
MEAKUSMA MAGAZIN

AUGUST 2020 / FREE PRESS



► Willkommen zur dritten Ausgabe des Meakusma Magazins! Auch wenn das Meakusma Festival in diesem Jahre bekanntermaßen leider nicht stattfinden kann und wir schweren Herzens auch auf Begleitveranstaltungen oder Releaseparties verzichten müssen, sind wir doch guter Dinge, dass das Magazin seinen Weg in die Haushalte finden wird, um dann hoffentlich die ein oder andere Entdeckung bereitzuhalten und auch Anlass zu Diskussionen zu bieten.

a-Musik zählte für Meakusma bereits von Beginn an zu den wichtigen Anlaufstellen und Inspirationsquellen. Nicht nur von daher gratuliert Johannes Ullmaier der Kölner Instanz zum 25-jährigen. Dass dort seit jeher Releases von Ultra Eczema erhältlich sind, ist eines der zahlreichen Themen, die Philipp Höning mit dem Labelbetreiber und bildenden Künstler Dennis Tyfus im Interview bespricht. Einem weiteren wichtigen Protagonisten der Antwerpener Experimentalmusik-Szene, Spencer Clark, widmet er

sich in einem ausführlichen Beitrag. Von einer autobiografischen Warte aus nähert sich Sonia Güttler aka Sonae der Entstehung ihres eigenen Werkes, genau genommen ihrer jüngsten Veröffentlichung Music For People Who Shave Their Heads. Dass elektronische Musik und Clubkultur längst im Stadium der (Selbst-)Historisierung angekommen sind, belegen nicht zuletzt einige Ausstellungen der jüngeren Vergangenheit. Michael Leuffen wirft einen kritischen Blick auf die damit verbundenen Prozesse und Folgen.

Im Rezensionsteil beschäftigen sich Laura Schwinger mit dem neuen Album von Delphine Dora, Christian Werthschulte mit dem aktuellen Longplayer von Crème de Hassan, einem gemeinsamen Projekt von Ghazi Barakat und Paul LeBreque, und Waltraud Blischke mit dem noch jungen Werk von Leyla Yenirce alias Rosaceae. Dem letzten Release von Julia Reidy widmet sich Holger Adam, während Hans-Jürgen Hafner Benjamin Piekuts umfangreiches Buch über Henry Cow bespricht.

Einmal mehr möchten wir uns an dieser Stelle für die Unterstützung des Goethe-Instituts, des Grenzechos und der Deutschen Gemeinschaft bedanken, die diese Form der ausführlichen, kritischen Reflexion in einer für Musik- und Kulturjournalismus nicht gerade einfachen Zeit ermöglichen. Nun bleibt uns nur zu hoffen, dass wir uns anlässlich der vierten Ausgabe des Meakusma Magazins im kommenden Frühjahr wieder zu Gesprächs- und Vortragsveranstaltungen sehen können werden.

• Wolfgang Brauneis •

Vorwort / Foreword

► Welcome to this third issue of the Meakusma Magazine! Even though the Meakusma Festival sadly cannot take place this year and we also, with a heavy heart, have to make do without its accompanying events and release parties, we are nonetheless pleased that at least the magazine will be available to offer people some interesting discoveries and hopefully to stimulate discussion.

From Meakusma's very beginnings a-Musik has been one of its most important ports of call and sources of inspiration. It is not least this which provided the prompt for Johannes Ullmaier's text congratulating this Cologne institution on its 25th birthday. The fact that a-Musik has always stocked Ultra Eczema's releases is one of the many topics covered by Philipp Höning in his interview with label chief and visual artist Dennis Tyfus. Höning also deals with another important protagonist of Antwerp's experimental music scene, namely Spencer Clark, in a wide-ranging article. Sonia Güttler, aka Sonae, takes an

autobiographical approach to telling us about the creation processes behind her work, specifically her most recent release Music For People Who Shave Their Heads. That electronic music and club culture have reached the stage of (writing their own) historiography has been evident in a number of recent exhibitions. Michael Leuffen uses this observation as his starting point to take a critical look at both, the processes involved with this development and its consequences.

In the review section, Laura Schwinger takes a look at the new album by Delphine Dora, Christian Werthschulte reviews the new LP by Crème de Hassan, which is a joint project of Ghazi Barakat and Paul LeBreque, and Waltraud Blischke discusses the recent work of emerging artist Leyla Yenirce, alias Rosaceae. Furthermore, Holger Adam reviews Julia Reidy's latest release, and Hans-Jürgen Hafner critically considers Benjamin Piekut's substantial book about Henry Cow.

We would once again like to express our gratitude for the support we received from the Goethe-Institut, the Grenzecho and the Deutsche Gemeinschaft, all of which have enabled this kind of extensive, critical reflection despite the considerable difficulties faced by music journalism and cultural journalism in our times. Let us hope that on the occasion of the fourth edition of the Meakusma Magazine next spring we will meet again in person for talks and discussion events.

• Wolfgang Brauneis •

S.04 Grusswort / p.04 Greetings

S.06 The Imperfections of Sleep • Spencer Clark und das Booklet als Schauplatz einer kollektiven Pop-Hypnose

p.12 The Imperfections of Sleep • Spencer Clark and the Booklet as the Means to a Collective Pop-Hypnosis

S.16 The Past Has No Future or How to Capture an Ephemeral

p.20 The Past Has No Future or How to Capture an Ephemeral

S.24 Music For People Who Shave Their Heads • Ein Albumtitel und seine (arbeits)politischen Folgen oder: Wie Musik manchmal nicht reicht

p.30 Music For People Who Shave Their Heads • An album title and its (labour)political consequences or: How music sometimes just isn't enough

S.34 a conspiracy • 15 alternative Wahrheiten zu 25 Jahren A-Musik

p.37 a conspiracy • 15 Alternative Truths about 25 Years of A-Musik

S.40 Grenzen des Öffentlichen • Dennis Tyfus und sein Ultra Eczema Label

p.46 Limits of the public • Dennis Tyfus and his Ultra Eczema Label

Inhalt / Content

S.50 Julia Reidy, In Real Life LP (Black Truffle)

p.52 Julia Reidy, In Real Life LP (Black Truffle)

S.54 Rosaceae, Efia LP (Pudel Produkte)

p.56 Rosaceae, Efia LP (Pudel Produkte)

S.58 Fürs Leben lernen - Henry Cow (Duke University Press)

p.60 Learning for Life - Henry Cow (Duke University Press)

S.62 Delphine Dora, L'Inattingible LP (Three:Four Records / Meakusma)

p.64 Delphine Dora, L'Inattingible LP (Three:Four Records / Meakusma)

S.66 Crème de Hassan, Tricontinental Circus LP (Inversions)

p.68 Crème de Hassan, Tricontinental Circus LP (Inversions)



Die Trillerpfeife ist ein kostengünstiger Tonerzeuger. Gerne wird sie eingesetzt, um in geräuschvollen Umgebungen leicht zu hörende Signale auszusenden. Verwendet wird sie etwa von Polizist*innen, um flüchtige Verbrecher*innen zum Stehenbleiben zu animieren und Verstärkung herbeizurufen oder von Schiedsrichter*innen, um ein Foul zu signalisieren. Auch eine Gewerkschaftsdemonstration ohne den mannigfachen Einsatz von Trillerpfeifen, der die Forderung nach Lohnerhöhungen oder besseren Arbeitsbedingungen unterstreichen soll, ist nur schwer vorstellbar.

man diese Vielstimmigkeit in seiner ganzen Räumlichkeit erleben konnte, musste man erst an einer neun Meter hohen Staumauer vorkommen, die im vorderen Teil des Pavillons angebracht war. Denn die Stimmen der Migration sind unseren Gesellschaften meist ausgeschlossen und schwer zu hören.

Neben der Soundinstallation präsentierte Happelmann drei Videos, in denen sie mit einem Stein aus Pappmaché auf dem Kopf zu Orten der Migration wandert. In einem der Videos sieht man sie vor einer italienischen Tomatenplantage, in der hauptsächlich

Der Beitrag zum diesjährigen Meakusma Festival ist Teil einer Projektreihe, die das Goethe-Institut im Rahmen der deutschen EU-Ratspräsidentschaft 2020 organisiert. Kernanliegen dieser Projekte ist die Stärkung gemeinsamer Solidarität und der europäischen Integration. Dafür initiiert das Goethe-Institut Plattformen des Austauschs und der Begegnung zwischen Menschen aller EU-Mitgliedsstaaten – um die europäische Zivilgesellschaft zu stärken und einen Beitrag zu leisten für eine europäische Öffentlichkeit.

Grusswort

Die Trillerpfeife kann demnach sowohl ein Instrument zur Bekräftigung bestehender Ordnungen sein, aber auch für subversive, die Ordnung unterminierende Zwecke verwendet werden. So wird sie im Zuge globaler Migrationsbewegungen zunehmend von Geflüchteten eingesetzt, um sich gegenseitig vor Abschiebungen zu warnen.

Diese letztgenannte Verwendung der Trillerpfeife bildete den Anknüpfungspunkt für den Beitrag der Künstlerin Natascha Süder Happelmann auf der Venedig Biennale 2019. Dort präsentierte sie eine Klanginstallation auf acht Kanälen und insgesamt 48, auf einer Stahlkonstruktion installierten, Lautsprechern. Für die Installation beauftragte sie sechs mit ganz unterschiedlichen Mitteln arbeitende Musiker*innen aus verschiedenen Teilen der Welt mit der Komposition eines auf Trillerpfeifenlauten basierenden Musikstücks. In der Installation im deutschen Pavillon wurden diese aber nicht einfach synchronisiert, sondern überschritten, überlagert, verschmolzen, wieder getrennt und von Momenten der Stille eingeholt. Doch bevor

Migrant*innen unter schlechtesten Bedingungen arbeiten. Auf der Soundspur hört man Sprechchöre von einer Demonstration in Rom am 15. Dezember 2018. Die Demonstrierenden skandieren: „Lavoro: per tutti!, Casa: per tutti!“ (Arbeit für alle, Häuser für alle) unterstrichen wird diese Forderung von vielstimmigen Piffen aus einer Trillerpfeife.

Wir freuen uns, dass die Macher*innen des Meakusma Festivals sich in diesem Jahr - trotz der schwierigen Corona Situation - nicht haben entmutigen lassen und kurzerhand ein experimentelles Meakusma Radiolab auf die Beine gestellt haben. In diesem Rahmen präsentieren wir im IKOB die vom Goethe-Institut entwickelte mobile Hörstation „Ankersentrum (surviving in the ruinous ruin)“. Diese basiert auf Süder Happelmanns Biennalen Beitrag. In der Hörstation können Sie die Musikstücke aus der Soundinstallation nachhören und sich Süder Happelmanns Videotriologie anschauen. Zudem wird DJ Marfox, der ein Stück für die Installation beigetragen hat, Teil des Radiolabs sein.

Ganz herzlich möchten wir uns bei dem Team des Meakusma Festivals für unsere tolle, langanhaltende Kooperation bedanken. Wir wünschen Ihnen ein tolles Meakusma Radiolab 2020 und freuen uns darauf, Sie im nächsten Jahr wieder persönlich auf dem Meakusma Festival antreffen zu können.

• Aloña Elizalde
Julian Volz •

Kulturprogramm Goethe-Institut Brüssel



A whistle is a cost-effective way of making a noise. Its preferred use is for sending out easy-to-hear signals in noisy surroundings. Thus, the police use them to try to make running criminals stop and surrender as well as to call for reinforcements. Referees employ whistles to mark a foul. It is also hard to imagine a demonstration by trade unions without the ubiquitous use of whistles as they are meant to stress the demands for higher wages or better working conditions.

Consequently, the whistle can be an instrument for enforcing the existing order.

representation that the voices of migration are usually excluded and difficult to perceive in our societies.

Besides the sound installation Happelmann also presented three videos in which she is shown walking to places of migration with a stone made of papier mâché on her head. In one of the videos she is seen in front of an Italian tomato plantation where mostly migrants toil under extremely poor conditions. On the soundtrack to this the viewer hears chants from a demonstration in Rome on December 15, 2018. The demonstrators are

of the Council of the EU. The core aim of these projects is to build a stronger sense of shared solidarity and European integration. To achieve this the Goethe-Institut is setting up platforms for people from all EU member states to meet and exchange their views – with a view to strengthening European civil society and to making a contribution for a European public.

We would like to express our most heartfelt thanks to the team of the Meakusma Festival for our amazing, long-lasting cooperation. We would like to wish you a fantastic

Greetings

However, it can also be employed for subversive purposes that undermine order. In the context of global migration streams it is increasingly used by refugees to warn each other of deportations.

This latter use of whistles forms the starting point for artist Natascha Süder Happelmann's contribution at the Venice Biennale 2019. There she presented a sound installation on eight channels and a total of 48 loudspeakers, installed on a steel construction. For the installation she commissioned six musicians from different parts of the world to compose a piece of music based on whistle sounds. In her installation in the German pavilion, however, these pieces were not merely synchronised but instead they were overlapped, layered on top of each other, blended, separated again, and overtaken by moments of quiet. Before being able to experience this polyphony in its full three-dimensionality, one first had to make it past a nine metre high dam wall blocking the way which had been erected in the front section of the pavilion. This was a tangible

chanting "Lavoro: per tutti!, Casa: per tutti!" (Work for all, houses for all), and this demand is made all the more urgent by means of a multitude of whistles being blown.

We are delighted that the organisers of the Meakusma Festival have not been put off – despite the difficult situation due to the coronavirus – and, instead, this year created an experimental Meakusma Radiolab. It is within this context that we present in the IKOB the mobile audio station "Ankersentrum (surviving in the ruinous ruin)", which was developed by the Goethe-Institut. It is based on Süder Happelmann's contribution to the Biennale. At the audio station you can listen to the musical pieces from the sound installation and watch Süder Happelmann's video trilogy. Furthermore, DJ Marfox, who contributed one piece to the installation, will be part of the radiolab.

The contribution to this year's Meakusma Festival forms part of a series of projects that the Goethe-Institut is organising within the context of the 2020 German Presidency

Meakusma Radiolab 2020 and are looking forward to seeing you again in person at next year's Meakusma Festival.

• Aloña Elizalde
Julian Volz •

Cultural programmes Goethe-Institut Brussels



*“Dreams are the imperfections of sleep ; even so is
consciousness the imperfection of waking.
Dreams are impurities in the circulation of the blood ;
even so is consciousness a disorder of life.
Dreams are without proportion, without good
sense, without truth; so also is consciousness.
Awake from dream, the truth is known :
awake from waking, the truth is – The Unknown.”*

Aleister Crowley, The Book of Lies

Exkurs: Im Tal der Könige

► Um 1922 bildeten sich in Europa an verschiedenen Orten zugleich diverse Kulte einer seit der Jahrhundertwende bestehenden Geheimgesellschaft aus Esoterikern und Hexern. Deren späteres Oberhaupt, der berühmte Hexer Aleister „The Beast“ Crowley, zu Lebzeiten als der meist gehasste Mann Englands bekannt und Begründer der Magick, einer unheiligen rituellen Praxis, war mit einem direkten Draht zu Satan höchstpersönlich, guten Kontakten sowohl auf dem europäischen Festland als auch nach Amerika und einem enormen Expan-

sionsanspruch ausgestattet. Unter großen Anstrengungen begann er, den Ordo Templis Orientis bis in den Westen der USA vordringen zu lassen. Im Los Angeles der 1920er Jahre sollte ihm dabei John „Jack“ Whiteside Parsons zur Hand gehen. Jack Parsons war Raketwissenschaftler höchsten Ranges, der von Wernher von Braun als der eigentliche Begründer des amerikanischen Weltraumprogramms bezeichnet wurde. Er zeichnete für die Gründung des Jet Propulsion Laboratory in Pasadena, einem gigantischen Komplex nahe Los Angeles verantwortlich, in dem bis heute die Raketen der NASA konstruiert werden. Parsons wirkte bis in die 1950er Jahre in der Agape-Loge, ein Außenposten des OTO genannten Magierordens. In dieser Phase kreuzten sich seine Wege mit denen des Science-Fiction-Autors L. Ron Hubbard, der sein ergebener Schüler wurde. Parsons und Hubbard entwickelten ein enges Verhältnis zueinander, das in Pasadena in einem auf Jahre angelegten unsäglichen Ritual gipfelte, mit dem Zweck, zusammen mit Marjorie Cameron, von Parsons zur „Hure Babalons“ auserkoren, den wahren Antichrist in Kalifornien zu zeugen. Hubbard verschwand nach dem Ritual mit Parsons Vermögen und dessen Ex-Partnerin nach Florida, wo er Science Fiction, Wissenschaft und okkulte Paranoia miteinander zu den Dianetics verschmelzen begann – der ideologischen Grundlage von Scientology. Parsons wiederum heiratete oben genannte Marjorie Cameron und lebte mit ihr zusammen in der Wüste von Mojave, bis er sich 1952 in seinem Haus mit Knallquecksilber in die Luft sprengte.

1955 entstand in Großbritannien unter Crowleys Einfluss der Typhonian Ordo Templi Orientis (TOTO), eine vom Okkul-

Sie umreißen grob, wie es aussieht wenn – wie bei Spencer Clark – Typhonian, also die Nische einer Nische okkulturer Praxis, und Highlife, also der verstrahlte Exzess einer promesse du bonheur, im selben Atemzug genannt werden. Für Clark ist die Juxtaposition in diesem Moment nicht nur eine einfache Nebeneinanderstellung disparater Elemente, sondern ein Dispositiv, um Assoziationsketten aufzurufen und miteinander zu verflechten.

Im Februar traf ich Spencer Clark, der in San Diego aufgewachsen ist und lange in New York gelebt hat, in Antwerpen, um mit ihm über sein Werk zu sprechen. Nachdem er mit James Ferraro zusammen als The Skaters an einem der wichtigsten Projekte des us-amerikanischen Underground der späten 1990er und frühen 2000er beteiligt war, wohnt er dort nun seit drei Jahren. Als Meister universeller Dramaturgien bestand Clark für das Treffen auf die Lobby des Radisson Blu Hotels. Dass die Wahl innerhalb dieser von Jugendstil, Esoterik und exzentrischen

The Imperfections of Sleep

ististen Kenneth Grant gegründete Loge. Im Typhonian Order brachen die sektenartigen Strukturen des Ordo Templis Orientis auf. Es flossen Magie, Literatur – besonders die Konzepte des Autors H.P. Lovecraft – und Anrufungen mythologischer Figuren aus dem alten Ägypten wie Maat oder Seth zur typhonischen Ideologie zusammen. Im TOTO wird das Prinzip der Trennung zwischen Fiktion und Wirklichkeit mehr oder weniger kontrolliert aufgehoben. Ähnlich wie Hubbard stützte Grant seine Ideologie auf selbst geschriebene SciFi-Romane, mit dem Unterschied, dass im Typhonian Order die Fiktion zugleich einen Signifikanten der Trennung zwischen der realen Welt und der Form des Kultes darstellt, und nicht, wie bei Scientology, eine Form der Propaganda. Eine ganze Künstlergeneration, allen voran Bands der Industrial-Szene Englands, wie Current 93 und Psychic TV, war nach dem Ende von Punk in ihrer Arbeit maßgeblich von den Ideen der Kulte Crowleys und Grants beeinflusst. Diese beiden holzschnittartigen Anekdoten stellen nun das dar, was man Larger-than-life-Juxtapositions nennen könnte.

Kolonialmillionären geprägten Stadt auf dieses Hotel fiel, wirkt im Nachhinein wie eine Form von Einflussnahme des Künstlers auf den vorliegenden Text, denn das Gebäude, das aus der architektonischen Postmoderne der 80er und 90er Jahre hervorgeht, wirkt selbst ein wenig wie eine tragische Figur aus Spencer Clarks eigenem künstlerischen Kosmos. Michael Graves, neben Robert Venturi die zentrale Figur der architektonischen Postmoderne schlechthin, zog hier 1993 mit einer absurden Nonchalance alle noch denkbaren Register dieser Ära. Inmitten des permanenten Verkehrskollapses von Chinatown gebaut, bringt der Bau die stumpfe Militanz des Bonaventure Hotels in Los Angeles und die trübe Heiterkeit einer von Venturi inspirierten, toten Shopping-Mall in Texas miteinander in Deckung. Der Haupttrakt besteht im Grunde aus einer zwölfmögigen silbernen Blechtrommel, die auf einer von zwei terracottafarbenen Big Bens flankierten Tower Bridge ruht. Das Gebäude strahlt die melancholische Awkwardness aus, die vielen Neubauten der frühen 1990er Jahre noch anhaftet. Es ist vielleicht eines

Kolonialmillionären geprägten Stadt auf dieses Hotel fiel, wirkt im Nachhinein wie eine Form von Einflussnahme des Künstlers auf den vorliegenden Text, denn das Gebäude, das aus der architektonischen Postmoderne der 80er und 90er Jahre hervorgeht, wirkt selbst ein wenig wie eine tragische Figur aus Spencer Clarks eigenem künstlerischen Kosmos. Michael Graves, neben Robert Venturi die zentrale Figur der architektonischen Postmoderne schlechthin, zog hier 1993 mit einer absurden Nonchalance alle noch denkbaren Register dieser Ära. Inmitten des permanenten Verkehrskollapses von Chinatown gebaut, bringt der Bau die stumpfe Militanz des Bonaventure Hotels in Los Angeles und die trübe Heiterkeit einer von Venturi inspirierten, toten Shopping-Mall in Texas miteinander in Deckung. Der Haupttrakt besteht im Grunde aus einer zwölfmögigen silbernen Blechtrommel, die auf einer von zwei terracottafarbenen Big Bens flankierten Tower Bridge ruht. Das Gebäude strahlt die melancholische Awkwardness aus, die vielen Neubauten der frühen 1990er Jahre noch anhaftet. Es ist vielleicht eines

der letzten großen Projekte der Stadt, die noch eindeutig einer zu Ende gegangenen Ära der Architektur zuzuschreiben sind und steckt damit einen ästhetischen Endpunkt ab. Nun, im Februar 2020, inmitten dieser nicht ganz neuen, irgendwie auch nie endenden Gegenwart des jungen 21. Jahrhunderts, in der architektonisch bisher kein Ausweg aus der Postmoderne gefunden wurde – und allerdings auch kein Weg zurück – sitzt Spencer Clark recht tiefenentspannt in einer klassischen Hotellobby ebendieser Postmoderne und wird als Vertreter einer ganzen Liga von typhonischen Halbgeistern, Mondkindern und Parallelwelten vorstellig. Für ihn scheinen Künstlernamen wie Vodka Soap (seit 2005), Typhonian Highlife (ab 2014), Monopoly Star Searchers (seit 2017), Fourth World Magazine I/II (seit 2011), um nur einen Bruchteil zu nennen, Mittel zu sein, um eine der Musik vorgelagerte Rezeptionsebene zu erzeugen. Eine Art poetischer Bannkreis, der über Coverdesigns und Booklets parallel zur Musik mit den Rezipientinnen und Rezipienten kommuniziert. Er übt sich dabei

Ideologie, sie braucht das Warme, zum Muffigen verzerrt, als Gegenbild (...).“ In Clarks Arbeit scheint, das wird besonders in seinem aktuellen Projekt Avatar Blue deutlich, dieser Aspekt in Kubricks Film auf ein ganzes Euvre ausgeweitet worden zu sein. Clarks Praxis könnte als eine Art psychoanalytische Untersuchung unserer jüngst vergangenen Popkultur betrachtet werden, besonders die visuellen und sprachlichen Ebenen seiner Arbeit gleichen einem luziden Traumprotokoll durch diese Epoche und eine ungewisse Zukunft. Er schöpft dabei nicht nur im Inhalt, sondern auch in der Form aus einer Art Kanon des leicht Unzeitgemäßen und Seltsamen.

Die Architektur des Releases

Dies betrifft das gesamte Spektrum eines Releases. 2014 geht aus einem Besuch des Giger-Museums in Gryerz ein Album hervor, in dem Clark auf die Unzulänglichkeiten der Dauerausstellung mit einer Gegendarstellung reagiert. Clark, der sich sicher ist,

1980er/90er Jahre erinnern. Wortkombinationen, die wie Musik gewordene Buchtitel anmuten, sei es „Lament Configurations In Walt Disney (Version Allegro)“ oder „On Automated Feathers In Salla Zodiaco (A Grazioso)“ führen uns dann wieder in einem virtuellen Gang durch die Hausbibliothek die intellektuelle Spannweite Gigers vor Augen und lassen das Studiolo selbst zum Subjekt der Erzählung werden. Das Cover besticht mit einer sadomasochistisch anmutenden Büste vor Renaissance-Ornamentik. Die Musik bedient sich aus einem Set aus Klangfragmenten und Physical Modelling Sounds, wie digitale Holzbläser, improvisiert gespielt auf der Keyboard-Klavatur. Ob dieses neue musikalische und literarische Inventar des Giger-Kosmos' einer genauen Überprüfung standhalten könnte? Musik und Text sind derart übervoll mit geheimem Wissen, Halbwahrheiten und akustischen Texturen, dass eine kritische Rücksortierung ausgeschlossen scheint. Auch eine illusorische Raumbildung durch die Musik scheitert. Delays und Halbleffekte werden selbst zu Timbres, Zwecke

Spencer Clark und das Booklet als Schauplatz einer kollektiven Pop-Hypnose

in visuellen und sprachlichen Exegesen der Rückseiten unserer Pop- und Kulturgeschichte, wobei in Clarks Händen dieses „unser“ dabei bald etwas unheimlich und fremd wird. Er greift auf die Kraft eines kollektiven Unbewussten zurück, führt darunter verschüttete Subjekte oder Erinnerungsfetzen an die Oberfläche und macht sie für seine künstlerische Praxis urbar. Dabei deutet er immer wieder auf die von Science Fiction, Esoterik, Okkultismus und Exotismus durchsetzte Popkultur der 1980er und 90er Jahre, und stößt dunkle Erinnerungen an den New Age-Boom dieser Jahre an. Das Altbekannte erfährt eine leichte Verschiebung und rutscht dadurch ins Unheimliche. Diedrich Diederichsen schrieb 2001 zum Richard Strauss' Walzer „An der schönen Donau“ im Stanley Kubricks Odyssee im Weltraum: „Dies [Musikstück] wurde durch Kubrick scheinbar jeder viennösen Walzerseligkeit entrissen (...). Eine leere, tote und prächtige Perfektion rollt sich hier ab, von der man nicht weiß, ob sie gut oder böse ist, auf jeden Fall ist sie transhuman.“ Und weiter: „Dass Zukunft nur kalt und kontingent sei, ist freilich auch

dass uns wesentliche Exemplare in Gigers Privatsammlung vorenthalten werden, vervollständigt als Typhonian Highlife in H.R. Gigers Studiolo dessen Lebenswelt auf eine musikalische und literarische Weise. Clark erstellt über die „Infrastruktur“ des Album-Releases eine kommunikative Architektur: Die Grenzen des Albumformats werden zu den Wänden eines „Studiolo“. Auf den vier Seiten des Doppeltapes wird eine Art mondänes Wunderkammer-Atelier beschrieben, in dem Giger wie ein postmoderner Hans Makart zwar residiert, aber gerade nicht zuhause ist. Das Inventar des Ateliers wird über die Tracklist kommuniziert: „Flesh Ribbons Streaming Water Spiders“, „Holographic Etruscan Mask“, „Solo French Horn In Stuffeta“, „Giger's Bust Of Mantegna“, „Grotesqueries Metallic Wallpaper“. In Teil zwei des Albums HR Giger's Studiolo Part Two – Salla Zodiaco beginnen mit „Female Cenobyte's Pavillion“ und „The Cenobyte Of Showing The Gardens Of Versailles“ Wesen das Studiolo zu bevölkern, die zumindest dem Namen nach an den Hellraiser-Mythos der gleichnamigen Horrorfilmreihe der

und Mittel sind kaum mehr auseinander zu halten. Motive aus der Chronik des 18. bis 21. Jahrhunderts werden aus ihren Zusammenhängen herausgebrochen und in einer Art mnemonischen Kernschmelze neu zum Sprechen gebracht. Dabei entsteht eine seltsame synästhetische Reaktion, in der sich der Verwesungsgestank des Cenobite, der botanische Duft der Renaissance, eine frische Meeresbrise aus Australiens Küstenregionen und der Mief eines Wohnzimmers voller VHS-Tapes über Alienentführungen zu einem sehr widersprüchlichen olfaktorischen Gemenge vermischen. Mit jedem Tracktitel durchqueren wir einen anderen Winkel in der jeweiligen Welt der Clark-LPs – gleich so, als ob sich beim Anfassen einer Hellraiser-VHS-Kassettenhülle schon der ganze Film vor unserem inneren Auge abspielen könnte, falsch erinnert und mit voreiligen Schlüssen durchkreuzt.

Kollektive Träume

In The Spectacle of Light Abductions verpflanzte er drei Jahre zuvor unter dem

Künstlernamen Fourth World Magazine I das dunkle Narrativ der Alienentführung in den Rahmen eines Mormonen-Rituals in einem Footballstadion in Salt Lake City. Das Fourth World Magazine-Album fällt aus einem übergroßen Booklet im LP-Format heraus. Die Bilder von Mormonen, die hier eigentlich zu Zehntausenden ihre Messe feiern, wurden mit Bildunterschriften über Alien-Anbeter_innen konfrontiert, die sich treffen, um ein Licht zu begrüßen, das von einer uralten Alien-Zivilisation ausgeht. Clark betreibt hier über Collage und Text eine Umdeutung der Realität: Das kollektive Trauma der Abduction-Erzählung erzeugt in Kollision mit dem Mormonentreffen eine neue Wahrheit, in der Angst und Fanatismus durch eine Art Massendiplomatie mit dem radikal Anderen, dem Alien, ausgetauscht wurden. Die Bilder in dem auf 1984 vordatierten Booklet wirken dabei wie von einem überstrapazierten VHS-Videoband abgefilmt und auch nicht wie Collagen im klassischen Sinne. Sie erinnern an die Bilder des ausgehenden 20. Jahrhunderts,

tismus des Typhoniers Kenneth Grant und Aleister Crowleys ein zentraler Dreh- und Angelpunkt der Noise-Szene. Im Werk von Spencer Clark treten diese Charaktere nun erneut in die Popgeschichte ein. Und nicht nur durch Namen wie „Typhonian Highlife“ wird auf sie verwiesen. Im Keenan-Interview bezeichnet er seine Alben als „Sigils“. Figuren, wie Genesis P-Orridge es in einem zentralen Manifest des Industrial, der Psychick Bible formuliert, die in der realen Welt sowohl auf Seiten der Nutzerinnen und Nutzer, als auch der Rezipientinnen und Rezipienten reale Veränderungen und damit eine Art des Empowerment bewirken können. Sie bestehen aus Symbolen, in die Magier über Beschwörungen ihre Willenskraft projizieren können. Sigils setzen im Falle der Musik von Psychic TV audiovisuelle Flöhe ins Ohr und schließen den Horizont des Profanen mit dem des Sakralen kurz. Obwohl es offensichtlich ist, dass sich Clarks Verhältnis zum Industrial nicht in kulturhistorischen Zitaten und ästhetischen Verweisen auf dieses künstlerische Umfeld

wärtigeren Gegenwart nähert, um ihre Delirien in Echtzeit zu sezieren, wendet sich Clark immer weiter von dieser gleißenden Dunkelheit der Zehnerjahre ab. Die Kombination aus Inkohärenz, einer abbruchreifen Bildästhetik und vertrauten Figuren außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes erzeugen bei allem Wortwitz eine unbehagliche Spannung, die über die Musik potenziert wird. Jede Nostalgie-Komfortzone kann hier sofort in Unbehagen umschlagen. In Typhonian Highlifes World of Shells zum Beispiel kippt diese immer wieder von einem fröhlich barocken Preset-Bestiarium über tropische World Music-Versatzstücke in einen aufdringlichen, unnachgiebigen Sound. Idylle, Situationskomik und Grauen begegnen sich im Niemandsland des Tape-Rekorders als gleichberechtigte Charaktere. Das ganze System scheint geschlossen zu sein, parallel zu unserer Zeitrechnung oder in einer fernen, vom Menschen abgekoppelten Zukunft stattzufinden. Diese seltsame Kommunikation zwischen widersprüchlichen Elementen wird gelegentlich in der Wieder-

als das Zappen die Juxtaposition zu einem inflationär auftretenden Alltagsphänomen machte. Bilder, wie sie vor dem inneren Auge entstanden, als man nachts durch tote Kanäle zappte und sich verzerrte Fußballwiederholungen, das Menü eines Konsolenspiels und der Wetterbericht für Millisekunden überlagerten. Dieser seltsame audiovisuelle Zwischenzustand, den David Keenan 2009 in einem wirkmächtigen Text in The Wire mit hypnagogisch einem lähmenden, psychedelischen Abdriften kurz vor dem Einschlafen gleichsetzte, durchzieht Clarks Arbeit in dieser Form. David Keenan, dessen Wortschöpfung als spezifische Form einer Art geträumter Pop-Gegenwart in die Theorie Einzug hielt, pflegte engen Kontakt zu Clark und seinem The Skaters-Mitstreiter James Ferraro, mit dem er CD-R Editionen veröffentlichte, in denen sich bereits eine Art New Age-Noise Bahn brach. Dass Keenan auch als Autor von Englands Hidden Reverse über die esoterische Noise-Szene Englands – Coil, David Tibets Current 93, Nurse With Wound und Psychic TV – bekannt ist, lässt hier aufhorchen. In den 1970er und 1980er Jahren war der Okkul-

erschöpft, vermeidet Keenan es, eine direkte Linie zwischen ihm und seinen Vorgängern zu ziehen. Die okkulte Praxis ist etwas, das neben anderen Dingen mit seiner Arbeit korreliert, anstatt sie zu strukturieren. Clark selbst distanziert sich ausdrücklich von dem Apologeten des Ordo Templis Orientis, bezeichnet den Industrial, Crowley und Psychic TV aber gleichzeitig als wichtige Bezugspunkte für seine Arbeitsweise. Während Industrial-Künstler wie David Tibet oder Genesis P. Orridge nicht davor zurückscheuten, die Musik als Praxis des Okkulten zu betrachten, stellt diese Distanz auf Sichtweite zum Verfemten bei Clark einen wichtigen Faktor dar. Auch die im Industrial zentralen Elemente von Transgression, Exzess und Tabubruch stellen für ihn dabei keinen Reiz dar.

Spencer Clarks audiovisuelle Schattenarmee

Während sich James Ferraro mit den Projekten Far Side Virtual und Requiem for a Recycled Earth einer immer gegen-

kehr von Clive Bakers Cenobite in Clarks Arbeit an eine Figur gebunden, als eine Art übergeschichtliches Vehikel: Er ist, wie im Film Hellraiser, ein Zeitreisender, eine Art überzeitliches Meta-Subjekt. Er durchquert nicht nur eine narrative Zeit, sondern auch die Releases von Spencer Clark, die selbst mal in der Renaissance, mal im Vorweltlichen oder eben dem Giger-Studio verortet sind. Durch die Herauslösung aus seinem narrativen Habitat, hinein in die seltsam barocken Gesetzmäßigkeiten des typhonischen Highlifes und der Fourth World Magazines bekommt die Figur eine tragische, fast tragikomische Wendung, scheint immer etwas fehl am Platz zu sein. Ganz so wie das übermächtige, von H.P. Lovecraft erdachte „Cthulhu“-Wesen, wenn es auf einer Ravensburger-Verpackung abgedruckt und in einem Rollenspiel-Geschäft verkauft wird. Über die Warenförmigkeit kann alles profaniert und damit ins Lächerliche gezogen werden – für Dämonen aus der Vorgeschichte des Universums wird da keine Ausnahme gemacht. Clark schafft hier eine Dialektik des Seltsamen. Nachdem die Charaktere einmal seine ambivalenten Systeme durchlaufen haben,

können sie nie wieder an ihren angestammten Platz zurückkehren, sie bleiben für immer in einer Zwischenwelt hängen, die weder im Hier und Jetzt der ewigen Warenförmigkeit noch im Damals ihrer Ursprungserzählung ganz aufgeht. Die Träume, die Clark erschafft, sind Wiedergänger einer uns bekannten Welt, sie intervenieren in die Art, wie wir die jüngste Vergangenheit erinnern. Die Rückseite unserer geteilten Wirklichkeit wird durch die Überführung in seinen Kosmos zu etwas zusammengesetzt, das außerhalb unserer Kontrolle liegt.

No-Mysteries

Bereits mit dem 2016er Reissue von Frank Dommerts ursprünglich 1990 auf Entenpfehl erschienenen LP Kiefermusik oder der 2018er Veröffentlichung des Maat-Albums The Next bilden sich Risse im Clark-Mystizismus. Er nahm diese Releases auf seinem Label Pacific City Sound Visions in Angriff, um für ihn wichtigen Künstlerinnen und Künstlern die Reverenz zu erweisen und

gleichen Namens mit anderen Bedeutungen besetzt sein können, eine Art Kunst gewordene Kontingenz.

John Frum trifft auf Athanasius Kircher

Das aktuelle Projekt Avatar Blue denkt diese Arbeitsweise weiter. Avatar Blue spielt im Prä-Kambrium. Eine Periode der Erdgeschichte vor etwa 400 Millionen Jahren, in der für kurze Zeit Unmengen unwahrscheinlicher Spezies entstanden sind, nur um wenig später wieder von der Evolution getilgt zu werden. Diese vorgeschichtliche Ära wird im Booklet mit der nachgeschichtlichen Ära der fernen Zukunft gekreuzt: Clark konzipiert den Soundtrack für ein fiktives Sequel des 2009er Blockbusters Avatar. Er tauscht den Begriff des Künstlers mit der neoliberal anmutenden Wortneuschöpfung „Imagineer“ aus, der das Artenspektrum des Prä-Kambriums um neue Arten erweitert und in die Welt eines spekulativen Avatar 2 verlegt. Einmal mehr erinnert Clark dabei an eine

des Albums und die Herausforderungen formuliert, vor die ihn seine Arbeit gestellt hat. Dazu zählt nicht nur das Studium der Literatur und Philosophie zum Thema, sondern auch ein Besuch beim Hypnotiseur, um sich Assoziationen zur Thematik einpflanzen zu lassen. Clark bietet Buchempfehlungen und eine Beschreibung des künstlerischen Prozesses. Vor dem eigentlichen Release wird diese Beschreibung als Text-To-Speech-Monolog bei Bandcamp veröffentlicht. Auf dem Cover der Doppel-CD begegnen uns dann wieder königsblaue Rümpfe von Avataren, die Teile ihres Körpers beim Übertritt in eine andere Dimension verloren zu haben scheinen, im Inneren eine unfertige Taxonomie der Unterwasser-Arten seltsamster Art – „Banshee Foam“. Inkonsistenzen durchsetzen die totale künstlerische Transparenz an jeder Stelle. Beides ist kein Widerspruch. Wir haben es hier fast mit einem Stück burroughsscher Ideologiekritik zu tun: Je aufgeklärter und transparenter Clark argumentiert, umso tiefer rutschen wir in das Delirium seiner Fiktionen, bis die Transparenz selbst zum tragen-

damit auch ein Stück weit die Genese seines eigenen Sounds transparent zu machen. Zur Zeit arbeitet er an einer Übertragung des Soundtracks zum 1980er Skatemovie Curb Dogs auf LP, nachdem er bereits den Soundtrack zum Surfmovie Tradewinds erneut, leicht verändert auf Platte veröffentlicht hat. An diesen Punkten, wo Clark die Grenze zur Appropriation, der künstlerischen Aneignung überschreitet, wird er zu einer Art „Kurator des Seltsamen“. Dabei entfernt er sich immer weiter vom Schöpferbegriff des Künstlers, ohne dabei zynisch epigonal zu werden. Er lässt offen, wie viel Kontrolle er selbst wirklich über sein Schaffen hat. Dies trifft auch auf andere Elemente seiner Arbeit zu. „Fourth World“ ist ein von Jon Hassel bekannt gemachter Kunstbegriff: „A unified primitive/futuristic sound combining features of world ethnic styles with advanced electronic techniques“. Obwohl Clarks Sound vereinzelt durchaus dieser Beschreibung entsprechen könnte, stellt das Magazin keineswegs eine begleitende oder nachgereichte Publikation zu Jon Hassels gleichnamigen LP-Reihen dar. Clarks Ideenapparate sind in einer Parallelwelt aufgestellt, in der Dinge

hypermoderne Version des barocken Universalgelehrten Athanasius Kircher, dem jedoch der religiöse Eifer fehlt, mit dem Kircher über spekulative Wissenschaft eine Alternative zur Reformation schaffen wollte. Clark blickt in Avatar Blue wie durch die Augen eines Fremden auf seine eigene Arbeit. Dieses Durchqueren einer spekulativen Sphäre korreliert mit musikalischer Mimesis von Tiefseewesen. Wie immer legt er akribisch ein musikalisches Arsenal aus Timbres und Samples an, die sich im Innenraum der Erzählung aufhalten, um sie dann mit möglichst viel Funk aus der Hüfte zu schießen. Wenn Clark mit einer spitzen Didaktik daherkommt und „I wanted to imagine the way these creatures move in the water and turn it into music“ sagt, dann ohne jede Ironie und mit einem gewissen Nachdruck. Clark ist durch den Prozess, sich einen Film vorzustellen und ihn in einer primordialen Welt unterzubringen, hindurchgegangen und hat seine Imagination in jedem Winkel ausgeleuchtet. Die Gestaltung der Booklet-Texte unterscheidet sich dabei wesentlich von den bisherigen Arbeiten. In Avatar Blue finden wir nun wieder eine Art Making Of vor, in dem Clark das Konzept

den Mythos wird. Wir machen unter diesem Einfluss die Realität selbst als unausweichliche Illusion aus. Clark wird hier als Zuschauer seiner eigenen Arbeit zum Nachfolger seiner Kunstfigur des Cenobite, eine Art guilty bystander, gleichzeitig Schöpfer und machtloser Rezipient.

Mit Avatar Blue kehren wir nun wieder an den Ort der Begegnung mit dem Künstler zurück, das Radisson Blu Hotel in Antwerpen. Wir öffnen langsam die Augen und schauen uns um. Nicht ganz zufällig befinden wir uns hier in Sichtweite des ehemaligen Hotelaquariums. Wieder verschiebt sich die Grenze zwischen Fiktion und Realität wellenförmig, ein Stück nach vorn und wieder zurück. Selbst die unmittelbare Gegenwart ist hier Kulisse und Inszenierung. Ein Schnipps mit dem Finger würde reichen, um uns von dieser Welt der Illusionen zu befreien. Wenn der Hypnotiseur nicht selbst in diese primordiale Unterwelt mit eingeschlossen wäre.



Wakart: carnival of fine arts



*“Dreams are the imperfections of sleep ; even so is
consciousness the imperfection of waking.
Dreams are impurities in the circulation of the blood ;
even so is consciousness a disorder of life.
Dreams are without proportion, without good
sense, without truth; so also is consciousness.
Awake from dream, the truth is known :
awake from waking, the truth is – The Unknown.”*

Aleister Crowley, The Book of Lies

Digression: In the Valley of the Kings

► In around 1922 several places throughout Europe saw the formation of a variety of cults of a secret society of esoterics and wizards that had been in existence since the turn of the century. The later head of this society, the infamous sorcerer Aleister “The Beast” Crowley, who was renowned for being the most hated man in England during his lifetime and was the founder of Magick, an unholy ritual practice, had a direct line to Satan himself, good contacts to continental Europe as well as the USA, and an enor-

where he began to blend science fiction, science and occult paranoia into dianetics – the ideological basis of Scientology. Parsons for his part married the abovementioned Marjorie Cameron and lived with her in the Mojave Desert until he blew himself up with mercury fulminate in his house there in 1952.

In 1955, under Crowley’s influence, the Typhonian Ordo Templi Orientis (OTO) sprang up in Great Britain, founded by the occultist Kenneth Grant. In the Typhonian Order the sect-like structures of the Ordo Templis Orientis were broken up. Magic,

juxtaposition at this point is not a mere positioning of disparate elements next to each other but serves as a dispositif for calling up chains of association and interweaving them. In February I met Spencer Clark in Antwerp to talk about his work. Clark, who was raised in San Diego and lived in New York for a long time, has been living in Antwerp for the last three years. Previously he was part of The Skaters with James Ferraro and was involved in one of the most important projects of the US underground of the late 1990s and early 2000s. As a master of universal dramatic structures, Clark insisted on having our meeting in the lobby of the Radisson Blu hotel. His choice of this exact hotel in a city characterised by Art Nouveau, esoterics and eccentric colonial millionaires with hindsight appears as a form of the artist exerting his influence on the present text because the building, which dates from the architectural postmodern period of the 1980s and 90s, itself seems a little bit like a tragic figure from Spencer Clark’s own artistic cosmos. Michael Graves,

The Imperfections of Sleep

mous drive for expansion. With great effort he started to make the Ordo Templi Orientis (OTO) spread all the way to the west coast of the USA. In 1920s Los Angeles John “Jack” Whiteside Parsons was meant to help him with this. Jack Parsons was a high-ranking rocket scientist, whom Wernher von Braun called the real founder of the American space programme. He was responsible for setting up the Jet Propulsion Laboratory in Pasadena, a gigantic complex near Los Angeles, where NASA is still constructing its rockets today. Up until the 1950s Parsons was active in the Agape Lodge, an outpost of the occult order OTO. During this period he crossed paths with science-fiction author L. Ron Hubbard, who became his devoted disciple. Parsons and Hubbard developed a close relationship, which culminated in an unspeakable ritual, intended to run for several years, the aim of which was to sire the true Antichrist in California with Marjorie Cameron, whom Parsons had chosen as the “whore of Babylon”. After the ritual, Hubbard disappeared, taking Parsons’ fortune and ex-wife with him, and went to Florida

literature – especially the concepts of the author H.P. Lovecraft – and invocations of mythological figures from Ancient Egypt such as Maat or Seth all converged to form the Typhonian ideology. In TOTO the principle of separating fiction from reality was lifted in a more or less controlled way. Similarly to Hubbard, Grant, too, based his ideology on his own sci-fi novels, but with the difference that in the Typhonian Order the fiction constituted a significant aspect of separating the real world from the form of the cult rather than, as with Scientology, a form of propaganda. After the end of punk, a whole generation of artists, above all bands from the industrial scene in England, like Current 93 and Psychic TV, were significantly influenced by the ideas of Crowley’s and Grant’s cults. These anecdotes demonstrate what one might call larger-than-life juxtapositions. They roughly outline what it looks like if – as in the case of Spencer Clark – Typhonian, signifying the niche of a niche of an occult practice, and highlife, meaning the spoilt excess of a promesse du bonheur, are mentioned in the same breath. For Clark the

who apart from Robert Venturi is simply the most central character of postmodern architecture, in 1993 pulled out all possibly imaginable stops of the era for this building with an absurd kind of nonchalance. Erected in the midst of the permanent traffic chaos of Chinatown, this building combines the blunt militancy of the Bonaventure Hotel in Los Angeles with the bleary cheeriness of a Venturi-inspired, dead shopping mall in Texas. The main wing basically consists of a twelve-eyed tin drum resting on a Tower Bridge flanked by two terracotta-coloured Big Bens. The building gives off the melancholy awkwardness that is still inherent in many new-builds from the early 1990s. It may be one of the city’s last big projects that can still be definitely ascribed to a bygone era of architecture and thus marks an aesthetic endpoint. Now, in February 2020, amidst this not really new, somehow never-ending present of the young 21st century, which in terms of architecture has not yet found a way out of the postmodern era – but neither a way back – Spencer Clark is sitting in a state of fairly deep

relaxation in a hotel lobby that could be the backdrop of recurring neurotic disputes in David Foster Wallace's *Infinite Jest* and takes on the role of representative for a whole array of Typhonic demi-ghosts, moon children and parallel worlds. For him stage names such as *Vodka Soap* (since 2005), *Typhonian Highlife* (from 2014), *Monopoly Star Searchers* (since 2017), *Fourth World Magazine I/II* (since 2011), to mention just a few, seem to be means to create an upstream layer of reception to the music; a kind of poetic spell that gets communicated to the recipients in parallel to the music via cover designs and booklets. In this he is exercising visual and linguistic exegeses of the flip sides of our cultural and pop history, although in Clark's hands this "our" is turned into something eerie and strange. He draws on the power of the collective subconscious, drags buried topics and snatches of memory up to the surface and makes them usable for his artistic practice. In doing so he keeps hinting at 1980s and 90s pop culture, which was interspersed with science fiction,

terms of content but also of form he draws from a kind of canon of the slightly untimely and weird.

The Architecture of the Release

This applies to the entire spectrum of a release. In 2014 a visit to the Giger Museum in Gryerz gives rise to an album in which Clark reacts to the deficiencies of the permanent exhibition with a fictitious counter-exhibition. Clark, who feels certain that essential parts of Giger's private collection are being withheld from us, completes Giger's lifeworld in a musical and literary form as *Typhonian Highlife* in H.R. Giger's *Studiolo*. Clark creates a communicative architecture by means of the "infrastructure" of the album release: The boundaries of the album format are turned into the walls of a "studiolo". On the four sides of the double tape a kind of mundane cabinet of curiosities is described, which Giger resides in like a postmodern Hans Makart but isn't at home at the moment. The inventory of the studio

woodwind instruments, improvised on a keyboard. Would this new musical and literary inventory of the Giger cosmos stand up to a more detailed inspection? The music and the lyrics are so stuffed full of secret knowledge, half truths and acoustic textures that a critical unravelling seems impossible to do. The forming of an illusive spatial image by means of the music also fails. Delays and echo effects themselves turn into timbres; aims and means can hardly be told apart any more. Motifs from the chronicles of the 18th to 21st centuries are broken out of their connections and are made to talk anew in a kind of mnemonic nuclear fusion. This creates a strange synaesthetic reaction, in which the decaying stench of the Cenobite, the botanical fragrance of the renaissance, a fresh sea breeze from the Australian coastal regions and the mustiness of a living room full of VHS tapes about alien abductions combine into a highly contradictory olfactory mishmash. With each track title we cross through another corner of the respective world of the Clark LPs – as if, just by

Spencer Clark and the Booklet as the Means to a Collective Pop-Hypnosis

esoterics, occultism and exoticism, and he raises dark memories of the New Age boom of those years. The well-known is shifted slightly to make it descend into the eerie. In 2001 Diedrich Diederichsen wrote about the use of the Richard Strauss waltz "The Blue Danube" in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey: "This [piece of music] was seemingly ripped free of Viennese waltzing bliss by Kubrick (...). An empty, dead and magnificent perfection unfolds here, of which you do not know whether it is good or bad, but in any case it is transhuman." He added: "That the future is merely cold and contingent is, of course, an ideology, it needs warmth, twisted into stuffiness, as its counter-image (...). In Clark's work, as becomes particularly clear with his current project *Avatar Blue*, this aspect of Kubrick's movie seems to have been extended to an entire oeuvre. Clark's approach could be seen as a kind of psychoanalytical investigation of our most recent pop culture; especially the visual and linguistic levels of his work are reminiscent of a record of lucid dreams throughout this era and an uncertain future. Not just in

is communicated via the track list: "Flesh Ribbons Streaming Water Spiders", "Holographic Estruscan Mask", "Solo French Horn In Stuffeta", "Giger's Bust Of Mantegna", "Grotesqueries Metallic Wallpaper". In part two of the album *HR Giger's Studiolo Part Two – Salla Zodiaco*, in the form of "Female Cenobyte's Pavillion" and "The Cenobyte Of Showing The Gardens Of Versailles" creatures start filling the studiolo, who at least in name are reminiscent of the *Hellraiser* myth in the eponymous horror film series of the 1980s and 90s. Combinations of words that seem like book titles turned into music, whether it be "Lament Configurations In Walt Disney (Version Allegro)" or "On Automated Feathers In Salla Zodiaco (A Grazioso)", demonstrate to us Giger's intellectual range by means of a virtual tour of his library and turn the studiolo itself into the subject matter of the narrative. The cover grabs our interest with a bust of sadomasochistic appearance in front of renaissance ornamentation. The music employs a set of sound fragments and physical modelling sounds such as digital

touching the cover of a *Hellraiser* video tape, the whole movie plays out in our mind's eye but wrongly remembered and shot through with premature conclusions.

Collective Dreams

In *The Spectacle of Light Abductions* three years previously, under the pseudonym *Fourth World Magazine I*, he transplanted the dark narrative of alien abductions into the framework of a Mormon ritual in a football stadium in Salt Lake City. The *Fourth World Magazine* album drops out of an overly large, LP-sized booklet. The pictures of tens of thousands of Mormons celebrating their mass has been juxtaposed with captions about worshippers of aliens, who are assembling to welcome a light that emanates from an ancient alien civilisation. By means of collage and text Clark here undertakes a re-interpretation of reality: The collective trauma of the abduction narrative colliding with the meeting of Mormons creates a new truth in which fear and fanaticism are replaced with the radically different,

the alien, through a kind of mass diplomacy. The pictures in the booklet, which is predated to 1984, look like they have been recorded off an over-used video tape rather than like collages in the classic sense. They are reminiscent of images of the late 20th century when channel hopping turned juxtaposition into an omnipresent everyday phenomenon. Images that took shape in your mind's eye at night while we were zapping through dead channels, and distorted football repeats, the games console menu and the weather report all got superimposed onto each other for mere milliseconds. This strange audiovisual state of in-betweenness, which was termed hypnagogic and likened to a paralysing, psychedelic drifting-off just before falling asleep by David Keenan in a powerful Text in *The Wire* in 2009, permeates Clark's work in this way. David Keenan, whose newly coined word was adopted into the theoretical terminology as a specific form of a kind of dreamed present of pop, maintained close contact to Clark and his partner in *The Skaters* James Ferraro, with

relationship with Industrial is not limited to cultural-historical quotes and aesthetic references to this artistic environment, Keenan avoids drawing a direct line from him to his predecessors. The practice of the occult is something that does not structure his work but merely correlates with it, as do other things. Clark himself explicitly distances himself from the apologists of *Ordo Templis Orientis*, but also calls Industrial, Crowley and Psychic TV important reference points for his mode of work. While Industrial artists like David Tibet or Genesis P-Orridge did not shy away from considering music a practice of the occult, for Clark keeping his distance at merely visibility range towards the ostracised matter is an important factor. The elements of transgression, excess and breaking taboos, too, which are central to some Industrial protagonists, do not excite him in this regard anymore.

dictory elements is sometimes tied to one figure, as a kind of supra-historical vehicle, by means of the return of Clive Baker's Cenobite in Clark's work: As in the movie *Hellraiser*, the Cenobite is a time traveller, a supra-temporal meta subject of sorts. He does not just travel across narrative time but also across Spencer Clark's releases, which themselves are situated sometimes in the renaissance, sometimes in the pre-historic or indeed in Giger's studio. By being taken out of his narrative habitat and placed into the strangely baroque regularities of the Typhonian highlife and the *Fourth World Magazines*, the character is given a tragic, almost tragicomic twist and always seems somewhat out of place. It is akin to the all-powerful Cthulhu creature imagined by H.P. Lovecraft being printed on a board game box and sold in role-playing shops. Commodification can make anything seem profane and thus make it appear ridiculous – demons from the prehistory of the universe are no exception to this. Clark thus creates a dialectic of the weird. Once the characters

whom he released CD-R editions, in which a kind of New Age noise was taking shape. It is worth noting here that Keenan is also known as the author of England's *Hidden Reverse* about the esoteric Noise scene in England – Coil, David Tibet's *Current 93*, *Nurse With Wound* and *Psychic TV*. In the 1970s and 80s the occultism of the Typhonians Kenneth Grant and Aleister Crowley was a central linchpin of the Noise scene. In Spencer Clark's work these characters are entering pop history anew. And they are not just being referenced through names like "Typhonian Highlife". In the Keenan-interview Clark calls his albums "sigils". As Genesis P-Orridge states in a central manifesto of *Industrial*, the *Psychick Bible*, sigils are figures that in the real world can bring about real changes and thus a kind of empowerment both on the part of the users and the recipients. They consist of symbols, onto which sorcerers can project their willpower by means of incantations. In the case of the music by *Psychic TV*, sigils put audiovisual ideas into the listener's head and short-circuit the horizon of the profane with that of the sacred. Although it is obvious that Clark's

Spencer Clark's Audiovisual Shadow Army

Whereas James Ferraro in his projects *Far Side Virtual* and *Requiem for a Recycled Earth* converges on an ever-more-present present in order to dissect its deliriums in real time, Clark is drawing ever further away from this glistening darkness of the 2010s. The combination of incoherence, a dilapidated visual aesthetic and familiar characters outside their original context are something that, despite clever wordplay, creates an uncomfortable atmosphere that gets amplified by the music. Here, any nostalgic comfort zone can immediately tip over into unease. In *Typhonian Highlife's World of Shells* for example, the music keeps turning from a merrily baroque, preset bestiary about tropical world music set-pieces into an intrusive, unforgiving sound. Idyllic scenes, situation comedy and terror meet as equals in the no-man's-land of the tape recorder. The whole thing seems to be a closed system, existing in parallel to our time periods or indeed in a far future independent of mankind. This strange communication between contra-

have passed through his ambivalent systems, they will never afterwards be able to return to their traditional place, instead being stuck forever in a twilight zone that is neither really the here and now of perpetual commodification nor the 'back then' of their original narrative. The dreams created by Clark are the revenants of a world familiar to us, they intervene in the way we remember the recent past. Through being transported into his cosmos, the flipside of our shared reality is reconstructed into something that is outside of our control.

The No-Mystery

Cracks in the Clark mysticism started to appear already with the 2016 re-issue of Frank Dommert's LP *Kiefermusik*, originally released on *Entenpfuhl* in 1990, and the 2018 release of the *Maat* album *The Next*. He took on these releases on his label *Pacific City Sound Visions* in order to show his reverence for these artists that are important to him, and thus also to provide an insight into the origins of his own sound. At the moment he is working on transferring the



soundtrack of the 1980 skate movie *Curb Dogs* onto LP, having already re-released the soundtrack of the surf movie *Tradewinds* on LP, with slight changes. At these junctures, when Clark crosses the boundary into artistic appropriation, he becomes a kind of “curator of the weird”. In the process he

of the most unlikely species sprang up, just to be erased again soon after by evolution. This prehistoric era gets crossed in the booklet with the post-historic era of the distant future: Clark is devising the soundtrack for a fictional sequel to the 2009 blockbuster *Avatar*. He replaces the term artist with the

in the booklet differs significantly from his previous works. In *Avatar Blue* we now find a kind of *Making Of* again, in which Clark outlines the concept of the album and the challenges his work posed. This did not just extend to studying the relevant literature and philosophy about the topic but also visiting a hypnotiser to have associations for the topic implanted in his mind. Clark offers a recommended reading list and a description of the creative process. Ahead of the actual release, this description is being published on Bandcamp as a text-to-speech monologue. On the cover of the double CD we again encounter the royal blue rumps of avatars, which appear to have lost parts of their bodies while crossing into a different dimension. The inside features an unfinished taxonomy of deep-sea creatures of the weirdest sort – “Banshee Foam”. Inconsistencies permeate the total artistic transparency everywhere. The two are not in contradiction. It is almost as if we are dealing with a piece of Burroughs’ ideology criticism: The more enlightened and transparent Clark is in his

moves further and further away from the idea of the artist as creator, but without becoming cynically epigonic. He leaves open the question of how much control he actually really has over his creativity. This applies to other elements of his work, too. “Fourth World” is an art term popularised by Jon Hassel: “A unified primitive/futuristic sound combining features of world ethnic styles with advanced electronic techniques”. Although Clark’s sound in places might correspond with this description, the magazine does not in any way form an accompanying or subsequently supplied publication for Jon Hassel’s eponymous LP series. Clark’s idea web is located in a parallel world where things, despite being called by the same name, can be made to carry different meanings, art in essence becoming contingency.

When John Frum meets Athanasius Kircher

The current project *Avatar Blue* develops this way of working further. *Avatar Blue* is set in the Precambrian, a period of Earth’s history in which for a short while a plethora

neoliberal-sounding neologism “imagineer”, who augments the range of species of the Precambrian with new species and transports them to the world of a speculative *Avatar 2*. Once again, Clark here is reminiscent of a hypermodern version of the polymath of the Baroque Athanasius Kircher, but one who is lacking the religious fervour with which Kircher aimed to create an alternative to the Reformation by using speculative science. In *Avatar Blue* Clark takes a look at his own work from the perspective of a stranger. This crossing of a speculative sphere correlates with a musical mimesis of deep-sea creatures. As always he meticulously sets up a musical arsenal of timbres and samples that linger within the narrative, just to shoot them straight from the hip with as much funk as possible. When Clark comes across pointedly didactically, stating “I wanted to imagine the way these creatures move in the water and turn it into music”, he means this without irony and quite emphatically. Clark has gone through the process of imagining a film and placing it into a primordial world and has thought through every aspect of this imagination of his. The design of the texts

argumentation the deeper we slide into the delirium of his fictions until the transparency itself turns into being the fundamental myth. Under this influence we discern reality itself to be an unavoidable illusion. At this point Clark, as an observer of his own work, becomes the successor of his artificial character the Cenobite, a kind of guilty bystander who is both creator and powerless recipient. *Avatar Blue* takes us back to the place where we are meeting the artist, the Radisson Blu Hotel in Antwerp. We slowly open our eyes and look around us. It is now entirely by chance that we are in viewing distance of the former hotel aquarium. Once more the boundary between fiction and reality shifts, moving back and forth like a wave. Even the immediate present here serves as a stage and a production. A click of the fingers would be enough to release us from this world of illusion. If only the hypnotiser was not also locked into this primordial underworld.

“Fun ist ein Stahlbad. Die Vergnügungsindustrie verordnet es unablässig. Lachen in ihr wird zum Instrument des Betrugs am Glück.”

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno,
Dialektik der Aufklärung, 1944

► Das Kino, die sogenannte 7e art, hat schon viele Momente des menschlichen Daseins in den für sie spezifischen ästhetischen Rahmenbedingungen reproduziert. Nur eines ist der Filmkunst in ihrer Geschichte noch nie geglückt: das Abbilden des mäandernden Passierens auf der Tanzfläche eines Clubs, welches das moderne Tanzen durch die Nacht zu einem bisweilen vorzivilisatorische Züge annehmenden Erlebnis macht. Atemluft, Gerüche, eine rasante, fragmentierte Wahrnehmung im Stroboskoplicht, das Reiben der Körper, die Bewegung der Charaktere, von Drogen dislozierte Sinnesindrücke: All das kennzeichnet partiell und zusammen eine kulturelle Praxis, die auch für das bewegte Bild bis heute nie vollständig synästhetisch abbildbar wurde. Von

etwas mehr als 30 Jahre nach ihrem großen Urknall bemüht ist, sich selbst im Museum zu betrachten oder gar zum Weltkulturerbe erheben möchte und dabei anscheinend vergisst, dass das Zentrum ihres angeblich futuristischen Motors die Party selbst ist, ein sozialer Moment, der stets Moment bleibt und nie wirklich museal sein kann. Doch wo liegt der Ursprung der Sehnsucht nach Historie in der Clubkultur? Was bietet sie und wo liegt ihre Abgrenzung zur ‚gelebten‘ Praxis? Gewisse Rahmenbedingungen haben sich in der Clubkultur bis heute nicht geändert. Die spezifischen ökonomischen Gegebenheiten sind unverändert geblieben. Selbst wenn die Professionalisierung des Ganzen heute größere, zum Teil klar kalkulierte Gewinnmargen erlaubt und sich die Clubkultur viel mehr als Produkt und weniger als soziale Bewegung verkauft: Wirtschaftlich betrachtet hat das Nachtleben immer schon beträchtliche Gewinne versprochen und war stets auch eine Sphäre für Geld jenseits der offiziellen Ströme, eine Grauzone für Spieler_innen. Deren Gier nach

Vergangenheit gebildet, die ins Museum will, um sich antiquarisch selbst zu betrachten? Sicherlich könnte an dieser Stelle zunächst auch über das Zentrum des Clubs, die treibende Kraft des Klangs, seines stilistischen Wandels in der Geschichte der elektronischen Tanzmusik, seiner weit verbreiteten Gleichförmigkeit, seiner Produkthaftigkeit und Kommerzialisierung, gesprochen werden. Doch auch dies hat kaum Wert, denn egal wie künstlerisch wertvoll oder unbedeutend der taktgebende Rhythmus auch ist, egal welchen Warencharakter er annimmt – das, was er bei leidenschaftlichen Tänzer_innen auslöst, ist stets der gleiche Zustand. Ein Bankmanager bekommt nach geglückten Millionendeal auch jenes Glücksgefühl geschenkt, das der kleine Spieler an der Eckkneipen-Slot-Machine so schätzt. Somit würde eine Betrachtung des zentralen Motors einer Party immer schon vom Inhalt her ins Nichts führen. Wer sich tatsächlich auf der Tanzfläche verliert, ist mitten drin im künstlerisch nicht abbildbaren. Oder wie der Berliner DJ Tanith Ende vergangenen Jahres

The Past Has No Future or How

allen übrigen Künsten kommt nur die Lyrik sowie in Teilen der Bühnentanz und in ihrer emotionalen Imaginationskraft die Musik an das spürbare Porträtieren der Erlebnis-sphäre eines Tanzes in einer ebenso tanzenden Masse heran. Wer eine Party ‚empfinden‘ will, kann ihren lebendigen Geist weder in der Kunst noch auf zeitgenössischen Medienkanälen wie Instagram oder YouTube aufsaugen. Er oder sie muss sich selbst auf der Tanzfläche verlieren, die Sinne abstellen und sie trotzdem irgendwie auf höchstem Empfindungsniveau halten. All das ist bis heute in der Kulturgeschichte in seiner Vollkommenheit höchstens als Image jenseits der Authentizität darstellbar gewesen. „Words don’t express my meaning, Notes could not spell out the score.“

Doch warum hier darüber berichten? Warum an dieser Stelle auf ein Phänomen hinlenken, das vor allem dank seiner Momenthaftigkeit eigentlich keiner beschreibenden Gedanken bedarf? Der Grund für die Ausformulierung einiger flüchtiger Überlegungen liegt in der Beobachtung, das die globale Clubkultur

Monetärem hat die einst so innige Rave-Seele, welche die augenblickliche Musealisierung der Clubkultur heraufbeschwört, allerdings nicht vertrieben. Eher hat die Professionalisierung das kulturelle Phänomen „Rave“ in eine weltumspannende Marke verwandelt und das zügellose Tanzen in ein Produkt, das klare definierte Erlebnis-sphären verspricht, die von DJs und Veranstaltern ebenso klar programmiert seelenlos abgeliefert werden. Wer sich eine Eintrittskarte für eine Show von DJ-Superstars wie Tiesto, Amelie Lens, Solomun oder Peggy Gou kauft, kann sicher sein, dass der bei YouTube tausendfach gesehene Ablauf ihrer DJ-Zeremonie wie ein perfekt entworfenes Präparat reproduziert wird, das genau kalkulierte Gewinne abwirft.

Doch was ist an den Rändern des weniger wirtschaftlichen Geschehens, da, wo sich die Seelen reiben und verschwenden, den Alltag verabschieden und sich im Rhythmus der Musik verlieren, passiert? Sind hier durch soziale und mediale Entwicklungen Türen verschlossen oder geöffnet worden und hat sich dadurch eine Sehnsucht nach einer

auf der Onlineseite der Groove in seinem Rückblick auf die Loveparade 1991 geschrieben hat: „Hilflos scheitert jeder Versuch den Spirit dieses großartigen Geschehens jemandem, der nicht dabei war, in Worten zu vermitteln. Wer dabei war, weiß es: Es lag eine gewaltige Energie in der Luft, die man glaubte zu spüren.“ Ein „Spüren“, das sich rückblickend jeder Form von dokumentarischer oder künstlerischer Wiederbelebung verwehrt. Ein „Spüren“, das trotz der oftmals sehr vorhersehbaren kulturindustriellen Form des zeitgenössischen Rave-Entertainments für Mainstream-Tänzer_innen auch empfindbar sein kann, selbst wenn die Rahmenbedingungen nicht mehr so frei und unkontrolliert sind wie einst vor drei Jahrzehnten.

„Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewen-

det. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradise her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“

Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, 1940

Trotzdem sieht eine Kultur, die sich musikalisch mit Schlagwörtern wie Techno Futurismus immer dem Fortschritt verschrieben hat und dies selbst noch heute weitestgehend für sich beansprucht, obwohl das computerisierte Produzieren, sowie das digitale DJ-Handwerk mehr Einförmigkeit als zukunftsweisende Neuerungen hervorbringt, gerne nach

eine Ausstellung die sich jenen ‚freien‘ Zeiten widmete und in die Frühgeschichte der britischen Ravekultur eintauchte. Eine Retrospektive im Zeichen einer unschuldigen Jugendkultur, die nicht nur dokumentieren wollte, sondern ebenso die Lust am Image zu stimulieren versuchte. Denn die beschriebene Zeit, das Ende der Thatcher-Jahre, das von ihr hinterlassene gesellschaftliche Vakuum nach dem Abklingen der Bergarbeiterstreiks von 1984/85 und die zunehmende Desillusionierung einer Jugend am späten Morgen des britischen Neoliberalismus, ist so in ihrer Konstellation nicht wiederzubeleben. Der kurze, gesellschaftliche und soziale Schranken aufhebende Acid-Smile der britischen Rave-Jugend zwischen 1988 und 1989 war mit all diesen Faktoren verbunden und kann, je nachdem welcher Interpretationswinkel eingenommen wird, als Reaktion auf ihre historischen Verkettungen gelesen werden. Seine keimfreie Musealisierung ist also von vornherein nicht viel mehr als ein kondensiertes Image einer Zeit, in der es noch keine House- und Techno-DJ-Stars, kein allgegen-

presentation, or with the power of the image of it, and that has come to mean, because of all this investment that’s been put into it. I’m trying to find a good way of putting this without sounding stupid, but I think it’s a condition produced by capitalism. It’s the production of imagery, of media, and it creates this condition that we’re calling nostalgia, but I think it’s something more than nostalgia. It’s a strange sense of loss or anxiety. It’s a feeling that something is not quite right, so you fixate on this kind of moment when you think things were a bit more innocent, or free, or uncorrupted in some way. Which they weren’t.”

Ein selbstreflexiver Kommentar, der sich so auch auf die Saatchi-Ausstellung übertragen lässt. Mit einschlägigen, zum Teil ikonographisch für die Ravekultur stehenden Bildern (verschwitzte Tänzer_innen, das Konsumieren von Drogen, bunt gekleidete, noch nicht von der Modeindustrie ausgestattete Besucher_innen, Straßenumzüge, historische Flyer und futuristische Posterdesigns) war

to Capture an Ephemeral Moment?

gestern. Da fand einst die Zukunft statt und heute, nachdem die absolute Professionalisierung den einstigen Enthusiasmus ‚für die Sache‘ größtenteils ausgelöscht hat und DJs eher mit Fotograf_innen statt mit Plattentische reisen, um als Instagram-Billboard für versteckte Modebotschaften zu arbeiten und nebenbei aufzulegen, schauen die Anhänger_innen einer Kultur zurück auf den Scherbenhaufen eines innigen Urknalls. Dass dieser Blick aber nur ein Image reproduziert, das in der Gegenwart eher als Ware und weniger als Kultur fortgeschrieben wird, wird dabei übersehen. Einst versprach die Clubkultur „Friede, Freude, Eierkuchen“ für alle. Sie ist aber schon lange eher ein Personen- und Clubkult, in dem die Menschen vermehrt alleine statt zusammen tanzen, der nicht immer wirklich alle einschließt und zuweilen sogar normative Gesten, Kleidungs- und Sexual-Monotonie in einer scheinbar vorgegebenen Diversität unbewusst vorschreibt.

Die Londoner Saatchi Gallery widmetet 2019 mit Sweat Harmony – Rave | Today dem sogenannten Second Summer of Love

wärtiges Marken-Branding, kein sich stets wandelndes Modediktat mit direkten Industriekanälen, kein segregierendes musikalisches Ausdifferenzieren der Stile, keine Smartphones, kein allgegenwärtiges Internet und kaum eine selektive Club-Einlasspolitik gab.

In einem Interview mit dem schottischen Autor Calum Gordon für das WIP Magazin Issue 04 sagte der britische Künstler Mark Leckey kürzlich über seinen essayistischen Film Fiorucci Made Me Hardcore, mit dem er als einer der ersten das Phänomen „Rave“ mit poetischer Sprache ins Museum brachte: „Fiorucci“ isn’t about Nostalgia, it’s about being seduced by nostalgia. The way that you’re trying to remember something, and when something is retrievable as an image, it becomes something else. It’s that something else that you become fixated by, and it’s not the thing in itself, it’s the representation of it. It’s about the representation of rave, not the actual thing. It took me a while to get that. When you say it’s all sanitized it’s because it’s got nothing really to do with the actual events or moments. It’s to do with the re-

diese bestrebt mit nostalgischer Sehnsucht einen Gemeinschaftsmoment zu rekonstruieren, der keine Anknüpfungspunkte in der Gegenwart besaß. Jene ist längst segmentiert, selbst wenn sich das Schauspiel auf dem gemeinschaftlichen Erlebnisfeld Tanzfläche jedes Wochenende überall auf der Welt ereignet und nach wie vor auch Energieströme ohne Glücksbetrug verbreitet. Die Unschuld ist vielmehr an den Rändern zu einem Trümmerhaufen geworden, der viel Staub aufwirbelt. Ein Rave wird heute erst dann zu einem, wenn Star-DJs auf den Plakaten stehen. Für die kulturelle Praxis an sich sind die Massen, angetrieben von namenlosen Taktgebern, nicht zu mobilisieren. Die Publikumsmagneten beanspruchen den größten Teil der Finanzen, die für eine Veranstaltung zur Verfügung stehen, was umgekehrt bedeutet, das aufstrebende DJs oder Tanzmusik-Liveacts mit Vision nicht mehr ohne eine PR-Maschine auskommen und bestenfalls noch Veröffentlichungen auf den richtigen Labels der Stunde vorweisen, um überhaupt in die unterbezahlte zweite Reihe zu gelangen. In der will aber niemand

bleiben, was eine weitere Dynamik freisetzt, die weit hinter die Musik und das gemeinschaftliche Tanzerlebnis geht: DJ zu sein ist zum klassischen Beruf geworden, der Professionalität verlangt. Zur Qualifikation für den Meisterbrief bedarf es nicht mehr nur oder manchmal auch gar nicht der handwerklichen Kunst des Auflegens, sondern vielmehr einer auf Effizienz getrimmten Struktur, in der Manager für Booking, Social-Image und „Industrie“-Kontakt Netzwerk mehr wert sind als die eigentlich Kunst eine musikalisch besondere Geschichte zu erzählen. Auch inhaltlich ist durch die Digitalisierung und die mit ihr immer weiter fortschreitende Entzauberung des DJ-Handwerks dank Shazam und Spotify-DJ-Playlisten eine große Entmystifizierungsdynamik freigesetzt worden, die es sämtlichen Wohnzimmer-DJs erlaubt, gleich am Morgen nach der abendlichen Tanzmagie das gleiche Set zu spielen wie der DJ der letzten Clubnacht. Dass auch eine allgegenwärtige DJ-Talk-Kultur, das Live-Streamen von Festivals und die, trotz so manchem Fotoverbot, allgegenwärtige Smartphone-An-

schaute und die ausgestellte Imagenostalgie im 1990er-Retro-Kleidungsstil am eigenen Körper größtenteils widerspiegelte. Auch die im C/O Berlin im November 2019 gezeigte Ausstellung No Photos on the Dance Floor! Berlin 1989 – Today zog neben alten Szeneveteranen vor allem ein junges Publikum an, das sich schaulustig in einer Show bewegte, die sich trotz Gegenwartsbezug nach einem nostalgischen Rave-Image sehnte, das Berlin einst zu einer globalen Partymetropole machte, die heute davon träumt an ihren Touristen-Souvenirständen Berghain- oder Tresor-Miniaturnachbildungen zu verkaufen.

Auch im Berliner Amerika Haus wurden die zügellose Vergangenheit klischeehaft durch alte Flyer und bereits kanonisierte DJ-Fotografien reproduziert. Nur eine kleine Fotosektion mit Bildern von längst geschlossenen, für eine gewisse Peergroup wichtigen Clubs aus dem Berlin der 1990er zeigte interessante dokumentarische Einblicke, die aber ungeachtet ihrer Aura keinen Beitrag dazu leisteten, die verflissene Magie wiederzube-

Die bei No Photos on the Dance Floor! Berlin 1989 – Today heraufbeschworene Nostalgie war zudem aufgeladen durch den Geist einer nicht eroberten Stadt voller Freiräume für provisorische Rave-Erlebnisse: dem Berlin nach dem Mauerfall, in dessen Mitte sich die Kinder der Technonacht fast ohne Durchgreifen der Obrigkeit verschwenden konnten. Heute ist die Stadt eine kontrollierte Partymaschine mit eigenen Gesetzen, in der die großen Clubs klar mit Kunden kalkulieren können, auch wenn mal nicht nur große Namen im Programm stehen. Doch selbst wenn gegenwärtig alles regulativer funktioniert und das Wilde gezähmt zu sein scheint, so wird doch weitergetanzt und die Bewegungen auf den vollen Tanzflächen verkünden, dass von Stillstand nicht die Rede sein kann.

Somit ist die Zeit, in der die Clubkultur ins Museum gehört, um sich selbst nochmal institutionalisiert als Kultur zu definieren, weder herangebrochen noch nötig. Vielmehr ist die Lebendigkeit, die besonders heute im Zeitalter des Post-Rave, in dem

wesenheit dazu führte, dass jeder Zauber der einst so legendären Jugendkulturen House und Techno verfliegen ist, bläst ebenso Wind in die Flügel des „Engels“, der sich nach Geheimnissen sehnt. All das zeigt aber auch: Die Clubkultur ist im Wandel und noch lange nicht im Museum – dort, wo sie Abgeschlossenheit für sich beansprucht und, wie in der Saatchi Galerie, als Image ihrer selbst auf eine bunte Unschuld blickt, die sich längst zersetzt hat, aber trotzdem noch fleißig weiter tanzt.

„Was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert. Einmal in seiner Differenz von der Kulturindustrie registriert, gehört es schon dazu wie der Bodenreformer zum Kapitalismus.“

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, 1944

Dass die einst so ungezügelter Clubkultur überlebte und zu einem globalen Markt des Party-Mainstreams wurde, war nicht nur in der Londoner Saatchi Galerie an einem jungen Publikum ablesbar, das neugierig in die mythisch aufgeladene Vergangenheit

leben. Ebenso hatte das angeschlossene Filmprogramm mit Beiträgen wie dem viralen Internethit Techno Viking nur die Sehnsüchte nach einer ehemaligen Autarkie zu bieten – und noch dazu welche, die im Netz bereits millionenfach gesehen wurden. Das bei No Photos on the Dance Floor! Berlin 1989 – Today klar angelegte Ziel einer historischen Schau schützte die Ausstellung nicht vor der Sehnsucht nach einem Image, das sich im Kunstnebel seiner eigenen Geschichte längst verflüchtigt hat. Im Unterschied zur britischen Ravegeschichte handelt es sich beim Beispiel Berlin aber nicht um einen Blick auf eine jugendkulturelle Bewegung, der auch ein politischer Charakter zugestanden werden könnte. In Berlin lehnte sich niemand wirklich gegen etwas auf, es wurde friedlicher Hedonismus zelebriert und die Loveparade avancierte mit Behördensegen zum Produkt für Millionen. In Großbritannien indes sorgte spätestens der Criminal Justice Act von 1993 dafür, dass die Polizei bei jeder Form von öffentlichem Rave so durchgreifen konnte, als wären militante Staatsgegner auf der Tanzfläche. Tanzen wurde hier tatsächlich für einen Moment zum Akt des Widerstands.

DJs jeden Geschlechts Techno noch mal so aufkochen wie er vor 30 Jahren war um ihn mit alten, aber ebenso neuen Stilen wie Drum and Bass, Industrial, Hypnagogic Pop oder gar Trap zu vereinen, vibrierend spürbar. Und genau diese Vibration verlangt eher nach einem Erleben als nach einer antiquarischen Aufarbeitung, die eine nicht mehr zu belebende Unschuld beweint. Das museale Verwalten einer lebendigen Kultur steht dem natürlich nicht wirklich entgegen. Dennoch generiert es Bilder, die ein Image formen, das nicht formbar ist. Denn Tanzen ist ein kurzweiliger sozialer Moment, der jede Form von Dinghaftigkeit verneint. Das kondensierte Museum-Image beschert der Ravekultur somit eher ein Branding, das Fun, Diversität, Sorglosigkeit, Entgrenzung normiert. Die in beiden Ausstellungen zu sehenden Partybilder sind so auch tausendfach in zeitgenössischen sozialen Netzwerken zu sehen und bilden ab, wie ein Image zum Richtwert wird, der vorschreibt, was eine Party ausmacht. Das wiederum erzeugt eine Dynamik, die viele Raveveranstaltungen ihrer Seele beraubt. Ein Sprung in die Anonymität, ein Schritt hinter die Marktmechanismen,



die stets auf Wachstum zielen, wäre einer tanzenden Lebensweise zuträglicher als ein museales Abbilden einer noch nicht zu Ende geschriebenen Historie. Die nostalgische Geste hin zu einer unschuldigen Zeit bringt zudem die Gefahr, der Gegenwart eine solche abzusprechen. Doch wer jung ist, und das sind die meisten Raver, der ist unschuldig, egal wie viel Zeit die Bewegung, der er anhängt, verlebt hat. Das meist ältere, einstige Gründerväter der Kultur nun die Musealisierung vorantreiben, liegt wohl auch in der Sehnsucht begraben, seine eigene Existenz zu sichern, ohne aktiv durch die Clubs streifen zu müssen. Doch nur dort ist das zu erleben, was sich der Abbildbarkeit entzieht: der Tanz im Rhythmus maschineller Takte. Seine Institutionalisierung übt Betrug am Rausch

auf der Tanzfläche und formt unbewusst eine kulturelle Praxis in eine definierte Ware, die sich eigentlich jeder Produkthaftigkeit entziehen sollte. Sicherlich könnte eine Musealisierung der Ravekultur, wie beispielsweise im angestrebten Frankfurter Technomuseum, die horizontal rein faktisch historisch darstellt, die Ravekultur vollends bürgerlich etablieren. Doch tun dies nicht schon die vielen Partys und Festivals, die jedes Wochenende zu jeder Jahreszeit global die Vielseitigkeit – von Experiment bis Kommerz – einer Kultur abbilden, die lebendiger und internationaler ist, als jemals zuvor?

“Fun is a steel bath. The pleasure industry never fails to prescribe it. It makes laughter the instrument of the fraud practiced on happiness.”

Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, 1944

► Cinema, the so-called 7th art, has successfully reproduced many moments of the human existence within the parameters of its own specific aesthetics. Yet there is one thing that the medium of cinema has never succeeded in doing at any point in its history: to portray the passing meanders on the dancefloor of a club, which in our times makes dancing the night away an experience that at times takes on even a pre-civilisational flavour. Breathing; smells; fast-paced, fragmented perceptions snatched in the stroboscope lights; bodies brushing against each other; the movement of individuals; the drug-induced dislocation of sensations: All of these characterise, both partially and in their entirety, a cultural practice that film-making to this date has never been able

30 years after its Big Bang origins, seems to endeavour to view itself as a museum piece or even elevate itself to World Heritage status. In doing so, it seems to forget that the centre of its supposedly futuristic engine is the party itself, a social moment that always remains just a moment and thus can never really become a museum piece. So what is the origin of this longing for a history of club culture? What does it offer and where is its demarcation from ‘lived’ practice? Particular basic parameters of club culture have not changed to this day. The specific economic conditions have remained unchanged. Even though the professionalisation of the whole undertaking nowadays enables larger, in parts clearly calculated profit margins and club culture today sells itself more as a product and less as a social movement: from an economic perspective, night-life has always promised considerable profit and has always been a place for money beyond the official financial flows, a grey area for players. Their greed for lucre, however, is not what drove out the once so fervent soul of raving, which

by? At this point we could of course talk about the centre point and driving force of the club: the sound, and its stylistic changes throughout the history of electronic dance music, its widespread uniformity, its commodification and commercialisation. Yet, that would hardly be worthwhile because no matter how artistically valuable or insignificant the driving rhythm is, no matter how commodified it may be – what it induces in passionate dancers is always the same state regardless. A bank manager who has landed a successful million-dollar deal is rewarded with the same endorphin high that the small-time player at the slot machine in the corner of a pub is after. Consequently, any examination of the central engine of a party would always lead to a dead end. Those who really lose themselves on the dancefloor are right in the middle of what is impossible to represent by artistic means. As the Berlin DJ Tanith Ende wrote in his retrospective of the 1991 Loveparade on the Groove website last year: “Any attempt to put into words the spirit of this magnificent event for someone

The Past Has No Future or How

to reproduce synesthetically. Of all the other arts, it is only poetry as well as, in parts, stage dance and music with their emotional powers of imagination that get close to being able to portray tangibly the experience of dancing in a mass of similarly dancing people. If you want to ‘sense’ a party you won’t be able to imbibe its living spirit either through art or via contemporary media platforms like Instagram or YouTube. You will need to lose yourself on the dancefloor, turn off your senses, yet somehow keep them tuned to the highest level of perception. So far in our cultural history all this has in its entirety only been able to be represented at best as an image beyond authenticity. “Words don’t express my meaning, Notes could not spell out the score.”

Yet why talk about this here? Why direct our attention to a phenomenon that precisely because of its momentary nature does not really require descriptive deliberations? The reason for putting into words a few fleeting thoughts can be found in the observation that global club culture, a little more than

the current museum-ising of club culture is evoking. Rather, professionalisation has transformed the cultural phenomenon of ‘rave’ into a worldwide brand and uninhibited dancing into a product that promises clearly defined experiences that are being delivered in an equally pre-programmed and soulless form by DJs and organisers. If you buy tickets for a show by a superstar DJ like Tiesto, Amelie Lens, Solomun or Peggy Gou, you can be sure that the DJ ceremony, which has been seen a thousand times on YouTube already, is going to be reproduced as smoothly as a perfectly designed product that returns precisely calculated profits.

Yet, what has happened at the less commercial fringes, the place where souls brush up against each other and fritter themselves away, say goodbye to their everyday life and lose themselves in the rhythm of the music? Have social changes and media developments closed doors here or opened them? And has this brought about a longing for a past that wants to be admitted to the museum to look at itself as a thing gone

who wasn’t there is destined to fail miserably. Those who were there know: There was such an enormous energy in the air that you thought you could actually sense it.” A kind of “sensing” that retrospectively resists any form of resurrection through documentary or artistic means. A “sensing” that, despite the often very predictable, culturally industrialised shape of contemporary rave entertainment, can still be felt by mainstream dancers even though the surrounding conditions are not as free and uncontrolled as they were three decades ago.

“A Klee painting named ‘Angelus Novus’ shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But

a storm is blowing in from Paradise; it has got caught in his wings with such a violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.”

Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, 1940

Nonetheless, a culture that in terms of music, with buzzwords like Techno Futurism, has always subscribed to progress and is still claiming to do so today, even though computerised production and digital DJing are producing more uniformity than groundbreaking innovations, seems to like looking at the past. That's where the future used to take place and, after a process of absolute professionalisation has for the most part suffocated the former enthusiasm 'for the cause' and DJs are now more likely to travel with a photographer than with a bag full of records so that they can work as an Instagram billboard for hidden fashion state-

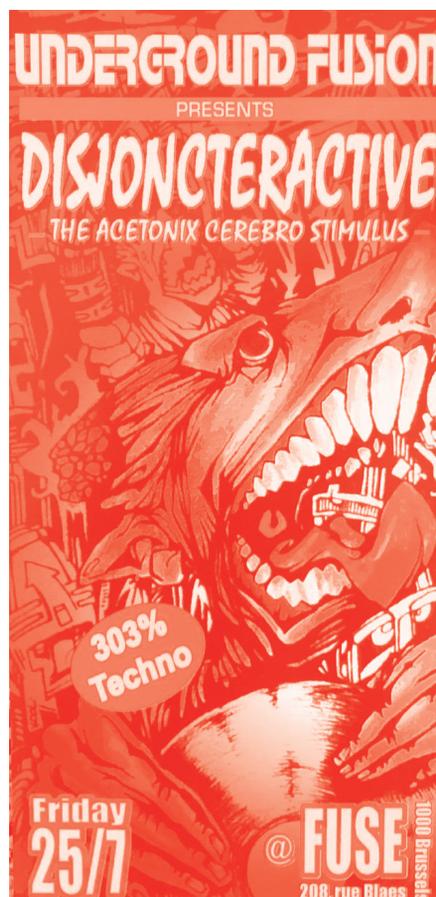
interest in the image. After all, the time documented in it, the end of the Thatcher years, the social vacuum she left behind after the end of the miners' strikes of 1984/85 and the increasing disillusionment of young people in the late springtime of British neoliberalism cannot be resurrected in that same constellation. The British rave youth's 'acid smiley', which briefly lifted societal and social barriers between 1988 und 1989, was linked to all these factors and can be seen as a reaction to their historic interconnections, depending on one's chosen angle of interpretation. Its sterilised musealisation therefore is from the start not much more than a condensed image of a time before House or Techno star DJs, before ubiquitous brands, before ever-changing fashion diktats directly linked to industrial channels, before the segregating musical differentiation into styles, before smartphones, before the omnipresence of the internet, and when there hardly ever was a selective procedure for being allowed to enter a club.

In an interview with the Scottish author Calum Gordon for issue 04 of WIP magazine, the British artist Mark Leckey recently said about his essayistic film *Fiorucci Made Me Hardcore*, with which he was one of the first to introduce the phenomenon of 'rave' into the museum through poetic language: "Fiorucci isn't about Nostalgia, it's about being seduced by nostalgia. The way that you're trying to remember something, and when something is retrievable as an image, it becomes something else. It's that something else that you become fixated by, and it's not the thing in itself, it's the representation of it. It's about the representation of rave, not the actual thing. It took me a while to get that. When you say it's all sanitized it's because it's got nothing really to do with the actual events or moments. It's to do with the representation, or with the power of the image of it, and that has come to mean, because of all this investment that's been put into it. I'm trying to find a good way of putting this without sounding stupid, but I think it's a condition produced by capitalism. It's

to Capture an Ephemeral Moment?

ments while dabbling in putting on music, followers of this culture look back at the broken shambles of their beloved Big Bang. Yet, what is being overlooked in this is that looking back only reproduces an image that in the present is pursued more as a product and less as culture. Once upon a time, club culture promised "love, peace and happiness" for everyone. However, for a long time now it has been a cult of individuals and of clubs where people increasingly dance by themselves rather than together, which does not really include everyone and which sometimes even, albeit subconsciously, dictates a normative monotony of gestures, clothes and sexuality in what appears a kind of prescribed diversity.

With *Sweat Harmony – Rave | Today*, the Saatchi Gallery in London in 2019 dedicated an exhibition to the so-called Second Summer of Love that looked at those 'free' times and dived into the early history of British rave culture. This retrospective devoted to an innocent youth culture did not just aim to document but also attempted to stimulate an



the production of imagery, of media, and it creates this condition that we're calling nostalgia, but I think it's something more than nostalgia. It's a strange sense of loss or anxiety. It's a feeling that something is not quite right, so you fixate on this kind of moment when you think things were a bit more innocent, or free, or uncorrupted in some way. Which they weren't."

A self-reflective comment that can equally be transferred to the Saatchi exhibition. With the pertinent images that in parts are iconographic of rave culture (sweaty dancers, the consuming of drugs, colourfully dressed guests not outfitted by the fashion industry, street processions, historical flyers and futuristic poster designs) the exhibition endeavoured, by means of nostalgic longing, to reconstruct a unifying moment that has no links with the present. The present has long been segmented, even if the spectacle keeps happening every weekend all over the world on the communal field of experience that is the dancefloor and also keeps spreading streams of energy without pretend



Like A Tim - Alive Festival St.Vith 2002 (c) B.Kaulmann

happiness. The innocent has instead been turned into a pile of rubble along its edges, throwing up a lot of dust. These days a rave is only a rave if there are star DJ names on the posters. The cultural practice as such is something that the masses, spurred on by nameless DJs, cannot be mobilised for anymore. Knowing they are the big draw, the stars demand the major part of the finance available for an event, which on the flipside means that up-and-coming DJs or dance music live acts with a vision cannot get ahead without a PR machine behind them. At best they might be able to have a few releases on currently trendy labels to show in order to break at least into the underpaid second tier. No-one wants to stay stuck in the second tier though, which gives rise to a further dynamic that goes far beyond the music and the communal dance experience:

Being a DJ has turned into a traditional job which requires professionalism. For attaining the status of a master of the craft it is no longer enough – if it is indeed needed at all – to know the skills of the art of putting on music. Instead it requires an efficiently organised structure, in which the managers looking after bookings, social image and ‘industry’ networking are more valuable than the actual art of telling a special story through music. In terms of content, too, the digitalisation and the corresponding, ever increasing loss of the magic of the DJ craft thanks to Shazam and Spotify DJ playlists have released a demystification dynamic that immediately enables every and any living-room DJ to play the exact same set as the club night’s DJ the morning after the evening’s dance magic at the club. That an omnipresent DJ talk culture, the live-stream-

ing of festivals and the ubiquitous presence of smartphones despite photo bans led to all the magic of the once legendary youth cultures House and Techno being lost, similarly blows wind into the wings of the ‘angel’ that is longing for secrets. All of this, however, also shows: Club culture is undergoing a change and is still far from the museum – where it demands seclusion for itself and, as in the Saatchi Gallery, looks as an image of itself at a colourful innocence that has long since fallen apart, but nonetheless it keeps dancing away busily.

“Anyone who resists can only survive by fitting in. Once his particular brand of deviation from the norm has been noted by the industry, he belongs to it as does the land-reformer to capitalism.”

Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, 1944

That the once so untamed club culture has survived and developed into a global market of mainstream partying could be gauged not just from the young age of the visitors to the London Saatchi Gallery, who were taking an intrigued peek at the mythically loaded past and, to a large extent, reflected the nostalgic image on display in the exhibition through the retro-1990s style of clothing they themselves were wearing. The exhibition *No Photos on the Dance Floor! Berlin 1989 – Today*, which took place at the C/O Berlin in November 2019, attracted, apart from a few old veterans of the scene, mainly a young crowd. These visitors were moving curiously through a show that despite being linked to the present yearned for a nostalgic image of rave that used to make Berlin a global metropolis of partying, which today dreams of selling miniatures of the Berghain or Tresor clubs to tourists at souvenir stalls. At Berlin's Amerika Haus, too, the free and easy past was reproduced in a clichéd form by means of old flyers and already canonised photos of DJs. Only a small section of

to deal with any form of public rave as if the crowd on the dancefloor were a gathering by militant enemies of the state. Thus, dancing indeed momentarily became an act of resistance.

The nostalgia conjured up at *No Photos on the Dance Floor! Berlin 1989 – Today* was furthermore full of the static energy and spirit of an unconquered city full of space available for provisional rave events: the Berlin of the time after the Wall came down, a city in the midst of which the children of the techno night could waste themselves almost without any intervention by the authorities. Nowadays the city is a controlled party machine with its own laws, in which the big clubs can clearly calculate with a predictable number of customers even if the billing occasionally isn't just full of big names. Yet, although everything is running in a more regulated fashion at the moment and the element of wildness seems to have been tamed, the dancing continues and the movements on the packed dancefloors proclaim that this is far from a standstill.

networks and they show how an image can become a normative guideline that prescribes what makes up a party. This in turn gives rise to a dynamic that sucks the soul out of many rave events. Taking the jump into anonymity, taking a step behind the market mechanisms that only aim at growth would be more conducive to a dancing lifestyle than the representations in museums that try to show a history even though it is still being written. Nostalgically referencing a more innocent time furthermore carries the risk of denying this innocence to the present. Yet, the young, and most ravers are young, are innocent, no matter how old the movement they follow is. That it is mostly the older, initial founders of the culture who are now pushing ahead its admission to the museum is probably rooted not least in their desire to secure their old existence without actively having to hit the clubs. Yet it is only there, in the clubs, where one can experience what cannot be represented: dancing to the rhythm of machine-produced beats. To institutionalise this is nothing short of a

photos showing long-closed clubs of 1990s Berlin that were significant to a particular peer group provided interesting insights in documentary terms but regardless of their aura did not contribute to resurrecting the bygone magic. The corresponding film programme featuring offerings such as the viral internet hit *Techno Viking* only offered yearnings for a long-gone self-sufficiency – and those had already been viewed millions of times online anyway. The clearly declared goal of *No Photos on the Dance Floor! Berlin 1989 – Today* of being a history show did not protect the exhibition from craving an image that has long since dissipated in the artistic mist of its own history. In contrast to the history of British rave though, in the case of Berlin it was not about looking at a youth culture movement that could be considered politically motivated. In Berlin no-one was really rebelling against anything, instead it was a celebration of peaceful hedonism and with the approval of the authorities the Loveparade became a product consumed by millions. In Great Britain on the other hand, the Criminal Justice Act of 1993 at the latest provided the legislation for police to be able

Thus, the time when club culture should be sent to the museum to define itself in an institutionalised form as culture has neither come nor is it necessary. Rather, there is a vibrating liveliness in the air that is tangible, especially in the current age of post-rave, in which DJs of any gender are heating up techno as it was 30 years ago to mix it with old but also with new styles such as drum and bass, industrial, hypnagogic pop or even trap. And it is just this vibration that demands for it to be experienced rather than to be given the antiquarian treatment which cries after an innocence that can never be resurrected. The museums' efforts to administrate a living culture naturally aren't really an obstacle to this. Yet, they generate pictures that shape an image which cannot be shaped. Because dancing is an entertaining, social moment that rejects any form of commodification. The condensed image in museums, however, attaches to rave culture a branding that makes fun, diversity, being free of worry, and dislimitation the norm. The party pictures displayed in both exhibitions can also be seen in the same form in their thousands on contemporary social

betrayal of the intoxication of being on the dancefloor and results in unconsciously turning a cultural practice into a defined ware, even though it really should be beyond any possibility of being turned into a product. It is true that a museumisation of rave culture, as for instance in the planned Frankfurt Technomuseum, which presents a purely factual, horizontal depiction, could serve to make rave culture properly acceptable to the middle classes. Yet, isn't this what the many parties and festivals are already doing, which every weekend all year round globally portray the diversity – from experiment to commercialism – of a culture that is more alive and more international than ever before?

► Ein Albumtitel bedeutet die Summe seiner Teilchen: Die Formierung einer Flut diffuser Eindrücke, unabhängig voneinander über eine gewisse Zeitspanne gesammelt, zu ihrer Bedeutung zueinander verdichtet, in eine bestmögliche Formulierung gebracht; präzise genug, um ihre Essenz auszudrücken, gleichzeitig vage genug, um diese vielen Eindrücke einzufangen und dem abstrakten Ereignis gerecht zu werden.

Seit einiger Zeit interessiere ich mich für jüdisches Leben, sehe Dokumentationen darüber, habe die Bücher von Deborah Feldman gelesen, die ihre Kindheit in der chassidischen Gemeinde in Williamsburg erzählt. Ein Detail: Sich den Kopf zu rasieren, ist für verheiratete Frauen Teil der ultraorthodoxen religiösen Praxis. Irgendwann im letzten Herbst, ich telefoniere mit meinem Kumpel Blint, wir reden über dies und das, dann fällt der liebevoll gemeinte Randkommentar: „... ach ja, die Berghain-Techno-Glatzen.“ Ich weiß nicht mehr, worüber wir genau gesprochen haben, aber diese kleine Bemerkung

seinem Für und Wider in Form einer ästhetischen Inszenierung nach Außen trägt. Aus vielen losen Momenten heraus, einem wiederkehrenden Motiv von unterschiedlichen Bedeutungen entstand Gedankenraum, Thema, Titel: *Music For People Who Shave Their Heads*.

Das Album wurde allerdings nicht alleine aus dem Thema heraus geboren. Noch zuvor beschlossen war die Form: Das kleine britische Label Bit-Phalanx hatte mir ein Tape-Release angeboten. Weshalb ich – noch mit Kassetten groß geworden – daraus unbedingt ein Mixtape machen wollte. Allerdings war mir ein klassischer DJ-Mix aus den Tracks anderer Künstler*innen für ein Release zu wenig, es sollten schon eigene Produktionen sein. Auf der anderen Seite wollte ich so kurz nach meinem letzten Album *I Started Wearing Black* nicht gleich ein nächstes Soloalbum machen. Es sollte eine Zwischenarbeit werden. Musikalisch wollte ich den Pfad, den ich mit *I Started Wearing Black* eingeschlagen hatte, weitergehen, im besten Falle vollen-

statt, man kann sagen: die Formulierung von Arbeitsthemen. Nicht, dass es mir immer leicht fallen würde, das Persönliche vom Künstlerischen loszulösen, natürlich gibt es da Schnittmengen, man nimmt die Welt schließlich mit seinen eigenen Sinnen wahr. Doch erst nach dem Abschwellen der eigenen Gefühle lassen sich die Eindrücke auseinander dividieren und kann man die eigentlichen Fragen stellen: Wo brodelst es? Musikalisch? Produktionstechnisch? Genrepolitisch? Und noch weiter gedacht? So entstand *I Started Wearing Black*.

„Musical inspiration was the status quo of electronic music, mostly driven by the question ‚How should electronic music sound today?‘. It’s a wide field, dealing with taste and affinities of certain years and how they alternate, depending on what’s been before. As much it is a question of perspective and approach, of musical background. What was important for me at the end: to deliver an album that is modern and a relevant contribution to electronic music here and now, still

Music For People Who Shave Their Heads

blieb hängen.

In etwa zur gleichen Zeit steht bei meiner Tochter eine Reise nach Tokio bevor. Es ist das erste Mal, dass sie alleine reist – endlich volljährig –, dazu noch eine Fernreise. Ein großes Ereignis. Sie markiert diesen wichtigen Punkt in ihrem Leben mit einer neuen Frisur: Sie rasiert sich den Kopf. Mein Bebi, Shaved Head! Dessen Bedeutung reicht über das Reisefieber hinaus: Er ist Ausdruck der Befreiung einer jungen Erwachsenen von den Einschränkungen des Kindseins und den pauschalen Vorverurteilungen, die Teenager ertragen müssen; von Älteren nicht für voll genommen zu werden, unterschätzt, klein geredet, reglementiert zu werden; das Schnattern und Getöse der Jugendlichen untereinander – anstrengend. In der Kopfrisur meiner Tochter entdeckte ich den Schmerz des Verkanntwerdens. Die Erschöpfung des Nichtverstandenwerdens. Die Einsamkeit des Sichandersfühlers. Der Buzzcut meines Kindes ist die Vervollständigung eines subkulturell inspirierten und auffälligen Looks, dem Piercings, ein erstes Tattoo und wechselnde bunte Haarfarben vorauselten, und der das persönliche Dilemma des Andersseins mit all

den. Damit hatte ich bereits bei zwei Remixen begonnen, und ein dritter Remix stand noch aus. So fügte sich eins zum anderen, es sollte ein Album aus acht bis zehn Remixen werden, aus denen ich für das Tape einen Mix bauen konnte.

Auf dem erwähnten musikalischen Pfad wandere ich schon eine ganze Weile. Es ist eine langsame, intensive Wanderung. Sie begann nach meinem Debütalbum *Far away is right around the Corner* (Monika Enterprise, 2015), das sehr persönlich und selbstreferenziell war und in dem ich zunächst meine Soundsprache finden musste. Nach meinem Verständnis von künstlerischer Arbeit durfte es das nicht gewesen sein: Selbstfindung und das Ausdrücken von Befindlichkeiten ist nicht Sinn und Zweck von Kunst, dafür kann man sich Musik gerne zu einem sehr schönen Hobby machen, aber nicht den viel zu raren öffentlichen Raum damit belegen. Für mich impliziert künstlerische Praxis berufsethische Entscheidungen, es geht um Relevanz, um Dringlichkeit, um das Infragestellen des Systems, das einen umgibt. Nach dem Debüt fand eine Ausrichtung

articulated in my very own musical language, and true artistic intention of the sounds: I would never allow an impressive sound only for the sensation, it needs urgent argument to be told. But most inspiration and reason for the album happened outside music. *System Immanent Value Defect* reflects my impression that no political system on this planet is truly putting people and humanity first. Not one, not even the democracies really do so. What counts is dominance and power, influence and money. Would you ever teach your children those values first? Of course not. But these rule the world. And this is deeply, deeply wrong. *Majority Vote* is questioning if it is a good idea to consider something to be right, good or relevant only because many people think so - and I doubt it. *And We Are Here* is dedicated to suppressed and minorities of any kind, (means mostly everybody who is not male and white with a regular income).“

Nach dem Release des Albums habe ich die Fragestellungen auf meine Arbeit als DJ übertragen, die seit Jahren stagnierte: Es mangelte an Relevanz, an einer sinnstiftenden Zielgera-

den. Die war nun wieder da, und so wurden DJ-Mixe zu einem wichtigen Format, um den Prozess voranzubringen.

„Connected to my question ‚How should electronic music sound today?’ my relation to selection changed. What I am interested in is music that has the potential to bare intense listening experience, with a demanding presence of nearly physical tension. I find more and more records of that kind, reaching a point where I am wondering: Will ever someone listen to this? Why do I still try to make a compromise here and there? But it is getting better and I hope to be brave enough and get beyond compromises of any kind very soon! This mix definitely marks the point of my decision not to play sweet sounding music anymore. Well, at least for now.“ Interview mit Vice en Español, Mix: The Pastel Days are Over

„I’ve also realized that I fell in love with electronic music for its role as a listening experience—the moment when all of your

euphony in electronic music – I want to see artists and genres reflecting themselves, questioning themselves. I appreciate sharp artistic ideas, though I am not sure if I have any to offer myself. I am trying to come as close as possible to this focus and energy,” she continues, “struggling with borders of audibility and my own traditional vocabulary (I grew up with Tchaikowsky and a piano teaching grandmother). Though I feel it is not radical enough yet I also have to admit that playing a consequent brutalistic selection didn’t work either – or am I not brave enough yet?” Interview mit The Wire, Mix: Wire Mix

Nach diesen Mixen mitsamt Interviews – der dankbaren Notwendigkeit einer Reflexion und Verschriftlichung – war ich auf dem Weg ein gutes Stück weiter. Nur: Die Selektion für DJ-Mixe bedeutet die Beschäftigung mit fertigen Stücken. Der Schritt, die sich nun präziser abbildende musikalische Idee produktionstechnisch umzusetzen, fehlte noch. Wieder kam eins zum anderen, denn in der darauf folgenden

sen Zustand gibt es im Kleinen, Persönlichen, wie der anfangs beschriebenen Reibung einer jungen Erwachsenen an unstimmigen äußeren Umständen. Diesen Zustand gibt es im Großen: Blickt man auf unsere Welt, von patriarchalen Machtkonzepten verunstaltet, die Mehrheit aller Menschen auf irgendeine nur denkbare Art unterdrückt und ausgegrenzt, dann findet man diesen Zustand in allen Formen. „Die Welt brennt.“ Es ist bitter nötig, hinzuschauen und etwas dagegen zu tun. „Wer soll diese Gesellschaft aufklären, wenn nicht die Schriftsteller, Denker, Dichter, Historiker, Wissenschaftler und Künstler?“ (Philipp Ruch: Schluss mit der Geduld)

Als der Titel *Music For People Who Shave Their Heads* im Raum steht, macht es klick. Gäbe es für mich einen Grund, sich den Kopf zu rasieren, dann wäre es Schmerz: Ausdruck der inneren Reibung an inakzeptablen politischen Umständen, und ich leide mit jedem Opfer, das diese Umstände fordert. Auch Reibung an den kleinen Umständen, die mich direkt umgeben und mich

Ein Albumtitel und seine (arbeits)politischen Folgen oder: Wie Musik manchmal nicht reicht

senses are stimulated and attached to certain sounds. This is why I got more and more disappointed by what happened to club music. I started searching, and today I find more and more records that feed my senses, music of a nearly physical quality—rough, brutal, archaic. I enjoy being surprised when I listen to tracks and find such intensity, focus, and energy. It’s probably a logical reaction after the many years electronic music concentrated on atmospheric, warm beauty; I am tired of sweetness and I don’t believe we can afford staying in that comfort zone. I think it is time for artistic self-reflection and confrontation. Don’t we have a mission? What does electronic music mean today?“ Interview mit Self-titled Magazine, Mix: Consider Noise

“What recently has been interesting me is a precisely bundled and very focussed expression of tension and energy: when a track has the ability to manifest a strong will, a concrete thought, an intention; when I can hear a loud and clear yes or no, a statement, when I feel attitude. I guess I got a bit bored of randomness, self-referentiality and

Zeit trudelten drei Bitten um Remixe ein und eine soundfokussierte, rohe, sagen wir, brutalistische Neuinterpretation machte bei allen Originalen Sinn. Als es dann zu der Idee des Mixtapes kam, ich dafür zwar eigenes Material aber noch kein neues Soloalbum wollte, da fielen mir die Remixe ein, und sie passten perfekt ins Konzept – wie auch der Titel. Denn: Das musikalische innere Thema und seine Übertragung nach Außen, als Titel braucht vergleichbar starke Motive, einen ähnlich starken Antrieb. Also, worum geht es hier? Was ist der Kern all dieser Beschäftigung? Wie lässt sich ihr allgemeingültiges Wesen benennen?

Es geht um eine starke innere Reibung an einer Umgebung, die einem schon lange vertraut ist, weshalb sie wärmt, die aber gleichzeitig kratzt, wie ein alter Wollpullover. Ein Zustand, für viele alltäglich, ein menschliches Dilemma, das sich in vielen unterschiedlichen Kontexten und Qualitäten finden lässt und persönliche, soziale, gesellschaftliche, politische, kulturelle, künstlerische – hängen sie zusammen? – Dimensionen haben kann. Die-

an vorherrschenden Themen, Meinungen und Wertvorstellungen verzweifeln lassen. Mein Wollpullover kratzt ebenfalls gewaltig, andauernd, seit vielen Jahren – der innere Antrieb des Themas.

Der Titel bricht diese großen Zustände auf die Ebene des alltäglichen Miteinanders herunter: Wie gehen wir miteinander um? Wie blicken wir auf andere Menschen? Wie betrachten, wie lesen und deuten wir sie? Wie behandeln wir sie daraufhin? Die Fragekette lässt sich weiter denken. Es geht um Vorurteile und darum, dass wir tagtäglich dazu bereit sind, auszugrenzen. Dass wir den Menschen nicht wohlwollend begegnen, und dass das schon bei der Frisur losgeht. Und das hat eine Menge mit Mitmenschlichkeit zu tun; das ist die vielleicht kleinste Anwendungsform, die Menschenrechte haben können.

Auch nach den Gründen für die Wahl einer Kopfrisur fragt das Album. Es gibt die Kopfrisur aus traditionellen, kulturellen, religiösen Gründen. In weiten Teilen Afrikas ist sie eine



traditionelle Frisur und bis heute verbreitet. In Japan betonten Geishas den Nacken, der als besonders schöne Körperpartie galt. Die Schönheitsmythen der alten Ägypter und Azteken rankten sich um die Schädel- und Nackenpartie. Der Schädel als traditionelles Schönheitsideal. Ganz anders aus religiösen Blickwinkeln: Buddhistische Nonnen und Mönche rasieren sich den Kopf, orthodox jüdische Frauen nach der Heirat auch. Die Kopfrisur als Bekenntnis zum Glauben. Es gibt nicht *die eine* Bedeutung der Kopfrisur, sie kann für vieles stehen und ist vom kulturellen Kontext abhängig.

In den westlichen, stark individualisiert sozialisierten Ländern wird die Kopfrisur seit der Entwicklung der Jugendkultur in den 50er Jahren mit der Zugehörigkeit zu Subkulturen in Verbindung gebracht, und dieses Motiv ist bis heute geblieben. Buzz Cut, Under- und Sidecut gehören zum subkulturellen Code vieler Szenen und können – und nur in Verbindung mehrere Elemente dieses Codes, also dem Dresscode entsprechend – aus-

Ein neueres Phänomen ist die Kopfrisur als Reaktion auf das Thema Schönheitserwartungen. Erwartungen an das Aussehen werden kontinuierlich formuliert; das Umfeld spiegelt wider, was gefällt und belohnt, was nicht gefällt und bestraft wird. Was zu gefallen hat und was nicht, wird von Modemacher*innen, Kampagnen und Testimonials konstruiert, das vermittelte Schönheitsbild ist bis zu einer krankhaften Unechtheit manipuliert, alle wissen es – egal, die Macht der Bilder. Die Industrie antwortet auf jede Bildoptimierung mit einem Produkt: Wimpern lassen sich verdichten, Haare verlängern, Nägel verstärken, Lippen auffüllen, Fitness-Flatrate, Abnehmprogramme, Überall-und-immer-möglich-Konzepte der Selbstoptimierung. Omnipräsente Schönheitserwartungen sind für viele – vorwiegend Frauen – nicht mehr auszuhalten. Da ‚schöne, gesunde Haare‘ Teil dieses Konzeptes sind, macht es Sinn, sich ihrer zu entledigen.

Doch warum ausgerechnet eine Kopfrisur, die historisch, als Ausdruck der Entwürdi-

ihr den Titel. *Music For People Who Shave Their Heads* – „Auch für Nazis?“ fragte sie. Damit hätte ich nicht gerechnet.

Dass mir jemand den Titel so auslegt, bei meiner Arbeit überhaupt so etwas fragen kann. Würde das bei dem Album *Music For The Masses* auch gefragt? Ich war verwirrt. Das Schlimmste an der Situation: Mir fiel keine durchdachte Antwort ein. Denn nein, natürlich nicht! Ich mache keine Musik für Nazis! Welche Nazis sollten sich überhaupt zu meiner linksversifften, feministischen, doch hoffentlich politisch nachvollziehbar positionieren Nischenelektronik verirren? Ich geriet ins Schleudern. Ich hatte mir darüber noch nie Gedanken gemacht.

Mayas Frage schwebte im Raum und ich fühlte einen inneren Druck; ich hatte das Gefühl, ich müsste auf diese Frage antworten, mit diesem Thema umgehen können. Was wäre, wenn mir jemand unterstellt, das Album würde bei dem Titel in aller Conse-

drücken, dass man schwul-lesbisch, bi- oder liquid-sexuell ist, dass man einen Fetisch hat, dass man Punk, Emo oder Skater, dass man Feminist oder Baumhausbesitzerin ist, dass man Techno, Goth, Wave oder Indie hört oder ein Kind der digitalen Revolution ist, denn bei den Digital Natives, die das Internet zu einem neuen Hort der Jugendkultur ausformuliert haben, ist die Kopfrisur sehr verbreitet und steht häufig nicht nur für sich selbst, sondern für die Sympathie mit einer der anderen vorab erwähnten Gruppen. Es gibt noch andere thematische Zugänge zur Kopfrisur. Eine der spontansten und bittersten Assoziationen: die Erkrankung an Krebs. Der Verlust der Haare durch die Chemotherapie. Der Akt der Selbstermächtigung, sich die Haare lieber freiwillig zu scheren, als zuzulassen, dass die Krankheit sie sich holt. Als Zeichen der Solidarisierung rasieren Freunde, Familie und Kolleg*innen häufig mit. Im angloamerikanischen Raum wird der Buzz Cut zum Charity-Event hochstilisiert, für Fernsehen oder Social Media inszeniert und bejubelt.

gung von Menschen, so stark besetzt ist? Eine Kopfrisur, die man heutzutage noch Inhaftierten und Soldaten verpasst, und die sich die Neonaziszene zu eigen macht? Warum also ist gerade eine Kopfrisur für viele Menschen die letzte Option zum Erhalt der Selbstbestimmung über ihr Aussehen?

Vielleicht genau deswegen: Sie verheißt nichts Gutes. Wer sie freiwillig trägt, weiß um genau das, der hat begonnen, in unserer Gesellschaft hinzusehen, mitzufühlen – und diese Anteilnahme drückt sich in dem Bedürfnis aus, sich den Kopf zu rasieren. Was sie alle gemeinsam haben: Menschen, die sich den Kopf rasieren, haben dafür einen guten Grund.

Die Themensetzung des Albums, sein Titel, der Klang, für mich inzwischen ein schlüssiges Ganzes. Doch dahin musste ich erst einmal kommen, Gedanken sammeln, die passenden Worte finden. Vor einigen Monaten – die Arbeit an dem Album war im vollen Gange – saß ich mit meiner Ableton-Dozentin Maya Consuelo Sternel zusammen. Ich berichtete vom Stand der Arbeit und verriet

quenz auch Nazis meinen? Was wären die Optionen? Müsste ich das aushalten können? Müsste ich hinnehmend antworten: im Zweifelsfall ja? Wäre das nicht sogar eine Chance, mal miteinander reden zu können? Das hat man uns in den letzten Jahren doch so beigebracht: dass der gesellschaftliche Diskurs das aushalten, man aufeinander zugehen, die Sorgen der Mitmenschen ernst nehmen muss, nicht? Mein Kopf ratterte los, mein Mund auch.

Da schlug Maya auf den Tisch: „Nein! Mit Rechtsradikalen gibt es nichts zu besprechen.“

Ich war erschrocken über soviel Entschiedenheit.

War das souverän? Soviel Vehemenz in einer Unterhaltung?

Wir gingen auseinander, mit zwei Perspektiven, doch versprach ich ihr, darüber noch genauer nachzudenken. Was ich tat, oder zumindest versuchte. Mit 14 war ich zu einigen Treffen der Antifa gegangen. Als es um die Vorbereitungen einer Demo ging, hatten viele der anwesenden Jungs überhaupt kein

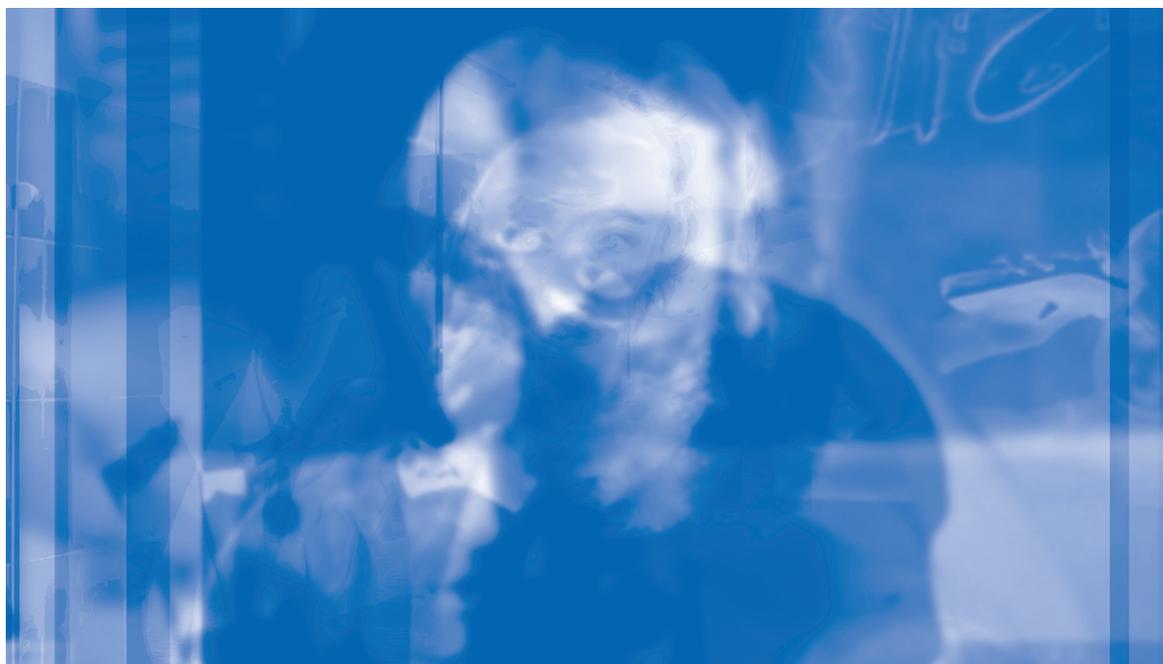
Interesse an der gedanklichen Beschäftigung, sondern einfach nur Bock, sich zu kloppen. Selbst die Organisator*innen schließen das nicht aus. Ich hatte mir politisches Engagement gegen Rechts anders, klüger, raffinierter vorgestellt. Dass sich die Antifa als testosteronegeladenes Umfeld entpuppte, enttäuschte mich. Ich ging nie wieder hin. Als Maya auf den Tisch schlug, erinnerte mich das daran.

Mein Küchenradio sollte mir helfen, der Deutschlandfunk sendete einen Bericht über politische Kunst, dankbarer Ausgangspunkt für weitere Beschäftigungen. Dann, ein Interview im Spiegel mit Philipp Ruch, dem Leiter des Zentrums für Politische Schönheit. Sein Buch: *Schluss mit der Geduld*, das mir auf 191 Seiten erklären konnte, warum Maya auf den Tisch geschlagen hatte. Und was meine innere Reibung und das, was ich seit Kindesbeinen an sah und fühlte und kaum zu sortieren wusste, in einen Zusammenhang brachte. Der demokratische Diskurs, war er denn so sehr meiner? Offensichtlich ja.

Zu dem Zeitpunkt wurde mir klar, dass ich es nicht bei der Musik belassen konnte. Es brauchte mehr, um *Music For People Who Shave Their Heads* den richtigen Raum zu geben. Um das Thema so auszubreiten, dass deutlich wird, wie dringend es ist, sich damit zu beschäftigen. Darum dieser Text. Darum Video, ergänzende Visuals zu meiner Live-Performance. Darum Text-Tafeln darin. Damit alle verstehen und einsteigen können:

How do you look at people?

How do you read people?



¹ <https://www.vice.com/es/article/kzx79x/sonae-desde-colonia-le-da-la-vuelta-al-termino-hauntology>
<https://soundcloud.com/thumpespanol/pastel-days-are-over-a-sonae-mix-for-noisey-in-espanol>

² <http://www.self-titledmag.com/needle244-sonae-needle-exchange-mix/>
<https://soundcloud.com/selftitledmag/needle244-sonae>

³ <https://www.thewire.co.uk/audio/tracks/wire-mix-sonae>
<https://www.mixcloud.com/TheWireMagazine/wire-mix-sonae/>

⁴ Eine Projektzusammenfassung ist unter <https://sonaemusic.net/2019/11/11/music-for-people-who-shave-their-heads/> zu sehen, eine Preview des Videos zur Live-Performance unter <https://vimeo.com/369890943>

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



carhartt.
WORK IN PROGRESS

carhartt-wip.com @carharttwip

► An album title is the sum of its multiple little parts: The shaping of a flood of vague impressions, collected independently of each other over a certain time, condensed in their relationship with each other, compressed into the best possible phrase; one that is precise enough to express their essence, but also vague enough to capture these many impressions and to do justice to the abstract event.

For some time now I have been interested in Jewish life, watched documentaries about it, read the books of Deborah Feldman, who tells of her childhood in the Hasidic community in Williamsburg. One detail from this: Shaving their heads is part of the ultra-Orthodox religious practice for married women. Sometime last autumn I phoned my mate Blint, we chatted about various things, then at some point there was an affectionately intended mention of “oh yes, the Berghain techno baldies”. I can’t remember what exactly the context was, but this little phrase stuck with me.

and cons, by means of displaying it aesthetically on the outside.

These various, unconnected moments, this recurring motif of different meanings gave rise to a mental web, a topic, a title: *Music For People Who Shave Their Heads*.

Nonetheless, the album did not arise just from this topic. Its form had already been agreed previously: The small British label Bit-Phalanx had offered me a tape release. Which is why I – who had grown up with tapes – really wanted to turn it into a mixtape. However, a classic DJ mix of other artists’ tracks wasn’t enough for me for a release, I wanted it to be productions of my own. Yet on the other hand I didn’t want to make another solo album so soon after my last one, *I Started Wearing Black*. I felt it should become a half-way house. Musically I wanted to carry on down the path I had started on with *I Started Wearing Black* and, in the best case, complete the whole distance. For this I had already started with two

defined. Not that I always find it easy to separate the personal from the artistic; of course there are overlaps, after all we experience the world with our own senses. Yet it is only after our own feelings have started to drop away that we can separate out our impressions and ask the questions that actually matter: Where are the burning issues? Musically? In terms of production? Concerning genre politics? And what if you keep thinking it through further? That’s how *I Started Wearing Black* came about.

“Musical inspiration was the status quo of electronic music, mostly driven by the question ‘How should electronic music sound today?’. It’s a wide field, dealing with taste and affinities of certain years and how they alternate, depending on what’s been before. As much it is a question of perspective and approach, of musical background. What was important for me at the end: to deliver an album that is modern and a relevant contribution to electronic music here and now, still articulated in my very own musical

Music For People Who Shave Their Heads

At around the same time my daughter was planning a trip to Tokyo. It was the first time she was going to travel on her own – having finally reached 18 – and even better, a long-haul journey. A huge event. To mark this important juncture in her life she got a new hair cut: having her head shaved. My baby, with a shaved head! The significance went far beyond the excitement of travelling: It was an expression of a young person’s shaking off the limitations of childhood and of the generalised prejudices that teenagers have to endure; not being taken seriously by their elders, being underestimated, talked down to, restricted; then there’s the chattering and noise of young people amongst each other – exhausting. My daughter’s head shave made me discover the pain of being misjudged. The exhaustion of not being understood. The loneliness of feeling different. My child’s extreme buzz cut was the final step in completing a sub-culturally inspired, ostentatious look that was preceded by piercings, a first tattoo and changing colourful hair dyes and that reflects the personal dilemma of being different, with all its pros

remixes and a third remix was still outstanding. One thing led to another and in the end it was to be an album of between eight and ten remixes, from which I would build a mix for the tape.

I have been going down the said musical path for quite some time now. It is a long and intense journey. It started after my debut album *Far away is right around the Corner* (Monika Enterprise, 2015), a very personal and self-referential album in which I first had to find my own language of sound. Yet in my understanding of artistic endeavour this was not allowed to be the end of it: Finding yourself and expressing your feelings is not the *raison d’être* of art; if that is what you want then you had better turn music into a very lovely hobby indeed, but not use it to block the far too scarce space available in the public sphere. To me, artistic practice implies decisions based on professional ethics; it is about relevance, urgency and questioning the system that surrounds us. After the debut an alignment took place, in other words: the topics to focus on got

language, and true artistic intention of the sounds: I would never allow an impressive sound only for the sensation, it needs urgent arguments to be told. But most inspiration and reason for the album happened outside music. *System Immanent Value Defect* reflects my impression that no political system on this planet is truly putting people and humanity first. Not one, not even the democracies really do so. What counts is dominance and power, influence and money. Would you ever teach your children those values first? Of course not. But these rule the world. And this is deeply, deeply wrong. *Majority Vote* is questioning if it is a good idea to consider something to be right, good or relevant only because many people think so – and I doubt it. *And We Are Here* is dedicated to the suppressed and minorities of any kind, (which means mostly everybody who is not male and white with a regular income).”

After releasing the album I transferred these issues to my work as a DJ, which had been stagnant for years: It was lacking relevance, a meaningful finish straight. Now there was

one again, and thus the DJ mixes became an important format for driving the process onwards.

“Connected to my question ‘How should electronic music sound today?’ my relation to selection changed. What I am interested in is music that has the potential to bear intense listening experience, with a demanding presence of nearly physical tension. I find more and more records of that kind, reaching a point where I am wondering: Will someone ever listen to this? Why do I still try to make a compromise here and there? But it is getting better and I hope to be brave enough and get beyond compromises of any kind very soon! This mix definitely marks the point of my decision not to play sweet sounding music anymore. Well, at least for now.” Interview with *Vice en Español*, Mix: *The Pastel Days are Over*

“I’ve also realized that I fell in love with electronic music for its role as a listening experience—the moment when all of your

of randomness, self-referentiality and euphony in electronic music – I want to see artists and genres reflecting themselves, questioning themselves. I appreciate sharp artistic ideas, though I am not sure if I have any to offer myself. I am trying to come as close as possible to this focus and energy,” she continues, “struggling with borders of audibility and my own traditional vocabulary (I grew up with Tchaikovsky and a piano teaching grandmother). Though I feel it is not radical enough yet I also have to admit that playing a consequent brutalistic selection didn’t work either – or am I not brave enough yet?”

Interview with *The Wire*, Mix: *Wire Mix*

After these mixes and the accompanying interviews – the rewarding necessity for reflection and getting it written down – I had come a good deal further along my path. However: Selecting for the DJ mixes meant dealing with finished pieces. The step that required the by now more precisely forming musical idea to be implemented in a production was still missing. Again one thing

described above of a young adult against incongruous external conditions. This state also exists on the large scale: If you look at our world, misshapen by patriarchal concepts of power, with the majority of mankind oppressed in any conceivable way and ostracised, then you will find this state in all its forms. “The world is burning.” There is a dire need to look and to do something about it. “Who else would enlighten this society if not the writers, thinkers, poets, historians, scientists and artists?” (Philipp Ruch: *Schluss mit der Geduld*)

When the title *Music For People Who Shave Their Heads* was in the air, it clicked. If there were a reason for me to shave my head it would be pain: to express the inner friction against unacceptable political conditions; I suffer with every victim these circumstances cause. The friction against the smaller circumstances, too, that surround me directly and make me despair with the prevailing topics, opinions and values. My woolly jumper also scratches massively, constantly,

An album title and its (labour)political consequences or: How music sometimes just isn’t enough

senses are stimulated and attached to certain sounds. This is why I became more and more disappointed by what happened to club music. I started searching, and today I find more and more records that feed my senses, music of a nearly physical quality—rough, brutal, archaic. I enjoy being surprised when I listen to tracks and find such intensity, focus, and energy. It’s probably a logical reaction after the many years electronic music concentrated on atmospheric, warm beauty; I am tired of sweetness and I don’t believe we can afford staying in that comfort zone. I think it is time for artistic self-reflection and confrontation. Don’t we have a mission? What does electronic music mean today?” Interview with *Self-titled Magazine*, Mix: *Consider Noise*

“What recently has been interesting me is a precisely bundled and very focussed expression of tension and energy: when a track has the ability to manifest a strong will, a concrete thought, an intention; when I can hear a loud and clear yes or no, a statement, when I feel attitude. I guess I got a bit bored

led to another because, soon after, three requests came along asking for remixes, and a sound-focused, raw, let’s say brutalistic reinterpretation made sense for all the originals. When it then came to the idea of the mixtape and I wanted my own material but not a new solo album, I thought of the remixes and they fitted the concept perfectly – as did the title. Because: The musical inner topic and its transfer to the outside as a title need comparably strong motives, a similarly strong drive. So, what is this about? What is the core of all this activity? How can we define its universal nature?

It is about the strong internal friction caused by an environment that we have been long familiar with, which is why it warms us while simultaneously being scratchy like an old woollen jumper. A state that is everyday for many, a human dilemma that can be found in many different contexts and qualities and can have personal, social, societal, political, cultural, artistic – are they connected? – dimensions. This state exists in the small-scale, personal, like the friction

and has done for many years – the internal driver for the topic.

The title breaks down the overall situation to the level of everyday interaction: How do we act around each other? How do we look at others? How do we observe them, read them and interpret them? Then how do we subsequently treat them? This chain of questions could be continued. It is about prejudices and about the fact that each and every day we are ready to ostracise others. That we do not meet people benevolently and that this starts even just with their hair-do. And this has a lot to do with civic humanity; which is possibly the smallest scale human rights can take.

The album also asks about the reasons for shaving one’s head. Head-shaving can have traditional, cultural and religious reasons. In large parts of Africa it is a traditional way to wear your hair and is still common today. In Japan geishas emphasised the neck, which was considered a particularly beautiful part of the body. The beauty myths of the ancient Egyptians and the Aztecs were centred on

the skull and neck. The skull as a traditional concept of ideal beauty. The religious perspective is a totally different one: Buddhist nuns and monks shave their heads, as do Orthodox Jewish women after they get married. A shaved head as a commitment to one's faith. There is not one exclusive meaning a shaved head has, rather it could stand for many things and depends on the cultural context.

In Western countries, where people are socialised in a strongly individualised way, a shaved head has been associated with sub-cultures since the beginnings of youth culture in the 1950s, and this motivation has remained the same ever since. Buzz cut, undercut and sidecut are part of the sub-cultural code of many scenes and can – but only in a combination of several elements of this code, thus in accordance with the dress code – express that you are gay, lesbian, bi or gender fluid, that you have a fetish, that you are a punk, an emo or a skater, that you are

a feminist or an environmental activist, that you listen to techno, goth, wave or indie or are a child of the digital revolution. Because with the digital natives, who have made the internet a new hub of youth culture, shaving their heads is very common and often does not signify anything in its own right but rather indicates their sympathy for one of the abovementioned groups.

There are other thematic approaches to shaving one's head. One of the most sudden and most bitter associations: being diagnosed with cancer. Losing one's hair following chemotherapy. The act of self-empowerment to have one's hair cut voluntarily rather than allowing the illness to take them. As a sign of solidarity, friends, family and colleagues often have their hair shaved, too. In the Anglo-American area the buzz cut gets elevated into a charity event or gets staged and cheered on TV or social media. A more recent phenomenon is head shaving as a reaction to the issue of expectations

of beauty. Expectations about our looks are constantly verbalised; our surroundings mirror what is considered pleasing and thus gets rewarded, and what does not please and thus gets punished. The concept of what is pleasing and what isn't is a construct created by fashion designers, campaigns and testimonials; the image of beauty conveyed is manipulated into being pathologically fake, and everyone knows it – doesn't matter, that's the power of images. The industry reacts to every optimisation of the image with a product: eye lashes can be thickened, nails strengthened, lips filled, flexible gym memberships for fitness, weight loss programmes, 'possible anywhere at any time' concepts for self-optimisation. Omnipresent expectations of beauty are becoming unbearable for many – predominantly women. As 'beautiful, healthy hair' is part of this concept, it makes sense to rid oneself of them.

Yet, why is it shaving someone's head, of all things, that is historically connoted as being



an act of robbing people of their dignity? A head shave, which is something still imposed on prisoners and soldiers, and something neo-Nazis have appropriated for themselves? So how can it be a head shave that is the last option for many people to maintain their self-determination when it comes to their looks? Maybe this is exactly why: It signifies no good. If someone shaves their head voluntarily they know about all of this, they have started to look carefully at our society, to empathise – and this compassion is expressed in their desire to shave their head. What they all have in common, is: People who shave their heads have a good reason for it.

Taken together, the focus of the album, its title, its sound, to me are now forming a coherent whole. Yet it took me some time to get there, collect my thoughts, find the right words. Some months ago – with work on the album in full flow – I met up with my Ableton instructor Maya Consuelo Sternel. I told her about where we had got to with the album and let her in on the title. *Music For*

my lefty, feminist, yet, as I hope, politically comprehensibly-positioned fringe electronic music anyway?

It sent me into a tailspin.

I had never even thought about this.

Maya's question was hanging in the air and I felt the pressure building inside me; I had the feeling that I ought to be able to answer this question, to deal with this topic.

What if somebody were to insinuate that, with the title being what it is, it surely includes Nazis too? What would my options be? Would I have to bear it? Would I have to accept it and answer: in case of doubt, yes? Would this in fact not be a chance for getting a conversation started? Isn't this what we have been taught in recent years: that as a society our discourse has to be able to deal with things, that we have to approach each other, take other people's concerns seriously? My head was spinning, my mouth started babbling.

That's when Maya's fist hit the table:

"No! There is nothing to discuss with the far right."

rule that out. I had imagined political action against the far right to be different, cleverer, more sophisticated. That the Antifa turned out to be a testosterone-driven environment disappointed me. I never went back. I was reminded of that when Maya hit the table with her fist.

My kitchen radio came to my help when the Deutschlandfunk station broadcast a report about political art, a welcome starting point for further explorations. Then, an interview with Philipp Ruch, the director of the Center for Political Beauty. His book *Schluss mit der Geduld* was able to explain to me over 191 pages why Maya had hit the table. And it also provided a context for things that ever since childhood I had seen and felt but had hardly been able to put into any sort of order. Was democratic discourse really so important to me? It obviously was. That was the point at which I realised that I could not just leave it at the music. More was needed to provide *Music For People Who Shave Their Heads* with the right kind of

People Who Shave Their Heads – "For Nazis, too?" she asked.

I hadn't expected that.

That anyone might interpret the title that way, might ask something like that at all about my work. Had this question been asked about the album *Music For The Masses*? I was confused. And the worst thing about it was: I couldn't think of a properly thought-through answer. Because: no, of course not! I do not make music for Nazis! What kind of Nazi would stumble across

I was alarmed by that level of decidedness. Was that level-headed? That much vehemence in a conversation?

We parted, each with our own, differing perspective, but I promised to think about it in more detail. Which I did, or at least tried to do. When I was 14 I had attended a few meetings of the Antifa. When it came to organising a demonstration, many of the boys there had no interest at all in the intellectual reasoning, they just wanted to get into a fight. Even the organisers did not

space. To expand on the topic in such a way that it becomes clear how urgently needed engaging with it is. Thus this text. Thus the video, the visuals supplementing my live performance. Thus the text displayed within it. So that everyone understands and can access the issue:

How do you look at people?

How do you read people?

¹ <https://www.vice.com/es/article/kzx79x/sonae-desde-colonia-le-da-la-vuelta-al-termino-hauntology>
<https://soundcloud.com/thumpespanol/pastel-days-are-over-a-sonae-mix-for-noisey-in-espanol>

² <http://www.self-titledmag.com/ne-244-sonae-needle-exchange-mix/>
<https://soundcloud.com/selftitledmag/ne244-sonae>

³ <https://www.thewire.co.uk/audio/tracks/wire-mix-sonae>
<https://www.mixcloud.com/TheWireMagazine/wire-mix-sonae/>

⁴ A summary of the project can be found at <https://sonaemusic.net/2019/11/11/music-for-people-who-shave-their-heads/> and a preview of the video for the live performance at <https://vimeo.com/369890943>

► 1) Was die Systemmedien verschweigen: Der beste Plattenladen Deutschlands liegt in Köln, heißt A-Musik und kann sein 25-jähriges Bestehen in diesem Jahr nicht richtig feiern, weil Bill Gates die Welt mit einem Virus überzogen hat, das es gar nicht gibt, um von der Virenanfälligkeit seiner Produkte abzulenken.

Beweis: Wenn man in Gates' Suchmaschine Bing „A-Musik“ eingibt, kommt als erster Treffer gleich die A-Musik-Homepage. Zufall? Wohl kaum.

2) Was die bürgerliche Wissenschaft verdrängt: Vor A-Musik gab es die A-Gruppen. Das waren konspirative WGs, die in der alten BRD militanten Utopien anhängen. Aus einer Kölner Zelle (Odijk, Dommert, Schmickler, Werner, Schulz, Randomiz, Suchy, Zimmermann, Stockhausen, Czukay, Niedecken) bildeten sich nach einer Serie von Spaltungen und gegenseitigen Ausschlüssen um den Mauerfall herum die Tonträgerfirmen Entenpfehl, Erfolg und Gefriem, 1993 dann A-Musik, erst inoffiziell als Mailorder,

native Tentacles“, „Axis“, „Alga Marghen“, „Atavistic“, „Ariola“, „Apple“ oder „Amazon“ nennen können. Haben sie aber nicht.

4) Von Discogs-Surfern lang enttarnt: In Wahrheit ist der Name „A-Musik“ von der japanischen Freejazz-Avantgarde-Bigband „A-Musik“ geklaut, die 1984 eine Platte mit dem Titel E Kú Írójú herausgebracht hat.

Beweis: Das japanische Label, auf dem (nur) diese Platte rauskam, heißt: „Zeitgenössische Musik Disk“, mit harten, deutschen Kraftwerk-, „K“s, so wie in „A-Musik“ – wo was verkauft wird? Richtig: „Zeitgenössische Musik Disks.“ Schon die Japaner haben ihren Namen also aus der rheinländischen Zukunft, was auch das Japan-Faible des späteren Kölner Ladens erklärt.

5) Wat dä kölsche Klüngel klönt: Als örtliche Institution agiert A-Musik nach dem kryptokatholischen Segensprinzip „urbi et orbi“, also: starke Verwurzelung in der

mutiert („Idiotensicher. Virensicher. Zukunftssicher.“), hätte es seit dieser Zeit dort keine unvermuteten Bekanntschaften oder freudigen Wiederbegegnungen mehr gegeben, keine sagenhaften Spätkauf-Events, keine spontanen Diskussionen, keine kollegiale Nachbarschaft zum Normal Mailorder, zum Institut für Feinmotorik, zum Institut für Betrachtung, zum Basspräsidium, zu supposé, Auf Abwegen, Unrock etc., keine kritischen Reinhörsessions oder analogen Überraschungsfunde, auch keine Möglichkeit, im Keller mal aufs Klo zu gehen und dort der Tödlichen Doris zu begegnen. Dafür wäre der Firmensitz jetzt auf den Cayman-Inlands, A-Musik müsste keine Steuern oder Miete zahlen, würde in Sibirien ein Gaskraftwerk für seine Server bauen, auf Sitzbällen Kreativimpulse optimieren und Aktienpakete an sich selber schnüren.

Beweis: Bei A-Musik gibt es Schallplatten zu kaufen. Diese stehen physisch in einem Laden, wo man sie physisch durchforsten kann. CDs, Kassetten, Singles, DVDs, Zeitungen und Bücher

a conspiracy

ab 1995 offiziell als Plattenladen, Label und Vertrieb.

Beweis: Bis heute gibt es allein auf der Start-Homepage drei verschiedene Schreibungen des Firmennamens: „a-musik“, „A-Musik“ und „a-Musik“ – untrüglisches Indiz der frühen Flügelkämpfe innerhalb der Kölner A-Gruppe: avantgarde-kleinschreibung versus Duden-Signifying versus querfront-Stuss.

3) Anders als offiziell behauptet, steht das „A“ in „A-Musik“ nicht bloß für das „A“ in der Adresse „Brüsseler Platz 10A“, wo im Souterrain der erste Laden war, sondern als minimalistische Chiffre für die Utopie eines Zugleichs von „Avantgarde“, „Art“, „Anti“, „Anarchie“, „Aktivismus“, „abgefahren“, „anstrengend“, „angenehm“, „absurd“, „aktuell“, „Archiv“, „akademisch“, „albern“, „anders“, „autonom“ und „all in one“, kurz: „A“ als dritter Weg jenseits von „E“ und „U“.

Beweis: Sonst hätte „A-Musik“ sich auch gleich „Atatak“, „Artware Audio“, „Age d’Or“, „Ant Zen“, „Aggressive Rockproduktionen“, „AMM“, „Alter-

eigenen Stadt (reiheM, Gebäude 9, Dublab etc.) einerseits und im ganzen Erdkreis (unter besonderer Berücksichtigung von Belgien) andererseits. Bei eklatanter Überspringung von Nation und Kontinent.

Beweis: siehe 6

6) Was die Wirtschaftsweisen nie erwähnen: Wenn A-Musik 2000 nicht nur innerhalb von Köln umgezogen wäre, nämlich vom Belgischen Viertel in die Altstadt Süd zum Kleinen Griechenmarkt 28-30, sondern – wie damals alle – nach Berlin, hätte es 2010 schon über hundert A-Musik-Filialen gegeben, hätte Joachim Gauck 2013 den A-Tower am Potsdamer Platz eingeweiht, würde A-Musik heute Milliardensubventionen abkassieren, fette Dividenden ausschütten und mit Corona-Rettungsgeldern überflutet werden.

Beweis: A-Musik ist noch in Köln und wird nicht mit Rettungsgeldern überflutet.

7) Wovor sich Gates und Bezos wirklich fürchten: Wäre A-Musik 2005 zur Streaming-Plattform und 2012 zur puren App

auch. Dabei fallen keine Metadaten an. Man kommt dort ohne Passwort rein, braucht kein PayPal, keine Schufa-Auskunft, nicht einmal einen Vermögensnachweis seiner Eltern. Die Preise sind fast immer mit der Hand geschrieben und ändern sich nicht automatisch mit dem Konkurrenzpreis oder Dollarkurs. Alles, was da steht, hat jemand mal dorthin gestellt und könnte dafür einen Grund angeben. Wenn man nach etwas fragt, hört man dazu etwas, was nicht Werbung ist. Wenn auf irgendwas ein Post-It klebt, wo TIP draufsteht, hat jemand es dort hingeschrieben und sich dabei etwas gedacht. Und den Leuten, die sich da etwas gedacht, die darin etwas gehört, gefühlt, erkannt haben, kann man vor Ort begegnen und mit ihnen reden. Gern empfehlen sie algorithmische Musik, sind aber selber keine Algorithmen. Für dieses durchgeknallte, in seinem Eigensinn profitgefährdende, aber auch visionäre Marketingkonzept hat die Betriebswirtschaft bislang noch keinen Namen. Hilflös redet man von

„stationärem Präsenzhandel“ oder „human-to-human economics“. Doch der futuristische Pilotversuch läuft nun schon 25 Jahre. Und die Zukunft gehört ihm. Klar wird es wie immer eine Minderheit von Menschenstürmern geben, die dagegen anrennen, aber vergeblich. Analysten gehen davon aus, dass in den nächsten 25 Jahren ca. zwei Milliarden Algorithmen ihre Jobs verlieren. Pech gehabt, sollen sie halt umschulen oder untergehen. Die Zukunft gibt es nicht umsonst.

8) Im Kunstbetrieb ein offenes Geheimnis: Hätte A-Musik sich 1995 als Konzeptkunst deklariert, hätten alle Beteiligten inzwischen Professuren an arrivierten Kunsthochschulen. Es gäbe Seminare über „Rhizomatic Label Politics“, „Postcolonial Vinyl Digging“ und „Sound Diversity Curating“, aufwendig gestaltete Kongress-Reader (Re/thinking A-Music, Vol. 1-25) und machtkritische Uni-Hierarchien, alles ausschließlich auf Englisch, um global niemanden auszuschließen.

überhaupt für eine Generation, die sich halbabsichtlich hinter ihrer offiziellen Nullnorm „Golf“ verbirgt? Weltweit haben „die Achtundsechziger“ gegen ihre Eltern – und in Deutschland speziell: Nazieltern – rebelliert und sich nicht zuletzt dadurch als Generation markiert. Die „Achtundsiebziger“ sind immerhin noch zackig gegen ihre verträumten älteren Geschwister oder mauen Müsilehrer aufmarschiert und haben so, egal um wieviel weiter hinterm Komma, ihr Kohorten-Label konturiert. Aber die „Achtundachtziger“? Wo und was hätte man von denen (außer dass sie mittlerweile „Boomer“ heißen und endlich die Klappe halten sollen) je gehört?

Beweis: nichts (q.e.d.)

10) Wo der Weltgeist rätselt: Wie konnten die großen Shifts, für die A-Musik paradigmatisch steht, so leise und (pop-)historiographisch bislang kaum bemerkt geschehen? So weitgehend ohne Manifeste und Polemik? Wie kam es zu dem revolutionären Turn, sich weder (wie viele Vorläufer) als Kampfband einer einzig wahren Lehre noch (wie

sein Geschlechtsteil piercen, um überhaupt mitreden zu dürfen. „Nerd“ war noch ein Role-Model, weil es noch Nicht-Nerds gab. Alles lang vorbei. Und A-Musik sind eben Pioniere dieses neuen Heroismus ohne Pose, dieses Verzichts auf vitalistischen Szene-Glamour, auf performte Coolness, Transgression, Geniequal, Rebellion, Bohème (leises Schluchzen), und das offenbar weitgehend freiwillig (verstärktes Schluchzen), sind sie nicht mal doktrinär dagegen, nicht mal verboht straight edge (anhaltendes Schluchzen), diese verdammten Unrockers (das Schluchzen geht in Weinen über).

Beweis: Wo ist die postmoderne Beliebbarkeit, wenn man sie mal wirklich braucht?

12) Was man als altgedienter Plattenhändler wohl noch sagen dürfen wird: A-Musik sind auch Vorreiter dieser uferlosen Liberalität und Inklusion, bieten Zahnarztbohrer-Krach an, aber auch Dub-Ambient, traditionelle chinesische Musik, aber auch queere Sound Art, Krautrock, No Wave, Grindcore, House,

15 alternative Wahrheiten zu 25 Jahren A-Musik

Beweis: Auf einem unsichtbaren Messingschild neben der Ladentür von A-Musik steht in serifenloser Type eingraviert: „Permutationen temporärer Objekt-Erwerbs-Optionen als kinetische Skulptur akustischer und trans-akustischer Interfunktion.“ Und unten kleiner: „Metastabile Dauerleihgabe des Stiftungskuratoriums Odijk / Dommert / Brauneis / König / Ludwig“. Daneben auf die schwarzen Fliesen hat jemand mit rotem Edding: „Hirnwischer*innen müssen leider drinnenbleiben“ hingeschmiert. Querdrüber steht (auch nachts) in lila Leuchtschrift: „Yeah! Yeah! Yeah!“

9) Was das kulturelle Gedächtnis stutzen lässt: Wie konnte es passieren, dass Läden, Labels und Leute wie A-Musik seit den 1990ern maßgeblich die avanciertesten Musiksegmente und deren Diskurs vermitteln und vertreten, ohne dafür je spektakuläre Eltern- oder Geschwistermorde begangen oder wenigstens inszeniert zu haben? Konnten, mussten oder wollten sie nicht? Was ist das

viele Parallelstarter) als Marke zur kompakten Bündelung schweifenden Begehrens zu entwerfen, sondern als multikulturelles Archipel der Extremismen? Klar ist nur: Seit 25 Jahren verkörpert A-Musik die freundliche Extrembehauptung, dass verschiedenste Extrembehauptungen zugleich im Raum stehen und einander anbrüllen können, ohne dadurch ihre Unbedingtheit zu verlieren.

Beweis: Es geht. (Ob es auch wirklich möglich ist, möchte der Weltgeist aber lieber offen lassen.)

11) Woran Rock-, Pop- und Indie-Traditionalisten heimlich knabbern: Die stillschweigende Revolution betrifft ja nicht nur die Struktur, sondern auch den Habitus. Wo sind die wilden Zeiten hin? Wo Sex & Drugs & Rock'n'Roll? Ob Teds, Freejazzers, Heavy-Metaller, Klangtüftler, Politfreaks, Glamrockers oder Schlagerheinis, alle lebten früher doch viel intensiver als heute selbst der riehlste Rapper, der real wie alle anderen nur noch auf sein Display starrt. Noch in den 80ern musste man im Underground erstmal zwei Jahre Heroin spritzen und eigenhändig

Drum'n'Bass etc., bis hin zu Prog und Fusion (beides nicht pop-halal), Neues wie Altes, Neuware und Second Hand, aus allen Weltgegenden, eigentlich unterschiedslos alles, was von Interesse ist. Und genauso halt- und haltungslos der Umgang mit der Kundschaft: Anstatt den heiligen Gatekeeper-Pflichten nachzukommen und Leuten, die nicht alles wissen oder nicht gleich das Beste wollen, in bewährter schwarzer Plattenpädagogik peinliche Lektionen zu erteilen, auf dass sie sich gefälligst bessern oder ja nie wiederkommen, gab man sich bei A-Musik von Beginn an freundlich. Und zwar schon zu Zeiten, wo man noch gar nicht freundlich sein musste, weil man noch an der Quelle und einem das Internet noch nicht im Nacken saß. Angeblich ging das bei A-Musik so weit, dass sogar Frauen selbstverständlich zugetraut wurde, einen Plattenspieler zu bedienen und ohne fachmännliche Belehrungen Entscheidungen zu treffen. Jede und jeder konnte diesen Läden ohne Angst betreten. Früher war sowas undenkbar, da musste man sich seine Akzeptanz erstmal erkämpfen, Launen und Sprüche ertragen und sich durchs Geschmacksöhr

© Rainer Holz



winden, wenn man etwas wollte. Heute (leises Schluchzen) bieten eh schon alle alles an (verstärktes Schluchzen), sind eh schon alle nett (das Schluchzen geht in Weinen über).

Beweis: Adorno wäre bei seinem ersten A-Musik-Besuch komplett verrückt geworden (Webern und Nono neben Mingus und Sun Ra), beim fünften Mal

rassistischer, klassistischer oder sonstwie reaktionärer Kackscheiße betrifft, scheint A-Musik im Angebot wie Umgang relativ zum Restweltschnitt so auffällig davon befreit, dass an Zufall schwer zu glauben ist. Womöglich klafft hier eine Differenz zwischen der identitären Non-Identität und der non-identitären Identität der A-Musik-Crew.

Laden gehört, ein gleichnamiges Label, Events, irgendwann dann auch ein Stilbegriff, aber auch Partialobjekte, die zwar eigenständig, aber davon kaum zu trennen sind, Labels wie Erfolg, Fuji Rekodsu, Sieben, aber auch Entenpfehl und Sonig, Tonschacht und Eventuell, Acts wie Blockwart, Felix Kubin, Kontakta, Ziel, Mouse on Mars, Microstoria, Don't Dolby, Holosud, Schlammpeitziger, Wabi Sabi, Pluramon, L@N, Dü, Esognomig, Electrosold Collectif, Lithops, Scratch Pet Land, Workshop, Tim Berresheim, Vert usw. Ich blicke da im Vorhinein schon kaum mehr durch. Was ich aber damit sagen will: Das ist alles großartig, vor allem, dass jede Aussage der Form „A-Musik ist eine Band, ein Act, ein Laden, Label, Stil, Kontext usw.“ weder völlig falsch noch wirklich richtig ist. Nur sehe ich bei aller Vorfriede auf diese rhizomatischen Verzweigungen [leider starb Deleuze im selben Jahr, in dem A-Musik eröffnete] doch die Gefahr, dass man so vielleicht nicht ganz die revolutionäre Wucht entfalten kann, die die Welt eigentlich nötig hätte, dass also die Freiheit der Entbündelung

hätte man ihn aber schon mit zwanzig Maxis unterm Arm zum Probehören anstehen sehen.

13) Was woke Facebookgruppen argwöhnen: Die Kerntruppe von A-Musik besteht durchgehend aus weißen Männern, die dagegen wenig unternehmen. Und auch nicht genug gegen die Zeit tun, um nicht absehbar alte weiße Männer, mithin obsolet zu werden. Im schlimmsten Fall sind sie noch hetero und nur zum Teil vegan. Andererseits wirken sie für Angry White Males nicht angry genug. Es sei denn, man kommt ihnen mit reaktionärem Kackscheiß, dann wird man zum Beispiel Wolfgang Brauneis sehr bald angry werden sehen, aber in jeder Hinsicht anders als bei Donald Trump. De facto ist die A-Musik-Belegschaft mit dem Geburtslos Europa um 1970 im geografischen und weltgeschichtlichen Vergleich extrem privilegiert (so wie vermutlich alle, die das jemals lesen). Was den europäischen Vermögensdurchschnitt angeht, hält die Privilegiertheit sich dagegen wohl in Grenzen. Was schließlich die Nähe zu bzw. Akzeptanz von sexistischer,

Der Fall bleibt zu beobachten.

Beweis (über das Gegenteil des Gegenteils): Frag mal bei A-Musik nach Frei Wild.

14) Was Gilles Deleuze im Abécédaire wirklich zu „A“ gesagt hat: In seinen alphabetischen TV-Diskursen spricht der französische Philosoph beim ersten Buchstaben offiziell zum Stichwort „Animal“. Das ist aber nur der zweite Take. Im ersten, seit seiner Entstehung 1988 immer unterdrückten, hat er sich prophetisch über „A-Musik“ geäußert, im übersetzten Wortlaut so: „Ich sehe voraus, dass unsere Konzepte [hier bezieht er sich auf seinen Mitautor Félix Guattari] im kommenden Jahrzehnt in avancierten Popszenen stark wirken werden, vor allem in Deutschland, und strukturell interessanterweise am konsequentesten da, wo man sich nicht direkt danach benennt. In Köln wird es zum Beispiel etwas geben, was sich ‚A-Musik‘ nennt, aber man wird gar nicht recht wissen, was das eigentlich ist, weil es ein organloser Körper sein wird, eine Vielheit von Materien und Intensitäten, wozu ein gleichnamiger

und des Immerneuentwerfens auch ihren Preis haben könnte, weil die Welt dafür, naja, ich will nicht sagen: noch zu blöd [frz. O-Ton: „imbécile“], das klänge unfreiwillig elitär, aber vielleicht: nicht ganz bereit ist. Ich will mich aber auch gern irren.“

Beweis: Hier gehen die Expertenmeinungen stark auseinander. Ist A-Musik die Avantgarde von 1995, von 2020 oder von 2241? Wie weit kann man mit der Zeit gehen, ohne mit ihr zu veralten? Wie weit seitlich ist noch vorn? Und was wissen schon Experten?

15) Natürlich letztlich unerklärlich: Wie konnte ein so gut sortierter Laden in einer so schlecht sortierten Welt so gut gedeihen?

Beweis: Solange es A-Musik gibt, kann die Welt nicht völlig schlecht sein.

► 1) Something the established media don't tell us: Germany's best record shop is in Cologne, goes by the name of A-Musik and is unable to celebrate its 25th birthday properly this year because Bill Gates has covered the world in a virus that doesn't even exist in order to distract from his products' susceptibility to viruses.

Evidence: If you enter "A-Musik" in Gates' search engine Bing, your first hit is the A-Musik homepage. Coincidence? Unlikely.

2) Something ignored by mainstream science: Before A-Musik there were A-Groups. These were conspiratorial flat shares adhering to militant utopias during the times of pre-reunification Germany. One of these cells in Cologne (Odijk, Dommert, Schmickler, Werner, Schulz, Randomiz, Suchy, Zimmermann, Stockhausen, Czukay, Niedecken) gave rise, after a series of splits and mutual exclusions, to the labels Entenpfuhl, Erfolg and Gefriem around the time the Wall came down. This was followed in 1993 by

have just called itself "Atatak", "Artware Audio", "Age d'Or", "Ant Zen", "Aggressive Rock Productions", "AMM", "Alternative Tentacles", "Axis", "Alga Marghen", "Atavistic", "Ariola", "Apple" or "Amazon". But it didn't.

4) As revealed by Discogs surfers a long while ago: In truth the name "A-Musik" was taken from the Japanese free jazz, avant-garde, big band "A-Musik", which in 1984 released an album entitled E Kú Írójú.

Evidence: The Japanese label that released (only) this album is called "Zeitgenössische Musik Disk" [Contemporary Musik Disk], with hard, German, Kraftwerk "K"s as in "A-MusiK" – and what does A-Musik sell? Correct: Contemporary Musik DisKs. Which means that the Japanese took their name from the yet-to-come German future, which also explains the fondness for Japan shown by the later shop in Cologne.

5) Once Cologne, always Cologne: As a

7) The thing Gates and Bezos are really afraid of: If A-Musik had mutated into a streaming platform in 2005 and into a pure app in 2012 ("Idiot-proof. Virus-proof. Future-proof."), then there would subsequently have been: no unexpected friendships forged there and no happy reunions; no amazing late night shopping events; no spontaneous discussions; no professional links with the Normal Mailorder, the Institut für Feinmotorik, the Institut für Betrachtung, with Basspräsidium, supposé, Auf Abwegen, Unrock etc.; no critical taster listening sessions and no surprising analogue finds; and also no way of going to the toilet in the basement and bumping into Die Tödliche Doris there. Instead, the company would now be headquartered in the Cayman Islands, A-Musik would have to pay neither taxes nor rent, it would be building a gas-run power station in Siberia for its servers, would be optimising its creative impulses while sitting on a yoga ball and would be putting together bundles of shares for themselves.

Evidence: At A-Musik you can buy

a conspiracy 15 Alternative Truths about 25 Years of A-Musik

A-Musik, at first as an unofficial mail-order company, then from 1995 onwards officially as a record shop, label and distributor.

Evidence: To this day there are still three different spellings of the company name on its homepage alone: "a-musik", "A-Musik" and "a-Musik" – an unmistakable indicator of the early infighting of the different wings within the Cologne A-Group: avant-garde small letters versus Importance Signifying Capitals versus left/right-Rubbish.

3) In contrast to the official story, the "A" in "A-Musik" does not just stand for the "A" in its address Brüsseler Platz 10A, whose basement was the location of the first shop. Rather it is a minimalist cipher for the utopia of a union of "avant-garde", "art", "anti", "anarchy", "activism", "atypical", "arduous", "appealing", "absurd", "au fait", "archive", "academic", "anomalous", "alternative", "autonomous" and "all in one", or short: "A" as a third option beyond "S"erious and "L"ight Music.

Evidence: Otherwise "A-Musik" might

local institution A-Musik are following the crypto-Catholic principle "urbi et orbi", meaning: strong roots in its own town (reiheM, Gebäude 9, Dublab etc.) on the one hand and in the entire world (and especially Belgium) on the other. Blatantly omitting both nation and continent.

Evidence: see 6)

6) Something leading economists never mention: If A-Musik had moved not just within Cologne in 2000 (from the Belgian Quarter into the Old Town South, new address Kleiner Griechenmarkt 28-30) but to Berlin – like everyone else did back then – there would have been more than a hundred A-Musik branches by 2010, Joachim Gauck would have inaugurated the A-Tower on Potsdamer Platz in 2013, and A-Musik would by now be getting millions in subsidies, dishing out big dividends to shareholders and getting inundated with coronavirus rescue funds.

Evidence: A-Musik is still in Cologne and isn't being inundated with rescue funds.

records. These are physically available inside a shop where you can physically skim through them. There are also CDs, tapes, singles, DVDs, magazines and books. None of this generates meta data. You don't need a password to get in, no PayPal, no credit checks, you don't even have to prove your parents' wealth. The prices are almost always handwritten and do not rise or fall automatically with the prices of the competitors or the rate of the dollar. Everything that is on the shelf is there because someone at some point put it there and could tell you a reason why. If you ask for something, you will get a reply that is not just pure advertising. If there is a Post-It note on something that says TIP, then someone wrote it there after giving it some thought. And these people who thought something through, who heard, felt and recognised something in it, are people you can meet there and talk to. They are happy to recommend algorithmic music, but they are not algorithms themselves. For this utterly mad, stubbornly profit-en-

dangerous, yet visionary marketing concept Business Studies has not yet coined a term. Helplessly some talk about “location-bound floor trading” or “human-to-human economics”. Yet this futuristic pilot project has been running for 25 years. And it is the future. Sure, there will always be a minority who are fighting it, but it is futile. Analysts are expecting roughly two billion algorithms to lose their jobs over the next 25 years. Oh well, unlucky, time for them to retrain or disappear. The future doesn’t come for free.

8) An open secret in the art scene: If A-Musik had declared itself to be concept art in 1995, everyone involved would by now hold professorships at renowned art academies. There would be seminars about “Rhizomatic Label Politics”, “Postcolonial Vinyl Digging” and “Sound Diversity Curating”, elaborately designed conference publications (Re/thinking A-Music, Vol. 1-25) and power-critical university hierarchies, all

their name? Couldn’t they, didn’t they have to or didn’t they want to? What kind of a generation is that anyway which hides semi-intentionally behind their official, nothing name “Generation Golf”? Across the world “the Sixty-Eighters” rebelled against their parents – especially in Germany: Nazi parents – and not least through this made their mark as a generation. The “Seventy-Eighters” at least still marched vehemently against their dreamy older siblings or soppy, muesli-eating teachers and thus, regardless of how much more minimally, gave some definition to their being labelled a cohort. But the “Eighty-Eighters”? Where and what did anyone ever hear from them (apart from the fact that they are now called “Boomers” and should shut up)?

Evidence: None (QED)

10) Something that puzzles the World Spirit: How could the major shifts that A-Musik paradigmatically represents happen so quietly and so far largely unnoticed by (pop) historiography? So predominantly devoid

they all lived much more intensely than the most ‘real’ rapper does today, who these days really is only glued to his or her phone display just like everyone else. As late as the 1980s you first had to spend two years injecting heroin and personally pierce your genitals in order to be allowed to so much as open your mouth in the underground scene. As a role model, “nerd” was actually an option because there were also non-nerds. That’s all over now, and has been for ages. And A-Musik are the pioneers of this new heroism without pose, this renunciation of vitalistic scene glamour, of conspicuously staged coolness, of transgression, the tormented genius, rebellion, bohemianism (quiet sobbing), and all this apparently voluntarily (increased sobbing), they are not even dead-set against it true to some doctrine, not even totally straight edge (continuous sobbing), damn these Unrockers (the sobbing turns into weeping).

Evidence: Where is postmodern arbitrariness when you really need it for once?

exclusively in English so as not to exclude anyone globally.

Evidence: On an invisible brass plaque next to the entrance of A-Musik is the following in a non-serif typeface: “Permutations of temporary object purchasing options as a kinetic sculpture of acoustic and trans-acoustic interfunctionality.” And underneath, in smaller letters: “Meta-stable permanent loan of the foundational board of trustees Odijk/Dommert/Brauneis/König/Ludwig”. Next to that someone has scrawled on the black tiles in red permanent marker: “Brain fuckers have to stay inside”. And across that it says (visible at night, too) in luminescent, purple writing: “Yeah! Yeah! Yeah!”

9) Something that makes the cultural memory stop and wonder: How could it be that shops, labels and people such as A-Musik have to a decisive extent been mediating and representing the most advanced music segments and their discourses since the 1990s without ever committing, or at least staging, any spectacular patricides or fratricides in

of manifestoes and polemics? How did the revolutionary turn come about to position oneself neither (like many predecessors) as a combat group fighting for the one true doctrine nor (like many who started out at the same time) as a brand for the compact bundling of sweeping desires but instead as a multicultural archipelago of extremes? Only one thing is clear: For 25 years A-Musik has been embodying the friendly, extreme statement that numerous diverse extreme statements can share a space and scream at each other without losing their absoluteness.

Evidence: It works. (Whether it is really possible, however, is something that the World Spirit would prefer to leave unanswered.)

11) Something that rock, pop and indie traditionalists secretly find hard to swallow: The tacit revolution does not just extend to the structure but impacts on the habits. Where did the wild times go? What happened to Sex & Drugs & Rock’n’Roll? Whether teds, free jazzers, heavy metal heads, sound experimenters, politics freaks, glam rockers or Easy Listening crooners,

12) Something that long-serving record sellers may well be likely to say: A-Musik are in the vanguard of this interminable liberalism and inclusion, they offer dentist-drill noise as well as Dub-Ambient, traditional Chinese music, but also queer Sound Art, Krautrock, No Wave, Grindcore, House, Drum’n’Bass etc., all the way to Prog and Fusion (neither of which are kosher in pop), new and old music, new products and second hand stuff, from everywhere and anywhere in the world, essentially anything that is of interest somehow but utterly indiscriminately. And the way they deal with their customers is just as untenable and unprincipled: Instead of upholding the record seller’s holy duty of being a gatekeeper and of issuing embarrassing lectures in the established style of in-shop record education to people who don’t know everything or don’t want the best of the best to ensure that they up their game or never dare come back, at A-Musik they were friendly to their customers right from the start. Even at a time when you didn’t have to be friendly because the internet wasn’t breathing down your neck yet. Rumour has it that at A-Musik this even extends to

assuming, willy-nilly, that even women are able to operate a record player and make decisions without being lectured by an expert. All genders could enter that shop without fear. Back in the day this used to be unthinkable, people had to fight to be accepted, had to bear any of the record seller's whims and any digs he made at them and had to wind their way through the eye of a (taste) needle whenever they wanted something from the record seller. Today (quiet sobbing) everyone is offering anything anyway (stronger sobbing), everyone is nice anyway (sobbing descends into crying).

Evidence: Adorno would have gone totally nuts on his first visit to A-Musik (Webern and Nono next to Mingus and Sun Ra), but on his fifth visit you would definitely have seen him queue up to listen to samples with twenty EPs tucked under his arm.

13) Something woke Facebook groups suspect: The core team of A-Musik consists entirely of white males who are not doing

identitarian non-identity and the non-identitarian identity of the A-Musik team. This case should be kept under observation.

Evidence (via the opposite of the opposite): Just try asking for Frei.Wild at A-Musik.

14) What Gilles Deleuze really said for "A" in the Abécédaire: In his alphabetical talks on TV the French philosopher officially spoke about the term "Animal" when it came to the first letter. However, that was only on the second take. In the first take, which has been consistently suppressed since its recording in 1988, he prophetically addressed "A-Musik". In translation, this is what he said: "I foresee that our concepts [he was referring here to his co-author Félix Guattari] will have a significant impact in advanced pop music scenes over the next decade, especially in Germany, and structurally most interestingly this will be most consistent where it is not named directly after them. In Cologne, for example, there will be something called 'A-Musik', but

thus that there may be a price to pay for the freedom of debunching and of always-coming-up-with-something-new because the world is, well, I do not want to say: too stupid still [in the French original: "imbécile"], that would unintentionally sound elitist, so let's say: it is not ready yet. I will be more than happy to be proved wrong in this regard, though."

Evidence: This is where experts disagree. Is A-Musik the avant-garde of 1995, 2020 or 2241? For how long can you go with the times before beginning to age with them? How far outside is still ahead? And what do the experts know anyway?

15) Inevitably lastly inexplicably: How did such a well arranged shop manage to thrive so well in such a badly arranged world? Evidence: As long as A-Musik exists, the world can't be entirely bad.

anything much about it. Neither are they doing enough about time so as not to turn into old white males in the foreseeable future, thus becoming obsolete. In the worst case they are also heterosexual, and only some of them are vegan. On the other hand, they don't seem angry enough to be Angry White Males. Unless you approach them with reactionary bullshit, in which case you would see Wolfgang Brauneis, for example, get angry very soon indeed, although in a different way to Donald Trump in every possible respect. Fact is that the team at A-Musik, having had the pot luck of being born in Europe around 1970, are extremely privileged within the context of geography and world history (as is probably just about everyone who is ever going to read this). As far as the average European level of wealth is concerned, however, they are rather less privileged. As regards a closeness to or acceptance of sexist, racist, classist or other reactionary bullshit, A-Musik appears to be so conspicuously free from it both in what they sell and how they deal with people that it is hard to think this is just by chance. Possibly there is a gaping difference here between the

no-one will really know what it is as it will be an organ-less body, a multitude of matter and intensities, amongst them an eponymous shop, an eponymous label, events, eventually a style, too, but also partial objects, which though independent can hardly be separated from it, labels such as Erfolg, Fuji Rekodsu, Sieben, but also Entenpfuhl and Sonig, Ton-schacht and Eventuell, acts such as Block-wart, Felix Kubin, Kontakta, Ziel, Mouse on Mars, Microstoria, Don't Dolby, Holosud, Schlammpeitziger, Wabi Sabi, Pluramon, L@N, Dü, Esognomig, Electrosold Collectif, Lithops, Scratch Pet Land, Workshop, Tim Berresheim, Vert etc. Even in advance I am struggling to grasp all of that. What I am trying to communicate with this, however, is: All of this is great, especially that a statement of the kind "A-Musik is a band, an act, a shop, a label, style, context etc." is neither totally wrong nor really correct. Despite my happy anticipation of these rhizomatic ramifications [sadly, Deleuze passed away in the very year A-Musik opened] I nonetheless see the danger that as a result it may not fully unfold its revolutionary impact, which the world really would be in need of, and



© Rainer Holz

► Dennis Tyfus, bildender Künstler, Musiker, Labelbetreiber und Tätowierer aus Antwerpen, versteht ein Attribut mit Bedeutung, das im Musikjournalismus für gewöhnlich auf inflationäre Weise benutzt wird – nämlich dem des „Fruchtbar machens“. Philipp Höning traf sich mit ihm in Antwerpen um über sein jüngstes Konzert in Köln, permanente Produktion, Labelarbeit als eine Form von Kunst im öffentlichen Raum und die Tätigkeit des Hortens zu unterhalten.

Philipp Höning: Letzte Woche hast du im Gold und Beton in Köln gespielt. Was haben wir an dem Abend gehört, und wie fandest du selbst die Performance?

Dennis Tyfus: Wie ich selbst die Performance fand? Oh Scheiße.

PH: Es war sehr kurz, etwa 20 Minuten, und die Performance bestand aus einem Stück.

DT: Ja, das ist für gewöhnlich so.

PH: Es wirkte sehr entschieden.

DT: In dieser Konzertreihe versuche ich das

zu kombinieren, was auch in meiner Show auf Radio Centraal zu hören ist, gewissermaßen sind das Hörspiele. Man könnte es sogar eine Soap-Serie nennen, Soap-Hörspiele. Es handelt sich um eine fortlaufende Geschichte, mit der ich mich seit etwa einem Jahr beschäftige. Im Grunde wollte ich diverse Charaktere unterbringen, die ich selber spreche, und Musik spielen. Davor ging ich eher auf Nummer Sicher, benutzte vorab aufgenommene Tapes, deren Geschwindigkeiten ich modifizierte, und ab und an auch meine Stimme – aber im Zweifelsfall konnte ich stets auf die Kassetten zurückgreifen.

PH: Du verlässt dich in der Situation also nicht auf das Improvisieren.

DT: Ich improvisiere immer, aber eben mit den Tapes. Man könnte letztlich auch nur mit den Tapesounds improvisieren, aber ich mag es nicht auf der sicheren Seite zu sein. Und ich denke gerne darüber nach was Improvisation eigentlich sein kann – auf eine Art und Weise, die zugleich für mich extrem herausfordernd ist, denn ich bin sehr nervös,

das ist regelrecht nervenzerreißend. Ich begann auch Instrumente zu verwenden, die ich nicht spielen kann – ich liebe das Klavier, seinen Sound und auch seine Möglichkeiten. Jad Fair sagt in dem Dokumentarfilm *Half Japanese: The Band That Would Be King* eigentlich kaum etwas, was ich schonmal richtig gut fand, aber an einem bestimmten Punkt erklärt er wie man Gitarre spielt: „Man hält den einen Arm so und den anderen so, weil man auf Fotos gesehen hat, dass es andere eben so machen. Dann macht man mit der einen dieses, mit der anderen jenes, und schon spielt man Gitarre.“ Ich mochte den Gedanken, dass es derart einfach ist und man faktisch jedes Instrument basierend auf Imitation spielen kann – das ist natürlich ein klassischer Punk-Ansatz. Ich erinnere mich auch daran, wie ich vor einigen Jahren Richard Young vor einem Konzert, das ich für ihn organisiert habe, am Bahnhof abholte und er nichts dabei hatte. Also habe ich ihn gefragt: „Was wirst du heute Abend spielen?“ Und seine Antwort lautete: „Keine Ahnung, was hast du?“ Dieser kurze Satz hat sich bei mir

Grenzen des Öffentlichen

regelrecht eingebrannt. Kurz darauf ging ich selber auf Tour und ließ meine eigentlich obligatorischen Kassettenrekorder zu Hause. Stattdessen nahm ich überall die Instrumente anderer Leute. In Österreich gab ich ein Konzert in einem Keller, in dem ansonsten Abende mit klassischer und Neuer Musik stattfinden – dort stand ein Bösendorfer Klavier. Der Soundcheck war sehr amüsant, denn derjenige, der sich darum gekümmert hat, beschäftigt sich ansonsten mit klassischer Musik und ging davon aus, dass ich tatsächlich Klavier spielen könnte. Sein Gesichtsausdruck zu Beginn des Soundchecks war mein Highlight des Tages. Aber, zurück zum Konzert [im Gold und Beton – **PH**]: Es war der Teil einer Geschichte, und wenn er zu Ende erzählt ist, dann höre ich auf zu spielen. Das kann nach drei oder 40 Minuten sein. Man kann das teilweise als humoristisch oder lustig wahrnehmen, aber das ist nicht zwangsläufig die einzige Lesart. Wenn es sich ein wenig unangenehm anfühlt, eine Person vielleicht kichert, der Rest sich aber, „Was zum Teufel macht der da bloß?“ denkt – dann entsteht eine Situation,

die ich besonders mag. In gewisser Hinsicht war es auch in Köln so.

PH: Also das, was du da aufgeführt hast, war Teil einer Art größeren Geschichte, an der wöchentlich oder monatlich weitergestrickt wird?

DT: Mittlerweile sehe ich die Konzerte als Teil von einem größeren Ganzen, aber das ist relativ neu. Auch, dass das Improvisieren ein Teil der fortlaufenden Geschichte wurde. Ich wollte das Ganze, meinen Radioshows entsprechend, ausdehnen. Aber während die Radiosendungen gewissermaßen konsistent sind, gilt das nicht für die Auftritte. Man kann sie eher als eine Art eigene Welt mit absurden Charakteren sehen, die alle von mir gespielt werden.

PH: Es gibt ein konzeptuelles Element in den Radioshows, das in den Liveperformances adaptiert wird.

DT: Das konzeptuelle Element im Radio ist vielleicht die Tatsache, dass ich dort für mich alleine bin – wohl wissend, dass möglicherweise das, was ich da treibe, von anderen gehört wird.

PH: Wann und wo ist die Show zu hören?

DT: Sie wird auf Radio Centraal ausgestrahlt, also via FM und digital, immer samstags zwischen 14 und 15 Uhr. Ich mache das jetzt seit den frühen 2000er Jahren. Früher hatte ich oft Gäste im Studio, die gerade für einen Auftritt in der Stadt waren. Sie spielten entweder live oder ich habe mich mit ihnen unterhalten. Oft hat die Radioshow auch satirische Elemente, ich spreche unterschiedliche Stimmen und lasse sie miteinander kommunizieren. Da ich Musikliebhaber bin, spiele ich natürlich Musik, und seit etwa einem Jahr ist es eben eine Soap-Serie mit Musik zwischendurch.

PH: Dieser Soap-Ansatz ist eine sehr eigenständige Form, ja ein eigenes Genre. Du gehst in das Studio, hast das Mikro vor dir und beginnst mit diesen Dialogen. Gibt es eigentlich eine Art Drehbuch?

DT: Nein, es ist alles improvisiert. Es ist im Grund wie ein Gespräch, das man in einer Bar aufschnappt und sich dann „Worüber zum Teufel sprechen die hier gerade“ denkt, etwa in der Art. Aber es haben sich prak-

tisch eigene Charaktere entwickelt. Es gibt zum Beispiele dieses schwule Pärchen, das ich spiele und das diesen Laden für Scherzartikel betreibt – Furzkissen und so weiter. Dort passiert so Einiges. Sie trennen sich, einer landet auf einer Ziegenfarm und wird dort misshandelt. Polizisten spielen auch eine Rolle, einer von ihnen hat ebenfalls mit den Ziegen zu tun, Leute kommen um. Es ist ziemlich doof, und es ist wirklich peinlich das zu erklären. Wenn ich darüber einfach so spreche, dann klingt das sehr schräg.

PH: Siehst du die Show als eine Art Seitenprojekt?

DT: Ich sehe nichts als eine Art Seitenprojekt. Wenn sie ausfällt – wie letzten Samstag, als ich in Köln war –, dann vermisste ich das auch. Es ist auf jeden Fall ein fester Bestandteil meiner Praxis. Genauso wie die Tätowierungen, No Choice Tattoos. Das sind alles Teile eines Ganzen. Ich sehe es nicht so, dass diese Zeichnungen [zeigt auf einige gerahmte Zeichnungen an der Küchenwand – PH], die ich rahme und in eine Galerie bringe, dass

also das zum seriösen Bereich gehört und die anderen Sachen eher zum Hobby. Dann wäre vielleicht eher alles Hobby.

PH: Bücher. Das hier ist das neueste – wie lautet der Titel, Table Dance ...?

DT: Genau genommen 'Taf(f)elend Dansen (een gefaalde vondst)': Tafeln, aber es kommt noch ein zusätzliches "f" in Klammern dazu. Taffelen heißt soviel wie „nicht zu Potte kommen“, während tafelen „dinnieren“ bedeutet. Es markiert gleichzeitig auch ein gescheitertes Projekt. Beim Table Dance handelt es sich um ein Restaurant, das von dem Musiker Hiele [Roman Hiele] und Michelle Woods, einer Köchin aus London, betrieben wird. Ich hatte die Idee an diesem Ort Konzerte und kleine Happenings mit Essen zu kombinieren. Kurz nach der Eröffnung haben sie mich um einen Vorschlag gebeten – ein Dinner oder ein Happening oder eine Arbeit an der Wand, was auch immer. Ich sah dann, dass auf den Rechnungen immer „Danke und auf Wiedersehen“ steht. Eigentlich bin ich immer auf der Suche

danach, wie ich Poesie an Orten unterbringen kann, wo man sie nicht vermutet. Mein Vorschlag für das Restaurant war also ein tägliches wechselndes Gedicht. Es war mir auch wichtig, dass das Datum mit dem jeweiligen Gedicht in Verbindung steht. Ich setzte das auch um, aber sie haben es nicht hibekommen das jeden Tag auszutauschen, ergo haben wir das Projekt bleiben lassen. Dann feierte ich im Dezember meinen vierzigsten Geburtstag im Table Dance und zu diesem Anlass habe ich sie gebeten ein Vierzig-Gänge-Menü zu machen. Einige der Gänge waren auch Konzerte, ich produzierte diese Publikation mit den ganzen Rezepten, und alle, die da waren – 40 Leute, wenn ich mich nicht irre – haben ein Exemplar bekommen. Jetzt bringt ein Buchladen die Gedicht-Rechnungen heraus.

PH: Du reißt also weniger die Realität denn das Realitätsprinzip an dich.

DT: Im Grunde ja. Ich sehe das auch als eine Form von Kunst im öffentlichen Raum. Die Idee von Skulptur im öffentlichen Raum

Dennis Tyfus und sein Ultra Eczema Label

beispielsweise ist doch etwas, das in der Regel zum Scheitern verurteilt ist. Mir fällt keine einzige gute dieser Verkehrsinselskulpturen ein – kannst du mir eine nennen, die gelungen ist?

PH: Meistens Edelstahlstrukturen oder semiabstrakte Betongebilde mit lokalem Beigeschmack.

DT: Die Sache ist doch, und vielleicht ist das auch Blödsinn: Kunst im öffentlichen Raum funktioniert doch dann besser, wenn sie etwas fließender in den Alltag übergeht; wenn sie also den Menschen nicht aufgezwungen wird. Die meisten Leute interessieren sich eigentlich doch gar nicht für Kunst. Ich mochte schon immer Skulpturen, die etwas verstörend oder neben der Spur waren.

PH: Kannst du diesen Satz hier aus einem Rezept in dem Buch vorlesen und übersetzen?

DT: Da hast du einen schwierigen herausgesucht. „Gurken: het ontgroenen van de kerst oma“. Das ist ein Wortspiel. „Gurke“, und dann „die „degreening“ („Entgrünung“) der Weihnachts-Großmutter. „Degreening“,

also wenn man nicht mehr grün, keine Jungfrau mehr ist, „Oma“ bedeutet gleichzeitig Großmutter und Tomate, Weihnachtstomaten sind diese kleinen roten. Es ist wirklich dämlich das zu erläutern.

PH: Noch einen schweren. Hier auf der linken Seite.

DT: Easy: „Eetbaar papier maché“ – essbares Pappmaschee.

PH: „Voedsele banken in alle parken!“

DT: „Voedsele banken“ sind die Orte, an denen Menschen Essen umsonst bekommen können, aber „bank“ ist sowohl eine Parkbank als auch eine Bank. Also Essensbanken in jedem Park.

PH: Die Gäste erhalten also in der Table Dance Bar eine Rechnung mit – Tänzer: Miguel, Preis, Gesamtpreise, Steuer und darunte das Gedicht.

DT: Ja, aber nur das Gedicht ist von mir.

PH: Und die Idee von Skulptur im öffentlichen Raum beginnt für dich an der Stelle?

DT: An sich ja, obwohl ich nicht weiß, inwiefern wir hier von öffentlich sprechen können. Es ist in etwa so öffentlich wie eine

Skulptur, die man zufällig in einem Dorf sieht. Die Wahrscheinlichkeit, dass ich eine Skulptur in einem Dorf sehe, in dem ich noch nie war, ist ziemlich gering. Dieses Restaurant wird nicht von einer breiten Öffentlichkeit besucht, insofern ist es nicht wirklich öffentlich.

PH: Deine Ausstellung My Niece's Pierced Knees, Middelheim Museum, Antwerp im Middelheimpark ist eine besondere Form von Skulpturenprojekt, bestehend aus skulpturalen Arbeiten, Klanginstallationen und einer Art Amphitheater für Events, De Nor. Sind das dauerhafte Projekte?

DT: Sind sind so dauerhaft wie... Wie kann ich das am besten erläutern? So dauerhaft wie dieses Buch. Solange das ganze Inventar nicht in Flammen aufgeht, also so lange es existiert, wird es auch dort zu sehen sein. Das Projekt an sich ist dort vorbei. Für De Nor jedoch, die Skulptur im Park, habe ich mit dem Museum eine Vereinbarung getroffen, wir konnten uns auf bestimmte Rahmenbedingungen einigen. Es gab ein paar Aspekte, die mir sehr wichtig waren.

PH: Juristische oder künstlerische Aspekte?

DT: Beides. Es war mir sehr wichtig, dass es sich um einen geschlossenen oder umzäunten Bereich handelt, der im Grunde einen Teil des Parks besetzt – mit einer Tür zum Museum hin und einer nach draußen. Er liegt also auf der Grenze. Außerdem war es entscheidend, dass ich rund um die Uhr Zugang habe. Ich kann also Sachen organisieren, wann immer ich möchte. So haben wir das gewissermaßen schon immer gehandhabt, beispielsweise früher in den besetzten Häusern. Es ist der Versuch einen Raum zu schaffen, der für immer dort bleiben oder zumindest schwer zu beseitigen sein wird, immerhin ist das Ganze aus Beton. Im Vertrag ist auch festgehalten, dass es dann vorbei ist, wenn diese Voraussetzungen nicht mehr gegeben sind. Ich bin gespannt. In dem Sinne ist es wiederum eine temporäre Arbeit. Ich möchte, dass sie eine aktive Rolle spielt und gleichzeitig aktiviert wird. Im Sommer organisiere ich dort jeden Samstag etwas.

PH: Zumindest auf dem Papier versuchst du die prekären Umstände von Hausbesetzungen herauszukürzen.

PH: Ich frage deshalb, weil gerade Skulptur im öffentlichen Raum, im Gegensatz zu anderen Medien, eine besondere Rezeptionsweise mit sich bringt. Sie ist per se wechselseitig, etwas steht de facto vor den Rezipierenden. Dein skulpturales Konzept beginnt aber bereits bei den Rechnungen, findet im Radio statt, und auch mit den Tattoos wird, wenngleich auf intime Weise, Öffentlichkeit thematisiert – eine gleichzeitig sehr begrenzte Form von Öffentlichkeit: Es geht lediglich um eine Person, vielleicht noch zwei, drei weitere, die diese Person mit dem Tattoo regelmäßig sehen. Wenn ich den Buchladen betrete und der oder die Buchhändler_in die Tätowierung sieht, dann spielst du in dem Moment als Autor ja keine Rolle. Für ihn oder sie ist es ein Tattoo, nicht ein No Choice Tattoo von Dennis Tyfus, es ist auch nicht signiert. Das Tattoo funktioniert in dem Moment völlig anders als eine Skulptur, die im Park aufgestellt wird.

DT: In sämtlichen Fällen geht es darum sich mithilfe von Kunstwerken in soziale Zusammenhängen einzuschreiben. Wenn

Wir haben eine Veröffentlichung getauscht, er bekam ein UE50 Tattoo auf den Arm und ich E103, eine Nummer, die speziell für meine Finger konzipiert wurde. Nachdem er die zweite Person mit einem UE50 Release auf dem Körper war, habe ich beschlossen daraus eine auf 50 Exemplare limitierte Auflage zu machen. Eine Tätowiererin aus Deutschland, eine Freundin von mir, fertigte die Tattoos im Rahmen einer Galerieröffnung umsonst an. Als Bezahlung wollte sie eine Tätowierung von mir mit ihrer Maschine haben – ich hatte das bis dahin noch nie gemacht. Im Middelheim Museum habe ich die Kuratorin mit meinen andauernden Vorschlägen in den Wahnsinn treiben: Der Flyer, die Einladung, alles war sehr weit von der eigentlichen Ausstellung entfernt. Jedes einzelne Element sollte Räume für etwas Anderes öffnen, so arbeite ich in der Regel. Irgendwann sagte ich zu ihr, „I will do it, but you have no choice.“ So kam letztlich der Name zustande.

PH: Auf Ultra Eczema erscheinen Bücher, Druckgrafiken, Schallplatten und Tätowie-

DT: Im Vertrag ist auch festgelegt, dass im Falle meines Ablebens andere Organisationen, zum Beispiel Kraak, De Player in Rotterdam, Oto in London oder auch Meakusma die Sache weiterführen dürfen. Aber ich möchte eben festlegen, wer dafür in Betracht kommt.

PH: Was hältst du eigentlich von der Rezeption deiner künstlerischen Arbeit?

DT: Für gewöhnlich bin ich davon ziemlich genervt, aber ich kann nicht wirklich begründen warum. Es klingt vielleicht etwas pubertär, aber ich mag es nicht kategorisiert zu werden. Wie dem auch sei, die Leute machen's nun mal – wenn ich mir eine Platte anhöre, packe ich sie ja auch in Kategorien wie Folk oder Elektronische Musik, selbst wenn die diejenigen, die das fabriziert haben, etwas ganz Anderes im Sinn hatten. Es hat wirklich lange gedauert bis ich nicht mehr als Graffiti-Künstler wahrgenommen wurde, was ich ja in keinsten Weise bin und was ich auch nicht besonders mag. Ich bin eigentlich am meisten daran interessiert Dinge anders zu tun als ich es in der Vergangenheit getan habe.

ich alleine im Atelier bin, eine Zeichnung anfertige, rahme und in eine Galerie bringe, um sie dort zu zeigen, ist es gewissermaßen das Gegenteil davon. Aber eben auch ein Teil meiner künstlerischen Praxis.

PH: Kannst du etwas mehr zum Tätowieren als künstlerische Praxis sagen?

DT: Ich war eigentlich nie besonders an tattoo art interessiert. Meine eigenen Tätowierungen waren eigentlich immer Zeichnungen, mit denen ich in das Tattoo-Studio ging, um sie mir dann tätowieren zu lassen. Irgendwann fing ich bei Ultra Eczema an mit der Idee der Katalognummer herumzuspielen. Eines Tages entstand eine Zeichnung, in der jemand UE50 auf die Fingerknöchel tätowiert hatte – also die Katalognummer für das fünfzigste Release. Sieben Jahre lang war ich der einzige, der dieses Tattoo hatte.

PH: Und es geht auch nur das Tattoo.

DT: Genau, die Katalognummer ist der Release. Dann zog mein Freund Allon Kaye, der das Label Entr'acte betreibt, nach Antwerpen. Auf allen Veröffentlichungen ist auf der Vorderseite des Covers lediglich die Katalognummer in großen Lettern zu sehen.

rungen. Die meisten Publikationen sind von dir, die meisten Platten allerdings nicht.

DT: Aber ich mache die Zeichnungen für die Cover, das Artwork ist immer von mir. Und ich arbeite eng mit dem Grafikdesigner Jef Cuypers zusammen. Meine Interessen haben sich verlagert, es begann in den 1990er Jahren mit einem Fanzinze für Punk, Hardcore, Grindcore und Crust, fünf Jahre später gab es eine Ausgabe mit Fotografien von Zeichnungen, dann begann ich Platten zu produzieren und so weiter. Es hat sich zu dieser Releases-Reihe entwickelt, sogar die Orte haben eine Katalognummer, also auch De Nor.

PH: Alles ist also letztlich an die Labelstruktur zurückgebunden.

DT: Ja, es funktioniert wie ein Kleiderständer, eine gute Option um Sachen unterzubringen.

PH: Ein Teil dieses Ganzen ist ja auch der Plattenladen a-Musik in Köln.

DT: Es ist ein Ort, an dem all meine Veröffentlichungen schon seit langem erhältlich sind, wie auch bei Fusetron in New York oder Art into Life in Japan. Es gibt ein inter-



'We Are Closed', colored pencil on paper, 70 x 100 cm, courtesy of Tim Van Laere Gallery

nationales Netzwerk an Leuten, die ein Interesse an Musik verbindet, das sich nicht auf einen Stil beschränkt ist, sondern aufregender neuer Musik im Allgemeinen gilt. A-Musik supportet das Label und ich finde, dass die eine großartige Auswahl anbieten. Wenn man dort stöbert... Viele Plattenläden haben ja Hinweise wie „Tip from the store“ oder ähnliches. Normalerweise ist das ziemlicher Quatsch, aber in ihrem Fall ist schlichtweg jeder „Tip“, den ich gehört habe, eine gute Platte. Es sind einfach Leute, die aus dieser Musikszene stammen, sie beschäftigen sich mit all den Labels seit den 1990er Jahren.

PH: Eine der Veröffentlichungen, die man aktuell bei den a-Musik-Tips finden kann, ist der Ultra Eczema-Release UE257, Improvisationen auf Kirchenorgeln. Eine sehr intensive Platte, mit präzisen Vorgaben, wie die Orgeln zu spielen sind. Sehr schlicht und gleichzeitig sehr verspielt, handelt es sich wirklich nur um Improvisation?

DT: Wie der Titel „Improvisations on the church organs of Europe“ schon andeutet, ist Blake Hargreaves durch Europa gefahren,

men, und wie hast du das dann produziert?

DT: Ich traf Blake bei einem Poetry-Abend in Rom, wo wir beide die einzigen waren, die Englisch sprachen. Wir verstanden uns direkt und er hat damals auch diese ZZ Pot-Platte von Matt Brinkman wiederveröffentlicht. Mir gefiel es, dass sich jemand die Mühe macht das auf Vinyl zu veröffentlichen, obwohl es sich eventuell nicht allzu gut verkaufen wird. Wir freundeten uns an, ich stellte ihn meinem Freund Kris Delacourt vor, der eigentlich von Beginn an involviert ist. Er mastert alle Tonträger, die ich veröffentliche, und ich habe auch eine Platte von ihm herausgebracht.

PH: Würdest du unterschreiben, dass es sich beim Veröffentlichen ebenfalls um eine künstlerische Praxis handelt? Als Künstler_in wählt man ja auch aus und beschränkt sich.

DT: Diese Veröffentlichungen zu produzieren kostet mich nicht weniger Zeit als ein Kunstwerk, eine Skulptur oder etwas Anderes, herzustellen. In dem Sinne also definitiv. Eigentlich kümmere ich mich den ganzen Tag um all die Sachen und es ist

der einen und Pearl Jam auf der anderen Seite. Was macht man damit bloß? Ich habe sie dann recycelt und machte daraus die Ziveruitjes Serie.

PH: Mit einem wunderschönen monochromen Coverdesign, vom Fassbinder-Porträt bis hin zu Reproduktionen von Illustrationen.

DT: Es handelt sich durchweg um Risografien von gefundenen Bildern, ich wollte, dass es sich durchweg um recyceltes Material handelt. Warum ich all diese Bilder horte? Um sie sozusagen zu aktivieren, und da ich mich manchmal selbst frage, warum ich das alles besitzen muss, versuche ich es zu verbreiten.

PH: Okay, wir hören hier erstmal auf, vielen Dank!

hat sich auf die Suche nach alten Orgeln gemacht – und viele gefunden. Es fasziniert mich, dass es derart unvergleichlich klingt. Gerade weil es in der jüngeren Vergangenheit doch einige Leute gab, die Orgelaufnahmen veröffentlichten, wie Ellen Arkbro oder Áine O'Dwyer, deren Music for Church Cleaners ich wirklich mag. Man hört jemanden beim Staubsaugen, während sie die Orgel ausprobieren, und genau daraus hat sie ein Album gemacht. Ich gefällt mir, dass diese Blake Hargreaves-Platten nicht nach Improvisation, sondern nach notierten Stücken klingen.

PH: Er setzt von Beginn an extrem auf die Klangfarben.

DT: Ja, und auf die Dauer, er nimmt sich die Zeit und arbeitet mit repetitiven Elementen. Es gibt aber auch kurze Stücke, an denen sich präzise ablesen lässt worum es sich eigentlich handelt, es funktioniert letztlich wie langsame, traurige Popmusik.

PH: Er riskiert also gewissermaßen einiges mit diesen begrenzten Mitteln.

DT: Ja, das macht er eigentlich immer so.

PH: Wie bist du überhaupt darauf gekom-

mir eigentlich egal, ob man das jetzt Kunst nennt oder nicht. Manchmal geht es einfach darum einen Abend zu organisieren, und dann kommen Menschen zu De Nor, ohne überhaupt zu wissen, dass es sich dabei um ein Kunstwerk handelt. Sie fragen mich dann, was das denn mal war, was mir ziemlich gut gefällt. Die Leute denken, dass es sich um einen alten Bau handelt, obwohl wir es komplett neu errichtet haben. Gleichzeitig tauchen dort Leute auf, die niemals zu einem Underground-Noisekonzert gehen würden, die aber an dem Park oder an Kunst interessiert sind.

PH: Wenn man sich durch den Ultra Eczema-Katalog wühlt, beschleicht einen der Eindruck, dass du von Zeit zu Zeit die Dinge sortieren musst. Es gibt ziemlich viele Compilations auf dem Label.

DT: Ich bin eine extrem chaotische Person. Und darum geht es bei der Labelarbeit auch, den Versuch die Sachen, die da sind, zu ordnen. Ich bin auch ein Sammler und mag es Musik zu teilen. An einem bestimmten Punkt hatte ich etwa 800 Kassetten, Mixtapes, überspielte Kassetten mit Frank Zappa auf



30.–31.10.2020 FREIRAUM FESTIVAL

Online www.goethe.de/freiraum + @ BOZAR & Beursschouwburg, Brussels

Ein digit-lokales Festival zum Stand der Freiheit heute mit Stimmen aus ganz Europa

„Freiraum“ ist ein mehrjähriges Projekt der Goethe-Institute in Europa in Zusammenarbeit mit 53 Akteuren aus Kultur, Wissenschaft und Zivilgesellschaft. Das Festival Freiraum zum Stand der Freiheit in Europa heute ist digital, lokal, nachhaltig und solidarisch: Es ist ein kollaboratives Festival, das simultan sowohl online als auch lokal in ganz Europa stattfindet. In Brüssel startet das Festival mit einem hochkarätigem Eröffnungsabend im BOZAR am 30.10. und diskursiven und künstlerischen Formaten am 31.10. in der Beursschouwburg.

A digit-local festival on the state of freedom today with voices from all over Europe

„Freiraum“ is a multi-year project of the Goethe-Instituts in Europe in association with 53 partners in culture and the arts, the research community and civil society. Our closing festival on the state of freedom in Europe today is digital, local, sustainable and solidarity-based: it is a decentralized collaborative festival to be held simultaneously online and in physical locations all over Europe. In Brussels, the festival will start with a top-notch opening evening event at BOZAR – Centre for Fine Arts on 30 October followed by discussions and performances on the 31st at Beursschouwburg.

Mit / with Ivan Krastev, Eva Illouz, Alfredo Saad-Filho, Samira Saleh, Béatrice Delvaux, Karl van den Broeck, Gia Abrassart, Bleri Lhesi aka DJ Bruselo...

FREI — RAUM



BO
ZAR

beursschouwburg

► Dennis Tyfus, visual artist, musician, label owner, tattoo artist based in Antwerp, redefines an attribute that in music journalism is normally used inflationally – “prolificness”. Philipp Höning met with him in Antwerp to talk about his recent concert in Cologne, the constant mode of production, label work as a method of public art and hoarding.

Philipp Höning: Last week in Cologne, you played a concert at Gold und Beton in Cologne. What did we hear at the concert, what are your thoughts on this performance?

Dennis Tyfus: My own thoughts about my own performance? Shit.

PH: It was very short, about 20 minutes, it was a one-piece performance.

DT: Yes, it usually is.

PH: It was very decisive.

DT: With this series of concerts I try to combine what I do with my radio show for Radio Centraal, which are in a way audio

tary Half Japanese: The Band That Would Be King. He hardly says anything in the documentary to begin with, what I found really good, just at some point he is explaining how to play a guitar: “You hold your one arm like this, you’re holding your arm like this, because you have seen other people on photos holding it like this. And with the one hand you do this and with the other hand this and you’re playing the guitar.” I liked the idea that it is that simple and that you can play any instrument basically by imitation – a classical punk idea of course. I also remember picking up Richard Youngs some years ago for a concert that I organised for him. I picked him up at the station and he didn’t have anything on him. And I asked him: “What are you gonna play tonight?” And his reply was: “I don’t know, what do you have?”. This little sentence, that could be lost in the maze that is a conversation really stood out for me. I had a tour not long after that and I decided basically not to bring my usual tape recorders. Everywhere I went I used the Instruments of other people. I did

continuous thing now. But that’s pretty new. And besides that I began improvising there and it became part of the story. I thought that it should extend like this, like my radio show continues as well. But the radio show is consistent in a way, while these shows are not. You could see it as a world of absurd characters that are being played all by me.

PH: So, there is a conceptual part from the radio show and it’s pulled into occasional live performances.

DT: The conceptual part of the radio is maybe that I am there alone by myself, knowing that the possibility exists that what I do there is heard by listeners.

PH: What are the parameters of the show, how can it be accessed?

DT: It is on Radio Centraal via FM and Digital. Saturday between 2:00 pm and 3:00 pm every week. I do this since about the early 2000s. In the past, I would have people as guests that have a concert in town. They would play a live session or talk with me. But it is very often also a satirical radio

Limits of the public

plays. You could even call it a soap series in a way, an auditive soap. It is a continuous story that I am doing since about a year now. I wanted to basically have these characters that I do there with my voice, play music. Before that, I took a safer bet by using prepared cassettes, slowing them down, speeding them up, using my voice sometimes, but could always draw back to this cassettes that were there.

PH: You are not relying on improvisation in this situation.

DT: I am always, but with pre-recorded tapes. So you could improvise on top of the tapes, basically. I like the idea of it being not a safe thing. I like to think about what improvisation could be, in a way that is an extreme challenge for me, too, because I get very nervous. I find it nerve wrecking in a way. I wanted to start using instruments that I am not able to play – I love piano, the sound of it and the possibilities as well. So I figured out, there are two ideas of other people that I like to see combined in a way: That is what Jad Fair said in this documen-

a concert in Austria in a cellar where a lot of classical and New Music takes place. They had a Bösendorfer piano. The soundcheck was very funny because the guy usually works with and plays classical music. And I asked for this specific piano, so he thought a could actually play it. The look on his face when we started sound-checking, that’s it, that’s the golden part of the day for me. So my concert [at Gold und Beton – PH]: It became part of a story and when the story is told I stop playing. This can be after three minutes or after 40 minutes. One could consider some of it as being humoristic or funny and it is not necessarily only that. When you feel like something is uncomfortable and there is one person maybe giggling a little bit, but everybody else is: “What the fuck is he saying?” – this is a situation I very much enjoy. In a way that was what that was in Cologne.

PH: So, what you did, was part of some kind of a greater story that you encounter every week or every month?

DT: If there is a concert, I like it to be a

show, I do different voices and have them have a conversation with each other. Of course, since I am a music enthusiast, I play music in there and since one year, it is this soap series with music in between.

PH: This soap thing is a very distinct form or genre. You go to the studio and have the microphone in front of you and start doing these dialogues. Do you set up scenarios?

DT: No, it is all improvisation. It is basically like conversation in a bar that you overhear and think “Jesus what the fuck are they talking about?”, a bit like this. But, yeah, they became figures with own characteristics. There is a gay couple which I play for example, that runs a store for prank articles – whoopee cushions and so on. A lot of things happen in that store. They break up, a guy ends up in a goat farm, being abused by people. There are cops involved, a cop is involved with the goats there as well, people get killed. It is very stupid, it is really embarrassing to explain it, actually. When I talk about it like this, it sounds very strange.

PH: Do you consider the show as a side

project?

DT: I don't see anything as a side project. If I don't do it, like Saturday when I was in Cologne, I miss it. It is very much an equal part of my practice. Much like the tattoos are, No Choice Tattoos. It is all a part of one thing. I could not ever see where those drawings [pointing to the kitchen wall with some drawings in frames – PH], things I frame and hand in at a gallery, let's say – that that's the serious stuff I do and the other stuff is a hobby. Maybe it rather is all a hobby then.

PH: Books. So this is the newest one. What is the title, Table Dance ...?

DT: Well, 'Taf(f)elend Dansen (een gefaalde vondst)'. Tafelen, but there is an extra "f" in between brackets here. Taffelen is doubtfully moving, not getting off your butt. Being hesitant, while tafelen is dining at the table. And it also says "a failed find". Why is it a failed project? Because Table Dance is a restaurant run by the musician Hiele [Roman Hiele] and Michelle Woods, who is a cook from London. My idea was to combine concerts

DT: Yes, basically. I see this as a kind of public artwork as well. The idea of public sculpture for example is something that usually fails. I cannot remember one roundabout artwork, you know on the highway, those things you have on the roundabouts – can you name one that was good?

PH: Mostly stainless steel structures or semi abstract concrete with a local flavour.

DT: The thing is, maybe that's bullshit: Public art works better if it is morphed into life more. When it is not forced upon people. Most people are not interested in art, for example. I always liked sculptures that were a bit disturbing or out of place.

PH: Can you read out this sentence from the receipt in the book and translate it for me?

DT: You chose a difficult one. "Gurken: het ontgroenen van de kerst oma". It is a word play. "Cucumber". Then "the degreening of a Christmas Grandmother". Degreening, like you are not green any more, like not a virgin any more and "Oma" means at the same time grandmother and tomato, Christmas

tural practice in the Middelheimpark with the exhibition My Niece's Pierced Knees, Middelheim Museum, Antwerp. There are sculptures, sound installations and some kind of an amphitheatre for events, De Nor. Are these permanent projects?

DT: They are as permanent as, how do I explain this? As permanent as this book. As long as the whole stock does not catch fire, so as long as they are available, they are on view. So, the project at the place is over. The sculpture in the park, De Nor, I made a deal with the museum. We found terms to do this under. For me a bunch of terms were very important.

PH: Legal terms, artistic terms?

DT: Both. For me it was very important, that it was a gated or fenced place that basically squats a part of the park, that has a door on the side of the museum and a door outside. So it is on the border. The important thing for me is that I could access it at all times. So I can basically organise something whenever late I wanted to. This

Dennis Tyfus and his Ultra Eczema Label

and little happenings with food in this space. In the beginning, when they opened, they asked me to propose something, could be a dinner or a happening or a work on the wall, whatever. I noticed these receipts that you get when you pay, they had a text here that says "thanks and goodbye". So what I always look for, when I do things, is hiding poetry in places where you don't expect it. My proposal for the place was a poem for every day they are open. It was important for me that the date was also connected with the poem as well. So, I did that, but they were not succeeding changing it every day, the project stopped. Then, I did my 40s birthday at Table Dance in December and for this event I asked them to make a 40-Course Meal. Some of the courses were also concerts and I made this publication with all the receipts in book form and everybody who visited it, 40 people I think, they got one. Now a bookstore is making the poem-receipts.

PH: So you are hijacking – not reality, but the reality principle.

Tomatoes are these small red ones. It is really stupid to explain this.

PH: Another hard one. This on the left.

DT: Easy: "Eetbaar papier maché" – eatable paper maché.

PH: "Voedsel banken in alle parken!"

DT: "Voedse banken" is the place where people can get free food, but "banken" is also a bench and bank. So food benches in every park.

PH: So, as a customer, you receive a receipt at Table Dance Bar – dancer: Miguel, price, total price, tax and on the bottom the poem.

DT: Yes, but only the poem is mine.

PH: Does public sculpture begin for you at this place?

DT: It could, although I don't how public it is. It is as public as when you go to a village and see a sculpture there. The chance that I see a sculpture in a village I have never been to, is very small. This restaurant is not visited by everyone, so in that sense it is not as public.

PH: You have a very distinctively sculp-

was very important. This is something we always did, for example in the squats we had before. It is trying to get a space there, that is there forever or hard to remove, because it is made of concrete. This contract also says, when these conditions are not lived by any more then it ends. I am curious. So in that sense it is temporary work. I want the work to play an active role and to be activated. Every Saturday in the summer I'll organise something there.

PH: You are trying to take the precarity of squatting out of the equation, at least on paper.

DT: I think these things can also change. I also put into the contract that, if I would pass away, that other organisations, for example Kraak, De Player in Rotterdam, Oto in London, could be Meakusma, too, would be allowed to continue the work. But I want to put down who can do that.

PH: How do you think of the reception of your art?

DT: I am usually very annoyed by it, but



Ultra Eczema 100, (street sign) photo Ans Brys, Courtesy of Tim Van Laere Gallery

can't really pin down why. That also sounds very teenage to say, but I don't want to be categorised. People do that, whatever – if I listen to a record I also call it a folk record or electronic music record and so on, while maybe these people intended it differently. It took me really long to shake off the idea that I am a graffiti artist, which I am absolutely am not and I also don't like. I am always more interested to do things in other ways than I did before.

PH: I am asking, because public sculpture is always a very different way of dealing with reception, more than other media. It is by definition reciprocal. You put it in front of someone, really. Your concept of sculpture begins at receipts, radio, the tattoos are an intimate way of dealing with public, too. And the tattoos are dealing with a very specific kind of public: One person, and then two or three who see the person with the tattoo regularly. When I visit the book store

and the bookstore keeper sees the tattoo, you, are out of the equation as an author. For the bookshop owner it is a tattoo, not a No Choice tattoo by Dennis Tyfus. It is not signed, too. In the very moment this tattoo thing becomes very different to putting a sculpture into the park.

DT: In all cases it's engaging in social situations through an artwork. While being in the studio, alone, making a drawing, framing that and putting it in a gallery and showing it is in a way the opposite of it. But also a part of what I do.

PH: Can you tell me more about the Tattoo as a practice?

DT: I never had an interest in tattoo art culture that much. The tattoos that I have were always drawings that I brought to the tattoo shop and I asked them to put it on my body. Then at some point at Ultra Eczema I was playing a lot with the idea of the catalogue

number. Some day I made a drawing where someone had UE50, Ultra Eczema Number 50, on his knuckles, which is the catalogue number for the 50th release. For seven years I was the only one that had this Tattoo.

PH: And it is only the tattoo.

DT: Yes, the catalogue number is the release. And then my Friend Allon Kaye, who owns the label Entr'acte, moved to Antwerp. All of the label's releases have the number in huge simple lettering on the sleeve. There's no name on the sleeve, the front sleeve is the catalogue number. We traded the edition. So he got a UE50 Tattoo on his arm and I got E103, a number that was specifically made for my hands. While he was the second person with a UE50 release on his body, I thought about making a limited edition of 50 copies. A tattooist from Germany, a friend of mine, did these tattoos for free at the opening of the gallery show. As a payment for this job she said, that I should

make a tattoo for her with her machine. I never did this before. At the Middelheim Museum it drove the curator nuts that I said to anything “I proposed this and this”. The flyer, the invitation, everything had to be radically different to what the exhibition is. Every work was another space for something happening, that’s the way I work. So I told her, “I will do it, but you have no choice”. So that’s how the name came about.

PH: On Ultra Eczema you have books, prints, records, tattoos. Most of the books are your books, most of the records are not your records.

DT: But I always make the sleeve drawings. The sleeve artwork is always mine. And I work closely with a graphic designer Jef Cuypers. My interests flux away, it changed from a Punk, Hardcore, Grindcore, Crust Fanzine in the 1990s to picking up that name again, five years later, for number three that is an issue with images of drawings in it, then started doing records and so on. It developed into an edition somehow, but even the places have catalogue numbers.

organs. A very intense record, it has a very precise setup on how the organs are played. It is very simple and at the same time very playful, is it really just improvisations?

DT: As the title suggests in “Improvisations on the church organs of Europe”, Blake Hargreaves travelled through Europe, researched and found lots of old organs. What strikes me about it is that it sounds like nothing else. Because lately there were a lot of people that used these organs, Ellen Arkbro and a really good by Áine O’Dwyer, Music for Church Cleaners, which I really liked. You hear someone vacuum cleaning the church while she was trying the organ out and she made a record out of it. What I find funny is that these Blake Hargreaves records don’t sound like improvisation, it sounds like these were written pieces.

PH: It relies very heavily on timbres, right from the beginning.

DT: Yes and it is long, it takes its time and has repetitive elements. They are also short songs where you see exactly what it is, it

a sculpture or whatever. So it is definitely. I am busy the whole day with this stuff and I don’t really care if it is called art or not. Sometimes it comes down to organising a night and there’s people coming to De Nor and they don’t even know it is an art piece. They ask me “what did it use to be?” which I really like. People think it’s an old building although we built it from scratch. And people that would never end up at an underground noise gig turn up at this place in the park, because they are interested in the park or the art.

PH: When one scrolls through the catalogue of Ultra Eczema it leaves the impression that you have to sort things from time to time. There are lot’s of compilations on your label.

DT: I am an extremely chaotic person. That’s what the label is, also: Trying to organise what there is. I am a hoarder as well and I like music to be shared. At some point I inherited about 800 cassettes or so, mix tapes, dubbed cassettes with Frank Zappa on one side and Pearl Jam on the other and so

De Nor also has a catalogue number.

PH: So everything is tied to the structure of the label.

DT: Yeah, it is like a coat hanger, an easy way to put things on.

PH: Part of this is the record store a-Musik in Cologne.

DT: It is a place that distributes all my records since a long time, much like for example Fusetron in New York and Art into Life in Japan. There is an international network of people that are interested in music that is not bound to one style but exciting new music. A-Musik is supporting the label and I think they have a great selection. If you look around through their shelves – a lot of record stores have that thing where they say “Tip from the store” or so. Usually it is bollocks, but in this case basically every “Tip” I heard is a good record. They are people that are grounded in this music scene, they are into labels since the 1990s.

PH: One of the records you now find under “Tips” at a-Musik is the Ultra Eczema Release UE257, improvisations on pipe

functions like slow, sad pop music.

PH: So he is taking quite a bit of a risk with in these limited means.

DT: Yes, he always does.

PH: It is an incredible project to master this. How did you come across this? How did you put it out?

DT: I met Blake in Rome at a poetry night, where we both were the only ones that spoke English. We got on pretty well and he re-released this ZZ Pot record that Matt Brinkman from Providence originally made. I loved that someone made this effort to put this out on vinyl, the jump into the void, when you release something that might not sell. So we became friends. I got him in contact with my friend Kris Delacourt, who actually is involved since the very beginning. He masters all records that I put out. I also released a record by him.

PH: Releasing as an artistic practice, would you underscore this? As an artist you choose, you limit yourself.

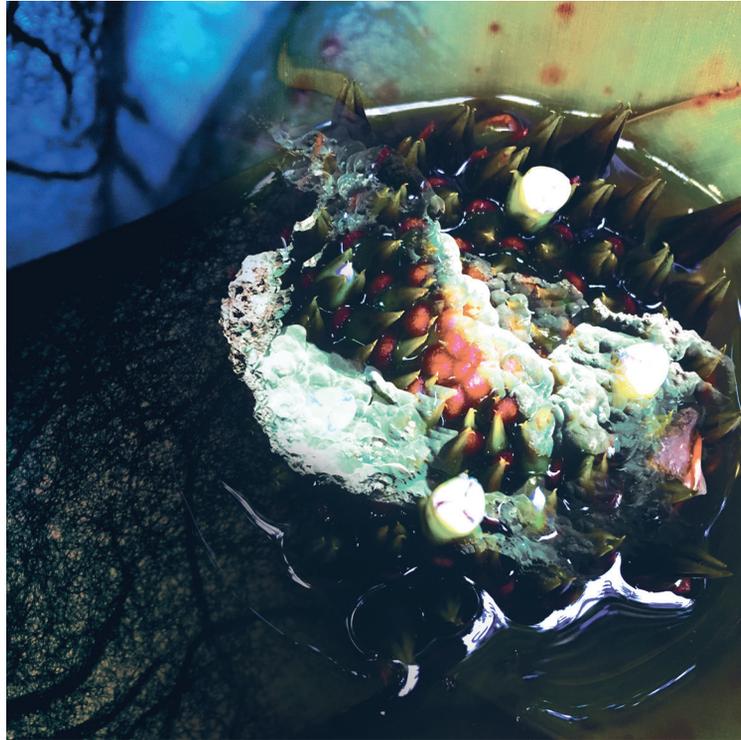
DT: Making these editions takes as much time for me as making an original art piece,

on. What are you gonna do with this? Then I recycled them and made the Ziveruitjes Series.

PH: With a beautiful monochromatic cover design, one with a Fassbinder portrait on it, some with reproductions of illustrations.

DT: They are all Riso printed found images, I wanted it to be a completely recycled thing. Why did I hoard these images? To activate them and because I asked myself why I have to own all this, I try to distribute them.

PH: OK, we’ll stop here, thank you!



Julia Reidy,

– “Ambitious, immersive new release from Australian wunderkind”, so lockt der Hype-Sticker, der das Album zielt. Mir war das Wunderkind bis zur Veröffentlichung dieser Platte ehrlich gesagt nicht bekannt. Das will einerseits nichts heißen, denn wer hat schon die Vielzahl der Gitarrist*innen im Blick, die weltweit mit offenen Stimmungen oder der elektronischen Erweiterung ihres Instrumentes experimentieren? Andererseits habe ich zu Hause beileibe keine geringe Anzahl an Alben mit instrumentaler Gitarrenmusik stehen, und lebe als alter Sack mit Plattensammlung von der Illusion, wenigstens einigermaßen Bescheid zu wissen. Und doch lebe ich auch mit der latenten Gewissheit und dem wachsenden Unbehagen, irgendwann den Anschluss zu verlieren (wenn das nicht ohnehin schon längst der Fall ist, fragt mich bitte nicht nach Young Thug). Daher die Irritation, ja Scham!, als mir bei der gewohnheitsmäßigen Lektüre der Mailorder-Newsletter In Real Life unterkam und ich mit dem Namen Julia Reidy nichts anzufangen wusste.

Panik! Google! Gewissheit! Feeding Tube hatte bereits 2018 ihre Debüt-CD-r (All Is Ablaze, ursprünglich von 2016) auf Vinyl wiederveröffentlicht – auch das hätte ich mitbekommen können, denn discogs weist mir nach, immerhin 31 Alben des Labels in der Sammlung stehen zu haben. Nun ist Feeding Tube ein stilistisch breit orientiertes us-amerikanisches Underground-Label und alles andere als auf ein bestimmtes Genre festgelegt, so ist es von daher sicher auch kein Zufall, dass mir die Australierin erst mit ihrem Release auf dem von Oren Ambarchi betriebenen Black Truffle Label ins Bewusstsein geriet. Ambarchi, selbst Gitarrist, nutzt sein Label zum einen als Plattform für eigene Projekte, doch prominent unter Spätgeborenen ist es vor allem deshalb, weil hier seit einigen Jahren einschlägige Klassiker oder unveröffentlichte Archiv-Aufnahmen der elektronischen Nachkriegs-Avantgarden (wieder) zugänglich gemacht werden: AMMs Debüt, Alvin Currans Natural History, David Rosenbooms Brainwave Music oder Annea Lockwoods Tiger Balm. Black Truffle ist auch oder vielleicht sogar vor allem ein Label

für sogenannte oder selbst ernannte, mit Sicherheit aber in die Jahre gekommene Insider, Kenner und – um dieses klebrige Wort auch noch zu benutzen – Connaisseurs. So ziemlich jedes der post-kolonialen Theorien entlehnten Buzzwords (weiß, männlich, privilegiert) lässt sich jenen Akteuren anhängen, die sich über Plattenkisten beugen, Mailorder studieren und dann auf das „Australian wunderkind“ stoßen: Wenn einem also Gutes widerfährt, dann ist das schon einen Asbach Uralt wert ...

Ich übertreibe – und liege wahrscheinlich doch nicht ganz daneben In der Beschreibung eines Milieus und des darin verkehrenden (überwiegend männlichen) Sozialcharakters: Die Lebensmitte überschritten, tausende von Tonträgern zuhause und ein Wissen mit sich herumtragend, das mit jedem neuen Tag mehr und mehr der Irrelevanz anheimfällt. Man muss kein Boomer sein, um Augenrollen zu ernten.

Warum stehen diese resignativ-depressiven Zeilen zum Auftakt eines Essays, das

eigentlich für die Musik einer australischen Gitarristin begeistern soll? So wird das aber nichts mit der Begeisterung – oder doch? Es ist vielleicht hilfreich, einen kurzen Blick auf das gegenwärtige Elend um die Produktion, Distribution und Rezeption von Tonträgern zu werfen, um die Vielzahl von Faktoren in Erinnerung zu rufen, die Aufmerksamkeit für eine bestimmte Platte wecken oder nicht. Und in diesem Zusammenhang ist darauf zu achten, dass der Versuch um Klärung nicht in Zynismus mündet. Hätte Black Truffle einen jungen männlichen Gitarristen als „wunderkind“ gepriesen? Ich tippe: nein, denn die Geschichte der männlichen Genies in der Musik steht ohnehin in der Kritik (file under: „männliche Hegemonie“ oder gar „toxische Männlichkeit“). Umgekehrt aber lässt sich die Etikettierung Reidys als „wunderkind“ vor diesem Hintergrund auch als Herausstellung ihres Geschlechts lesen. Eine Akzentuierung („female electronic musicians / composers“ sind ohnehin en vogue), die ihr momentweise Aufmerksamkeit verschaffen mag – im nächsten Moment aber wird

Zaunpfahl in Richtung einer der Inspirationsquellen für die Musik auf dem Album. Die erinnert nämlich in vielen Momenten an Krautrock bzw. die elektronisch erweiterte Gitarrenmusik der 70er Jahre, wie sie vor allem Manuel Göttsching solo auf E2-E4 und den Ash Ra (Tempel) Alben New Age of Earth und Inventions for Electric Guitar fabriziert hat. Die kosmische Musik dieser Zeit hat in den vergangenen fünfzehn Jahren in verschiedenen internationalen Subkulturen eine große Wertschätzung und regelrechte Renaissance erfahren. So war beispielsweise der musikalische Einfluss von Schulze, Froese & Co. auf Acts wie Oneohtrix Point Never oder Emeralds, die beide der amerikanischen Noise-Szene entwachsen, unüberhörbar.

Allerdings wäre es unfair und auch unzureichend In Real Life lediglich als Krautrock-Pastiche einzuordnen. Reidy verschmilzt auf ihrem Album auch noch andere Einflüsse, die dem Album in der Summe eine sehr eigene Note verleihen. Die akustische 12-Saitige, die zum Einsatz kommt, bereichert das elekt-

ist Auto-Tune als Stilmittel omnipräsent – daher zunächst auch meine Skepsis, denn der leiernd-seifige Gesang mag zwar andernorts als zeitgenössische Errungenschaft gefeiert werden, mir biegen sich üblicherweise aber eher die Zehennägel nach oben, wenn ich den eiernd-schleifenden Effekt auf Gesangsstimmen höre. Und ich will auch gar nicht verhehlen, dass ich diese Gesangsspuren auf In Real Life nicht vermissen würde – aber umso überraschender, dass sie mich, wo sie nun einmal da sind, nicht nur nicht stören, sondern das Album durchaus um eine Dimension erweitern, ja sogar als Alleinstellungsmerkmal gelten können, denn – soweit ich sehen und hören kann – ist der offensive Einsatz von Auto-Tune in der experimentellen Gitarrenmusik nicht gerade weit verbreitet.

In der Summe hat Julia Reidy ein originelles, reizvolles und zunächst vielleicht widersprüchlich anmutendes Album aufgenommen, das eine interessante Amalgamierung verschiedenster Einflüsse zu einem stim-

In Real Life LP (Black Truffle)

die Musikerin selbst zurecht genervt sein, wenn sie permanent und ausschließlich in der Auseinandersetzung mit ihrer Musik mit Versatzstücken gesellschaftstheoretischer Überlegungen und daraus resultierenden Kategorien konfrontiert würde. Gleichzeitig, das wissen wir, sind aber diese Perspektiven nicht unerheblich. (Pop-)Kultur ist ein umkämpftes Feld. Die sogenannte Sichtbarkeit nicht-männlicher Akteure in diesem Feld (Konzertbühnen, Panels, Titelbilder, Plattentheke...) ein Thema, ein wichtiges.

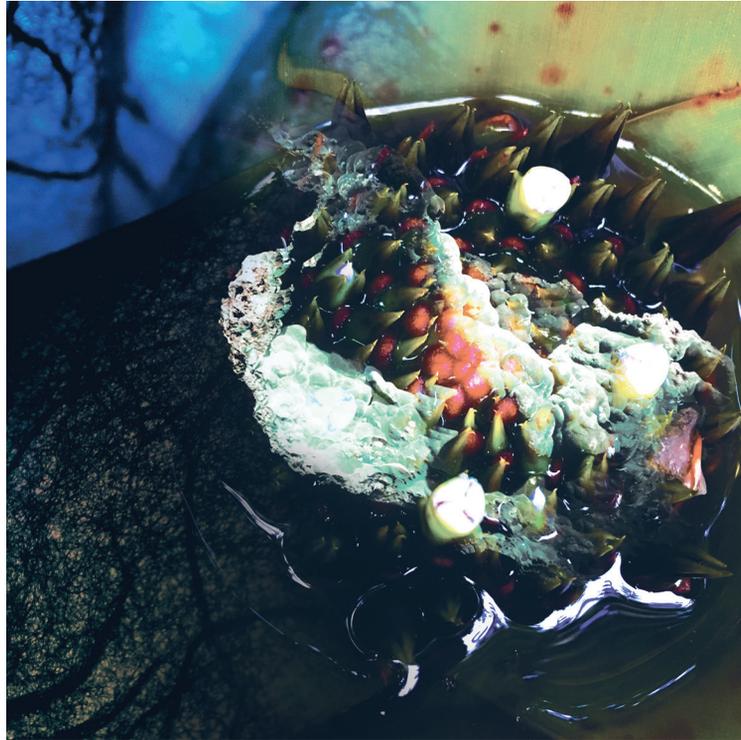
Nun ist im Zusammenhang mit all diesen vorangestellten Überlegungen noch immer kein Wort über die Musik von Julia Reidy gefallen. Was also hat es auf sich, mit dem „ambitious, immersive new release“ auf sich? Wie klingt es, und ist es der Aufmerksamkeit jenseits politischer und theoretischer Implikationen wert? Ich würde sagen, ja. Warum?

Vielleicht ist es mit dem Wunderkind, eines der deutschen Lehnwörter, das auch, wie Kindergarten oder Blitzkrieg, im englischen Sprachraum zuhause ist, ja ein Wink mit dem

ronische Klangbild um glasklare und mithin berausende Gitarrenläufe, die an die Alben des englischen Gitarristen James Blackshaw erinnert. Dieser hatte um die Mitte der letzten Dekade herum einige mystisch verhangene bis weltflüchtige Alben instrumentaler Gitarrenmusik aufgenommen – bevor er sich 2016 zurückzog und kürzlich ankündigte, wieder Musik aufnehmen und veröffentlichen zu wollen. Ob Reidy mit Alben wie Solar Bridge von den Emeralds oder The Cloud of Unknowing von James Blackshaw vertraut ist, weiß ich nicht, aber als alter Sack mit Plattensammlung, siehe oben, nehme ich hier einen Zusammenhang wahr: Manuel Göttsching – Mark McGuire (Emeralds) – James Blackshaw – Julia Reidy.

Ein weiteres, wenn auch nur reduziert zum Einsatz kommendes Element auf dem Album ist der modulierte Gesang. Auto-Tune, ursprünglich bzw. konventionell ein Studio-Tool zur Anpassung von Gesangsspuren, hat in den letzten Jahren eine ziemlich steile popkulturelle Karriere als ästhetische Signatur hingelegt; vor allem in Genres wie Trap

migen Ganzen fügt: Elemente kosmischer Musik, Fingerpicking-Guitar und Attribute moderner elektronischer Musik verschmelzen auf In Real Life zu zwei melancholisch und ruhig fließenden und eigenartig, ja außerweltlich schillernden Kompositionen, die im bizarren Artwork des Albums ihre Entsprechung finden und zum Titel des Albums in starkem Kontrast stehen.



Julia Reidy,

— “Ambitious, immersive new release from the Australian wunderkind” is how the sticker that decorates the album hypes it up seductively. Prior to the release of this album I had, to be perfectly honest, not heard of this wunderkind. On the one hand, of course, this means nothing because who can seriously be aware of the multitude of guitarists worldwide currently experimenting with open tunings or the electronic enhancement of their instrument? On the other hand, I have a really quite considerable number of albums of instrumental guitar music at home and as an old fart with a record collection I thrive on the illusion that I know my way around the genre at least reasonably well. And yet I also live with the underlying certainty that at some point I will lose touch (if that hasn’t already happened anyway, please don’t ask me about Young Thug). So, imagine my irritation – shame even! – when, while reading the mail-order newsletters as usual, I came across *In Real Life* and the name Julia Reidy didn’t ring any bells, even just faintly.

Panic! Google! Then certainty! Feeding Tube had already re-issued her debut CD on vinyl in 2018 (*All Is Ablaze*, originally released in 2016) – which might conceivably also have crossed my radar, as according to discogs I have 31 albums by that label in my collection. However, Feeding Tube is an underground label from the States that is broadly based in terms of style and not at all focused on just one particular genre. Thus, it was not entirely against the odds that I only became aware of the Australian Reidy through her release on the Black Truffle label operated by Oren Ambarchi. As Ambarchi a guitarist himself, he uses his label also as a platform for his own projects, but it has become well-known among younger generations mainly because for several years now it has been providing access (again) to classic recordings as well as unreleased archival recordings of the electronic post-war avant-gardes: AMM’s debut, Alvin Curran’s *Natural History*, David Rosenboom’s *Brainwave Music* and Annea Lockwood’s *Tiger Balm*. Black Truffle is also, or even mainly, a label for so-called or self-proclaimed insiders, afi-

cionados and – to use this somewhat loaded term – connoisseurs, who are no longer as young as they once used to be. Pretty much every one of the buzzwords that arose from post-colonial theories (white, male, privileged) can be used to describe those who spend their time bent over boxes full of records, who study mailorder catalogues and thus may come across the “Australian wunderkind”.

I am of course exaggerating – and yet, I am probably not a million miles away from accuracy in this description of the scene and the (predominantly male) social character that dominates in it: the wrong side of 50, with thousands of albums at home and carrying a wealth of knowledge that gets more irrelevant and redundant by the day. You don’t have to be a Boomer for people to roll their eyes at you.

So why such resigned, depressing lines to start an essay that is meant to fire you up about the music of an Australian woman guitarist? This is never going to do wonders

for your enthusiasm – or is it? It may be useful here to have a quick look at the current misery that is the production, distribution and reception of sound recording media to remind ourselves of the multitude of factors that either draw attention to a particular album or not. And in this context, it is also important that this attempt at shedding light does not end up as cynicism. Would Black Truffle have praised a young male guitarist as being a “wunderkind”? My guess is: no, because the history of male geniuses in music is already subject to criticism anyway (file under: “male hegemony” or even “toxic masculinity”). Vice versa, however, Reidy’s labelling as a “wunderkind” can, against this background, also be seen as stressing her gender. This emphasis (as female electronic musicians / composers are en vogue anyway) may temporarily bring her attention – but soon after, as a musician, she would rightly be getting annoyed if the reception of her music was constantly and exclusively based on hackneyed socio-theoretical considerations and the categories that spring

both solo on E2-E4 and on the Ash Ra (Tempel) albums *New Age of Earth* and *Inventions for Electric Guitar*. The cosmic music of that period has enjoyed great appreciation and a veritable renaissance in various international sub-cultures over the last fifteen years. For example, the musical influence that Schulze, Froese & Co. had on acts like Oneohtrix Point Never or Emeralds, both of which came out of the US noise scene, cannot be ignored.

However, it would be unfair as well as insufficient to categorise *In Real Life* merely as a krautrock pastiche. On her album, Reidy blends together a number of other influences that endow the album as a whole with its very own, distinct quality. The acoustic 12-string that she uses enriches the electronic soundscape with crystal clear and at times exhilarating guitar lines that are reminiscent of the albums by English guitarist James Blackshaw. Around the middle of the last decade, Blackshaw produced a few albums of instrumental guitar music that ranged

teeth. And I am not going to pretend that I would miss these vocal tracks on *In Real Life* if they weren’t there – so it is even more surprising that now that they are there they don’t just not annoy me but actually enhance the album with an extra dimension or could even be seen as a distinguishing USP because – as far as I can see and hear – the conspicuous use of Auto-Tune is not at all widespread in experimental guitar music.

All in all Julia Reidy has recorded an original, appealing and initially maybe somewhat contradictory album that weaves together an interesting mix of very different influences into a coherent whole: elements of cosmic music, fingerpicking guitar playing and attributes of modern electronic music on *In Real Life* blend into two melancholic and calmly flowing compositions shimmering strangely, even otherworldly, which find matching expression also in the bizarre artwork of the album and are in stark contrast to the album title.

***In Real Life LP* (Black Truffle)**

from them. At the same time however, as we know, these perspectives are not insignificant. (Pop) culture is a battlefield. The so-called visibility of non-male protagonists in this field (on stage at concerts, on panels, cover photos, record shop displays...) is indeed an issue, and an important one.

Now in the context of all these musings above, we still haven’t said a single word about Julia Reidy’s music. So, what’s the story with this “ambitious, immersive new release”? What does it sound like and is it worth the attention, beyond the political and theoretical implications? I would say yes. Why?

Maybe the use of wunderkind, one of the German loan words that, like kindergarten and blitzkrieg, have found a home in the English language, is a broad hint at one of the sources of inspiration for the music on this album. After all, the music is frequently reminiscent of krautrock or the electronically enhanced guitar music of the 70s, which was released particularly by Manuel Göttsching

from mystically shrouded to escapist – before retiring in 2016 until he recently announced his intention to start recording and releasing music again. Whether Reidy is familiar with albums such as *Solar Bridge* by the Emeralds or *The Cloud of Unknowing* by James Blackshaw I don’t know, but personally as an old fart with a record collection, see above, I am sensing a connection here: Manuel Göttsching – Mark McGuire (Emeralds) – James Blackshaw – Julia Reidy.

Another element on this album, even though it only comes into play in a reduced form, are the modulated vocals. Auto-Tune, originally, or conventionally, a studio tool for adapting vocal tracks, has over the last few years experienced quite a steep pop-cultural rise as an aesthetic signature; especially in genres like trap Auto-Tune is ubiquitous as a stylistic means – which explains my initial scepticism because, although the grinding, soapy quality of the singing might be celebrated as a contemporary highlight, to me having to listen to the trudging, dragging effect on vocal tracks is worse than pulling



ESCAPE TO ELEVATE

– Wie lassen sich die Gespensterrforschungen des englischen Hauntologen und Kulturwissenschaftlers Mark Fisher in eine künstlerische Idee so transformieren, dass sie Kompositionsidee überzeugen? Für das Hamburger NOISEXISTANCE Festival war das im vergangenen Jahr ein Gestaltungsfeld von vielen, das die vier (männli-

an einem Film über die jesidische Diaspora in Deutschland. Es ist ihr Wunsch, komplexe Themen multidisziplinärer abzubilden, weil sie sich gerne auf mehreren Wahrnehmungsweisen den Dingen nähert.

Inhaltlich geht es in ihrer Arbeit für Kampnagel nicht um unmittelbar selbst erlebte körperliche oder seelische Verletzung, sondern eher um „das Traumatische“ als gespenstische Erinnerung an Eindrücken – wie ein seltsam verwobener Stoff, dessen einzelne Fäden erkennbar bleiben. Der eigentliche Anlass für diese acht Stücke war, dass Kampnagel im Rahmen des NOISEXISTANCE III zum ersten Mal einen Kommissionsauftrag vergab und thematisch den Fokus auf unterschiedliche Positionen zu Noise und einer möglichen feministischen Praxis richten wollte. Das ursprünglich für das Festival unter dem Arbeitstitel *There's no time here, not any more* produzierte Material hat Rosaceae in diesem Jahr in Form des Albums *Efia* auf dem Pudel Produkte veröffentlicht. Geplant ist mit Ava noch ein weiterer Longplayer,

hat. Es gelingt ihr dabei, ihre Eindrücke und die Erfahrungen bei ihren Recherchen über die Schicksale der Jesidinnen in eine zwar abstraktere aber nicht minder eindringliche Klanglandschaft einzubetten, die in dieser Form wie die Vertonung diasporischen Leidens anmutet. Konkret hörbar wird dies unter anderem durch die gesprochenen Worte der Friedensnobelpreisträgerin Nadia Murad, eine der ersten jesidischen Überlebenden des Genozids durch den Daesh, die erfolgreich aus dem Irak flüchten konnte.

Das unsichtbare Drama im Geschehen verbirgt eine sublimale Kraft, Zuhörende in diese zunächst zeit- und ortlose Betrachtung heranzuholen, denn es gibt keine fern entlegene Klangfolklore als Verweis. Selbst für ungeübte Ohren erschließt sich aber eine Art „Folklore der Geräusche“, die ein weites Spektrum zwischen Horror und Gebet diffundieren lässt. In diesem Sinne ist man beim Zuhören nicht mehr so weit entfernt von den Vorher-Nachher-Effekten eines Norbert Möslangs und seiner Komposition für Peter

Rosaceae,

chen) Kuratoren für eine mögliche künstlerische Beteiligung abgesteckt hatten. Für jene Ausgabe in der Kulturfabrik Kampnagel überlegte sich die Künstlerin Rosaceae, ebenfalls aus Hamburg, eine eigene Vision zu Fishers „Geistern der Vergangenheit“ – in Verbindung mit dem Auftrag, produktive Ansätze gegen die von Mark Fisher beobachtete kulturelle Ermüdung aufzuzeigen.

Was hat sie an diesem Projekt gereizt? Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit als Rosaceae arbeitet Leyla Yenirce unter ihrem (sogenannten) bürgerlichen Namen als Autorin, suchte während ihres Studiums der Kulturanthropologie nach neuen Ausdrucksformen für ihre Anliegen, spielte erste Live-Shows als Studentin an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Mitte der 1990er-Jahre ist sie mit ihren Eltern aus dem türkischen Teil Kurdistans nach Deutschland gekommen, und es versteht sich von selbst, dass sie als kulturelle Grenzgängerin von den politischen Geschehnissen nicht unberührt bleibt. Als Musikerin ist sie außerdem mit zwei weiteren Frauen im intersektionalen Kollektiv *One-Mother* aktiv und arbeitet seit einiger Zeit

der allerdings, wie Rosaceae im Gespräch anmerkt, noch eine Weile brauchen wird. Im Vergleich zu ihrem ersten Tape *Nadia's Escape*, das im vergangenen Jahr auf Neoprimitive, einem weiteren Hamburger Label, erschienen ist, wurden die Sounds für *Efia* und *Ava* weniger auf das Flächige und Elegische hin ausgerichtet. Der Presstext zum aktuellen Release verweist auf verschiedene musikalische Einflüsse, möchte sie das Album doch zwischen Elementen von „Neuer Musik und gelegentlich reinem Harsh Noise“ eingeordnet wissen.

ERINNERUNGEN TRIGGERN

Nadia's Escape wirkt noch wie eine unbewusste, traumwandlerische Textur, mit auf- und abtauchenden Stimmen, die wellenförmig zu uns sprechen, in Echos und Loops gefangen werden, um wieder zu verschwinden hinter einem Dunst aus Noise, als fehlerhafte Übermittlung in einer teils wortlosen Erzählung. Es ist eine Geschichte, die um Worte ringt für das, was Leyla Yenirce angesichts der traumatischen Erfahrungen jesidischer Frauen empfunden

Liechtis Dokumentarfilm *Das Summen der Insekten: Hier gelang es Möslang, dem gnadenlosen Lauf der Dinge (Selbstmord durch Hungertod) mit mächtiger Musikalität zu begegnen. Eine ähnlich gelagerte sinnliche Wahrnehmung von Wirklichkeiten ist auf allen Rosaceae-Produktionen gewollt. Wahrscheinlich ist es keine Koinzidenz: Rosaceae kann, je nach Schreibweise, für ein Rosengewächs oder eine Hautkrankheit stehen, die Verwundbarkeit des Schönen und die Grazie der Verwundeten beschreiben – und ihren Schmerz. Noise als Stilmittel wirkt hier als empathischer Katalysator, weil Geräusche Erinnerungen triggern sollen.*

MUSIKALISCHE ERFAHRUNGSPROTOKOLLE

Die neueren Aufnahmen hingegen entfalten das Material musikalisch und inhaltlich zwingender und markanter. Eine dynamische Neuordnung geschieht zwar auch durch Melodien und gesprochene Sprache, die rhythmischen Strukturen darin entwickeln aber ein autonomes Eigenleben. Es geht nicht darum einen Flow zu bedienen, denn das wäre

vulgär. Die Wechsel zu Klangräumen und Ambient verdichten sich deshalb in Ortungsversuchen von Geräusch und Klang, vor allem die Aufnahmen für Efa bereiten durch perkussive Elemente einen neuen Boden für Field Recordings und small sounds. Die Dinge atmen anders hier, Rosaceas Stimme mit ihnen und umgekehrt. Die Klänge und Geräusche entnimmt Yenirce dem, was sie als persönliche kulturelle Erinnerung empfindet, und diese bleibt fluide, permanent auf Empfang eingestellt: Wenn kulturelle Wurzeln als Nachhall einer Diaspora auftauchen, etwa kurdische Musik von Hochzeiten und Familienfeiern, sind diese nur ein Teil dessen, was sonst an atmosphärischen Einflüssen im Alltag oder auf Social Media hereinströmt. Das persönliche Umfeld, die soziokulturellen Spuren werden im musikalischen Erfahrungsprotokoll mit Bedacht geräuschhaft integriert, denn es lässt sich kaum vermeiden, dass im Zuge von De- und Neukontextualisierung die eigene emotionale Betroffenheit das Protokoll nachträglich umformuliert.

lich die bestehenden Verhältnisse, die das erfordern und daran erinnern würden, wie es in manchen Musikbereichen doch an Normalität mangelt, sobald Frauen aktiv gestaltend eingreifen würden. „Wie reflektieren sie ihre männliche Position im Noise?“, würde wohl niemand die Wolf Eyes fragen, obwohl sie sicherlich zu den interessantesten männlichen Gesprächspartnern und in diesem Fall auch Förderern gehören. Und das nicht nur, weil sie unter anderem bei ihrem Projekt Universal Eyes mit der Musikerin Gretchen Gonzales Davidson kollaborieren. In einem Interview für Tiny Mix Tapes sprachen die Detrouiter von ihrer Beobachtung, dass Noise irgendwann „divided and male“ wurde. 2014 wurde von John Olson die Stilbezeichnung Trip Metal für ihre eigene Musik ins Leben gerufen, später wurde daraus das von den Wolf Eyes kuratierte Trip Metal Festival hinzu. Sie sahen im Zuge dessen eine größere Offenheit gewährleistet, was sich wiederum ihrer Meinung nach auch in einem größeren Frauenanteil innerhalb dieser Szene äußerte.

sogenannten Kanon postuliert.

KANON UND RESSOURCEN

Auch im weiten Feld der elektronischen Musik erschließen sich alle Geschlechter ihren Zugang zu Noise ähnlich unterschiedlich, und könnten gut ohne den obligatorischen Kanon auskommen. Wenn man Leyla Yenirce nach ihren Einflüssen fragt, fallen ihr zuerst die Freunde aus dem persönlichen Umfeld ein, der Golden Pudel Club, ihre Kunst- und Filmprojekte, ihre gedankliche Auseinandersetzung als Autorin für das Missy Magazine und die taz. Wahrscheinlich hätte sie im weiteren Verlauf unseres Gesprächs die Musikerinnen Moor Mother oder Puce Mary erwähnt, eventuell auch Lone Taxidermist oder Pharmakon – wer weiß. Musik mit Krach versteht Rosaceae als einen möglichen Teilbereich ihrer multimedialen Kunstausübung, in der sie sich je nach Bedarf einem bestimmten Medium als Form zuwendet. Sich nur einem Medium anzuvertrauen, empfindet sie als Einschränkung. 2015 wurde

Efa LP (Pudel Produkte)

IST NOISE WEIBLICH?

Solche Produktionen unter die Rubrik make some noise einzutüten, wäre ein ausgesprochenes Missverständnis. Noise Music muss nicht unbedingt ein Fingerzeig sein auf das, was erhört werden will, intendiert aufgrund unerwünschter Verhältnisse: Im Worst Case ignorieren solche Schubladen den Umstand, dass Menschen in Geräuschen oder „Krach“ schlichtweg einen ästhetischen Mehrwert, eine besondere Sinnlichkeit und bildhafte Sprache erkennen, und das unabhängig vom Geschlecht. Letzteres außerhalb einer feministischen Selbstbehauptung zu betrachten, wird in der Rezeption gelegentlich ausgeblendet. Ist Noise weiblich? Als ob es darum ginge, ein pathologisches Symptom zu ergründen, müssen Frauen ihr Tun oftmals rechtfertigen, ganz im Gegensatz zu ihren männlichen Wegbegleitern. Als Teil einer „feministischen Lärmforschung“ bezeichnet zu werden, empfindet Leyla Yenirce auch in ihrer Rolle der Rosaceae als zweischneidiges Schwert, obwohl sie durchaus als Aktivistin verstanden werden möchte. Es wären letzt-

NOISE ALS „NERDMUSIK“

Den Diskurs in einschlägigen Szenen bewertet Leyla Yenirce als „zu intellektuell geprägt“ und vorrangig „von weißen Männern“ geführt. Nach wie vor wird Noise von jenen dominiert, die das als Nerdmusik betreiben, als privilegierte Beschäftigung in eingeschwo-renen Clubs mit Exklusionspotenzial – und anderen Auffassungen künstlerische Professionalität absprechen, sobald eine zutiefst emotionale Dringlichkeit im Vordergrund steht. Im Prinzip kommt Kunst ohne technologische Standards aus – Kunstausübung als solche muss sich nicht hinter einem Technikpark verstecken. Was das Produzieren und seine Technologien angeht, kumuliert eben auch der Noise als „Nerdmusik“ gelegentlich als technologische Exzentrik und speist einen ermüdenden Geschlechterdiskurs, der in dieser Form auf so ziemlich alles zutrifft, was zwischen MINT-Fach und Gitarrensoli weltweit verhandelt wird. Letztlich verschleiern solche Diskurse aber das Wesentliche: nämlich inwieweit jemand Zugang zu entsprechenden Ressourcen hat und wer einen

der erste Synthesizer ausgeliehen – später, im Rahmen eines Stipendiums ein Studio angemietet für den Aufbau eines größeren Setups aus Soft- und Hardware. Sie arbeitet zwar mittlerweile auch mit Ableton live, bleibt aber handfesteren Geräten wie dem Korg ER-1 und Minilogue, einem Roland SP 404sx und diversen Effekten weiterhin treu. Denn im Live-Einsatz bevorzugt sie eher Hardware und das haptische Jammen, um der Performance nicht die Energie zu rauben. Das Publikum wird es freuen.



ESCAPE TO ELEVATE

— How could the ghost studies of English hauntologist and cultural theorist Mark Fisher be transformed into an artistic idea in such a way that they become a convincing idea for a composition? Last year, this was one of many creative fields for the NOISEXISTANCE Festival in Hamburg that the four (male) curators had outlined

Yazidi diaspora in Germany. It is her desire to portray complex topics in a multidisciplinary way because she likes approaching issues from a variety of perspectives and ways of perceiving things.

In terms of content, her work for Kampnagel is not directly about physical or mental pain that she experienced personally but rather about “the traumatic” as a haunting memory of impressions – like a strangely woven piece of cloth, the individual strands of which remain noticeable. The real impetus for these eight tracks was that Kampnagel, in the context of NOISEXISTANCE III, for the first time commissioned an artist to produce a composition and wanted to place the thematic focus on differing positions to Noise and a possible feminist take on it. The material that was originally produced for the festival under the working title *There’s no time here*, not any more was released as an album entitled *Efia* on the label Pudel Produkte by Rosaceae this year. Another LP, *Ava*, is already in the works, too, although as Rosaceae notes in conversation it is going

soundscape, which in this form appears like the sorrow of the diaspora being set to music. This becomes tangible when we as the listeners hear the spoken words of Nobel Peace Prize winner Nadia Murat, who was one of first Yazidis to survive the genocide committed by Daesh and to manage to escape from Iraq.

The invisible drama within the unfolding sound veils a sublime force that draws the listeners into this contemplation, which is initially situated in neither a defined time nor location as there is no sound folklore of the far away to serve as a reference frame. Even to inexperienced listeners, however, a kind of “folklore of noises” opens up that ranges across a wide spectrum between horror and prayer. In this respect as a listener one is not a long way away from the before-and-after effects of Norbert Möslang and his composition for Peter Liechti’s documentary *The Sound of Insects*: Möslang’s accomplishment there was to give the merciless course of things powerful expression in music. A similarly oriented, sensual percep-

Rosaceae,

for possible artistic participation. It was for this event at the Kulturfabrik Kampnagel that the artist Rosaceae, also from Hamburg, conceived her own vision of Fisher’s “Ghost from the Past” – linked to the task of pinpointing productive approaches for countering the cultural fatigue that Mark Fisher had observed.

So what was it that drew her to this project? In addition to her artistic work as Rosaceae, she also works as an author under her (as it is called) official name Leyla Yenirce. While at university studying cultural anthropology, she was looking for new forms of expression for the matters she cared about and played her first live shows as a student at the Hamburg University of Fine Arts. She had moved to Germany from the Turkish part of Kurdistan with her parents in the mid-1990s, and thus it does not come as a surprise that as a traveller between different cultures she has not remained untouched by the political events. As a female musician she is active furthermore with two other women in the intersectional collective *OneMother* and has recently been working on a film about the

to take some time yet. Compared to her first tape *Nadia’s Escape*, which was released on Neoprimitive, another Hamburg label, last year, the sound on *Efia* and on *Ava* is aimed less at being expansive and elegiac. With the press release for the current album pointing to a variety of musical influences, she would like to have it located stylistically between elements of “New Music and occasionally pure Harsh Noise”.

TRIGGERING MEMORIES

Nadia’s Escape still seems like a subconscious, dream-walking texture with voices that appear and disappear, that speak to us in waves, getting caught in echoes and loops before disappearing again behind a mist of Noise, like a flawed transmission in a partially wordless narrative. This is a story that is struggling for words to express what Leyla Yenirce felt in the face of the Yazidi women’s traumatic experiences. She succeeds in embedding her impressions and experiences of researching the fates of the Yazidi women into a, though abstract, no less striking

tion of realities is intended on all Rosaceae productions. It is probably no coincidence that *rosaceae* can mean either the rose plant family or a skin disease and thus describe the vulnerability of beauty and the gracefulness of the wounded – and their pain. Noise as a stylistic means here functions as an empathic catalyst because sounds are intended to trigger memories.

MUSICAL RECORD OF EXPERIENCES

The more recent recordings, however, unfold the material more compellingly and distinctively, both in terms of music and content. A dynamic reordering is achieved also through the tunes and spoken language, but the rhythmical structures within them develop an autonomous life of their own. This is not about serving some kind of flow because that would be vulgar. The changes towards sound spaces and Ambient intensify in attempts to position noise and sound; with their use of percussive elements the recordings for *Efia* prepare new ground for

field recordings and small sounds. Everything breathes differently here, Rosaceae's voice breathing with them and vice versa. Yenirce takes the sounds and noises from what she senses as a personal, cultural memory, a memory that remains fluid and permanently tuned to receiving: When cultural roots feature as the reverberation of a diaspora, such as the Kurdish music of weddings or family celebrations, then these are just one part of all the atmospheric influences from everyday life and social media that are pouring in. The personal surroundings, the socio-cultural traces are turned into sound and carefully integrated into the musical record of experiences because it can hardly be avoided that one's own emotional impactedness retroactively rewrites the record through a process of de-contextualisation and new contextualisations.

IS NOISE FEMALE?

To assign to such productions the label make some noise would be a complete misunder-

would ever ask Wolf Eyes "How do you portray your male position in Noise?" even though they definitely count among the most interesting male respondents and in this case also supporters of female artists. This is not just because they collaborate with the female musician Gretchen Gonzales Davidson in their project Universal Eyes, among others. In an interview for Tiny Mix Tapes the Detroiters talked about their observation that Noise at some point became "divided and male". In 2014 John Olson coined the style name Trip Metal for their own music, and this later grew into the Trip Music Festival that is overseen by Wolf Eyes. They saw this as ensuring a greater openness, which in their mind consequently manifested itself in a higher rate of female artists in this scene.

NOISE AS 'NERD MUSIC'

Leyla Yenirce thinks the discourse in relevant circles is "too intellectually-oriented" and mainly shaped "by white males". As ever, Noise is dominated by those who are pursu-

in equally different ways and could easily make do without the obligatory canon. If you ask Leyla Yenirce what her influences are, what springs to her mind first are friends from her personal environment, the Golden Pudel Club, her arts and film projects, her intellectual exchanges as an author for Missy Magazine and taz. She probably would also have mentioned the female musicians Moor Mother or Puce Mary at some point during the course of the conversation, and possibly also Lone Taxidermist or Pharmakon – who knows. Music with noise is something that Rosaceae sees as a potential part of her multi-media artistic activities, during which she turns to particular media as her form of creation as the need arises. To entrust herself to just one single medium of expression feels like a limitation to her. In 2015 she borrowed the first synthesizer – later, enabled by a grant, she rented a studio for a larger setup of software and hardware. Although she does now also work with Ableton Live, she remains faithful to more tangible machinery like the Korg ER-1 and Minilogue, a Roland

Efia LP (Pudel Produkte)

standing. Noise Music does not necessarily have to hint at things that want to be paid attention to, intended to do so because of unwanted circumstances: In the worst case such labelling ignores the fact that in sounds or 'din' people simply recognise an aesthetic additional value, a special sensuality and figurative speech, and that this is independent of gender. To view the latter within the framework of feminist self-assertion is an aspect that sometimes gets edited out in the way Noise is received. Almost as if this was about getting to the bottom of some sort of pathological symptom women often have to justify their actions, in stark contrast to their male counterparts. To be referred to as a part of a "feminist exploration of noise" is something that Leyla Yenirce considers a double-edged sword, also in her role as Rosaceae, although she does indeed want to be seen as an activist. In the end, it is just the currently existing situation that would require it and, as soon as women start being actively involved in the creative process, it reminds us of how there is a lack of normality in some parts of the music scene. Nobody

ing it as nerd music, as a privileged activity in members-only clubs with the potential for exclusivity – and who deny the artistic professionalism of other conceptions as soon as these foreground a deeply emotional sense of urgency. In principle, art gets by fine without technological standards – artistic endeavour as such does not need to hide behind a barrage of technology. As far as the production and its technologies are concerned, Noise as 'nerd music' occasionally builds into technological eccentricity and feeds an exhausting gender discourse that in the same form also applies to the worldwide discussion regarding a whole range of topics covering almost anything from stem subjects to guitar solos. Ultimately these discourses, however, end up obscuring what is important: who has access in how far to the necessary resources and who postulated a so-called canon in the first place.

CANON AND RESOURCES

In the wide field of electronic music, too, all genders create their own access to Noise

SP 404sx and a variety of effects. Because when performing live she prefers hardware and actively using her hands for jamming so as not to rob the performance of its energy. The audience will certainly approve.

– Auch wenn nach Diedrich Dierichsen längst die Ära des Nachpopulären angebrochen ist, ist die Rolle von Populärkultur im Großkonzept ‚Kultur‘ gerade aus historischer Sicht noch relativ ungeklärt. Zwar würde heute kaum mehr jemand Jazz, Kino oder Netflix-Serien als potenzielle Kulturleistung in Frage stellen. Zudem ist Popkultur im akademischen und institutionellen Betrieb angekommen und feste Größe der kulturpolitischen Agenda, in großem Umfang förderungswürdig. Dennoch bleibt ihre Einordnung schwierig, speziell was das dissidente Potenzial – die kritische Differenz – betrifft, die man wenigstens ihren vergangenen Formen zuschreiben würde. Das betrifft nicht nur popkulturelle ‚Produkte‘ sondern vor allem ihre Praktiken, Produktions- und Distributionsformen, die ebenso schwer zu disziplinieren, wie im Grunde von ökonomischen Großkonjunkturen zu trennen sind, innerhalb derer sie sich im Erfolgsfall als temporär-alternative Ökonomien etablieren. Entsprechend diffus bleibt, was nach welchen Kriterien ins öffentliche

Cambridge von Fred Frith und Tim Hodgkinson gegründete und nach zehn Jahren mit verschiedenen Besetzungswechseln, aufwändigem Tour-Schedule und vergleichsweise schmalen Diskographie zerbrochene Avantgarderock-Formation ist nicht nur in musikalischer, sondern auch in politischer Hinsicht ein Extremfall. Henry Cow versteht sich als dezidiert ‚linkes‘ Projekt, das musikalische Output wie die Band als Produktionsformat und soziales Modell werden gleichermaßen als aktivistisches Werkzeug interpretiert. Mit diesem radikalen, und – wie Piekut zeigt – für die Beteiligten phasenweise kaum auszuhaltenden politischen Profil unterscheidet sich Henry Cow signifikant von zeitgleich risikofreudig agierenden Genre-Sprengern wie Soft Machine oder Gong und ihrer exzeptionellen, seither kaum mehr eingeholten Ausweitung des musikalischen und referenziellen Rahmens von Rock.

Piekut unterrichtet als Musikwissenschaftler mit kontinuierlichem Forschungsinteresse an gegenkulturellen Projekten an der privaten-

fünf Fallstudien mit zeitlichem Fokus rund um das Jahr 1964 entwickelt: das Desaster, das John Cage mit der Uraufführung seines ‚Atlas Eclipticalis‘ durch die New Yorker Philharmoniker unter Leonard Bernstein erlebte, Henry Flynts politisch motivierte Protestaktionen anlässlich von Karlheinz Stockhausens ‚Originale‘-Performance, die – eine weitere Episode – automatisch auch in Opposition zu Charlotte Moormans Avant-garde Festivals geriet, außerdem die Gründung der Jazz Composers Guild mit kollektiven und gewerkschaftlichen Strukturen durch Protagonist_innen wie Carla und Paul Bley, Archie Shepp, Sun Ra, Cecil Taylor und John Tchicai sowie die ersten auf die Genrefizierung von Rock gerichteten Entgrenzungsexperimente von Iggy Pop.

Halten wir nicht lange hinter dem Berg: die methodische Tiefenschärfe, die Piekuts Experimentalism Otherwise durch die zeitlich und lokal begründete Überblendung seiner beeindruckend umfassend informierten, dicht dargestellten Fallstudien gewinnt, geht seiner

Fürs Leben lernen

Bewusstsein einrückt, Kanon, Allgemeingut oder vergessen wird. Geradezu blöd wird es in der Regel, wenn sich der offizielle Kunstbetrieb der Popkultur annimmt, Kraftwerk ins Museum und den Kunsthandel steckt und noch den letzten Funken kritischer Differenz erstickt, der ja gerade dadurch zustande käme, dass Popkultur, vor allem aber sub- und gegenkulturelle Praktiken (als alternative Produktions- und Vertriebsmodelle) andere Formen von Öffentlichkeit und Beteiligung entwickeln und darüber, im Idealfall, emanzipatorisches Potenzial freisetzen. Die komplementäre Entsprechung wäre im proaktiven – meist langfristig lebensunterhaltsbedingten und daher durchaus verständlichen – Run von Ex-Punks in den Theater- oder, wie von Simon Reynolds zu Recht beklagt, Ravern in den Kunstbetrieb zu finden.

Schon aufgrund dieser vertrackten Sachlage ist Benjamin Piekuts monumentale monografische Studie *The World is a Problem* (Duke University Press, Durham 2019, 494 Seiten, in englischer Sprache) zu Henry Cow nicht hoch genug zu veranschlagen. Die 1968 in

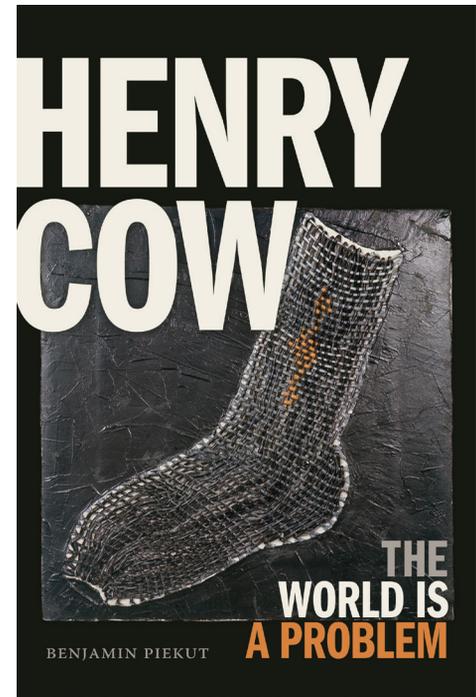
Cornell University in Ithaca, New York, eine prominente Ivy League-Adresse. Länger schon widmet er sich dem, was er ‚vernacular avant-garde‘ nennt – ein Begriff, der sich wegen der negativen Konnotation, mit der das Konzept der ‚Volkstums‘ behaftet ist, nicht so leicht ins Deutsche übersetzen lässt. Damit meint Piekut eine Formation experimenteller künstlerischer Praktiken, die sich außerhalb oder am Rand der kodifizierten offiziellen Formen von ‚Kunst‘ und ‚Kunstmusik‘ finden. Tatsächlich liegt in dieser Perspektive eine sinnvolle Erweiterung des Konzepts der Avantgarde, die einerseits – sobald musealisiert und kanonisiert – von ihrem einstigen, gegen die institutionellen Künste gerichteten Negationspotenzial bereinigt und zugleich um ihre oft gegen- oder subkulturelle Herkunft gebracht ist. Andererseits findet so manches Avantgardeprojekt gerade aufgrund dieser Herkunft oder der Wahl der falschen Mittel gar nicht erst Eingang in die offizielle Kultur. Dieses Spannungsfeld hat Piekut in seinem sensationellen Erstling *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits* (2011) tiefenscharf anhand von

ungemein detailverliebten, musikwissenschaftlich und sozialgeschichtlich gleichermaßen breit fundierten Nachzeichnung von Henry Cow ab. Die Liebe zum Detail ist dabei durchaus dem wissenschaftlichen Interesse geschuldet, womit sich Piekuts Studie wohlthuend vom aufs Buchformat aufgeblähten Musikjournalismus und vor allem von derjenigen Sorte Biografistik abhebt, die – gerade im Feld populärer (Nischen-)Musik – von Fans für Fans produziert wird. Das führt allerdings zu einem zweiten Problem: Wem das musikalisch und kollaborativ weitgefassete Oeuvre der Band, die verschiedenen Filiationen und solistischen Fortsetzungen, die Projekte einzelner Akteure, insbesondere Slapp Happy und Art Bears, unbekannt ist und wer diese Form von, vor allem, experimentell ambitionierten Artrock nicht bereits schätzt und vor überbordender Instrumentierung mit Fagott, Oboe und Xylophon und permanenten Taktwechseln nicht zurückschreckt, wird angesichts von Piekuts Akribie nicht unbedingt neugieriger. Dieser musikalische Ansatz war auch zu seiner Zeit eher solitär als exemplarisch. Der ‚Sound‘ hat

sich ebenso wie das aktivistische ‚Modell‘ ein Stück weit erledigt hat. Zudem nimmt es Piekut musikphilologisch sehr genau, wenn er – inklusive Partitur-Transkriptionen – die aus Prinzip überkomplexe kompositorische Struktur einzelner Songs (etwa das in drei Teile zerfallende „Teenbeat“ samt „Introduction“ und „Reprise“ vom 1973 auf Virgin Records erschienen Debüt der Band) aufzeigt und das beim Hören kaum zu entschlüsselnde Verhältnis zwischen auskomponierter Form und freier Improvisation erläutert. Lieber folgt man Piekuts präzisen Protokoll des Band-internen Produktionsprozesses, wenn er das stilistische und ideologische Schlingern zwischen ‚vernakulären‘ Rock- und Jazzidiomen und einem gleichermaßen akademischen wie institutionskritischen Interesse an Komposition und musikalischer Technik mit Blick auch auf die individuellen Einsätze der Beteiligten analysiert; wenn er die Verbindung herstellt mit den materialen Limits auf die jede Musikproduktion und -performance im Studio- bzw. im Live-Modus stößt. Limits, die Henry Cow zugleich

confinements von Kunst- und Popmusik, Jazz und freier Improvisation gleichermaßen entkoppeltes Idiom, der höchste musikalische Ansprüche, performerische Skills und politische Einschlägigkeit miteinander verknüpft. In *Praise of Learning* ist zugleich der Anfang eines langen und schmerzhaften Zerfalls von Henry Cow, dem nach dem Wechsel von Krause das Ende von Slapp Happy vorausgeht. Zu groß der individuelle Druck, die zunehmend existenziell werdende Belastung, die die Band zu schultern hat. Auf persönlicher Ebene spielen notdürftig verdeckte Klassenkonflikte und gender issues hinein. Notorisch geringe Plattenverkäufe und schwindende Auftrittsmöglichkeiten – nunmehr im Schatten von Punk – zeigen auch eine veränderte kulturelle und gesellschaftliche Großwetterlage an. Interessant, dass Henry Cow 1977 vom britischen Arts Council substantziell unterstützt wird.

Überhaupt sind es solche Informationen, die Piekuts Buch lesenswert machen, und diejenigen Stellen, an denen der Autor seine



'Henry Cow. The World Is a Problem' von Benjamin D. Piekut (Duke University Press)

musisch und politisch progressiv verschieben will. Doch das Wissen um den messianischen Eifer, den (selbst)disziplinarischen Furor der Beteiligten trägt dem Nachhören des Henry Cow Oeuvres nicht unbedingt zu. Schwer nachzuvollziehen ist das idealistische Beharren auf Kunst als Waffe im radikalemanzipatorischen Kampf.

Wenn das Cover des dritten, musikalisch zugänglicheren und in seinem politischen Anliegen eindeutigen Albums *In Praise of Learning* (1975) mit Echo auf Bert Brecht das Motto des britischen Dokumentarfilmers John Grierson: „Art Is Not a Mirror – It Is a Hammer“ trägt, ist das todernst gemeint. Doch tatsächlich spiegelt sich in Henry Cows Kunst die Realität eines nicht nur künstlerisch-musikalisch, sondern auch in sozialem Sinne totalen Bandkonzepts, das von seinen Mitgliedern die radikale Identifikation mit den konzeptuellen Prämissen fordert. In der um Slapp Happys Peter Blegvad, Anthony Moore und Dagmar Krause erweiterten Formation gelingt Henry Cow eine solitäre Form von Agit-Rock als eigenes, von den

zweifach immanente Perspektive – das Close Reading des band-internen Produktionsprozesses und die regelrecht psychogramatische Darstellung der Bandkonstellation – aufgibt und in die zeitgeschichtliche Runde schwenkt. Dass die Welt ein Problem ist, daran hat sich seit der Auflösung von Henry Cow nichts wesentlich geändert.

— Even though Diedrich Diederichsen says the era of the post-popular has long since started, the role of popular culture within the overall concept of ‘culture’ is still in significant need of clarification, especially from a historical perspective. It is true that nowadays hardly anyone would question that jazz, the cinema or Netflix series should be considered potential cultural achievements.

Furthermore, pop culture has become part of the field of activity of academia and of the institutions, has become a fixed entity on the cultural policy agenda and is seen as eligible for large-scale subsidies. Nonetheless, its categorisation remains a difficult issue, especially as far as its dissident potential – the critical difference – is concerned which, one would contend, at least its past forms displayed. This difficulty does not just apply to pop cultural ‘products’ but especially to its practices, forms of production and distribution, which are equally as hard to categorise as they are to separate from major economic

Given this complex situation, Benjamin Piekut’s monumental study *The World is a Problem* (Duke University Press, Durham 2019, 494 pages) on Henry Cow cannot be valued highly enough. This avant-garde rock group, which was founded by Fred Frith and Tim Hodgkinson in Cambridge in 1968 and broke up after ten years marked by constantly changing line-ups, extensive touring and a comparatively small number of releases, is not just an extreme case in musical, but also in political terms. Henry Cow saw itself as a decidedly ‘left-wing’ project; musical output as well as the band as a production format and a social model were equally interpreted as activist tools. This radical and – as Piekut demonstrates – for those involved at times barely tolerable political profile set Henry Cow apart significantly from their contemporary genre busters like Soft Machine and Gong, who were acting adventurously and whose exceptional expansion of the musical parameters and the reference frame of rock has hardly ever been achieved again afterwards.

and *Its Limits* (2011) using five case studies with a temporal focus on and around the year 1964: the disaster suffered by John Cage with the debut performance of his “Atlas Eclipticalis” by the New Yorker Philharmonic under Leonard Bernstein; Henry Flynt’s politically motivated protest against the premiere of Karlheinz Stockhausen’s “Originale”, which – another of the case studies – automatically also resulted in opposition to Charlotte Moorman’s Avant-garde Festival; furthermore the foundation of the Jazz Composers Guild with its collective and trade-union structures by protagonists such as Carla and Paul Bley, Archie Shepp, Sun Ra, Cecil Taylor and John Tchicai; and finally Iggy Pop’s first transgressive experiments at removing boundaries imposed by the genrefication of rock.

Let’s not beat about the bush: the methodical depth of focus that distinguishes Piekut’s *Experimentalism Otherwise* through the blending – justifiable due to the frame provided by time and location – of the im-

Learning for Life

cycles, within which they establish themselves as temporary, alternative economies if they are successful. Accordingly, it remains unclear what manages to enter the public consciousness and according to what criteria, what becomes part of the canon, what common knowledge, and what descends into oblivion. As a general rule things take a ludicrous turn when the official art business starts taking an interest in pop culture, making Kraftwerk the subject of museums or the art market and extinguishing the last spark of critical difference, which would come about exactly because pop culture, and particularly sub- and counter-cultural practices (being alternative models of production and distribution) develop different kinds of publicity and participation and furthermore, in the ideal case, release emancipatory potential. The counterpart to this can be found in the proactive – usually with a view to making a living long-term and thus indeed understandable – tenure of ex-punks in the theatre business or, as Simon Reynolds rightly complains, of ravers in the art world.

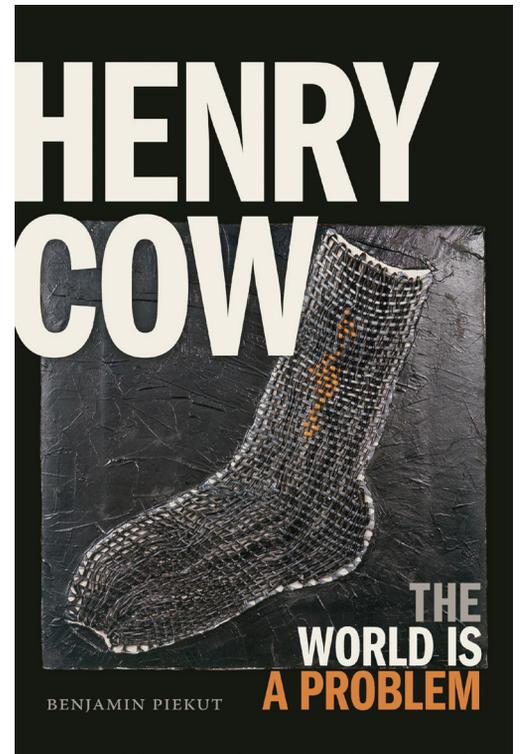
Piekut is a lecturer in musicology with an ongoing research interest in counter-cultural projects at the private Cornell University in Ithaca, New York, a well-known Ivy League institution. For some time now he has focused on what he calls “vernacular avant-garde”. Piekut uses this term to mean the forming of experimental artistic practices that are taking place outside or at fringes of the official, codified forms of ‘art’ and ‘artistic music’. As a matter of fact, this perspective constitutes a sensible extension of the concept of the avant-garde, which on the one hand – as soon as it is put in a museum and turned into part of the canon – is cleared of its original potential for negation directed against the institutional arts and thus is simultaneously deprived of its often counter-cultural or sub-cultural origins. On the other hand, a good many avant-garde projects do not even find their way into official culture as a result of these origins or due to choosing the wrong means. This tension was analysed in detail and depth in Piekut’s sensational debut *Experimentalism Otherwise*. The New York Avant-Garde

pressively well-researched, tightly presented case studies, is something that is missing from his immensely detailed and in terms of musicology and social history broadly-based presentation of Henry Cow. The love of detail is certainly owing to scientific interest and it pleasantly sets Piekut’s study apart from the usual music journalism bloated into book-size and especially from the kind of biographism that is written by fans for fans – particularly in popular (niche) genres. This, however, leads to a second problem: Piekut’s meticulousness will not really pique the curiosity of anyone who is unfamiliar with the musically and collaboratively broad oeuvre of the band, with the different filiations and solo continuations, the projects of individual actors, especially Slapp Happy and Art Bears, and anyone who does not already value this kind of predominantly experimental, ambitious Art Rock and is not scared off by excessive instrumentation with bassoon, oboe and xylophone and constant time changes. Even at the time, their musical approach was more one of its kind than exemplary. The ‘sound’ as well

as the activist ‘model’ is really rather past its peak. Furthermore, Piekut is being extremely accurate in musicological terms when he points out the deliberately overly complex compositional structure of individual songs (for example the tri-partite “Teenbeat” including “Introduction” and “Reprise” from the band’s debut album released on Virgin Records in 1973) – even providing transcriptions of the score – and when he explains the relationship between composed form and free improvisation, which can hardly be deciphered while listening. It is more fun reading Piekut’s precise record of the band-internal production process when he analyses the stylistic and ideological swaying between ‘vernacular’ rock or jazz idioms and an interest in composition and music technique that is both academic and critical of institutions, and does this also with a view to the individual contributions of the participants; when he draws the connection with the material limits that every musical production or performance comes up against in the studio or live. Limits that Henry Cow

music, jazz and free improvisation; an idiom that combined the highest musical standards, the performers’ skill and pertinent politics. In *Praise of Learning* was also the beginning of the long-drawn-out and painful falling apart of Henry Cow, which was preceded by the demise of Slapp Happy after Krause changed groups. Too great was the individual pressure, the increasingly existential strain that the band had to bear. On a personal level this was aggravated by class conflicts and gender issues simmering under the surface. Notoriously low record sales and dwindling opportunities to perform – as they were by then being overshadowed by punk – indicate that the overall cultural and social climate was changing. It is interesting that in 1977 Henry Cow received substantial support from the British Arts Council.

In fact, it is information such as this that makes Piekut’s book worth reading, as are those passages in which the author drops his two-fold, immanent perspective – the close reading of the band-internal produc-



'Henry Cow. The World Is a Problem' by Benjamin D. Piekut (Duke University Press)

wanted to push progressively both musically and politically. Yet, knowing about the messianic fervour, the (self-)disciplinarian furore of those involved does not necessarily help in listening to Henry Cow’s oeuvre. It is difficult to comprehend the idealistic insistence on art being a weapon in a radically emancipatory fight.

The cover of the third album *In Praise of Learning* (1975), which is more musically accessible and clearer in its political concerns, carries the motto of British documentary maker John Grierson: “Art Is Not a Mirror – It Is a Hammer”, echoing Bert Brecht. This statement is meant seriously. Indeed, Henry Cow’s art reflects the reality of a band concept that is total, not just in artistic and musical terms but also in a social sense as it required its members to identify radically with the conceptual premises. In the line-up that included Slapp Happy’s Peter Blegvad, Anthony Moore and Dagmar Krause, Henry Cow managed to produce a unique form of agit rock as an idiom of its own, free from the confinements of art music and pop

tion process and the almost psychological profile used for describing band’s internal constellation – and widens the view to take in contemporary history. That the world is a problem has not actually changed much since the end of Henry Cow.



Delphine Dora,

— Delphine Dora ist eine jener Künstler*innen, die man weniger über stilistische Eigenschaften als über die Art der Herangehensweise beschreiben kann. Über ihre lässt sich sagen, dass sie Welten zum Klingen bringt. In der Vergangenheit waren es die Welten von Sylvia Plath, Walt Whitman und anderen Dichter*innen, deren Texte sie vertonte, oder es waren Explorationen in die Sphären von fantastischer Sprache, Experiment und freier Improvisation, durchzogen von einer Aura des Traumhaften, Unheimlichen. Herangehensweise und Konzept prägen auch das von ihr nebenher betriebene Kleinlabel Wild Silence: Dessen Grundlage ist nicht Stilverwandtschaft, sondern die Gleichgesinntheit der vertretenen Künstler*innen in ihrem Abweichen von definierbaren Stilen. Alle hier erschienenen CDs basieren auf persönlichen Vorlieben und werden in Eigenarbeit produziert. Dies ist nicht primär der Ästhetik des Handgemachten geschuldet, sondern dem Engagement für eine unabhängige Gemeinschaftlichkeit im kleinen Rahmen.

Mit vermeintlich abseitiger Kunst hat sich Delphine Dora auch im theoretischen Sinne auseinandergesetzt. Eine anvisierte Doktorarbeit über Art Brut musste dann aber hinter ihrer Tätigkeit als Musikerin zurückstecken. Davon profitiert wiederum das heutige Abseits in der Kunst, in dem sie arbeitet und zu dem sie beiträgt. Regelmäßig kollaboriert sie dabei mit Geistesverwandten. Das gilt auch für das Album *L'Inattingible*, auf dem zahlreiche befreundete Musiker*innen mitgewirkt haben. Hinsichtlich der Ausgefeiltheit hat Delphine Dora hier neue und ungewöhnlich langwierige Pfade beschritten. Selbst angesichts von über 30 Veröffentlichungen, die sie in den letzten 15 Jahren alleine und in Kollaboration mit anderen Künstler*innen eingespielt hat, war der Aufwand, der in dieses Konzeptalbum floss, ein für sie in dieser Form noch nie da gewesener. Nachdem der Fokus zuletzt auf Improvisationen und klavierbegleiteten Gedichtvertonungen gelegen hat, ist dieses Album ein Aufbruch zu komplexeren Strukturen. Hinzu kommt: Sie singt hier zum ersten Mal ausschließlich Texte aus der eigenen Feder. Wie Delphine

Dora erzählt, hatte *L'Inattingible* seine Anfänge in „kleinen Liedern auf Französisch“ („little songs in French“), die innerhalb weniger Wochen auf dem Keyboard entstanden. Es war eine Zeit, die sie regelrecht im Rausch kreativer Verausgabung verbrachte. Dabei gelangte sie durch die späte Premiere als Sängerin in der eigenen Muttersprache in die eigentümliche Situation, gerade dadurch in eine fremde Welt einzutauchen. Der Zugang über den Gesang ließ sie Französisch als etwas Anderes, Ungehörtes empfinden. Das Gefühl, eine andere Welt zu beschreiten, ist auch das Thema des Albums selbst. *L'Inattingible* ist ein Versuch, das Unberührbare zu beschreiben: das Ferne, Unbekannte, nicht Erreichbare, wohl aber irgendwie Wahrnehmbare. Wie jedoch vermitteln, was nicht greifbar ist? Oft finden sich Fragen in den poetischen Texten Delphine Doras. „Comment décrire les sensations enfouies?“ wird in „Les Sensations Enfouies“ überlegt, in „Dans l'Absence“ erwogen: „Serais tu le même si je te voyais?“ Auf der Reise ins Reich des Unbestimmten und Unmerklichen vermischt sich die Abstraktion einer unbekanntenen Weite mit

der Physikalität des Körpers. Es geht um die Weite eines unsichtbaren Feldes, aber ebenso um die Weite eines blutenden Herzens; auch die Zukunft erstreckt sich in die Weite, aber sie ist zugleich beschränkt, eng wie das Gerippe, in dem wir ersticken. Delphine Doras mal singende, mal flüsternde Stimme spricht vom Suchen in Abgrund, Schlund und Spalt, von Traum, Hoffnung und Drangsal, Licht und Dunkel. Nie klingt sie dabei nach Anspannung, nachlässig aber ebenfalls an keiner Stelle. Mühelos und gleichzeitig träge legt sie sich um die Zuhörenden wie die Fäden eines behaglichen Kokons und wirkt dabei gleichermaßen weich und angenehm wie fremdartig. Ist sie in hohen Lagen ätherisch, fühlt man in ihren Tiefen Nacht und Erde; ihre gesprochenen Worte sind von düsterer Getragenheit. Oft wird sie begleitet von geisterhaften Chorgesängen, die sich dissonanzbeladen durch das Album weben. Ganz anders klang ihre Stimme noch auf Eudaimon und Dunkles zu Sagen, Vertonungen von Gedichten Ingeborg Bachmanns beziehungsweise Kathleen Raines. Auch

Soloalbum bilden. Gleichzeitig anvisierte Pläne für ein komplexes kollaboratives Projekt führten dann zu der Idee, beide Vorhaben miteinander zu verbinden. Unter entsprechend neuen Vorzeichen entwickelte Delphine Dora aus den zunächst auf Keyboard und Gesang beschränkten Lieder das Ausgangsmaterial für die Zusammenarbeit mit 15 befreundeten Musiker*innen, darunter Sylvia Hallett, Susan Matthews und Caity Shaffer. Die so zustande gekommenen Einspielungen entstanden zum Teil auf Basis existenter Melodien, zum Teil aber auch völlig frei.

Die im Dialog mit den Beitragenden unterschiedene Auswahl der finalen Beiträge und Delphine Doras Improvisationserfahrung können vielleicht erklären, warum die Konstellation der einzelnen Stimmen nicht nach Kalkül, sondern nach Zusammenspiel klingt. Eine ehemalige Soloversion der Songs ist nicht mehr herauszuhören, alles greift ineinander. Gerade Chöre und Streicher scheinen sich bisweilen ineinander aufzulösen, wie in „Vers l'Impatience Promesse“.

liches Reiben erinnert an Gläserücken, und was man hier für ein harmonisches Fundament halten kann, verschwindet bald wie ein Boden, der sich langsam unter Füßen auflöst. Ähnlich fühlen wir uns im ruhigen, melodischen „Loin“ zunächst von elegischen Stimmen besänftigt und in den Schlaf gewogen, bevor sich das Bild wandelt, indem zunehmende Dissonanzen, Klagelaute und Knarzen ein heraufbeschworenes Anderes illustrieren. Einige Melodien scheinen bewusst fragmenthaft gehalten zu sein. Sie erinnern an vereinzelte Noten, die man aus einem anderen Zimmer zu hören glaubt. Betritt man dieses, ist dort niemand anzutreffen und auch keine Musik zu hören. Auf L'Inattingible geht die Musik an dieser Stelle weiter und wir übertreten akustisch die Schwelle in eine andere Welt, die wir nur hören, aber nicht sehen können.

Vieles erinnert hier an das Bild einer Séance – einer Suche, die in unsicheres Gelände der immateriellen Art führt, zu Fragen, die möglicherweise zu weit gehen und uns zu einer

L'Inattingible LP (Three:Four Records / Meakusma)

musikalisch ist L'Inattingible weit von diesen Alben entfernt, die auf Gesang und Klavier reduziert waren. Und offensichtlich ist sie zu beiden Herangehensweisen fähig, denn die Hinwendung zur Komplexität, die sowohl die Instrumentation als auch die Faktur des Albums betrifft, führt an keiner Stelle zu einem Zuviel. Nie drängt sich in der Varianz der Besetzung Kontrastreichtum auf. Vordergründige Dissonanzen und eingängige Melodien, gesungene wie gesprochene Texte, vertraut klingende Field Recordings und Geräusche unklarer Herkunft bilden ein Vokabular, das sich zu einer logischen musikalischen Sprache verbindet. Aber dennoch bleibt alles vage, nichts lässt sich hier mehr als errahnen, und es ist gerade diese Schemenhaftigkeit, die L'Inattingible auszeichnet und ihm seine obskure Verfänglichkeit verleiht.

So planungsintensiv der Entstehungsprozess des Albums auch verlief – es war ein unvorhergesehener Schritt, der es entscheidend geformt hat. Die «kleinen Lieder auf Französisch» sollten ursprünglich ein reines

Indem dieses Album auch nach mehrmaligem Hören noch fremd klingt, wird es seinem Titel gerecht. Es gelingt ihm, ans Unterbewusstsein anzudocken und sich dem Verstand nie ganz preiszugeben. Seine atmosphärische Konsistenz bewirkt ein Abtauchen, das man nicht als im klassischen Sinne ‚angenehm‘ beschreiben kann. Es entfacht dieselbe Anziehung wie jene Art von Traum, der uns gerade ob seiner Merkwürdigkeit zu dem Wunsch verleitet, noch einmal in ihn zurückgleiten zu können, um Türen zu öffnen und Vorhänge zu lüften, hinter denen weitere Gänge ins Dunkel führen. Schön wie beklemmend, aber von schlafwandlerischer Sicherheit getragen, sorgt L'Inattingible nicht für grobe Schauer. Trotzdem sei davon abgeraten, sich mit diesem Album an Orten wie der Kaisergruft einschließen zu lassen. Zwar gibt es idyllische Stücke, wie das von Orgeltönen, Saxofon und Vogelstimmen geprägte „Ma Voix Vacille“, aber solchen unschuldig anmutenden Momenten ist nicht immer zu trauen. Man hat den Eindruck, die Stimmung könnte jederzeit kippen, wie in „L'Utopie de Renouveau“: Ein minera-

Expedition verleiten, auf der wir uns unwiederbringlich von uns selbst entfremden. Das Transzendente, jenseits unserer gewohnten Wahrnehmung Liegende, ist nicht rückübersetzbar in die Sprache, mit der wir unsere Sinneseindrücke zu beschreiben gewohnt sind. Doch dieses scheinbar absente Reich des nicht Benennbaren ist tatsächlich weder weit entfernt, noch befindet es sich hinter einer definierbaren Grenze, es ist vielmehr integraler Bestandteil unseres Seins und Erfahrens. Seine Verortung in einer Ferne, einem Unten, hinter einer Schwelle, beschreibt unsere Erfahrung mit dem Nichtberühbaren in Form der Unmöglichkeit, diese jenseits von Metaphern wiederzugeben. L'Inattingible stellt ein Paradoxon dar, eine Kammermusik eines Raumes ohne Wände, ohne räumliche und zeitliche Dimension.



Delphine Dora,

— Delphine Dora is one of those artists who are best described through the approach they choose rather than through the characteristics of their style. What can be said about her approach is that it makes worlds resonate with sound. In the past these worlds were those of Sylvia Plath, Walt Whitman and other poets whose texts she set to music, or they were explorations of the spheres of phantasmagorical language, experiment and free improvisation, permeated with an aura of the dreamlike, eerie. This approach and concept also leave their mark on the small label Wild Silence that she runs on the side: Its basis is not to be found in similar styles but in the participating artists' like-mindedness in the way they deviate from definable styles. All of the CDs released there are based on personal preferences and are produced personally. This is not primarily due to the aesthetic of the hand-made but due to engagement for an independent community spirit on a small scale.

Delphine Dora has also addressed supposed fringe art in a theoretical way. A planned

doctorate thesis about Art Brut, however, had to take a backseat to her activity as a musician. This is benefitting the current artistic fringe that she works in and which she contributes to. There she regularly collaborates with congenial minds. This is also what happened in the case of the album *L'Inattingible*, which features contributions from a variety of musician friends. In terms of sophistication Delphine Dora has forged new and unusually lengthy paths for this album. Despite having more than 30 releases under her belt that she recorded both solo and in collaboration with other artists over the last 15 years, the time and effort that went into this concept album were unprecedented for her in this form. After the focus had recently been on improvisations and piano-accompanied poems set to music, this album marks a departure towards more complex structures. What is more: On this release for the first time she sings lyrics that she exclusively wrote herself. As Delphine Dora tells it, *L'Inattingible* originated as “little songs in French”, which were created on the keyboard within just a few weeks.

This was a time that she spent in a state of being virtually intoxicated with creative overexertion. This late debut for singing in her mother tongue put her in the strange position of effectively diving into a foreign world. Accessing the language through singing made her experience French as something different, something unheard. The feeling of entering a different world is also the theme of the album itself. *L'Inattingible* is an attempt at describing the untouchable: the distant, unknown, never reachable, yet somehow perceivable. Yet, how to describe what cannot be grasped? Often Delphine Dora's poetic texts feature questions. “Comment décrire les sensations enfouies?” is a question posed in “Les Sensations Enfouies”, while “Dans l’Absence” she wonders: “Serai tu le même si je te voyais?” On the journey into the realm of the undefined and imperceptible the abstraction of an unknown expanse mingles with the physical nature of the body. This is about the expanse of an invisible field, but similarly also about the expanse of a bleeding heart; the future, too, stretches ahead of us expansively, yet

at the same time it is limited, as tight as the skeleton that we are suffocating within. Delphine Dora's voice, at times singing, at times whispering, speaks of searching through abyss, chasm and crevice, of dreams, hopes and hardship, of light and darkness. It never sounds tense, but neither does it ever sound careless. Effortlessly but also languidly it encloses the listeners like the threads of a comfortable cocoon and in doing so feels as soft and comfortable as alien. In the high notes her voice sounds ethereal while in its depths we feel the night and the earth; her spoken words convey dark solemnity. Often she is accompanied by spectral choirs, which full of dissonances are weaved through the album.

On *Eudaimon* and *Dunkles zu Sagen*, musical renderings of poems by Ingeborg Bachmann and Kathleen Raines respectively, her voice still sounded very different. Musically, too, *L'Inattingible* is far removed from these albums, which featured just vocals and piano. And obviously she is adept at both of

for a collaboration with 15 musician friends, including Sylvia Hallett, Susan Matthews and Caity Shaffer. The resulting recordings took shape partly on the basis of existing tunes but partly completely independently. The reason why the constellation of the individual voices does not sound planned but rather like playing together can probably be found in the way the final tracks were selected though a dialogue with the participants and also in Delphine Dora's experience with improvisation. There is no way you could pick out a former solo version from within the song, everything just links together.

Particularly the choirs and string instruments at times seem to dissolve into each other, for instance in "Vers l'Impatience Promesse".

As this album still seems unfamiliar even after listening to it several times, it really does live up to its title. It manages to tap into our subconscious and to never entirely open itself up to reason. Its atmospheric consistency induces an immersion that I would not describe as 'pleasant' in the conventional sense. It exerts the same kind of attraction

by elegiac voices until the scene changes and an increasing amount of dissonances, wailing and creaking illustrate the conjuring up of the 'other'. Some tunes appear to be deliberately kept as fragments. They seem like intermittent notes that feel like you are snatching fragments drifting in from another room. Upon entering that room, however, there is no-one there and no music to be heard. On *L'Inattingible* the music continues at this juncture and we cross the boundary into another world that we can only hear but never see.

In many respects it raises the image of a séance – a quest that leads into uncertain territory of an immaterial nature, to questions that possibly go too far and seduce us into an expedition during which we irretrievably end up estranged from ourselves. The transcendent, that which lies beyond our normal realms of perception, is impossible to translate back into the language we are used to using to describe our sensual impressions. Yet this seemingly absent realm

L'Inattingible LP (Three:Four Records / Meakusma)

these approaches because her turn towards more complexity, both in terms of instrumentation and the production of the album, at no point leads to overstretching her. The richness of contrast never forces itself on you in the diversity of the instrumentation. Obvious dissonances and catchy tunes, sung and spoken lyrics, familiar-sounding field recordings and noises of unclear origin form a vocabulary that combines into creating a logical musical language. Nonetheless everything remains vague, nothing can be more than just surmised, and it is precisely this shadowiness that distinguishes *L'Inattingible* and confers its obscure captiousness. As intensely planned the process of creating the album may have been – it was shaped decisively by what was an unforeseen step. The "little songs in French" were originally intended to be purely a solo album. However, concurrent planning for a complex, collaborative project resulted in the idea of combining both projects into one. Within these new parameters Delphine Dora turned her original songs that were limited to keyboard and vocals into the base material

as a strange dream that makes you wish you were able to dive into it again precisely because of its strangeness and to open doors and look behind curtains behind which further passages into the dark are hiding. As beautiful as it is oppressive but with a sleepwalker's sense of safety, *L'Inattingible* does not send cold shivers down one's back. Nonetheless, it really is not advisable to get oneself locked in somewhere like an old tomb with this album for company.

Although there are idyllic pieces like "Ma Voix Vacille", which is characterised by organ sounds, saxophone and bird song, such apparently innocent moments cannot always be trusted. You get the impression that the mood could turn any second, as in "L'Utopie de Renouveau": A sound as if of grinding rocks seems reminiscent of a Ouija board, and what one might take to be the harmonic foundation soon starts to disappear like the ground slowly dissolving under one's feet. It is a similar process in the calm, melodic "Loin", where we initially feel calmed and soothed to sleep

of the indescribable in reality is neither far away nor is it separated from us behind a definable border, rather it is an integral part of our being and our experiencing. Locating it in the far-away, a place beneath, behind a threshold, merely represents our experience with the intangible as something that we find impossible to convey in a way devoid of metaphors. *L'Inattingible* constitutes a paradox, chamber music of a room without walls, without a spatial or temporal dimension.



Crème de Hassan,

— Während ich diesen Text am Pfingstwochenende 2020 schreibe, liefern mir soziale Netzwerke und Live-Ticker Videos und Statements zu den Protesten gegen rassistische Polizeigewalt auf den Bildschirm. Vor etwa einer halben Woche haben sie in den USA ihren Anfang genommen, sich aber mittlerweile auf europäische Großstädte ausgeweitet. Musiker*innen wie Janelle Monae oder Noname demonstrieren auf Twitter ihre Spenden für Rechtshilfeorganisationen; Rapper Killer Mike spricht über die Wut, die er spürte, als er das Video sah, das zeigt, wie ein Polizist in Minneapolis den Underground-Rapper George Floyd umbringt, indem er auf seinem Hals kniet. Der Rapper aus Atlanta spricht als Community-Aktivist: Er fordert die Demonstranten in seiner mehrheitlich schwarzen Heimatstadt auf, ihre Häuser nicht niederzubrennen, sondern sie zu Festungen im Kampf gegen das rassistische System zu machen.

Irgendwann taucht der französische DJ-Superstar David Guetta in meiner Timeline auf. Er steht auf dem Rockefeller Center in New

York hinter dem DJ-Pult und spielt einen neuen Song, den er George Floyd widmet. «Shout out to his family», sagt Guetta ins Mikrofon und spielt dann ein Sample von Martin Luther King, unter das er seinen typischen Stadion-House gelegt hat. Als die Bassdrum einsetzt, reißt er die Hände in die Luft, als würde er sich vom Publikum vor der Webcam feiern lassen.

David Guettas Auftritt verkörpert alles, was schief laufen kann, wenn Popmusik (im weitesten Sinne) versucht, ein politisches Statement zu machen. Er selbst ist nicht nur räumlich von den Protesten entfernt, sondern mit einem geschätzten Vermögen von 65 Millionen Euro auch ökonomisch. Sein Auftritt entspricht dem eines Gurus, der Bedürfnisse vor allem dafür nutzt, seinen Status als exceptionelles Individuum zu erhalten anstatt sein Gegenüber zu ermächtigen.

Die ästhetische Banalität von Guettas Protesttracks ist dabei noch das kleinste Problem. Denn auch wenn es in den 90er Jahren immer mal wieder den Versuch gab,

zu theoretisieren, dass Wellenmodulationen ein durchaus aufrührerisches Potenzial besitzen könnten, muss man im Angesicht der historischen Beweislast konstatieren, dass der Zusammenhang zwischen musikalischen Material und politisch erfolgreicher Mobilisierung doch relativ kontingent ist. Bestenfalls können sogar die Vengaboys den Soundtrack zum Sturz einer Koalitionsregierung bilden, so wie das 2019 in Wien der Fall war. Nach monatelangen Straßenprotesten beendete ein auf Ibiza aufgenommenes Video die Koalition der konservativen ÖVP und der rechtsextremen FPÖ. Darin war damalige Vizekanzler Hans-Christian Strache zu sehen, wie er für den Fall eines Wahlsiegs Versprechungen an vermeintliche Wahlkampfsponsoren macht. Zur Feier dieses Erfolgs spielten die Vengaboys auf der letzten Demonstration «We're going to Ibiza».

Was aber hat all dies mit Crème de Hassan zu tun? Auch Ghazi Barakat und Paul LeBreque schreiben sich mit ihrem Improv-Projekt in eine Geschichte politischer Popmusik ein, tun dies jedoch unter vollkommen

anderen Vorzeichen. Auf ihrem zweiten Album *Tricontinental Circus* beschwören sie eine musikalische Internationale, die in dieser Form nie existiert hat. Ihr historischer Bezugspunkt sind die internationalistischen Bewegungen der 60er und 70er Jahre. Nach einem ihrer Organe, der kubanischen Zeitschrift *Tricontinental* haben sie ihre Veröffentlichung benannt. Das Magazin widmete sich von Beginn an immer auch ästhetischen Fragen, in Form von Aufsätzen zur Filmtheorie oder durch die Beilage von avancierten politischen Postern. Aktuell stellt es auf seiner Website Zeichnungen und Grafiken aus Indien, Brasilien oder Kuala Lumpur aus, die die Auswirkungen und Kämpfe während der Corona-Krise in den jeweiligen Ländern thematisieren.

Nun verbietet sich im Jahre 2020 ein ungebrochener Bezug auf diese Epoche linker Geschichte schon aus dem Grund, weil sich viele der daraus hervorgegangenen Regierungen als korrupt und autoritär entpuppten. Dies widerspricht dem künstle-

gegen einen maximalistischen Ansatz eintauschte. Auf ihren Konzerten durfte Krach wieder Spaß machen; *Sunburned Hand of the Man* feierten die Ekλεκtik, sie brachten Noise und Krautrock zurück in die Improvisation, ihr Basssound war von Dub und den ungeschliffenen Produktionen der New Yorker HipHop-Gruppe *Wu-Tang-Clan* beeinflusst und die ausufernden Jams ihrer Live-Performance evozierten die Transzendenzsuche des Spiritual Jazz der 1970er Jahre.

Auf *Tricontinental Circus* demonstrieren *Crème de Hassan* eine ähnlich ausufernde Liste an musikalischen Referenzen, die aber wesentlich zurückhaltender vorgetragen werden. Der Opener «*Haitian Head Charge*» ist ein gutes Beispiel, eine Anspielung auf das jamaikanische Dub-Projekt *African Head Charge*, das ab 1980 seine Vision des «psychedelischen Afrika» auf mehreren Platten zu verwirklichen versuchte. *Crème de Hassan* verlegen den Ursprung dieser Suche nach Haiti, wo 1791 der erste erfolg-

Denn Reverenz zu erweisen ist nicht die Sache von *Crème de Hassan*. Das Fortschrittspathos ihres Klangmaterials überwinden sie, indem sie ihre Quellen stauchen, strecken, und mit Echo, Distortion und Sorglosigkeit bearbeiten. In diesem eher zynischen Umgang mit dem Klangmaterial zeigt sich eine Erzählung, die nicht vergisst, dass Popgeschichte immer auch eine Geschichte von Rückschlägen, Niederlagen und Hoffnungen ist, die sich nie erfüllen werden. Das hat sie mit der Geschichte der meisten linken Bewegungen gemeinsam. Aber wie geht man damit um? *Crème de Hassan* haben sich fürs Improvisieren entschieden, der künstlerischen Geste, die eine Kollektivität beschwört, mit der fast alle politischen Bewegungen ein Problem haben, weil sie nicht durch politische Apparate zu kontrollieren ist. Und hier liegt die Parallele zu den Demonstranten, die meine Timeline bevölkern, während ich *Tricontinental Circus* höre. Sie tragen ihren Protest für ein Leben ohne Rassismus auf die Straße, wo sie sie brutaler Polizeigewalt gegenüber stehen.

Tricontinental Circus LP (Inversions)

risch sozialen Zusammenhang, in dem sich *Crème de Hassan* bewegen. Beide Musiker entstammen Do-it-yourself-Szenen, die über die Ästhetik hinaus eine Solidargemeinschaft bilden, dies jedoch in den seltensten Fälle als politischen Akt thematisieren.

Ghazi Barakat ist der Sohn eines PLO-Funktionärs und palästinensischen Diplomaten, der irgendwann lieber Kunst studiert hat und so in der Berliner Punk-Szene der 80er Jahre landete. Als *Boy from Brazil* machte er sexuell expliziten Electroclash und unter seinem aktuellen Alias *Pharoah Chromium* collagiert er Texte von Jean Genet oder Nachrichtenberichte über den Nahostkonflikt mit elektroakustischen Sounds. Paul LeBreque war lange Teil des US-Ostküsten-Kollektivs *Sunburned Hand of the Man*, einem losen Zusammenschluss aus Dutzenden von Musiker*innen. *Sunburned Hand of the Man* waren in den 2000er Jahren Teil einer damals sich neu formierenden Szene von internationalen Improv-Künstler*innen, die den Minimalismus, der damals anglo-europäische Improvkonzerte prägte,

reiche Aufstand gegen die Sklaverei stattfand, der schließlich in der Unabhängigkeit Haitis von Frankreich mündete. *Crème de Hassan* verzerren die dub-typischen Bläser und dekonstruieren die jamaikanischen *Nyabingi*-Rhythmen mit einem *Timestretching*-Effekt, der die Frühzeit von *Jungle* evoziert. «*Muezzin Death Dance*» dagegen vergräbt den namensgebenden Ruf eines islamischen Priesters unter *Kastagnetten* und manipuliert den Klang nordafrikanischer Flöten zu einer wuchtigen Bassdrone. Die gleichen Zeichen verarbeiten die beiden auf «*Live in West Germany/Nietzsche D'Arabie*» (sic) zu einem *Spoken-Word*-Stück mit einer fast pastichehaften Arabesken im Hintergrund. Auf «*Blaukraut or No Kraut*» wird schließlich der westdeutsche Underground der 70er Jahre in die musikalische Internationale von *Crème de Hassan* aufgenommen. Die beiden Musiker schicken einen kosmischen Gitarrenlick durch eine Kette von *Delays* und *Phasereffekten*, bis er sich schließlich in einen arhythmischen, ramdösen Loop verwandelt, der alles zulässt, aber keine Weltflucht.

Dabei werden sie aus dem linksliberalen Lager zurechtgewiesen, weil sie dem Protest ihre eigene Form geben.

— While I am writing this text on the Pentecost weekend in 2020, social networks and live tickers are filling my screen with videos and reports about the protests against racist police brutality. Having started in the USA about half a week ago, the demonstrations have since spread to European cities. Musicians like Janelle Monae and Noname proclaim their donations to legal aid organisations on Twitter; the rapper Killer Mike talks about the anger he felt when he saw the video showing a Minneapolis policeman killing the underground rapper George Floyd by kneeling on his neck. The Atlanta-based rapper speaks as a community activist: He calls upon the demonstrators in his predominantly black hometown not to burn down their houses but to turn them into fortresses in the fight against the racist system.

At some point the French superstar DJ David Guetta appears on my timeline. He is standing at his DJ desk on top of the Rockefeller Center in New York playing a



Crème de Hassan,

new song that he dedicates to George Floyd. “Shout out to his family”, Guetta says into the microphone and then plays a sample of Martin Luther King, to which he has added his typical stadium house. When the bass drum starts, he throws his hands in the air as if basking in the applause of the audience in front of their webcams.

David Guetta’s appearance symbolises everything that can go wrong when pop music (in its widest sense) attempts to make a political statement. He is far removed from the protests not just in terms of location but also economically, with an estimated wealth of 65 million Euros. His appearance is like that of a guru who uses people’s needs mainly for cementing his status as an exceptional individual rather than for empowering those present.

The aesthetic triteness of Guetta’s protest track is the least of the problems in this. Because, even though throughout the 1990s there were occasional attempts at theorising that wave modulators could indeed have the

potential for insurrection, one would have to admit that on the basis of the historical evidence the link between music and successful political mobilisation is relatively random. In the best case, even the Vengaboys could provide the soundtrack for bringing down a government, as happened in Vienna in 2019. After months of street protests it was a video recorded in Ibiza that finished off the coalition between the conservative ÖVP and the extreme right party FPÖ. The video in question showed the then vice chancellor Hans-Christian Strache making promises in the case of a win of his to presumed sponsors of the election campaign. To celebrate the successful outcome of the protests the Vengaboys performed “We’re going to Ibiza” at the last demonstration.

So, what has all that to do with Crème de Hassan? Ghazi Barakat and Paul LeBreque, too, are recorded in the history of political pop music with their improv project, but in a completely different context. On their second album *Tricontinental Circus* they conjure up a musical Internationale, which never existed in this form. Their historical

point of reference is formed by the internationalist movements of the 1960s and 70s. One of the organs of these movements, the Cuban magazine *Tricontinental*, lends its name to their release. From the beginning, this magazine always also dedicated itself to aesthetic matters, in the shape of essays about film theory or through supplements of promotional political posters. Currently it is displaying illustrations and graphics from India, Brazil and Kuala Lumpur that broach the issue of the impact and conflicts in these countries during the corona crisis.

Of course, in the year 2020 one cannot put forward unquestioning references to this era of left-wing history for the simple reason that many of the governments it gave rise to turned out to be corrupt and authoritarian. This contradicts the artistic social context within which *Crème de Hassan* operate. Both musicians come from do-it-yourself scenes, which go beyond aesthetics to form a mutually supportive community, but which only rarely if ever address this as a political act.

Ghazi Barakat is the son of a PLO functionary and Palestinian diplomat, but decided at some point that he would rather study art and so ended up in the 1980s Berlin punk scene. Under the name Boy from Brazil he made sexually explicit electroclash and under his current alias Pharoah Chromium he produces collages of texts by Jean Genet or of news reports about the Middle East conflict with electroacoustic sounds.

Paul LeBreque was for a long time a member of the US East Coast collective Sunburned Hand of the Man, a loose network of dozens of musicians. During the 2000s, Sunburned Hand of the Man were part of a newly forming scene of international improv artists, who swapped the minimalism that then marked the Anglo-European improv concerts for a maximalist approach. At their concerts noise was allowed to be fun again; Sunburned Hand of the Man celebrated eclecticism, they brought noise and Krautrock back into improvisation, their bass sound was influenced by dub and the unpolished products of New York hip

and manipulates the sound of North African flutes into a heavy bass drone. The same elements are turned into a spoken-word track with almost pastiche-like arabesques in the background on “Live in West Germany/ Nietzsche D’Arabie” (sic). On “Blaukraut or No Kraut” the West German underground of the 1970s is eventually introduced into Crème de Hassan’s musical Internationale. The two musicians send a cosmic guitar lick through a chain of delays and phaser effects until it morphs into an arrhythmic, dizzy loop that opens up lots of things but not escapism.

After all, being reverential is not Crème de Hassan’s thing. They overcome the fervent belief in progress inherent in their sound material by means of compressing their sources, stretching them, and editing them with echoes, distortion and insouciance. This rather cynical treatment of the sound material reveals a narrative that does not omit that pop history is always also a story of setbacks, defeats and hopes that are

forever going to remain unfulfilled. This it has in common with the history of most left-wing movements. But how to deal with it? Crème de Hassan have decided to improvise, an artistic approach that conjures up a sense of collectivity that almost all political movements have a problem with because it cannot be controlled through their political apparatus. And this is where the parallel lies to the demonstrators populating my timeline while I am listening to Tricontinental Circus. They are taking their protest to the streets to be able to lead their lives free from racism, even though on the streets they are confronted with police brutality. And while doing so they are being told off by left liberals because they are giving their protest a form of their own.

Tricontinental Circus LP (Inversions)

hop group Wu-Tang Clan, and the sprawling jams during their live performances were evocative of the transcendental searching of 1970s spiritual jazz.

On Tricontinental Circus Crème de Hassan demonstrate just as sprawling a list of musical references, although they are expressed in a considerably more reserved fashion. The opening track “Haitian Head Charge” is a good example, an allusion to the Jamaican dub project African Head Charge, which was trying to realise its vision of a “psychedelic Africa” on several albums from 1980 onwards. Crème de Hassan move the origin of this search to Haiti, in 1791 the site of the first successful uprising against slavery, which eventually led to Haiti gaining independence from France. Crème de Hassan distort the wind instruments that are typical of dub and deconstruct the Jamaican Nyabinghi rhythms through a time-stretching effect that evokes the early years of Jungle. “Muezzin Death Dance”, on the other hand, buries the eponymous call of an Islamic Imam beneath castanets



jugendbüro

Europäisches Solidaritätskorps
Das Europäische Solidaritätskorps schafft Möglichkeiten für junge Menschen, an Freiwilligenprojekten oder Beschäftigungsprojekten teilzunehmen, die Gemeinschaften und Menschen in ganz Europa zugutekommen.

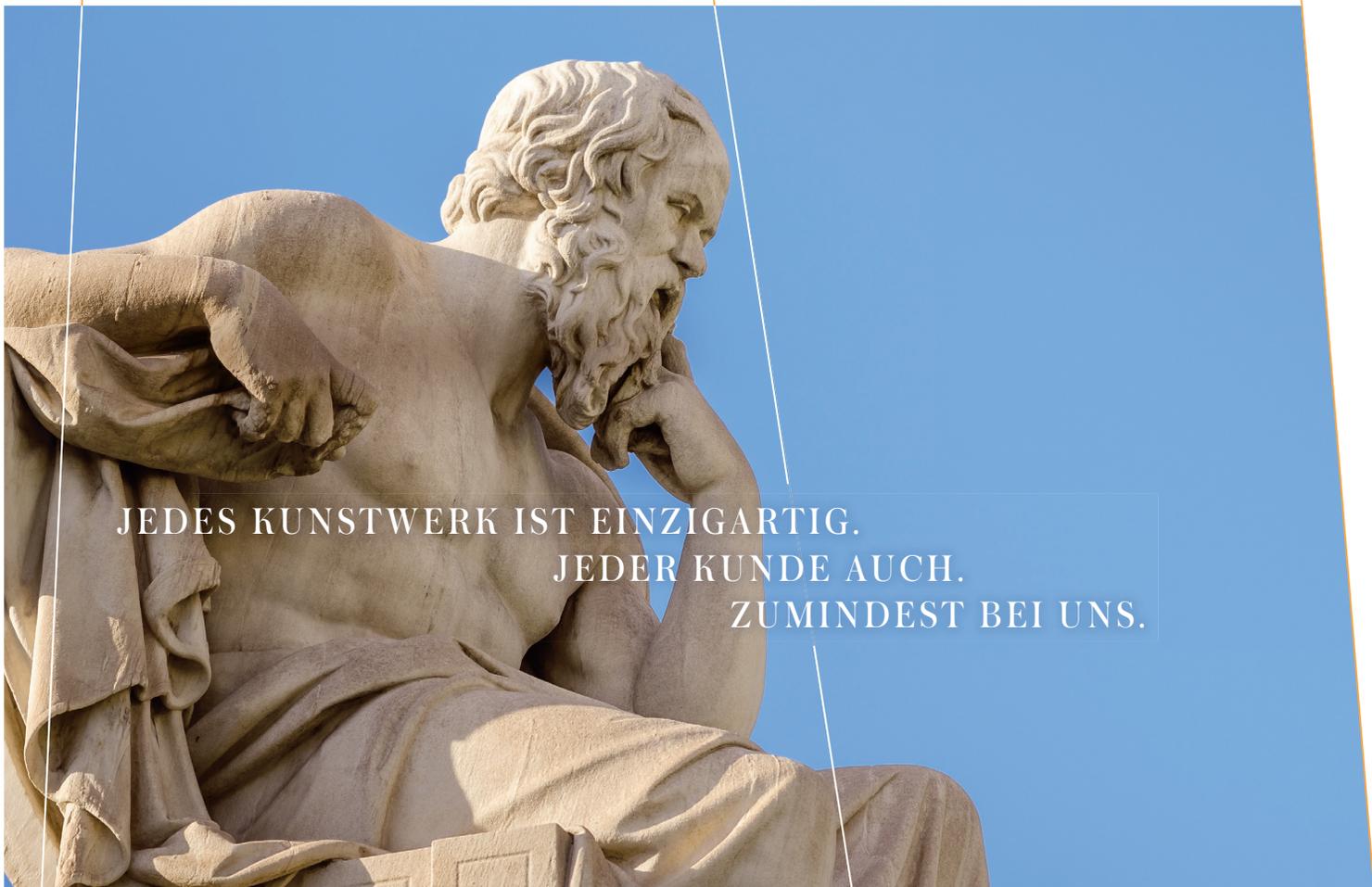
Erasmus+ Jugend
ERASMUS+ Jugend bietet Möglichkeiten wie den fachübergreifenden Austausch zur Weiterentwicklung der Jugendarbeit, den Jugendaustausch oder auch den EU Jugenddialog.

Erasmus+ Bildung
ERASMUS+ Bildung bietet Weiterbildungsmöglichkeiten für das gesamte Bildungspersonal an. Im Rahmen von Strategischen Partnerschaften wird darüber hinaus beispielsweise der Schüleraustausch gefördert.

Weiterbildungen
Infos zu Weiterbildungen verschiedener Programme für unterschiedliche Zielgruppen im Jugendbüro unter: <https://www.jugendbuero.be/unsere-programme/weiterbildungen/>



**BUCHHALTUNG
STEUERBERATUNG
DATEN- & MARKENSCHUTZ
UNTERNEHMENSBERATUNG**



**JEDES KUNSTWERK IST EINZIGARTIG.
JEDER KUNDE AUCH.
ZUMINDEST BEI UNS.**

thg Eupen
Werthplatz 11
B-4700 Eupen
+32 87 596989
eupen@thg.be

thg St.Vith
Malmedyer Straße 37
B-4780 St.Vith
+32 80 280220
st.vith@thg.be

thg Malmedy
Rue Jean-Hubert Cavens 43
B-4960 Malmedy
+32 80 548878
malmedy@thg.be



**OSTBELGIEN:
IMMER EINE REISE WERT**

Foto Copyright: Cedric Paquet

Entdecke mehr unter
www.ostbelgieninfo.be



Meakusma Weekend

04 – 06
09.2020

RADIOLAB:

Kevin Marlin
DJ Marfox
Curd Duca
Stefan Fraunberger
Rosaceae
Dennis Tyfus
Farida Amadou
Wilted Woman
Bear Bones, Lay Low
Spuk Disk (Weird Dust, Fyoelk, Tulips)
Air Cushion Finish
Marc Matter
Waltraud Blischke
ML
Claire Serres
Bepotel (Sagat, Walrus, & Apos)
DJ ShluchT
Tommy Denys
Giorgio Dursi
Møn
Maximilian Glass
Datscha Radio at Firefly
Sun Araw & Maarja Nuut
25 years of A-Musik
AnneMarie Maes
Madalyn Merkey
burgund † brandt
Jentle Ben
Felix Deufel
90% Wasser

INSTALLATIONS & PERFORMANCES:

Limpe Fuchs
Stefan Fraunberger & Björn Jauss
Llorenç Barber
Ankersentrum (surviving in the ruinous ruin) 2019
Annemarie Maes – The Bee Agency project
Britton Powell

Artwork: Florian Gassmann

meakusma.org • seanaps.net • sphere-radio.net • cashmereradio.com

Institutional Partners:



Creative Partners:

