules" ist ein Freudenfest an minimalen Synthesizerpattern, die sich in strenger Tanzformation umkreisen und kurz bevor das Delay in Feedback umzuschlagen droht, mit einem tieffrequenten Ton im Nichts verschwinden. „Major Fatal" sampelt dagegen eine Percussion, deren Rhythmusmuster von Stimmfetzen übernommen wird, bevor das acht Minuten lange Stück in die Glückseligkeit eines metallenen Drone umschlägt.

Hier soll dann auch kurz ein weiterer Aspekt dieses Albums beleuchtet werden: Die Linernotes zu Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas sprechen immer wieder von Raymondes „Maschine", was eine Art automatisierte Komposition mithilfe eines Algorithmus nahelegt. Nun sind Artificial Intelligence und Machine Learning gerade die Hypethemen schlechthin und werden dank Holly Herndons Sängerinnen-AI Spawn auch vom Pop-Feuilleton bemerkt. Interessant daran ist, dass mit AI erzeugte Kunst sich in der Regel durch eine gewisse Plansollüberfüllung auszeichnet: Erteilt man Algorithmen den Auftrag, ein Bach-Stück zu komponieren, ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass man sich vor Kontrapunkt kaum noch retten kann. Der Grund dafür ist,

dass AI in der Regel zwar die mathematisch abbildbare Form von Musik imitieren kann, nicht jedoch die affektive Progression, die ihrem Hören zugrunde liegt: die Wechselzustände von Spannung und Kontrollverlust. Auf Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas ist die algorithmische Plansollerfüllung dann auch zugunsten eines verkörperten Wissens um die Trancehaftigkeit von elektronischer Musik abwesend – die „Maschine" ist ein Red Herring.

Das zeigt sich besonders im zwölfminütigen Highlight des Albums, der (hoffentlich ironisch betitelten) Collage „Free Tibet". Raymonde schichtet hier verschiedene Sound-Klischees zu einem Tribal-Stück: Gongs, Mönchsgesänge, Klanghölzer. Die Rhythmusmuster werden immer dichter bis am Ende des Stücks über zwei Minuten lang bis sich Feedback und Obertöne gegenüber stehen. Wenn Test Department keine Sozialisten, sondern Anhänger des Dalai Lama wären – dies wäre ihr Sound.

Aber was für eine Art Retro ist das, was Raymonde hier auf zwei Vinylplatten hat pressen lassen? Die große Kritik an der Retrokultur, die Mark Fisher und Simon Reynolds Anfang dieses Jahrzehnts formuliert haben, bezog sich ja vor allem auf die Kombination zweier Aspekte. Zum einen war Retro-Musik ubiquitär geworden, zum anderen verleugnete sie ihre Rolle als immergleiche Wiederkehr des Immergleichen. Nichts verdeutlicht das besser als das Re-Enactment des Art-School-Post-Punk durch eine Band wie Franz Ferdinand, pseudo-modernistisches Artwork inklusive. Aber daneben identifizierten die beiden auch eine Form von Retro-Pop, die sich als Trauerarbeit



verstand: Musik, deren Nostalgie sich vor allem auf das Verschwinden des Fortschritts erstreckte. Mark Fisher fand in den Breakbeats von Burial die Trauer um die Rave-Utopie der 90er Jahre aufgehoben, Simon Reynolds entdeckte in der Analogelektronik des Labels Ghost Box vor allem die Sehnsucht nach Popmusik als einer bestimmten Sphäre von Öffentlichkeit: den Soundtrack zu BBC-Dokumentationen und andere Fetzen einer durch und durch sozialdemokratischen und damit auch egalitären Öffentlichkeit, in der Alltags-Psychedelik zweckfrei möglich war, ohne in Form von Microdosing gleich der Optimierung des eigenen Selbst zu dienen.

Raymonde dagegen bedient einen anderen Retro-Modus: Retro als Revisionismus, als Versuch der Wiedergutmachung historischer Verfehlungen. Dabei nimmt er sich einen blinden Fleck der (Pop-)Avantgarde vor: das kolonialistische und exotisierende Nebeneinanderstellen von Sounds, die ethnisch und geografisch eindeutig kodiert sind. Genau diese Kodierung bricht Raymonde aber auf, indem er auf die Materialität der Sounds verweist, ihren Charakter als Archivalien. Seine Samples etwa sind selten musikalische Phrasen, wie es etwa im Beatmaker-HipHop üblich ist, sondern Fetzen, oftmals mit stochastischen Prinzipien ausgewählt. Seine Collagen dienen weniger der Gegenüberstellung vermeintlicher Kulturen, sondern einem Prinzip von Trance und Entgrenzung. Dieses wiederum erzeugt Raimond nicht mit dem Rückgriff auf als „trancehaft" kodiertes Quellmaterial, sondern durch die Weiterverarbeitung. Seine Samples sind gefiltert, ihre Bitrate soweit heruntergerechnet, dass Artefakte auftreten. Sie werden mit Delay und Feedback geschichtet und die Rhythmen dieser Platte imitieren keine Folk-Kulturen, sondern verleugnen nicht, dass sie am Sequencer entstanden sind. Es ist die Wiedergutmachung eines Fans, der sein Quellmaterial liebt, dem aber alle problematischen Implikationen klar sind. Dass er damit nur zu den eingeweihten Nerds spricht, ist ihm hoffentlich klar. Andererseits sind es ja gerade die, die mal ein wenig Nachhilfe bräuchten.

Raymonde, Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas 2LP

(Vlek)

Christian Werthschulte

One of the most noticeable things to come out of the various, interconnected and very historically informed underground scenes of the 2010s is what we might call a kind of "vintage experimentalism." It is characterised by its interest in the technological experiments of the past, such as the post-war avant-garde and its pop-cultural descendants from Kraftwerk to Coil, whose experimental set-ups and results it re-enacts knowledgeably and with great attention to detail. Technologically, this phenomenon appeared just at the time when the kinds of processing speeds became widely available that hugely surpass the original possibilities available to the first generation of computer musicians, who had to make do with punch cards to create their music. Nonetheless, the means used by Vintage Experimentalism are deliberately chosen to be relatively primitive: low-resolution samples, collages created using tape, modular synthesisers, guitar pedals. It is a simulation of the avant-garde made from Lego.

I just wanted to raise the matter of this co-existence in order to crush any remaining belief, if there is any, in there being a teleological connection between technological advances and developments in musical aesthetics. Also, I wanted to pre-empt the laments about this connection not actually coming to pass. Progress means social progress, and a part of that is that the reactionary cult of the genius of the post-war electronic avant-garde is being pushed closer and closer towards being consigned to the rubbish heap of history by every You Tube tutorial about modular synthesisers and by every synthesiser workshop, where 14-year-olds develop Pure Data patches on their Raspberry Pis.

Thibaut de Raymond forms part of this Vintage Experimentalism. For the pseudonym he adopted as an artist he chose the feminine form of his surname: Raymonde. Under this name (which might also be a reference to Simon Raymonde, the bass player of the Cocteau Twins) he released a number of tapes (thank you, Discogs!) before publishing his first album Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas on the Belgian label Vlek recently.

The first song is called "Le nouveau livre de la jungle" – "The New Jungle Book". On it an analogue synthesiser grumbles, high-pass resonant filters chirp across the whole stereo spectrum and are combined with field recordings of birds and other animal noises. Of course, Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas also chooses a pop-historical moment as its inspiration. It draws on the meeting of early sampling technology and anthropologically motivated field recordings on My Life in the Bush of Ghosts by David Byrne and Brian Eno, just before this convergence gave rise to the label of World Music, which in the end resulted more in consolidating ethnic identities than rendering them obsolete.

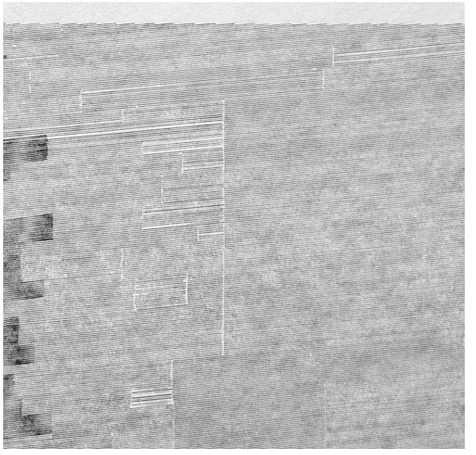
Raymonde knows this story. After all, his album is accompanied by an essay in which he addresses the implications of the Cartesian dualism of body and soul as well as caricaturing his own position: he is a digger whose desire is aimed at obscure recordings with a view to using them for a new remix in the sub-culture's never-ending competition for material. So far so enlightened.

That enlightenment is indeed needed so as not to slip into the pose of being a discoverer that Eno and Byrne were sometimes guilty of. Raymonde recognises his lack of originality and compensates for it by means of precise execution. "La ritournelle des particules" is an utter joy of minimal synthesiser patterns that circle each other in strict formation and vanish into nothing with a low-frequency sound just before the delay threatens to tip over into feedback. "Major Fatal", on the other hand, samples percussion, whose rhythmic patterns are picked up by snatched bits of voice before the eight-minute track morphs into the happiness of metallic Drone.

Let us briefly look at another aspect of the album: the liner notes for Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas keep mentioning Raymonde's "machine", which seems to suggest some sort of automated compositional aid using an algorithm. Now, the topics of artificial intelligence and machine learning are currently the subject of some considerable hype and, thanks to Holly Herndon using the singing AI Spawn, this has also drawn the attention of pop reviewers. What is interesting about this is that AI-generated art as a rule seems to be

characterised by a peculiar kind of overdoing it: If the task given to the algorithms is to compose a Bach piece then in all probability the result will leave the listener virtually drowning in Bach-style counterpoint. The reason lies in the fact that, while AI is usually able to imitate the mathematically discernible shape of the music, it is not able to reproduce the emotional progression that forms the basis of the act of listening: the alternating shifts from tension to lessening control and back again. On Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas this overcompensation by the algorithms is happily absent, replaced by an embodiment of the awareness that electronic music has a trance-like quality – the "machine" proves to be a red herring.

This becomes especially obvious in the twelve-minute highlight of the album, the collage "Free Tibet" (hopefully an ironic title). On this track, Raymonde layers various different sound clichés to create a tribal track: gongs, monk chants and claves. The rhythmic patterns keep densening until at the end of the track there are two minutes of feedback and harmonic overtones remaining. If Test Department were not socialists but followers of the Dalai Lama – this would be their chosen sound.
But what kind of retro is represented by the content of these two vinyl records Raymonde has released here? The fundamental criticism of retro culture that Mark Fisher and Simon Reynolds articulated at the beginning of this decade mainly drew on the combination of two aspects. On the one hand retro music had



become ubiquitous, but on the other it was denying that it was the same old return of the same old music. Nothing exemplifies this better than the re-enactment of art school post-punk by bands like Franz Ferdinand, who even included pseudo-modernist artwork. Beside this, however, they also identified a category of retro pop that considers itself a form of grieving: music whose nostalgia focused on the disappearance of progress. Mark Fisher found that Burial's breakbeats took up the grieving for the rave utopia of the 1990s, Simon Reynolds uncovered in the analogue electric of the Ghost Box label primarily the desire for pop music as a particular section of public life: the soundtrack of BBC documentaries and other bits of a thoroughly social democratic and thus egalitarian public life where everyday psychedelics are possible in their own right rather than serving as a tool for self-optimisation via microdosing.

Raymonde, however, follows a different approach to retro, namely retro as revisionism, as an attempt at making amends for historical misconduct. Consequently, he focuses on a blind spot of the (pop) avant-garde: the colonial and exoticising apposition of sounds that carry an unmistakable ethnic and geographical code. Raymonde breaks up this code by demonstrating the materiality of the sounds and the fact that they are just stock sounds. His samples rarely are musical phrases, like they are commonly used in beatmaker hip-hop. Instead, he uses snippets, which were often chosen according to stochastic principles. His collages do not so much aim to juxtapose supposed cultures as to serve the principle of trance and delimitation. Raymonde effects this by means of processing rather than by using source material that is encoded as "trance-like." His samples are filtered, their bit rate reduced so much that artifacts appear. They are layered with delay and feedback, and the rhythms on this album do not imitate folk cultures. Rather, they admit that they were created using a sequencer. The album is the work of a fan who is making amends; a fan who loves his source material while being fully aware of all the problematic implications. Hopefully he is aware that with this he is only speaking to the dedicated nerds. On the other hand, these are exactly the people who are most in need of some light coaching in this respect.

testcard. Beiträge zur Popgeschichte #26: Utopie

(Ventil Verlag)

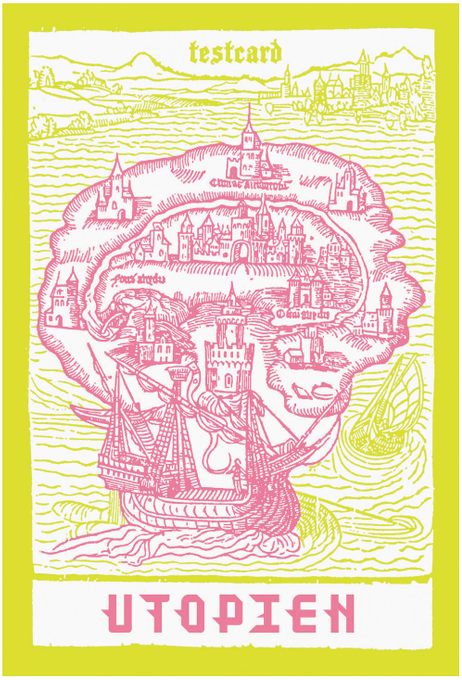
Thorsten Schneider

Diskussion und Nachtruhe.
Die Utopien der testcard #26

„Drüben in unserem Klub, berichtet ein Freund, erging man sich eines Abends in einer sehr lebhaften Diskussion über den ‚Zukunftsstaat' – wie es nach der Revolution in der Welt aussehen würde […] Verhältnismässig – erzählte unser Freund – verlief die Diskussion ruhig genug …"
William Morris,
Kunde von Nirgendwo

Unumwunden über Utopien zu sprechen geht wohl nicht. Nicht ohne Selbstironie ziert das Editorial der testcard Ausgabe #26 zum Thema Utopien das Bild von altem Kaffeesatz. Als wäre das Erscheinen des Magazins selbst schon eine Absage an allzu wohlfeile Abgesänge oder allzu hymnische Beschwörungen einer ‚schönen neuen Welt'. Auch wenn es mal wieder länger dauerte, ist das Heft Resultat eines ‚Prinzip Hoffnung' in der Praxis ausdauernder Redaktionsarbeit, die es immer noch gibt. Ein Stück gelebte Utopie unentgeltlichen Schreibens. Allzu leicht ließe sich ein Loblied auf gute alte ‚Graswurzelarbeit' anstimmen. Das Themenheft wäre dann aber nur ein Vorwand für die erneute Fortsetzung einer ‚großen (Gegen-)Erzählung', die sich in ihrer vermeintlichen Subalternität eingerichtet hat, um ihre immer gleichen Klagelieder und Durchhalteparolen zu singen – damit würde man der testcard aber nicht gerecht.
Frank Apunkt Schneider führt dies in seiner „Standortbestimmung für die Poplinke" als Fortsetzungsgeschichte anhand von zirkulierenden Stichpunkten lakonisch-performativ vor. „Von der Kritik zur Utopie" geht er „zu Fuß" und dabei erscheint ihm nichts so abwegig wie eine Gegenwart, deren utopischer Gehalt in immer gleichen Pathosformeln und Plattitüden zerfasert.
„Aber ist es auf den Allgemeinplätzen nicht schon zu voll geworden?" Diese Frage stellt Alexander Neupert-Doppler in seinem Beitrag dem „übliche[n] Trotz" gegenüber, bevor er trotz alledem beginnt Formen, Funktionen und TrägerInnen des Utopischen in ihrer jeweiligen Situiertheit näher zu bestimmen. Dabei gibt er einen profunden Überblick über die Utopie-Debatten seit den 2010er Jahren. Der Bedarf an Utopien steige in Krisenzeiten – so seine Diagnose. Dies steht im Gegensatz zu Schneiders zweifachem Postskriptum, das ein Ende seines Textes nur weiter aufschiebt. Seine ‚Ausblicke' sind doppelt düster – es wird „… wahrscheinlich auch auf die programmatische Popinkompetenz der Rechten nicht mehr allzu lange Verlass sein", resümiert er ernüchtert.

Zu ganz anderen Schlüssen kommen Andreas Fischer und Daniel Dravenau in ihrer Analyse einer rechten Spielart des Country Rap. Dieser habe längst ein „White Trash Utopia" in Bild und Ton gesetzt. Die Hoffnung auf ein Land der unbegrenzten Freiheit stützt sich auf die Ideologie der White Supremacy, die alle ‚anderen' ausgrenzt. Bereits in Thomas Morus' Utopia wird Freiheit nur unter Gleichen eingeräumt, während alle schmutzigen und mühsamen Dienstleistungen von Sklaven besorgt werden.
Nicklas Baschek wiederum schließt sich Didi Neidharts Kritik einer allzu nostalgischen Verkennung der eigenen Gegenwart als utopielose Wiederkehr vergangener Moden, im Vorwort zur deutschen Ausgabe von Simon Reynolds Retromania, an. Baschek gibt zu bedenken, dass die Forderung nach zeitgemäßen Utopien Gefahr läuft, wieder in die moderne Fortschrittsgläubigkeit zu verfallen, die eine „Poplinke" in den vergangenen Jahrzehnten theoretisch gründlich infrage stellte. Kategorien wie „Originalität", „Authentizität", „Genialität", „Subjektivität" usw. würden durch die Hintertür wieder reaktiviert. Nicht selten sind Utopien in ihrer Attraktivitä an das Charisma ihrer ‚großen Erzähler' gebunden und können wie diese lange Bärte bekommen. Dem gegenüber hält Baschek fest: „Die Gnade der Jugend ergibt sich nicht zuletzt dadurch, dass sie die ganzen Möglichkeiten, vielleicht auch die Fehler und Peinlichkeiten noch vor sich hat. Den ultracoolen Eckensteher und Poperklärer brauchen sie nicht. Er wird untergehen. Und ein neuer kommen."
Diese Erkenntnis lässt sich nicht zuletzt auch in der Gesamtkonzeption dieser testcard-Ausgabe wiederfinden. Die Stärke des Heftes liegt darin, die versammelten Texte in ihrer Vielstimmigkeit nebeneinander stehenzulassen. So ergibt sich ein spannendes Kaleidoskop, das, wie man es auch dreht und wendet, immer wieder andere Perspektiven auf das Thema „Utopien" in all ihrer Pluralität und Partikularität bereithält. Anstelle einer linearen Erzählung lädt das Magazin immer wieder zum Querlesen und Querdenken ein. Widersprüche und ungeahnte Beziehungspunkte werden sichtbar und ermöglichen es, die vorgestellten utopischen Erzählungen in ihrer spezifischen Ausrichtung zu befragen, um so ihr gegenwartskritisches oder emanzipatorisches Moment näher zu bestimmen. Die testcard liefert seit 1995 Bausteine für eine „Anthologie zur Popgeschichte und -theorie in deutscher Sprache", wie es auf der Verlagsseite in der programmatischen Selbstbeschreibung heißt. Diese Aufgabe bleibt mit der aktuellen Ausgabe einmal mehr unabgeschlossen – das ist auch gut so. Unvollendet bleibt auch Mark Fishers letztes großes Buchprojekt, welches den



Titel Acid Communism trägt. In Auszügen liegt erstmals auch die deutsche Übersetzung von Christian Werthschulte vor. Eine längere Fassung wird noch 2019 in der Edition Tiamat erscheinen. Fisher gab in diesem Fragment seinem Denken noch einmal eine andere Wendung. Werthschulte erkennt darin eine Art Gegenentwurf zu Luc Boltanskis und Eve Chiapellos Buch Der neue Geist des Kapitalismus aus dem Jahr 1999. Acid Communism ist die Utopie einer psychedelischen Gegenkultur der 1960er und 70er Jahre als Widerstand gegen die neoliberale Ökonomisierung des Alltags, welche auch das frühe 21. Jahrhundert noch immer heimsucht. Dem mitunter sehr düsteren Konzept der „Hauntology" stellte Fisher damit einen hoffnungsvolleren Gegenpol zur Seite. In einer Phase, die durch Retro-Ästhetik und Recycling vergangener Träume zerrissen ist und kein Gefühl für die eigene Gegenwart bekommt, erkennt Fisher ausgerechnet im „Psychedelic Shack" ein Wurmloch in der Zeit, das weit genug aus dem herrschenden Zeitregime herausragt, um den Glauben an eine andere Welt nicht ganz zu verlieren.

Auch Lis Schröder nimmt in ihrem Text „Autotune und Angst" die materiellen und psychologischen Bedingungen des 21. Jahrhunderts unter die Lupe. Sie analysiert den „Autotune-Effekt" als eine der „prägendsten produktionstechnischen Erscheinungen der Popmusik." Ein übertriebener Einsatz des Effekts zur Optimierung und Harmonisierung unzulänglicher Gesangsstimmen lässt diese in künstliche, entrückte Echos einer unheimlichen Entfremdung kippen. Schröder legt daran eine selbstreferenzielle Dialektik frei: „Autotune vermittelt auf ästhetischer Ebene diese ambivalente Gleichzeitigkeit von einer Art „Emo-Futurismus" auf der einen Seite (eher aufgeregt, vgl. Haiytis Schreien) und No Future-Attitüde auf der anderen (eher träge, vgl. Rins Lallen). Und zeigt dabei die Diskrepanz auf zwischen dem, was auf technischer Ebene möglich ist, im Sinne von unendlichem Fortschritt und Optimierung, und dem, was eine_n als Mensch faktisch trotzdem beschränkt. Zwischen einem menschengemachten, technisch verfolgten Ideal und der physischen und emotionalen Realität." Autotune lässt sich auch als eine zeitgenössische Zäsur innerhalb der utopischen Erwartungen an die elektronische Musik seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstehen, die Ingo Techmeier in einer (kleinen) Sozialgeschichte umreist. Anhand einiger neuralgischer Punkte stellt er deutlich heraus, wie die scheinbar schon in ihrer ‚reinen Form' von vielen für ‚progressiv' gehaltene elektronische Musik immer wieder genutzt wurde, um konservative oder rechte Interessen zu vertreten. Einer Politik der Form erteilt Techmeier eine klare Absage. Ausgehend vom italienischen Futurismus skizziert er eine Traditionslinie der Unterdrückung von Frauen, Homosexuellen und Transgender-Personen bis hin zu offen faschistischer Propaganda. „[W]eder neue Techniken der Musikproduktion noch ein neues Genre der Popmusik verwirklichen soziale Utopien, stehen sie doch utopischen wie konservativen und reaktionären Kräften gleichermaßen zur Verfügung" warnt Techmeier eindringlich und fordert zu standhafter Haltung an Stelle einer geschichtsvergessenen Glorifizierung von Popkultur: „Utopien müssen formuliert werden, um für sie zu streiten, sowohl gegen reaktionäre Anti-Utopien als auch gegen einen Utopieverlust. Denn ist der Traum aus, geht am Ende die falsche Traum weiter." Zurück in die Zukunft: Klaus Walters Text „Space ist immer noch the place. Zur Renaissance des Afrofuturismus" gibt ebenfalls einen weitläufigen historischen Überblick, der sich stark macht gegen jede Ideologie von Rassismus und „White Supremacy". In einer kompakten Einführung spannt Walter interessante Bögen von Sun Ra, George Clinton und dem Afrofuturismus der 70er Jahre bis hin zu neueren Platten der Sons of Kemet (2018) und Jamilia Woods (2016) oder der Verfilmung des Marvel-Comic Black Panther (2017). Dabei geht es ihm nicht um die Historisierung oder retrospektive Beschreibung eines abgeschlossenen Kapitels der Popkultur, sondern vielmehr um die anhaltende Relevanz dieser Musik für die Gegenwart. Greg Tate und Ta-Nehisi Coates, die Walter zitiert, sehen sogar eine wachsende Bedeutung für die Repräsentation schwarzer Politiken in einer Zeit politischer Regression, da der aktuelle Präsident der Vereinigten Staaten wesentliche Fortschritte rückgängig macht und unverhohlenen Rassismus wieder auf die politische Agenda setzt. Nachdem der „Afro-Pragmatismus" der Regierung Obama gerade abgewickelt werde, wie Tate schreibt, ist Afrofuturismus eine lebensbejahende Form des Widerstands. Michel Foucault spricht an dieser Stelle von der „Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden". Hier lohnt es sich der Querverbindung zur politischen Bedeutung von Underground Resistance nach zu gehen, die Techmeier in seinem Text aufzeigt.

Nicht minder eindrücklich sind die Ausführungen von Kevin Vennemann zu „Migration und Urbanität in den Filmen der L.A. Rebellion." In exemplarischen Filmanalysen wird deutlich, dass man diese Filme einfach kennen muss, um sich auch einen Reim auf die gegenwärtige politische Lage machen zu können. Film, Musik, Kunst oder Pop sind immer wieder symbolische Kampfplätze, auf denen um Freiheit, Gleichheit – (und nicht nur Brüderlichkeit) – gerungen wird. Welch langen Atem es dazu benötigt, verdeutlicht einmal mehr auch Veronika Krachers Darstellung feministischer Utopien in der Literatur. Eines Ihrer Beispiele, Christine de Pizans „Das Buch von der Stadt der Frauen" datiert bereits auf das Jahr 1405. Das utopische Versprechen eines Endes der Unterdrückung von Frauen ist jedoch auch gegenwärtig immer noch nicht eingelöst. Das abgedruckte Gespräch zwischen Oksana Shatlova und Georgy Mamedov trägt folgerichtig den kämpferischen Titel: „Queer-Kommunismus ist eine Ethik. Futurologie des Ausschluss." Ihre queer-feministischen Forderungen sind ein Manifest, diese Utopien endlich in Realitäten zu verwandeln. Hier ist wiederum der Link zu Anna Seidels Text zur künstlerisch-politischen Form des Manifests sehr erhellend.

Wer die testcard als einen Steinbruch oder Werkzeugkasten liest, wird nicht so schnell damit fertig werden und manche Texte mehrfach lesen müssen, um sie ins Verhältnis zu setzen. Ein abschließendes Resümee würde wohl stets zu kurz greifen, da es Wesentliches vergisst. Vielleicht ist stattdessen ein abgedrucktes Detail am Rande eines Gesprächs zwischen Diedrich Diederichsen und Johannes Ulmaier vielsagend: „Das Interview wurde am 23.7.2018 in Berlin geführt. Mit und seit der Wahl J.M. Bolsonaros zum brasilianischen Staatspräsidenten im Oktober 2018 haben sich die gegen Ende des Gesprächs angedeuteten evangelikal-faschistischen Tendenzen dramatisch verschärft." Wenn der Diskurs verstummt und die Musik verklingt, ein totalitäres Regime sich durchsetzt, dann wird es ernst.

testcard. Beiträge zur Popgeschichte #26: Utopie

(Ventil Verlag)

Thorsten Schneider

Discussion and
Night-time Rest.
The Utopias of testcard #26

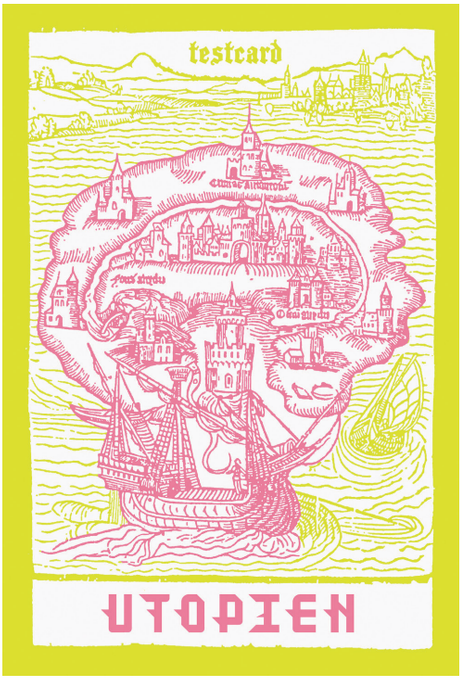
„Up at the League, says a friend, there had been one night a brisk discussion, as to what would happen on the Morrow of the Revolution […] Says our friend: Considering the subject, the discussion was good-tempered …"
William Morris,
News from Nowhere

Talking candidly about utopias seems to be a matter of impossibility. So it the picture of old coffee grounds that decorates the editorial of testcard edition #26 on the topic of Utopias is surely a sign of self-mockery. As if the publication of this magazine in itself was a rejection of trite swan songs as well as of over-effusive evocations of a "brave new world". Even though it took a bit longer once again, the magazine is the result of the "hope principle" in applied editorial work, which still exists; a piece of the lived utopia that is the life of the unpaid writer. It would be too easy to sing the praises of good old 'grass roots work'. That would reduce this special issue to being a mere front for the renewed continuation of a 'grand (counter) narrative' that has arranged itself with its supposed subalternity so as to keep repeating the same old laments and morale-boosting slogans – but that would not do justice to testcard.
Frank Apunkt Schneider, in a laconic as much as performative way, demonstrates this in his text "Standortbestimmung für die Poplinke" (Self-positioning for the Pop Left") in the form of a serialised story by means of circulating bullet points. He moves "on foot" "from criticism to utopia", and in the process nothing seems as absurd to him as a present time whose utopian content breaks apart into never-changing, formulaic pathos and platitudes.
"But hasn't it got too crowded already in the arena of the commonplace?" In his contribution, Alexander Neupert-Doppler contrasts this question with the "common defiance", before he nonetheless starts to define more closely the forms, functions and proponents of utopia in their respective contexts. He provides a profound overview of the utopia debates during the 2010s. His diagnosis: during times of crisis the need for utopias increases. This is in contrast to Schneider's double postscript, which just delays the end to his text. His "outlooks" are doubly dark – his sober summary is that "... probably one will not be able to rely on the programmatic pop incompetence of the Right for very much longer."

However, Andreas Fischer and Daniel Dravenau come to very different conclusions in their analysis of a right-wing type of country rap, which they say has already implemented a "white trash utopia" both in film and in music. The hope for a land of the free, without limits, is based on the ideology of white supremacy, which excludes the 'other'. Even as early as Thomas More's Utopia, freedom was granted only to equals while all the hard and dirty work was done by slaves.
Nicklas Baschek, for his part, agrees with Didi Neidhart's criticism of an overly nostalgic misjudgement of one's own past as a utopia-free return to bygone fashions, which Neidhart outlined in the foreword to the German edition of Simon Reynold's Retromania. Baschek warns that the demand for currently topical utopias runs the danger of falling back into the contemporary belief in progress that the "pop left" has been thoroughly questioning theoretically over the last few decades. In this view, categories such as "originality", "authenticity", "ingenuity", "subjectivity" etc. were being reactivated by the back door. Frequently, utopias were bound up with the charisma of their 'great narrators' and just like them they can become 'old hat'. In this regard, Baschek states: "The mercy of youth lies not least in the fact that it still has all opportunities, and maybe also the mistakes and embarrassments, still ahead of it. It does not need the super-cool loafers and pop explainers. These will cease to exist. And new ones will come along."
This insight is also reflected in the overall concept of this edition of testcard. The strength of the magazine lies in its ability to position the various texts one beside the other in all their diversity. This creates a gripping kaleidoscope that offers ever new perspectives on the topic of "utopias" in all their plurality and particularity. Instead of presenting a linear narrative, the magazine keeps inviting the reader to dip in and out and to think laterally. Contradictions and unexpected points of reference are made visible and these enable us to query what the specific alignments might be in the utopian stories presented here. Thus, it can be established in more detail whether they carry momentum that is critical of the present or emancipatory. Since 1995 testcard has been delivering the building blocks for an "anthology of pop history and theory in German", as the programmatic self-description on the publisher's website states. This task once more remains unfinished after the current edition – and that's a good thing.

The term 'unfinished' also applies to Mark Fisher's last big book project, which is titled Acid Communism. Extracts of the German translation by Christian Werthschulte are now available for the first time. A longer version will be published, still in 2019, as part of the Edition Tiamat. Fisher, in this partial text, gave a new direction to his thoughts once again. Werthschulte identifies this as a kind of alternative design to Luc Boltanski and Eve Chiapello's 1999 book The New Spirit of Capitalism. Fisher's Acid Communism is the utopia of a psychedelic counterculture of the 1960s and 70s putting up resistance to the neoliberal economisation of everyday life that also still haunts the early 21st century. Thus, Fisher provides a more hopeful alternative to the occasionally very dark concept of hauntology. During a period that is being ripped apart by retro-aesthetics and the recycling of bygone dreams without ever developing a feel for its own, actual present, Fisher identifies in "Psychedelic Shack", of all things, a wormhole through time, which stands out far enough from the predominant regime of the time not to lose faith in the possibility of a different world.

Lis Schröder, too, examines the material and psychological conditions of the 21st century in her contribution "Autotune und Angst" ("Auto-tune and Fear"). She analyses the 'auto-tune effect' as being one of the "most defining aspects in the production of pop music". The excessive use of this effect for the optimising and harmonising of less-than-perfect singing voices causes them to tip over into becoming artificial, detached echoes with a worryingly alienated quality. Schröder uncovers a self-referential dialectic: "Auto-tune conveys, on the aesthetic level, an ambivalent co-existence of some sort of 'emo futurism' on the one hand (which is rather excitable, e.g. Haiyti's screaming) and a no-future attitude on the other hand (which is a bit more sluggish, e.g. Rin's babbling). In the process, she demonstrates the discrepancy between what, in the interest of never-ending progress and optimisation, is technologically possible and what, in our existence as human beings, nonetheless limits us factually; the discrepancy between a man-made, technologically implementable ideal and the physical and emotional reality."
Auto-tune can also be interpreted as a contemporary caesura within the utopian expectations directed at electronic music since the second half of the 20th century, which is the topic Ingo Techmeier explores in a (short) social history. By selecting a few key examples, he clearly demonstrates the ways in which electronic music, which even in its 'pure form' is apparently considered 'progressive' by many, has repeatedly been used as a vehicle for conservative or right-wing interests. Techmeier explicitly rejects a politics of form. Starting from Italian futurism he traces the a tradition that runs from the oppression of women and LGBTQ people all the way to openly fascist propaganda. "Neither new techniques in music production nor a new genre of pop music can bring social utopias to fruition because they are available equally to both utopian and reactionary forces", Techmeier warns urgently and admonishes us to make a stand instead of a historically oblivious glorification of pop culture: "Utopias have to be put into words in order to fight for them, both as an attack on reactionary anti-utopias and as a move against the loss of utopian thinking. Because once the dream is over, in the end it may well be the wrong kind of dream that continues."
Back to the future: Klaus Walter's text "Space ist immer noch the place. Zur Renaissance des Afrofuturismus" ("Space Still Is the Place. On the Renaissance of Afro-futurism") also provides a wide-ranging historical overview, which makes a stand against any ideologies of racism and white supremacy. In this concise introduction, Walter makes interesting connections that range from Sun Ra, George Clinton and the afro-futurism of the 1970s all the way to the more recent albums by Sons of Kemet (2018) and Jamilia Woods (2016) and the movie version of the Marvel comic Black Panther (2017). To him, it is not about writing a history or a retrospective description of a closed chapter of pop culture; rather, it is about the enduring relevance of this music for the present time. Greg Tate and Ta-Nehisi Coates, whom Walter quotes, feel that the representation of black politics is increasingly important in a time of political regression because the current US president is reversing important progressive measures and has put blatant racism back on the political agenda. While the "afro-pragmatism" of the Obama government is currently being wound down, as Tate writes, afro-futurism is a life-affirming form of resistance. Michel Foucault in this regard speaks of the "art not to be governed in this way." In this context it is rewarding to look into the interconnections with the political significance of underground resistance, which Techmeier highlights in his contribution.



Just as impactful is the contribution by Kevin Vennemann on migration and urbanity in the films of the L.A. Rebellion ("Migration und Urbanität in den Filmen der L.A. Rebellion"). Movie analyses demonstrate by way of example that knowing these films is simply essential to being able to make sense of the current political situation. Film, music, art and pop time and again function as the symbolic arena where the battle for liberty, equality – (and more than just fraternity) – is fought. This, however, is the long game, as Veronika Kracher's presentation of feminist utopias in literature shows. One of her examples, Christine de Pizan's "The Book of the City of Ladies", was written in 1405. The utopian promise of an end to the oppression of women, after all, still has not been fulfilled to this very day. The conversation, printed in testcard, between Oksana Shatlova and Georgy Mamedov consequently is entitled "Queer-Kommunismus ist eine Ethik. Futurologie des Ausschluss" ("Queer Communism is Ethics. The Futurology of Exclusion"). Their queer-feminist demands are a manifesto for finally turning these utopias into realities. Here, the link with Anna Seidel's text regarding the artistic and political form of the manifesto proves extremely enlightening.
If you read testcard with a view to treating it as either a resource or a tool kit, it will take you quite a while to finish it and you will need to re-read some texts several times to be able to put them into relation. A conclusion to close this special issue would always be deficient as it would by necessity omit essential aspects. Instead, a detail published here in the context of a conversation between Diedrich Diederichsen and Johannes Ulmaier may be telling: "This interview took place on 23 July 2018 in Berlin. Since, and because of, the election of J.M. Bolsonaro as President of Brazil in October 2018, the evangelical, fascist tendencies discussed towards the end of the conversation have worsened dramatically." When the discourse falls silent, the music stops an and a totalitarian regime prevails then things are getting serious indeed.

Poste Aérienne

Subkulturelle Phänomene wie Independent, Underground oder Avantgarde üben heute auf zahlreiche Kreative eine besondere Faszination aus. Die Kommerzialisierung der Medienlandschaft hat mittlerweile derart starke Ausmaße angenommen, dass die damit verbundenen inhaltlichen und formalen Einschränkungen für viele als zwiespältig oder nicht mehr tolerierbar hingenommen werden. Genauso wie zahlreiche Musiker und Labels alternative Publikationswege suchen und ihr eigenes Netzwerk etablieren um sich ihre künstlerische Originalität und Kraft zu bewahren, so gibt es auch Zeichner und Illustratoren die neue Wege gehen und unabhängig/frei/independent arbeiten. Auch hier bezieht sich der Begriff „independent“ auf die selbständige Produktion und Publikation abseits von den etablierten Verlagshäusern und Mainstream. Das Illustratorenkollektiv Poste Aérienne besteht aus neun belgischen und deutschen Künstlern sowie einer südkoreanischen Grafikerin. Gegründet wurde die Gruppe 2007 von Boris Servais und Dieter Jüdt, die nach einer Begegnung auf der Frankfurter Buchmesse ihre gemeinsamen Interessen und Schwerpunkte entdeckten. Ausschlaggebend für die Gründung des Kollektivs war die Freude am grafischen Experiment und die Begeisterung für „Small Press“ und Buchkunst. Poste Aérienne produziert Siebdruckleporellos, Offsetpublikationen, Kleinauflagen und Künstlerdrucke. Fachmessen und Festivals bieten Gelegenheit für Begegnung und Austausch mit einem grafik-affinen Publikum: Illustrations- und Comicfans, Gestalter aus anderen Disziplinen, Buchhändler und Galeristen.
So ist das Kollektiv alljährlich im April auf Einladung des Fumetto Comic Festivals in Luzern präsent. Die Publikationen kreisen meist um einen thematischen Schwerpunkt, der den Ausgangspunkt für unterschiedliche künstlerische Interpretationen bildet. In der Siebdruckpublikation “Why are we sleeping? (dedicated to Kevin Ayers)” erforscht die Gruppe das Terrain des Schlafes und des Traumes, „Wolke über Hanami” bietet den Rahmen für eine kritisch-künstlerische Auseinandersetzung mit der Fukushima Katastrophe, während „The secret life of plants“ unseren vegetativen Gefährten gewidmet ist. Einige der Projekte haben einen ganz offensichtlichen Bezug zur Musik, so das 2009 erschienene „45 – A Single Cover Album“: 23 Illustratoren schufen ein neues, fiktives Record Sleeve für eine Single, die eine besondere Bedeutung in ihrem Leben hatte. Boris Servais und Adrian Wylezol haben mehrfach auf Meakusma Events live illustriert und Poste Aérienne hat bereits in der Vergangenheit Illustrationen zur Festivalzeitung beigesteuert. Auch in der aktuellen Ausgabe des Magazins stammen die Illustrationen vom Kollektiv.

www.poste-aerienne.com

Subcultural phenomena such as independent, underground or avant-garde have become particularly attractive to many creatives these days. The commercialisation of the media landscape has by now become so extensive that the limitations this brings with it, both in terms of content and form, are perceived by many people as conflicting or simply no longer tolerable. Large numbers of musicians and labels are searching for alternative ways of publishing and are establishing their own networks in order to maintain their creative originality and energy. In just the same way, there are also graphic artists and illustrators who are forging new paths and work self-sufficiently, freely and independently. As with musicians, the term “independent” in this context refers to self-reliant production and publication away from the established publishing houses and the mainstream. The illustrators’ collective Poste Aérienne consists of nine Belgian and German artists and a South Korean graphic designer. It was founded in 2007 by Boris Servais and Dieter Jüdt after they had discovered their shared interests and focal points during the Frankfurt Book Fair. The crucial factors for the foundation of the collective were enjoyment of graphical experimentation and enthusiasm for “small press” and book art. Poste Aérienne produces accordion-folded silk-screen prints, offset publications, small print runs and artists’ prints. Specialist trade fairs and festivals offer the opportunity to meet and exchange views with an audience interested in graphic design: fans of illustrations and comic books, designers from other trades, booksellers and gallerists. The collective therefore has a presence in Lucerne in April every year at the invitation of the Fumetto Comic Festival. Its publications are usually centred around one thematic focus that then forms the point of departure for various different artistic interpretations. In the screen-printed publication “Why are we sleeping? (dedicated to Kevin Ayers)” the group explores the topic of sleeping and dreaming, “Wolke über Hanami” provides the basis for a critical artistic examination of the Fukushima catastrophe, whilst “The secret life of plants” deals with our leafy friends. Some of the projects have an obvious link with music, for example „45 – A Single Cover Album“, published in 2009: 23 illustrators created a new, fictional record sleeve for a single that had had a special importance to them in their lives. Boris Servais and Adrian Wylezol have created live illustrations at several Meakusma Events and Poste Aérienne has contributed Illustrations to the festival newspaper in the past. Also in the current issue of the magazine, the illustrations come from the collective.

www.poste-aerienne.com

INSTITUTIONAL PARTNERS
GOETHE INSTITUT
Ostbelgien
Mit Unterstützung der Deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens
1920 | JAHRE 2020 | OSTBELGIEN
Province de Liège Culture
Vlaanderen verbeelding werkt
eupen
Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen
österreichisches kulturforum bru
swiss arts council prohelvetia
EMBAJADA DE ESPAÑA EN EL REINO DE BÉLGICA
SPONSOR
carhartt WORK IN PROGRESS
WIN FOR LIFE
Ampeg
MACKIE. SOUND LIKE YOU MEAN IT
CREATIVE PARTNERS
GOETHE INSTITUT
DUB LAB
reiheM
les ateliers claus
IKOB Museum für Zeitgenössische Kunst /Musée d’Art Contemporain /Museum of Contemporary Art
TERRAFORMA EXPERIMENTAL AND SUSTAINABLE MUSIC FESTIVAL
Parc naturel Hautes Fagnes Eifel Naturpark Hohes Venn Eifel
KRAAK
MEDIA PARTNER
WIRE
Klenkes stadtmagazin aachen | euregio
The Quietus
FACT
MOVIE
GRENZECHO
BRF

© Carhartt inc. U.S.A. ® carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, MI 48121, U.S.A.

carhartt-wip.com @carharttwip

Flickerings of a Fiery Youth.

The clashing patterns in the room blasted time out of sequence. Lulled by bad television programs, minutes stretched into hours. He rejected a call and decided to dream. But dreams don't come when you call them. They do as they please. When this one finally drifted toward him, the present blended into a high-frequency version of some turbulent past. There were random anecdotes, a montage of messed-up, discordant rhythms; underscored with shreds of conversation he didn't recognize or remember. Pictures, the kind you want to look at forever, or into which you might subtly slip – a guest at the party, a face in the crowd. His inner eye was blinded by the flashing of strobe lights, riotous colors. On the other side, nothing new was waiting; but here he felt alive, though this life wasn't his. The space between, trying to hold onto a moment just out of reach; words meant to last, but the order broken. He awoke at dawn to an avalanche of messages, millions of neon bright moons turning back into screens.

carhartt
WORK IN PROGRESS

Ostbelgien

OSTBELGIEN

KUHGLOCKEN, TURNTABLES UND SAVOIR-VIVRE

Die Ostbelgier kombinieren die französische Lebensart und die burgundische Küche mit deutschen Tugenden, leben ländlich mit einem urbanen Kultur- und Gastroangebot. Das HAASte Töne?! Straßentheaterfest im August bietet mitreißende Akrobatik und faszinierende Jonglage. Im September weht beim Seelectronic ein Hauch von Ibiza über den Bütgenbacher See. Mit seiner einzigartigen Mélange aus Elektro-Klangkunst, Experimentellem und Tanzmusik ist das meakusma-Festival laut dem britischen Guardian eines der Top 10 Festivals Europas.

Bei allen Festivals locken die leckeren belgischen Fritten, Gourmets finden Restaurants auf höchstem Niveau. Du liebst Outdoor? Auf über 1.300 km ausgeschilderten Rad- und Mountainbike-Wegen kannst Du das Hohe Venn, eines der letzten Hochmoore Europas, erkunden. Auf Wanderer warten 1.350 km Wege entlang Bächen, Tälern und Seen. Neugierig geworden?

Entdecke mehr unter **www.ostbelgieninfo.be**.

ostbelgieninfo Ostbelgien Info

les ateliers claus

rue crickxstraat 15 brussels

www.lesateliersclaus.com

SOON AT

ANCIENNE AB BELGIQUE

#ABconcerts

25/09 **ECHO COLLECTIVE** plays **JÓHANN JÓHANNSSON'S**
'12 Conversations With Thilo Heinzmann'

26/09 **FRAN & FLORA**

16/10 **KA BAIRD**

17/10 **EMMA WARREN**: talk on Total Refreshment Centre

10/10 Kraak presents: **JASON KAHN & CHRISTIAN WOLFARTH**

27/10 **THE GENTLEMAN LOSERS**

30/10 **JUNGSTÖTTER**

4/11 **MARY LATTIMORE**

11/11 **HACO**

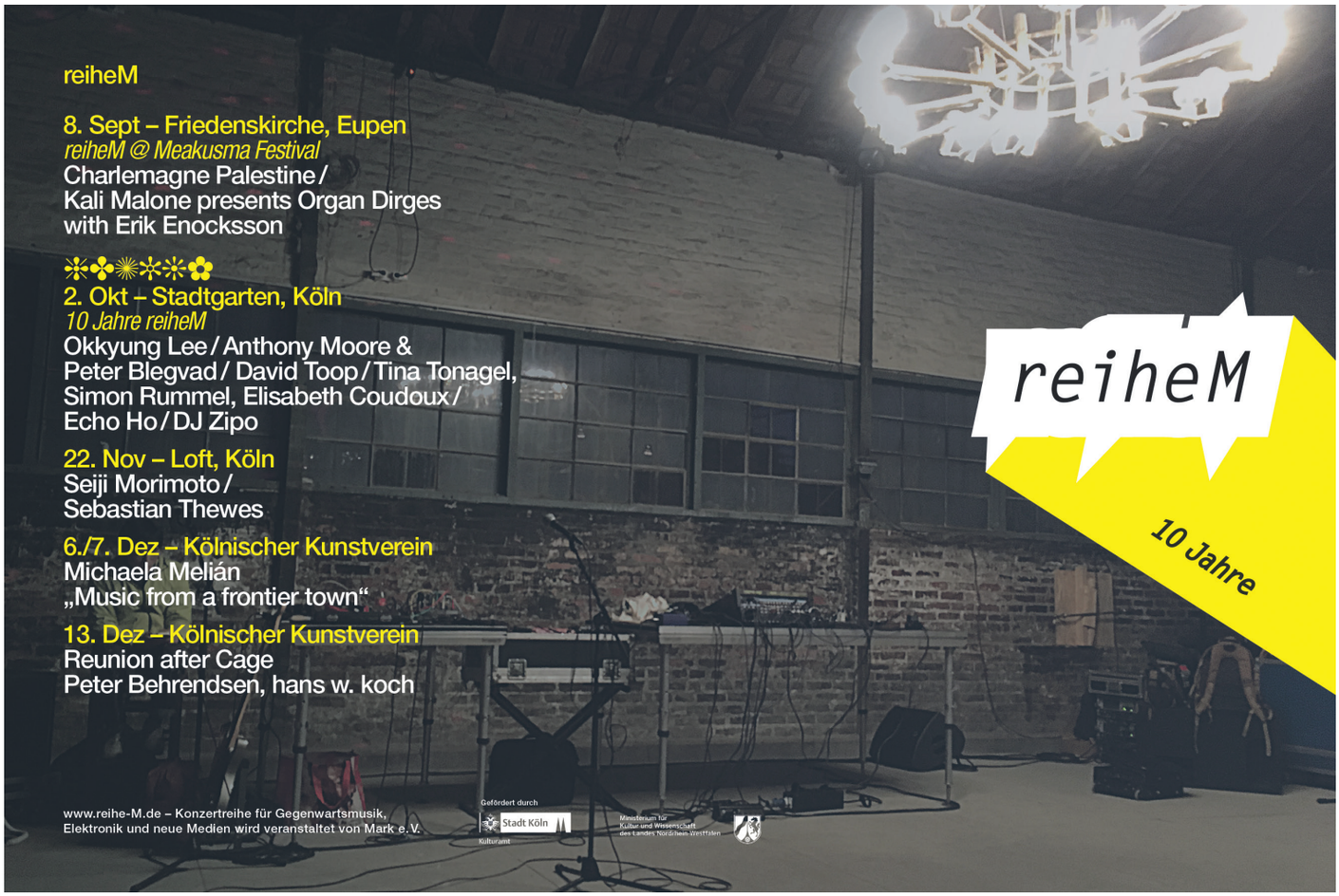
12/11 **AHMED AG KAEDY**

27/11 **JEAN DL & OTTO LINDHOLM + KAREN WILLEMS**

3/12 **JOHN CHANTLER**

BUY YOUR TICKETS AT WWW.ABCONCERTS.BE

FOLLOW AB ON



reiheM

8. Sept – Friedenskirche, Eupen
reiheM @ Meakusma Festival
Charlemagne Palestine /
Kali Malone presents Organ Dirges
with Erik Enocksson

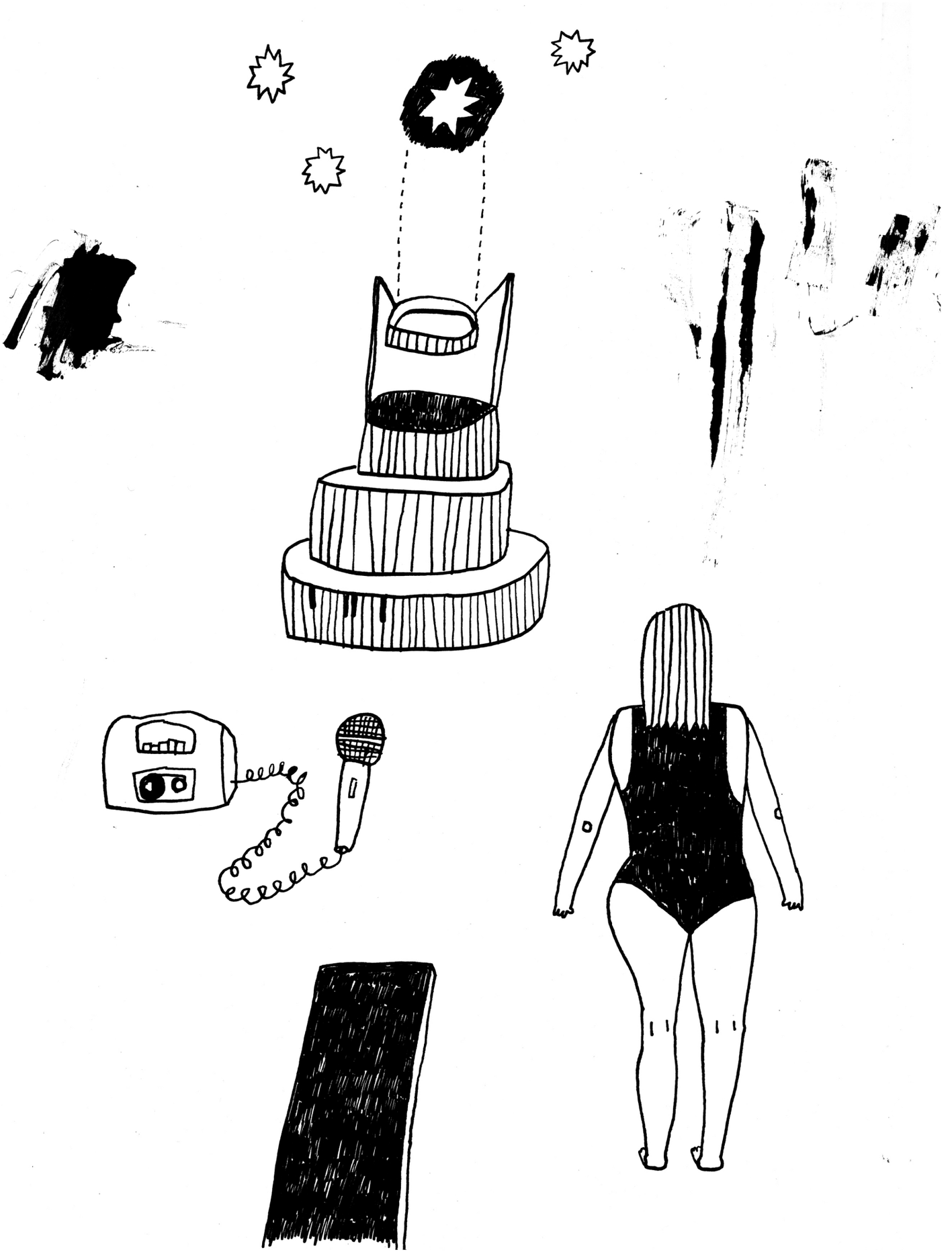
2. Okt – Stadtgarten, Köln
10 Jahre reiheM
Okkyung Lee / Anthony Moore &
Peter Blegvad / David Toop / Tina Tonagel,
Simon Rummel, Elisabeth Coudoux /
Echo Ho / DJ Zipo

22. Nov – Loft, Köln
Seiji Morimoto /
Sebastian Thewes

6./7. Dez – Kölnischer Kunstverein
Michaela Melián
„Music from a frontier town"

13. Dez – Kölnischer Kunstverein
Reunion after Cage
Peter Behrendsen, hans w. koch

www.reihe-M.de – Konzertreihe für Gegenwartsmusik,
Elektronik und neue Medien wird veranstaltet von Mark e.V.

Gefördert durch
Stadt Köln
Kulturamt

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen